

Investigaciones escénicas para la transformación social en Córdoba y Latinoamérica en los 70: metodologías estético-políticas situadas en el *entre*^o

Scenic researches for social transformation in Córdoba and Latin America in the 70s: aesthetic-political methodologies located in the *between*

Laura Fobbio*



117-154

Resumen

En este artículo abordamos metodologías de grupos de jóvenes artistas que, atravesados por el Cordobazo, se encontraron en proyectos creativo-políticos comunes y formaron parte del “nuevo teatro cordobés” (Minero, 1996; Musitano, 2017a; 2017b), que se consolidó en la ciudad de Córdoba en la década del 70 y cuyas prácticas podrían definirse como “teatro militante” (Verzero, 2013).

Esos grupos se entramaron en espacios corales en los que debatían, investigaban y componían desde el compromiso con la realidad del pueblo, con lo que consideraban popular, en un tra-

Abstract

In the present article we deal with young artists groups methodologies who, gone through by the “Cordobazo”, got involved into common creative-political projects, and took part of the “new cordobesian theater” (Minero, 1996; Musitano, 2017a, 2017b) that has consolidated at Córdoba city at the 70’ and whose practices could be defined as “militant theater” (Verzero, 2013).

Those groups took part in choral spaces in which they debated, researched and composed from their commitment to people reality, to what they considered as popular, through a constant

^o <https://doi.org/10.52292/csh5320244894>

* Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba-Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1801-9265>. Correo electrónico: laurafobbio@unc.edu.ar.

bajo sostenido para generar una transformación social. En esas prácticas es posible reconocer modos de crear, habitar y pensar los territorios a partir de metodologías estético-políticas situadas en el *entre*, donde se tornaron porosos los bordes entre creación y política, lo singular y lo colectivo-comunitario, la teoría y la práctica, la forma y el contenido, el teatro y las teatralidades, el arte y la vida.

Esas propuestas del nuevo teatro cordobés se expandieron, en Argentina y en Latinoamérica, en el marco de indagaciones documentales, giras, festivales, intervenciones comunitarias realizadas antes y durante el exilio de los artistas debido a la última dictadura militar en su país.

Palabras clave

nuevo teatro cordobés
metodologías
investigaciones

working to achieve social transformation. In those practices it is possible to recognize ways of creating, inhabiting and thinking territories by starting from aesthetic-political methodologies located in a *between*, where boundaries between creation and politic, the singular and communitarian-collective, theory and practice, the form and the contents, the theater and theatrical realities, art and life... become porous.

Those proposals of the new cordobesian theater spread out through Argentina and Latin America, in the framework of documentary investigations, tours, festivals, community interventions done before y during the exile of several artists due to the last military dictatorship in their country.

Keywords

new cordobesian theater
methodologies
researches

Fecha de recepción

26 de diciembre de 2023

Aceptado para su publicación

1 de mayo de 2024

En este artículo abordamos metodologías de grupos de jóvenes artistas que se consolidaron a comienzos de los 70 y se entramaron en proyectos creativo-políticos comunes, en prácticas que podrían definirse como “teatro militante” (Verzero, 2013). Se trata de grupos que formaron parte del “nuevo teatro cordobés” que, en la ciudad de Córdoba y según identifica Alberto Minero, surgió en los años 1968-1969 y fue “nuestro ‘Woodstock’” (1996: 148)¹. Esos jóvenes artistas eran participantes del Coro Universitario de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), el movimiento Canto Popular, el Departamento de Arte Escénico (creado en 1965, en la UNC) y su Taller Total², el Frente Cultural, agrupaciones políticas, grupos independientes y otros espacios que convocaban a les artistas a asumir un compromiso social y comunitario en sus prácticas, e involucrarse con quienes conformaban lo que les artistas acuerdan en denominar “pueblo”. En esas prácticas es posible reconocer modos de crear, habitar y pensar los territorios desde metodologías estético-políticas situadas en el *entre*, que compusieron lo que denominamos “escenas/acciones” (Fobbio y Patrignoni, 2011). Se trata de experiencias liminales (Diéguez, 2014) en las que se tornaron porosos los bordes entre creación y política, lo singular y lo colectivo-comunitario, la forma y el contenido, el teatro y las teatralidades, el arte y la vida.

¹ La expresión “nuevo teatro cordobés” propuesta a fines de los años 60 y gestada en el diálogo entre críticos, grupos y artistas (Minero, 1996) es recuperada en el marco del proyecto “Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975” para nominar un fenómeno teatral que abarcó el período que va desde el Cordobazo, en 1969, hasta el inicio de la dictadura de 1976. Desde la lectura de las fuentes de la crítica que hace Mariela Heredia Regolini (2017) en el marco de dicho proyecto, el nuevo teatro cordobés se caracterizó por trabajar con la creación colectiva, metodologías creativas experimentales e innovadoras, etcétera. “Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975” estuvo dirigido por Horacio Crespo y codirigido por Nora Zaga entre 1996 y 1999, con lugar de trabajo en el Centro de Estudios Avanzados (CEA, UNC), y luego fue radicado en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (ClIFFyH, UNC, avalado y subsidiado por la SECyT, UNC) con la dirección de Adriana Musitano y codirección de Zaga entre 2000 y 2011 (cfr. Musitano, 2017a; 2017b). En esa investigación se enmarca el proyecto “Teatro para ¿niños? de la Córdoba de los 70: prácticas espectaculares, comunicación y transformación social” coordinado por Fobbio y Patrignoni (2011), distinguido por la Subdirección de Artes Escénicas de la Provincia de Córdoba (2008).

² El primer Taller Total se produjo en 1970 en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Nacional de Córdoba (cfr. Documental Taller Total Arquitectura UNC) y se extendió a otros espacios de la universidad, especialmente al Departamento de Arte Escénico, donde se decidió revisar el plan de estudios, en sintonía con el espíritu de observación y discusión sobre las prácticas desde el compromiso y la lucha, hasta que, en 1975, fue intervenida la universidad. Este Taller buscó producir innovación pedagógica e institucional, apelando a que el profesional asumiera sus prácticas como hechos sociales y se involucrara con las necesidades del pueblo.

En ese *entre* que funcionaba como paisaje a explorar y construir, en cuanto territorio de diversas interacciones entre disciplinas, lenguajes, espacios de formación y militancia, los creadores escénicos eran/son artistas-investigadores que “producen pensamiento desde/para/en el hacer, generadores de una Filosofía de la Praxis Teatral” (Dubatti, 2017: 10). La nominación de artistas-investigadores resulta funcional para traducir la mirada de los teatristas sobre sus propias prácticas, donde la investigación era reconocida como parte fundamental del hacer escénico y se volvían liminales las relaciones entre teorías y acciones, entre teatro y otras artes y disciplinas, entre escena, política e ideología.

Si bien algunos artistas-investigadores formaban parte de la universidad (como docentes o estudiantes), el modo de habitar el campo cultural en Córdoba desde el tránsito constante por diferentes espacios abonó la denominación de “teatro independiente” por parte de los propios artistas y la crítica, que consideraron la diversidad y multiplicidad en la composición y las propuestas de esos grupos. Por un lado, se trató de un teatro —o varios teatros— en el que se expandieron las fronteras con la experimentación para convocar distintas disciplinas de las artes escénicas (bajo el nombre “teatro” se reunían actores y actrices, cantantes, músicos, bailarines, payases, etcétera) y de las ciencias sociales y humanas, en diálogo con la teatralidad de/en la vida social y política. Por otro lado, con sus prácticas diversificaron la noción de lo “independiente”, atravesada por la paradoja de implicar un movimiento relacional con otros, de acercamientos y distancias, acuerdos y tensiones que se redefinieron (y se siguen discutiendo): ¿independiente respecto de qué/quienes?, ¿con quienes se sostenía lo independiente? Nos atrevemos a arriesgar que en la escena de Córdoba en los años 70, lo independiente era sinónimo de libertad³.

Hasta la actualidad, el adjetivo “independiente” es empleado para referir a aquellas producciones, grupos, espacios de las artes escénicas que no se desarrollan en el marco de instituciones que dependen oficialmente del Estado. La expresión “independiente” responde a la autopercepción de los artistas en relación con un posicionamiento político en el campo de producción, al tiempo que resulta problematizada teniendo en cuenta los alcances socio-económicos y culturales reales de dicha independencia. En palabras de Ana Yukelson, lo independiente en el teatro de Córdoba adquiere “focalizaciones singulares” en distintos momentos, relacionadas con la formación teatral y la profesionalización del teatro, “el no condicionamiento de los contenidos y formas artísticas”, la experimentación “más allá de los condicionamientos o políticas culturales de apoyo del Estado”,

³ Sobre artistas y grupos independientes en el teatro de Córdoba de la década del 70, cfr. Alegret (2017), Argüello Pitt (2006), Brizuela y Yukelson (2022), Halac (2006), Marin (2021), Martín (2005; 2006), Moll et al. (1996), Pellettieri (2005), Tahan (2006), Valenzuela (2004; 2009), Verzero (2013).

la administración del “tiempo de experimentación, investigación y producción de obras”, los modos de vincularse para crear y hacer circular las producciones en relación con el mercado, entre otros: “Sin lugar a duda, la complejidad de lo independiente hace de su carácter por momentos contradictorio su principal potencial de acción” (en Brizuela y Yukelson, 2022: 15).

Situamos las poéticas estudiadas entre la escena, lo político y la política (Mouffe, 2007) y, para abordarlas, consideramos relatos, documentos y acciones de los grupos Los Saltimbanquis, Nacimiento, Libre Teatro Libre (LTL), La Chispa, Bochinche, dúo Nora y Delia, y otros artistas que trabajaron con ellos y consolidaron sus prácticas escénicas en la década del 70. El periodo que determinamos abarca el surgimiento y desarrollo del nuevo teatro cordobés (desde 1968 hasta 1976) y la posterior expansión de las escenas/acciones de resistencia y subsistencia hacia Latinoamérica, durante los primeros años de exilio de les artistas hasta la emblemática conformación de OTRARTE Latinoamericano (Organización de Trabajadores del Arte) en 1979 en México⁴.

Las fuentes escritas y orales aquí citadas fueron relevadas y consultadas por la autora y/o por otros investigadores, según se aclara en cada caso, en diferentes acciones e instancias investigativas en el marco del proyecto “Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975” (cfr. Fobbio y Musitano, 2017a; Fobbio y Patrignoni, 2011) y en otras indagaciones que dieron continuidad a problemáticas allí abordadas. Entre las fuentes escritas, analizamos los programas de mano y las gacetillas de prensa de las obras, críticas periodísticas, guiones/textos dramáticos y/o escénicos, y registros de funciones de obras (en formato de diapositivas, fotografías, audio) y discos LP⁵, consultados en los archivos personales de les artistas⁶, el archivo de la Escuela de Artes (luego, Facultad de Artes, UNC) y el

⁴ Sobre las artes escénicas en Córdoba en el período estudiado, además de la bibliografía mencionada en la nota al pie anterior, remitimos a la consulta de los siguientes textos: sobre la Comedia Cordobesa, cfr. Brizuela (2019) y Brizuela y Pinus (2009); sobre la biografía de les artistas, cfr. Zayas de Lima (1990; 1991), y sobre la cultura de Córdoba y la dictadura, cfr. Medina (2006). En cuanto a documentos y estudios del teatro de Córdoba de la primera mitad del siglo XX, cfr. Frega *et al.* (2004; 2005). Asimismo, recomendamos consultar los materiales disponibles en el Archivo GETCOR. Grupo de Estudio de Teatro de Córdoba, coordinado por Graciela Frega, y el Fondo Documental Virtual Teatro, Política y Universidad, coordinado por Adriana Musitano y Nora Zaga.

⁵ Por caso, los LP facilitados por Jorge Luján “Un pasito adelante” (1977) y “Los músicos ambulantes” (1980) del Grupo Nacimiento. Este último fue reeditado remasterizado en Fobbio y Patrignoni (2011).

⁶ Para abordar las prácticas, experiencias y concepciones de los grupos estudiados, además de las fuentes que forman parte del archivo del proyecto “Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975”, consultamos los archivos personales de Mónica Barbieri y Jorge Luján para estudiar Los Saltimbanquis y el Grupo Nacimiento, los de Lindor Bressan y

Fondo Documental Virtual Teatro, Política y Universidad. Además, para configurar el contexto socio-histórico y cultural del periodo estudiado, recurrimos también al Centro de Conservación y Documentación Audiovisual (CDA, FFyH y FA, UNC).

Vale mencionar que los textos dramáticos y escénicos de las producciones referidas fueron reconstruidos a partir de registros publicados o inéditos proporcionados por los artistas, funciones de obras grabadas en casete, datos recabados en entrevistas, apuntes de trabajo, fotografías y notas periodísticas⁷. Así, recuperamos “aspectos del convivio teatral para acercar aquel teatro ausente —en parte perdido—, y comprender modalidades del trabajo teatral, estableciendo proximidades y diferencias entre las prácticas” (Fobbio y Musitano, 2017a: 14), sabiendo que es imposible asir la complejidad del hecho teatral y reponer lo que sucedió en el convivio. Esto se debe a que los materiales con los que trabajamos son solo registros de fragmentos de la diversidad de elementos que componen el acontecimiento escénico, y resultan insuficientes para “dar cuenta de la relación de presencias, del encuentro con otros, de lo que constituye la experiencia convivial, fundamental en el teatro” (Musitano, 2016: 141)⁸.

En cuanto a los testimonios orales, algunos forman parte del registro del Foro “Hacer teatro antes, durante y después de la dictadura: rupturas y continuidades” del que participaron José Luis Arce, Mónica Barbieri, Artemia Barrionuevo, Myrna Brandán y Roberto Videla, grabado en vivo por la autora del artículo y cuya transcripción completa se encuentra inédita. Además, analizamos entrevistas realizadas para este trabajo y otras generadas anteriormente en el marco del proyecto “Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975”. En ambos casos, trabajamos con los materiales desde un abordaje situado en la territorialidad del acontecimiento escénico, categoría del Teatro Comparado (Dubatti, 2021), buscando aportar a la historiografía teatral, y siguiendo la apropiación de la metodología de la historia oral propuesta por Musitano y Zaga (Musitano, 2017a) en el marco de dicho proyecto. Las investigadoras recuperan la perspectiva de De Garay en torno a las interacciones entre entrevistadas, entrevistadores y los aspectos que se ponen en relación en la entrevista (lingüísticos, gramaticales, literarios, psicológicos, socia-

Roberto Videla para el Libre Teatro Libre (LTL), el de Artemia Barrionuevo para La Chispa y OTRARTE Latinoamericano, el de Susana Palomas para el grupo Bochinche, el de Nora Zaga para el dúo Nora y Delia, y el de Marta Palacios para analizar las acciones realizadas en México durante el exilio.

⁷ Para el abordaje de las notas periodísticas, tuvimos en cuenta “La crítica teatral en los periódicos de Córdoba. Propuestas para el conocimiento de las notas. Preguntas para hacer a los textos periodísticos sobre las puestas en escena”, herramienta diseñada en el marco del equipo “Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975” (Fondo Documental Virtual Teatro, Política y Universidad).

⁸ Sobre el teatro perdido, cfr. Dubatti (2014).

les, ideológicos). Sobre el aspecto ideológico, afirma De Garay que allí el entrevistado “deja ver cuando quiere contar su historia a una audiencia más amplia, a su comunidad. Es esa matriz ideológica que orienta al entrevistado en su praxis y acción en el mundo” (1999: 88; cfr. Grele, 1991). Musitano y Zaga consideran la funcionalidad de la historia oral para comprender nuestra historia política reciente en diálogo con la memoria⁹, y conciben las entrevistas como instrumentos que ofrecen un relevante saber vital, testimonios “con valor de veridicción” (Musitano, 2017a: 13). Las autoras retoman la investigación participativa de las ciencias sociales y siguen a Grele (1991) al proponer revisar las acciones de observadores e interpretantes para “evitar mistificaciones de lo vivido y de la tarea investigativa” (Musitano, 2017a: 12). Con el acompañamiento especializado de Zaga —psicóloga, docente del Departamento de Arte Escénico/Departamento de Teatro (UNC), investigadora y protagonista de la escena de la Córdoba de los años 70—, en el marco del equipo de investigación fue posible discernir sobre aspectos relevantes de los testimonios, circunscribirlos en relación con el contexto histórico, las tensiones entre los vínculos interpersonales e institucionales de la época, y reorientarlos en la interacción entre le/s entrevistade/s, le/s entrevistadore/s y otras fuentes.

Las entrevistas fueron realizadas acordando con los artistas el espacio (generalmente en sus casas, dada la cercanía con el archivo personal), el momento del encuentro y el formato del registro (según los avances tecnológicos incorporados, grabador de casete o digital, aplicación en el celular, apoyatura de registro manuscrito). Partimos de preguntas guía atendiendo, especialmente, a inquietudes, interrogantes, datos que surgían del mismo intercambio, de la interacción de los entrevistados con su archivo personal y de la puesta en diálogo con otros archivos consultados (cfr. Barela *et al.*, 2009).

Para el abordaje de las entrevistas, hicimos dialogar, comparativamente y desde un tratamiento interdiscursivo, cuidadoso y crítico, las últimas entrevistas que realizamos y aquellas efectuadas en el marco de otras investigaciones, reconociendo convergencias y divergencias entre los saberes y experiencias aportados por los materiales y los documentos en torno a la configuración de las metodologías creativas. Dicho abordaje recuperó nociones de la Filosofía del Teatro (cfr. Dubatti, 2021), que concibe el teatro como acontecimiento que involucra el convivio, la *poiesis* y la expectación, y, en particular, del Teatro Comparado para pensar la vinculación entre artistas, grupos, metodologías creativas, poéticas y territorialidades.

⁹ Para abordar las relaciones entre historia oral, memoria y el pasado reciente de Córdoba, tuvimos en cuenta, por su pertinencia, el número 16 sobre “Memorias colectivas”, correspondiente al año 2005, de la revista *Estudios*, editada por el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.

Para analizar esas metodologías y sus traducciones (en las obras, en las reflexiones metapoéticas, etcétera) retomamos y ajustamos los conceptos de interpelación e interacción que hemos desarrollado para estudiar el teatro argentino de finales del siglo XX (cfr. Fobbio, 2014). Referimos a la interacción, por un lado, como acción que relaciona uno o más componentes en el marco de un proceso creativo (les artistas entre sí, con los objetos, el espacio, con los espectadores y de ellos entre sí, etcétera), resultando sumamente interpelante para la investigación qué sucede en esos *entres*. Por otro lado, entendemos que esas interacciones que constituyen cada proceso creativo forman parte de interacciones más complejas, procesos sociales permanentes y plurales de intercambios de acciones, que se componen de las interpelaciones (en forma de palabras, silencios, movimientos, gestos, etcétera), los comportamientos de los interactuantes, los contextos interaccionales y sociales, la (auto)definición de los artistas respecto de sus prácticas y de las interrelaciones (con otros artistas, grupos, metodologías, lecturas, concepciones vitales, y todo lo que permita cartografiar cada poética singular y/o de grupo). En el caso de las metodologías aquí estudiadas y en función del periodo delimitado, consideramos las interacciones sucedidas durante cada proceso creativo, las cuales integran, a su vez, las interacciones que conforman la escena de Córdoba de los años 70, en expansión hacia Latinoamérica¹⁰.

Recuperando la metodología trazada por Musitano y Zaga, tuvimos presentes aquellos momentos en que las entrevistas hacían foco en situaciones de tensión interpersonal e institucional y vivencias traumáticas atravesadas por la dictadura traducidas en imágenes, metáforas, vacíos, silencios (graficados en la transcripción mediante puntos suspensivos). Las investigadoras apelan a interpretarlos como indicios que convocan a corroborar, con otras fuentes documentales, lo compartido: “esto, unido a la investigación participante y a través de determinadas estrategias analíticas en lo discursivo, nos permitió alivianar y discernir aspectos relevantes de los testimonios” (Musitano, 2017a: 13; cfr. Zaga y Musitano, 1998). Asimismo, identificamos recurrencias en el modo de nombrar y/o definir prácticas y concepciones, nos detuvimos a analizarlas y las consideramos como inquietudes a compartir en las siguientes entrevistas. Siguiendo la lectura que Barela, Miguez y García Conde hacen de los postulados de Grele, desde la historia oral buscamos

¹⁰ Vale aclarar que, si bien partimos de las teorizaciones sobre la comunicación humana generadas desde la Escuela de Palo Alto (cfr. Bateson, 1991; Watzlawick *et al.*, 1973), nuestra concepción sobre la interacción, así como cualquier tratamiento de las nociones propuestas por los autores, responden a una apropiación investigativa que no pretende ni se dedica a abordar desde una perspectiva psicológica el acontecimiento teatral y todos sus componentes. Así como los científicos de Palo Alto ponen a prueba su teoría en el examen de casos clínicos reales, reconocen también la posibilidad de pensar sus planteos en otros campos de estudio, en contextos “no clínicos” y no psicoterapéuticos (Watzlawick *et al.*, 2003: 143).

“aprehender el ‘sentido’ histórico” —y, agregamos, discursivo— que tuvieron y tienen, para les artistas, los hechos y experiencias relatados por ellos (Barela *et al.*, 2009: 8).

Reconocer la potencia cartográfica de los testimonios y mirar desde otro lugar las entrevistas, con otros interrogantes como lentes, en la puesta en diálogo con diversas investigaciones —de las que, en algunos casos, formamos parte— nos permite revisar y actualizar los recorridos realizados hasta el momento sobre el tema.

El *entre* en la investigación para las escenas/acciones

Para nombrar las prácticas investigativas del nuevo teatro independiente y militante cordobés, en este escrito revisamos y actualizamos la expresión escenas/acciones, arriesgada en su momento, al estudiar las producciones incluso para niños¹¹. Vale aclarar que la noción escenas/acciones no pretende dar cuenta de un orden de los acontecimientos: no es que sucedieron primero las escenas y luego las acciones —podríamos referir también a “acciones/escenas”—, sino que la barra tipográfica, porosa frontera, intenta traducir, por una parte, la relación entre prácticas complejas que se alternaban o sucedían en simultáneo, en las que se entramaban las poéticas, lo ideológico y lo político; así como, por otra parte, la barra busca traducir el *entre*. En las escenas/acciones se priorizaba la investigación y se componían, como iremos desglosando: intercambios entre les artistas y otros actores sociales; intervenciones artísticas y políticas en diversos espacios; y procesos creativos de obras a partir de materiales y recursos situados que consideraban, con recurrencia, una posible versatilidad para montarlas en una plaza o un sindicato, llevarlas a una gira, etcétera. La expresión escenas/acciones nos permite dar cuenta de ese *ir hacia* de les artistas, que generaba vínculos entre ellos y con la comunidad, durante los ensayos e improvisaciones, las funciones, los debates posfunción, los intercambios en los gremios, las fábricas o los partidos políticos.

En la construcción de las escenas/acciones advertimos una reformulación territorializada de algunas propuestas de las vanguardias históricas y de posvanguardia (cfr. Dubatti, 2021), cuando promovían la libertad en todas sus formas y, para ello, corrían los límites físicos de las salas, intervenían los diseños teatrales, transgredían las convenciones escénicas, criticaban las jerarquías y las instituciones culturales y sociales (en particular, la institución teatral, la familia, el ámbito académico tradicional), (des)bordaban la relación entre arte y vida, ficción y realidad.

¹¹ Hablamos de obras que eran “incluso para niños”, siguiendo la concepción de Michel Tournier y las reflexiones de Graciela Cabal (en Fobbio y Patrignoni, 2011).

Concebir las prácticas del nuevo teatro militante cordobés como escenas/acciones responde también al reconocimiento de los artistas como investigadores, siguiendo a Patricia Aschieri, como portadores de un saber hacer “anfíbox” con una “singular expertise” que les permitía “manejar las lógicas de varios campos” (Aschieri, en Aschieri y Suárez, 2022: 2) y así poder validar(se), proyectar(se), gestionar(se), crear y accionar. Desde ese hacer, diseñaban metodologías que ponían a dialogar las artes escénicas con las teatralidades y performatividades socio-culturales —en el sentido que da Ileana Diéguez a esos conceptos (2014; 2023)—, en el marco de proyectos estético-políticos interdisciplinarios¹². En ese modo de concebir la investigación, resulta interesante la distinción que plantea Laura Devetach¹³ entre los términos “multidisciplinario” e “interdisciplinario”:

Lo que me interesa destacar —porque tengo un enorme agradecimiento a Córdoba en este sentido— es el ámbito multidisciplinario más que interdisciplinario. Multidisciplinario porque todo el mundo cantaba, todo el mundo sabía qué hacer con su cuerpo o estaba curioso o investigando sobre eso, con la plástica, la cerámica... Es decir, todos teníamos algo que decimos los unos a los otros (2017: 90).

A partir de esto, nos preguntamos: ¿qué decisiones construían a esas escenas/acciones?, ¿qué procedimientos, recursos, materiales se ponían en diálogo?, ¿cómo se transformaban en la interacción con los espectadores? Encontramos una aproximación a posibles respuestas en la palabra de Artemia Barrionuevo, actriz de *La Chispa*, cuando define lo que, desde nuestra perspectiva, era un modo recurrente de pensar hacer/hacer pensar de los grupos estudiados, una metodología de trabajo: “Compartíamos el pensar el teatro como herramienta y espacio de expresión para producir reflexión, para que la gente hable y vea” (2017: 255).

Para analizar las metodologías reconocemos, por un lado, la puesta en acción creativa que constituye, en general, a las metodologías de las investigaciones artísticas (Sánchez Martínez, 2009) y, en particular, del nuevo teatro cordobés. Y, por otro lado, atendemos a las herramientas que se entramaban y (des)bordaban los procesos creativos para interpelar y generar interacciones con los espectadores, con la sociedad, en el marco del convivio:

En el teatro [les LTL] podíamos jugar, pero nos lo tomábamos en serio en la investigación, muchísimo ensayo, horas de trabajo, discu-

¹² Ese es el modo recurrente que encontramos en las entrevistas y demás textos metapoéticos relevados, respecto de las posibles formas de nombrar el trabajo con diferentes disciplinas (Brandán, 2017a; Bressán en Ferrari *et al.*, 1996; Devetach, 2017; Luján, 2011).

¹³ Escritora, docente y creadora de diversos espectáculos de televisión y teatro en los años 60 y 70.

siones de qué, cómo y por qué (...) éramos puristas, el teatro que hacíamos debía ser el más revolucionario en la forma y en el contenido, de ahí viene lo de Libre en la forma y Libre en el contenido. El teatro debía ser lo más serio posible, lo más riguroso y lo más concientizador posible. En ese sentido éramos muy brechtianos sin hacer Brecht¹⁴.

Recurrimos a la etimología y encontramos que “metodología” (en μέθοδος, Pabón S. de Urbina, 1997: 382) comparte con “reunión” (en “σύνδοος”, 1997: 565), la palabra griega “ὁδός” (“camino”); las metodologías son concebidas como “caminos para llegar a un resultado” (Corominas, 1984: 650-651), y la reunión, el encuentro, podría traducirse como un “camino con”. Entonces, arriesgamos, las metodologías, como las reuniones, son recorridos compartidos con otros, en encuentros, en creaciones que, en los casos que estudiamos, eran colectivos¹⁵. Las metodologías eran *entres* que posibilitaban desplazamientos para coreografiar comunidades, a través de los materiales, las decisiones, los recursos y estrategias, los ensayos, los intereses, los deseos, etcétera. Un ir hacia que implicaba instancias en movimiento donde se generaban herramientas vinculantes, como las preguntas, las discusiones sin “definiciones rotundas” (Zaga, 2023), el humor y sus modalidades (la parodia, la ironía, el grotesco, entre otras)¹⁶, considerados como instrumentos para comunicarse con el “pueblo latinoamericano” y para crear en/con él una “actitud crítica”¹⁷. Las obras no se pensaban como terminadas/cerradas al momento de su estreno, sino que eran revisadas desde una mirada interesada en las decisiones escénicas que funcionaron y en las que no, así como en los comentarios de los espectadores, generalmente, las opiniones de los niños durante la función y de los adultos en la instancia de debate posfunción.

Ese *pensar hacer/hacer pensar* que caracterizaba al nuevo teatro cordobés ponía en relación el teatro, la música, el circo, los títeres, la danza, el cine, entre otros, desde la pregunta constante, compartida y discutida críticamente al interior de cada grupo y entre los grupos. Las interacciones entre las disciplinas y las acciones pedagógicas, estéticas y políticas estaban presentes, por ejemplo, en el Taller Total realizado en 1974 en el marco del Departamento de Arte Escénico de la UNC para la revisión del Plan de estudios. Nora Zaga, convocada como psicóloga para acompañar dicho Taller, recuerda que María del Carmen “Mery” Blunno, coordi-

¹⁴ Entrevista a Lindor Bressan, realizada por Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, Córdoba, 2009.

¹⁵ Sobre creación colectiva en el teatro latinoamericano, cfr. Garzón Céspedes (1978), Geirola (2008), Musitano (2017b), Rizck (2008).

¹⁶ Sobre el humor en Córdoba, cfr. Flores (2014).

¹⁷ “24 espectáculos durante 3 meses. Bochinche y La Chispa abren mañana temporada de Otrarte Latinoamericano en la Casa de la Paz”, 30 de marzo de 1979, *Unomásuno*.

nadora de ese espacio, describió el Taller Total como el “puente de la inconducta”, metáfora de un *entre* investigación, formación y creación:

Era tener que transitar un lugar donde no sabíamos casi nada de cómo lo íbamos a hacer, cómo lo íbamos a lograr: ¿qué era la interdisciplina?, ¿cómo la hacíamos? Todo estaba lleno de interrogantes más que de respuestas, cuestiones que rever... Teníamos mucho pensamiento y también mucho cuestionamiento que nos trababa el hacer, pero aprendíamos y revisábamos, y nos volvimos súper críticos y muy filosos para pensar (Zaga, 2023: 8).

Al sacarse los roles clásicos, establecidos, se creaba una especie de caos natural, que no se podía ordenar fácilmente, porque era como estar en el puente de la inconducta, es decir, ‘yo estoy aquí y tengo que llegar allá’, ‘transitar hacia’, y ‘tengo que cruzar un puente’... que es el de la estructura y la conducta nueva (...) entonces, descubro que hay cosas que cambiar, pero todavía no accedo al cómo, ni a la conducta concreta. Entonces esta mezcla de ‘dejemos de hacer así’ por ‘hay que hacer así’ determinó, tiñó un poco, este proceso, no creo que [eso ocurriera] solamente en el teatro, sino en lo que nosotros vivimos, estoy convencida que se dio en todos los aspectos (Blunno, en Zaga y Musitano, 2017: 73).

En indagaciones que, aun cuando se originaran en un espacio (de formación, de creación, de militancia) lo excedían para atravesar otros espacios, en la producción de escenas/acciones situadas en el “terreno”, en el “barro” —en términos de Lindor Bressan, integrante del LTL (2022: 379)—, destacaba la escucha atenta de les artistas respecto de posibles aportes a las necesidades sociales del momento (tales como el posicionamiento contra las dictaduras en Latinoamérica y la denuncia de violencias contra los derechos humanos, en general)¹⁸. Según comparte Norma Basso, profesora de Práctica Coral en el Departamento de Arte Escénico (UNC) y directora del Coro Universitario (1969-1975), en la metodología de Canto Popular se daba espacio para la discusión sobre “principios de acción” en el marco de un “panorama pluripartidario”, intercambios en torno a “ideas que empezaban a modelarse, y se debatían muy ampliamente” sobre lo popular, lo vulgar, lo populista y con manifestaciones por los presos políticos, en contra la dictadura (2017: 142).

¹⁸ Cfr. Ponce, Armado (30 de abril de 1979), “Otrarte latinoamericano: lenguaje colectivo de transformación social”, *Proceso*, n° 130; Barrionuevo (2011); Zaga (2023).

El “trabajo para ese otro” del que habla Myrna Brandán¹⁹ —directora del Teatro Estable de la Universidad de Córdoba (TEUC) y actriz de otros proyectos colectivos en Córdoba y el exilio— interpelaba a les artistas respecto de un compromiso con les espectadores-actores sociales, en “el trabajo de dar respuesta política inmediata”, en términos de Juan José “Toto” López —integrante de La Chispa—, en cuyo testimonio encontramos una descripción de las escenas/acciones:

Si había despidos en el IME (Industrias Mecánicas del Estado) íbamos a la puerta del sindicato y averiguamos los datos de cómo había sido, de los capataces, y los representamos. Hacíamos teatro ahí al toque. También íbamos a las puertas de las fábricas, en los barrios, en las iglesias, en las barriadas, siempre promoviendo el debate con el público y las mismas obras que íbamos representando se iban enriqueciendo con los aportes del público. Ese era nuestro método concreto de trabajo y experimentación. Y de los resultados en esa dinámica era donde permanentemente se iba transformando y mejorando con todos los debates y fundamentalmente con el calor político e ideológico de esa época (López, en Mengarelli et al., 2022: 76).

En esas metodologías sostenidas por artistas-investigadores de distintas disciplinas, y militantes, el *entre* convocaba un tránsito constante y revolucionario desde y hacia les espectadores y lo social. Se actualizaron entonces, según las entrevistas, los planteos de la Reforma universitaria del 18, con resonancias de la Revolución cubana y el Mayo francés, y de las propuestas rupturistas de fines de los años 50 y 60:

Era la época del Di Tella, de las bienales de arte, de las consignas del Mayo francés, de “la imaginación al poder”, el movimiento hippie, la beat generation en Estados Unidos... Era como que en el mundo se gestaba algo nuevo, maravilloso. Las fuerzas del capitalismo no permitieron eso. Lo que importa para ellos es la acumulación de riquezas, no la creación de otros mundos. Nosotros nos sentíamos protagonistas de nuestro tiempo (Barbieri, 2011: 244).

El Cordobazo, acontecimiento que instaló un antes y un después en la historia política y social local y regional, del que participaron activamente les artistas, aparece como experiencia encarnada, traducida en las obras y en los relatos. En

¹⁹ Foro “Hacer teatro antes, durante y después de la dictadura: rupturas y continuidades: José Luis Arce, Mónica Barbieri, Artemia Barrionuevo, Myrna Brandán y Roberto Videla” (9 de octubre de 2009), en *VII Festival Internacional de Teatro Mercosur*, Córdoba, Subdirección de Artes Escénicas, Gobierno de la Provincia de Córdoba, registro y transcripción personales, inédito.

una escena de *Las aventuras de Pirlimpimpin y el tamborista* (1969), el grupo Los Saltimbanquis decide proyectar, mediante diapositivas, imágenes de la movilización y represión durante el Cordobazo, sucedido meses antes del estreno de la puesta. En esa obra que era incluso para niños, se eligieron recursos que ponían en evidencia una metodología estético-política que consideraba la defensa de la democracia (cfr. Barbieri, 2011; Luján, 2011) —atacada por el personaje del tamborista—, en pos de interpelar a los espectadores. Ese vínculo estrecho con el Cordobazo lo leemos, actualizado, en los testimonios de los integrantes de La Chispa, grupo que tuvo su origen en Los Saltimbanquis y que, al momento de trazar los proyectos de obras, se reunía con miembros del Frente Cultural y de TUPAC (Tendencia Universitaria Popular Antiimperialista y Combativa), agrupación universitaria del partido Vanguardia Comunista (Kohan, 2017). Recuerdan Graciela Mengarelli y Toto López, integrantes de La Chispa:

vinculamos nuestra práctica teatral a las luchas obrero-estudiantiles que se sucedían en la época. Esa unidad entre los sectores más progresistas, hicieron de Córdoba un foco vital en el proceso socio-político de entonces, hasta llegar al histórico Cordobazo en mayo de 1969.

Toto López agrega:

En Córdoba, en ese momento, se respiraba revolución. Tanto era así, que uno entraba a los sindicatos como el SI.TRA.C o el SI.TRA.M [Sindicato de Trabajadores de Concord y Sindicato de Trabajadores de Materfer] y en la pared decía: “Ni golpe, ni elección: revolución”. (...) No nos olvidemos que somos hijos del Cordobazo.

Hay una provincia hermosa
de la Patria es un pedazo
donde abundan las quebradas
y también los Cordobazos
(en Mengarelli *et al.*, 2022: 69).

En una entrevista que le hacen en 1999, María Escudero relaciona la decisión de hacer creación colectiva con el Cordobazo, al reconocer que el teatro “tenía que seguir lo que había pasado en la ciudad, es decir: obras de autores no, colectivos sí, como fue el Cordobazo” (Escudero, en Apezteguía, 2017: 238). A través de la creación colectiva como metodología, como práctica estética, política e ideológica, se traducían modos de investigar, pensar hacer/hacer pensar que estaban en diálogo con lo que sucedía en las calles de Córdoba. “¿Cómo traducimos al teatro todo esto que estamos pensando en política?”, se interrogaban críticamente los grupos: “Y con una estética que realmente corresponda a este discurso. (...) Nosotros veíamos que era totalmente obsoleta esa maquinaria teatral [contra la que se postulan] porque no llegaba a todos los lugares” (Barrionuevo, 2017: 262-263). Así, desde la creación colectiva cuestionaban la centralidad del saber y del poder,

las jerarquías y los roles determinados, los formatos fijos, la autoría, valiéndose de la circularidad en el montaje escénico, la horizontalidad en las decisiones, la confluencia de lenguajes interdisciplinarios y habitando espacios diversos de creación y discusión estético-política²⁰. Desde la perspectiva de José Luis Arce, integrante del grupo Teatro Independiente de Córdoba (TIC):

Por esos años María Escudero hace a Córdoba un verdadero polo de la creación colectiva latinoamericana, formato experimental que trajo aparejado un *aggiornamento* perceptivo integral en el sistema de producción, induciendo a intervenir no sólo sobre los efectos de la creación y sus factores determinantes, sino también sobre las causas que dentro del capitalismo, generaban una cultura cosificada. La creación colectiva supone fácticamente una latinoamericanización de nuestro teatro (Arce, 2007)²¹.

En el modo de concebir lo colectivo, se definía lo vital; en ese entre creación y vida, les LTL trabajaban y vivían —literalmente— en comunidad, según registran:

Habitualmente la jornada de trabajo comienza a las 10 de la mañana y termina a las 22 o 23 hs. En este lapso, además de todo lo que conforma a una relación humana, con la gama amplísima de realidades individuales y colectivas, se estudia, se analiza, se discute, se improvisa, se come y fundamentalmente se vive (Libre Teatro Libre, 1978: 311).

“¿Con quiénes hacemos pueblo?”

Las metodologías de trabajo para la composición de las escenas/acciones generaban recorridos y/o modos de habitar distintos espacios de pertenencia y militancia, en pos de la reflexión conjunta sobre una problemática que les interesaba particularmente a los artistas: repensar y promover la interacción con los espectadores. Para ello, atendían a la figura de pueblo que reconocían e interpelaban, así

²⁰ Otro de los grupos que trabajó desde la creación colectiva en los años 70 en Córdoba es Teatro de Grupo, desde una metodología que César Carducci, uno de sus integrantes, denomina “creación popular” (en Brizuela y Yukelson, 2022: 84), en el marco de producciones que dialogaban con la poética de La Chispa y con Teatro Estudio Uno. Este grupo, a inicios de los años 70, sentó sus bases en Villa El Libertador, cuando se planteó que “en ese momento y en aquel contexto creímos que lo mejor era hacer un tipo de teatro que representase fielmente los intereses de la clase trabajadora” (Aguirre, en Brizuela y Yukelson, 2022: 77-78).

²¹ Las cursivas son del autor.

como también revisaban y reformulaban la noción de lo popular hacia una nueva concepción del “hombre” (término pensado, en ese momento, como sinónimo de ser humano). María Escudero, docente del Departamento de Arte Escénico (UNC) y fundadora del LTL²², reflexiona sobre la interacción que promulgaba el nuevo teatro:

el hombre que hace teatro entra en diálogo con el hombre que va al teatro y se pasa a otro nivel de conciencia: el teatro lo hacen todos, todos participan del hecho teatral, una realidad que es parte de la realidad general. Quien toma conciencia de la realidad, desea transformarla, combatir activamente contra todo lo que mutila al hombre, lo mata, lo deshumaniza, lo convierte en un antropófago suicida. Y el que no combate por esa transformación, es un pedazo de hombre. El teatro sirve, también, para elaborar esa conciencia²³.

La pregunta del título de esta sección pertenece a Silvio Lang (2019: 122) y su *Manifiesto de la práctica escénica*, y la traemos a colación porque nos interpeló para pensar ¿con quiénes hacían pueblo los grupos escénicos aquí estudiados? Arriesgamos, como posible respuesta situada en los documentos y las concepciones de los artistas-investigadores, que el pueblo conformaba esa comunidad con la que decidían reunirse, coconstruir y transformar. En las escenas/acciones de los años 70, el pueblo aparecía como referente en relación con los “objetivos”²⁴ de los procesos creativos de los grupos: el pueblo estaba presente en sus investigaciones como partícipe; era con quien cocreaban: “Para nosotros, esto es creación colectiva: el pueblo que nos da sus elementos, nosotros que elaboramos, el pueblo que nos corrige” (Libre Teatro Libre, 1978: 306). Estamos ante el “pueblo artista” que concibe Boal (2014: 154), autor reconocido por los grupos estudiados como

²² En las cátedras de Pantomima I y Práctica Escénica que tenía a su cargo, según consta en los programas curriculares de 1968 y analizan Zaga y Musitano (2017), Escudero propuso la integración de diferentes disciplinas y formas artísticas, y privilegió el trabajo horizontal y en equipo de alumnos y profesores. Por tales ideas pedagógicas revolucionarias expulsaron a Escudero de la Universidad y “los alumnos, solidariamente, continúan la lucha en la Escuela mientras trabajan ya fuera de ella su primer tema colectivo: El asesinato de X” (Libre Teatro Libre, 1978: 298).

²³ Escudero, María (15 de abril de 1972), “María Escudero y el LTL de Córdoba”, *La Opinión*.

²⁴ Foro “Hacer teatro antes, durante y después de la dictadura: rupturas y continuidades: José Luis Arce, Mónica Barbieri, Artemia Barrionuevo, Myrna Brandán y Roberto Videla” (9 de octubre de 2009), en *VII Festival Internacional de Teatro Mercosur*, Córdoba, Subdirección de Artes Escénicas, Gobierno de la Provincia de Córdoba, registro y transcripción personales, inédito.

“eje ideológico-político” junto a Paulo Freire, Bertolt Brecht (Zaga, 2011: 342), entre otros²⁵.

El pueblo, mirado desde la horizontalidad en la que se inscribían las escenas/ acciones, era puesto en el lugar de quien aportaba saberes, de quien aprender. De allí la escucha atenta promovida en las investigaciones documentales realizadas por el LTL y La Chispa, como luego analizamos, los debates —antes y durante los procesos creativos, y después de las funciones—²⁶: el pueblo era reconocido como un archivo vivo, en el marco de una creación colectiva-comunitaria. Es por ello que las escenas/acciones eran trasladadas a los espacios donde transitaba, trabajaba y habitaba el pueblo: de las salas de teatro a las plazas, las escuelas, los sindicatos, las fábricas y sus huelgas, los centros vecinales, las iglesias tercermundistas, las minas, las calles atravesadas por manifestaciones y marchas. Al respecto, Nora Zaga reflexiona sobre la relación entre la investigación y *poner el cuerpo*, y nos relata lo siguiente sobre una experiencia del Dúo Nora y Delia:

Durante ese período de gran producción cultural, que fueron los años 70, nosotros estábamos participando con nuestra producción artística en la calle, en los sindicatos, en los teatros; queríamos ocupar todos los espacios posibles de participación y poner el cuerpo no solo con lo que producíamos, sino que todas las cosas que hacíamos también fueran puestas a debate con el público, al final de cada función. Eso también fue poner el cuerpo, poner las ideas y ser discutido. Recuerdo una situación terrible que vivimos: yo, en el afán de encontrar poemas para cantar (cuando todavía no estaba pensándolo en relación con lo que se debatió luego en Canto Popular en Córdoba), encontré un poema en la revista *Selecciones de Reader's Digest*, en la casa de mis padres. Se llamaba *Nuevo rico*, y me salió una música preciosa. No me acuerdo bien la letra, pero era algo así como: “qué falso es ser nuevo rico, pobre infeliz”. Hicimos la canción con Delia [Caffieri], y la estrenamos en

²⁵ Entre los creadores y grupos mencionados como referentes por los artistas del nuevo teatro cordobés, están el teatro del pueblo y para el pueblo de Romain Rolland, Brecht, Artaud, Brook, Kantor, el Living Theatre, el teatro documental de Peter Weiss, el Odin Teatret, Jerzy Grotowsky (quien visitó Córdoba en el IV Festival Nacional de Teatro, organizado en 1971, por la Universidad Nacional de Córdoba; cfr. Berardo, 2017), entre otros. Asimismo, realizaron intercambios con los latinoamericanos: Teatro Experimental de Cali (TEC) dirigido por Enrique Buenaventura (Colombia), Teatro de Escambray (Cuba), Augusto Boal (Brasil), etcétera. Entre las lecturas que hacían, coinciden, además, en mencionar el *Libro Rojo* de Mao Tse Tung (cfr. Fobbio y Patrignoni, 2011; Fobbio y Musitano, 2017a).

²⁶ Se menciona la metodología de los debates posfunción en Barrionuevo (2011), Brandán (2017b), Libre Teatro Libre (1978), entrevista realizada a Palomas, 26 de noviembre de 2020, por Laura Fobbio, vía Google MEET, inédita.

un Sindicato, en un festival cañero en Tucumán. Terminó el recital y, en el debate, una persona del público dijo que no entendía bien lo del nuevo rico que “ustedes ridiculizan, porque yo quiero ser rico y también quiero aprender cosas”. De repente se me hizo claro que era un poema mirado desde una especie de aristocracia consagrada. Nunca más lo cantamos. Eso era poner el cuerpo, la escucha, venir con algo, experimentarlo, comprobarlo, investigarlo, en fin (Zaga, 2023: 19).

El pueblo —con quienes decidían “hacer pueblo” los grupos, retomando la pregunta de Lang (2019)— no era concebido como constructo fijo (aun cuando acordaban en las características que le reconocían, según los testimonios de los artistas), sino que se resignificaba y reconfiguraba en cada lugar; y entonces decidieron recuperar elementos de la cotidianeidad de esos territorios por los que transitaban. Así, en *Los músicos ambulantes*, espectáculo del Grupo Nacimiento de 1980, aparecen tematizadas la migración y la interdisciplinariedad en diálogo con referencias a la vida en México, en un “proceso de identificación establecido, fundamentalmente, por un ‘nosotros-artistas’ y un ‘nosotros-pueblo’” (Fobbio y Patrignoni, 2011: 143).

Cuando le preguntamos a Susana Palomas —integrante de La Chispa y del grupo Bochínche— sobre los valores que se ponían en juego en las investigaciones de Bochínche, ella responde: “Los que tienen que ver con el pueblo, con la libertad de pensamiento, de expresión y la creatividad, lo que hoy llamamos la defensa de los derechos” (2011: 319). En esa interacción cuidada y respetuosa, les artistas daban espacio a la autocrítica, tal como la revisión que hace Bochínche sobre su obra incluso para niños, *La bolsa o la vida* (1979, en el exilio):

teníamos una gran bolsa con unos labios enormes y después nos dimos cuenta de que era como la madre que te succinaba, madres rígidas que pautan a su hijo en función de sus deseos, y no de los deseos del chico. Por eso hicimos poco tiempo esa obra, porque vimos que aparecía esa rigidez que no queríamos. Son las cosas que uno proyecta y los cuidados que hay que tener también (Palomas, 2011: 319).

Por su parte, con motivo de la publicación del texto dramático de la obra ¡*Glup, Zas, Pum, Crash!* o *La verdadera historia de Tarzán* en la revista *Conjunto*, el LTL comenta un procedimiento de intercambio y revisión junto a los espectadores: al finalizar las obras incluso para niños, involucraban al público en lo que consideraban una “participación crítica” y le hacían dibujar “lo visto, lo que les impresionó, lo correcto y lo que falta” y, luego, el grupo realizaba un análisis de esos dibujos

para “aprender a mejorar el trabajo... y nosotros” (Libre Teatro Libre, 1985: 69). Ese era el lugar de espectadores críticos que les daban, también, a les niñes.

En torno a los debates sobre lo popular, los grupos acordaban que se trataba de aquello a construir entre quienes compartían la misma idea de libertad, de revolución, de cuidado y respeto de les otros. En el Coro Universitario de la UNC —coordinado por Norma Basso de 1969 a 1975— les artistas trabajaban sobre el concepto de lo popular al momento de decidir qué interpretar: “¿qué era lo popular?, ¿qué era lo comercializado o banalizado como popular?, ¿qué era lo que tenía que ver realmente con los intereses del pueblo?” (Zaga, 2023: 6). De esas investigaciones —instancias de “trabajo” y “pensamiento”, como las nombra Zaga— surgió el movimiento Canto Popular de Córdoba (1973-1975), conformado por catorce grupos, con un primer recital realizado en el Salón del Sindicato de Luz y Fuerza, el 14 de julio de 1973, “en el marco de una movida política de militancia cultural” (Zaga, 2023: 6), con la atención puesta en el “pluralismo dentro de la izquierda, de manera que no pudiera ser identificado ni instrumentado por un partido o un sector de un partido” (Basso, 2017: 141-142). En consonancia, Galia Kohan, integrante de La Chispa, destaca que trazaron la definición de teatro popular a partir de sus lecturas de Mao Tse Tung y, particularmente, de Brecht, y entendiendo que ese “es el teatro que defiende los intereses del pueblo” (2017: 220-221), en contra del imperialismo y lo popular masivo (en ese momento representado por la televisión), considerado alienante.

Esos *entres* que constituían a las escenas/acciones y sus metodologías dialogaban con la apropiación teórico-analítica que hacen Musitano, Zaga y su equipo de la concepción de Córdoba como “ciudad de frontera” (Aricó, 1989, lectura de Crespo [1996; 1999] mediante)²⁷. Las autoras caracterizan esa concepción como una “identidad de cruce” (Musitano y Zaga, 2017a: 24) que busca, particularmente en la liminalidad entre escena y política, una apertura hacia lo popular y lo latinoamericano. Identidad que se tensiona y rechaza críticamente lo proveniente del puerto de Buenos Aires, “por su vínculo problemático y controvertible de puerto

²⁷ Entre los múltiples abordajes y discusiones sobre el posicionamiento de Aricó, repensamos el vínculo entre tradición y modernidad desde la “tensión” que se advierte entre ambos términos en la tríada teatro, política y universidad (cfr. Zaga y Musitano, 2017) en el análisis de las poéticas escénicas de la Córdoba de los años 70, y en interacción con la noción de posvanguardia (Dubatti, 2021). En la línea de la problematización de la relación tradición-modernidad, Agüero y García (2016) proponen revisar, entre otros, los supuestos atribuidos a esa díada, así como los que refieren a un tratamiento localista o esencialista de lo local, planteando la necesidad de reconocimiento de la heteronomía, los cruces, los contactos y transmisiones de los fenómenos culturales de Córdoba desde un abordaje situado en un “umbral historiográfico” (2016: 23). Sobre la puesta en diálogo entre la perspectiva historiográfica de Agüero y García y la historia de la dirección escénica en Córdoba, cfr. Marin (2021).

abierto en dependencia y colonialidad con lo europeo y norteamericano” (2017a: 24). Dicha “identidad de cruce” permite tener en cuenta acuerdos, luchas y diferencias respecto de lo que sucede en y más allá de Córdoba ciudad y provincia, Argentina y la región latinoamericana (2017a). En esa ciudad de frontera, en un contexto de desarrollo industrial, destaca la figura del estudiante-obrero y “el hecho de que la clase obrera era joven en una doble acepción: desde el punto de vista de su constitución como sujeto social, pero también por la edad de la mayoría de sus integrantes” (Crespo, 1999: 186). Nos parece relevante resaltar que la condición de obreros/trabajadores alcanzaba también a los grupos escénicos aquí estudiados conformados por artistas-investigadores-trabajadores, denominación que proponemos al recuperar el posicionamiento de los artistas en relación con su rol en la cultura y la sociedad, y teniendo especialmente presente la concepción brechtiana sobre la relación entre arte y trabajo (Brecht, 2018)²⁸. Allí situados, generaban espacios de intercambio, pensamiento y acciones junto a sindicatos, otros trabajadores y partidos políticos, como lo describe Toto López en la cita que compartimos más arriba (en Mengarelli *et al.*, 2022: 76). Los artistas trabajaban coyunturalmente con los sindicatos de Luz y Fuerza, SITRAC, SITRAM, SMATA (Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor de la República Argentina), SINPECAF (Sindicato del Personal de Casas de Familia), la UEPC (Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba), entre otros, haciendo obras y *sketches* para apoyar listas al momento de elecciones en esos espacios (Kohan, 2017), recuperar vivencias, denunciar irregularidades y despidos. Esa vinculación era tal que, como obreros del arte, fundaron SI.TRA.TEA (Sindicato de Trabajadores de Teatro) (cfr. Mengarelli *et al.*, 2022). La interacción entre artistas-trabajadores y obreros se hace presente en el testimonio de Myrna Brandán:

Creo que una de las cosas más importantes que tuvimos en los 70, fue que teníamos un mismo objetivo entre todos, más allá de los disensos políticos, de las dificultades, de las militancias en distintos partidos, de los posicionamientos, todos teníamos un objetivo común y era que hacíamos teatro para la gente, los jóvenes, los proletarios, los trabajadores, o sea, que estábamos trabajando para ese otro. Me pregunto hoy en día, ¿dónde quedó esa idea del otro? (...) Estaría buenísimo que pudiéramos recuperar ese diálogo, esa circulación entre nosotros (los hacedores de los 70) para poder expandirnos a generar públicos, realmente²⁹.

²⁸ Refieren al trabajo crítico con la poética de Brecht en las entrevistas: Barbieri (2011), Barrionuevo (2011), Libre Teatro Libre (1978), Luján (2011) y Zaga (2011).

²⁹ Foro “Hacer teatro antes, durante y después de la dictadura: rupturas y continuidades: José Luis Arce, Mónica Barbieri, Artemia Barrionuevo, Myrna Brandán y Roberto Videla” (9 de octubre de 2009), en *VII Festival Internacional de Teatro Mercosur*, Córdoba, Subdi-

En diálogo con esa "identidad de cruce" "abierta a lo latinoamericano y popular", identidad que, siguiendo a Chantal Mouffe (1996: 9), pensamos como el resultado de un proceso dinámico relacional entre artistas, grupos, espectadores y la multiplicidad de prácticas e interacciones discursivas de poder y resistencia producidas en la época, la escena situada en Córdoba funcionaba como punto de encuentro y, a la vez, de expansión. En la paradoja que comporta habitar las fronteras, reconocemos que el nuevo teatro cordobés resultó un fenómeno expandido cuando las prácticas se reconfiguraron e irradiaron hacia distintos lugares del país y de Latinoamérica, en el marco de indagaciones documentales, festivales, giras, realizados antes y durante el exilio de los artistas debido a la persecución durante la última dictadura militar en Argentina (algunos estaban en gira en marzo de 1976, otros se exiliaron a lo largo de ese año).

Durante el exilio, los grupos se fueron acompañando en los distintos países, para sostenerse, sobrevivir, crear y seguir luchando y denunciando las dictaduras, en una experiencia colectiva que continuó el modo de pensar(se) de quienes conformaron Canto Popular y el Frente Cultural en Córdoba. Así, encontramos en las notas de prensa sobre las obras producidas en México a finales de los años 70 (como *El reino del revés* y *Los tesoros de Dulporito*), que se les denominaba como "cordobeses", "argentinos" y, especialmente, como "grupos latinoamericanos" o "sudamericanos"³⁰, al conformar espectáculos junto a exiliados de distintos países. En ese contexto, surgió en México OTRARTE (Organización de Trabajadores del Arte) Latinoamericano, con el fin de "buscar un lenguaje ya no solamente de lo popular, sino que nos identificara con Latinoamérica" (Barrionuevo, 2017: 249 y siguientes). Interpretamos que, de este modo, los grupos del nuevo teatro cordobés se proponían dar respuesta a algunos cuestionamientos que les habían movilizado desde sus inicios: "¿cuál es nuestra identidad como artistas latinoamericanos?", "¿por qué, aquí [en Córdoba], nosotros siempre pensando en Europa, en la identificación con Europa?" (Barrionuevo, 2017: 265).

Según registra la prensa de la época, OTRARTE estaba compuesto por músicos, actores, cineastas, bailarines, titiriteros de Argentina y México: los cordobeses del Dúo Nora y Delia, el Grupo Bochinche, el Grupo Nacimiento, La Chispa, el Taller de Títeres Triángulo, los bonaerenses del Grupo Cine Sur y los mexicanos de

rección de Artes Escénicas, Gobierno de la Provincia de Córdoba, registro y transcripción personales, inédito.

³⁰ Encontramos estas denominaciones en las siguientes notas publicadas en diarios de México: "Títeres del grupo Bochinche", 2 de septiembre de 1978, *Unomásuno*; "Gran Obra de Teatro Presentarán hoy en IMSS", 12 de mayo de 1979, *La Opinión de Monclova*; "Bochinche", 20 de mayo de 1979, *El Herald de México*, n° 4869; Ayala, Cervantes (21 de mayo de 1979), "Con la Obra Llegó el Circo. El Grupo Bochinche Cumplió 3 Años de Actividades Artísticas en México", *Excélsior*.

Circo, maroma y teatro. El diario *Excélsior* define OTRARTE como una “agrupación de artistas profesionales e independientes, reunidos con el objetivo de difundir diferentes espectáculos, lenguajes y estilos que coinciden en la búsqueda de una propuesta cultural de alternativa”³¹. En el diario el *Proceso* de México, se destaca que promovían el “lenguaje colectivo de transformación social”, a través de la siguiente metodología:

Los 32 integrantes se reúnen semanalmente, discuten las obras, forman comisiones de trabajo e investigación, se habla sobre la participación del público, de las necesidades concretas de los lugares donde se va a representar (...). Como sus obras llegan (y es propósito consciente) a públicos de todas las edades y clases sociales, la discusión en “Otrarte” sobre estos públicos es constante³².

En relación con el trabajo de OTRARTE, Liliana Felipe, integrante del Grupo Nacimiento y del dúo Liliana y Francisco, afirma: “Tratamos de hablar de una realidad cotidiana que uno no hace, sino que hace la sociedad”³³. En ese momento, la realidad era la de México a finales de los años 70, también la de ellos como exiliados, y la realidad de los (sus) países atravesados por la dictadura. De allí que realizaran obras, festivales y encuentros para denunciar lo “que se estaba viviendo en el Cono Sur” (Barrionuevo, 2017: 249 y siguientes). Para ello, en sus búsquedas, ensayos, pensamientos, tenían en claro la covinculación entre formas y contenidos, componiendo “formas estéticas que atraigan al público” sin apelar a “manifestaciones artísticas panfletarias”, en pos de “promover la actitud crítica del niño o del adulto de lo que sucede en la realidad, de querer que el espectador no sea un ente pasivo, sino que participe en nuestra actividad, ya sea gritando, diciendo algo o reflexionando”³⁴.

Metodologías de la transformación

La palabra transformación, recurrente en los testimonios de los artistas, permite trazar metodologías de creación y repensar modos de habitar y hacer *en/con* el mundo. Así, la transformación estaba en la forma de imaginar y comprender el hacer artístico estrechamente ligado a la vida en comunidad, y dialogaba con

³¹ “Hoy se Inicia en la Casa de la Paz un Ciclo de Teatro”, 31 de marzo de 1979, *Excélsior*.

³² Ponce, Armado (30 de abril de 1979), “Otrarte latinoamericano: lenguaje colectivo de transformación social”, *Proceso*, n° 130.

³³ Ponce, Armado (30 de abril de 1979), “Otrarte latinoamericano: lenguaje colectivo de transformación social”, *Proceso*, n° 130.

³⁴ “24 espectáculos durante 3 meses. Bochinche y La Chispa abren mañana temporada de Otrarte Latinoamericano en la Casa de la Paz”, 30 de marzo de 1979, *Unomásuno*.

posicionamientos eco-poéticos y eco-críticos³⁵. En el Foro por los 40 años del Cor-dobazo, en el Festival Mercosur 2009, Artemia Barrionuevo recupera ese *pensar hacer/hacer pensar*:

Pensábamos que la revolución estaba en todos lados, que pasaba por la calle, y que si no salíamos a la calle no éramos parte de esa historia viviente, de esa transformación que día a día ocurría. (...) No era solamente una necesidad de participar colectivamente, era una necesidad de transformar la vida³⁶.

En la mesa redonda “Debate sobre el teatro de creación colectiva”, organizada por la Casa de las Américas (La Habana, 1975) y de la que participaron María Escudero, Alonso Alegría y Manuel Galich, Escudero postuló como posible causa del surgimiento de la creación colectiva en América Latina la búsqueda de una respuesta a la “doble colonización” que “sufre” el interior de cada país (en Libre Teatro Libre, 1978: 48): la colonización del “exterior” (Europa y/o Estados Unidos) y la colonización por parte de las metrópolis. Desde esa perspectiva antiextractiva, el nuevo teatro cordobés buscó descentralizar las escenas/acciones en el marco de una pertenencia a una coyuntura latinoamericana, priorizando hacer funciones e intervenciones en lugares menos poblados de Argentina y de Latinoamérica (minas, comunidades originarias, escuelas rurales, etcétera), atendiendo a las necesidades y miradas de cada público. Podemos trazar un diálogo con lo que postula Boal sobre el “pueblo artista” cuando, para dar respuesta a los requerimientos estéticos y sociales de “nuestro teatro” y de “nuestros pueblos” de América Latina, llama a “crear” la “estética de la lucha”, contra la “colonización cultural” y el “arte aristocrático del artista elegido” (Boal, 2014: 153-154).

De regreso a las reflexiones de Escudero, estas traducen experiencias eco-poéticas y antiextractivas como las que llevó adelante el LTL entre septiembre y diciembre de 1973, cuando se asentó en Tucumán para investigar y documentar el cultivo y la producción de azúcar, el trabajo y la vida del pueblo tucumano y, a partir de ese trabajo de campo estrenó, en 1974, *El fin del camino*³⁷. En esa obra denunciaron,

³⁵ Sobre eco-poéticas y eco-críticas, cfr. Antonelli, Fobbio y Wagner (2021; 2022) y los *dosiers* de los números 8 y 9 de *Heterotopías. Revista del Área de Estudios Críticos del Discurso*, dedicados a “Estética, política y naturaleza: lenguajes y experiencias eco-poéticas”.

³⁶ Foro “Hacer teatro antes, durante y después de la dictadura: rupturas y continuidades: José Luis Arce, Mónica Barbieri, Artemia Barrionuevo, Myrna Brandán y Roberto Videla” (9 de octubre de 2009), en *VII Festival Internacional de Teatro Mercosur*, Córdoba, Subdirección de Artes Escénicas, Gobierno de la Provincia de Córdoba, registro y transcripción personal inédita.

³⁷ Sobre el trabajo de archivo realizado para montar esta obra, recuerda Lindor Bressan: “Al cabo de casi tres meses en Tucumán, y con un sinnúmero de materiales recolectados,

especialmente, la deserción escolar y la burocracia sindical, y se opusieron al dominio colonialista en una referencia ampliada de las problemáticas “tanto del pueblo tucumano como de los oprimidos de Latinoamérica”, en particular, “los países azucareros que sufrieron la explotación colonial, destacando la lucha por la no dependencia, como las de Brasil, Haití y Cuba” (Musitano y Zaga, 2017b: 314). Por su parte, Myrna Brandán proponía no repetir la colonización al llegar a un lugar para formar, trabajar y/o crear; en cambio, abonaba la idea de

enseñar al otro a usar determinadas cosas desde su poética, desde su idiosincrasia, desde su manera de comunicarse, etcétera. Ahí está la base de mi metodología. O sea, yo no enseño a ser actor, le doy las herramientas para que él sea (Brandán, 2017a: 46).

En 1976, Brandán, junto a Miguel Alcalá y Mario Rava, montaron en Córdoba la obra *Planta que te quiero verde*, en la que denunciaban las violencias de la dictadura sin referir a esta explícitamente, y lo hicieron desde un planteo ecológico que, como afirma la actriz y directora, en cuanto “planteo ecológico”, “era político” (Brandán, 2011: 104).

Ese modo de concebir la relación entre ecopoética y transformación también se ponía de manifiesto, por ejemplo, en la metodología de recolección y reciclado de materiales —contra el consumismo y demás exigencias capitalistas— para su intervención y resignificación, en sintonía con un “modo de vivir, de elegir libertades” (Zaga, 2011: 172). El grupo Bochínche proponía el reciclado de elementos para la fabricación de instrumentos, objetos, muñecos, títeres, en muchos casos, en el marco de talleres junto a la comunidad (escenas/acciones en México, en el río Orinoco, etcétera), considerando que el teatro pertenecía a todos y estaba en todas partes. Con esas metodologías lograban, según la crítica, “una verdadera comunicación popular a través del teatro”³⁸. Por su parte, el diseño de la puesta de las escenas/acciones solía ser despojado, con escasos elementos y con el vestuario cotidiano de los actores y actrices —que abonaba la idea de horizontalidad—, y los personajes eran configurados haciendo foco en los gestos, movimientos, formas de decir y tonos de voz. Tales decisiones respondían, a veces, a las condiciones de producción: con el nomadismo de las funciones, “debido a las giras, las escenas sufrían una transformación, una síntesis, les quitábamos sofisticación” (Bressan, 2011: 277).

leyendas, testimonios, libros de historias, periódicos, estudios económicos y políticos, boletines sindicales, bibliografía de tradiciones, juegos y fiestas populares, regresamos a Córdoba a trabajar en ellos reelaborándolos para poder exponerlas en un lenguaje teatral” (2022: 389).

³⁸ “Un espectáculo combinado de actores y muñecos, se presentará”, 12 de mayo de 1979, *El Tiempo*.

De lo autorreferencial a lo eco-referencial

En las escenas/acciones se recurría también a procedimientos autorreferenciales en los que el teatro develaba el teatro (Musitano, 2017a) y proponía un desmontaje estético, teórico, social y experiencial del proceso creativo, con el público. Atendiendo a la “bidimensionalidad del espectáculo” (De Marinis, 1997), se investigaba la liminalidad entre artes y vidas, ficciones y realidades, y se interpelaba a los espectadores para generar debates y reflexiones, en la propuesta de “proyectualidad utópica”, es decir, confiando en la posibilidad de transformación social a través del arte (Fobbio y Musitano, 2017b). Al respecto, Zaga y Musitano explican:

El estudio del espacio presenta (...), en primer lugar, un aspecto extra-teatral, referido a la salida de los grupos a las calles, fábricas, estadios, sindicatos, centros barriales; que como experiencia concretó (...) tanto la apertura artística (entre otras, rechazo de la sala tradicional, ruptura de las jerarquías autor/texto/director) cuanto la realización de la utopía. Conformó la posibilidad de vivenciar y luego presentar ante el público, un espacio teatral con referentes en usos urbanos y políticos, lo que permitiera vislumbrar nuevas condiciones de producción y de recepción, no autoritarias ni jerárquicas. Algunos grupos de teatro en Córdoba, en contacto directo con las situaciones de la realidad y según el carácter transformador de sus opciones políticas necesitaron textos —que en general fueron creaciones colectivas— para que funcionaran como “máquinas textuales” (Chartier, 1998), para hacer hacer al público, intentando romper las fronteras entre la sala y la vida (Zaga y Musitano en Apezteguía, 2017: 245).

En los planteos autorreflexivos, por un lado, se buscaba exhibir el dispositivo y sus hilos para transparentar e igualar la condición de artistas y público ante el acontecimiento. Por otro lado, se investigaba sobre problemáticas que excedían lo autorreferencial para convocar lo eco-referencial (Fobbio, 2022), concepto que dialogaba con las eco-poéticas y las perspectivas ecocríticas. Con lo eco-referencial denominamos un modo de traducir la relación entre arte y vida, que excede lo singular para convocar la interacción entre archivos personales y colectivos en la experiencia común de artistas y espectadores que hace *eco* en esos cuerpos involucrados en las escenas/acciones. En las propuestas aquí estudiadas, lo eco-referencial reflexionaba sobre referencias territorializadas en un ambiente vital reconocible por los espectadores (situaciones de la realidad sociopolítica de Córdoba, de Argentina, de Latinoamérica) desde las que se interpelaba a esa comunidad conformada por los grupos de teatro, los espectadores y, en/a través de ellos, el pueblo. Las metodologías que traducían lo eco-referencial estaban “enraizadas”, si recuperamos las palabras de Bressan, en la “realidad social y política que nos tocaba vivir” (2022: 381-382). Y si nos apropiamos de la mirada

de Cresta de Leguizamón sobre el LTL y la extendemos a las indagaciones eco-referenciales del nuevo teatro cordobés, su “mérito”

reside en que, a partir de esa realidad concreta, históricamente documentada, comienza un proceso de concientización que transforma lo particular en general (...) han tomado esta materia real y la han convertido en materia escénica, válida por cuanto han sabido replantearse las nuevas formas expresivas del teatro sin olvidar en dónde están y para quién trabajan (Cresta de Leguizamón en Bressan, 2022: 382)³⁹.

Para la reformulación del teatro documental, el nuevo teatro cordobés se apropió de las tesis de Peter Weiss, las propuestas estético-políticas de Piscator y los procedimientos del teatro épico de Brecht⁴⁰. Reconocemos como ejemplos de lo documental eco-referencial *El fin del camino* del LTL, antes mencionado, y *Contratanto*, obra del mismo grupo estrenada en 1972, sobre las experiencias de los participantes de la comunidad escolar, a partir de registros de testimonios y observaciones en escuelas⁴¹.

Por su parte, en la investigación documental *Huelga en el salar* (1973), La Chispa retomó *La cantata de Santa María de Iquique* (de Advis, en la versión de Quilapayún), en un trabajo con María Escudero, y la actualizó en la investigación del conflicto salinero de la fábrica CIBASA: “A nosotros nos llamaba mucho la aten-

³⁹ El destacado es nuestro.

⁴⁰ El trabajo con lo documental se actualiza en el siglo XXI en proyectos escénicos que, en Córdoba, se apropian del método Biodrama de Vivi Tellas (dramaturga y directora de Buenos Aires), cuyo *Biodrama/Proyecto Archivos* fue editado en 2017 por la Colección Papeles Teatrales de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), generando la profusión de dicho método. Por caso, Susana Palomas lo emplea en *Memoria itinerante*, obra que crea junto a Toto López. En la obra se recupera la memoria del actor —secuestrado y detenido en centros clandestinos durante la última dictadura militar, y luego insiliado—, atravesada por canciones, poesía, imágenes, consignas de marchas de organismos de DD. HH. (de los que López y Palomas participan activamente). En la línea de lo eco-referencial, *Memoria itinerante* resulta archivo personal y colectivo, en cuanto traduce experiencias que refieren a resistencias y subsistencias de grupos y comunidades, y que interpelan sobre la libertad, la justicia, la memoria y la verdad (Fobbio, 2020).

⁴¹ Retomando la propuesta del LTL, a 30 años del estreno de *Contratanto*, en septiembre de 2022 se estrenó *Portanto*, espectáculo de narración oral, promovido desde la UEPC (Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba), basado en testimonios de docentes recogidos por la socióloga Julia Bertone en conversaciones con afiliadas del gremio, y coordinado por la directora y dramaturga Belén Pistone para la Compañía El Cuenco Teatro (con la actuación de Cokó Albarracín, Ivalú Hayipantelli y Ana Ruiz, y el diseño lumínico y escenográfico de Rodrigo Brunelli).

ción que a pesar de que habían pasado muchos años, la situación de explotación y pobreza en el sector minero seguían siendo similares” (López, en Mengarelli *et al.*, 2022: 73). Entonces, La Chispa viajó a La Pampa en 1973 para “recabar información con los protagonistas. De esta manera, el carácter de teatro documental cobra forma y agrega teatralidad a la obra” (Mengarelli, en Mengarelli *et al.*, 2022: 73). Realizaron *Huelga en el salar* conjugando lo documental con el método de creación colectiva con el público, es decir, traduciendo la referencia expandida en lo eco-referencial: planteaban “improvisaciones grupales y trabajos de escritura de pequeños textos para escenificar la cantata. Siempre se abría un ‘debate’, posterior a la representación, para escuchar y conversar con el público” (Mengarelli, en Mengarelli *et al.*, 2022: 75). Destacamos que en la descripción de esa metodología aparece la voz de los espectadores, su opinión como participantes activos en las escenas/acciones comunitarias que *ponían en abismo* —en el sentido reflexivo del término— la denuncia y la lucha: documentaban esa huelga de salineros que decía de otras huelgas y conflictos, de la situación de otros trabajadores en Argentina y Latinoamérica. En la siguiente expresión publicada en *La Arena*, con motivo de *Huelga en el salar*, se sintetiza uno de los objetivos de los grupos del nuevo teatro cordobés: “transmitir al pueblo retazos de sus vivencias y sus urgencias” (en Musitano, 2017a: 440)⁴².

Al situarse en el *entre*, con sus migraciones físicas por Argentina y Latinoamérica, y entre los lenguajes, las disciplinas, las estrategias de militancia y de lucha, los grupos mudaban también las fronteras, las corrían para cartografiar espacios nuevos, olvidados, reformulados, *otros*. En el exilio, las comunidades sólidas y porosas se expandieron para *en-red-arse* con otros exiliados y militantes de distintos lugares de América Latina. Para citar un ejemplo, como recuerda Susana Palomas en la entrevista que le hicimos (Palomas, 2011), el grupo Bochinche salió hacia el exilio en junio de 1976 y durante seis meses sus integrantes dictaron cursos de títeres e hicieron funciones de teatro en escuelas y comunidades marginadas. En Bogotá, las integrantes de Bochinche fueron asistidas por monjas que las llevaron a vivir a un barrio obrero; en Lima y Guatemala, montaron sus obras en el marco de acciones de la Cruz Roja sobre atención primaria de la salud; y en el Amazonas, realizaron experiencias vinculadas a la atención sanitaria organizadas por la UNESCO, junto a médicos y enfermeras:

Los títeres nos permitían hacernos entender con los indígenas sobre temas como la salud y la desnutrición, temas que trabajé durante veinte años en México. También estuve en Canadá, en zonas

⁴² “La Chispa y su Huelga en el salar”, 9 de julio de 1973, *La Arena*.

complejas, tratando de aportar todo lo que se podía con los títeres (Palomas, 2011: 318)⁴³.

Por su parte, Mónica Barbieri, integrante de los grupos Los Saltimbanquis, Nacimiento y La Chispa, viajó a Guinea Bissau en 1979 para generar espacios de formación y creación en danza-teatro *con* y *para* niños, y se encontró con límites y dificultades por sortear: “no me aceptaban porque decían que lo que yo hacía era danza de blancos. Ellos reproducían un ritual en el escenario que duraba varias horas” (2011: 237). En la entrevista que le hace Patrignoni, Barbieri relata lo siguiente sobre el proceso investigativo:

Al llegar, tenía clara conciencia de la necesidad de conocer la cultura de los niños con los que trabajaría y propuse hacer un relevamiento de sus juegos y danzas. Empecé un viaje por parte del territorio continental y por las islas. Recorrí el archipiélago de las islas Bijagós donde había existido una organización matriarcal hacía mucho tiempo. Encontré que los chicos repetían los rituales de los adultos. Cuando volví a Bissau, comencé a trabajar. El método de trabajo consistió en proponerles que escribieran sobre algunos temas para tener material sobre el cual elaborar un guión. El tema que más les interesó fue el abandono de la selva para conocer qué ocurría en la ciudad capital de su país, que recién se independizaba. El guión sirvió de base para improvisaciones sobre las que finalmente montamos la obra, cuyo título fue *Os animais deixaram o mato e vieram para a cidade...* También trabajé con maestros y formé dos grupos de danza teatro de niños y para niños. Su bagaje cultural era grande: ellos hacían sus propias máscaras, tocaban tambores, flautas, cuernos y además eran excelentes bailarines (Barbieri, 2011: 237-238).

Así como aparece en el relato de Barbieri y desarrollamos a lo largo del trabajo, el nuevo teatro cordobés, atento a las necesidades, los recursos y la cultura de cada lugar, se valió de diferentes lenguajes y disciplinas para generar escenas/acciones que pusieron a interaccionar —estética y políticamente— a los artistas-investigadores-trabajadores-militantes, sus metodologías y el público en su diversidad. Las metodologías aquí estudiadas, concebidas como recorridos compartidos con otros, encuentros colectivos que generaban herramientas de creación, de denuncia y de lucha, consideraron: un ir hacia el público en interacciones cuidadas que

⁴³ En continuidad con esas prácticas y acciones, Palomas monta *Silosiniestro. Instalación con alebrijes* el 29 de abril de 2009, en el Centro Cultural Caras y Caretas (Buenos Aires), para denunciar las consecuencias del proceso de sojización en Argentina, haciendo foco en la migración obligada, la precarización laboral, la contaminación ambiental, la desertificación, problemáticas en las que actualmente sigue militando.

revisaban las prácticas y sus *entres*; del público hacia la escena (con sus lecturas y opiniones); y de los grupos junto a los espectadores hacia la transformación social.

Bibliografía

Fuentes

Ayala, Cervantes (21 de mayo de 1979), "Con la Obra Llegó el Circo. El Grupo Bochínche Cumplió 3 Años de Actividades Artísticas en México", *Excélsior*.

"Bochínche", 20 de mayo de 1979, *El Herald de México*, nº 4869.

Épica Vista (2015), *Documental Taller Total Arquitectura UNC* [documental], Argentina, [disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=iBuphGLu7KE> - consultado el 23 de octubre de 2023].

Entrevista a Lindor Bressan, realizada por Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, Córdoba, 2009.

Entrevista a Susana Palomas, realizada por Laura Fobbio vía Google MEET, 26 de noviembre de 2020.

Escudero, María (15 de abril de 1972), "María Escudero y el LTL de Córdoba", *La Opinión*.

Foro "Hacer teatro antes, durante y después de la dictadura: rupturas y continuidades: José Luis Arce, Mónica Barbieri, Artemia Barrionuevo, Myrna Brandán y Roberto Videla" (9 de octubre de 2009), en *VII Festival Internacional de Teatro Mercosur*, Córdoba, Subdirección de Artes Escénicas, Gobierno de la Provincia de Córdoba, registro y transcripción personal inédita.

"Gran Obra de Teatro Presentarán hoy en IMSS", 12 de mayo de 1979, *La Opinión de Monclova*.

"Hoy se Inicia en la Casa de la Paz un Ciclo de Teatro", 31 de marzo de 1979, *Excélsior*.

"La Chispa y su Huelga en el salar", 9 de julio de 1973, *La Arena*.

Ponce, Armado (30 de abril de 1979), "Otrarte latinoamericano: lenguaje colectivo de transformación social", *Proceso*, nº 130.

“Títeres del grupo Bochínche”, 2 de septiembre de 1978, *Unomásuno*.

“Un espectáculo combinado de actores y muñecos, se presentará”, 12 de mayo de 1979, *El Tiempo*.

“24 espectáculos durante 3 meses. Bochínche y La Chispa abren mañana temporada de Otrarte Latinoamericano en la Casa de la Paz”, 30 de marzo de 1979, *Unomásuno*.

Bibliografía referida

Alegret, Mauro (2017), *Condiciones y convenciones del Teatro independiente cordobés*, Tesis doctoral, Córdoba, Centro de Estudios Avanzados, UNC.

Agüero, Ana Clarisa y García, Diego (2016), “Introducción”, en Agüero, Ana Clarisa y García, Diego (eds.), *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*, Villa María, Eduvim, pp. 15-33.

Antonelli, Mirta, Fobbio, Laura y Wagner, Lucrecia (2021), “Tramas de vida en la América Latina del despojo. Fragmentos de experiencias, tejidos teóricos e invenciones de re-existencia”, *Heterotopías. Revista del Área de Estudios Críticos del Discurso*, vol. 4, n° 8, pp. 15-40 [disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/issue/view/2405/549> - consultado el 15 de octubre de 2023].

Antonelli, Mirta, Fobbio, Laura y Wagner, Lucrecia (2022), “Bord(e)ados de vida. Marcas de condiciones de existencia en tiempos de violencias extractivas”, *Heterotopías. Revista del Área de Estudios Críticos del Discurso*, vol. 5, n° 9, pp. 15-47 [disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/issue/view/2536/645> - consultado el 15 de octubre de 2023].

Apezteguía, María José (2017), “El LTL, producción teatral independiente y pensamiento revolucionario. 1966-1975”, en Musitano, Adriana (dir.), *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y Universidad*, Córdoba-Buenos Aires, FFyH, UNC-IAE, UBA, pp. 238-257.

Arce, José Luis (2007), “El teatro en Córdoba antes del golpe militar del 76: Algunas consideraciones sobre los 60, los 70 y los 80”, *Territorio teatral*, n° 1, [disponible en <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/03.html> - consultado el 3 de noviembre de 2023].

Argüello Pitt, Cipriano (2006), *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*, Córdoba, DocumentA/Escénicas.

Aricó, José María (1989), "Tradición y modernidad en la cultura cordobesa", *Revista Plural*, nº 13.

Aschieri, Patricia y Suárez, Micaela (2022), "Epistemologías singulares: La figura de lxs artistxs investigadorxs o investigadorxs artistas", ponencia para las *VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo "A 50 años de la creación del Instituto"*, IAE, FFyL, UBA, [disponible en <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2022/paper/viewFile/6721/3923> - consultado el 5 de diciembre de 2023].

Barbieri, Mónica (2011), "El juego era el primer escalón que nos acercaba a los niños", [entrevista realizada por Silvina Patrignoni, Córdoba, diciembre de 2009], en Fobbio, Laura y Patrignoni, Silvina, *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*, Córdoba, Recovecos, pp. 235-244.

Barela, Liliana et al. (2009), *Algunos apuntes sobre historia oral y cómo abordarla*, Buenos Aires, Patrimonio e Instituto Histórico.

Barrionuevo, Artemia (2011), "El niño que iba a ver el espectáculo no se debía sentir subestimado", [entrevista realizada por Silvina Patrignoni, Córdoba, agosto de 2009], en Fobbio, Laura y Patrignoni, Silvina, *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*, Córdoba, Recovecos, pp. 245-258.

---- (2017), "Artemia Barrionuevo (2): el teatro una herramienta, para la reflexión", [entrevista realizada por Mariano Marucco], en Fobbio, Laura y Musitano, Adriana, *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. Teatro, política y Universidad, 1965-1975*, Córdoba-Buenos Aires, FFyH, UNC-IAE, UBA, pp. 255-269.

Basso, Norma (2017), "Norma Basso: lo popular, lo político, arte y transformación", [entrevista realizada por Cecilia Curtino, Adriana Musitano y Nora Zaga, Córdoba, 15 de setiembre de 1999], en Fobbio, Laura y Musitano, Adriana, *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. Teatro, política y Universidad, 1965-1975*, Córdoba-Buenos Aires, FFyH, UNC-IAE, UBA, pp. 117-144.

Bateson, Gregory (1991), *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*, Buenos Aires, Planeta-Carlos Lohlé, [traducción de Ramón Alcalde].

Berardo, Esteban (2017), "El IV Festival Nacional de Teatro: Grotowski, una presencia de fronteras", en Musitano, Adriana, *Teatro, política y Universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno. Córdoba, 1965-1975*, Córdoba-Buenos Aires, FFyH, UNC-IAE, UBA, pp. 134-152.

Boal, Augusto (2014), *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, Buenos Aires, Corregidor.

Brandán, Myrna (2011), “Los niños hacen una devolución maravillosa que el adulto no da”, [entrevista realizada por Silvina Patrignoni, Córdoba, septiembre de 2009], en Fobbio, Laura y Patrignoni, Silvina, *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*, Córdoba, Recovecos, pp. 259-270.

---- (2017a), “Myrna Brandán: docencia y teatro universitario”, [entrevista realizada por Nora Zaga, Adriana Musitano y Cecilia Curtino, Córdoba, 24 de septiembre de 1999], en Fobbio, Laura y Musitano, Adriana, *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. Teatro, política y Universidad, 1965-1975*, Córdoba-Buenos Aires, FFyH, UNC-IAE, UBA, pp. 17-47.

---- (2017b), “Myrna Brandán (2)”, [entrevista realizada por Adriana Musitano y Laura Fobbio, Córdoba, 14 de abril de 2008], en Fobbio, Laura y Musitano, Adriana, *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. Teatro, política y Universidad, 1965-1975*, Córdoba-Buenos Aires, FFyH, UNC-IAE, UBA, pp. 173-187.

Brecht, Bertolt (2018), *Breviario de estética teatral y otros ensayos críticos*, Rosario, Ediciones Cronos y Caos.

Bressan, Lindor (2011), “Nos divertíamos y renegábamos de ese teatro ñañoso”, [entrevista realizada por Laura Fobbio y Silvina Patrignoni, Córdoba, junio de 2009], en Fobbio, Laura y Patrignoni, Silvina, *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*, Córdoba, Recovecos, pp. 271-282.

---- (2022), “María Escudero y el Grupo Libre Teatro Libre (LTL)”, en Brizuela, Mabel y Yukelson, Ana (eds.), *Polifonía. Voces del teatro independiente de Córdoba*, Córdoba, EdFA, UNC, pp. 378-391.

Brizuela, Mabel (2019), *Un territorio teatral. 60 años Comedia Cordobesa*, Córdoba, Teatro Real, [recopilación de datos de Jorge Pinus],

Brizuela, Mabel y Pinus, Jorge (2009), *Una comedia en cinco actos*, Córdoba, Teatro Real.

Brizuela, Mabel y Yukelson, Ana (eds.) (2022), *Polifonía. Voces del teatro independiente de Córdoba*, Córdoba, EdFA, UNC.

Corominas, Joan (1984), *Diccionario Crítico y Etimológico Castellano e Hispánico. CE-F*, Madrid, Gredos.

Crespo, Horacio (1996), "Córdoba, pasado y presente y la obra de José Aricó", *Estudios*, nº 7-8, pp. 81-87.

---- (1999), "Identidades/diferencias/divergencias: Córdoba como ciudad de frontera. Ensayo acerca de una singularidad histórica", en Altamirano, Carlos (ed.), *La Argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Ariel-Universidad de Quilmes, pp. 162-190.

De Garay, Graciela (1999), "La entrevista de historia oral: ¿monólogo o conversación?", *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, vol. 1, nº 1, [disponible en <http://redie.uabc.mx/vol1no1/contenido-garay.html> - consultado el 19 de diciembre de 2023].

De Marinis, Marco (1997), *Comprender el teatro*, Buenos Aires, Galerna.

Devetach, Laura (2017), "Laura Devetach: acción pedagógico-estético-política, Córdoba y los 70", [entrevista realizada por Nora Zaga y Adriana Musitano, Villa Los Aromos, Córdoba, 11 de febrero de 1998], en Fobbio, Laura y Musitano, Adriana, *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. Teatro, política y Universidad, 1965-1975*, Córdoba-Buenos Aires, FFyH, UNC-IAE, UBA, pp. 89-116.

Diéguez, Ileana (2014), *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*, México, Paso de Gato.

---- (2023), "Teatralidades. Las diseminaciones de una práctica" [conferencia no publicada], en *XIV Coloquio Internacional de Teatro. Hacer/pensar el teatro desde el Sur. Post-pandemia, convulsiones políticas y fracturas sociales*, Montevideo, FHCE, UdelaR.

Dubatti, Jorge (2014), *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires, Atuel.

---- (2017), "Hacia una cartografía de los teatros argentinos", en Musitano, Adriana (dir.), *Teatro, política y universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno. Córdoba, 1965-1975*, Córdoba-Buenos Aires, FFyH, UNC-IAE, UBA, pp. 8-11.

---- (2021), *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*, Barcelona, Gedisa.

Ferrari, Graciela et al. (1996), "Libre Teatro Libre", en Moll, Víctor et al., *Las lunas del teatro. Los hacedores del teatro independiente cordobés (1950-1990)*, Córdoba, Ed. del Boulevard, pp. 129-142.

Flores, Ana Beatriz (coord.) (2014), *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

Fobbio, Laura (2014), *Interpelación e interacción en el monólogo dramático argentino de finales del siglo XX*, tesis doctoral no publicada, Córdoba, FFyH, UNC.

----- (2020), "Hacia un retorno de lo político. Postdictadura, memoria y lucha colectiva en la poética escénica de Susana Palomas", en Cancellier, Antonella y Barchiesi, María Amalia (eds.), *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria*, Padua, Università di Padova, pp. 591-608.

----- (2022), "Notas sobre eco-referencialidad: eco/rporalidades y sus traducciones escénicas", ponencia para las *XIII Jornadas Nacionales y VIII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*, AINCRIT, Buenos Aires.

Fobbio, Laura y Musitano, Adriana (2017a), *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. Teatro, política y Universidad, 1965-1975*, Córdoba-Buenos Aires, FFyH, UNC-IAE, UBA.

----- (2017b), "La puesta en escena de la educación, interacción y bidimensionalidad. Contratato (LTL, 1972)", en Musitano, Adriana (dir.), *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad*, Córdoba-Buenos Aires, FFyH, UNC-IAE, UBA, pp. 258-278.

Fobbio, Laura y Patrignoni, Silvina (2011), *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*, Córdoba, Recovecos.

Frega, Graciela et al. (2004), *El teatro de Córdoba (1900-1930). Documentación y crítica*, Córdoba, Grupo de Estudios de Teatro cordobés, FFyH, UNC.

----- (2005), "Córdoba (1900-1945)", en *Historia del teatro argentino en las provincias*. Tomo I, Buenos Aires, Galerna – INT, pp. 121-176.

Garzón Céspedes, Francisco (comp.) (1978), *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, Cuba, Casa de las Américas.

Geirola, Gustavo (20 de septiembre de 2008), "La creación colectiva y el teatro creativo en la perspectiva de Platon Michailovic Keržencev y la Revolución Rusa", *Dramateatro*, Caracas.

Grele, Ronald (1991), "La historia y sus lenguajes en la entrevista de historia oral: quién contesta a las preguntas de quién y por qué", *Revista Historia y Fuente Oral*, n° 5, Barcelona, pp. 11-129.

Halac, Gabriela (2006), *Teatro independiente en Córdoba. Identidad y memoria*, Buenos Aires, INT.

Heredia Regolini, Mariela (2017), "El Nuevo Teatro Cordobés, una construcción de los medios", en Musitano, Adriana (dir.), *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad*, Córdoba-Buenos Aires, FFyH, UNC-IAE, UBA, pp. 13-25.

Kohan, Galia (2017), "Galia Kohan: teatro, política, hacer lo popular", [entrevista realizada por Nora Zaga y María José Apezteguía, Córdoba, 12 de enero de 2000], en Fobbio, Laura y Musitano, Adriana, *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. Teatro, política y universidad, 1965-1975*, Córdoba-Buenos Aires, FFyH, UNC-IAE, UBA, pp. 219-239.

Lang, Silvio (2019), "Manifiesto de la práctica escénica", en Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina (comps.), *El tiempo es lo único que tenemos*, Buenos Aires, Caja negra, pp. 113-122.

Libre Teatro Libre (1978), "Un movimiento teatral que se identifique en la práctica con los intereses de clase del proletariado", en Garzón Céspedes, Francisco (comp.), *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, Cuba, Casa de las Américas, pp. 297-312.

----- (1985), "¡Glup, Zas, Pum, Crash! o La verdadera historia de Tarzán", *Conjunto*, n° 64, pp. 68-80.

Luján, Jorge (2011), "Nuestra perspectiva incluía la posibilidad de que el arte transformara la realidad", [entrevista realizada por Silvina Patrignoni y Laura Fobbio, Córdoba, diciembre de 2008], en Fobbio, Laura y Patrignoni, Silvina, *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*, Córdoba, Recovecos, pp. 302-314.

Marin, Fwala-lo (2021), "Perspectivas históricas del rol de la dirección teatral en el teatro argentino y contemporáneo. Tránsitos desde el teatro moderno europeo hasta el teatro independiente en Córdoba, Argentina", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, pp. 1-19. [disponible en <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.85583> - consultado el 15 de septiembre de 2023].

Martin, Daniela (2005), *Recuperación de la Memoria de Tres Referentes del Teatro Cordobés: Roberto Videla, Graciela Ferrari y Paco Giménez*, CD ROM, Córdoba, DocumentA/Escénicas.

---- (2006), *Casas que dicen. Las salas de teatro independiente de Córdoba*, Córdoba, DocumentA/Escénicas.

Medina, Mariano (coord.) (2006), *La pisada del unicornio. Relevamiento de literatura y canción popular de Córdoba*, CD ROM, Córdoba, Abuelas de Plaza de Mayo.

Mengarelli, Graciela et al. (2022), "Grupo Teatral La Chispa", en Brizuela, Mabel y Yukelson, Ana (eds.), *Polifonía. Voces del teatro independiente de Córdoba*, Córdoba, EdFA, UNC, pp. 68-77.

Minero, Alberto (1996), "Alberto Minero. Crítico de Teatro" [entrevista], en Moll, Víctor et al., *Las lunas del teatro. Los hacedores del teatro independiente cordobés (1950-1990)*, Córdoba, Ed. del Boulevard, pp. 147-149.

Moll, Víctor et al. (1996), *Las lunas del teatro. Los hacedores del teatro independiente cordobés (1950-1990)*, Córdoba, Ed. del Boulevard.

Mouffe, Chantal (1996), "Por una política de la identidad nómada", *Debate Feminista*, vol. 14.

---- (2007), *En torno a lo político*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Musitano, Adriana (2016), "La investigación teatral, notas para acercar un teatro ausente", en Dubatti, Jorge (coord.), *Nuevas orientaciones en teoría y análisis teatral*, Bahía Blanca, Ediuns, pp. 139-162.

---- (dir.) (2017a), *Teatro, política y universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno. Córdoba, 1965-1975*, Córdoba-Buenos Aires, FFyH, UNC-IAE, UBA.

---- (dir.) (2017b), *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad*, Córdoba-Buenos Aires, FFyH, UNC-IAE, UBA.

Musitano, Adriana y Zaga, Nora (2017a), "Investigar el teatro universitario y la actividad político-pedagógica de los 70", en Musitano, Adriana (dir.), *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad*, Córdoba-Buenos Aires, FFyH, UNC-IAE, UBA, pp. 23-33.

----- (2017b), "La representación del espacio, el LTL y *El fin del camino*", en Musitano, Adriana (dir.), *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad*, Córdoba-Buenos Aires, FFyH, UNC-IAE, UBA, pp. 300-324.

Pabón S. de Urbina, José Manuel (1997), *Diccionario Manual griego-español*, Barcelona, Vox.

Palomas, Susana (2011), "La idea de lucha y unidad estaba en todas nuestras obras", [entrevista realizada por Laura Fobbio, Córdoba, octubre de 2009], en Fobbio, Laura y Patrignoni, Silvina, *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*, Córdoba, Recovecos, pp. 315-324.

Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2005), *Historia del teatro argentino en las provincias*, vol. II, Buenos Aires, UBA-Galerna.

Rizck, Beatriz (2008), *Creación colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*, Buenos Aires, Atuel.

Sánchez Martínez, José Antonio (2009), "Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas", *Scanner*, nº 35, pp. 327-335.

Tahan, Halima (2006), *Teatro y utopía*, Tesis doctoral no publicada, Córdoba, FFyH, UNC.

Valenzuela, José Luis (2004), *Las piedras jugosas; aproximación al teatro de Paco Giménez*, Buenos Aires, INT.

----- (2009), *La risa de las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*, Buenos Aires, INT.

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

Watzlawick, Paul et al. (1973), *Teoría de la comunicación humana*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

----- (2003), *Cambio. Formación y solución de los problemas humanos*, Barcelona, Herder.

Zaga, Nora (2011), "Lo antirepresivo como principio, lo lúdico como eje del crecimiento y de la socialización", [entrevista realizada por Silvina Patrignoni y Laura Fobbio, Córdoba, julio de 2009], en Fobbio, Laura y Patrignoni, Silvina, *En*

el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica, Córdoba, Recovecos, pp. 333-344.

----- (2023), "El hacer compartido y la transformación como prácticas artísticas y vitales. Entrevista a Nora Zaga", [entrevista realizada por Laura Fobbio, Córdoba, marzo y septiembre de 2023], *Heterotopías*, vol. 6, n° 12, pp. 1-22.

Zaga, Nora y Musitano, Adriana (1998), "Dos testimonios y la creación colectiva: la apropiación del pasado veintitantos años después", en AA.VV., *Discursos de tradición y contemporaneidad*, Córdoba, CEA, UNC, pp. 59-69.

----- (2017), "Del Departamento de Arte Escénico al Departamento de Teatro", en Musitano, Adriana (dir.), *Teatro, política y universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno. Córdoba, 1965-1975*, Córdoba-Buenos Aires, FFyH, UNC-IAE, UBA, pp. 34-105.

Zayas de Lima, Perla (1990), *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna.

----- (1991), *Diccionario de autores teatrales argentinos 1950/1990*, Buenos Aires, Galerna.