



Universidad
Nacional
de Rosario

ESPECIALIZACIÓN EN GESTIÓN CULTURAL
Centro de Estudios Interdisciplinarios - UNR

TRABAJO FINAL INTEGRADOR

**Teatro y Estado municipal en Rosario:
la implementación de la Comedia Municipal Norberto Campos.**

Estudiante: Ulises Mosef

Tutora: Ma. Julia Logiódice

Noviembre 2025

INDICE

Introducción. **pág. 3**

Marco teórico. **pág. 5**

Teatro y Estado municipal en Rosario: la implementación de la Comedia Municipal Norberto Campos. **pág. 11**

1. Antecedentes en la creación de comedias estatales.

1.1 La Comedia Provincial de 1974. **pág 12**

1.2 La gestión de Gary Vila Ortiz: primer proyecto de Comedia Rosarina. **pág 13**

1.3 La recuperación democrática del 83 y la década del 90. **pág 15**

2. La implementación de la Comedia Municipal Norberto Campos. **pág 18**

2.1 Nivel Polity. **pág 18**

2.1.1 Las políticas culturales nacionales en el contexto del Bicentenario. **pág 19**

2.1.2 Políticas culturales locales entre 2009 y 2012. **pág 20**

a) Programa Artes Escénicas. **pág 21**

b) El teatro La Comedia en sus primeros años de gestión municipal. **pág 22**

c) "Canillita". **pág 24**

2.2 Nivel Politics. **pág 26**

2.2.1 El regreso de la Asociación Argentina de Actores (AAA). **pág 26**

2.2.2 El MATIR y el proyecto trunco de 2008. **pág 28**

2.2.3 Teatro En Rosario y ATIR. **pág 29**

2.2.4 El Movimiento Vea Teatro Rosarino (MVTR). **pág 31**

2.3 Nivel Políticas. **pág 34**

2.3.1 La demanda por la comedia municipal. **pág 35**

2.3.2 El *comediazo*. **pág 35**

2.3.3 La sanción de la Ordenanza. **pág 38**

2.3.4 El texto de la Ordenanza. **pág 39**

2.3.5 Implementación desde el Ejecutivo. **pág 42**

2.3.6 La Comisión Asesora. **pág 43**

2.3.7 La Reglamentación desde la Secretaría de Cultura. **pág 44**

3. Relojero, la primera producción de la Comedia Campos. **pág 48**

3.1 La selección del elenco, los ensayos y el debate sobre la profesionalización. **pág 49**

3.2 Asistencia de dirección, escenografía, vestuario y música original. **pág 51**

3.3 Estreno y funciones en La Comedia y otros espacios públicos. **pág 52**

4. Conclusiones. **pág 54**

5. Bibliografía y referencias. **pág 56**

INTRODUCCIÓN

El 6 de septiembre de 2012 se sancionó la Ordenanza que creó la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos, abriendo una nueva etapa en la relación entre la actividad teatral profesional y el Estado municipal en la ciudad de Rosario.

En ese momento, el ciclo político argentino iniciado en 2003 había sido ratificado en las dos sucesiones presidenciales por el voto popular. Los gobiernos del Frente para la Victoria, espacio hegemonizado por vastos sectores del justicialismo encarnados por Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015), se encontraban en la expansión plena de sus políticas culturales donde el Estado era un protagonista de peso, a la vez que intentaba fomentar el desarrollo de la actividad de pequeños y medianos productores de cultura, librando una batalla de sentido con algunos sectores hegemónicos de las Industrias Culturales tradicionales. En ese momento, la reelección de la presidenta Cristina Fernández de Kirchner había sido confirmada con el 54% de los votos en todo el país.

Los oficialismos locales también habían sido recientemente ratificados en las urnas. En 2007 terminó de conformarse el Frente Progresista Cívico y Social, integrado por el Partido Socialista, la Unión Cívica Radical y otros partidos como el PDP, el GEN y la Coalición Cívica. Como parte fundamental de ese armado progresista, el Partido Socialista, que gobernaba la ciudad de Rosario desde 1989, se impuso con el 52% de los votos en las elecciones para gobernador en una elección histórica que modificó el tablero político provincial, luego de 24 años de gobiernos justicialistas. De este modo, Hermes Binner se convirtió en el primer gobernador socialista de la Argentina para el período 2007-2011, sucedido luego por quien fuera su Ministro de Gobierno, Antonio Bonfatti, para el período 2011-2015.

En tanto, la ciudad de Rosario se había convertido en una suerte de faro para esa experiencia progresista provincial. Luego de dos períodos consecutivos del ingeniero Miguel Lifschitz como intendente, en diciembre de 2011 lo sucedió Mónica Fein, la primera mujer en ocupar ese cargo, manteniendo el dominio del socialismo en el Poder Ejecutivo local.

Desde los años 90, el gobierno municipal hizo de la cultura una de sus principales fortalezas como parte de un proyecto de rediseño urbano, recuperando espacios abandonados vinculados al puerto y al ferrocarril en la ribera céntrica, al tiempo que se encaminó a la descentralización administrativa.

En esta ciudad que mira de frente al río Paraná, con propuestas innovadoras y creativas, la cultura local forjó un sello propio que tuvo el impulso decisivo del Estado local.

En 2012, más allá de las semejanzas y diferencias partidarias, las tres administraciones impulsaron diversas políticas culturales donde la participación del Estado era determinante para el desarrollo de los distintos sectores que componen la cultura local, entre los cuales encontramos al teatro.

Este marco fue el contexto para la viabilidad de una demanda histórica de algunas organizaciones de trabajadores del teatro de la ciudad de Rosario: la creación de una producción estatal-local sostenida en el tiempo, de frecuencia estable y accesible por concurso. De este modo, se logró poner en marcha un sistema de producción público en la ciudad que se denominó Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos, redefiniendo a las articulaciones históricas entre teatro y Estado municipal.

El objetivo general de este trabajo consiste en **realizar un análisis** de la fase de implementación de la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos y de su primera producción escénica, rastreando los antecedentes en otros momentos de la historia del

teatro local y sus articulaciones con el Estado en las experiencias de 1974 y 1980, y en la configuración posterior del campo cultural a partir de 1983.

De aquí se desprenden dos objetivos específicos. Por un lado, **observar** el proceso colectivo que generó las condiciones para la creación de una política pública cultural, a partir de la emergencia de una nueva generación de directores, el surgimiento del Movimiento Vea Teatro Rosarino, las voluntades políticas del Concejo Municipal y la Secretaría de Cultura y Educación, y su posterior reglamentación comandada por un área específica de dicha secretaría, como la Dirección General de Programación Cultural.

De este modo, nos proponemos rastrear las tensiones y los debates que se plantearon en el teatro independiente de Rosario a comienzos de la década de 2010, con la emergencia casi simultánea de dos colectivos dentro del teatro independiente de la ciudad: el Movimiento Vea Teatro Rosarino y Teatro En Rosario. Estas dos organizaciones se diferenciaron en torno al proceso de gestación de la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos.

Por otro lado, el presente trabajo se propone **analizar** la puesta en marcha del proceso de producción en tanto sistema público, desagregando cada etapa del mismo, para poder reflexionar acerca de su impacto en la profesionalización del sector.

Se trata de un estudio de caso que intenta detectar los puentes entre los debates que se dieron hacia el interior del teatro independiente, su articulación con las políticas culturales municipales de aquel contexto histórico general en la búsqueda de un sistema de producción público y su ejecución concreta en la primera producción escénica del programa. El abordaje metodológico centra el análisis en los años 2012 y 2013, desde la conformación del colectivo Movimiento Vea Teatro Rosarino, las condiciones que generaron su existencia a partir de la irrupción de una nueva generación de directores y la relación con otros colectivos teatrales de la ciudad. Atravesaremos el proceso de gestación de la Ordenanza municipal y su sanción, la implementación del programa a través de su reglamentación y la puesta en marcha de la primera producción teatral de la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos que fue *Relojero*, pieza clásica del grotesco argentino escrita por Armando Discépolo en 1933, dirigida por Raúl Saggini.

La recolección de datos se realizó mediante entrevistas, recopilación de documentos y planillas internas, folletería, material de difusión y registro de notas publicadas en los medios de comunicación.

Se realizaron 10 entrevistas registradas. La muestra incluyó a miembros de colectivos teatrales como **Sebastián Villar Rojas** (Movimiento Vea Teatro Rosarino), **Paula García Jurado** (Teatro En Rosario) y **Christian Álvarez** (Asociación Argentina de Actores); a ex funcionarios como **Horacio Ríos** (Secretario de Cultura y Educación entre 2009 y 2015), **Luis Alfonso** (Director General de Programación Cultural entre 2008 y 2019), **Rolando Lo Giúdice** (ex director del Teatro La Comedia); y a **Marcos Ramos**, integrante del primer equipo de producción de la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos.

Esa muestra incluyó también a **Raúl Saggini** (director de "Relojero"), a **Miguel Palma** (ex funcionario del Instituto Nacional del Teatro) y a **Julio Rayón** (ex subsecretario de Cultura municipal entre 1999 y 2003) para acceder a datos muy puntuales.

Para ampliar la base de relevamiento, se utilizaron 9 bitácoras de encuentros personales y telefónicos con **Matías Martínez** (director de "Esperando la carroza"), **Gerardo Agudo** (ex coordinador del Programa Artes Escénicas de la Municipalidad), **Aldo Pricco** (director y docente teatral), **Ana Provenzano** (miembro del Movimiento de Apoyo al Teatro Independiente de Rosario), **Walter Operto** (ex director de la Sala Lavardén), **Graciela**

Miraglia, Eduardo Ceballos, Alejandro Pérez Leiva y Miguel Chiaudanno (ex integrantes de la delegación Rosario de la Asociación Argentina de Actores).

Cabe destacar que mi condición de trabajador en instituciones que dependen de la Secretaría de Cultura y mi participación en el equipo de gestión de la Dirección General de Programación de dicha secretaría, en carácter de coordinador de Prensa y Comunicación, permitió el acceso a datos de primera mano en gran parte del proceso.

Para eso este trabajo se estructura con un marco teórico donde recorreremos las nociones de políticas culturales en tanto políticas públicas y su fase de implementación. Incorporamos el concepto de producción teatral como sistema, poniendo el foco en el sistema público, relacionándolo con algunos desarrollos teóricos en torno a la Economía de la Cultura y la Economía Creativa. En este recorrido, recuperamos algunos modelos de gestión de teatros y conceptos relacionados a la idea de circuitos teatrales y profesionalización.

En la primera parte, revisamos los antecedentes históricos en torno a la creación de comedias estatales en la ciudad de Rosario para encontrar algunas claves que nos permitan comprender el contexto del caso.

En la segunda parte, organizamos el análisis a nivel de la política, lo político y las políticas para abordar toda la etapa de implementación de la política pública.

Por último, en la tercera parte analizamos la puesta en marcha del sistema de producción público como una consecuencia directa de la fase de implementación de la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos.

MARCO TEÓRICO

La gestación de la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos no hubiera sido posible sin la articulación entre los colectivos, encarnados principalmente por el Movimiento Vea Teatro Rosarino y la Asociación Argentina de Actores, que representaban a buena parte de la comunidad teatral profesional, con los poderes Legislativo y Ejecutivo del Estado municipal.

Por esto, podemos pensar que estamos frente a un caso en el que una demanda específica se proyectó al campo de las políticas culturales, entendiéndolas como “el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” (García Canclini, 1987: 26).

En este sentido, los agentes de las políticas públicas están planteados con amplitud, pudiendo tratarse del Estado, las instituciones civiles, los grupos comunitarios. Tanto en el marco organizativo como en el marco normativo del sector, “resulta contrastante el orden de magnitud y de capacidad de intervención por parte del Estado con relación a los otros agentes” (Bayardo, 2023: 14).

Una característica fundamental del surgimiento de esta política pública es su estrecha conexión con una demanda puntual de un sector de la comunidad teatral de Rosario. En este sentido, vale recordar una de las tantas definiciones de políticas culturales, la que las interpreta como el proceso generado cuando diferentes conjuntos de actores políticos, marcados por, y encarnando prácticas y significados culturales diferentes, entran en conflicto. Esta definición asume que “las prácticas y los significados -particularmente aquellos teorizados como marginales, opositivos, minoritarios, residuales, emergentes, alternativos y disidentes, entre otros, todos éstos concebidos en relación con un orden

cultural dominante- pueden ser la fuente de procesos que deben ser aceptados como políticos” (Alvarez, Dagnino y Escobar, 1999: 143).

El enfoque procesal de las políticas públicas consiste en abordarlas como “un proceso estructurado en distintas etapas o fases interrelacionadas, e identificar las cuestiones, preguntas y problemas que en cada una de esas etapas se buscan resolver” (Jaime, Dufour y otros, 2013: 86).

Esos autores definen una serie de fases que involucran la definición del problema, la estructuración de una agenda, la formulación de alternativas, la toma de decisiones, la implementación y la evaluación.

Entendemos a la política pública como un plan específico de acción, un plan limitado, “orientado hacia el logro de objetivos relacionados con la solución de problemas públicos específicos y con la mejora de situaciones de vida social, cada una de las cuales es diferente y posee su propia circunstancia” (Aguilar Villanueva, 2010: 31).

En este sentido, la política pública es un proceso cuya estación central es sin duda la toma de decisión, pero que implica actividades que preceden y prosiguen a la decisión gubernamental. Si bien se trata del objeto y el contenido preciso de la decisión gubernamental, la política pública inicia antes, con una serie de actividades y decisiones particulares sobre varios asuntos, que preparan y estructuran la decisión gubernamental principal (Aguilar Villanueva, 2010).

Este trabajo se propone analizar la fase de implementación del programa Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos en tanto política pública cultural. Este momento del proceso es entendido como “el conjunto de acciones y comportamientos que permiten transformar las intenciones u objetivos de una política pública en productos, resultados e impactos observables” (Jaime. Dufour y otros, 2013: 102).

Por esto, la implementación es concebida como un proceso complejo a través del cual los diversos actores involucrados ponen en marcha –intencionalmente– la conexión causal cristalizada en el diseño de la política. Esta etapa supone introducirse en el mundo más incierto y resistente de realidades sociales cristalizadas, escasez de recursos, relaciones de poder, conflictos de valores y creencias, resistencias, retraimiento y pasividad (Jaime, Dufour y otros, 2013).

Entendiéndola desde una perspectiva de enfoque social, la implementación “constituye la esencia de la política pública, ya que efectivamente determina la política pública, de ella depende su impacto sobre la sociedad” (Jaime, Dufour y otros, 2013: 109).

La política sería, de este modo, la sumatoria de todos los comportamientos públicos en torno a una problemática específica. La definición de la política asociada al proceso de toma de decisión sólo constituirá una declaración de intenciones. Por tanto, el problema de la implementación no reside en asegurar que quienes implementan se ajusten al plan de acción establecido (el estatuto de la política) sino en que el proceso de implementación se pueda alcanzar un mínimo consenso en torno a las metas, desarrollar ciertas lealtades institucionales y promover un grado de compromiso de quienes participan en la implementación de la política con el plan de acción de forma de orientar la utilización de los márgenes de autonomía individual.

Además de abordar las problemáticas surgidas en la fase de implementación, este trabajo se propone analizar las características principales del sistema de producción en el que se inscribe el programa.

Para algunos autores, las artes escénicas forman parte de la *Economía de la Cultura* (Zallo, 1988), ya que su cadena productiva se rige por los principios de la economía capitalista, pero para diferenciarla de las Industrias Culturales típicas, el *espectáculo en vivo* es

considerado una actividad artesanal, emparentada con la lógica mercantil del *arte de caballete*.

La relación trilateral artista-compañía-empresario es una relación mercantil. La vinculación del artista con su compañía es una relación salarial productiva en tanto se trata no sólo de un agrupamiento artístico, sino también de una empresa de servicios. “La relación del artista o la compañía con el empresario del espectáculo —monopolizador local o de las actuaciones— es una relación regulada por la ley del valor, en tanto éste es receptor de plusvalía y utiliza la fuerza de trabajo como capital variable” (Zallo, 1988: 37).

Para otros autores, las artes escénicas forman parte tanto de la *Economía de la Cultura*, como de la *Economía Creativa* (Tremblay, 2011), un nuevo término surgido a fines de los años 90, que reconoce a las artes del espectáculo como parte de las Industrias Creativas (Fonseca Reis, 2008).

En este sentido, consideramos que la producción teatral se organiza como sistema (Schraier, 2008), que puede ser definido como “un proceso complejo que emprenden las organizaciones teatrales. Estas poseen ciertos rasgos generales: todas parten de proyectos, requieren de personal artístico, técnico, administrativo y de gestión para llevar a cabo el proceso de producción, tienen un objetivo básico: producir espectáculos” (Schraier, 2008: 26).

Sin embargo, existen diferencias fundamentales entre las organizaciones teatrales -sean profesionales o no- en sus modos de constitución, de organización y de administración, en la forma utilizada para producir, promover y exhibir espectáculos, en las diversas fuentes de financiación de sus proyectos, en las distintas legislaciones que las regulan y, sobre todo, en sus objetivos específicos y distintivos.

Estos aspectos determinan a los sistemas de producción, que puede también entenderse como el conjunto de actividades productivas que un grupo humano (en este caso, la organización teatral) coordina, dirige y ejecuta de acuerdo a sus objetivos, cultura y recursos, utilizando prácticas acordes al entorno en el que se desenvuelve.

La Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos se inscribe dentro de lo que Schraier denomina *sistema de producción público*, que está conformado por los teatros públicos o estatales, instituciones -de carácter permanente que poseen financiamiento del Estado-

cuyo objetivo principal es el de producir, exhibir, difundir y promover la cultura a través de las artes escénicas, a nivel profesional, como una forma de servicio público. Generalmente los espectáculos que allí se realizan son de producción propia. Los precios de las localidades son económicos, lo que facilita el acceso a un importante número de espectadores (Schraier, 2008: 25).

En efecto, estos teatros cuentan además con una importante plantilla estable de personal que se desempeña en las áreas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión, debiendo contratar ocasionalmente a actores, músicos, bailarines, directores, escenógrafos, vestuaristas, etc. para determinados proyectos. (Schraier, 2008).

Este autor destaca que los organismos estatales de apoyo o fomento a la producción de teatro independiente, como el Instituto Nacional del Teatro (INT) o Proteatro (este último circunscripto a la ciudad de Buenos Aires), no integran este sistema de producción público, ya que no es su fin producir espectáculos sino subvencionar a los colectivos teatrales aportándoles un capital que les facilita la producción.

El otro sistema de producción que define Schraier es el privado, donde conviven organizaciones teatrales profesionales o no, con objetivos diversos y con modos de

constitución, de organización, de financiación y de producción muy disímiles. Este sistema se divide en tres: 1) empresarial o de empresa de espectáculos, 2) inversor ocasional o de empresario independiente, 3) alternativo.

En el sistema de producción privado alternativo, Schraier ubica a toda la producción del teatro independiente, que desde fines de los '60 comenzó a organizarse bajo el modo de producción cooperativo (Bayardo, 1992)

Este autor distingue tres elementos fundamentales en la producción teatral. En primer lugar, el capital -en dinero o bienes- que la producción destina a solventar diversos gastos y a obtener los recursos técnicos y materiales peculiares del género dramático, luego la sala en la que se presenta el espectáculo al público y la crítica y, por último, "el trabajo de artistas, utileros, personal administrativo, etc que poniendo en juego esos recursos materiales y sus recursos inherentes dan forma a la obra" (Bayardo, 1992: 158).

El capital se utiliza para pagar a los actores, otros artistas especializados y demás personal, abonar los derechos de autor de la obra y de la música, alquilar la sala teatral, confeccionar escenografía, utilería, vestuario, maquillajes y programas de la obra, costear la publicidad en el teatro, la calle y los medios y solventar gastos administrativos.

En cuanto a la sala, supone una serie de instalaciones y servicios: escenario con equipo de luces y sonido, camarines, auditorio, baños, boletería, así como personal para venta y control de entradas, acomodadores, personal de limpieza, de mantenimiento, etc.

Por su parte el trabajo de los agentes involucrados implica tipos, funciones y tareas claramente diferenciables: un tipo de trabajo que podríamos llamar propiamente escénico dada su relación directa con la labor en las tablas, que comprende tanto el trabajo actoral y el no actoral, que hace a las condiciones en que se ejecuta la representación, lo que está a cargo de escenógrafos, iluminadores, sonidistas, vestuaristas, maquilladores, utileros.

Bayardo también distingue un segundo tipo de trabajo, el técnico (costura del vestuario, confección de útiles, carpintería y herrería para el montaje escenográfico, etc.) que puede ser realizado por personal del teatro o ajeno a él.

El tercer tipo de trabajo para el autor es el de gestión, que refiere a manejo de dinero y de bienes, contratación de sala y de trabajadores, permisos y visados de la Asociación Argentina de Actores, control de boletería y de entrada, publicidad, etc.

A esta clasificación del trabajo de los agentes en el análisis de Bayardo, Gustavo Schraier la entiende como tres procesos paralelos que confluyen en el momento del estreno de un espectáculo en vivo.

El origen de un espectáculo puede ser una idea, un texto, una música o una imagen que luego transformaremos en un proyecto escénico, para el que se plantean metas y objetivos a lograr. Ese proyecto pasa a formar parte de la lógica de un proceso, es decir una serie lineal de acciones consecutivas (analizar, diseñar, planificar, organizar, presupuestar, financiar, ejecutar y explotar) que cumplen un ciclo dentro del cual se desarrollan una serie de actividades y tareas con el propósito de alcanzar los objetivos propuestos, respetando ciertos factores. Ese proceso complejo que es la producción teatral demanda recursos humanos, económicos y materiales, un modelo de organización -en tanto actividad fundamentalmente colectiva- con una metodología de trabajo particular, y la confluencia de ciertas prácticas (artísticas, técnicas, administrativas y de gestión) para lograr su concretización.

En todo proyecto teatral intervienen tres procesos, entre los cuales el medular es el artístico. En él se desarrolla un trabajo creativo que conduce a su materialización en un producto artístico concreto (un espectáculo). Pero este proceso central no puede progresar por sí solo, porque requiere de la interacción y de la estrecha colaboración de otros dos: el técnico

y el administrativo, que demandan también una cuota importante de creatividad para desarrollarse.

Para Schraier, estos tres procesos forman parte del ciclo de producción teatral, que comprende la ejecución o realización propiamente dicha del proyecto. Siendo esta etapa puramente operativa, incluye tareas como la compra de materiales, la realización de ensayos artísticos, la construcción de la escenografía, la confección de vestuarios, la composición o selección musical, las actividades de difusión, ensayos técnicos, generales, etc. donde están implicados una gran variedad y cantidad de recursos humanos, económicos y materiales que le dan una complejidad particular a la gestión de esta etapa.

Desde el punto de vista de la gestión de los teatros (Bonet y Schargorodsky, 2016), el apoyo gubernamental al espectáculo en vivo toma en cada país, período histórico y contexto socioeconómico, formas distintas en función de las respectivas tradiciones de cultura política y de las posibilidades de desarrollo endógeno del sector. “Su finalidad consiste en favorecer una formación artística adecuada, garantizar una oferta de mayor calidad y apoyar el desarrollo y ampliación de las audiencias” (Bonet y Schargorodsky, 2016: 38). De este modo, la puesta en marcha de instituciones públicas y/o el apoyo a la iniciativa privada caracterizarían las distintas alternativas de política cultural.

Estos autores clasifican a los teatros públicos en “a) teatro público de producción propia lírica, b) teatro público de producción propia dramática/coreográfica/musical, c) teatro público de exhibición con producción puntual, y d) teatro público de exhibición permanente” (pág. 35). En este último podemos ubicar al Teatro La Comedia, el espacio público donde funcionará con mayor frecuencia la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos.

Desde el punto de vista de la recepción y los consumos culturales, algunos autores desarrollan la categoría de circuito, que “posibilita una elección consciente tanto para los agentes del campo cultural como para los espectadores-consumidores” (Ludueña, Travnik, Algán, 2020: 48).

De esta manera, el *circuito público* está integrado por las salas y teatros gerenciados directamente por la administración pública, sea ésta municipal, provincial o de alcance nacional. “En este circuito la actividad está guiada por los objetivos que fijan las respectivas políticas culturales” (Bernstein y Schargorodsky, 2007: 61).

Generalmente, esos objetivos procuran que la programación alcance al mayor público posible, particularmente a aquellos que no van al teatro por razones económicas, de hábito o culturales. Para ello suelen valerse de diversas actividades de extensión, como charlas, visitas de establecimientos educativos y funciones especiales para grupos específicos.

Otro autor que trabaja la idea de circuitos es Jorge Dubatti, quien advierte un mayor intercambio entre los circuitos de producción. El autor describe que en los últimos años se ha producido en la ciudad de Buenos Aires una intensificación de los cruces e intercambios entre el circuito oficial, sostenido por el Estado en cualquiera de sus niveles, el comercial, en el que productores apuestan grandes inversiones con fines de lucro, y el independiente, “como su nombre lo indica, ‘independiente’ de productores comerciales y de imposiciones oficiales” (Dubatti, 2015: 170).

Esta idea de Dubatti y los intercambios de los circuitos será retomada por el Movimiento Vea Teatro Rosarino (MVTR), uno de los colectivos de teatro independiente que impulsará la creación de la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos.

En relación a lo profesional, podemos pensar que este sistema garantiza el desenvolvimiento de los diferentes oficios que componen la producción escénica. Retomando a Raymond Williams en *Sociología de la Cultura* (1982) podemos decir que en un sistema de producción de teatro público confluyen dos tipos de recursos: “1) la clase de

medios materiales que depende total o fundamentalmente de los recursos físicos inherentes y constituidos y 2) una segunda clase que depende total o fundamentalmente del uso o la transformación de objetos y fuerzas materiales no humanas” (p. 82).

En este sentido, entendemos como profesionales a las personas que tienen una formación académica, ya sea universitaria, terciaria o privada, “que sea legitimada a través de un título o con años de formación informal integral en las artes escénicas. La profesionalización implica una serie de cambios en algo, por lo general, con la intención de incrementar su calidad y alcanzar ciertos estándares” (Travnik, Ludueña y Algán, 2020: 53).

Pero además, este concepto suele pensarse en relación a su opuesto: lo amateur o vocacional. Es decir que, además de sustentarse en la formación, el trabajo profesional es sinónimo de trabajo remunerado.

La cuestión de la profesionalización atraviesa al teatro de Rosario desde comienzos del siglo pasado. En *Teatro y política en Rosario 1976-1987*, Ma. Julia Logiódice (2020) observa que a mediados del siglo XX existían dos circuitos bien diferenciados: el profesional y el comunitario, o vocacional. A partir de la década de 1940 la onda expansiva de los postulados y principios del teatro independiente de la ciudad de Buenos Aires llegaron a Rosario, donde comenzaron a proliferar grupos locales que se organizaban de acuerdo a los principios éticos y estéticos “que exigía la consolidación de un teatro independiente sin condicionamientos empresariales” (Moreno y Tiberti, 2012: 22).

El teatro independiente de Rosario se constituyó sobre el modo de producción cooperativo, un modelo que fue sobreviviendo al paso del tiempo. Por esto, “la organización de las relaciones y los medios de producción de una forma alternativa al circuito profesional y al comunitario posibilitó el desarrollo de una producción local, perdurable y acumulativa, habilitó la emergencia de una tradición teatral rosarina y construyó el espacio propio de la producción local dentro del campo cultural de la ciudad” (Logiódice, 2020: 89).

En una ciudad con tradición de teatro independiente, algunos sectores de la actividad se animaron a pensar un proyecto de teatro de producción pública, cuyos primeros antecedentes pueden ubicarse en dos experiencias históricas -en 1974 y 1980-, pero su concreción fue posible recién en 2012.

Teatro y Estado municipal en Rosario: la implementación de la Comedia Municipal Norberto Campos.

A partir de las conceptualizaciones que se trabajan en *Introducción a las políticas públicas* (Jaime, Dufour y otros, 2013), la dimensión más amplia o estructural de *política* es la que se refiere al concepto de *polity*. Se trata de la dimensión institucional de la política, entendida como el conjunto de instituciones y reglas que establecen cómo el poder está organizado y distribuido y cómo puede ser ejercido al interior de un orden político. Este nivel comprende el análisis del Estado, el sistema político y el régimen político.

La segunda dimensión de la política es la que refiere al concepto de *politics*. Este nivel es el que asociamos (en especial en el lenguaje ordinario) al concepto de *lo político*, puesto que es habitualmente esta dimensión la que refiere a la dinámica inherentemente conflictiva de la política.

Finalmente, la tercera dimensión de la política es la que se refiere a la *policy* (o *policies*), que se vincula con las acciones o decisiones que un gobierno adopta (políticas públicas) y que están orientadas a la resolución de aquellos problemas que una sociedad y un gobierno definen como públicos (esto es, que merecen atención por parte del gobierno). En este nivel el interés se dirige a los objetivos que las políticas públicas persiguen, pero también a los resultados e impactos que las mismas efectivamente producen en la sociedad, reproduciendo situaciones preexistentes o alterándolas radicalmente. Es por ello que cuando la atención se centra en las políticas públicas se vuelve importante analizar no sólo la dimensión sustantiva de las políticas, sus contenidos, sino también la dimensión operativa, esto es su implementación.

Entonces, utilizaremos estas nociones teóricas que comprenden a la política, lo político y las políticas para analizar el proceso de implementación, aunque los límites entre esos niveles puedan no ser determinantes de manera absoluta, ya que están profundamente entrelazados.

La creación de la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos podría estar atravesada por estas tres dimensiones que trabajan los autores mencionados: en primer lugar se ubica como una pieza del engranaje de programas e instituciones que forman parte de la programación de la Secretaría de Cultura y Educación, en el entramado mismo de la relación histórica entre Estado y teatro.

En segundo lugar, su creación fue producto de una dinámica conflictiva que tuvo como actores principales a colectivos culturales y a una asociación gremial, al Poder Legislativo de la ciudad a través de los diferentes bloques del Concejo municipal y a representantes del Poder Ejecutivo local.

Por último, la tercera dimensión es la que define a este programa como una política pública de la Secretaría de Cultura y Educación, a partir de la sanción de la Ordenanza municipal.

El proyecto de la creación de una comedia estable en una de las ciudades más importantes del país como Rosario tiene un largo recorrido histórico que es necesario repasar a continuación.

¿Cómo una ciudad con una vasta tradición en el teatro independiente, con dos escuelas oficiales de teatro y con un desarrollo sostenido de políticas culturales públicas a escala local no era capaz de generar un sistema de producción público en el campo de las artes escénicas?

1. Antecedentes en la creación de comedias estatales

1.1 La Comedia Provincial de 1974

Siguiendo los desarrollos de Logiódice (2020), quien analiza al teatro independiente local y sus relaciones con los diferentes niveles del Estado entre 1976 y 1987, podemos encontrar que el primer momento de fuerte institucionalización del teatro sucedió en el breve período del tercer peronismo (1973-1976) cuando los tres niveles del Estado (nacional, provincial y municipal) estaban bajo gobierno justicialista. Esta investigación, retoma esa perspectiva para reconocer los antecedentes de una comedia municipal de teatro en la ciudad de Rosario, a partir de la creación de la Comedia Provincial de Teatro en 1974.

En lo teatral específicamente, el gobierno provincial de aquel período incluyó por primera vez al teatro dentro de su organigrama oficial. El primer elenco de la Comedia Provincial se formó en noviembre de 1974 por concurso de antecedentes y oposición con un jurado compuesto por dos representantes de la Secretaría de Cultura Provincial, dos de la Asociación Argentina de Actores (uno de Buenos Aires y otro de la filial local), uno de la Sociedad Argentina de Autores de Argentina (Capital Federal), otro de la Asociación Argentina de Directores de Teatro (Capital Federal) y el director de la Comedia.

Se contrató como director a Alejandro Anderson y se designó como director administrativo a Néstor Zapata, además de haber asumido la dirección de la Sala Evita, el espacio físico que funcionó como sede local de las representaciones del elenco estable.

La Comedia Provincial vino a satisfacer “viejos anhelos de la intelectualidad santafesina, que ha bregado incansablemente para que se cumplan los objetivos de su fundación, esto es, revertir el aislamiento cultural en que por años se han visto postergadas localidades de nuestra provincia, de una expresión testimonial que el teatro lleva implícito” (Moreno y Tiberti, 2012: 361).

Constituidos los elencos se resolvió iniciar la tarea rescatando obras de autores argentinos que contienen un valioso testimonio histórico de las costumbres culturales de su tiempo.

De este modo, la Comedia Provincial llegó a estrenar cuatro producciones con la particularidad de que prácticamente el mismo elenco de actores y actrices participó en todas ellas, ya que el decreto 5251 reglamentó la conformación del elenco y del personal técnico-administrativo, sin especificar la metodología de las producciones.

Formado en grupos de teatro independiente y en el Instituto Di Tella de la ciudad de Buenos Aires, luego de recorrer Chile, Bolivia y Brasil donde conoció los procesos revolucionarios y la profundidad de la realidad latinoamericana de los primeros 70, el actor y director Norberto Campos se sumó a las huestes de Arteón¹ para integrar el montaje de *Compañero país*, radicándose definitivamente en Rosario (Moset, 2024).

¹ Formado en 1965 como un grupo de teatro independiente de formato vanguardista y experimental, muy influenciado por el cine y la realización audiovisual en publicidad, Arteón fue uno de los grupos más emblemáticos de la ciudad, formado por Néstor Zapata y María Teresa Gordillo. En 1970 iniciaron un proceso de radicalización política que los involucró directamente con la Juventud Peronista. Como grupo de teatro militante realizaron obras significativas para la época como “Nuestro pan”, “Compañero país” y “Los de ajuera son e’palo”, llegando a tener cuatro salas simultáneas funcionando en el centro de la ciudad. Luego de involucrarse en las políticas públicas de los gobiernos justicialistas entre 1973-76 y en la actividad sindical con la creación de SISTTEA, durante la dictadura se replegaron tanto en el grotesco discepoliano con una versión de “Stéfano”, como en los talleres de formación de actores. El grupo continuó siendo un importante foco de producción teatral de la ciudad a través de los años. (Logiódice, 2020; Moset, 2021, 2024).

Campos integró, desde el primer momento, el equipo de actores que conformó la Comedia Provincial, cuyo debut fue en diciembre de 1974 con el estreno de *Los mirasoles*, de Julio Sánchez Gardel, en el teatro 1° de Mayo de la ciudad de Santa Fe, mientras que en julio de 1975 presentaron *Entre bueyes no hay cornadas*, de José González Castillo, y *Mustafá*, de Rafael de Rosa y Armando Discépolo en la Sala Evita de Rosario. La última producción fue *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, estrenada en febrero de 1976 (Moreno y Tiberti, 2012).

1.2 La gestión de Gary Vila Ortiz: primer proyecto de Comedia Rosarina

En el mencionado trabajo de Logiódice (2020), también encontramos otro antecedente que intentó formalizar la creación de una comedia estatal, en este caso municipal, que retomamos en este apartado.

En su última etapa, el Proceso de Reorganización Nacional (1976-83) incorporó civiles a las filas del gobierno, abriendo una etapa de paulatina distensión. En Rosario, el escritor y periodista Gary Vila Ortiz fue nombrado Director General de Cultura de la ciudad.

La gestión de Vila Ortiz, especialmente entre los años 1980 y 1981, fue muy activa en la promoción y difusión del teatro independiente: se implementaron diferentes estrategias de promoción con auspicios y patrocinios de obras o eventos que ya estaban montados, se organizaron ciclos en los que la Dirección de Cultura se encargaba de la gestión de funciones en circuitos no habituales como plazas o vecinales y finalmente la producción de obras de manera oficial.

En el teatro municipal Mateo Booz se montaron espectáculos clásicos del repertorio universal con equipos de trabajo integrados por actores y directores que provenían de la escena independiente. De este modo se presentaron *El avaro*, de Molière, y *Cándida* de Bernard Shaw con la dirección de Héctor Tealdi. Con la misma estructura, se estrenó *El casamiento de Laucha*, de Roberto Payró, una obra con aires de picaresca que contó con la dirección de Pepe Costa.

En esa articulación con algunos directores y grupos del teatro independiente, principalmente los más distanciados ideológicamente del peronismo y más cercanos a la militancia en la Asociación Argentina de Actores, encontramos ese intento por generar un elenco oficial.

El casamiento de Laucha se realizó en 1980. Contaba con las actuaciones de Miguel Angel Roig, Griselda De Lorenzi, Raul De Lorenzi, Hugo Marín, Darío Ferreyra y Alberto Morales y la dirección de Pepe Costa. A partir de esta experiencia, ese mismo año Vila Ortiz hace público el proyecto de creación de la Comedia Rosarina, que sería dirigida por el mismo Costa.

Para desarrollarlo, se convocó también a la delegación local de la Asociación Argentina de Actores que había sido reconfigurada en 1978, a pesar del régimen dictatorial, impulsada por la conducción nacional del gremio. Eugenio Filippelli, Ernesto Ciliberti, Gustavo Borelli y el propio Alberto Morales, miembro del elenco de *El casamiento...* fueron los más entusiastas impulsores de la delegación en Rosario (Maset, 2021).

A raíz del conocimiento del proyecto de la Comedia Rosarina, la mayoría de los grupos independientes de la ciudad, muchos de ellos con integrantes afiliados al SISTTEA²,

² El Sindicato Santafesino de Trabajadores del Teatro (SISTTEA) fue una entidad creada en 1973, de tendencia peronista, cuyo Secretario General fue Néstor Zapata. Promovió una institucionalidad gremial paralela y más federal que la histórica Asociación Argentina de Actores, vinculada al Partido Comunista y a sectores de la izquierda tradicional. (Logiódice, 2020).

convocaron a una amplia reunión para debatir el proyecto, cuestionando los modos en que surgió la propuesta impulsada por el funcionario municipal y exigiendo la creación de la comedia con una reglamentación clara que exceda la decisión de los funcionarios de turno. Es decir, la creación de una comedia rosarina en aquel momento fue objeto de disputas entre los grupos independientes de acuerdo a su filiación política, su adhesión sindical y sus niveles de articulación y acuerdo con las políticas públicas locales muy condicionadas por el vínculo personal entre grupos, elencos, directores y funcionarios de turno.

En consecuencia, en febrero de 1982 la AAA presentó un anteproyecto a la Dirección General de Cultura que fue el sustento para la redacción de la Ordenanza N° 3324 que, a través de 6 artículos, creaba la “Comedia Municipal de Rosario”.

Según su artículo 1°, tenía por objeto “la difusión y promoción del arte teatral, por medio de la realización de representaciones, ciclos, clases y demás actividades que hagan a la concreción de esos objetivos” (Ordenanza 3324/82 en Logiódice, 2020).

Se contemplaba además contratar en forma temporaria a 12 agentes que serían seleccionados por concurso por un jurado de cinco personas, designados a propuesta de la Dirección.

Inmediatamente Vila Ortiz convocó a directores de teatro de la ciudad para conversar sobre el futuro de este proyecto y creó una Comisión Asesora ad honorem para conformar el jurado que elegiría al elenco y llamar a concurso para integrarlo. Formaron parte de dicha Comisión: Eugenio Filippelli, Pepe Costa, Carlos Serrano, Héctor Barreiros, David Eder, Lauro Campos y Carlos Caruso. Ésta designó al jurado compuesto por Eugenio Filippelli, Héctor Barreiros, Carlos Serrano, David Eder y Norberto Campos.

Finalmente, por cuestiones económicas esta ordenanza nunca se llegó a reglamentar y el proyecto quedó trunco. El mismo Vila Ortiz, una vez fuera de la función pública, relataba esta iniciativa como su mayor frustración a la vez que destacaba el apoyo que la misma había tenido por parte de la AAA, especialmente del actor Luis Brandoni, quien colaboró con el mismo.

Durante la gestión de Vila Ortiz, la Dirección General de Cultura publicó una serie de tomos donde escritores vinculados a diferentes campos de la cultura reflexionaban sobre problemáticas de aquel momento.

En el tomo N° 12 publicado en 1982, el dramaturgo rosarino José Moset fue el encargado de publicar el artículo *¿Para qué una comedia rosarina?*. Además de su actividad autoral en la gestación del proyecto Teatro Abierto Rosario³ con la obra *Rebelión en la playa de estacionamiento*, Moset formaba parte del grupo independiente Escena 75 y de la Asociación Argentina de Actores, es decir que su reflexión era representativa de al menos un sector importante del teatro independiente local.

Si medimos el espesor de la actividad teatral local concluiríamos en la necesidad de una Comedia Rosarina; es una exigencia elemental que una de las tres primeras ciudades argentinas organice mínimamente el funcionamiento de una parte de las

³ Inspirado en la experiencia Teatro Abierto 1981 en la Ciudad de Buenos Aires, en agosto de 1982 se realizó la primera edición de Teatro Abierto Rosario, un fenómeno cultural que emergió sobre el final de la dictadura cívico-militar que se basó en la programación diaria de obras teatrales breves escritas por autores locales y representadas por la mayoría de los grupos del teatro independiente de la ciudad. Con textos que reflejaban la realidad sociocultural del momento, la amplitud del ciclo logró reunir a los grupos que estaban involucrados en los dos sindicatos enfrentados en aquel momento, la AAA y SISTTEA, involucrando a 197 actrices y actores, 28 directoras y directores y 30 técnicos/as y colaboradores/as. (Moset, 2024).

representaciones teatrales. Ya que el público existe y la Municipalidad cuenta, sin mayor esfuerzo, con los medios apropiados para convocar a ese público, se podría llegar en poco tiempo a un efectivo aporte a la comunidad que el funcionario debería concebir con la misma naturalidad que cualquier otro servicio, como barrido y limpieza o el cuidado de parques y paseos. (Moset, 1982: 355)

1.3 La recuperación democrática del 83 y la década del 90

Para entender la configuración del campo cultural en la ciudad de Rosario a partir de 1983, en este apartado consideramos necesario retomar los artículos de Laura Cardini (2017) quien describe y conceptualiza las políticas culturales locales iniciadas con la recuperación democrática, extendiéndose a toda la década del 90.

El retorno democrático trajo aparejado un proceso de institucionalización y jerarquización de las políticas culturales tras la crisis del campo cultural que propició la dictadura (Landi, 1984). En ese contexto de redemocratización del país, el gobierno de Alfonsín propuso el *Plan Nacional de Cultura* (1984-1989) y su Programa de Democratización de la Cultura, que involucraba todo un conjunto de leyes de protección y fomento de la actividad cultural y de diversas actividades comerciales e industriales comprometidas en ellas. Carlos Gorostiza, referente del teatro nacional, asumió el cargo de Secretario de Cultura.

El período que se inició en 1983 se encuadra en lo que García Canclini definió como *democratización cultural*, uno de los paradigmas políticos de la acción cultural en América Latina. Este modelo entiende a la política cultural como “un programa de distribución y popularización del arte, el conocimiento científico y las demás formas de ‘alta cultura’. Su hipótesis básica es que una mejor difusión corregirá las desigualdades en el acceso a los bienes simbólicos” (García Canclini, 1987: 48).

En la intendencia de Rosario, se inauguró una nueva etapa con el triunfo del candidato radical Horacio Usandizaga. De este modo, la antigua Dirección de Cultura municipal pasó a ser una subsecretaría dependiente de la Secretaría de Gobierno y Cultura, a cargo de Rafael Ielpi, un reconocido escritor de la ciudad.

Durante esos años, se fue diagramando un nuevo programa cultural que se situó en las antípodas del período precedente, con la realización de actividades al aire libre, espectáculos masivos en plazas de distintos barrios, la contratación de músicos y actores locales, y la edición de una revista que por primera vez registró las actividades culturales de la ciudad. Se realizaron eventos feriales regionales, y se impulsaron talleres barriales y centros culturales en zonas alejadas del foco político-administrativo y comercial rosarino (Cardini, 2017).

Hasta ese momento, desde el accionar estatal, prevalecían ciertas concepciones elitistas en términos de la cultura, a la que se entendía como lo culto, el arte, un producto espiritual y superior. Sin embargo, “se introdujeron otras perspectivas por medio de modificaciones de las actividades y en el marco de ese espíritu de época que intentaba distanciarse del periodo anterior” (Cardini, 2017: 77).

De acuerdo a la investigación de Logiodice (2020), el teatro independiente de Rosario estaba viviendo desde 1981 un momento virtuoso. Creció la cantidad de grupos en actividad, irrumpió Teatro Abierto '82 con una notable repercusión y algunas propuestas de la escena independiente tuvieron la posibilidad de ampliar sus públicos presentándose en salas privadas de mayor capacidad como La Comedia, Olimpo, El Círculo y el Auditorio Fundación Astengo.

En ese momento de inédita expansión de la actividad, bajo un contexto propicio para la participación política en miras a la redemocratización de la sociedad, la Asociación Argentina de Actores protagonizó a lo largo de 1983 una serie de movilizaciones entre cuyas demandas aparecía la implementación del decreto firmado por Vila Ortiz sobre creación de la Comedia Rosarina. A comienzos de 1984, el flamante subsecretario Ielpi manifestó públicamente su intención de retomar el proyecto, pero nunca se concretó (Logiódice, 2020).

A partir del relevamiento de fuentes primarias y entrevistas pudimos reconstruir algunos momentos decisivos en el campo teatral de la década del 90 en función de la demanda por la creación de una Comedia Rosarina.

En 1989, Héctor Cavallero, referente del Partido Socialista Popular, sucedió a Usandizaga en la intendencia de la ciudad. Hacia 1993 asumió Héctor “Pichi” de Benedictis, referente del ámbito de la música, como máxima autoridad en el área de cultura municipal.

Con la llegada de De Benedictis la Subsecretaría de Cultura pasó al rango de Secretaría de Cultura, Educación y Turismo, por primera vez con presupuesto propio. “Fue un momento clave de las políticas culturales municipales, cuando, pese a las dificultades socioeconómicas que padecía la ciudad, este ámbito estatal asumió una nueva jerarquía” (Cardini, 2017: 78).

En diciembre de 1995 el socialista Hermes Binner asumió la intendencia de la ciudad y convocó a Héctor Tealdi⁴ para hacerse cargo del área. Lo secundaron en la cabeza del organigrama Marcelo Romeu, como Subsecretario de Cultura, y Stella Maris Ardel como Directora de Cultura. En ese momento, Chiqui González⁵ fue nombrada directora del nuevo Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC) haciendo su ingreso a la gestión pública municipal.

Con la llegada de Tealdi, la Secretaría convocó a diferentes creadores de la ciudad a una serie de asambleas en el Centro Cultural Bernardino Rivadavia para recoger las problemáticas de cada sector.

En relación a lo teatral, el actor Miguel Palma participó en aquellas asambleas multitudinarias donde se discutían todo tipo de temas, “para lo que fue necesario crear una comisión que trabaje representativamente las demandas puntuales frente a la Secretaría de Cultura” (Palma, M., comunicación personal, 10/9/25).

Carlos Serrano, David Edery, Chiqui González, Miguel Palma, Cecilia Bolis, Raúl Saggini, Norberto Campos, Miguel Franchi, Antonio Postiglioni y Mónica Discépolo fueron los miembros más activos de esa comisión.

⁴ Héctor Tealdi fue un actor muy referenciado en el teatro independiente de la ciudad desde fines de los 50 y principios de los 60. Como miembro del grupo El Faro, articuló iniciativas junto al área cultural del primer gobierno provincial de Sylvestre Begnis (1958-1962). Luego, emigró a Buenos Aires para poder vivir de la actuación, pero su vínculo con Rosario continuó. Fue contratado por la Dirección Municipal de Cultura durante la gestión de Vila Ortiz para dirigir una versión de “Cándida”, de Bernard Shaw en la sala Mateo Booz y en el hall del Concejo Municipal, y “El avaro”, de Molière, a pesar de haber integrado las listas negras desde 1976 por su militancia en el Partido Comunista. (Moset, 2021)

⁵ María de los Ángeles “Chiqui” González es abogada, actriz, directora y docente de teatro desde su incorporación a Arteón en la década del 70. Siguiendo la genealogía de afinidad con el peronismo, a comienzos de los 80 se separó del grupo para formar la Agrupación Discepolín, clave en la cultura rosarina de la primavera democrática. En esos años se incorporó al equipo docente de la Escuela de Teatro y Títeres y luego, tras la disolución de Discepolín, a principios de los ‘90 impulsó la creación de La Sociedad del Ángel, un prolífico espacio de formación y producción teatral. (Chiqui González, s.f., *Biografía*, <https://chiquigonzalez.com.ar/>; Pricco, A., bitácora de entrevista, 2/9/25).

Carlos Serrano era el que impulsaba la creación de la Comedia Rosarina, con el apoyo de la gente de la AAA, pero finalmente se impuso un modelo diferente como el de las *coproducciones*, que viene a ser un sistema de fomento a través de subsidios. En ese momento histórico la mayoría estábamos de acuerdo con eso, parecía un esquema más amplio y democrático (Saggini, R., comunicación personal, 18/9/25).

Según Saggini, el propio Serrano llegó a comentarle que estaba en tratativas con el Centro Cultural Parque España para que sea la sede de la Comedia Rosarina.

Walter Operto, entonces director de la Sala Lavardén, recuerda que le anticipó al propio Tealdi que la idea de la Comedia Rosarina no iba a prosperar en las asambleas justamente por la oposición de Chiqui González y Norberto Campos, que “no consideraban necesaria la creación de un elenco oficial. Es una gran paradoja que cuando se sancionó la Ordenanza de 2012, la Comedia Municipal lleve el nombre de uno de sus detractores” (Operto, W., bitácora de entrevista, 31/8/25).

En relación al teatro, la política cultural más representativa del paso de Tealdi por la secretaría fue la creación del *Concurso de Proyectos de Coproducción Área Teatro*, el programa de fomento dirigido al teatro independiente de la ciudad cuya implementación anual comenzó en 1996 y que tuvo el apoyo jurídico en la Ordenanza 6060 que creó el Fondo Municipal de Cultura.

La Ordenanza, que había sido sancionada en la gestión de De Benedictis en agosto de 1995 fue creada “con el objeto de financiar parcial y/o totalmente la producción artística y cultural de aquellos Productores y/o Entidades privadas de Naturaleza Cultural que lo solicitan por concurso establecido a tal fin” (Ordenanza 6060, Art. 1, Concejo Deliberante de Rosario, 1995). La normativa establece que dicho Fondo dependería de la Secretaría de Cultura municipal.

El llamado a *coproducciones* se reeditó anualmente generando una gran expectativa en el sector.

Al mismo tiempo, la gestión de Binner elaboraba el Plan Estratégico Rosario (1998), en el que se sentaron las bases para la re-planificación de la ciudad. Algunas de las líneas estratégicas sobre las que se apoyaron las políticas culturales de ese momento fueron la *ciudad del río* y la *ciudad de la creación*, como se enuncia en el documento institucional (p.84-97).

En este contexto, la figura de Chiqui González trascendió el cargo de directora del CEC para asumir un protagonismo central en las políticas culturales de la ciudad, sentando las bases de una trama de instituciones y programas transversales que le dieron una narrativa excepcional a la cultura pública de Rosario⁶.

De acuerdo a los relevamientos propios de materiales institucionales, entrevistas, notas periodísticas y relación directa con muchas de estas actividades, pudimos observar que ese protagonismo de Chiqui en la gestión pública se intensificó a partir de 1999, cuando asumió

⁶ Del proyecto “Con ojos de niño”, evento coproducido entre las secretarías de Cultura y Promoción Social en 1996 y 1997, surgieron las políticas para la participación de las infancias creando el programa Ciudad de los Niños y los Consejos de Niños. El proyecto habilitó la creación de dos espacios para el juego, el aprendizaje y la convivencia entre chicos y grandes: la Granja de la Infancia en 1999 y el Jardín de los Niños en 2001. En 2003, con la creación de La Isla de los Inventos, las tres instituciones constituyeron el Tríptico de la Infancia. (Chiqui González, s.f., *Biografía*, <https://chiquigonzaez.com.ar/>).

la Subsecretaría de Educación municipal⁷, dentro de la órbita de la Secretaría de Cultura, entonces a cargo de Marcelo Romeu.

Para todo este andamiaje institucional fueron contratados actores, actrices, músicos, titiriteros, escenógrafos, instalando un esquema paralelo en el vínculo entre los actores y el Estado: la contratación directa de actores profesionales o en vías de profesionalización (estudiantes o egresados de las escuelas de teatro y de talleres privados) para proyectos eventuales, en espacios no convencionales. Estos trabajadores, de los cuales muchos de ellos luego ingresaron a la planta municipal, eran convocados discrecionalmente por la relación personal directa con Chiqui o con los coordinadores de los proyectos generados a partir de su inventiva.

De acuerdo a nuestro relevamiento en fuentes primarias, entrevistas directas, bitácoras de entrevistas y artículos periodísticos, podemos decir que las articulaciones entre teatro y Estado municipal en los años de la gestión Binner (1995-2003) se alejaron de la idea de creación de una Comedia Rosarina y se plasmaron en dos grandes ejes que pueden ser objeto de futuras investigaciones. Por un lado, la creación del sistema de subsidios al teatro independiente (las *coproducciones*) y por otro, el crecimiento de la figura de Chiqui González, lo que fue configurando una red de proyectos que se transformaron rápidamente en programas e instituciones que adoptaron una metodología de contrataciones -principalmente a trabajadores y trabajadoras provenientes de la actividad teatral- que convirtieron al Estado en un empleador directo.

En conclusión, desde el punto de vista de los antecedentes que estamos recuperando en este recorrido histórico cuyo punto de partida ubicamos a mediados de la década del '70, es válido preguntarse si el espíritu democratizador de 1983 inauguró un clima de época que en su afán de dejar atrás ciertas prácticas del pasado reciente de alguna manera invisibilizó las experiencias tanto de la Comedia Provincial de 1974 (bajo gobierno justicialista) como el intento de Comedia Rosarina de 1980 (bajo gobierno dictatorial). Y que esto continuó inhibido durante la década del 90 en un contexto de achicamiento del Estado a escala nacional, aunque las políticas locales fueran activas.

En oposición a esto, pareciera que en el contexto de 2012 una serie de confluencias en las políticas culturales de todos los niveles del Estado habilitaron que la discusión vuelva a la escena.

2. La implementación de la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos

2.1 Nivel Polity (la política)

La dimensión más amplia o estructural de la Política es la que se refiere al concepto de *polity*, “entendida como el conjunto de instituciones y reglas que establecen cómo el poder está organizado y distribuido y cómo puede ser ejercido al interior de un orden político” (Jaime, Dufour y otros, 2013: 57). Esta dimensión comprende el análisis del Estado, el sistema político y el régimen político.

⁷ Sin dejar de tener injerencia en el CEC y en las mencionadas instituciones creadas para las infancias, desde ese cargo se crearon los eventos *Berni para Niños* en el galpón contiguo al CEC (galpón N° 11), la *Visita guiada a la vida de Manuel Belgrano* en el Monumento a la Bandera y comenzó a funcionar la Escuela de Artes Urbanas en el galpón N° 17. (Rayón, J, comunicación personal, 20/9/2025)

En este apartado repasamos las principales acciones que fueron definiendo el organigrama de la Secretaría de Cultura y Educación municipal y del Teatro La Comedia en el contexto general del año 2012.

2.1.1 Las políticas culturales nacionales en el contexto del Bicentenario.

A nivel nacional, el proceso político iniciado en 2003 con la llegada de Nestor Kirchner a la presidencia marcó el inicio de una nueva era en la que el Estado recuperó su poder central como árbitro en las desigualdades sociales, con una fuerte injerencia en la reindustrialización del país y una activa red en políticas sociales.

Nació el kirchnerismo, en clara sintonía con el nuevo giro político e ideológico que gran parte de América Latina estaba experimentando en la primera década del Siglo XXI. La racionalidad política de este proceso fue entendida por algunos autores dentro de la lógica de los *populismos* (Laclau, 2005).

Para repasar las políticas culturales del kirchnerismo, encontramos en el trabajo de Zamorano (2016) una descripción detallada que nos permite llegar al contexto de 2012, cuando se iniciaba la tercera presidencia de ese ciclo político.

Con el nombramiento de Torcuato di Tella en la Secretaría de Cultura de la Nación (SCN) en mayo de 2003, el enfoque inicial de las políticas culturales del kirchnerismo buscó la ampliación de los públicos para la construcción de ciudadanía, contrastando con el modelo anterior enfocado en el sector privado, principalmente en la gestión de museos.

Más adelante, bajo la dirección de José Nun (2004-2009), estas políticas se centraron en la promoción de la memoria histórica y en la creación de infraestructura de datos culturales, como el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA).

Aunque la inversión cultural se mantuvo baja en términos de porcentaje del presupuesto nacional, el período posterior iniciado por Jorge Coscia (2009-2014) intentó algunas vías de federalización de la política cultural y avances en la administración de los medios de comunicación con la Ley 26.522.

Por un lado, la SCN impulsó diversos espacios de debate sobre los 200 años de la gesta de mayo, con una marcada tónica latinoamericanista: los *Debates de Mayo*, los *Cafés Cultura del Bicentenario* (realizados desde 2005), y los *Foros del Bicentenario*. En la vertiente artística y patrimonial del ciclo, se llevaron a cabo actividades como el concurso de dramaturgia *Teatro para el Bicentenario* o el proyecto orquestal *Cantata del Bicentenario*.

Finalmente, se destaca el crecimiento económico del sector creativo y el impulso de iniciativas como el Mercado de Industrias Culturales Argentinas (MICA), que buscó fortalecer el ecosistema cultural y la comunicación entre actores del sector (Cardoso, 2024).

Más allá de toda esta red, desplegada fuertemente en el AMBA y en algunos casos bajadas al territorio en provincias gobernadas por el mismo signo político, en la provincia de Santa Fe comenzaron a existir algunas tibias articulaciones a partir de la creación del Consejo Federal de Cultura.

En la ciudad de Rosario el Instituto Nacional del Teatro⁸, cuyo representante provincial era Miguel Palma, con sus diversas líneas de subsidios a la actividad independiente y con la realización de festivales provinciales, regionales, nacionales e internacionales fue la única institucionalidad cultural del gobierno nacional en relación a la actividad teatral con acciones directas en la ciudad durante el período.

2.1.2 Políticas culturales locales entre 2009 y 2012.

Si bien se trata del objeto y el contenido preciso de la decisión gubernamental, la política pública inicia antes, con una serie de actividades y decisiones particulares sobre varios asuntos, que preparan y estructuran la decisión gubernamental principal (Aguilar Villanueva, 2010).

Para analizar el surgimiento de la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos como política pública, debemos trazar un recorrido por la institucionalidad cultural de aquellos años.

El trabajo con fuentes primarias como entrevistas, comunicaciones personales, bitácoras de entrevistas, materiales institucionales y notas periodísticas constituyen la reconstrucción que presentamos en este trabajo que se encuentra fuertemente apoyada en mi condición de trabajador en la Secretaría de Cultura y Educación desde abril de 2005, donde compartí proyectos y actividades laborales con algunas de las personas mencionadas en esta investigación. Todo el relevamiento en este apartado está basado en la combinación de esas fuentes primarias.

En julio de 2009, en la mitad de su segundo mandato, el intendente Miguel Lifschitz convocó a Horacio Ríos para hacerse cargo de la Secretaría de Cultura y Educación.

Formado en el campo audiovisual, Ríos incursionó en el cine, la docencia y la producción involucrándose en las políticas culturales del Estado municipal desde muy joven cuando en 1993 llevó adelante la primera edición del Festival Latinoamericano de Video de Rosario, evento internacional que continuó creciendo en forma ininterrumpida en cada edición anual. Esto dio origen a la primera videoteca pública de la ciudad y luego a la creación del Centro Audiovisual Rosario, que contó con un edificio propio en la antigua Estación Parque Urquiza.

En 2009, las políticas municipales en relación a la actividad teatral pasaban por dos grandes ejes: el Programa Artes Escénicas, que dependía directamente de la Dirección General de Programación Cultural, y la reactivación del Teatro La Comedia. Ambos espacios tuvieron un notable impulso en los años en que Chiqui González fue Secretaria de Cultura y

⁸ En 1997, la sanción de la Ley Nacional del Teatro 24800 contempló la creación del Instituto Nacional del Teatro (INT) como el organismo rector de la promoción y apoyo de la actividad teatral en todo el territorio del país. Las amplias facultades que otorga la Ley al Instituto permiten elaborar, ejecutar y dar seguimiento a una política teatral en todo el país. Su carácter federal convierte a las provincias en las principales beneficiarias de la promoción y el apoyo que brinda el Instituto. (INT, s.f. *Institucionales: ¿Qué es el INT?*, <https://inteatro.ar/>).

Educación, entre marzo de 2006 y diciembre de 2007⁹. Si bien ambas estructuras conflúan eventualmente, sus dinámicas de funcionamiento marchaban en forma paralela.

La asunción de Ríos se concretó el 1° de julio, en el Salón Carrasco del palacio municipal “atestado de funcionarios, actores, músicos, dibujantes, cineastas, artistas y periodistas” (Perez Castillo, E. 2/7/09. Cambios en la Secretaría de Cultura. *Rosario/12*).

El intendente Lifschitz resaltó la presencia en la sala de antiguos secretarios como Pichi De Benedictis, Marcelo Romeu y Chiqui González:

Creo que está casi toda la historia de la Secretaría de los últimos veinte o veinticinco años, y esto es un gran valor, un gran capital que vayamos acumulando sin dividir, sin perder. Sumando y creciendo (...) hemos logrado avances importantes, darle continuidad a la mayoría de los proyectos culturales, que son un eje central de nuestra gestión, y también lograr algunos avances importantes en materia de organización de la Secretaría, de estructuración orgánica y funcional de una Secretaría que ha venido creciendo en los últimos años (Lifschitz, M. en Pérez Castillo, E. 2/7/09. Cambios en la Secretaría de Cultura. *Rosario/12*).

En la misma nota, las palabras de Chiqui González, quien se desempeñaba como ministra de Innovación y Cultura de la provincia desde diciembre de 2007, remarcaban esa sintonía entre las políticas culturales de la ciudad y la provincia, cuya profundización se estaba anunciando.

El flamante secretario mantuvo a la plana mayor de la Secretaría en sus puestos: Florencia Balestra como subsecretaria, Luis Alfonso como Director General de Programación Cultural, Susana Dezorzi como Directora General de Entidades y Organismos, Carolina Balparda como Directora General de Pedagogía Urbana, Ariel Illanes como Director General de Actividades Integradas y Alejandro Piñeyro en la Dirección General de Administración Financiera y Presupuestaria.

El arribo de Ríos tuvo como objetivo subirle el perfil a la Secretaría de Cultura, hacerla jugar más fuerte en el territorio y aprovechar la sintonía política con la gestión cultural de la provincia para potenciar iniciativas en conjunto.

A continuación, revisaremos el estado de situación de las políticas municipales en relación a la actividad teatral en el marco de la asunción de Horacio Ríos como Secretario de Cultura, para llegar al momento en que se despierta la demanda por la creación de una comedia municipal.

a) Programa Artes Escénicas

En el año 2006, la Secretaría de Cultura había resuelto concentrar las iniciativas para el sector teatral en la creación del Programa *Artes Escénicas*, bajo la órbita de la Dirección General de Programación Cultural, entonces a cargo de Alejandro Tejada.

El programa estuvo destinado a la coordinación, desarrollo y promoción de las disciplinas artísticas (teatro, títeres, artes urbanas y danza). Entre sus actividades se destacaron la

⁹ El paso de Chiqui al frente de la Secretaría de Cultura tuvo alto impacto en muy poco tiempo, poniendo en visibilidad toda la potencia de la estructura cultural municipal. En menos de dos años impulsó los programas Cerveinticinco y Escuela Móvil, potenció instituciones recientemente creadas como el CAR, el Museo de Arte Contemporáneo (MACRO), La Casa del Tango y la Escuela de Artes Urbanas, poniendo en perspectiva la creación de una Franja Joven del Río. Luego del triunfo del Frente Progresista en las elecciones provinciales, en diciembre de 2007 el flamante gobernador Hermes Binner la designó Ministra de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe, cargo que ejerció durante 12 años. (Relevamiento propio a partir del trabajo en la Secretaría de Cultura).

organización de ciclos, cursos y festivales y la convocatoria anual para los Subsidios de Teatro, Danzas, Artes Urbanas y Circuito Alternativo. Además ofrecía programas de capacitación, formación e investigación destinados a profesionales, docentes, alumnos de la comunidad artística y público en general (*Anuario*, Secretaría de Cultura y Educación municipal, 2011).

En el área recayó la gestión del esquema de coproducciones, la producción de un nuevo ciclo llamado *Cuatro Cuartetos*, la coproducción del festival *El Cruce* con el colectivo Cobai, la articulación con la Fiesta Provincial del Teatro y el Festival Internacional de Teatro organizados por el INT y la programación de algunos ciclos de teatro y títeres en el territorio. Las dos grandes líneas que se venían desarrollando desde 1996 en las políticas municipales para el teatro, como vimos en uno de los apartados anteriores, se concentraron en *Artes Escénicas*: el otorgamiento de subsidios a través del concurso de coproducciones y las contrataciones eventuales de actores para ciclos propios, como el caso de Cuatro Cuartetos.

A cargo de *Artes Escénicas* quedó Gerardo Agudo, que formó equipo con Cristina Carozza, Adriana Ananía, Juan Munuce y Manuela Maidagan.

Artes Escénicas nació para tomar coproducciones y a raíz de eso empezamos a armar un montón de ciclos y festivales, fue una linda época. Yo estuve en el área desde que la creamos en el 2006 hasta diciembre de 2007, cuando nos fuimos al Ministerio. Pero el área siguió muy activa, funcionando algunos años más (Agudo, G. bitácora de entrevista, 26/8/25).

Tras el relevo de Agudo en diciembre de 2007, la coordinación fue sostenida por Cristina Carozza, Adriana Ananía y Juan Munuce en la sede administrativa de la Estación Rosario Norte.

b) El teatro La Comedia en sus primeros años de gestión municipal

En 2004, Rolando Lo Giúdice¹⁰, un productor teatral de la ciudad con un reconocido trayecto tanto en la gestión cultural pública como en el ámbito privado, asumió la dirección del Teatro La Comedia.

El antiguo edificio está ubicado en Mitre y cortada Ricardone desde 1894, en el casco histórico de la ciudad. Abrió sus puertas en 1902 con el estreno nacional de la obra "Canillita", de Florencio Sánchez.

Luego vendrían zarzuelas, obras costumbristas y del teatro gauchesco. El sainete nacional, el grotesco discepoliano, el teatro criollo, conciertos y recitales de música de grandes artistas nacionales, entre otras propuestas, formaron parte de la historia de su cartelera.

Gestionada desde sus orígenes por empresarios del sector privado, con una capacidad de 850 butacas, a lo largo de todo el Siglo XX, La Comedia albergó principalmente

¹⁰ Rolando Lo Giúdice es egresado de la Escuela de Teatro y Títeres de Rosario. Formó parte del equipo de programación y de la dirección del CEC a fines de los '90 y luego se dedicó a la gestión privada abriendo su propio espacio "La traición de Rita Hayworth", uno de los espacios más emblemáticos del género café concert a comienzos de los 2000. Además, fue productor de los espectáculos del humorista Juan Pablo Geretto, quien luego trascendió en la escena nacional. (Lo Giúdice, R., comunicación personal, 30/7/25).

espectáculos de compañías vinculadas al llamado teatro comercial, o circuito profesional, con artistas de renombre para el público masivo¹¹.

En 1999 la Municipalidad había adquirido el inmueble para comenzar un proceso de restauración. El Teatro La Comedia, de gestión municipal, abrió sus puertas en el marco de los festejos por el Día de la Bandera en junio de 2002¹².

Desde su nombramiento como director, Lo Giudice fue ampliando el perfil de La Comedia, apoyándose en la puesta en valor de su historia y sirviendo como sede principal para diversos festivales y encuentros culturales. La programación fue multidisciplinaria, incluyendo teatro, cine, música y danza, e integró el ciclo notable de las Veladas de Marzo, el cual se celebró anualmente. Además de los eventos propios y coproducciones privadas, el teatro dio prioridad a los grandes festivales y encuentros organizados por la Secretaría de Cultura.

Ese fue un tiempo de enorme trabajo donde nos pusimos a armar los equipos, donde definimos la misión y objetivos del teatro, que era todo un símbolo de la historia de la ciudad, y que gracias a la compra que hizo la Municipalidad se salvó de ser demolido o reconvertido en templo evangélico (Lo Giudice, R., comunicación personal, 30/7/25).

De este modo, podemos pensar que la gestión de Lo Giudice podría ubicarse en el modelo de *teatro público de exhibición permanente* (Bonet y Schargorodsky, 2016). Es decir, un teatro con línea de programación propia, al servicio de su comunidad de referencia, que no puede asumir la realización de producciones propias. “Su misión está dirigida a la formación de las audiencias y al apoyo de la actividad escénica de su territorio. En función de su presupuesto y contexto, su programación de espectáculos escénicos puede ser complementada con otras actividades” (Bonet y Schargorodsky, 2016: 37).

Pero, en medio de esa variada programación, en octubre de 2007 se estrenó “Esperando la carroza”¹³, la primera obra producida por el teatro en la gestión Lo Giudice. El director de la obra fue Matías Martínez¹⁴, quien contó con el apoyo de la Secretaría de Cultura.

Martínez recuerda que en una conversación casual en un evento del CEC le propuso a Chiqui González llevar adelante una idea que le venía rondando: coproducir una obra de teatro en una sala oficial.

¹¹ Entre ellos podemos citar a Carlos Gardel, Lola Membrives, Enrique Muiño, Pepe Arias, Pedro López Lagar, Elsa O’ Connor, Margarita Xirgu, Mecha Ortiz, Tita Merello, Armando Discépolo, Antonio Cunil Cabanellas, Alberto Closas, Arturo García Buhr, Mirtha Legrand entre muchos otros. (Teatro La Comedia, s.f. *Historia*, <https://teatrolacomedia.gob.ar/>).

¹² En esa etapa de reapertura, la dirección del teatro quedó a cargo de Adriana Acosta, personalidad vinculada al ámbito de la lírica hasta la llegada de Lo Giudice, en marzo de 2004. (Lo Giudice, R., comunicación personal, 30/7/25).

¹³ Escrita por Jacobo Langsner y estrenada en Montevideo en 1962, la obra original fue un suceso más tarde en Buenos Aires y en otras ciudades del mundo hasta ser inmortalizada en el cine en 1985 por Alejandro Doria, donde se volvió una verdadera obra de culto. (“Esperando la carroza”, programa de mano, 2007).

¹⁴ Matías Martínez es actor, director, dramaturgo y docente de la Escuela de Teatro y Títeres. Con los espectáculos de sus grupos La Piara y Tragedias Argentinas Teatro consolidó un estilo propio que lo llevó a ganar numerosos premios y distinciones a nivel local, nacional e internacional. (Martínez, M., bitácora de entrevista, 2/9/25).

Mi idea era hacer una versión de “La Nona”, de Roberto Cossa. A Chiqui le pareció interesante, me dijo que se lo proponga a Roli y enseguida nos juntamos. Pero como no tuvimos los derechos de la obra, a Roli se le ocurrió hacer una versión de “Esperando la carroza” y le dimos para adelante (Martínez, M. bitácora de entrevista, 2/9/25).

El director de la obra pensó en un elenco que tuviera recorrido en el humor y la comicidad y se encargó de convocarlo, mientras Lo Giúdice y el reducido equipo del Teatro La Comedia, integrado por Sebastián D’Addario y Diego Ullúa, se encargaron de la producción.

El elenco quedó integrado por artistas de gran trayectoria en el registro humorístico: Gachy Roldán, Tito Gómez, Haydée Calzone, Pipo Fernández, Ofelia Castillo, Mario Vidoletti, Silvina Santandrea, Luciano Matricardi, Liliana Gioia, Alejandra Gómez, Gustavo Machado, Mirta Maurizi, Alejandro García y Daniela Martinángeli.

El tiempo de ensayo fue de dos meses y no hubo contratos de trabajo, es decir que el sistema de recaudación fue similar al del teatro independiente: se destinaba de la boletería un 70% para el elenco y el director, y un 30% quedaba en la renta especial de La Comedia.

La obra se financió con el presupuesto propio del teatro y la secretaría, y de un subsidio por espectáculo concertado otorgado por el Instituto Nacional del Teatro. Además, se apelaron a estrategias de sponsoreo en el programa de mano, gestionadas por el propio Lo Giúdice. Entonces, podemos decir que esta producción propia de un teatro público no constituyó un sistema de producción público ya que no se contempló el pago de salarios a los actores, sino que podríamos ubicarlo como una *Coproducción*, entendida como “la conjunción de dos o más fuentes productivas que se asocian e invierten ciertos recursos en común para llevar adelante un proyecto teatral” (Schraier, 2008: 36).

c) “Canillita”

El antecedente de “Esperando la carroza” sirvió de base para la segunda producción teatral encarada por la dirección de La Comedia a cargo de Lo Giúdice. De esta manera se puso en marcha la producción de “Canillita”, la clásica obra de Florencio Sánchez que había sido la encargada de inaugurar el histórico teatro en 1902.

El ambicioso proyecto era la gran apuesta del teatro para trabajar a lo largo de 2010, en el marco de los festejos del Bicentenario. Fue una producción que reunió a más de veinte artistas rosarinos en escena y un gran equipo de realizadores locales.

“Canillita” narra la historia de un adolescente que vende diarios para mantener a su humilde familia en los albores del Siglo XX. Pichín, su padrastró, hombre haragán y golpeador, lo acusa falsamente de haberle robado un valioso prendedor, motivo por el cual Canillita es injustamente detenido por la policía. Intercalando situaciones dramáticas y cómicas, la obra pinta en clave de zarzuela musical el triste y matizado panorama social de la época.

Para que esta nueva versión de “Canillita” tuviera alguna resonancia mayor en los medios de comunicación locales se decidió contratar a Alicia Zanca¹⁵, una directora de renombre en la ciudad de Buenos Aires, principalmente en el circuito oficial, para asumir la dirección del espectáculo.

¹⁵ Actriz, directora, docente y regisseur. Desarrolló una extensa trayectoria en teatro, cine y televisión. En el circuito oficial de la Ciudad de Buenos Aires se destacó por dirigir versiones de “El zoo de cristal” (de T. Williams), “Romeo y Julieta” y “Sueño de una noche de verano” (de W. Shakespeare), “Arlequín, servidor de dos patrones” (de C. Goldoni), entre otros espectáculos durante la década de 2000. (Alternativa Teatral, s.f. *Alicia Zanca*, en www.alternativateatral.com/persona8149-alicia-zanca).

En julio de 2010, en los diarios de la ciudad y en la agenda cultural impresa de la Secretaría de Cultura se publicó el aviso:

CASTING

La Secretaría de Cultura y Educación de Rosario, a través del Teatro Municipal La Comedia y Artes Escénicas convoca a actores y actrices rosarinos entre 20 y 50 años para participar de la producción teatral “Canillita” de Florencio Sánchez, a realizarse en el marco de los festejos del Bicentenario.

Los interesados deberán presentar en el Teatro La Comedia desde el 22 de junio hasta el 8 de julio inclusive, de lunes a viernes de 10 a 13 h:

-Breve Currículum Vitae detallando formación actoral y obras realizadas.

-Foto de rostro y cuerpo entero.

Para más información: Tel 4802597 / canillita2010@gmail.com

(Agenda mensual 07/2010, Secretaría de Cultura y Educación).

Una vez seleccionado el elenco, la Asociación Argentina de Actores participó en la contratación de los actores, que pasaban a cobrar por los dos meses de ensayos y por el período de funciones del espectáculo, de acuerdo al Convenio Colectivo de Trabajo.

El elenco estaba integrado por Vanesa Baccelliere, Vilma Echeverría, Edgardo Molinelli, Fabián Fiori, Marita Vitta, Mónica Toquero, Ayelén Prado, Gisela Bernardini, Verónica Leal, Fabio Fuentes, Diego Jozami, Máximo Aragones, Manuel Baella, Fernando Muratori, Gigí Barúa, Marcelo Aguirre, Guillermina Cuadrado y Gabriel Marinucci. Los músicos en escena eran Susana Rinesi, Fabio Fuentes, Viviana Strano y Leandro Cortés, y la dirección general y puesta en escena eran de Alicia Zanca y Hernán Peña.

La obra se estrenó el 8 de octubre con funciones todos los viernes, sábados y domingos, por lo que el teatro La Comedia dispuso toda su programación para la realización de la obra, a diferencia de “Esperando la carroza” que compartía la cartelera con festivales, recitales y otras propuestas.

“A más de un siglo de su estreno en el mismo teatro que la vio nacer, y al cumplirse 100 años del fallecimiento de su autor; un homenaje a la figura de tan importante dramaturgo y a su obra, que se ha transformado en un clásico rioplatense” (“Canillita”, programa de mano, 2010).

La crítica destacó el trabajo de dirección de Zanca y Peña, a la vez que hacía referencia al edificio teatral donde sucedió la puesta y a la idea de crear una *comedia municipal*:

También es para destacar que, con la excusa del Bicentenario, y de una vez por todas a partir de una convocatoria abierta a los actores locales, La Comedia pone en escena un espectáculo que merece ser visto por todos los rosarinos. Pero sobre todo, su estreno debería adquirir el carácter de puntapié inicial para la definitiva creación de una Comedia Municipal, con elencos y directores rotativos que puedan recrear la profusa dramaturgia nacional (Passarini, M. 10/10/10. El mundo es un conventillo. *El Ciudadano & la región*).

Más allá del notable éxito de público, la producción marcó un punto de inflexión respecto a su antecesora “Esperando la carroza”, ya que el Estado municipal contempló el pago de salarios a los actores y a los músicos. Con la reapertura de la delegación local de la Asociación Argentina de Actores, la modalidad de contratación y el proceso de selección de actores y actrices se desarrolló de manera organizada y regulada por la articulación entre la producción del espectáculo -el Teatro La Comedia- y el sindicato, a las vistas de un proceso de *profesionalización* (Travnik, Ludueña y Algán, 2019).

En tanto, el teatro La Comedia continuaba con su variada programación que incluía música, danza, cine, encuentros, festivales y obras de teatro de Buenos Aires, pero también de grupos locales¹⁶.

Luego de las funciones de octubre, “Canillita” volvió a la cartelera de La Comedia en marzo de 2011 con funciones viernes, sábados y domingos.

Unos meses después, durante la transición de diciembre de 2011 entre las intendencias socialistas de Miguel Lifschitz y Mónica Fein, se confirmó a Horacio Ríos en el cargo de Secretario de Cultura y Educación, quien llevó adelante el rediseño del Programa *Artes Escénicas*, trasladando el área al interior del teatro La Comedia. Esto implicó que las actividades más fuertes del programa como el ciclo *Cuatro Cuartetos*, la *Celebración Anual de la Danza* y el esquema de *coproducciones* tengan su sede oficial en el edificio de La Comedia.

Es decir, se disolvió un programa creado por la Dirección General de Programación en la gestión de Chiqui González, integrándose a la estructura del teatro La Comedia.

Con la reorganización interna del teatro, Ríos ensayó un intento de sinergia entre algunas de las direcciones generales. En el organigrama, el teatro continuó dependiendo de la Dirección General de Entidades y Organismos, a cargo de Susana Dezorzi, pero al mismo tiempo, Rolando Lo Giudice fue reemplazado por María José Cubiles Méndez, histórica integrante del equipo de la Dirección General de Programación.

Esos fueron los primeros movimientos para intentar centralizar todas las actividades de la secretaría en relación a las artes escénicas en concordancia con el Teatro La Comedia.

Además del propio Ríos, Luis Alfonso como director General de Programación y María José Cubiles Méndez, a cargo del teatro La Comedia, fueron actores fundamentales de este proceso.

2.2 Nivel Politics (lo político)

La segunda dimensión de la política es la que refiere al concepto de *politics*. Este nivel es el que asociamos (en especial en el lenguaje ordinario) al concepto de política, puesto que es habitualmente esta dimensión la que refiere a la dinámica inherentemente conflictiva de la política (Jaime, Dufour y otros, 2013).

En este apartado abordaremos a los diferentes colectivos que jugaron un rol decisivo en la implementación de la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos. Para esta etapa fue necesario el relevamiento de fuentes primarias a través de entrevistas personales, análisis de documentos, sitios web, grupos de Facebook y material gráfico de producciones teatrales.

2.2.1 El regreso de la Asociación Argentina de Actores (AAA)

¹⁶ A partir de 2010, el teatro La Comedia también programó algunas obras locales que eran producidas por grupos independientes, es decir que el Estado sólo participaba en la recaudación de la boletería, no intervenía ni en la producción ni en la contratación de los actores, por lo tanto no formaron parte de esta cadena que supuso la creación de un sistema público de producción. La cantidad de funciones era muy acotada. Algunas de estas obras fueron “Sacco y Vanzetti”, de Mauricio Kartún con dirección de David Ederly (2010), “Marathon”, de Ricardo Monti con dirección de Federico Piazza (2011) y “Nunca estuve tan adorable”, de Javier Daulte, con dirección de Aldo Pricco (2012) (Lo Giudice, R., comunicación personal, 30/7/25)

Para analizar el contexto que estamos estudiando, es fundamental retomar que la entidad volvió a abrir sus puertas en la ciudad de Rosario en noviembre de 2007¹⁷. Los datos relevados a continuación están basados en una entrevista personal con el actor y titiritero Christian Álvarez, delegado general de la Asociación en Rosario desde 2009.

Como reseña su sitio web oficial, la Asociación Argentina de Actores y Actrices es uno de los sindicatos más antiguos del país, fundado en 1919. Su sede central funciona en un edificio declarado Monumento Histórico Nacional en la Ciudad de Buenos Aires y cuenta con 12 delegaciones en ciudades del país, “que permiten ejercer una amplia acción federal en la protección laboral de los afiliados en todo el país” (AAA, s.f. *Institucional: la Asociación*, <https://actores.org.ar/>).

Este sindicato puede entenderse dentro del universo de las formaciones o formas de organización y autoorganización internas, como los antiguos gremios de oficios (Williams, 1982).

Con el arribo de la Lista Celeste a la conducción nacional del gremio en el 2005, comenzó un proceso de reconstrucción de las delegaciones en el interior del país. A diferencia de la tradicional lista Blanca que se identificaba con diferentes corrientes de la izquierda y hasta del radicalismo, en este momento histórico la Lista Celeste estuvo en sintonía con las políticas del kirchnerismo.

Tras la recuperación económica que se inició en 2003 y las líneas de fomento al teatro independiente que otorgaban el Instituto Nacional de Teatro y la Secretaría de Cultura, mediante los sistemas de subsidios y *coproducciones*, el sindicato reapareció en Rosario para intentar regular el trabajo de los actores de teatro, cine, publicidad y televisión.

En 2009, Álvarez fue elegido Delegado General de la AAA de Rosario como parte del armado nacional de la Lista Celeste.

En relación al teatro, el principal campo de acción del sindicato se encuentra en el circuito independiente, donde se ubica prácticamente todo el espectro teatral de la ciudad. En este sentido, el trabajo de la delegación Rosario de la AAA desde 2007 fue la concientización para que los grupos se constituyan como cooperativas de trabajo (Bayardo, 1992), ya que el Convenio Colectivo de Trabajo 307/73 “incorpora a las sociedades accidentales de trabajo como productoras teatrales” (Álvarez, Ch. comunicación personal, 25/8/25).

Pero al mismo tiempo, el sentido de esta reactivación del gremio estuvo relacionada con la práctica de contratación directa por parte de la Secretaría de Cultura, como vimos en el caso de los programas desarrollados por Chiqui González desde 1996 centralizados luego en la creación del Programa *Artes Escénicas*.

De este modo, la AAA logró entablar acuerdos con la Municipalidad y la Provincia ya que los entiende como empleadores estableciendo montos mínimos para el salario de los actores. El sentido del sindicato cobró más relevancia aún con la puesta en marcha de la producción de “Canillita”. Por primera vez, la delegación Rosario de la Asociación Argentina de Actores participó en la selección del elenco por casting, en la constitución de los contratos de trabajo con el Estado municipal como empleador y en el establecimiento del salario mínimo de los actores.

¹⁷ Si bien a comienzos de la década del 80 la delegación local de la AAA tuvo una actividad considerable dentro del circuito independiente, como vimos en los apartados anteriores, progresivamente la entidad comenzó un proceso de desarticulación y desfinanciamiento a lo largo de toda la década siguiente que la llevó a su cierre en 2001. (Chiaudanno, M., Ceballos, E., Miraglia, G. y Pérez Leiva, A., miembros de la delegación de la AAA en las décadas del 80 y 90, bitácoras de entrevistas realizadas en septiembre de 2025)

Este marco legal-laboral abonó el terreno para que se pueda avanzar en la creación de una comedia municipal que sea la base para un sistema de producción público.

2.2.2 El MATIR y el proyecto trunco de 2008

En 1998 un grupo de actrices y actores de la ciudad encabezados por María Teresa Gordillo, histórica integrante del grupo Arteón, advirtió una considerable baja de asistencia a los espectáculos de teatro independiente de la ciudad y decidió formar un grupo de difusión que se llamó Movimiento de Apoyo al Teatro Independiente de Rosario (MATIR).

Además de Gordillo, el colectivo estuvo integrado por Ana Provenzano, Rubén Denino, Silvia Galizzi, Juanita Novelli, Roberto Alloco Garín y demás actores y actrices que habían formado parte de algunas compañías de teatro independiente de los años 60 y 70.

De acuerdo a una bitácora de entrevista realizada a la actriz Ana Provenzano en agosto de 2025, el principal objetivo fue reunir la mayor cantidad de volantes posibles de las obras que estuvieran en cartel para poder centralizarlos y repartirlos en zonas de alto tránsito. De esta manera se conformó la *Mesa de los Sombreros*, un punto de encuentro para efectuar la tarea de repartir volantes en la peatonal Córdoba los sábados al mediodía, el día de mayor afluencia de público.

A lo largo de los años, MATIR fue desarrollando algunas acciones como el Taller de Espectadores *Oscar Molinero*, el Ciclo de los Semimontados y el Ciclo Rescate de estrellas. A comienzos de 2008, el colectivo se propuso tres ambiciosos objetivos: la creación del Museo del Teatro Independiente y de La Casa del Teatro y la conformación de un elenco oficial dependiente de la Municipalidad de Rosario, cuya sede funcionaría en el Teatro La Comedia.

Una vez reactivada la delegación Rosario de la Asociación Argentina de Actores, el MATIR comenzó a articularse con ésta para darle forma al anteproyecto de Ordenanza de creación de la Comedia Rosarina. “A partir del vínculo que tenía MATIR con el concejal Carlos Comi (Coalición Cívica-Ari), se presentó en la Comisión de Cultura del Concejo en mayo de 2008” (Álvarez, Ch. comunicación personal, 25/8/25).

El proyecto reconocía la extensa y reconocida tradición teatral que tiene Rosario como parte fundamental de su patrimonio cultural, consolidada desde comienzos del siglo XX, y estimulada en ese período por la existencia de salas y escenarios que posibilitaron la concreción de puestas y espectáculos generados en la ciudad.

Luego recorría con cierto detalle los diferentes momentos en los que el teatro independiente de la ciudad dio lugar al surgimiento de grupos emblemáticos desde los años ‘20, demarcando que todas las etapas fueron realizadas “sin apoyo oficial”. En este sentido,

siempre fue mucho el esfuerzo y el sacrificio de la gente del teatro para contar con salas destinadas a la producción de puestas en escena, vestuario, escenografía, y que a pesar de ello, y tal como se puede advertir en la actualidad, son muchas las pequeñas salas teatrales, los grupos y las propuestas que el teatro local ofrece a la comunidad, sorteando múltiples dificultades (Proyecto Ordenanza de creación de la Comedia Rosarina, 2008).

La iniciativa consideraba fundamental evaluar la aprobación de una ordenanza que estimulara y apoyara al teatro de la ciudad, “plasmada en un anteproyecto de creación y funcionamiento de Elenco de Teatro Municipal, con rotación regular de actores y directores; dando lugar así a la aparición y formación de una nueva generación que recibirá un aliciente

oficial que sin lugar a dudas merece” (Proyecto Ordenanza de creación de la Comedia Rosarina, 2008). La propuesta establecía que dicho elenco debería crearse en el ámbito de la Secretaría de Cultura y Educación municipal.

Finalmente, el proyecto se estancó en la Comisión de Presupuesto y Hacienda del Concejo, poco tiempo antes del fallecimiento de Gordillo en 2010. Más allá de la iniciativa del concejal Comi, los colectivos que impulsaban la creación de la comedia rosarina no tenían llegada directa a otros bloques, pero fundamentalmente no existía la voluntad política en el Ejecutivo municipal, a cargo de Fernando Farina¹⁸, de llevar adelante el proyecto.

2.2.3 Teatro En Rosario y ATIR

A pesar de las iniciativas del colectivo MATIR y de la Asociación Argentina de Actores que perseguían el objetivo de creación de una comedia rosarina, existían vastos sectores del teatro independiente que no lo consideraban necesario.

A fines de 2009, un grupo de actores y directores de la ciudad se reunieron para organizar acciones que mejoren y amplíen los medios de producción y difusión de sus trabajos. De esta manera nació el colectivo Teatro En Rosario.

El diagnóstico pareció repetirse: la escasa difusión y la curva decreciente de asistencia de público a las salas volvió a representar una problemática recurrente en el sector.

Teatro En Rosario estuvo integrado por referentes del quehacer teatral local, formando parte de grupos como *Hijos de Roche*, *PuntoOteatro*, *Pata de musa* o la *Clínica de Producción de espectáculos*, con una trayectoria dedicada a la búsqueda de estéticas propias que han generado producciones destacadas a nivel nacional. Los integrantes iniciales fueron Ricardo Arias, Esteban Goicoechea, Paula García Jurado, Yanina Mennelli y Bárbara Peters, y luego se sumaron Paula Fernández, Gustavo Guirado, Romina Mazzadi Arro, Miguel Bosco, Claudia Shujman y Elisabet Cunsolo, constituyendo lo que ellos llamaron un *grupo de grupos*, cuya sede operativa más frecuente fue Espacio Bravo, la sala gestionada por el grupo Hijos de Roche, ubicada entonces en Pasco 1714.

De acuerdo a lo relevado en la entrevista realizada a Paula García Jurado en agosto de 2025, la gran mayoría eran referentes de la escena teatral de Rosario desde la década anterior, principalmente egresados de la Escuela Provincial de Teatro y Títeres y del taller La Sociedad del Ángel, un espacio de formación teatral coordinado por Chiqui González a principios de los 90.

Como primer objetivo, enfocado en la problemática de la difusión del teatro local, el colectivo lanzó su propio sitio web [www.teatroenrosario.com] y un folleto impreso trimestral repartido en bares, salas, cines, centros culturales y hoteles.

En la compilación impresa *Eclécticos teatrales* (2014) -en la que el colectivo recupera las notas publicadas on-line-, se describe que la iniciativa fue creciendo, consolidándose en varios sentidos hasta que en 2011 lograron constituirse como Asociación Civil sin fines de lucro, teniendo por objeto fomentar la producción, promoción y difusión de la actividad teatral en Rosario y sus alrededores.

¹⁸ Vinculado al mundo de las artes visuales, Fernando Farina se había destacado por una innovadora gestión en el Museo Castagnino desde el año 1999 y luego por la creación del Museo de Arte Contemporáneo (Macro) en 2004. Con una considerable restricción presupuestaria respecto a su antecesora Chiqui González, la gestión de Farina al frente de la Secretaría de Cultura iniciada en diciembre de 2007 tuvo un perfil más bajo, limitándose a sostener toda la estructura heredada, priorizando la museística y afrontando algunos conflictos sindicales. Fue reemplazado por Horacio Ríos, en julio de 2009. (Relevamiento propio, a partir del trabajo en la Secretaría de Cultura).

En aquel momento, los aspectos vinculados a pensar la profesionalización de los actores y la producción como un campo en sí mismo estaban sobre la mesa, por lo que Teatro En Rosario también se proyectaba en instancias vinculadas a la capacitación del trabajo actoral. “A través del Fondo Nacional de las Artes logramos una beca colectiva para capacitarnos con Ricardo Bartís” (García Jurado, P. comunicación personal, 1/8/25).

Sin embargo, el desarrollo más fuerte del colectivo se sostuvo en las estrategias de difusión y el análisis de las poéticas teatrales del teatro independiente, para lo que accedieron al otorgamiento de un subsidio para el desarrollo de la web a través del programa Espacio Santafesino, que dependía del Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia de Santa Fe.

Además de la cartelera, el sitio fue incrementando su contenido editorial con notas de análisis y crítica a través de las secciones *Teatro en su tinta*, donde colaboraron referentes de alcance nacional como Mauricio Kartún, Jorge Ricci, Alejandro Catalán, Javier Daulte, Valeria Folini, Pablo Razuk y Rafel Spregelburd; *Tintas rosarinas*, donde aparecían relatos de Rody Bertol, Mónica Discépolo, Pablo Fossa, Juan Pablo Giordano, Vilma Echeverría, Matías Martínez, Gustavo Postiglione, Laura Copello, Clide Tello, entre otros; *Sobre la crítica*, con textos de Miguel Passarini, Julio Cejas y Federico Aicardi; *Actuaciones en foco*, con aportes de Eleonora Giménez, Adrián Giampani, Nadia Grisetti, Mariana Frare y Francisco Pavanetto; y *Qué veo*, con las colaboraciones de Claudia Cantero, Pablo Palavecino y Andrea Fiorino, entre otros.

Siempre posicionados en la defensa del teatro independiente, entre las prioridades de este colectivo no estaba la creación de una comedia rosarina. “Nosotros nos pensábamos más como teatro autogestivo” (García Jurado, P. comunicación personal, 1/8/25).

Esta idea tal vez está en consonancia con la clasificación de los sistemas de producción de Schraier (2008), en la que ubica al teatro independiente como una variante originaria del sistema de producción privada de tipo *alternativo*.

El teatro alternativo “está constituido, entre otros, por los espacios cuyos objetivos son la experimentación, la búsqueda de nuevos lenguajes, la mezcla de géneros o el riesgo en términos de actuación y de escritura dramática, por nombrar algunos” (Ludueña, Travnik y Algán, 2020: 47).

Otro colectivo que buscaba atender las demandas del teatro independiente desde el punto de vista de las salas teatrales era la Asociación de Teatros Independientes de Rosario (ATIR), fundada en 2007.

En su sitio oficial, el colectivo repasa que

las salas alternativas e independientes de Rosario nos agrupamos para trabajar proyectos en conjunto a partir de dos problemáticas fundamentales: la desaparición de este tipo de espacios en nuestra ciudad y las dificultades de infraestructura que tenemos los teatros que funcionamos fuera del circuito comercial para sostener la actividad cultural local (ATIR, s.f. *Sobre ATIR*, www.teatrosatir.ar).

En ese momento fundacional formaban parte de ATIR el Centro de Estudios Teatrales (CET), el teatro Vivencias, el espacio cultural La Grieta, la salas La Escalera, Amigos del Arte, La Peripecia, La Manzana, La Morada, Teatro del Rayo y La Nave.

A partir de 2009, este colectivo comenzó a organizar la *Semana del Teatro Independiente en salas* junto a la delegación Rosario de la Asociación Argentina de Actores y el área de *Artes Escénicas* de la Secretaría de Cultura municipal.

Tampoco era una prioridad para ATIR la creación de una comedia rosarina.

2.2.4 El Movimiento Vea Teatro Rosarino (MVTR)

En 2010 una nueva generación de directores jóvenes, algunos de ellos egresados de las escuelas provinciales de teatro, comenzaron a tener una centralidad relevante en la cartelera local. Algunos de ellos decidieron sentar las bases para la conformación de un movimiento asambleario del sector que denominaron Movimiento Vea Teatro Rosarino.

En esa reunión fundacional en un bar de la avenida Pellegrini estuvieron presentes los directores Sebastián Villar Rojas, Carla Saccani y Nicolás Jaworski, quienes tuvieron una fuerte presencia en la cartelera rosarina de la temporada 2011. También estuvo Marina Lorenzo, que se encontraba en pleno proceso de preproducción de “Bruthal”, su primera obra como directora, lo que determina su pertenencia a una generación más joven que la mayoría de los miembros de Teatro En Rosario y de MATIR, los colectivos mencionados anteriormente.

A partir del relevamiento de una entrevista realizada a Sebastián Villar Rojas en febrero de 2025 y del análisis de material de difusión y notas periodísticas pudimos reconstruir las características fundamentales del MVTR y de sus principales referentes, a los que ubicamos como *Generación 2010*.

Casi politólogo, con un premiado recorrido en el universo de la poesía y la escritura, Villar Rojas apareció en la escena local con “Moderna”, obra que escribió, dirigió y estrenó en febrero de 2011 en el teatro Caras y Caretas. Florencia Sanfilippo, Natalia Dean y Gabriel Cejas conformaron el elenco de un éxito que se mantuvo en cartel durante casi toda la temporada.

Luego de haberse recibido de actriz en la Escuela Provincial de Teatro y Títeres, y de haber participado en obras como “De nuevo la furia” (2007) y “Martha Stutz” (2010), Carla Saccani irrumpió fuerte en la escena rosarina con “Fraternidad”, su primera obra como directora. Con texto de Mariano Moro y las actuaciones de Carlos Chiappero y Cristian Mengoni, la obra se estrenó en marzo de 2011 en el Cultural de Abajo y luego de varios meses a sala llena pasó al teatro La Manzana, donde continuaron con la capacidad colmada.

Profundamente identificada con las políticas del gobierno nacional del Frente para la Victoria, Saccani estaba emergiendo como una activa simpatizante del kirchnerismo en los ámbitos culturales de la ciudad, a partir de su inserción concreta en el teatro. Entre otras prácticas militantes, su participación durante 2011 en el armado cultural *Nunca menos* formó parte de la plataforma que acompañó la candidatura a gobernador de Agustín Rossi por el Frente para la Victoria.

Tanto “Moderna” como “Fraternidad” generaron un impacto en el circuito del teatro independiente local que posicionó a Villar Rojas y Saccani como dos directores emergentes exponentes de una nueva generación que suponía la renovación de la escena local¹⁹.

¹⁹ Las características de la *Generación 2010* fueron una profunda vocación por la dramaturgia como premisa de trabajo, la inclusión de elementos temáticos de referencia en lo local pero con el vértigo narrativo de formatos televisivos como las sitcoms americanas. Escenografía hiperrealista aunque las historias estuvieran corridas hacia lo absurdo, lo grotesco o lo siniestro. Relevancia de rubros como escenografía, vestuario, maquillaje, sonorización, iluminación, prensa y comunicación, diseño gráfico, asistencia de producción, etc. habilitando a pensar en una ampliación de la profesionalización de las artes escénicas, ya que estos roles eran absorbidos por profesionales remunerados. Estas características pueden verse de manera integrada en las obras de autoría de Villar Rojas (“Moderna”, “230.001” y “El exterminador de caballos”) y en las de Saccani (“Amarás a tu padre por sobre todas las cosas”, “Tenerlo todo”, “Octaedro 2015”). (Villar Rojas, S., comunicación personal, 26/2/25).

Principalmente, la Generación 2010 abrevó en la obra de Rafael Spregelburd y Javier Daulte, ya que ambos autores introdujeron un procedimiento de creación dramática basado en la voluntad narrativa que superaba el modelo de los 50 minutos como duración máxima de una obra.

Esta nueva impronta no sólo resultó un parteaguas estético dentro de ese ecosistema artístico, sino que además los habilitó a pensar en forma colectiva y activista a partir de las problemáticas propias del sector.

Una parte fundamental que impactó sobre la ampliación de los públicos estaba apoyada en las estrategias de comunicación que tenían estas producciones. Además de la incorporación del trabajo de los agentes de prensa, que sostenían el vínculo con los medios tradicionales locales (prensa gráfica, radio, televisión, sitios web), empezaba a crecer exponencialmente la novedosa red social Facebook²⁰, lo que obligaba al desarrollo de estrategias de comunicación paralelas que, si bien se entrelazaban con el rebote en medios tradicionales, comenzaban a imponer una vertiginosa dinámica propia.

Al mismo tiempo, Julio Cejas (Rosario/12) y Miguel Passarini (El Ciudadano), los críticos en medios gráficos en la ciudad de aquel momento, contribuyeron a legitimar a estos directores desde el punto de vista de la crítica especializada.

Por lo tanto, podemos decir que estos dramaturgos y directores emergentes fueron los primeros en adaptarse al nuevo lenguaje que imponían las redes sociales y aprovecharon todo ese potencial para la difusión de sus obras. Esas prácticas fueron replicadas en las estrategias de convocatoria del MVTR en el verano de 2012.

La *Generación 2010* lanzada a pensar el teatro desde lo político-comunitario se diferencia de los colectivos preexistentes mencionados a partir de la presencia activa de Sacconi como militante del peronismo kirchnerista. En un contexto expansivo de esas políticas ratificadas en la reelección presidencial de Cristina Fernández, el MVTR se destacó con un nivel de politización de cierta estridencia, de mayor identificación con las políticas nacionales, lo que establece puentes de coincidencia más claros con los posicionamientos de la Asociación Argentina de Actores, conducida por la Lista Celeste.

Un fantasma recorre el facebook y los grupos de teatro rosarino: es la política que lo hace ponerse en movimiento. La palabra irrumpe donde estaba suspendida y el teatro se politiza: pregunta, aprende y pasa de boca en boca entre sus hacedores, trabaja más que nunca, se exige y exige. Arriba teatreros, teatristas, actores todos, arriba, el movimiento los convoca, los necesita, pero también los interpela: es hora de ponerse en movimiento" (Carla Sacconi, 14/3/12. "Manifiesto aprobado..." en *Conversación* [Movimiento Vea Teatro Rosarino!!] Grupo de Facebook).

Aquella reunión de noviembre de 2011 fue el puntapié inicial para armar una convocatoria a toda la comunidad teatral rosarina, con encuentros fijos los días martes a la noche en el bar La Pacheta, que funcionaba en Sarmiento 1490.

Lógicamente, una de las plataformas de convocatoria fue la red social Facebook donde se conformó el grupo operativo que funcionaba como espacio de discusión permanente entre las reuniones presenciales de los martes.

Según Villar Rojas la convocatoria surgió "a partir de la vocación de intentar hacer del teatro una profesión, de generar un sistema teatral que pudiera absorber nuestras demandas

²⁰ Hacia 2011, los especialistas sostenían que Argentina era uno de los países con más alta penetración de Internet en el mundo y el furor de la red social Facebook alcanzaba a más de 16 millones de usuarios. (Infobae, 17/10/11. Disponible en <https://www.infobae.com/2011/09/17/606092-crece-el-furor-facebook-la-argentina/>)

laborales, de poder vivir del teatro, generando un mercado laboral de las artes escénicas en Rosario” (Villar Rojas, comunicación personal, 26/2/25).

La idea del MVTR era empezar a darle una nueva impronta más contemporánea al teatro que lo permitiera acercar al público general, a partir del cruce de dos problemáticas: la generación de fuentes laborales y la incorporación de todas aquellas poéticas que intentaran captar nuevos públicos, alejándose de ese *funcionamiento endogámico* que interpretaban como una característica histórica del teatro independiente.

Rápidamente, la convocatoria se fue viralizando y las reuniones semanales en La Pacheta llegaron a picos de más de una centena de personas para el mes de febrero, convocando en su mayoría a los grupos de teatro independiente de la ciudad, a periodistas especializados, a titiriteros, docentes y directores.

Esas semanas fueron un desborde de discusiones y aparecieron todo tipo de demandas, pero rápidamente las inquietudes comenzaron a centrarse en la relativa visibilidad del teatro rosarino, una necesidad que existió siempre: no hay presencia en la televisión, en la cartelería en vía pública, en los grandes medios, etc. Incluso surgió la idea de una entrega de premios que esté vinculada a los medios para aportar a esa visibilidad.

En términos generales, el MVTR se proponía ofrecer al conjunto de la comunidad rosarina espectáculos que se ampliaran a nuevos públicos, a la vez que gestar una estrategia de difusión que instale en la escena cultural local con mayor fuerza al teatro rosarino. Al mismo tiempo impulsaba “el mejoramiento de las producciones locales tanto a nivel artístico como de producción y fomentar para ello, la mutua colaboración entre sus integrantes” (Carla Saccani, 14/3/12. “Manifiesto aprobado...” en *Conversación* [Movimiento Vea Teatro Rosarino!!] Grupo de Facebook).

Surgieron muchos temas, pero empezaron a cerrar filas en la construcción de un sistema teatral basado en tres circuitos: el teatro comercial, el teatro público y el teatro independiente, como lo define Jorge Dubatti para explicar el teatro de la Ciudad de Buenos Aires (Dubatti, 2015). En este sentido, “partíamos de la hipótesis de que el circuito independiente ya estaba consolidado y que faltaban los otros dos, es decir el comercial y el oficial” (Villar Rojas, comunicación personal, 26/2/25).

En realidad observaron que había una especie de *circuito proto-comercial*²¹ en las obras de teatro de revista locales y algunas propuestas de Manuel Cansino, director a quien convocaron a las reuniones pero que desistió de participar.

En el intervalo entre reuniones presenciales, las asambleas continuaban en forma virtual a través del grupo de Facebook durante toda la semana. Las problemáticas en relación a la visibilización del teatro rosarino iban tomando fuerza en la planificación de estrategias para publicidad en televisión, radios y cartelería en vía pública, hasta que en uno de esos encuentros presenciales participó Miguel Palma, el representante regional del Instituto Nacional del Teatro. Fue convocado con el objetivo de encontrar la colaboración del organismo en estas estrategias de difusión, pero el funcionario detalló la imposibilidad de acceder a la pauta publicitaria en medios porque resultaba muy onerosa.

Con el desaire de los pocos referentes del teatro *proto-comercial* y sin posibilidades de acceder a los grandes medios a través de la publicidad paga vía INT, las reuniones ingresaron en una meseta de participantes a mediados de marzo.

²¹ En este punto también podemos traer la clasificación de los sistemas de producción de Schraier (2008) para pensarlo dentro del sistema de producción privada de tipo *inversor ocasional o de empresario independiente*.

Retomando el esquema de los tres circuitos (Dubatti, 2015) sobre los que se propuso avanzar el MVTR, las demandas en relación al teatro independiente tuvieron un tapón en el acceso al mercado publicitario vía INT y además una disputa abierta que fue creciendo a lo largo de las asambleas con algunos grupos, en su mayoría nucleados en torno a Teatro En Rosario. Con los pocos representantes del teatro *proto-comercial* dándoles la espalda, al MVTR le quedó vía libre para avanzar en la creación de un circuito oficial. En ese contexto, fue clave la articulación con otros colectivos como la Asociación Argentina de Actores y el Movimiento de Apoyo al Teatro (MATIR), con quienes reflataron la idea de la creación de una comedia municipal sobre la cual gravitara el circuito de teatro oficial. El MVTR y la AAA retomaron ese proyecto y lo adaptaron a las problemáticas del 2012.

2.3 Nivel Políticas (las políticas)

Otra de las dimensiones de la política es la que se refiere a la *policy* (o *policies*), que se vincula con las acciones o decisiones que un gobierno adopta (políticas públicas) y que están orientadas a la resolución de aquellos problemas que una sociedad y un gobierno definen como públicos, es decir que merecen atención por parte del gobierno (Jaime, Dufour y otros, 2013).

En este punto incorporamos la definición de Aguilar Villanueva (2010) en la que determina que lo específico y peculiar de la política pública consiste en “un conjunto de acciones intencionales y causales, orientadas a la realización de un objetivo de interés/beneficio público, cuyos lineamientos de acción, agentes, instrumentos, procedimientos y recursos se reproducen en el tiempo de manera constante y coherente” (Aguilar Villanueva, 2010: 29).

Como vimos en el apartado sobre la dimensión estructural de la política (la *polity*), nuestro objeto de estudio emergió en un contexto nacional donde la presencia del Estado era un factor decisivo para las iniciativas de fomento a los distintos sectores de la creación artística y cultural, y donde los estados locales también respondían con políticas culturales activas y estructurantes del campo cultural.

A pesar de sus matices, tanto las políticas nacionales, en manos del peronismo kirchnerista, como las locales, de gestión progresista con predominancia del Partido Socialista, se sostenían en una medular y activa presencia del Estado en las iniciativas culturales. Precisamente en ese momento histórico los dos frentes políticos habían sido ratificados en las urnas meses antes.

Esta dimensión institucional favoreció la confluencia de los actores definidos en el nivel de la política (*politics*) en su dinámica conflictiva. De este modo entre el MVTR, la AAA y el resto de los colectivos encontraron el momento justo para dar cauce a una demanda en la que el Estado es el protagonista principal en la toma de decisiones.

En este marco, el MVTR retomó a fondo la idea de avanzar hacia la creación del circuito de teatro oficial, recuperando el anteproyecto de Ordenanza impulsado por MATIR y la Asociación Argentina de Actores, cuyo aliado en solitario fue el concejal Carlos Comi en 2008.

El siguiente paso fue encontrar los mecanismos de articulación con los poderes del Estado local. En este punto, observaremos cómo la demanda colectiva se fue transformando en una política pública en la que intervinieron el Poder Legislativo y el Ejecutivo local en 2012.

Como en los niveles anteriores, para esta etapa fue necesario el relevamiento de fuentes primarias a través de entrevistas personales, análisis de documentos, notas periodísticas, sitios web y páginas de facebook

2.3.1 La demanda por la comedia municipal

Comedia Municipal, Comedia Rosarina, comedia estable, teatro oficial, elenco estable, teatro público... como vimos, en Rosario fueron varias generaciones las que se preguntaron acerca de una misma cuestión que remite a las ciudades capitales²² dentro y fuera del país. Con la mirada siempre puesta en la Ciudad de Buenos Aires como modelo, el esquema retoma a teóricos argentinos como Jorge Dubatti (*circuito oficial de teatro*) y Gustavo Schraier (*sistema de producción pública*).

“El circuito oficial es el sostenido por el Estado, ya sea en el nivel nacional, provincial o metropolitano” (Dubatti, 2015: 170). Desde el punto de vista de la producción, el sistema de producción pública está conformado por los llamados teatros públicos o estatales, instituciones -de carácter permanente que poseen financiamiento del Estado- “cuyo objetivo principal es el de producir, exhibir, difundir y promover la cultura a través de las artes escénicas, a nivel profesional, como una forma de servicio público” (Schraier, 2008: 25).

En nuestro país, este sistema se subdivide a su vez en tres subsistemas, en cada caso, dependientes de los Ministerios (o Secretarías) a nivel nacional, provincial y municipal. “De esto se desprende que sus objetivos se hallarán enmarcados en las llamadas políticas culturales de dichos gobiernos; es por esto que habitualmente se los denomina teatros oficiales” (Schraier, 2008: 26).

Un modelo de producción sistemática, planificada y organizada supone el fortalecimiento de la actividad teatral de la ciudad, generando fuentes de trabajo permanentes, alcance a nuevos públicos y mayor prestigio de la actividad cultural local no sólo para su propia comunidad artística sino para robustecer la plaza turística y proyectar los propios recursos.

Desde la mirada de los actores y trabajadores de la cultura, el Estado se compromete como un empleador más, tal vez el más poderoso al no contar con un sistema de producción privada empresarial (Schraier, 2008) ni al existir un circuito comercial genuinamente local.

Como observamos en el recorrido histórico, este compromiso del Estado como empleador directo a través de un sistema de producción público es una larga discusión entre los miembros de una comunidad que se sostuvo y se constituyó en torno a los preceptos del teatro independiente.

2.3.2 El comediazó

El 25 de mayo de 2012, en un nuevo grupo de Facebook creado por el MVTR, llamado *Por una Comedia Municipal de Teatro*, Carla Sacconi publicó el documento “Volante-Argumentos para entender la necesidad de una comedia estable”, en donde se retoma la iniciativa trunca de 2008 para acomodarla a ese presente:

El MVTR se encuentra realizando gestiones para interesar a los Señores Concejales en el tratamiento de un proyecto de creación de un Elenco Municipal de Teatro, el cual consistiría en un conjunto de producciones (alrededor de tres por año) cuyos montajes serían realizados por elencos rotativos e íntegramente seleccionados por jurado.

El carácter rotativo de los elencos (recambio cuatrimestral, aproximadamente) y su designación por jurado es, a nuestro entender, indispensable para garantizar que el

²² El MVTR relevó la existencia de más de catorce (14) comedias municipales en todo el país, incluyendo ciudades como Córdoba y Mendoza. (Carla Sacconi. 25/5/12. *Notas [POR UNA COMEDIA MUNICIPAL DE TEATRO]* Grupo de Facebook).

Elenco Municipal de Teatro sea una oportunidad real para todos los teatristas que están desarrollando su carrera en la ciudad de Rosario.

Por este motivo, luego de haber evaluado la seriedad con la que contempla diversos puntos críticos para su buen desempeño y transparencia, les acercamos este proyecto de creación de un Elenco Municipal de Teatro a todos los integrantes de la comunidad de las artes escénicas locales, para ponerlo en su conocimiento y, por supuesto, en abierta discusión (Carla Saccani, 25/5/12. *Notas* [POR UNA COMEDIA MUNICIPAL DE TEATRO] Grupo de Facebook).

Generar nuevos públicos y ampliar el caudal de espectadores, expandir los horizontes profesionales y fortalecer el mercado local de las artes escénicas, cuidar el patrimonio cultural de la ciudad a través de la producción de clásicos locales, nacionales y universales, pero también promover nuevas y desafiantes estéticas contemporáneas, entre otras consideraciones eran expresadas en ese proyecto.

Desde ese momento, comenzó a circular una nota de avales institucionales en apoyo a la creación de una Comedia Municipal de carácter rotativo propuesto por el MVTR. Inmediatamente comenzaron a llegar los avales de la Escuela Provincial Teatro y Títeres, Sadop, Escuela Municipal de Música, Diario El Ciudadano, Radio Nacional Rosario, Diario Rosario 12, Asociación Argentina de Actores, AMSAFE Rosario, Sindicato de Prensa Rosario, CRITEA, ATIR, Asociación Civil Teatro en Rosario, Asociación Empresaria de Rosario, Universidad Nacional de Rosario, COBAI, Escuela de Clown Rosario, Abuelas de Plaza de Mayo filial Rosario.

A partir del 8 de junio, los integrantes del MVTR comenzaron a reunirse con los diferentes bloques del Concejo Deliberante para construir consensos en relación al tema. Ese día comenzaron con el edil Diego Giuliano (PJ).

En simultáneo se iniciaron las conversaciones con el Poder Ejecutivo de la ciudad. El 23 de junio ya se habían realizado dos reuniones con Horacio Ríos, Secretario de Cultura y Educación. En esas reuniones participaron además las dos Escuelas Provinciales de Teatro, la dirección del Teatro La Comedia, dirigido por María José Cubiles Méndez desde 2011, la Dirección de Programación de la Secretaría, a cargo de Luis Alfonso, y la Asociación Argentina de Actores.

El 17 de julio, Carla Saccani publicó en el muro del grupo específico de Facebook para la creación de la comedia municipal que “desde hace seis semanas venimos sosteniendo reuniones en la Secretaría de Cultura para llegar a la redacción de un proyecto de ordenanza consensuado” (Carla Saccani, 17/7/12. *Conversación* [POR UNA COMEDIA MUNICIPAL DE TEATRO] Grupo de Facebook).

En las mismas participaron Horacio Ríos, Carla Lucarini (Abogada de dicha secretaría), María José Cubiles Méndez, Luis Alfonso y Marcos Ramos (por la Dirección de Programación Cultural), Mónica Discépola (por la Escuela Provincial de Teatro y Títeres), Christian Alvarez, Gisela Bernardini y Alberto Dorado (por la Asociación Argentina de Actores) y varios integrantes del MVTR: Julio Cejas, Luis Fittipaldi, Mayra Sánchez, Cecilia Patalano, Mariano Rey, Marita Vitta, Damián Ciampechini, Flavio Soso, Elbio Barchiesi, Sebastián Villar Rojas y Carla Saccani.

En la reunión del 9 de agosto, los mismos integrantes avanzaron en establecer que se realizara como mínimo una producción anual, que el director y los actores sean elegidos a través de concursos, que cuando se lleven adelante propuestas con dramaturgia original también sean sometidas a concurso y que las remuneraciones tomen como base el Convenio Colectivo de Trabajo de la Asociación Argentina de Actores, de carácter nacional.

El 23 de agosto se dio por finalizada la redacción del proyecto elaborado entre el Movimiento Vea Teatro Rosarino, la Asociación Argentina de Actores, la Escuela Provincial de Teatro y Títeres y la Secretaría de Cultura y Educación.

Para ese entonces, Teatro En Rosario definió dejar de participar en las discusiones. García Jurado recuerda que no les interesaba el formato de la Comedia Rosarina, “no es que estábamos en contra, pero nos identificábamos con el teatro autogestivo y trabajamos para sostener ese formato. Queríamos que el Estado acompañe la actividad en la difusión, que nos ayudara a ampliar la convocatoria” (G. Jurado, P. comunicación personal, 1/8/25).

El formato de casting y los tiempos de ensayo eran los dos puntos más irremontables para Teatro en Rosario ya que desde la cosmovisión del teatro independiente, en los proyectos se trabaja con el actor o la actriz que el director o el grupo considera necesario. En relación a los tiempos de maduración en la vida de los proyectos, la fijación de plazos (2 meses) les resultaba arbitraria e innecesaria, ya que el teatro independiente presenta la obra cuando considera que está lista para el estreno.

No acordábamos en lo que contenía la palabra profesionalización. ¿Qué significa ser profesional? ¿Soy mejor o peor actriz porque me pagan? No está mal pensar en el actor como un trabajador, pero en el caso de la Comedia Rosarina ese derecho laboral está acotado a algunos meses, eso sonaba un poco mentiroso, sólo para seis actores... Eso, ¿qué implica a nivel profesionalización? Nosotros preferíamos que los recursos públicos se distribuyan de otra manera, por ejemplo, para acompañar la difusión de los grupos que producen (G. Jurado, P., comunicación personal, 1/8/25).

La Secretaría de Cultura fue el vehículo para que el proyecto ingrese el 28 de agosto en las Comisiones de Gobierno y de Cultura del Concejo Deliberante a través de la concejala Daniela León (UCR) para que, tras su evaluación, pueda ser elevado al recinto.

Al mismo tiempo, se precipitaron las reuniones del MVTR con los diferentes bloques. “Por un lado, el bloque del FPV a través de Norma López y Roberto Sukerman, nos recepcionó muy bien. Interactuamos más con López, ella siempre nos acompañó, pero como no eran gobierno era más bien secundario lo que podían hacer” (V. Rojas, S., comunicación personal, 26/2/25).

El proyecto comienza a cobrar más forma y más imaginación política cuando lo trabajamos con María Eugenia Schmuk del bloque UCR, ellos tenían una sintonía con esta idea de teatro público y a la vez una llegada más directa con el Ejecutivo, ya que eran del mismo frente político” (...) en el caso de Schmuck había una concepción académica de que lo que nosotros estábamos intentando generar un milieu innovador y la gestión de algo que tenía que ver con sinergias locales (V. Rojas, S., comunicación personal, 26/2/25)

El MVTR continuó entrevistándose con todos los concejales, entre ellos Roy López Molina (PRO) y Jorge Boasso (UCR). “Todos tuvieron muy buena predisposición y muy buena recepción con el proyecto” (V. Rojas, S., comunicación personal, 26/2/25).

El domingo 2 de septiembre, Julio Cejas publicó en el diario Rosario/12 una nota en la que comunicaba la inminencia de la sesión en la que se trataría el tema en el Concejo Municipal, haciendo referencia a la figura de Norberto Campos, fallecido en 2003:

Al inolvidable maestro Norberto Campos le hubiera gustado esta consigna, seguro la andaría coreando por las calles de la ciudad, enfundado en sus legendarios zancos,

al frente de su Grupo La Acción: ¡"Paso, paso, paso, se viene el comediazo!". Seguro el jueves al mediodía se dará una vuelta por las inmediaciones del Honorable Concejo Municipal para apoyar desde donde se encuentre, esta histórica presentación del Proyecto de Ordenanza para la creación de la Comedia Municipal de Teatro.

Y también es muy seguro que detrás de una nube de sombreros antiguos lo acompañe la siempre presente María Teresa Gordillo que luchó por esta reivindicación con la misma tenacidad y el empeñamiento con la que forjó su emblemático "Movimiento de Apoyo al Teatro de Rosario". (...)

Gracias a la obstinada lucha del noble Movimiento Veá Teatro Rosarino que se tomó en serio la tarea de reflotar esta y otras tantas conquistas postergadas, en confluencia con la Asociación Argentina de Actores, delegación Rosario y la voluntad política del Secretario de Cultura, Horacio Ríos, parece ser que Rosario pronto contará con su Comedia Municipal de Teatro (Cejas, J. 2/9/12. Se viene el *Comediazo. Rosario/12*).

Finalmente, el día elegido para la sanción de la Ordenanza Municipal fue el jueves 6 de septiembre de 2012.

2.3.3 La sanción de la Ordenanza

El día de la sanción de la Ordenanza, el MVTR, la AAA y buena parte de la comunidad teatral de la ciudad lograron convocar una centena de personas al recinto del Concejo Municipal para acompañar en vivo y en directo, a modo de espectadores de una obra de teatro, la discusión y posterior sanción de la norma.

En las semanas previas el gran foro virtual de Facebook del Veá convocó a toda la comunidad teatral y a la ciudadanía en general para que pudiera presenciar esa sesión histórica.

Una vez consumada, entre gritos y festejos, casi todos los medios de la ciudad se hicieron eco de la sanción de la Ordenanza N° 8951, por ejemplo, Rosario/12:

Cumpliendo con un viejo anhelo de los teatreros rosarinos, el Concejo Municipal aprobó ayer por unanimidad la creación de la Comedia Municipal de Teatro, programa que entrará en funcionamiento efectivo a partir de 2013, promoviendo la labor de actores, directores y dramaturgos locales (Pérez Castillo, E. 7/9/12. El primer gran paso de comedia. *Rosario/12*).

La nota reconocía el impulso de los colectivos y la voluntad política del Ejecutivo municipal en la elaboración del proyecto que terminaba de definirse en el cuerpo legislativo con fuerza de Ordenanza, que logró su aprobación sumando dos modificaciones: por un lado, por iniciativa del concejal Alberto Cortés (Proyecto Sur), contemplar la creación de una Comisión Asesora. Por otra parte, y atendiendo a la propuesta de la edil Norma López (FPV), se estableció que la Comedia Municipal lleve el nombre de Norberto Campos.

En la sesión, los representantes de cada bloque tomaron la palabra de un proyecto que salió por unanimidad. De acuerdo a la nota de Pérez Castillo en *Rosario/12*, el concejal Héctor Cavallero, del Partido del Progreso Social (PPS), sostuvo que se estaba saldando una deuda con el movimiento nacional y popular, aludiendo al sainete y al grotesco referenciados en Florencio Sánchez y Armando Discépolo. Recordó posteriormente a hechos y protagonistas de la actividad, como cuando "El conventillo de la paloma" fue llevado al teatro Colón, durante la presidencia de Hipólito Yrigoyen; mencionó a Leónidas

Barletta y su Teatro del Pueblo, a Raúl González Tuñón, Alvaro Yunque y a Nicolás Olivari. La concejala Daniela León (UCR) resaltó que con la iniciativa se garantiza la transparencia y la participación de todos los actores rosarinos. Además enfatizó que el proyecto había avanzado rápidamente, dado que los ediles “somos sólo un vehículo de esto, el objetivo es que los actores rosarinos actúen en el teatro La Comedia” (P. Castillo, E., 7 de septiembre de 2012, Rosario/12)

Horacio Ríos, presente ese día en el recinto, destacó esa etapa del proceso:

Hay que ser justos en que este proyecto fue realmente colectivo, estuvimos más de un semestre reuniéndonos todas las semanas con directores, actores, escritores, con sectores tan distintos, mesas muy cargadas de una historia de discusiones que terminaban con algunas diferencias pero que al final logramos el consenso necesario (Ríos, H., comunicación personal, 29/3/21).

Desde el punto de vista de la Asociación Argentina de Actores, Christian Álvarez, sostenía que la Comedia Municipal fue una punta de lanza a un reconocimiento mayor al trabajo de los actores. “Nosotros como sindicato fuimos gestores de esta Comedia, estuvimos en la escritura un año entero, ya habíamos participado en el proyecto anterior que se había estancado” (Álvarez, Ch., comunicación personal, 25/8/25).

Esa importancia que Álvarez le otorga a la creación de la Comedia Municipal explica la presencia de la actriz Alejandra Darín el día de la sesión en el Concejo, quien entonces era la presidenta de la Asociación Argentina de Actores a nivel nacional por la Lista Celeste, de orientación kirchnerista.

2.3.4 El texto de la Ordenanza

El texto de la Ordenanza es el resultado de este largo y complejo proceso que deja asentada a la implementación como “conjunto de acciones y comportamientos que permiten transformar las intenciones u objetivos de una política pública en productos, resultados o impactos observables” (Jaime, Dufour y otros, 2013).

El mismo comienza destacando a los concejales que presentaron el proyecto: Daniela León (UCR); Norma López (FPV), Rodrigo López Molina (PRO), Pablo Colono (PDP), Oscar Greppi (CC-Ari), Diego Giuliano (PJ) y Roberto Sukerman (FPV)

En el inicio de la fundamentación, la Ordenanza reconoce la extensa y reconocida tradición teatral que tiene Rosario, como parte fundamental de su patrimonio cultural, consolidada desde comienzos del siglo XX y sostenida hasta el presente por los trabajadores del teatro independiente, auténticos generadores de cultura que a través de la producción de distintas poéticas y procedimientos teatrales, actualizan y ponen en valor dicha tradición.

En este sentido, el texto reconoce la tradición histórica en la que se inscribe el teatro rosarino y enlaza con el presente de un momento crucial donde los diferentes niveles del Estado son los garantes de políticas culturales de fomento y desarrollo para la producción local, como expresa en sus considerandos:

Considerando:

Que estamos arribando al momento histórico óptimo para pensar un modelo de desarrollo en artes escénicas sustentable, con permanencia en el tiempo, con metas de mediano y largo plazo, y cuyo horizonte estratégico sea el de crear -o contribuir a crear una industria cultural con fuerte anclaje regional y proyectada al país y al mundo, pero que a la vez no deje nunca de pensar su ciudad, de satisfacer la

creciente demanda de consumos culturales de sus ciudadanos -cada vez más exigentes-, y de ofrecer un mercado laboral para quienes han decidido llevar adelante su carrera aquí.

Que la producción teatral local tiene la calidad necesaria para posicionar a Rosario como un polo cultural en el país y en el mundo, contribuyendo con el perfil de ciudad donde la cultura es incluso un atractivo turístico.

Que el teatro es un medio útil para el desarrollo social e intelectual de la ciudadanía.

Que desde hace algunos años la ciudad cuenta con una sala oficial, La Comedia, que resulta un marco inmejorable para el desarrollo y la jerarquización de la actividad, ofreciendo la posibilidad de tener una programación representativa de producciones locales. Que permitiría ofrecer un espacio para el surgimiento de nuevas expresiones teatrales, de nuevas generaciones de creadores que necesitan de un apoyo oficial sostenido para mostrar y potenciar su producción y su propuesta, en una escala superadora de la actual. Que los diferentes sectores representativos de la actividad y la Secretaría de Cultura y Educación han logrado un consenso inédito en cuanto a la oportunidad, posibilidades y proyección que brinda la creación de un Elenco Municipal.

Que todas las razones expuestas son suficiente fundamentación para evaluar la aprobación de una ordenanza que estimule y apoye al teatro de nuestra ciudad, plasmada en el anteproyecto de creación y funcionamiento de la Comedia Municipal de Teatro "Norberto Campos", con rotación regular de actores y directores (Ordenanza municipal 8951, Concejo Deliberante de Rosario, 2012).

En relación a estos considerandos podría señalarse que entender al teatro como Industria Cultural es una cuestión de debate desde hace algunas décadas.

El teatro forma parte tanto de la Economía de la Cultura , en tanto *espectáculo en vivo* (Zallo, 1988), como de la Economía Creativa, entendidas como *artes del espectáculo* (Fonseca Reis, 2008).

Por sus características particulares de objetos únicos, artesanales e irrepetibles, las producciones teatrales quedaban históricamente excluidas del universo de las Industrias Culturales. No importa si un mismo espectáculo con un mismo elenco y en una misma sala realizaba miles de funciones, cada una de ellas era un evento único y por lo tanto no serializable en su producción para ser concebidas bajo el paraguas de las Industrias Culturales.

Por su parte, el término Industrias Creativas hace referencia a las Industrias de Contenido que utilizan como principales insumos el talento y la creatividad, es decir que el acento está puesto más en la creación que en la serialización de la producción. Se asume que ellas tienen una base de contenido intelectual, cultural, artístico y también de mercado (Fonseca Reis, 2008).

Esta denominación es lo suficientemente amplia como para incluir a las artes escénicas, dentro de las cuales ubicamos al teatro, dado que se empiezan a considerar no sólo aquellos objetos capaces de producirse en serie sino también aquellos objetos únicos y espectáculos en vivo, así como todo lo relativo al diseño y nuevas tecnologías (Bernstein, 2019). Por esto, por su esencia eminentemente creativa y por la conformación de una cadena de valor que se traduce en fuentes de trabajo y su consecuente profesionalización, el teatro puede considerarse una Industria Creativa.

El proyecto de Ordenanza consta de 10 artículos. En el Artículo 1 se establece la creación del Programa Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos en el ámbito de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario, cuyos objetivos fundamentales son:

- 1.- Profesionalizar la actividad teatral local.
- 2.- Generar nuevos públicos para las producciones culturales locales que se den tanto en ámbitos oficiales, comerciales, independientes como vocacionales.
- 3.- Generar una fuente de trabajo genuina para los actores y directores de la ciudad perdurable en el tiempo.
- 4.- Descentralizar la producción teatral local a través de la realización de un importante número de funciones de cada una de las producciones en los distintos barrios de la ciudad.
- 5.- Estimular la escritura de textos dramáticos por autores locales.
- 6.- Promover la construcción y ejercicio de la memoria cultural colectiva.
- 7.- Promover instancias de innovación en la escena local
(Ordenanza municipal 8951, Concejo Deliberante de Rosario, 2012).

En la enumeración de los objetivos, aparecen cuestiones más generales y hasta difusas como la generación de nuevos públicos, el aporte a la construcción de la memoria cultural colectiva o la promoción de instancias de innovación, aunque parece predominar el objetivo primero de la profesionalización, ampliado en la generación de fuentes laborales a través de la realización de funciones y un particular interés por el oficio autoral.

Los siguientes artículos delimitan aspectos de la planificación general en relación al modelo de producción que se propone el Programa:

Art. 2°.- El Programa realizará, al menos, una obra teatral por año, a producirse y representarse en el Teatro La Comedia y otros espacios culturales de la ciudad de Rosario, conforme el presupuesto que la Secretaría de Cultura y Educación asigne anualmente, definiendo cada cuatro convocatorias las propuestas teatrales que serán abordadas en el siguiente período.

Art. 3°.- La Secretaría de Cultura y Educación abrirá la convocatoria a la presentación de proyectos con suficiente antelación y deberá difundirla en todos los medios de comunicación a los que tenga acceso.

Art. 4°.- La totalidad de las tareas de producción y los recursos humanos necesarios para la operación técnica de las producciones teatrales correrán por cuenta de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad, que podrá solicitar, a su criterio, la participación de pasantes de las escuelas provinciales de teatro
(Ordenanza 8951, Concejo Deliberante de Rosario, 2012).

El artículo 5° refleja cierta intencionalidad de la Generación 2010 -quienes lideraban el MVTR- en su búsqueda de revitalizar la dramaturgia local con igualdad de oportunidades en el acceso por concurso:

Art. 5°.- Toda propuesta teatral que requiera de un texto inédito y no representado originará la realización de un concurso de dramaturgia para concretar su selección
(Ordenanza 8951, Concejo Deliberante de Rosario, 2012).

Los dos artículos siguientes reflejan el acuerdo con la Asociación Argentina de Actores en función de la profesionalización, las fuentes de trabajo y las conquistas laborales

Art. 6°- Los actores, asistente de dirección y director serán contratados por un período de seis meses, fijándose las siguientes remuneraciones: a) Actor y Asistente de Dirección: Una remuneración mensual equivalente a la categoría "D" establecida en el Convenio Colectivo de Trabajo 307/73 de la Asociación Argentina de Actores y b) Director: Una remuneración mensual equivalente a un veinte por ciento (20%) más de la fijada en el apartado a). Aquellos que fueran seleccionados para un proyecto no

podrán volver a presentarse en los dos llamados subsiguientes. Para cada una de las producciones deberán contratarse un mínimo de seis (6) actores.

Art. 7°.- La selección de los actores se llevará a cabo a través de una audición pública y abierta y la del Director lo será a través de un concurso de oposición y antecedentes y presentación y defensa de un proyecto teatral. Para ambas selecciones la Secretaría de Cultura y Educación convocará a un jurado competente compuesto por un mínimo de cinco (5) miembros e integrado por personas e Instituciones del quehacer y la crítica teatral nacional, provincial y/o local. Los integrantes de dichos jurados no podrán repetirse en convocatorias sucesivas. El asistente de Dirección será escogido por el propio Director (Ordenanza 8951, Concejo Deliberante de Rosario, 2012).

En el artículo 8, la Ordenanza hace referencia a la propuesta del concejal Cortés, para que la propuesta tenga un grado mayor de apertura dentro del sector con la creación de la Comisión Asesora:

Art. 8°.- El Departamento Ejecutivo Municipal convocará a una Comisión Asesora del Programa Comedia Municipal de Teatro "Norberto Campos", que estará integrada por docentes, alumnos, profesionales e instituciones del quehacer teatral rosarino (Ordenanza 8951, Concejo Deliberante de Rosario, 2012).

Finalmente, la Secretaría de Cultura y Educación deja en claro que se hará cargo de ejecutar la implementación del programa:

Art. 9°.- El Departamento Ejecutivo Municipal, a través de la Secretaría de Cultura y Educación, establecerá las bases y condiciones para la presentación de proyectos de montaje de los espectáculos teatrales y demás reglamentación de aplicación (Ordenanza 8951, Concejo Deliberante de Rosario, 2012).

2.3.5 Implementación desde el Ejecutivo

La Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos significó algo distinto en lo que refiere a políticas públicas del Estado Municipal en relación a la actividad teatral de la ciudad, como pudimos relevar en las entrevistas realizadas a Horacio Ríos y Luis Alfonso en 2021.

En las sucesivas gestiones a cargo de la Secretaría de Cultura desde 1983, en general, los programas e instituciones creados por las diferentes administraciones (radicales o socialistas) tuvieron una fuerte marca de gestión del Poder Ejecutivo, que usualmente los ciudadanos lograron apropiarse fueran ciclos, festivales, encuentros, programas y hasta instituciones. Iniciativas que surgieron de instituciones y coordinaciones generales de la Secretaría de Cultura -es decir, del Poder Ejecutivo- que luego fueron incorporando en mayor o menor grado de participación a colectivos específicos de cada rubro.

Distintivamente, la Comedia Municipal Norberto Campos se constituyó como una política pública surgida desde una demanda del sector, expresada a través de los colectivos, consensuada en el Poder Legislativo y retomada por el Ejecutivo luego de la sanción de la Ordenanza. En esta etapa de la implementación, el programa recayó en la Dirección General de Programación, coordinada por Luis Alfonso desde diciembre de 2007.

Involucrado en el ámbito de la cultura local desde muy joven, Alfonso integró el emblemático grupo activista Cucaño, a fines de los 70 y principios de los 80. Luego formó parte de

diversos colectivos hasta que en los 90 se sumó al equipo de la Secretaría de Cultura como gestor cultural público, donde trabajó muchos años a la par de Alejandro Tejeda.

En diciembre de 2007, cuando Chiqui González pasó de la Secretaría de Cultura municipal al desembarco en el Ministerio de Innovación y Cultura de la provincia, buena parte del personal técnico y político de la Dirección General de Programación emigró con ella. La tarea de Alfonso luego de la partida de Tejeda fue reorganizar el área sosteniendo gran parte de la estructura heredada, pero contenida por la austeridad presupuestaria que significó la gestión del secretario Fernando Farina.

Tras la llegada de Ríos en julio de 2009 con la clara intención de levantar el perfil de la Secretaría, la Dirección General de Programación a cargo de Alfonso resultó clave para esa nueva etapa.

Hacia 2012, el equipo de la DGP estaba integrado por Nahuel Reynoso, Marcos Ramos, Ariel Gianuzzi, Leonardo Régoli, Sebastián Martínez, Rosana Marchiaro, Roxana Rainoldi y Silvia Paz. Poco tiempo antes, María José Cubiles Méndez formaba parte de ese equipo hasta que reemplazó a Rolando Lo Giúdice en la dirección del teatro La Comedia en diciembre de 2011.

Con la necesidad de armar el equipo de producción, Alfonso redireccionó parte de ese equipo a la tarea específica de la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos.

Cuando la Ordenanza salió del Concejo nosotros ya teníamos bastante idea de cómo empezar a laburar. A partir de allí vino toda la etapa de reglamentación, es el momento en el que se baja a tierra y se pone en práctica, y ahí también se pueden hacer algunos ajustes porque había detalles que faltaban. La Ordenanza va a lo general pero en la reglamentación vos vas a lo particular (Alfonso, L., comunicación personal, 22/6/21).

Por esto, el esquema de trabajo superó la órbita exclusiva del teatro La Comedia elevando la implementación de la política a un funcionamiento dependiente de una Dirección General dentro del ámbito de la Secretaría, sentando las bases para el armado de un *sistema de producción público* que a partir de la sanción de la Ordenanza se abocó a convocar a la Comisión Asesora, descrita en el artículo 8.

2.3.6 La Comisión Asesora

La Comisión Asesora fue convocada por la Secretaría de Cultura para sostener reuniones semanales en Rosario Norte. Fueron convocados la Asociación Argentina de Actores, el Movimiento Vea Teatro Rosarino, MATIR, Teatro en Rosario, ATIR, Cobai, Moronao, Titiriteros Rosarinos, Payasos Autoconvocados, las dos escuelas provinciales de teatro, el Postítulo en Artes Escénicas de la UNR y referentes del teatro local.

La importancia de la Comisión Asesora fue que se mantuvo esa implicancia de lo colectivo en un proyecto que ya estaba siendo administrado por el Estado, garantizando algunas cuestiones clave de la implementación, a la vez que funcionaba como un monitoreo desde afuera, como una especie de autoridad de contralor (Ramos, M., comunicación personal, 30/3/21).

En las reuniones de la Comisión Asesora se resolvieron dos puntos clave para la reglamentación: la decisión de los géneros que iban a proponerse los primeros cuatro años de funcionamiento y la elección del texto de la primera edición, que sería clásico nacional.

Se realizaron varias propuestas, entre ellas “He visto a Dios”, un “sainete agrotescado” (Dubatti, 2010) escrito por Francisco Defilippis Novoa en 1930, pero finalmente se impuso la figura de Armando Discépolo.

“Relojero” fue la última pieza escrita por Discépolo, el padre del grotesco criollo. Estrenada en 1934 en el antiguo teatro San Martín de Buenos Aires, no es considerada un grotesco puro sino más bien un grotesco que va camino a la comedia dramática.

En la obra se revelan las implicancias de lo que luego se conocería como clase media trabajadora, surgida de familias de inmigrantes, donde se ponen de manifiesto los duros enfrentamientos generacionales, la complejidad de las relaciones filiales, y las contradicciones del llamado afecto familiar, con versiones muy diferentes entre sí de lo que es o cree ser cada uno de los personajes, seis en total.

El protagonista de “Relojero” es Daniel, el hombre que sostiene a la familia con su oficio de relojero, ejemplo de vida para su hermano Bautista, que ve cómo los cuestionamientos de sus tres hijos ponen de manifiesto los avatares típicos de una familia argentina que en mucho se parece a su versión contemporánea, lo que da el carácter de clásico a la pieza que, como toda obra de Discépolo, resuena contundente en el presente.

“Nos pareció en ese momento que podía ser un buen texto, que se ajustaba a los parámetros de producción y que a su vez resuena mejor en un público más amplio, ya que se trata de Discépolo” (Alfonso, L., comunicación personal, 22/6/21).

El teatro rosarino tiene con Armando Discépolo una relación que data de muchos años. En nuestra ciudad se han realizado puestas en escena de distintas obras, incluso con distintos grupos y directores, con versiones y estéticas diversas, las que han llevado gran cantidad de público y han permanecido en cartel por muchas temporadas.

Discépolo ha desarrollado una dramaturgia que indaga en la ocupación de sus protagonistas y el arrollador avance de los nuevos tiempos que hacen tambalear los oficios y las costumbres: Daniel -el protagonista de la obra- quedará atrapado en los engranajes de una maquinaria que no entiende, de la misma manera que Mateo -el protagonista del grotesco escrito por el mismo autor en 1923- termina abominando a los automóviles y refugiándose en el viejo caballo que le garantizaba el sustento diario.

La obra está atravesada por conflictos generacionales entre padres e hijos, pero esto implica el choque entre diferentes paradigmas de una sociedad atravesada por concepciones antagónicas de lo ético y el progreso.

Por un lado, la moral conservadora y casi autoritaria de estos padres que parecieran hacerlo todo por el bien de la familia y por el otro, la necesidad de manejarse con total libertad por parte de los hijos, contraponiéndose a ese conservadurismo paterno.

La trascendencia de los clásicos reviste en su capacidad de perpetuarse en el tiempo. Podríamos pensar que en “Relojero”, los conflictos planteados no pierden vigencia.

2.3.7 La Reglamentación desde la Secretaría de Cultura

Además de definir el texto de la primera obra a producir, en las reuniones de la Comisión Asesora se establecieron los criterios generales para los próximos años, a través de la resolución que la Secretaría de Cultura publicó en marzo de 2013, a instancias de Carla Lucarini, la representante legal de la Secretaría.

ARTICULO 1ro. Apruébanse , conforme lo dispuesto en los Artículos 2do. ,3ro, 4to., 6to, 7mo.y 9no. de la Ordenanza 8.951/2012 , para las primeras cuatro convocatorias a realizarse a partir del año 2013 las siguientes propuestas teatrales: 1) Clásico

Nacional 2) Infantil 3) Nueva dramaturgia y 4) Texto internacional y las siguientes Bases y Condiciones para la Convocatoria Año 2013 a presentación de proyectos teatrales para la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos (Resolución 03/13, Secretaría de Cultura y Educación, Rosario).

Luego, el texto despliega las bases y condiciones, anteponiendo las cuestiones inherentes a la dirección de la obra, llamando a concurso de directores de teatro para la puesta en escena de la primera edición del programa.

Además de cuestiones generales como la residencia y algunas restricciones de orden burocrático, se establece que:

el postulante a director podrá presentar un único proyecto teatral y deberá acreditar, como mínimo, 2 (dos) obras estrenadas dirigidas por él, de las cuales una deberá haber sido estrenada en la ciudad de Rosario, pudiendo presentar al efecto todo tipo de documentación tales como entradas, pago de impuestos, folletos, programas de mano, afiches, críticas en los medios, recibos de pago de Argentores, etc. (Resolución 03/13, Secretaría de Cultura y Educación, Rosario).

El apartado 2 hace referencia a los proyectos, y comienza destacando que para el año 2013 la Secretaría de Cultura y Educación ha seleccionado la obra "Relojero", de Armando Discépolo, clásico de la escena nacional. "Es de carácter obligatorio que el proyecto de la puesta teatral sea apta para todo público. La propuesta deberá mantener el tono de comedia dramática de la obra" (Resolución 03/13, Secretaría de Cultura y Educación, Rosario).

El apartado también explicita a la cantidad de actores que se contratarán para la puesta, ajustándose a los parámetros que fueron enunciados en la Ordenanza:

2.2 El proyecto deberá incluir la cantidad de seis (6) actores y 1 (un) asistente de dirección. Dicho asistente deberá hacerse cargo, además de su tarea específica, de operar las consolas de iluminación y sonido durante todas las presentaciones del espectáculo teatral.

2.3 El postulante podrá presentar una adaptación del texto seleccionado por Secretaría de Cultura y Educación pero no podrá modificar la cantidad de actores (Resolución 03/13, Secretaría de Cultura y Educación, Rosario).

También se proponen otros espacios para el montaje que amplían la propuesta de la Ordenanza y que constituyen la pretensión de instalar un sistema de producción público.

En relación a la composición del equipo de producción, la Resolución retoma el Artículo 4 de la Ordenanza, expresando que "la totalidad de las tareas de producción y los recursos humanos necesarios para la producción teatral correrá por cuenta de la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario, conforme el presupuesto que hubiere sido asignado" (Resolución 03/13, Secretaría de Cultura y Educación, Rosario)

En este punto vale destacar que ante la falta de participación de las escuelas provinciales de teatro en las reuniones de la Comisión Asesora, la Resolución no hace referencia a la participación de pasantes, como sugiere la Ordenanza.

A continuación, la Resolución hace referencia al formato para la presentación de proyectos para dirigir "Relojero", criterios para el armado de la carpeta, plazos de recepción y horarios de entrega.

El apartado 4 detalla el procedimiento para la selección de proyectos para la dirección de "Relojero":

4.1 El jurado estará compuesto por cinco (5) miembros, a saber, un representante de la Secretaría de Cultura y Educación, un representante del Teatro La Comedia, un representante de CRITEA (Círculo de Críticos de las Artes Escénicas Argentinas), un director teatral del ámbito nacional y un representante de un teatro público del país (Resolución 03/13, Secretaría de Cultura y Educación, Rosario).

Una vez definido el director de la obra y su proyecto de trabajo, se establecen las condiciones para la selección del elenco:

4.6 Concluida la instancia de selección de proyecto, se llevará adelante el casting de actores, previsto para dentro de los quince (15) días posteriores a la publicación de los resultados, con un jurado que se hallará integrado por: A) Director ganador del proyecto teatral, quien podrá convocar al Asistente de Dirección en caso de estimarlo conveniente B) un representante de la Secretaría de Cultura y Educación, C) un crítico a nivel nacional, D) un representante de una de las escuelas de Teatro de Rosario (que no podrá integrar la planta municipal de Rosario) y E) un representante del ámbito académico teatral nacional (Resolución 03/13, Secretaría de Cultura y Educación, Rosario).

Una vez finalizada la instancia de selección del elenco, la Secretaría de Cultura y Educación estableció el cronograma de trabajo, fecha y lugar de estreno de la obra y de ensayos. A grandes rasgos, el esquema para los actores queda determinado así:

Agosto y septiembre 2013: ensayos (Carga horaria: de hasta 30 horas semanales, en días y horarios a definir)

Octubre y noviembre 2013: funciones (Carga horaria: de hasta 30 horas semanales, en días y horarios a definir)

Marzo y abril 2014: funciones (Carga horaria: de hasta 30 horas semanales, en días y horarios a definir)

Remuneraciones: Previstas en la Ordenanza Nro. 8.951/12. Los postulantes deberán presentar, al momento de su efectiva contratación: Certificado de Conducta, Constancia de CUIL/CUIT y toda otra documentación que disponga la Oficina de Personal de la Secretaría de Cultura y Educación (Resolución 03/13, Secretaría de Cultura y Educación, Rosario).

El Artículo 2 hace referencia a cuestiones interpretativas en torno a las tareas de producción, dejándolas enumeradas sobre el final del texto:

Por tareas de producción, entiéndase las siguientes:

- Evaluación y definición del presupuesto total de la producción.
- Selección y organización del equipo de producción para el proyecto.
- Selección y organización del equipo de diseñadores y realizadores de: vestuario, escenografía, iluminación, sonido, etc...
- Definición de horarios, lugares de ensayos y su eventual suspensión y reprogramación.
- Definición del cronograma de funciones: días, horarios y cantidad de funciones, reprogramación y/o suspensión de funciones, etc...
- Definición del precio de las entradas, promociones y/o descuentos.
- Definición, junto al director, de cualquier adaptación sobre la escenografía, la iluminación, el sonido, etc...
- Coordinación del plan de comunicación del proyecto con el director y los actores.

- El presente detalle no es exhaustivo ni excluyente, a criterio de la Secretaría de Cultura y Educación (Resolución 03/13, Secretaría de Cultura y Educación, Rosario).

El 25 de marzo de 2013 Horacio Ríos brindó una conferencia de prensa en el mismo teatro La Comedia para anunciar que finalmente la reglamentación se ponía en marcha con la elección de “Relojero”, la última obra escrita por Armando Discépolo, un texto de 1933, que fue propuesto por la Comisión Asesora. A partir de ese momento quedaba abierta la convocatoria para los proyectos de dirección de la obra.

El diario El Ciudadano resaltaba las palabras de Ríos a través de una nota de Miguel Passarini :

Fue un trabajo arduo, complejo, con mucha participación, y por eso el tiempo que se necesitó para la reglamentación, independientemente de que todos queríamos que las cosas fuesen más expeditivas. Creo que todos aprendimos muchísimo, y uno de los que más tuvo que aprender fui yo, porque como secretario tuve y tengo la responsabilidad de coordinar esta discusión (Ríos, H. en Passarini, M. 26/3/13. La comedia municipal comienza a tomar forma. *El Ciudadano & la región*).

El secretario de Cultura destacó que el proyecto contemplaba la demanda de la comunidad teatral, pero dentro de los márgenes presupuestarios de la Secretaría de Cultura. “Llegamos a esta instancia por debate y consenso; podrá luego gustar o no gustar el resultado, pero todo fue consensuado con toda la gente de la comunidad teatral que estuvo involucrada” (Ríos, H. en Passarini, M. 26 de marzo de 2013, *El Ciudadano*).

A partir de allí, Luis Alfonso armó el equipo de trabajo inicial del programa con personal propio de la Secretaría de Cultura municipal: Marcos Ramos, Sebastián Martínez y Roxana Rainoldi se encargarían de ejecutar todas las etapas desde la óptica de la Dirección de Programación, y Sebastián Daddario y Ulises Moset desde la coordinación y comunicación del Teatro La Comedia respectivamente.

El equipo comenzó a trabajar en la designación del jurado para la designación del director de “Relojero”, que debía estar integrado por cinco miembros, tres de los cuales pueden desempeñarse en cualquier ciudad del territorio nacional: un director teatral de probada trayectoria, un representante de gestión de un teatro público y un crítico teatral. El jurado se completó con un representante de la Secretaría de Cultura y otro del Teatro La Comedia.

Luego de marchas y contramarchas, tratando de encontrar equilibrios, articulando y consensuando con la Comisión Asesora, la mesa evaluadora quedó conformada por Alejandro Ullúa (C.A.B.A.), Raúl Sansica (Teatro Real, Córdoba), Roberto Schneider (Diario El Litoral, Santa Fe), Federico Fernández Salafia (Secretaría de Cultura, Rosario) y Adriana Ananía (Teatro La Comedia, Rosario) ²³

²³ Alejandro Ullúa es director de teatro, gestor cultural y periodista, con un extenso recorrido en las artes escénicas en Buenos Aires: formó parte de puestas en el Teatro San Martín (circuito oficial), en espectáculos en el Maipo y el Tabaris (circuito comercial) y en el Teatro del Artefacto, Teatro Molière (circuito independiente). Participó en numerosos festivales nacionales (TeatroXlaIdentidad) e internacionales (VIII Festival Internacional de Buenos Aires), obteniendo premios en varias oportunidades (ACE, Florencio Sánchez, Hugo) y reconocimientos (Plan Federal de Coproducciones del Teatro Cervantes). Sus obras llegaron a Europa y Nueva York.

Raúl Sansica es actor y director de teatro. En ese momento era Director del Teatro Real (Agencia Córdoba Cultura), del Festival Internacional de Teatro Mercosur, del Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes y del Festival “Pensar con Humor”. Su perfil fue muy valorado para la conformación del jurado por su experiencia como director del teatro Real, espacio público que depende de la administración provincial.

Se estableció una fecha de defensa de las propuestas frente al jurado mediante una entrevista personal con cada postulante que se concretó el 8 de julio de 2013, resultando elegido el proyecto dirigido por Raúl “Quico” Saggini por unanimidad.

3. Relojero, la primera producción de la Comedia Campos.

En este punto retomamos la definición que entiende a la producción teatral como

un proceso complejo y colectivo donde confluyen ciertas prácticas artísticas, técnicas, administrativas y de gestión llevadas a cabo por un conjunto de individuos de manera organizada, que requieren de diversos recursos para lograr la materialización de un proyecto en un espectáculo (Schraier, 2008: 17).

Para esta etapa también fue necesario el relevamiento de fuentes primarias a través de entrevistas personales, documentos internos y todo el material de comunicación de la producción de “Relojero”, de la que fui responsable como trabajador de la Secretaría de Cultura y Educación y miembro del equipo de la Dirección General de Programación.

En 2013, la primera producción de la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos fue la propuesta de Raúl Saggini para la realización de la obra “Relojero”, escrita por Armando Discépolo en 1933.

Nacido en San Lorenzo, Quico Saggini se inició de muy joven en el teatro rosarino, apenas terminado el secundario. Su debut fue en el grupo de David Eder y Elisenda Seras, en el Teatro del Mercado Viejo a fines de los 70. Luego trabajó con grandes referentes del teatro independiente como Héctor Tealdi, Félix Reynoso, participó en Teatro Abierto '82 con Hugo Salguero y Gladys Temporelli y luego lo marcó definitivamente su incorporación al grupo Litoral para la puestas de “Inodoro Pereyra”, “88 Pepino 88”, “Fontanarrosa y punto” y “El entonado”, dirigidas por Norberto Campos en la década del 80. También fue actor en la televisión local, comenzó a ejercer la docencia en las escuelas de teatro y en talleres privados en localidades de la provincia de Santa Fe. Dirigió algunos grupos entre los que sobresalió “La Praxis Briosos” a comienzos de los 2000, con la obra infantil “Perurimá” y “El organito”, grotesco de Armando Discépolo.

Norberto Campos y Armando Discépolo son dos nombres que aparecen de manera potente en el recorrido de Saggini como teatrista local.

El 8 de julio, cuando se realizó la defensa de los proyectos, Saggini logró imponerse por unanimidad frente a los otros postulantes, entre los que se encontraban Carla Sacconi, Damián Ciampechini y Eduardo Ceballos.

En una nota con Miguel Passarini en el diario El Ciudadano, Saggini daba a conocer la reciente designación por concurso:

Roberto Schneider formaba parte de la redacción del diario El litoral de la ciudad de Santa Fe, con su columna especializada en teatro desde hacía varias décadas. Era integrante y ex presidente del Círculo de Críticos de las Artes Escénicas de la Argentina (Critea)

Federico Fernández Salafia es actor y gestor cultural. Había formado parte de algunos grupos de teatro independiente de la ciudad y en ese momento era subdirector del Centro de Expresiones Contemporáneas (CEC), institución que depende de la Secretaría de Cultura.

Adriana Ananía es bailarina y profesora, ex integrante del grupo de danza-teatro Seisenpunto. Se integró al Programa de Artes Escénicas cuando dependía de la Dirección General de Programación, que luego fue absorbido por el teatro La Comedia. (Relevamiento propio desde el equipo de la Dirección General de Programación Cultural, 2013).

Estoy muy emocionado y muy honrado, porque voy a dirigir la Comedia Municipal que lleva el nombre de Norberto Campos, que fue uno de mis padres teatrales (...) Entonces, este momento es de una enorme felicidad; estoy agradecido a Norberto, que está en mi memoria permanentemente, y también, entre otros, a David Ederly, que fue otro de mis grandes maestros y el que me enseñó lo que sé acerca del grotesco, algo que ahora deberé poner a prueba (Saggini, R en Passarini, M. 10/7/13. Raúl Saggini, el elegido para dirigir la comedia municipal. *El Ciudadano & la región*).

3.1 La selección del elenco, los ensayos y el debate sobre la profesionalización

Cabe destacar que cada montaje no debe superar la cantidad de 6 actores/actrices para encuadrarse dentro del presupuesto establecido. Los mismos, junto al director y su asistente, mantienen una relación de dependencia con la Secretaría de Cultura a través de un contrato temporario de 6 meses de duración, bajo el formato *honorarios de terceros*.

Con el mismo criterio de idoneidad, el equipo de producción designa a los cuatro jurados que participarán en la instancia del casting de actores: un director teatral del ámbito nacional, un referente del ámbito académico o de la formación de actores, un representante de alguna de las dos escuelas de teatro de la ciudad y un representante de la Secretaría de Cultura. En este caso, el director elegido representaría al quinto jurado.

El jurado para el casting estuvo integrado por Jorge Ricci (uno de los máximos referentes del teatro de la ciudad de Santa Fe, director del grupo Llanura y del Foro Cultural de la UNL), Federico Irazábal (crítico e investigador teatral)²⁴, Pablo Fossa (Rector de la Escuela Provincial de Teatro y Títeres) y Diego Moset (actor y director teatral de la ciudad e integrante de la Secretaría de Cultura y Educación)

Con el monitoreo de la delegación Rosario de la Asociación Argentina de Actores, el casting se llevó adelante los días 22 y 23 de julio de 2013 en el escenario del Teatro La Comedia donde se presentaron 181 aspirantes. Los seleccionados fueron Norberto Gallina (Daniel), Christian Valci (Bautista), Susana Kreig (Irene), Diego Leiser (Andrés), David Gastelú (Lito) y Victoria Faerman (Nené).

Desde el punto de vista de los registros actorales, podemos decir que la propuesta se ubica dentro del marco del realismo, no se trabaja con lenguaje *cocoliche*, en esta pieza no hay italianos, gallegos, turcos o judíos, los personajes ya son "hijos de la tierra". Las dos generaciones de esta historia, si bien "no se entienden", la falta de comunicación no se origina en cuestiones lingüísticas. (Carpeta institucional de "Relojero", Secretaría de Cultura y educación, 2013)

Una vez conformado el elenco, los ensayos comenzaron el 1° de agosto, haciendo correr el contrato de seis meses. A partir de allí se contabilizaron dos meses de ensayos (de lunes a viernes, 6 horas diarias) y cuatro meses de funciones repartidas entre el Teatro La Comedia y los espacios rotativos dentro de la ciudad.

La cantidad de integrantes del elenco (no más de seis personas por cada producción anual) es el punto donde más se pone en discusión la problemática de la profesionalización.

²⁴ Además, Irazábal era Director Artístico del Festival Internacional de Buenos Aires, representante del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina en el Consejo Directivo del Instituto Nacional del Teatro y Director Ejecutivo del Consejo Provincial de Teatro Independiente de la Provincia de Buenos Aires. (Relevamiento propio desde el equipo de la Dirección General de Programación Cultural, 2013).

Si se presentaron 181 aspirantes para 6 vacantes en un sólo producción anual cabe la pregunta ¿en qué medida el programa cubre la demanda de trabajo de la población de actores de la ciudad?

Christian Álvarez considera que más allá de la cantidad, la Comedia Municipal Norberto Campos vino a aportar calidad en las relaciones laborales de los actores.

Este programa fue un aporte a la profesionalización de los actores en primer lugar porque durante 6 meses los actores, el asistente y el director cobran un sueldo bajo Convenio Colectivo de Trabajo, es decir que son asalariados bajo una regulación que establece que hay horas determinadas para trabajar, hay un tiempo determinado, hay derechos y hay obligaciones con un sueldo como cualquier trabajador formal (Álvarez, Ch., comunicación personal, 25/8/25).

De acuerdo a este punto, Luis Alfonso afirma que

en aquel momento ese era el presupuesto posible, siempre con la intención de que se pudiera ampliar el número, también para no tener que limitarnos en la elección de las obras. Sin embargo mucha gente tenía la posibilidad de laborar 6 meses y vivir de eso, aunque la mayoría tenía otro trabajo y resolvía dejarlo en standby, para después retomarlo...era una profesionalización relativa (Alfonso, L., comunicación personal, 22/6/21).

Pero lo que destaca Alfonso es que esa relación laboral con todos los derechos adquiridos pero con una duración determinada posibilita la rotación, a diferencia de los organismos estables como las orquestas que dependen del municipio. La Secretaría de Cultura tiene cuatro orquestas estatales, donde los cargos son de planta permanente y la gestión elige el repertorio; en el caso de la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos los cargos son transitorios, lo que hace más participativo y democrático el mecanismo. “En comparación, las orquestas también son estables, en la Comedia Campos el elenco es estable, pero las personas no, y el repertorio lo elige la Comisión Asesora” (Alfonso, L., comunicación personal, 22/6/21).

Para Christian Alvarez, trabajar en forma profesional significa

poder pensar en las condiciones de trabajo en las que uno se desarrolla, donde el valor está puesto en el esfuerzo o en la fuerza de trabajo que uno hace para llevar adelante una producción artística, entonces ahí no hay abstracción posible (Álvarez, Ch., comunicación personal, 25/8/25).

En este sentido, entendemos como profesionales a las personas que tienen una formación académica, ya sea universitaria, terciaria o privada, que sea legitimada a través de un título o con años de formación informal integral en las artes escénicas. “La profesionalización implica una serie de cambios en algo, por lo general, con la intención de incrementar su calidad y alcanzar ciertos estándares” (Travnik, Ludueña y Algán, 2020: 53).

Pero además, este concepto suele pensarse en relación a su opuesto: lo amateur o vocacional. Es decir que, además de sustentarse en la formación, el trabajo profesional es sinónimo de trabajo remunerado, es por eso que el primero de los objetivos que se propuso la Ordenanza 8951 fue el de profesionalizar la actividad teatral local.

Aquí es donde la Asociación Argentina de Actores aparece como uno de los principales impulsores de la creación de la Comedia Norberto Campos, y el actor más importante de la Comisión Asesora que se conformó para monitorear su funcionamiento.

Este aspecto fue uno de los más controvertidos en la etapa de implementación, lo que había generado el contrapunto del colectivo Teatro En Rosario en las discusiones con el MVTR y el posterior rechazo de formar parte de la Comisión Asesora.

Lo cierto es que en este punto, la Ordenanza determinó los parámetros desde el Artículo 6 donde establecía que los actores, asistente de dirección y director serán contratados por un período de seis meses, fijándose una remuneración mensual equivalente a la categoría "D" para los actores y el asistente de dirección y para el Director una remuneración mensual equivalente a un veinte por ciento (20%) más de la fijada en esa misma categoría.

Retomando a Schraier (2008) la fase de producción comprende la ejecución o realización propiamente dicha del proyecto. Siendo esta etapa puramente operativa, incluirá tareas como la compra de materiales, la realización de ensayos artísticos, la construcción de la escenografía, la confección de vestuarios, la composición o selección musical, las actividades de difusión, ensayos técnico, generales, etc., donde estarán implicados una gran variedad y cantidad de recursos humanos, económicos y materiales que le darán una complejidad particular a la gestión de esta etapa.

En este punto, además, "se deberá privilegiar -para su eficaz ejecución- la coordinación, el seguimiento y control de todas las operaciones involucradas para que estas se cumplan dentro de los plazos, costos y requisitos planteados" (Schraier, 2008: 21).

El equipo de producción asistía en forma permanente el proceso de los ensayos con toda su logística (catering, cuestiones técnicas, tareas administrativas y acciones de comunicación) y oficiaba de mediador con la Dirección General de Programación y la dirección del Teatro La Comedia ante consultas, reclamos e inquietudes.

Además, el equipo intervenía con otras instituciones de la Secretaría que entraban en juego en tanto sistema de producción público, como La Casa del Tango (espacio para algunos ensayos) y el Anfiteatro Municipal (como depósito de la escenografía).

3.2 Asistencia de dirección, escenografía, vestuario y música original.

Una vez elegido, el director designó a su asistente que lo acompañaría durante todo el proceso de producción. Además, propuso a los realizadores de vestuario y escenografía para su contratación temporaria por la Secretaría de Cultura, bajo la figura de prestadores de servicios.

El proyecto de Saggini contemplaba en la asistencia de dirección a Héctor Román, en el diseño de escenografía a Rodrigo Frías, en el diseño de vestuario a Ramiro Sorrequieta y en la composición de la música original a Martín Delgado y en el diseño de iluminación a Gabriel Romanelli.

Con estos roles, el director tenía cierta potestad en la toma de decisiones en relación a la producción, ya que fueron propuestos en la misma carpeta que se presentó a concurso. Al mismo tiempo, las contrataciones y el suministro de recursos materiales dependían de la Secretaría de Cultura. Todo esto, condicionado por el plazo de apenas 60 días que lo separaban del estreno de la obra, previsto para el primer fin de semana de octubre.

Esta situación fue la más conflictiva del proceso de producción: las tensiones se presentaron entre el equipo de producción y el director, principalmente en relación a la realización de la escenografía, por su gran complejidad en el desarrollo de tareas.

Desde la escenografía, algo barroca, donde se recreaba el interior de la casa familiar, Frías abrevó en la idea de *cuento*, a instancias de un espacio escénico único que se articulaba y vinculaba entre sí, y que, al mismo tiempo, impuso el carácter de cada una de las escenas, en un planteo de puesta que equilibra cuadros y transiciones (el montaje comprende cuatro

escenas con un entreacto) para mantener tensión y simetría en el espacio escénico a lo largo de toda la propuesta.

Del mismo modo, apareció en la puesta en escena un sugestivo universo sonoro; aquello que se vislumbraba como dato musical, se proyectó en una partitura creada especialmente por Delgado, que independientemente de cierta modernidad se acopló de manera precisa con las instancias dramáticas que impone el texto.

De igual modo, Sorrequieta confeccionó un vestuario y maquillaje realistas, apelando a una paleta de colores que dialogaba con la escenografía y que se completa con el diseño lumínico regulado por climas, a cargo de Romanelli.

3.3 Estreno y funciones en La Comedia y otros espacios públicos.

“Relojero” se estrenó el sábado 5 de octubre en La Comedia y durante dos meses consecutivos se presentó viernes, sábados y domingos manteniendo una gran cantidad de público, con un promedio de 500 espectadores por función. (Registro interno, Teatro La Comedia, 2013)

La fase de explotación (Schraier, 2008) es la última del ciclo de la producción teatral y se inicia con el estreno del espectáculo para culminar con el fin de la temporada de funciones.

La primera experiencia de la Comedia Municipal de Teatro concentró gran expectativa en la comunidad teatral de la ciudad y trató de cumplir uno de los principales objetivos: afianzar la profesionalización del sector, alcanzar a mayores audiencias y crear públicos propios.

La crítica de Miguel Passarini en el diario El Ciudadano relataba:

En primera instancia, con un plantel actoral que crecerá notablemente con el correr de las funciones, es atractivo para el espectador rosarino ver en escena actores con edades similares a las de los personajes: tres generaciones de artistas locales se vinculan aquí a través de una morfología común, de una estética y un registro de actuación unívoco que encontró el director, en particular para no perder el tono costumbrista en las escenas cuyos textos abrevan en un sentido más poético. Y esto es posible gracias a la creación de una Comedia Municipal que, claramente, pone en valor y democratiza la tarea de los teatreros locales. (...) De todos modos, el mayor logro de este trabajo se revela en la mirada de Saggini, conocedor de la obra de Discépolo (se recuerda su versión de El Organito), un hombre de experiencia en el teatro de repertorio clásico que corrió un alto riesgo y salió airoso a la hora de cargarse la dirección de este primer montaje de la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos. (Passarini, M. 16/10/13. De un tiempo que se esfuma. *El Ciudadano & la región*).

La cobertura en los medios locales fue casi total, incluso se publicó una reseña en un diario de alcance nacional -Jorge Montiel en el diario Clarín- y la difusión del estreno alcanzó a ocupar espacio en la página de la agencia nacional Télam.

Con motivo del estreno de la obra, pudimos contabilizar 18 entrevistas en radios AM y FM de mayor audiencia, orientadas tanto al público general como al más específico, incluyendo “Postales argentinas”, el programa que conducía Jorge Dubatti en Radio Nacional Buenos Aires.

En este sentido se dispusieron de grandes partidas para pauta publicitaria en medios masivos de comunicación y de vía pública. Se intensificaron los alcances con el periodismo local para ampliar con mayor eficacia la cobertura mediática y se concretó una pieza clave:

“El comediazo”, un programa de TV propio que dio cuenta de la experiencia, a modo de documental, en Canal 3.

La difusión de “Relojero” tuvo respuesta en los canales de aire y de cable (3 entrevistas y 4 notas de agenda en la semana del estreno), en notas en los sitios web Rosario3, La Capital, Re-Play, ATP Show, Revista Aptus, Revista 23, y el sitio oficial de la UNR y en las agendas de AlternativaTeatral, ViaRosario, ClubdeFun, Política Plus, Terra, Rosario 360.

La interacción en la red social Facebook, la de mayor alcance en ese momento, fue muy intensa. Estuvo conectada a la inercia de las discusiones del año anterior en relación a la creación del programa desde la cuenta y los grupos públicos del MVTR y, sumada a la estrategia difusionista en las propias redes sociales del Teatro La Comedia y la Secretaría de Cultura, acompañó toda la repercusión en los medios masivos.

De todos modos, la obra penetró con mayor fuerza en un público que habitualmente gusta de teatro clásico y generó cierta resistencia en el público joven, “con excepción de aquellos que militaron en la creación de la Comedia Municipal, quienes mantuvieron permanentemente su apoyo” (Saggini, R., comunicación personal, 18/9/25).

En esos meses, la obra participó en el Festival Internacional de Teatro organizado por el Instituto Nacional del Teatro y fue elegida entre los destacados del año del Diario La Capital, una gran encuesta abierta on-line en uno de los dos sitios de noticias más visitados de Rosario.

Retomando también a Bernstein y Schargorodsky (2009) generalmente los sistemas públicos de producción procuran que la programación alcance al mayor público posible, particularmente a aquellos que no van al teatro por razones económicas, de hábito o culturales. Para ello suelen valerse de diversas actividades de extensión, como charlas, visitas de establecimientos educativos y funciones especiales para grupos específicos.

Es por esto que “Relojero” (como había sucedido también con “Canillita”) hizo algunas funciones para escuelas en el Teatro La Comedia, los días de semana, ampliando su alcance a otros públicos.

La ampliación de públicos incluyó a vecinos de barrios más alejados del centro. Durante marzo de 2014 se realizó la gira por los barrios, donde se hicieron funciones a sala llena en el Teatro Vigil, en el Centro Cultural Cine Lumière, y en el Auditorio del Centro Municipal de Distrito Noroeste. En este sentido, el *sistema de producción público* se expandió a diferentes espacios.

En abril de ese año “Relojero” terminó su fase de explotación en La Comedia, en una breve temporada viernes, sábados y domingos que declinó la convocatoria en relación a los meses del año anterior, cuando la obra era una novedad y cuando toda la maquinaria de difusión de la Secretaría de Cultura estaba a disposición. En esas funciones de abril apenas se superaron los 150 espectadores por función (Registro interno, Teatro La Comedia, 2014) Una vez concluida la contratación con la Secretaría de Cultura, que ya se estaba abocando a la preproducción de la segunda edición del Programa, desde el 1° de mayo el elenco se constituyó en cooperativa de trabajo para realizar algunas giras por la provincia de Santa Fe, que llegó a extenderse al Teatro Real de Córdoba y finalmente una función especial en el Teatro Cervantes en diciembre de 2014.

En el caso de “Relojero”, más de 12.000 personas vieron una misma obra de teatro local en dos meses (octubre y noviembre de 2013). Ese número supera considerablemente al de cualquier obra de teatro local de la ciudad en ese mismo período de tiempo, lo que nos permite suponer que el público se amplió. La incógnita es de qué manera ese público podría retenerse, conformando la idea de circuito.

El hecho de no ir a riesgo económico como el sistema de producción privada (sea empresarial o alternativo) no nos permite profundizar en algunas nociones de la fase de explotación en los modos de Schraier.

En este sentido, pareciera que el programa se esfuerza en las instancias de reproducción y producción y que para el momento de la explotación tiene el tiempo justo para no entrar en zona de riesgo, al tiempo que tiene que empezar a poner el foco en la producción del año siguiente.

De este modo, la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos logró consolidarse como política pública que se reedita cada año con modificaciones que contribuyeron a fortalecer su implementación. Con el tiempo fue despegándose de la Dirección General de Programación y actualmente se encuentra bajo la órbita directa del teatro La Comedia.

4. Conclusiones

En el presente trabajo, nos propusimos realizar un análisis crítico de la fase de implementación en el ciclo de las políticas públicas, estudiando el caso de la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos creada en 2012.

Para eso nos abocamos a analizar los tres niveles que describen los autores de *Introducción a las políticas públicas*. En este sentido nos propusimos el desafío de interpretar este caso en clave de la política (*Polity*), lo político (*Politics*) y las políticas (*Policies*).

Desde el punto de vista de la política, fue necesario analizar el contexto nacional y local a partir de sus políticas culturales, poniendo el foco en la administración cultural municipal, tanto de la Secretaría de Cultura y Educación como del Teatro La Comedia.

El contexto nacional modelaba la puesta en práctica de políticas activas desde el Estado y su articulación con los creadores culturales de base, conformando un nuevo clima de época que alimentó el intento por la conformación de un *sistema de producción público* a partir de la implementación de la tan anhelada Comedia Rosarina

En relación a lo político, para llegar a este punto fue fundamental observar el proceso colectivo que instaló las discusiones, encarnado principalmente en la delegación Rosario de la Asociación Argentina de Actores y en el Movimiento Veá Teatro Rosarino, dos organizaciones que representaban a un amplio sector del teatro rosarino en los primeros años de la década de 2010, aunque también fue necesario observar al colectivo más refractario que fue Teatro En Rosario para detectar las tensiones hacia adentro del teatro independiente local, condicionando su representatividad.

Finalmente, la apropiación de una demanda histórica convertida en política cultural fue el resultado de una trama que generó las condiciones para que en el año 2012 la Ordenanza 8951 fuera posible gracias a la confluencia de esas organizaciones con las voluntades políticas del Poder Legislativo y principalmente del Poder Ejecutivo municipal, encargado de su posterior implementación.

A partir de nuestro análisis, podemos pensar que desde el punto de vista de la disputa política estrictamente local, el Ejecutivo (administrado por el socialismo) logró neutralizar una demanda que por la estridencia de las asambleas del MVTR (de identificación más cercana al kirchnerismo) podría haber escalado y haberse convertido en un punto de fisura para la gestión de Ríos y su relación con los creadores culturales de la ciudad. Al mismo tiempo, algunos concejales también quisieron capitalizar la conquista, con más claridad en los bloques de extracción peronista, aunque esto pareció diluirse rápidamente.

Por otra parte, la incorporación del nombre Norberto Campos en el bautismo de la Comedia Municipal de Teatro no dejó de ser polémica y contradictoria.

Es indudable que Campos fue uno de los directores más destacados del teatro independiente de la ciudad, a la vez referente de una vertiente de teatro popular identificada con el peronismo, que entendía a los actores como trabajadores del teatro. Sin embargo, algunos testimonios recogidos en este trabajo consideran que su esencia rupturista lo colocaría en una vereda incierta frente a esta discusión, aunque tampoco sabemos cómo hubiera interactuado su figura con el clima de época inaugurado por el kirchnerismo, ya que falleció en julio de 2003, cuando ese proceso político recién se estaba iniciando.

El análisis de la puesta en marcha de la primera producción fue realizado en clave de todos estos aspectos mencionados.

A partir de esta investigación, pudimos verificar cómo se consolidó un *sistema de producción público*, que destinó partidas del presupuesto a la ejecución de un programa que antes no existía, que no reemplazó ni condicionó al resto de las políticas en relación al teatro, como las *coproducciones* o las contrataciones eventuales. Un sistema que involucró al teatro La Comedia y a una red de instituciones públicas que dependen de la Secretaría de Cultura y Educación.

En relación al mercado laboral, la profesionalización fue real, ya que la AAA intervino detalladamente en el cumplimiento de las garantías laborales frente a un Estado que generó nuevos contratos, pero que también estuvo limitada a seis personas por año. Se trata de una profesionalización de alta intensidad, pero de baja representatividad concreta en el sector.

La Ordenanza en uno de sus considerandos declaraba que “estamos arribando al momento histórico óptimo para pensar un modelo de desarrollo en artes escénicas sustentable” y en uno de sus objetivos se propuso “generar una fuente de trabajo genuina para los actores y directores de la ciudad perdurable en el tiempo”. En este sentido, la incógnita puede plantearse en la forma en que las producciones, una vez concluido el vínculo con el Estado, podrían seguir funcionando con otro modo de producción, como el cooperativo o el empresarial.

La tradición teatral de Rosario en torno al circuito independiente y las permanentes crisis económicas que condicionan los consumos culturales, que a la vez son reconfigurados velozmente por el avance de las nuevas tecnologías, podrían limitar la consolidación de un circuito público genuino, más allá de la verdadera apuesta por generar un *sistema de producción público*, como observamos en este trabajo.

En definitiva, la Comedia Municipal de Teatro Norberto Campos pudo sostenerse como política pública a través del tiempo, con permanentes modificaciones en su esquema operativo y sólo fue interrumpida durante las dos temporadas que se correspondieron con la pandemia por Covid-19, hasta que en los últimos años pasó a la órbita de la programación del teatro La Comedia.

Entonces, consideramos relevante que un programa de estas características, concebido en una etapa de políticas ambiciosas en torno a la cultura pública, pueda mantenerse desde hace más de una década.

En un contexto nacional donde las políticas públicas en general, y especialmente las culturales, están siendo amenazadas por discursos privatistas y drásticos recortes presupuestarios, el desafío es pensar de qué manera el Estado local sostiene la ejecución de la gran mayoría de los programas culturales de amplio acceso para la ciudadanía.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR VILLANUEVA, L. F.** (2010). Políticas Públicas. México: Siglo XXI Editores/Escuela de Administración Pública del Distrito Federal.
- ALVAREZ, S, DAGNINO, E y ESCOBAR, A.** (1999) "Lo cultural y lo político en los movimientos sociales de América Latina. En: Arturo Escobar: El final del Salvaje. Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea. Bogotá, CEREC/IAN. pp: 133-168.
- BAYARDO, R.** (1992) "Economía de la escena. Las cooperativas de teatro". Cuadernos de Antropología social N°6. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/cas.i6.4829>
- BAYARDO, R.** (2023) "Política, economía y gestión cultural". RGC ediciones.
- BERSTEIN, B.** (2019) "Algunas herramientas de negocios para la gestión y producción de artes escénicas en el ámbito ibero-americano". Congreso de Teatología "Producción Artística Teatral".
- BERNSTEIN, B. y SCHARGORODSKY, H.** (2007) "Los mercados del espectáculo en Argentina: circuitos alternativo, comercial y público" en "La economía del espectáculo: una comparación internacional". Cuadernos Gescénic.
- BONET, L. y SCHARGORODSKY, H.** (2016) "La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales". Quaderns Gescènic. pp 61-75.
- CARDINI, L.** (2017) "Itinerarios de las políticas culturales públicas en Rosario, Argentina". Revista Desacatos N°63. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas, UNR.
- CARDOSO, L.** (2024) "MICA: Diversidad cultural, federalismo, diversificación de la matriz productiva y exportación" en RGC revista N° 23. pp 81-90
- DUBATTI, J.** (2015) "La escena teatral argentina en el Siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas" En: Luis Alberto Quevedo (comp.) La cultura argentina hoy. Buenos Aires, Siglo XXI pp 151-196.
- FONSECA REIS, A.C.** (2008). Economía creativa como estrategia de desarrollo: una visión de los países en desarrollo. São Paulo: Itau (Introducción).
- GARCÍA CANCLINI, N** (1987) Políticas culturales en América Latina. México: Enlace, Grijalbo.
- JAIME F, DUFOUR G, ALESSANDRO M y AMAYA P** (2013) Introducción al análisis de políticas públicas. Universidad Nacional Arturo Jauretche, Florencio Varela.
- LACLAU, E.** (2005) "La razón populista". Fondo de Cultura Económica.
- LANDI, O.** (1984) "Cultura y política en la transición a la democracia" Crítica & Utopía. Num 10/11. Biblioteca virtual Clacso. <https://bibliotecavirtualclacso.org.ar>
- LOGIÓDICE, M.J.** (2020) "Teatro y política en Rosario (1976-87)" Tesis doctoral FLACSO Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- LOGIÓDICE, M. J.** (2024). El teatro militante entre lo instituyente y lo institucional. El caso de Arteón en Rosario (1973-1976). *Cuadernos Del Sur Historia*, (53), 31-60. <https://doi.org/10.52292/csh5320244891>
- MORENO, O. y TIBERTI, O.** (2012) Crónica de una utopía teatral. Los teatros independientes de Rosario y sur de la provincia de Santa Fe (1924-1983). UNR editora.
- MOSET, J.** (1982) ¿Para qué una comedia rosarina? En Cuaderno No 12 de la Dirección General de Cultura, Rosario.
- MOSET, J.** (2021) "Protagonistas y antagonistas del teatro de Rosario". Ediciones Ramos Generales.
- MOSET, J.** (2024) "Teatro, dictadura y resistencia. Santa Fe, 1976-1983". Ediciones Ramos Generales.
- SCHRAIER, G** (2008) Laboratorio de producción teatral I. Ediciones Atuel, Buenos Aires.
- TRAVNIK P, LUDUEÑA M, ALGÁN R** (2020) Profesionalización y precarización en el teatro dramático de la ciudad de Buenos Aires en...Productores y consumos culturales en la ciudad creativa. Ana Wortman (comp) Teseopress, Buenos Aires. Disponible en: <https://www.teseopress.com/productores/>

- TREMBLAY, G.** (2011). Industrias Culturales, economía creativa y sociedad de la información. En L. Albornoz (Comp.) Poder, medios, cultura. Una mirada crítica desde la económica de la comunicación. (p. 109-138). España: Paidós.
- WILLIAMS, R** (1982) Sociología de la Cultura. Ediciones Paidós
- ZALLO, R.** (1988). Economía de la comunicación y la cultura. Madrid: Akal.
- ZAMORANO, M** (2016) “La transformación de las políticas culturales en Argentina durante la primera década kirchnerista. Entre la hegemonía y la diversidad” Aposta. Revista de Ciencias Sociales, 70, 53-83, <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/zamorano1.pdf>

FUENTES PRIMARIAS:

- AGENDA CULTURAL. Ediciones mensuales. Secretaría de Cultura y Educación. de 03/2006 a 12/2013.
- ANUARIO 2011. Secretaría de Cultura y Educación. 2011.
- ASOCIACIÓN CIVIL TEATRO EN ROSARIO. “Eclécticos teatrales, de la web al papel”. Imprenta Municipal de Rosario. 2014.
- CANILLITA, programa de mano, Teatro La Comedia, 2010.
- ESPERANDO LA CARROZA, programa de mano, Teatro La Comedia, 2007.
- ORDENANZA MUNICIPAL N° 6060. Concejo Municipal de Rosario. 1995.
- ORDENANZA MUNICIPAL N° 8951. Concejo Municipal de Rosario. 2012.
- PLAN ESTRATÉGICO ROSARIO, documento oficial, Municipalidad de Rosario. 1998.
- PROYECTO DE ORDENANZA DE CREACIÓN DE LA COMEDIA ROSARINA. 2008.
- REGISTROS y planillas internas del Teatro La Comedia y la Dirección General de Programación. Secretaría de Cultura y Educación, 2013, 2014.
- RELOJERO, carpeta de prensa, Secretaría de Cultura y Educación, 2013.
- RESOLUCIÓN 03/13, Secretaría de Cultura y Educación, Rosario, 2013.

SITIOS WEB:

- <http://www.alternivateatral.com/>
- <https://actores.org.ar/>
- <https://www.teatrosatir.ar/>
- <https://chiquigonzalez.com.ar/>
- <https://inteatro.ar/>
- <https://teatrolacomedia.gob.ar/>

PUBLICACIONES EN FACEBOOK:

- Grupo público de Facebook: Movimiento Vea Teatro Rosario!!
- Grupo público de Facebook: Por una Comedia Municipal de Teatro

ARTICULOS PERIODÍSTICOS:

- Nota en infobae sobre facebook en Argentina
- Cejas, J. (2/9/12). Se viene el *Comediazo*. *Rosario/12*.
- Passarini, M. (10/10/10). El mundo es un conventillo. *El Ciudadano & la región*.
- Passarini, M. (26/3/13). La comedia municipal comienza a tomar forma. *El Ciudadano & la región*.
- Passarini, M. (10/7/13). Raúl Saggini, el elegido para dirigir la comedia municipal. *El Ciudadano & la región*.
- Passarini, M. (16/10/13) De un tiempo que se esfuma. *El Ciudadano & la región*.
- Perez Castillo, E. (2/7/09). Cambios en la Secretaría de Cultura. *Rosario/12*.
- Pérez Castillo, E. (7/9/12). El primer gran paso de comedia. *Rosario/12*.

AUDIOS ENTREVISTAS:

- [Horacio Ríos. 29/3/2021](#)

[Marcos Ramos. 30/3/2021](#)
[Luis Alfonso. 22/6/2021](#)
[Sebastián Villar Rojas. 26/2/2025](#)
[Rolando Lo Giúdice. 30/7/2025](#)
[Paula García Jurado. 1/8/2025](#)
[Christian Álvarez. 25/8/2025](#)
[Miguel Palma. 10/9/2025](#)
[Raúl Saggini. 18/9/2025](#)
[Julio Rayón. 20/9/2025](#)