

Objeto de estudio, límites temporales y espacio urbano. Una ciudad, entre la modernización y la tradición. Córdoba, ciudad de frontera

Adriana Musitano

Nuestro objeto de estudio está limitado temporalmente a un período de diez años, de 1965 a 1975; el límite urbano es Córdoba Capital que, en tanto *ciudad de frontera* (Aricó, 1989), permite la confluencia de habitantes de distintas provincias y aún de ciudades o poblaciones de Latinoamérica. Frente a la dialéctica tradición/modernidad, Córdoba se presenta como ciudad de frontera en la medida que adopta una posición de mediación, de centro aglutinador desde el que difunde ideas y concepciones heterogéneas. Ello le permite constituir una identidad que si bien toma las opciones políticas y estéticas provenientes de la modernidad europea las analiza, cuestiona e incorpora desde una mirada americana.

El corte temporal elegido 1965/1975, desde nuestra investigación toma como acontecimiento determinante el Golpe del '66, pues reúne la disidencia y el autoritarismo en la vida social, política y universitaria; y siguiendo a Crespo consideramos una secuencialidad más amplia, que llega a la

dictadura de 1976, para evitar erróneas interpretaciones y medir la importancia de ese hecho trágico en relación con los sucesos de 1974, el Navarrazo; uniéndolos a la intervención de la derecha peronista de 1975 y el Golpe de Estado de 1976, pues estos gobiernos de facto se dimensionan en relación con el eje tradición/ valores nacionalistas/ autoritarios. En contraposición al otro eje: modernidad/ valores emancipatorios / horizontales, que se vislumbra realizable con el acontecimiento Cordobazo (y aún antes en la continuidad de la reforma del '18), que rechazo del autoritarismo y se afinsa en la proyectualidad utópica que lo liga a la Reforma, también a una propuesta revolucionaria, latinoamericana, que mediante la educación se pretende posible. Acotamos, además, el espacio y las cuestiones a lo institucional a la Universidad Nacional de Córdoba y el Departamento de Teatro, de la Escuela de Artes. En los estudios de Cecilia Curtino, advertimos que en la resolución de creación del Departamento de Teatro

(Expediente 57456 que data de 7 de enero de 1965), se hace explícita la intención de “llevar el teatro al pueblo”. La UNC se reconoce a sí misma como mediadora y *centro* a partir del cual se generará un teatro nacional y popular. En este sentido se realiza una conceptualización de lo popular ligado a “una noción de pueblo” y la universidad se construye como un *punte* tendido entre el pueblo y la cultura. En este punto surge un interrogante: ¿Qué se entendía por “pueblo”, por “cultura” y cómo se “concreta” la mediación?

Estas preguntas resultan pertinentes y más si nos detenemos en lo problemático que resulta definir lo popular, sobre todo en la medida en que esta categoría resulta conflictiva y de difícil resolución. Por ello, si al estudio de las representaciones sumamos el análisis discursivo y el conocimiento de las prácticas sociales creemos que podrán evitarse distorsiones al momento de interpretar la documentación.

Así, con esos límites, que son asimismo aperturas para nuestra investigación, abordamos la relación entre **Teatro, Política y Universidad**, la interrelación de las prácticas

artísticas, políticas y pedagógicas. Se intenta reconocer desde lo discursivo las *representaciones* del *poder* y del *saber* en los textos institucionales y dramáticos, también algunas de las formas que asumían las ideas, creencias y valores, orientadas por una proyectualidad utópica a lo revolucionario y experimental.

Se estudian los cambios espaciales de la experiencia de la ciudad antes y después del *Cordobazo*, el abandono de la sala tradicional y la adopción de usos espaciales no convencionales como los sindicatos, fábricas, barrios, espacios nuevos y posibles por un sistema de producción diferente y por la búsqueda de una recepción ligada al compromiso y al hacer emancipatorio. Como ciudad mediterránea creemos que en Córdoba la relación entre vanguardia política y estética se da de un modo complejo por la fuerza opositiva a una tradición conservadora. Los grupos de teatro independiente relacionados con la Universidad se vinculan estéticamente con una experiencia vanguardista latinoamericana más que europea. Al integrar los nuevos modos de *representación*, de experimentar la ciudad y de plasmar lo utópico en las

prácticas teatrales y pedagógicas, se modifica el sistema de producción a partir de la experiencia de la *creación colectiva*. Esta nueva forma de producción del hecho teatral consolidada en Córdoba y América Latina, no es fortuita sino histórica y resulta de una apuesta fuerte a los cambios estructurales que responden a la ruptura con el orden y el *poder*. Esta productividad nueva intentó redistribuir jerarquías, saberes; desestructurando los vínculos de poder constituidos en torno a nociones y prácticas como las de autor, director, conocimiento especializado y ligado al talento individual, en actores, iluminadores o escenógrafos.

En relación con lo institucional tomamos como eje vertebrador y paradigmático de nuestra tarea la crisis

Metodología

Como investigadores teatrales analizamos la discursividad y, ubicándonos en las cs. sociales, analizamos las prácticas correspondientes a las tres esferas que constituyen nuestro objeto de estudio: una, institucional pedagógica, otra, la

del '69, los acuerdos y disidencias entre 1970 y la renovación institucional que se produjo en 1973 al instrumentarse –en el Departamento de Teatro– el *Taller Total*, con una modalidad semejante a la de Arquitectura. Esta fue una apropiación y reelaboración, muy discutida y deseada por el colectivo, una experiencia de transformación político-pedagógica coordinada por un grupo de pedagogos, docentes, artistas e intelectuales que entendieron que para transformar las producciones artísticas y urbanas, con funcionalidad política ligada a lo popular, debían romperse en la institución universitaria las jerarquías entre docentes y alumnos y trabajar con el sistema de taller, con sentido de pertenencia respecto a una totalidad, la social, en equipos y roles diferenciados.

artística y, la última, la política; para dar cuenta de los procesos de configuración de las cuestiones teatrales, identitarias y universitarias. En la relación texto-contexto entendemos que la ciudad de Córdoba conforma un espacio donde circulaban diversos discursos sociales, políticos y estéticos –entre ellos el

referido a la actividad teatral– y así contextualizamos la vida universitaria, centrándonos en las producciones teatrales y su función política.

Córdoba constituye ese “nosotros” en la oposición a lo mercantilista, contra lo no comprometido, pasatista, reaccionario. Y la Universidad se muestra deseosa de responder a lo popular, sea a partir de lo curricular –en algunos casos con teatro o en cine– o desde la producción radial y televisiva. Los *S.R.T.* son el espacio mediático de avanzada donde lo popular es sinónimo de calidad, renovación estética y realizaciones masivas. Recuérdese que en los Recitales Populares de Radio Universidad eran frecuentes los nombres de Víctor Heredia, Cuarteto Zupay, Jaime Torres, Hugo Díaz, Chabuca Granda, entre otros. Además fueron necesarios en la ciudad nuevos espacios para el espectáculo masivo como el *Club Córdoba Sport*, *Atenas*, *Redes Cordobesas*, en los que se modifica la experiencia urbana en masividad y contacto con los grupos ideológicamente cercanos, y allí se muestra que es posible el compromiso con lo nuevo y que este se fortalece en su sentido emancipatorio.

Estas opciones en busca de lo popular correspondían a concepciones éticas, a esperanzados proyectos políticos, por lo tanto, implicaron estéticas surgidas de la relación entre arte/vida, como la *creación colectiva*, por lo que no fueron un resultado “casual”, nacidas del seguimiento de simples modas ni la imitación de vanguardias estéticas o políticas, como luego, en el ’75, se dijera para justificar su “negación” o encubrir la persecución por el carácter no nacional, tal como analizamos (Musitano, Zaga, 2002) y Curtino (2004) en su estudio del Departamento de Teatro.

La categoría de **intervención teatral** (véase Curtino, 2004) aparece neta y vertebralmente nuestra investigación, así no se impuso *a priori* a nuestro objeto sino que la delimitamos a lo largo de la tarea investigativa, mediando la consulta y análisis de los documentos que constituyen nuestro *corpus*, probándola en la práctica y en reflexión teórico-analítica. Ahora podemos decir que en las dos instancias histórico-institucional que hemos establecido –en un antes y en un después de 1973 (según consta en los informes de avance de 1997 a la fecha)– el Departamento de Artes Escénicas

“intervino” de maneras diferentes, mediando entre el pueblo y la cultura.

El acontecimiento institucional que circunscribe el período de nuestro proyecto es un hecho particular: el cierre del Departamento de Artes Escénicas en 1976, pero tiene un antes, también traumático y que si bien sucede a principios de 1975, durante la intervención del Rector Mario Menso y del Decano de Filosofía Carmelo Felauto, tiene relación con lo que sucedería con la dictadura en 1976. Estas autoridades generan dos situaciones críticas: una, el paso de la Escuela de Artes a Filosofía (Res. rectoral 155/75) y, otra, la cesantía encubierta, según la Ley de prescindencia y movilidad por supuestos pases en comisión, de los docentes por concurso y contratados, de Teatro y de Cine y TV, conjuntamente con el Elenco de Teatro Estable y el Coro Universitario. Los Departamentos de Teatro y Cine y TV se reabrieron recién en tiempos de democracia, habiéndose vivido en ellos primero la persecución institucional, el despido y, luego, en otra dimensión, la persecución, la cárcel, y en muchos casos el exilio y hasta la muerte.

Estas situaciones críticas implican un vínculo difícil con la historia reciente

y muestran los efectos de la derechización de la sociedad y su incidencia en la dictadura del '76 y especialmente lo sucedido en Artes y Filosofía. Cuando reconstruimos los discursos –pedagógicos, estéticos y políticos–, las prácticas pedagógicas y representaciones precedentes al cierre, encontramos vínculos con un pensamiento premoderno, que las prácticas innovadoras, revolucionarias, propias de la Nueva Izquierda de los '70, se resignificaron negándolas y ese otro colectivo “nacional” y “occidental”, antimarxista, construye el “mundo social” y prepara la institución para la “reorganización nacional”, tal como Kaufmann (2001) y Vezzetti (2002) muestran en relación con la Universidad la primera y su terrible extensión en la sociedad argentina, el segundo: “si se trata de entender la novedad de lo que irrumpe en 1976 hay que empezar por reconocer, como ya se dijo, que los ingredientes de la mezcla letal (seguridad nacional, guerra antisubversiva, y paranoia anticomunista) estaban formados desde mucho antes. Algo debió agregarse que proporcionara un sentido nuevo y pleno...” (2002: 85). En la actual etapa,

Proyecto 2008-2009, nos centramos en la proyectualidad utópica, revolucionaria frente a esa otra premoderna, de algún modo de corte místico y nacional, contradictoria, que se realiza en 1975 cuando asume la Jefatura del Departamento de Teatro Alides Orozco, a fin de analizar en profundidad la cuestión de la negación, el anticipo y anuncio de la violencia, con el traspaso y posterior cierre institucional.

Curtino (2004) diferencia varios tipos de intervención teatral: una, la revolucionaria, designa al teatro “*para el pueblo*”; otra, estética, apela a la experimentación artística de vanguardia y a la difusión de “lo moderno y actual”, con incidencia en la enseñanza y actividades de extensión entre 1965-1973; una tercera, es autoritaria, excluye lo hecho, niega el pasado inmediato, establece su acción para cubrir el vacío moral y tras el ser nacional propende cambios.

Mientras que teatro “*del pueblo*” fija la intervención político-estética mediante el arte como instrumento político, en la aplicación de la ideología marxista y según las necesidades de la militancia política de izquierda, para

acompañar la movilización popular y transformar esa realidad inequitativa que se rechazaba. Curtino considera los tipos de intervenciones en relación con los productos teatrales, los cánones de lectura, las condiciones de producción de los espectáculos, las relaciones jerárquicas dentro del hecho teatral y el compromiso vital con el teatro.

Al análisis discursivo, a la búsqueda documental en lo pedagógico, estético y político sumamos por necesidad y convicción la metodología de historia oral. Nos fuimos acercando al considerar que nos faltaban datos, que la desaparición de archivos y documentos hacían necesarios los testimonios, que lo vital sólo podría ser recuperado desde esa instancia y en las entrevistas hallamos respuestas, pero también dificultades para procesar o corroborar cierta información. Así en el equipo se realizó el debate acerca del valor documental de las entrevistas, fijándose los datos a corroborar acercándonos a otras fuentes documentales. En un objeto de estudio reciente son varios los beneficios de la memoria y del testimonio y necesarios el control que un saber participante aporta. Coincidimos

con Grele (1991: 126) en que es necesario revisar la participación del observador y del interpretante en la tarea de conocimiento sin mistificaciones ni de lo vivido ni de la tarea investigativa. Observamos, además que para la recolección de datos teníamos que detenernos en la compleja trama de vínculos y tensiones, no sólo entre quienes interactuábamos en la investigación, sino en la de aquellos participantes de la vida institucional del período 1965-1975, a fin de sortar las obturaciones que la memoria del terror y del horror habían producido. Sorteadas esas cuestiones metodológicas y sociales advertimos que por la memoria y juego dialéctico entre entrevistados y entrevistadores se accedía a lo sucedido en el Departamento de Teatro desde distintas perspectivas: una, documental, propiamente dicha, y otras, que registran las dimensiones de lo ideológico y vital, con aspectos a determinar en el análisis tropológico, pues a veces imaginarios enmascaramiento o rodeos son parte de lo dicho. Estamos replanteando esas cuestiones que no sólo se analizan en los documentos escritos, en los textos de las

producciones, sino también mediante el análisis interdiscursivo.

Esta puesta en discurso de la problemática del investigador y de sus límites como interpretante se asume para reducir mistificaciones y contribuir a la búsqueda de la verdad histórica con respecto a una época en la que la represión impuso silencio; destruyó, ocultó o redujo la documentación escrita de lo institucional y artístico. La traumática experiencia del período de la dictadura –por la muerte, el dolor del genocidio, el exilio, la persecución y el autosilenciamiento como defensa– produjo obturaciones que la memoria oral y la investigación participante pueden, con determinadas estrategias, alivianar y conseguir resultados inesperados (véase la publicación de Zaga, Musitano de 1998. CEA).

Cuando pudimos establecer nexos con otros investigadores (Programa de investigación dirigido por el Dr. Horacio Crespo, SECyT, 1998-1999. CEA) y analizar cómo en ese espacio de la Córdoba moderna y en la *praxis* urbana se había conformado una identidad particular, elaboramos hipótesis no sólo acerca de su consideración como “ciudad de frontera”, sino que tomando

el pensamiento y las afirmaciones de José Aricó (1999) reconsideramos lo teatral, en su diferencia con Buenos Aires y con lo que sucedía mas allá de la ciudad mediterránea, más específicamente en Latinoamérica. Comprobamos que en una dinámica compleja se produce, en primer término con la oposición a lo portuario, Buenos Aires implica una común pertenencia a lo nacional, a una producción cultural conocida, legitimante pero también propia de una “ciudad extraterritorial” – no mediterránea– con fuertes vínculos allende el Río de la Plata. Esto nos llevó a advertir que, advertibles en programas de mano de las puestas y en otras actividades culturales, la tradición operaba con más fuerza en Córdoba pero no a nivel conservador políticamente hablando sino que lo americano como parte de la identidad solidaria con lo indígena e hispano, tendía a ser recuperado y se manifestaba especialmente en lo ideológico y aún en lo pre-teatral que las fiestas populares como formas rituales portaban, tal la noche de san Juan en barrios como Guemes. En segundo lugar, como ciudad mediterránea, advertimos que establecía acuerdos simbólicos con aquellas

ciudades que pertenecían a una territorialidad más cerrada. Y por ello no es casual que el nuevo teatro de Córdoba establezca nexos con Mendoza, Santiago del Estero, o Tucumán y que grupos independientes realicen investigaciones en su quehacer vanguardista y político en Tucumán (Grupo *L.T.L.*) o Neuquén (Grupo *La Chispa*).

El vínculo con Buenos Aires no es instituyente, se hacía en la etapa de postproducción, así sin negar su carácter legitimante vimos que no determinaba las producciones, aún cuando hubiera nexos como sucede en el *TEUC* con gente del Di Tella, a través de los directores invitados (Romeo, Petraglia, Villanueva). La prensa, en esa identidad de frontera acentuada por la época política, no se atiene a la repercusión que los grupos tienen en Buenos Aires, sino que desde mucho antes aplaude e incentiva la concurrencia a los espectáculos del nuevo teatro cordobés. Son muy significativos los compromisos de periodistas como José Luis Mazas y Alberto Minero, tal como la búsqueda en las hemerotecas lo demuestra.

Las prácticas institucionales en nuestra investigación, por el tema y las hipótesis manejadas, se recortan

nítidamente en esos diez años aunque sólo se profundizan como figuras cuando articulamos nuestros análisis con las producciones espectaculares de los grupos universitarios.

El antiautoritarismo es un valor en la renovación curricular del Departamento de Teatro y permite postular la autogestión en la tarea de producción espectacular y al hacer que los docentes coordinen y promuevan esa producción independiente por parte de los estudiantes se profundiza como practica identitaria. Este valor, si se lo vincula con la Reforma del '18 o con los planteos educativos de Saúl Taborda, toma una dimensión cultural que hace a un "nosotros" más amplio que el de los planteles docentes que postularon el *Taller Total*, sea para Arquitectura o para Teatro. Estas propuestas no fueron reproducción de pedagogías centrales ni mera apropiación de poéticas, como podría pensarse en el caso de Teatro, por ejemplo de la apropiación de las de Brecht. Pensamos, más bien, que se instala la transformación pedagógica en una secuencialidad que, como dice Aricó, tiene tres hitos en los que detenerse: la Reforma del '18, el pensamiento de Taborda y los años '60. De ahí que no

estemos de acuerdo con ver aisladamente los años '70, pues esto produce una comprensión estrecha del proyecto moderno. Acordamos con autores como Habermas o Berman quienes amplían la perspectiva y ubican el proyecto moderno según varias etapas o fases, las que se condensan y definen nítidas desde 1850 a nuestros días.

Los '70 se insertan en ese macro corte temporal y al poder compartir nuestros estudios con los de décadas anteriores, sin descuidar la especificidad del corte temporal que requiere nuestro objeto de estudio, creemos que se visualiza más adecuadamente la secuencia en la que se inscribe la proyectualidad utópica que produjo el cambio curricular de 1973 a 1975 en la Escuela de Artes –Departamento de Teatro– e hizo suyas las propuestas del Taller Total de Arquitectura. Experiencia que creemos fue una apropiación –entre otras– más radicalizada y una puesta en práctica de los valores que guiaron a los reformistas del '18 y a muchos intelectuales cordobeses.

La identidad considerada por nosotros como una construcción en la que lo político, como fuerza disgregadora (Mouffe, 1996, 2000)

implica conflictos, enfrentamientos entre un “nosotros” y un “ellos”, por lo que, en lo cultural, redefinimos las articulaciones de las esferas y en ellas mismas –institucionales, como la de la Universidad, las Facultades de Arquitectura y Filosofía, los Departamentos de Teatro y de Cine y TV, artísticas, como las que engloban al nuevo teatro cordobés, la Comedia Cordobesa, el campo teatral latinoamericano como el de Buenaventura, Boal y el propiamente político, en el que operan figuras, como Tosco o Fidel, partidos, como vanguardia Comunista, PRT, o intelectuales como los de Pasado y Presente, entre ellos destaca Aricó, en relación con las disciplinas

humanísticas en acciones y prácticas intelectuales. La construcción identitaria que se aprecia en torno al teatro en la Universidad necesita del análisis de la acción política de quienes ejercieron la docencia como del análisis del proyecto revolucionario que los constituyó como “nosotros”, es decir, un grupo inserto en un campo cultural específico. En nuestra investigación hemos podido constatar que la gente de teatro –universitaria o no– cuestionaba el dogmatismo político, la moral estrecha de los partidos, enfrentando las imposiciones que la militancia demandaba y aceptando como colectivo la “diferencia” como valor y práctica crítica.

Corpus:

a. Documentación Institucional: Reglamentaciones de la UNC; del Archivo de la Esc de Artes; Plan de Estudio y Documentos del Departamento de Teatro; Programas de Materias; Legajo de algunos de los docentes ya muertos, del Departamento de Teatro, que constan en el Archivo de FFyH.

b. Documentación dramático-espectacular: textos dramáticos y/o guiones de las obras de *La Chispa*, *Libre*

Teatro Libre (L.T.L.) y del *TEUC*; Programas de mano de la presentación de las obras y/o espectáculos.

c. Documentación periodística, escrita, gráfica y de imágenes, incluida la institucional que consta en el Archivo de la Escuela de Artes y en el de la UNC: entrevistas/ reseñas críticas/ comentarios/ fotos/ filmaciones de la entrega de premios *Trinidad Guevara* del Archivo Fílmico de Canal 10 (CDA); de

documentos impresos de los S.R.T referidos a *Canto Popular* y su relación con el *Frente Cultural* que integraban algunos de los Grupos de Teatro Independiente.

d. Documentación audiovisual, obtenida de archivos personales de algunos docentes, actores y por nuestra

tarea de investigación en otros archivos. Material fotográfico de las puestas escénicas.

e. Documentación de historia oral: material obtenido por entrevistas a miembros del equipo docente e integrantes de los grupos independientes.

Otras consideraciones acerca de los distintos proyectos abordados y las búsquedas temáticas relativas a nuestro objeto de estudio

La situación particular de la mujer universitaria no ha sido considerada – con contadas excepciones como por ejemplo la tesis de doctorado de Adela Coria de 1999– y menos aún la mujer creadora que actuara en Córdoba, en esta ciudad mediterránea en relación con las tensiones entre vanguardia estética y política. Nuestra tarea recién iniciada, no ha logrado abordar todo el material de entrevistas, archivos discursivos que hemos recogido, ni cruzar estos datos con los análisis de textos institucionales ya realizados. Sabemos que ha sido determinante la observación crítica de género con respecto al poder, la conciencia analítica

para evaluar problemas concretos, situaciones dadas y la importancia de la resignificación para producir lo nuevo y esto lo afirmamos de acuerdo a lo antes expuesto y a distintos documentos pedagógicos que oportunamente analizáramos en torno a las prácticas pedagógicas y espectaculares implementadas en 1974 (Zaga-Musitano, 1998, 1999 y 2002). Las mujeres asumieron los riesgos y la inseguridad que lo nuevo implicaba, apoyándose en el saber de lo histórico, de lo profesional y de la experiencia, en base a lo observado y discutido.

Humor/poder/saber en el teatro universitario e independiente

A través del humor –como expresa una de nuestras hipótesis del proyecto 2004– fue posible historizar el arte y lograr que la *máquina teatral*, como eficaz intervención, cuestionara las barreras morales, ideológicas y estéticas.

El humor permitió cuestionar valores y creencias, la denuncia de la hipocresía social, y la doble moral. Comprobamos que tanto el teatro universitario como el independiente al trabajar con el humor acercaron sus obras a la realidad, a lo regional; a la problemática de los años setenta, priorizando el lenguaje analógico, de la imagen y los gestos. Abrieron nuevas formas de comunicación teatral al experimentar con formas y estilos populares, tradicionales y tecnológicos. El teatro de texto, de autor, demandaba al público una mayor atención y competencia, mientras que las obras de humor y creación colectiva –las más requeridas por los espectadores y con mayores éxitos de público– y las de autor, que generalmente eran paródicas o absurdas, abrían la competencia a

órdenes vivenciales, sociales y políticos, compartidos por todos.

El humor desolemnizó la lucha contra los valores imperialistas y el capitalismo. Por el humor se desarticulaban las habituales asociaciones, se podía, desde otras perspectivas, aprender a pensar y razonar. Se unieron en el uso del humor el teatro político, didáctico y el de agitación: por ejemplo, se iniciaba al público en la lógica marxista y podían comprenderse la *plus valía* o *el royalty* de modo práctico y divertido, como ocurrían en las obras de los *L.T.L.* y *La Chispa*, respectivamente. Aún con agresividad, se atacaba al “cerdo burgués”, al “chancho burgués”, si lo decimos en cordobés, con imágenes e ironías, y se mostraban sin dramatismo las innumerables atrocidades que el sistema provocaba en las clases media y baja, allí residía, por el juego escénico y la distancia crítica, la eficacia de este teatro, “el nuevo teatro cordobés”. La propia práctica teatral, según coinciden los entrevistados, llevó a usar del humor, fue una necesidad y una opción liberadora. Necesidad de comunicación

directa, amplia y liberadora de tensiones; opción libertaria, porque permitió tratar temas que de otro modo el público y aún los partidos rechazaban. Con bromas, burlas, paradojas, se podían tratar las relaciones entre víctima y victimario, sujeciones, resignaciones, resistencias. El humor teatral permitió desacralizar y romper barreras académicas en el tratamiento de cuestiones de la teoría política y de la práctica militante. Los actores sociales ligados a la institución universitaria y al “nuevo teatro cordobés” pudieron iniciar un proyecto colectivo de intervención como posible respuesta a la dimensión conflictiva del revolucionario.

Quienes participaron de las creaciones colectivas se cuestionaron las jerarquías de autor/actor/director/texto y las relaciones de *poder-saber* implícitas en éstas, radicalizaron su hacer y acercaron el teatro a lo popular y así se instalaron los artistas en la práctica de lo *nuevo emancipatorio* para adecuar los intereses

de la lucha política sin perder el carácter lúdico, atractivo y participativo del espectáculo teatral popular. La acción político/teatral se hizo aún más crítica al trabajar de esta manera horizontal y colectiva. La impertinencia, el sarcasmo, la parodia, el grotesco, como otras formas genéricas del humor fueron experimentadas por los grupos, sea en la calle, en las manifestaciones populares, en los sindicatos o en los *café-concert*. Estas nuevas instancias de producción requirieron nuevos modos de actuación, improvisaciones, *skechts*, juegos corporales y verbales, con observación de la realidad y con técnicas del teatro popular. Los efectos buscados, además de atacar a lo establecido, a lo dado como inamovible, estaban en consonancia con los objetivos políticos de liberar. Se intentaba concientizar, *hacer saber*, develar falsificaciones, transparentar “verdades” ocultas y, también, acercar soluciones, abrir perspectivas, *hacer hacer* a otros.

Bibliografía.

- Casullo, Nicolás. 1998. "Los años '60 y '70 y la crítica histórica" en *Modernidad y cultura crítica*, Bs. As. Paidós.
- De Marinis, Marco. 1982. *Semiótica del teatro. El análisis textual de los espectáculos*, Milán.
1988. *El nuevo teatro 1947-1970*, Instrumentos Paidós. España.
1997. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Galerna. Bs. As.
- Fletcher, Lea. 1996. "Un silencio a gritos: tortura, violencia y literatura en la Argentina" en *Feminaria*, año IX, N° 17/18, Bs. As.
- Fischer-Lichte Erika. 1999. *Semiótica del teatro*, Arco/libros, SL., Madrid.
- Goffmann, Erwing. 1989. *Estigma. La identidad deteriorada*, Amorrortu, Buenos Aires.
1994. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires
- Kaufmann, Carolina (DIR.), 2001 *Dictadura y Educación*. Tomo I: Universidad y grupos académicos argentinos (1976-1983). Buenos Aires. Miño y Dávila.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1986. *La enunciación*. Traducción de Gladys Anfora y Emma Gregores, Hachette, Bs. As.
- Mouffe, Chantal. 1996. "Por una política de la identidad nómada" en *Debate Feminista*, año 7, vol. 14, octubre.
- Ollier, María M. 1998. *La creencia y la pasión*, Ariel, Buenos Aires.
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario de Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*, Paidós. Barcelona.
2000. *El análisis de los espectáculos*, Paidós, Barcelona.
2001. "Las escrituras dramáticas contemporáneas y las nuevas tecnologías". Doctorado en Artes. Filosofía. UNC. Córdoba.
2001. "Tesis para el análisis del Texto Dramático". Doctorado en Artes. UNC. Córdoba.
- Reati, Fernando. 1992. *Nombrar lo innombrable*, Bs. As, Legasa.
- Sarlo, Beatriz. 2001 a. *Escenas de la vida posmoderna*, Ariel, Buenos Aires.

2001 b. *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Biblioteca del Pensamiento Argentino VII, colaboración de Carlos Altamirano, Ariel Historia, Buenos Aires.

Tabachnik, Silvia. 1998. "Palabras guardadas... Víctimas, sobrevivientes, testigos", en Revista *Estafeta* 32, N° 0, Fac. de Filosofía, UNC. Córdoba.

Tschudi, Lilian. 1974. *Teatro Argentino Actual*, Bs. As., Fernando García Cambeiro

Ubersfeld, Anne. 1989. *Semiótica teatral*, Cátedra/Universidad de Murcia, Signo e imagen, Madrid

Veltrusky, Jirí. 1991. *El drama como literatura*, Ed. Galerna/IITCTL, Bs. As.

Verón, Eliseo. 1995. *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización*. C.B.C., Buenos Aires.

Vezzetti, Hugo. 2002. *Pasado y Presente. Guerra, Dictadura y Sociedad en la Argentina*. Siglo XXI. Buenos Aires.

Watzlawick, P. et al. 1973. *Teoría de la comunicación humana*, Ed. Tiempo Contemporáneo, Bs. As.

Zaga, Nora - Musitano, Adriana. 2002. "Córdoba, 1965-1975. Identidad y vida institucional. Teatro, enseñanza y profesionalismo", *Revista del Centro*, Identidades, 2, Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.