

## **De puentes y orillas: festivales como vínculo del teatro de los setenta con el teatro de postdictadura en la trayectoria de directores de Córdoba, Argentina**

**Fwala-lo Marin**

El presente trabajo espera dar cuenta de cómo se dieron las transformaciones de los rasgos medulares del teatro independiente en Córdoba (Argentina) desde su “etapa de consolidación” en los setenta al teatro en la actualidad (Alegret 203). Las investigaciones sobre el teatro contemporáneo en la ciudad de Córdoba afirman que hoy se retoma la presencia de la identidad del teatro de los setenta de manera central, recalcando que el teatro actual ha resignificado y transformado sus características más importantes. Se observa la relevancia de nuestra indagación debido a la necesidad de precisar cómo se da la relación entre el tiempo de pre-dictadura y postdictadura (Dubatti, “El teatro argentino” 71). Las transformaciones en el teatro de los últimos casi cincuenta años demandan una comprensión compleja, correspondiente a un periodo de fuertes agitaciones, de ruptura del orden constitucional y de grandes vaivenes en el contexto económico, político y social. Este tiempo de conflictividad lejos está de permitir visualizar los cambios de los rasgos medulares del teatro independiente en Córdoba, o al menos de reconocerlos de un modo transparente.

Nuestra primera conjetura es que los festivales de teatro configuran una pieza importante de la memoria del teatro predictatorial, ya que conglomeran a diferentes generaciones en una experiencia de fiesta, comunidad y organización, donde los jóvenes aprenden la tradición política de las generaciones anteriores y se consolida el valor de la poética experimental como búsqueda artística consagratoria. Estos eventos vendrían a aportar partes importantes en el mapa sobre el modo en que se actualizó la tradición teatral de los setenta en el periodo de postdictadura. Por una parte, se profundiza en analizar el I Festival Latinoamericano de Teatro (IFLT) como un recuerdo vívido —aun

para quienes accedieron mediante relatos— que consolida el imaginario en torno a la fiesta que significó ese festival. Por otra parte, se considera la serie de festivales posteriores como una continuidad del IFLT en forma de eco.

La periodización planteada se detiene en hitos de orden político, pero pretende abordar a dos generaciones de “hacedores” (Alegret 278): quienes ingresaron al campo en los sesenta y setenta y quienes lo hicieron en los noventa y los primeros años del nuevo milenio. Así es como la imagen de *orillas* y de *puentes* espera acompañar los saltos entre un hito y otro, como así también plantea un eje diacrónico a la trayectoria de los hacedores que hoy se encuentran en actividad. El criterio de periodización está asociado a los actores y sus roles: los hacedores de la primera generación, que con la apertura democrática conformaron una comunidad teatral organizada; los jóvenes de la segunda generación cuyos maestros (en un sentido amplio) fueron los hacedores de los setenta; y por último esos jóvenes hacedores que, hoy consagrados, son los miembros centrales del campo. Por ello, el primer *punte* va de los años setenta a 1984, el periodo anterior al golpe de estado cívico militar del año 1976. El autodenominado Proceso de Reorganización Nacional produjo el exilio, la desaparición o la muerte a toda una generación de argentinos. En el caso del teatro independiente, desencadenó un corte total de sus actividades teatrales.<sup>1</sup> El otro hito-*orilla*, que marca esa primera periodización, es el Primer Festival Latinoamericano de Teatro en 1984, que implicó la reactivación de los hacedores de los setenta en un evento de gran envergadura.

El segundo intervalo-*punte* va del 84 a principios de la década del 2000. Durante este período se realiza una serie de festivales bajo la denominación de Festival Latinoamericano de Teatro (FLT), Festival Internacional de Teatro del Mercosur (FITM) y Fiesta Nacional del Teatro.<sup>2</sup> Las características de estos eventos varían, aunque siempre buscaban sostener la trascendencia del Primer Festival Latinoamericano de Teatro, que sentó la norma de lo que es la tradición festivalera de la ciudad. Durante este periodo se realizan festivales de teatro a los que asisten los directores foco de esta investigación en el momento en que se encuentran en su etapa de formación e ingreso al campo teatral independiente.

El tercer *punte* se traza desde los primeros años de la década del 2000 hasta el presente, consignando la trayectoria de estos hacedores que se formaron en esos años y consolidaron su práctica hasta hoy, siendo los directores consagrados del medio. Este trabajo espera ubicarse en las perspectivas de la “Poética Comparada” (Dubatti, “Filosofía” 92), “la cartografía teatral”

(Dubatti, “Una filosofía” 67) y el “teatro de postdictadura” (Dubatti, “Cien años” 205), con el objetivo de aportar a un pensamiento del teatro argentino multiperspectivista, plural y federal. La relevancia de esta indagación se sitúa no solo en la particularidad del rol de la dirección, sino también en los esfuerzos que significan avanzar sobre las perspectivas historiográficas del pasado reciente y el tiempo presente (Dubatti, “El teatro” 72).

### **Antecedentes**

De las investigaciones de Mauro Alegret, Adriana Musitano y Gabriela Halac sabemos que los rasgos del Teatro Independiente (en adelante T.I.) que realizaban los hacedores en los setenta se sintetizan en la experimentación de los lenguajes, en la creación colectiva, en la desjerarquización de los modos de producción y en el fuerte carácter político del teatro. Los investigadores describen al teatro de comienzos del 2000 con variaciones respecto del teatro de los setenta, rescatando tanto sus continuidades como rupturas. Vale la pena mencionar los estudios de María Fukelman sobre la noción de teatro independiente entre 1930 y 1944 en Buenos Aires. La investigadora sitúa una conceptualización que sirve como punto de referencia. Desde sus comienzos, estas prácticas buscaron diferenciarse del teatro estatal y comercial, recuperando antecedentes europeos provenientes del “teatro libre/ independiente, teatro de arte y teatro popular” (Fukelman, “Influencias” 162) que se sintetizaron en búsquedas estéticas y posicionamientos políticos respecto del estado y los capitales. Alegret retoma este concepto y presenta un abordaje de las convenciones, de acuerdo a los desarrollos de Becker (48), en torno a los procesos de creación escénica en el teatro independiente en Córdoba del 2000 al 2015. Además, propone una aproximación a la identidad colectiva con la que opera el campo. Sobre esto puntualiza que la imprecisión en los modos de definirse —“teatros”, “hacedores”, “gente del teatro”—, la utilización de los roles decimonónicos (solo a los fines de la subsistencia o la consagración externa) y la estrategia de sabotaje a “la maquinaria teatral imperante y a las modas académico/teatrales, conforman una compleja convención teatral vigente que nos resulta significativa en tanto es constituyente de la identidad teatral cordobesa” (Alegret 291).

Acerca de las convenciones de la práctica teatral, Alegret plantea como principales a la experimentación en los procesos creativos: la heterogeneidad metodológica que no solo da cuenta de la experimentación, sino también de que “la problematización sobre los procedimientos de composición escénica” está convencionalizada (302); el trabajo horizontal (205-296); la organiza-

ción de grupos estables y una franca tendencia a la conformación de elencos concertados (305); y por último, la formación ecléctica entre ámbitos oficiales e informales, con maestros de Córdoba, Buenos Aires o de renombre internacional, en el hacer y con los pares.

A partir de las bases del trabajo de Alegret podemos pensar en el campo teatral independiente como objeto de estudio; allí traza la historia de su gestación (de 1940 a 1965), consolidación (de 1965 a 1976) y los fundamentos del nuevo teatro independiente del siglo XXI (de 2000 a 2015). Quedan algunas preguntas en el tintero, principalmente vinculadas a comprender cómo se da la relación entre unos tiempos y otros, desde el periodo de consolidación al nuevo teatro independiente del siglo XXI. Dadas las disrupciones en el régimen político, institucional y en la vida de las personas que sostenían la actividad, nos preguntamos cómo se dan las continuidades y las rupturas. En ese sentido, interesa conocer cómo se transforman/actualizan los aspectos de “la política” y “lo político” del teatro independiente del presente que difiere de las formas del pasado —desde la perspectiva de Mouffe, quien, desde el campo de la filosofía política, nos brinda herramientas para comprender los procesos sociales como una disputa sobre la construcción del sentido de los mismos (16).

Tomando como medulares a la experimentación y al trabajo horizontal y colectivo, nuestra hipótesis es que la continuidad y actualización de estos dos grandes rasgos está dada por la presencia de hacedores de los setenta como formadores de las nuevas generaciones, pero en ámbitos y modalidades diferentes. Los autores mencionan a la academia como espacio de encuentro intergeneracional (Alegret 323-324), pero nuestra propuesta considera como central en la formación la experiencia en el ámbito independiente, en un proceso complejo de observación, referenciación, vivencia y consagración. Tomaremos como evento paradigmático a la serie de festivales de teatro en Córdoba y su incidencia en la generación de directores teatrales de mayor centralidad en el campo hoy para observar la continuidad y transformación de los rasgos escogidos.

### **La primera orilla: el teatro de los setenta**

Musitano y Zaga estudiaron el teatro que tuvo lugar en Córdoba del periodo que va de 1969 a 1976, describiendo sus puestas como “innovadoras y transgresoras”, críticas a la sociedad y también a las convenciones teatrales, especialmente a la jerarquía de roles en el teatro. Las autoras lo caracterizan por la capacidad de “unir una mirada crítica sobre la realidad y la política,

sumando el humor y las innovaciones, mediante obras que situaban a los espectadores frente a sus problemas, abiertas a lo regional latinoamericano, y a la vida política de aquellos años setenta” (Musitano y Zaga 8-9). Por su parte, Halac plantea la idea de “militancia estética” y presenta como rasgos definitorios a la creación colectiva y la improvisación; las temáticas provenían del mundo social desde una lógica de protesta y teatro documental. Se utilizaban espacios públicos o no convencionales para las funciones, potenciando el vínculo con organizaciones políticas o comunitarias cuyo público era invitado a un debate posterior (13).

La gran influencia de la creación colectiva consolidaba una identidad latinoamericanista para el teatro cordobés (Alegret 207). El origen regional de esta metodología, cuyos teatristas se organizaban en un movimiento, facilitaba los viajes a festivales e intercambios. Abordando otros aspectos, Alegret retoma los aportes de otras autoras, como Silvia Villegas, respecto de la presencia de Grotowski en Córdoba, señalando que los aspectos de creación actoral y metodología de ensayo “hicieron mella en los grupos”, no así su posicionamiento en relación al Estado, la política y las lógicas de subsistencia (211). En cuanto a la influencia de Brecht, señala, en sintonía con Halima Tahan, que los hacedores se apoyaron en cuestiones tanto de la forma como del contenido de la poética brechtiana: el extrañamiento en la actuación y en la narración, la dramaturgia épica, el discurso crítico en relación a lo social, la apuesta a “divertir” y a “recrear” y el retorno a los géneros populares.

En síntesis, destaca del panorama tres caracteres fundamentales. Los dos primeros son “la afirmación de una distancia político-partidaria y la ruptura ética, estética y metodológica frente al teatro ‘burgués’ y oficial”, “la autoproclamación de los mismos hacedores como ‘independientes’” y “la conquista de la autonomía del subcampo teatral” (Alegret, 203-204) mediante la producción de obras, la consolidación de posiciones diferenciadas en relación al campo teatral argentino, la configuración de su propio público y la valorización de otros profesionales de la actividad teatral.

Se afianza la idea de colectividad y las figuras que emergen de este tiempo están organizadas en grupos: Teatro Estable (TEUC), el Libre Teatro Libre (en adelante LTL), La Chispa, por mencionar a los más estudiados. De la investigación dirigida por Musitano hay un pormenorizado registro de los protagonistas: María Escudero, Paco Giménez, Roberto Videla, Myrna Brandán, Estrella Rohstock, Eddy Carranza, Graciela Ferrari, Lindor Bressan, Susana Pautasso, Mónica Barbieri, Artemia Barrionuevo, Juan José Toto

López, Graciela Mengarelli, Lisandro Selva, Jorge Petraglia, Nidia Rey, Rafael Reyeros, solo por mencionar algunos de ellos.<sup>3</sup>

### **Puentes entre los setenta, la reapertura democrática y principios del 2000**

Desde nuestra perspectiva, ubicamos como gran puente entre el periodo de consolidación del teatro independiente (1965-1976) y la postdictadura al I Festival Latinoamericano de Teatro. El IFLT se realizó por primera vez en 1984, tuvo una frecuencia bianual y se realizaron cinco ediciones más hasta 1994. Heredia plantea que este primer festival marcó de modo indeleble “la memoria e imaginario social cordobés como un momento de explosión de la libertad y alegría y durante el cual se recuperó la calle” (1). En consonancia a un clima de apertura democrática, los relatos de los participantes describen una festividad colmada de “euforia, primavera, explosión, emoción, festejos” (8). El evento fue parte de las políticas culturales del Gobierno de la Provincia de Córdoba encabezado por Eduardo César Angeloz de la Unión Cívica Radical, coincidente con el partido de Raúl Alfonsín, presidente de 1983 a 1989.<sup>4</sup> Es fundamental señalar que la organización estuvo integrada por la comunidad teatral, realizando distintos aportes. Dicha comunidad, (auto)convocada por este acontecimiento, fue asumiendo roles de gestión, artísticos o de apoyo: Carlos Giménez como coordinador general del festival; Nidia Rey y Jorge Petraglia, que conformaron el jurado para la selección de obras argentinas en la Muestra Nacional; Rafael Reyeros como director técnico de la comisión organizadora; Myrna Brandán como coordinadora de edecanes del área de relaciones internacionales; y Eddy Carranza como profesora colaboradora del foro de estudiantes de teatro, entre otros (Giménez 2).

Esa misma comunidad era la que volvía del exilio o del insilio y fue la que imprimió sobre el festival un espíritu de alegría, efervescencia y libertad, permitiéndoles a las autoridades aprovechar ese “campo consolidado” (2). Heredia y Basile adhieren al concepto de Daniela Lucena, “estrategia de la alegría”, para referirse al encuentro, la fiesta, a lo dionisiaco, a la efervescencia del encuentro de los cordobeses, hacedores o no, con la calle, con la libertad.

En una entrevista, José Luis Arce, teatrista cordobés que formó parte del movimiento de esa época y reconocido autor y director teatral actual, recordaba con la misma euforia el movimiento de la comunidad en esa fiesta del teatro que pretendía ser una fiesta del pueblo:

Hay que recordar el Festival Latinoamericano, que fue la fiesta de la cultura más grande que había ocurrido en la democracia, quitando la Fiesta del Bicentenario. Fue un sello insustituible, por lo masivo, por

la efervescencia que se produjo. Y estuvo sellado por un grande que fue Carlos Giménez.<sup>5</sup> Se dio una conjunción entre la gente genuina de las bases del teatro independiente, la decisión política y un gerente cultural excepcional, que era Carlos. (Marin 17)

Desde su mirada, ubicada en el campo del quehacer teatral, afirma que los aportes de la expectación de espectáculos “de vanguardia” son centrales para el teatro local, en tanto afectan a los hacedores a la hora de crear nuevos espectáculos. Las obras extranjeras son adoptadas como referentes e influencias a tener en cuenta. Aquello que Arce ubica en el plano de la vanguardia es lo que traza el espacio de los posibles de las prácticas teatrales locales (Bourdieu 348). En el mismo sentido, Basile y Heredia comprenden las implicancias de la participación de la comunidad teatral en la organización del festival como parte de la apertura democrática:

En cierta medida, el modo de producción y desarrollo del festival iban constituyéndose sobre bases y prácticas —formas de hacer democráticas que intentaban dejar atrás y oponerse al pasado autoritario reciente. En efecto, se trató de un acto político democrático, no sólo en términos partidarios o como forma de gobierno sino en el sentido amplio y performativo de la palabra. (Basile y Heredia 8)

De este modo, el festival venía a proponer un significado para la democracia recuperada. Quienes habían sido adscriptos a la nueva izquierda en los setenta, en ese octubre del 84, militaron férreamente por la libertad, por la alegría, por la calle recuperada, por el encuentro de los cuerpos y por la democracia que habilitaba ese reencuentro. Quizá ese es el gran movimiento de esta generación, que instaura sobre el presente una resignificación de la política, cuyos valores por los derechos humanos y la libertad (en el marco de un estado de derecho) son incuestionables.

En un sentido similar, el IFLT planteaba una descentralización de los acontecimientos culturales trascendentes por fuera de la capital del país, propiciando la noción de federalismo que históricamente la ciudad de Córdoba promulgó (Basile y Heredia 8).<sup>6</sup> El gobierno provincial impulsó acciones en este sentido, buscando “lograr la apertura de Córdoba hacia el mundo y, sobre todo, hacia Latinoamérica, haciendo fuertes referencias a la identidad e integración regional” (Heredia y Basile 3). En ese mismo orden de ideas, Dubatti caracteriza al teatro de postdictadura por su multipolaridad, su desjerarquización de referentes y validaciones, propiciando la multiplicidad de poéticas, metodologías y visiones de mundo: “La nación teatral se muestra nítidamente multipolar, multicentral, y los saberes de un centro o polo no le

sirven necesariamente a otros” (“Cien años” 207). El primer festival latinoamericano presentó un escenario donde la conquista de la soberanía cultural era un horizonte posible.

La importancia de esta primera edición a nuestra periodización es que sienta las bases, el despliegue de posibilidades y las expectativas a alcanzar en las siguientes ediciones, a la vez que instaura un ánimo colectivo en la comunidad teatral. Basile y Heredia describen a los espectáculos que se presentaron como obras que “desafiaban de manera innovadora esas convenciones, en gran medida por el tipo de puesta y por el espacio en donde fueron llevadas a cabo” (3). En el tratamiento de contenidos y formas que ofrecen las autoras en sus trabajos es posible leer un fuerte carácter performático y de frontera de la teatralidad, tanto en la muestra oficial como en la muestra paralela, que tuvo la participación de los teatristas que retornaron del exilio: Carlos Giménez, dirigiendo una versión de *Macbeth* y de *El pasajero del último vagón* con el grupo venezolano Rajatabla; Susana Pautasso con la obra *La fanesca*, bajo la dirección de María Escudero y con un elenco de procedencia ecuatoriana; Paco Giménez con la obra *El gran Ferrucci*, presentada por el grupo La banda trama; Nidia Rey y Jorge Petraglia, miembros de la Comedia Cordobesa (actriz y director), con *Fuenteovejuna* en la apertura del festival; Rafael Reyerros como escenógrafo de *Fuenteovejuna* y *El gran Ferrucci*; integrando la muestra paralela a Roberto Videla y Graciela Ferrari (Basile y Heredia 7).<sup>7</sup>

Es relevante traer a la memoria la presencia de La Fura dels Baus, que formó parte de la selección de obras del festival con el espectáculo *Accions*. El recuerdo de esta participación es de gran contundencia y reafirma en el presente la identidad de Córdoba como ciudad de teatro y especialmente como ciudad de teatro de experimentación. Aquello que se vivió contribuyó a configurar y reactualizar esa concepción. Por un lado tenemos la toma del espacio público,<sup>8</sup> concretamente de un punto neurálgico al tránsito cotidiano como también de gran peso simbólico debido a las instituciones políticas y eclesiásticas que lo rodean. Por otro lado, Basile y Heredia recuperan de los testimonios de esa presentación la demolición de paredes, la introducción de objetos desagradables y la destrucción en general (5). Estos elementos serían leídos hoy como “intrusiones de lo real” (Duran 17) y forman parte de los rasgos fundamentales del teatro contemporáneo. La presencia de este grupo y de los demás espectáculos que desarrollaron un carácter performativo/liminal fueron configurando el universo de posibilidades y las libertades bajo restricciones para los hacedores. A la vez, este conjunto de imposiciones probables



fue tejiendo la historia del teatro independiente, pensada como una “herencia acumulada por la labor colectiva” (Bourdieu 348).

El segundo puente se traza en función de la serialidad de los festivales desde 1984 al 2000. A partir de reseñas, artículos y crítica especializada estamos al tanto de la continuidad del evento y la discontinuidad de despliegue; los autores sugieren que la repercusión, el presupuesto y la calidad del festival fue decreciendo.<sup>9</sup> Sin embargo, es durante estas subsiguientes ediciones que los directores objeto de este estudio fechan acontecimientos trascendentes en su formación como jóvenes teatristas.

### **Tercer puente: de 1995-2005 al presente**

El puntapié de este trabajo ocurre luego de realizar entrevistas a un grupo de directores teatrales cordobeses, donde observamos cómo una y otra vez, en las distintas voces, brillaba el recuerdo de los festivales realizados en Córdoba. Por ello, es que comenzamos a identificar a la experiencia festivalera como fundante de la formación de estos directores. El abordaje metodológico implicó la realización de entrevistas en profundidad a los directores que componen la muestra, con lo que pudo identificarse que estas esferas de formación les aportaron valores y objetivos estéticos que continúan estructurando su práctica teatral.<sup>10</sup>

Consideramos que la dirección teatral es un rol de formación ecléctica por excelencia. Se estructura a partir de formaciones oficiales en instituciones públicas de educación superior, de formaciones en talleres y seminarios con “maestros” (hacedores consagrados) del teatro independiente, del aprendizaje con pares y colectivos de trabajo y, en buena medida, de la experiencia. Esta última puede ser de dos tipos: ya sea como espectadores, en aquellos espectáculos que marcan con fuego su forma de ver el teatro, o bien, como hacedores en proyectos que los inician en el rol de la dirección. Estos últimos constituyen, a su vez, una instancia relevante de autoreconocimiento.

La experiencia festivalera afloró en los relatos con frecuencia, especialmente al momento de recordar vivencias trascendentales como espectadores o sus experiencias iniciáticas como directores. Los directores entrevistados y que mencionaron este tipo de hitos fueron David Piccotto, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira y Martín Gaetán. Marull y Piccotto nombraron obras de teatro espectadas en el marco de festivales que los directores consideran como espectáculos de referencia significativos en su formación teatral y particularmente en su formación como directores. Para describir esas obras recurrieron a los rasgos a los que luego imprimieron en sus propios espectáculos. Por

su parte, Sequeira y Gaetán recordaron experiencias de proximidad con sus referentes teatrales, maestros de la generación de los setenta. Esos encuentros de gran aprendizaje tuvieron lugar en festivales y son esos saberes los que luego promueven en su práctica actual.

David Piccotto recuerda, “era como cine por momentos”, refiriéndose al espectáculo *Pinocho* (grupo La Tropa) que se presentó en el V FLT. De los distintos aspectos que describe de esa obra, valora especialmente los recursos que posibilitan ilusión en el espectador, artificios y dispositivos escenográficos: “eran tres actores y parecían doscientos” (5). En la actualidad esos mismos aspectos son los que configuran su poética; en sus espectáculos se promueve un gran despliegue organizado en un dispositivo escénico que potencia la creación de un mundo. Supera la presencia monopólica del texto y la actuación, para que otros lenguajes como la escenografía, la luz, el sonido y el vestuario cobren relevancia, abandonando la posición secundaria a la que suelen quedar desplazados. Sin embargo, no es la simple ponderación de los lenguajes; la presencia del dispositivo añade gran contundencia lúdica e integra lo visual con el trabajo de los actores. El texto espectacular está organizado según ese dispositivo que orienta, determina, moldea y controla la actuación, la luz, la escenografía, el sonido y el texto. En sus obras *Las tres hermanas*, *Payasos en familia* y *Las de Naidés*, Piccotto construye esta maquinaria invisible que atrapa la mirada del espectador a los modos del cine, aunque incorporando una cualidad especial; empodera a los espectadores explicitando los mecanismos de enunciación en sus puestas, exhibiendo que su mirada es la que habilita la existencia de ese mecanismo y la producción de ese encuentro.

Gonzalo Marull, que rememorando espectáculos que marcaron su memoria se detiene a recordar diversas ediciones de festivales, puntualiza: “Mi cabeza no puede dejar de recordar hitos como fue el Periférico de Objetos. Todo eso lo tuvimos en Córdoba, en esos festivales internacionales” (5). El Periférico de Objetos estuvo presente en el V FLT con *El hombre de arena* y en el II Festival Internacional de Teatro del Mercosur (FITM) con *Zooedipous*. Precizando qué de esos espectáculos es lo que atesora, dice “yo llamo el nivel poético en una obra, es eso que ‘te deja algo’ pero no sabes qué es. Lo más mágico de esas obras es que, hoy, luego de muchísimos años, no las puedo deconstruir” (5). El director pondera para su creación escénica un teatro que encuentre al actor y al espectador en una instancia de profunda reflexión sobre la vida, el poder, la existencia. Sus planteos escénicos y los textos que escoge para trabajar, como *Ex-que revienten los actores* de Gabriel Calderón o *Clase*

de Guillermo Calderón, presentan preguntas para la comunidad reunida en la sala. Es la misma sintonía con su tratamiento de los lenguajes escénicos, que esperan hacer florecer el acontecimiento en cada función, en virtud del compromiso ético de los artistas y su excelencia técnica. Durante la entrevista, destacó como la gran tarea de la dirección a la creación de innombrables en el teatro. Marull valora especialmente aquello que no se puede conceptualizar ni deconstruir. Haciendo un paralelismo entre la dirección de orquesta y la dirección teatral, afirma:

el trabajo del director implica el extraer de la composición, algo: la musicalidad. La musicalidad pasa por tu brazo, que llega al instrumento del músico, ingresa al interior del músico y tu tarea es sacar del interior de él, de esa ‘alma’, de esa sonoridad, que si vos no estuvieras no la podría sacar solo. Entonces extraés desde adentro la sonoridad para que llegue al espectador. No es un movimiento, no es una orden, es un trabajo que implica algo, a veces innombrable, que no se puede listar. Creo que la gran tarea del director es esa, que uno planifica todo para eso, para lograr en algún ensayo decir ‘logramos sacar del interior de los actores esto y ahora vamos a repetirlo’. (19)

Desde esta perspectiva, el trabajo inmaterial de la dirección se funda en un espíritu democrático, desjerarquizado, donde desde la singularidad del rol se aporta a que ocurra el “acontecimiento teatral” (Dubatti “Introducción” 33). Luego del análisis de la entrevista y de las puestas en escena de Marull, es posible observar que su búsqueda poética está orientada a provocar en sus espectáculos estos ‘innombrables’ y que su concepción de teatro se funda en la asamblea de ciudadanos y en la presencia de lo político basada en la disputa de sentidos sociales. Debe tomarse en cuenta que el director recupera las obras que despertaron en él ese tipo de búsquedas que tuvieron lugar en el marco de un festival, como experiencias trascendentes para el espectador. Nuestra comprensión sugiere que las concepciones escénicas tanto de Marull como de Piccotto dan cuenta de las nuevas formas de la política, como parte de un aprendizaje de las convenciones del campo que se cristalizan en los festivales teatrales. A la vez, debemos considerar su participación como director en la apertura del V FITM como parte de una lógica consagratoria.

De igual modo, otros directores que integran la muestra también tuvieron participaciones relevantes siendo noveles creadores. Por ejemplo, Jazmín Sequeira y el grupo La Piaf—que en ese momento estaba dirigido por Renata Gatica— estuvieron a cargo de la apertura del IV FITM con la propuesta performática *Fastos*, que integraba múltiples lenguajes, desplegándose en

el espacio público. Otros son: Luciano Delprato, quien participó como director de la muestra oficial con *Barroco Caos* del grupo Organización Q en el IV FITM y con *Yesterdei. Cosas se pierden a la siesta* del grupo 0. Ellas en el V FITM; Rodrigo Cuesta, quien actuó en el espectáculo *Qué tú quieres* con la dirección de Roberto Videla en el I FITM; y David Piccotto, también en la actuación, en la obra *Locas por los militares* del grupo TAMAC-Los del sótano, con la dirección de Lisandro Selva en el VI FLT en 1994. Estas participaciones en el inicio de sus trayectorias no son menores si se entiende a los festivales como espacio de consagración por excelencia o, al menos, como espacio de síntesis de las reglas del campo.

Por otro lado, contemplando las prácticas del campo teatral independiente por fuera de los procesos creativos, consideramos las formas de organización y encuentro de los hacedores. La gente del teatro independiente construye una identidad colectiva que los hace reconocerse entre sí como una comunidad de pares que se diferencian del conjunto social por su interés en la producción y expectación teatral. De nuestras indagaciones y aproximaciones al campo hemos desarrollado la noción de “manada”, como un concepto originalmente enunciado por Gaetán en su entrevista (4). La manada se reúne sin renunciar a la heterogeneidad de sus poéticas y acciona en función de ese interés común (que es el teatro), defendiéndolo de los avatares económicos, políticos y legales. De ese modo es posible comprender ciertos logros de la comunidad frente al Estado y las conquistas obtenidas en el plano del campo de producción cultural. Un ejemplo de este accionar de manada es la modificación y adecuación de los requisitos de habilitación para las salas independientes. Luego de la tragedia de Cromañón, las normativas extremaron cuidados sin hacer distinción entre espectáculos masivos y espectáculos pequeños, anulando virtualmente las habilitaciones de las salas teatrales. La organización Red de Salas Independientes fue un actor fundamental en este proceso de adecuación que viabilizó la legalización de las salas, adhiriendo a una normativa que se ajustaba a sus realidades. Proponemos interpretar este accionar entendiéndolo como un accionar político que opera sobre el plano de la política (Mouffe 16) y que se vincula a la tradición del accionar político de los setenta.

Para realizar esta relación, atenderemos a la entrevista de Sequeira, que plantea como referencia importante en su trayectoria a Jorge Díaz. Ella entabló un vínculo de amistad y aprendizajes a raíz de su labor como asistente del área de foros y talleres en el II y III FITM mientras era estudiante, para luego colaborar en la cátedra del que él era titular en la Licenciatura en Teatro de la

Universidad Nacional de Córdoba. Presentamos un fragmento de la entrevista en extenso, por el valor de las palabras de la directora:

Jorge Díaz fue un amigo, un profesor, que me generó muchas preguntas, como a pensar que el teatro ... no es solo un oficio o una práctica que está localizada en los ensayos, en el cuerpo, en el hacer, sino también una práctica que se nutre de hacerse preguntas, de leer, de cuestionar, de pensar, de organizar encuentros con otras personas. Eso, por ejemplo el lugar del encuentro, generar instancias de reflexión, de debate, eso me doy cuenta que fue Jorge el que ahí, lo sembró. Y también parte de mi formación se la debo a todos esos espacios que se fueron abriendo, a partir de gente que conocí en la licenciatura o de cuestiones que salen desde ahí que se van abriendo otros campos. Trabajé también, participé de la Fundación Pluja, después de la muerte de Jorge, su compañero crea una fundación en Unquillo que, justamente, era un espacio de encuentro de artistas y de pensamiento...

[Aprendí con] Jorge Díaz, lo que tiene que ver con los proyectos colectivos, el encontrarse en proyectos cooperativos, colectivos, en proyectar y asociarse con gente para producir pensamiento, para producir sobre todo preguntas...

Jorge siempre decía hay que proyectar, o sea hay que hacer proyectos, hay que agruparse para proyectar para adelante y hay que preguntar. El valor de la pregunta para mover las cosas y para auto-reflexionarse, auto-cuestionarse, para transformar cosas, la pregunta es como la ética más potente de trabajo. (1-2)

El afán por encontrarse con otros, generar pensamiento colectivo, reflexión y transformación de la realidad es una de las claves de la manada teatral cordobesa y Sequeira expresa el modo en que aprendió de su maestro esta concepción. Si bien Jorge Díaz no era teatrista en la Córdoba de los setenta ya que estaba radicado en otra ciudad, a fines de los ochenta ya integraba el campo teatral independiente y se registra una participación relevante desde el V FLT como coordinador de las jornadas de producción teatral.<sup>11</sup> Díaz promulgaba el deseo de que los hacedores conformaran una asamblea de ciudadanos y actuaran de modo democrático. Un deseo que los teatristas que volvieron del exilio pusieron en práctica en la organización del primer festival.<sup>12</sup>

Es importante aclarar que numerosos hacedores correspondientes a la generación que entró en actividad en los setenta conformaron la planta docente

de las instituciones públicas de enseñanza del teatro a nivel superior.<sup>13</sup> De todas maneras, los aprendizajes obtenidos de las instancias formales no fueron los mismos que los experimentados en las instancias de fiesta y comunidad como los festivales. Por ello hablamos de un proceso de observación, referenciación, vivencia y consagración. En los festivales los jóvenes observaron una lógica de comunidad, observaron un despliegue poético de carácter experimental ubicado en el mayor espacio de consagración. Referenciaron a maestros, poéticas y hacedores, vivieron ese espíritu de fiesta y el despliegue de la estrategia de la alegría y adquirieron la convención de los festivales donde se cristalizaban las posiciones de elevado capital específico.

Los festivales se guardan en su memoria como el momento en que espectralon poéticas desconocidas o comprendieron de primera mano las ideas teatrales de maestros provenientes de diversas partes del mundo (Latinoamérica, Europa y también de maestros porteños). En otras entrevistas los festivales fueron mencionados para recordar una experiencia de realización teatral que los empujó a asumir roles de dirección. En los distintos relatos hay una permanente reiteración: las instancias de festival son mencionadas como momentos iniciáticos. Por ello, en este camino de puentes y orillas esperamos comenzar a trazar un recorrido posible del devenir, las continuidades y rupturas del teatro independiente de Córdoba, de su identidad colectiva, de sus modos de creación y organización.

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-Universidad Nacional de Córdoba y Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, "María Saleme de Burnichón"*

## Notas

<sup>1</sup> Basile y Heredia plantean que en el marco del Goethe-Institut se dieron una serie de prácticas de microresistencia, un mínimo refugio para un grupo de artistas e intelectuales.

<sup>2</sup> El IFLT tuvo lugar en 1984 y las ediciones subsiguientes del Festival Latinoamericano se dieron en 1986, 1988, 1990, 1992 y 1994. Se produce una discontinuidad de 1995 al 2000, donde los latinoamericanos se reeditan de manera bianual con el nombre de Festival Internacional de Teatro del Mercosur. La primera edición se realiza en el año 2000, manteniendo una frecuencia anual en 2001, 2002, 2003 y luego bianual: 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015, 2017.

<sup>3</sup> Sugerimos consultar el libro de este periodo dirigido por Musitano, que atiende con detalle y minuciosidad a los grupos y las puestas, entre otros aportes del equipo.

<sup>4</sup> Para profundizar en este aspecto, sugerimos el trabajo compilado por Alejandra Soledad González y María Verónica Basile, *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas. Fragmentos históricos de la década de 1980*.

<sup>5</sup> Se refiere a Giménez como “luminosa inteligencia de este gerente-artista excepcional” en un artículo de su autoría. Luego puntualiza sobre la participación de este en la organización del IFLT: “A fines mismo del 83, en casa de familiares de Carlos Giménez, se sientan las bases para el Acta de Fundación del Festival Latinoamericano de Teatro, que firman el propio Giménez, Rafael Reyeros, Cristina Morini, Cheté Cavagliatto, Jorgelina Lagos, Nora Somavilla, Raúl Brambilla, Isabel Brunello, Jorge Arán, el secretario de Cultura de la Provincia, Héctor Rubio y quien suscribe. El gobierno había dado la venia para que Giménez comandara lo que sería sin duda, la fiesta emblemática del regreso a la democracia, el Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba” (Arce 7).

<sup>6</sup> Las autoras recuperan elementos del debate teórico entre investigadores en su artículo “El primer gran acto político de la democracia en Córdoba: El I Festival Latinoamericano”.

<sup>7</sup> Otra de las grandes figuras del teatro independiente cordobés en los setenta, María Escudero fue la impulsora del grupo LTL bajo la figura de coordinadora. Siendo docente del departamento de teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, logró reunir un grupo de jóvenes que trascendieron las fronteras del tiempo y del espacio mediante sus creaciones. Los datos sobre estos espectáculos pueden consultarse en el catálogo del festival.

<sup>8</sup> Nos referimos a la ex Escuela Normal para varones José Vicente de Olmos, hoy devenida en centro comercial.

<sup>9</sup> Destacamos la reseña de Carlos Pacheco del IFLT, las críticas de Cecilia Hopkins de los FITM de 2001, 2002 y 2003, el artículo sobre el VI FITM de María Emilia de la Iglesia y Juan Manuel Mannarino y el trabajo de Ana Seoane sobre la serie de FITM.

<sup>10</sup> Los directores fueron escogidos en función de tres condiciones. La primera es que formen parte del circuito de teatro independiente de la ciudad. La segunda es que hubieran nacido entre 1975 y 1985. La franja etaria señalada delimita que los sujetos desarrollaron su formación profesional en democracia, vivieron la experiencia de la Crisis del 2001, entre otros factores políticos y sociales que podrían marcar sus modos de entender y ejercer la dirección. Y como tercera condición, deben haber sido beneficiados más de una vez en los últimos años por alguno de estas distinciones: participación en la Fiesta Provincial del Teatro (Instituto Nacional del Teatro), Premio a la Producción y Creación Teatral (Gobierno de la Provincia), Fondo Estímulo a la Actividad Teatral Cordobesa (Municipalidad), TEATRES (Municipalidad). A partir de estos criterios se construye una muestra, que luego de ser ajustada considerando algunas alteraciones menores en los sujetos reunidos, se eleva al número de doce directores. La muestra se compone de doce directores: David Piccotto, Marcelo Arbach, Daniela Martín, Martín Gaetán, Rodrigo Cuesta, Luciano Delprato, Eugenia Hadandoniou, María Belén Pistone, María Palacio, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira y Maximiliano Gallo.

<sup>11</sup> Nacido en San Luis en 1958, vivió en Córdoba hasta su fallecimiento en 2003.

<sup>12</sup> Presentamos el siguiente listado, que contiene los nombres de los hacedores según nuestra periodización, donde pueden observarse las continuidades en las participaciones entre unos momentos y otros.

Miembros de la comunidad en los 70s: María Escudero, Paco Gimenez, Roberto Videla, Myrna Brandán, Estrella Rohrstock, Eddy Carranza, Graciela Ferrari, Lindor Bressan, Susana Pautasso, Mónica Barbieri, Artemia Barrionuevo, Juan José Toto López, Graciela Mengarelli, Lisandro Selva, Jorge Petraglia, Nidia Rey, Rafael Reyeros, Cheté Cavagliatto.

Participantes de la primera edición (de los que tenemos registro): María Escudero, Paco Gimenez, Roberto Videla, Myrna Brandán, Eddy Carranza, Graciela Ferrari, Susana Pautasso, Jorge Petraglia, Nidia Rey, Rafael Reyeros, Cheté Cavagliatto.

Participantes de las siguientes ediciones (de los que tenemos registro): Paco Gimenez, Roberto Videla, Myrna Brandán, Estrella Rohrstock, Eddy Carranza, Graciela Ferrari, Lindor Bressan, Susana Pautasso, Mónica Barbieri, Artemia Barrionuevo, Juan José Toto López, Graciela Mengarelli, Lisandro Selva, Nidia Rey, Rafael Reyeros, Jorge Díaz, Cheté Cavagliatto. David Piccotto, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira, Daniela Martín, Marcelo Arbach, Luciano Delprato, María Palacios.

Directores actuales reconocidos (pertenecientes a nuestra muestra): David Piccotto, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira, Daniela Martín, Marcelo Arbach, Luciano Delprato, María Palacios.

<sup>13</sup> Roberto Videla, Paco Giménez, Graciela Mengarelli, Mónica Barbieri, Myrna Brandán, Jorge Díaz, entre otros.

## Trabajos citados

0. Ellas. *Yesterdei. Cosas se pierden a la siesta*. Dir. Luciano Delprato, 2004, V Festival Internacional de Teatro del Mercosur, 2005.
- Alegret, Mauro. *Condiciones y convenciones del Teatro Independiente Cordobés*. Inédito.
- Arce, José Luis. “El teatro en Córdoba antes del golpe militar del 76: algunas consideraciones sobre los 60, los 70 y los 80”. *Territorio Teatral*, no.1, 2007, pp. 1-9, [territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/03.pdf](http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/03.pdf).
- Basile, María Verónica. “Una aproximación a las prácticas teatrales del pasado reciente cordobés. El uso de fuentes orales en la historia cultural”. *Revista Testimonios*, no. 7, 2018, pp. 50-68, [revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/article/view/20817/20441](http://revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/article/view/20817/20441).
- \_\_\_\_\_ y Verónica Heredia. “El primer gran acto político de la democracia en Córdoba: El I Festival Latinoamericano”. *Actas del XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, 9 al 11 de agosto de 2017*, Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades de la Univ. Nacional de Mar del Plata, [interescuelasmardelplata.wordpress.com/actas/](http://interescuelasmardelplata.wordpress.com/actas/).
- Becker, Howard. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Trad. Joaquín Ibarburu, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Trad. Thomas Kauf, 6ta ed., Anagrama, 1995.
- \_\_\_\_\_. *El sentido práctico*. Siglo XXI Editores, 2007.
- Brambilla, Raúl. *El gran Ferrucci*. I Festival Latinoamericano de Teatro, 1984.
- Brizuela, Mabel. “Las estéticas teatrales de Córdoba: entre la permanencia y la emergencia”. *Teatro XXI*, no. 14, 2002, p. 75.
- Carranza, Alicia, et al. “Descentralización, autonomía y participación. Un análisis de la implementación de la reforma educativa en la provincia de Córdoba (1996-1997)”. *Páginas. Revista de la Escuela de Ciencias de la Educación*, vol. 1, no. 1, 1999, pp. 27-40, [revistas.unc.edu.ar/index.php/pgn/article/download/14966/14917](http://revistas.unc.edu.ar/index.php/pgn/article/download/14966/14917).
- Calderón, Gabriel. *Ex-que revienten los actores*. Dir. Gonzalo Marull, versión Córdoba, 2015.
- Calderón, Guillermo. *Clase*. Dir. Gonzalo Marull, 2017.
- Cejas, Julio. “Regreso a la poética política”. *Página/12*, 16 oct., 2005, pp. 1+.
- Chartier, Roger. *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*. Universidad Iberoamericana, 2005.



- Chéjov, Antón. *Las tres hermanas*. Dir. David Piccotto, Rey Marciali Producciones, 2013.
- Cuesta, Rodrigo. Entrevista inédita. Por Fwala-lo Marin. 27 jun. 2017.
- Dubatti, Jorge. “El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad”. *Stichomythia*, no. 11-12, 2011, pp. 71-80, [parnaseo3.ci.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio\\_7.pdf](http://parnaseo3.ci.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf).
- \_\_\_\_\_. *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Biblos, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Filosofía del teatro 2: cuerpo poético y función ontológica*. Atuel, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Atuel, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. ENSAD, 2016.
- Duran, Ana. “La vuelta a lo real. El teatro después del 2001”. *Funámbulos*, vol. 2012, pp. 1-29.
- Escudero, María. *La Fanesca*. Actuación de Susana Pautasso, I Festival Latinoamericano de Teatro, 1984.
- Fukelman, María. “Influencias del teatro europeo en el primer teatro independiente de Buenos Aires”. *Acta Literaria*, primer semestre, no. 54, 2017, pp. 159-178.
- \_\_\_\_\_. “Programa para la investigación del teatro independiente”. *Teatro independiente. Historia y actualidad*, ed. Paula Ansaldo, et al., Ed. CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2017, pp. 13-25.
- Gaetán, Martín. Entrevista inédita. Por Fwala-lo Marin. 15 jun. 2017.
- García Lorca, Federico. *Fuente Ovejuna*. Perf. Comedia Cordobesa, I Festival Latinoamericano de Teatro, 1984.
- Giménez, Carlos, coord. gral. Primer Festival Latinoamericano de Teatro. Subsecretaría de Cultura del Gobierno de la Provincia de Córdoba, 1984.
- Gobierno de la Provincia de Córdoba. *Portal de noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba*, 29 ago. 2017, [prensa.cba.gov.ar/cultura-y-espectaculos/teatro-del-mercosur-un-encuentro-en-el-que-todos-son-protagonistas/](http://prensa.cba.gov.ar/cultura-y-espectaculos/teatro-del-mercosur-un-encuentro-en-el-que-todos-son-protagonistas/).
- Gutiérrez, Alicia. *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Eduvim, 2012.
- Halac, Gabriela. “Teatro independiente de Córdoba. Identidad y memoria”. *Cuadernos de Picadero*, no. 11, Ed. Instituto Nacional del Teatro, 2006.
- Heredia, Verónica. “Los Festivales Latinoamericanos de Teatro en Córdoba: escenarios de la democracia”. *Actas XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, 2 al 5 de octubre 2013*, Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, <http://cdsa.academica.org/000-010/656.pdf>.
- \_\_\_\_\_. y María Verónica Basile. “I Festival Latinoamericano de Teatro: escenas de la democracia recuperada”. *Revista Afuera*, no. 15, 2015, pp. 1+, [www.revistaafuera.com/articulo.php?id=342&nro=15](http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=342&nro=15).
- Hopkins, Cecilia. “Ahora Córdoba se sube al escenario”. *Página/12*, 24 sept., 2001, pp. 1+.

- \_\_\_\_\_. “Córdoba, sede teatral del Mercosur”. *Página/12*, 9 oct. 2003, pp. 1+.
- \_\_\_\_\_. “El Festival de Teatro de un país en crisis económica”. *Página/12*, 16 oct. 2002, pp. 1+.
- Iglesia, María Emilia de la y Juan Manuel Mannarino. “La apuesta a descentralizar la cultura: Festival Internacional de Teatro MERCOSUR en Córdoba”. *Telón de Fondo*, no. 6, 2007, [www.telondefondo.org/download.php?f=YXJjMi8xM-TUucGRm&tipo=articulo&id=115](http://www.telondefondo.org/download.php?f=YXJjMi8xM-TUucGRm&tipo=articulo&id=115)
- la Ferrère, Gregorio. *Las de Naidés*. Dir. David Piccotto, Rey Marciali Producciones, 2017.
- La Fura dels Baus. *Accions*. 1983. I Festival Latinoamericano de Teatro, 1984.
- La Piaf. *Fastos*. Perf. Jazmin Sequeira, IV Festival Internacional de Teatro del Mercosur, 2003.
- Lucena, Daniela. “Estrategia de la alegría”. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, ed. María Luisa Blanco Lledó et al, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 2012, pp. 111-115.
- Marin, Fwala-lo. “Festival del mercosur: fervor, porotos, bombos, y platillos”. *Gaceta Deodoro*, no. 58, 2015, p. 17. [www.academia.edu/36832654/Festival\\_del\\_mercosur\\_fervor\\_porotos\\_bombos\\_y\\_platillos\\_deodoro-gaceta-de-critica-y-cultura-numero-58.pdf](http://www.academia.edu/36832654/Festival_del_mercosur_fervor_porotos_bombos_y_platillos_deodoro-gaceta-de-critica-y-cultura-numero-58.pdf).
- Marull, Gonzalo. Entrevista inédita. Por Fwala-lo Marin. 20 abr. 2018.
- Mouffe, Chantal. *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Musitano, Adriana, dir. *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad*. Universidad Nacional de Córdoba e Instituto Artes del Espectáculo de la Universidad Nacional de Buenos Aires, 2017, [fih.unc.edu.ar/editorial/wp-content/uploads/sites/5/2013/05/2-TPyU-ElNuevoTeatro.pdf](http://fih.unc.edu.ar/editorial/wp-content/uploads/sites/5/2013/05/2-TPyU-ElNuevoTeatro.pdf).
- Musitano, Adriana y Nora Zaga. “El teatro, la política, la universidad. Producciones experimentales y emancipatorias”. *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad*, dir. Adriana Musitano, Universidad Nacional de Córdoba e Instituto Artes del Espectáculo de la Universidad Nacional de Buenos Aires, 2017, pp. 8-12.
- Organización Q. *Barroco Caos*. Dir. Luciano Delprato, 2003. *IV Festival Internacional de Teatro del Mercosur*, 2003.
- Pacheco, Carlos. “Tercer Festival Latinoamericano de Teatro en Córdoba”. *Latin American Theatre Review*, no. 23, vol. 1, 1989, pp. 151-154, [journals.ku.edu/latr/article/download/811/786/](http://journals.ku.edu/latr/article/download/811/786/).
- Payasos en familia*, sobre textos de Florencio Sánchez, dir. David Piccotto, 2012.
- Periférico de Objetos. *El hombre de arena*. Dir. Daniel Veronese y Emilio García Wehbi, 1992. *V Festival Latinoamericano de Teatro*, 1992.
- Piccotto, David. Entrevista inédita. Por Fwala-lo Marin. 7 jun. 2017.
- Pinocho*, dramaturgia y dirección de La Tropa, V Festival Latinoamericano de Teatro, 1992.

- Qué tú quieras*, dramaturgia de El cuenco, dir. Roberto Videla, actuación de Rodrigo Cuesta, I Festival Internacional de Teatro del Mercosur, 2000.
- Romero, Pilar. *El pasajero del último vagón*. Dir. Carlos Giménez, 1984. *I Festival Latinoamericano de Teatro*, 1984.
- Seoane, Ana. “Festivales teatrales de Argentina”. *Territorio Teatral*, no. 7, 2011, pp. 1+, [territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n7\\_05.html](http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n7_05.html).
- Sequeira, Jazmín. Entrevista inédita. Por Fwala-lo Marin. 6 jun. 2018.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. Dir. Carlos Giménez, I Festival Latinoamericano de Teatro, 1984.
- Tahan, Halima. “Presencia de Brecht: utopías en la práctica teatral de Córdoba (1969-1976)”. *Estudios*, no. 2, 1993, pp. 33-46, [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5414749.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5414749.pdf).
- \_\_\_\_\_. ed. *Teatro Argentino. Escenas interiores*. Instituto Nacional del Teatro/Artes del Sur, 2000.
- Tamac-Los del Sótano. *Locas por los militares*. Adapt. Roberto Medina, dir. Lisandro Selva, VI Festival Latinoamericano de Teatro, 1994.
- Veronese, Daniel et al. *Zoedipous*. Dir. Daniel Veronese, et al, 1998. II Festival Internacional de Teatro del Mercosur, 2001.
- Villegas, Silvia. “Córdoba. Una teatralidad nacida en los sesenta”. *Teatro argentino. Escenas interiores*, ed. Halima Tahan, Instituto Nacional del Teatro/ Artes del Sur, 2000, pp. 75-100.