

La investigación teatral, notas para acercar un teatro ausente¹

Adriana Musitano (Letras, CIFFyH, UNC y UBACyT)²

Como las aves que sólo ponen en el nido de otras especies, la memoria produce en un lugar que no es el suyo propio. Recibe su forma y su implantación a partir de una circunstancia ajena... Su movilización resulta indisociable de una alteración. (...) puede desplazarse, es móvil y no tiene lugar fijo. Característica permanente: se forma (y también su "capital") el nacer del otro (una circunstancia) y al perderlo (ya sólo es un recuerdo). Una doble alteración se produce: la de sí misma se ejerce al ser alcanzada y la de su objeto, que sólo retiene cuando ha desaparecido. La memoria languidece... Se construye al contrario de acontecimientos que no dependen de ella, ligada a la expectación que algo ajeno al presente va a producir o debe producir. Muy lejos de ser el relicario o el bote de basura del pasado, vive de creer en lo posible y en esperarlo, vigilante, al acecho (de Certau, 1996: 96).

Nota 1

La investigación teatral que tiene por objeto la reconstrucción de un determinado tipo de teatro del pasado se enfrenta a la ausencia, como afirma Marco de Marinis (1997), y entre otras cosas a la dificultad en la búsqueda y tarea de construcción documental como, asimismo, a esa ardua cuestión que es analizar e interpretar dichos documentos, distantes, extraños e insuficientes.

Cuando el objetivo son las puestas en escena la tarea nos enfrenta al acontecimiento convivial (Dubatti, 2008), y entonces advertimos que las dificultades son mayores y a veces insuperables, porque ese es un *teatro ausente* (de Marinis, 1997), que solo vive gracias a la memoria, a escasísimos documentos y a registros perceptuales de otros y pocas veces acompañados de notas personales. Jorge Dubatti muestra el teatro en su fugacidad, porque como presencia convivial tiene ínsita la muerte y por ello, cuando hacemos historia del teatro, reconocemos que esta fugacidad está en relación con algo perdido, que ya no es, que ha sido, de allí el duelo y las “dos acepciones del teatro perdido” (Dubatti, 2014: 143).

Ante esto la primera desventaja en la investigación será acceder no sólo a textos, muchos inhallables, otros incompletos, algunos perdidos, sino a cómo se produjo el convivio en su relación con la *poiesis* y cómo se experimentaron esos acontecimientos teatrales. Completa el investigador sobre la segunda cuestión:

¹ Expuse este tema en la Jornada “Festivales Latinoamericanos. Córdoba, Teatro, Fiesta y Política, 1984-1994”, en el Teatro Real, Córdoba, octubre de 2015, UNC; de allí los ejemplos y citas referidas al momento inmediato a la dictadura, a la fiesta de la democracia y al acontecimiento popular que se produjo en cada uno de los seis festivales teatrales.

² Realizo actualmente el Postdoctorado en UBA, integrada al proyecto de UBACyT que dirige el Dr. Jorge Dubatti, “Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)”, vinculando teatro, vanguardia y postvanguardia.

Pero hay un sentido mucho más radical de la pérdida: aquello que es incapturable y definitiva, inexorablemente se pierde... Lo único que podemos recuperar o conservar sobre los acontecimientos perdidos de la cultura viviente **es información**. (...) No conservamos los acontecimientos teatrales del pasado, apenas algunos textos y escasa información adicional (escasa respecto de la relevancia del volumen de los acontecimientos perdidos) (Dubatti, 2014: 143-144. Destacado nuestro).

En las artes plásticas si bien la mirada sobre una escultura o un paisaje, dibujado, pintado, produce un vínculo particular –según el momento, la hora del día, con quienes estemos, los sonidos que nos rodean...– podemos volver a mirar la obra, una y otra vez, sea del pasado o del hoy, luego referirnos a esa percepción y seguramente a otras nuevas situaciones de la mirada, hasta tomar nuestra observación y experiencia estética como objeto de reflexión e instrumento para el análisis de la recepción de estas obras de arte. Mientras que para lo que es fugaz –y por tanto ausente, perdido– los resultados previstos aparecen como insuficientes y escasamente auspiciosos.

Por caso, ante un momento de la historia del teatro y en un espacio determinado (Córdoba, 1984-1994, durante los Festivales) o ante una obra o varias puestas, que constituimos como nuestros objetos de estudio, no siempre disponemos del guión pre-espectacular, de ese texto que tiene anotados (como las partituras escénicas) los movimientos, gestos, música empleada, efectos buscados, por nombrar sólo algunos de los aspectos que inciden en el acontecimiento teatral. Sabemos que la materialidad de lo teatral tampoco se reduce a ese texto previo, ni menos al registro de lo que hemos visto, sea verbal o audiovisual, porque todas estas anotaciones eluden el aquí y ahora, ya que no pueden dar cuenta de la relación de presencias, del encuentro con otros, de lo que constituye la experiencia convivial, fundamental en el teatro (Dubatti, 2008: 15):

En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal. La gran diferencia del teatro con la literatura es que no existe teatro “craneal”, “solipsista”, es decir, se requiere del encuentro con el otro y de una división del trabajo que no puede ser asumida solamente por el mismo sujeto. El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir de encuentro, diálogo y mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula al acontecimiento de la compañía (del latín, *cum panis*, compañero, el que comparte el pan).

Para el estudio del teatro es relevante considerar que los registros de las puestas en escena usan otros lenguajes y soportes, y mediatizan las relaciones de los productores con el público y futuros observadores, ya que se dan a través de filmaciones, fotografías, crónicas, relatos o descripciones de otras personas diferentes de los teatristas y de nosotros mismos. No olvidemos que cada uno de ellos presenta su

mirada, su perspectiva, su recorte del acontecimiento; y que esos otros lenguajes y soportes apenas visibilizan lo producido por los actores, técnicos y director y que los escritos son parciales y mínimamente fijan lo fugaz (como ejemplo, remito a los comentarios de espectáculos latinoamericanos de los distintos diarios de Córdoba y de Buenos Aires que hemos constituido como material digitalizado para uso de los investigadores; o bien recuerdo mi trabajo sobre dos espectáculos del VI Festival Latinoamericano, en Musitano, 1994). Otra dificultad se reconoce cuando cambiados los sujetos que hicieron la puesta se modifican los puntos de vista, y posiblemente lo que se destacó en un registro filmico, fotográfico o verbal puede que no haya sido ni relevante para los actores ni para el público. En el filmico, el director teatral pudo haber dado la pauta para el trabajo de registro audiovisual, y el resultado sería para él significativo aunque quizás no para actores, técnicos o público.

Si a lo antes dicho sumamos que no hay propuestas teóricas ni metodológicas suficientes para la investigación del proceso ni de los registros, que en la teatrología más que enunciaciones de lo real suceden las argumentaciones de lo posible y que la génesis de una obra necesita de la polifonía, a la vez que muestra que el registro siempre será parcial y subjetivo. ¿Esos son sus límites? Desde hace décadas se debate desde la historiografía cómo tratar las fuentes documentales y cómo hacer uso de la memoria oral, necesaria específicamente para el conocimiento de un pasado histórico cercano y en nuestro tipo de indagaciones imprescindible para tratar lo fugaz, convivial y aspectos relevantes del acontecimiento teatral.

Vuelvo a Michel de Certeau (1996: 42-43) para pensar los usos que el público hizo de lo público durante los festivales de teatro en la década considerada, pues para analizar dichas prácticas puede ser importante contar con las reflexiones del estudioso, especialmente cuando realiza la distinción entre estrategias y tácticas:

Llamo *estrategia*, al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas (los clientes o los competidores, los enemigos, el campo alrededor de la ciudad, los objetivos y los objetos de la investigación, etcétera). Como en la administración gerencial, toda racionalización "estratégica" se ocupa primero de distinguir en un "medio ambiente" lo que es "propio", es decir, el lugar del poder y de la voluntad propios. Acción cartesiana, si se quiere: circunscribir lo propio en un mundo hechizado por los poderes invisibles del Otro. Acción de la modernidad científica, política o militar.

(...) En suma, la *táctica* es un arte del débil.

Con esta cita se redimensiona la diferencia, para ver del lado del público las tácticas de quienes, dentro de un sistema de consumo, sacan ventajas, aún en su misma debilidad. Y esto nos resulta valioso para pensar en nuestro *teatro ausente*, en los usos que de los espectáculos se hicieron, en salas, calles, cárceles, hospitales psiquiátricos, es decir en aquellos espacios ciudadanos que los artistas y el público eligieron. Importa saber cómo durante los festivales latinoamericanos de teatro se vivió y experimentó la fiesta con todas sus contradicciones, en la Córdoba democrática y partidaria entre el año 1984 y 1994, y cómo luego desde el año 2000 se continuaron, con disidencias varias, esas dos facetas de lo político y del encuentro, en los festivales internacionales de teatro MERCOSUR. Interesa conocer cómo operaban los diversos acontecimientos teatrales en la experiencia ciudadana y artística, para reflexionar acerca de cuáles pudieron ser las tácticas de los teatristas y espectadores, para superar las estrategias que seguían operando de la terrible dictadura en Argentina, aunque hacía poco menos de un año que había finalizado el poder visible. Nos referimos por ejemplo a las tácticas con las cuales se resistía a los efectos del autoritarismo, la autocensura, a una política y economía hegemónicas, al bipartidismo, al uso espurio del gremialismo, entre otras cuestiones. Porque el teatro es acción política cuando trabaja con los conflictos, si muestra lo irresuelto, y como expresa De Certau (1996: 43) cuando se politizan las prácticas cotidianas, y más cuando ello sucede en esos espacios *otros*, heterónomos como los del teatro.³

... llamo "táctica" a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. *La táctica no tiene más lugar que el del otro.* (...) Sin cesar, el débil debe sacar provecho de fuerzas que le resultan ajenas. Lo hace en momentos oportunos en que combina elementos heterogéneos (...), pero su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de "aprovechar" la ocasión.

¿Cómo se experimento la fiesta?, tenemos la posibilidad –porque el período y el territorio estudiado es cercano– de contar con los testimonios de los teatristas y del público, ellos completaran esta cuestión y algunos párrafos de las crónicas de los espectáculos que realizaron periodistas como Ana Seone, Carlos Pacheco o Juan Carlos Genet, por nombrar unos pocos de los ya relevados. Y por otra parte, el propio de Certau (1996: 25) cuando trata el estudio de las prácticas, del acto, muestra cómo el

³ Véase además Michel Foucault, 1999, Revista *Versión*, N°9, U.A.M, Xoximilco.

investigador necesita ir al detalle, a la ocasión, tomar el instante en que lo vital pueda ser asido, aunque no trasladado porque como reconoce Dubatti (2014), es algo perdido el teatro como experiencia entre muchos. Y entonces la complejidad y las dificultades para asir el acontecimiento teatral implicarán relevar detalles que acerquen lo convivial y lo político, tal vez destacar lo ínfimo, relevar detalles en las fotos, crónicas, tomar metáforas, imágenes que la memoria oral nos entrega, ver cómo se seleccionaron los repertorios de cada festival, cuáles fueron las apropiaciones de los clásicos, de los autores de Latinoamérica, cuáles las constantes, las nuevas apuestas, y en qué consistieron las exploraciones. Sabemos, además, que los registros fotográficos que disponemos generalmente son para la difusión –no para documentar ensayos o puestas– y que desde hace muy pocos años se registra la tarea pre-teatral, no siempre la espectacular, ni sus variantes según salas o circunstancias especiales del momento político o social, y que eso trae problemas a quien investiga porque muy poco se ha considerado el contexto, al público, y nada al convivio.

Acoto la cuestión, el momento, período entre décadas, los seis festivales y tomo un detalle: el actor como trabajador. La agremiación de los actores y actrices sabemos se corta con la dictadura, que los esfuerzos de cordobeses y teatristas militantes del interior del país como los de la Chispa cuajaron incipientemente en 1972, tal como da cuenta el documento del Congreso Gremial realizado en Buenos Aires a fines de 1973, que esperamos se publique en breve, conjuntamente con manifiestos de los años 70 (Iribarren, 2015). Y es en los primeros tiempos de postdictadura, mediados los años ochenta cuando resurgen los fenómenos pregnantes como Teatro Abierto en Buenos Aires, además de la movida del off Corrientes, o la de Córdoba cuando a partir de 1985 se hizo visible ese deseo y necesidad de volver a nuclearse por el que actores, dramaturgos y directores pelearon durante años. Ese fenómeno en Córdoba se manifiesta tanto en los festivales latinoamericanos como en los nacionales, ya que la vida en democracia posibilitó el nucleamiento, tras el regreso del exilio y luego de esa especie de ‘visita’ de reconocimiento que significó el Primer Festival Latinoamericano de Teatro de 1984. En esa instancia se produjo la vital afirmación de las posibilidades de actores, directores y grupos hacia el encuentro entre los trabajadores de teatro, para el ejercicio de sus derechos. Algunos se quedaron desde ese año en Córdoba, otros se fueron y volvieron, mientras que algunos como Escudero, Castrillo o Robledo del LTL se quedaron en Latinoamérica y Europa. De esa manera desde los Festivales Latinoamericanos de Teatro (FLT) comenzaron los debates, aunque no se recuperara esa

identidad de la que hablaba por aquellos años José Aricó (1986), identidad de Córdoba como *ciudad de frontera*, espacio de relaciones entre lo diverso y lo propio; entre experiencias utópicas, viejas y nuevas; y entre modos de innovación tensados con otros tradicionales (Crespo, 1999). Lo que se había ocultado entre la gente en la posdictadura o expandido hacia esos espacios lejanos volvía a emerger, resistiendo desde la débil posición del trabajo en el teatro. Por caso, mencionamos que luego de visibilizarse Miguel Iriarte en el FLT del 84, el Intendente Ramón B. Mestre, en diciembre de ese mismo año, le ofrece la Asesoría en Teatro en la Municipalidad de la Ciudad de Córdoba, y al año siguiente por la acción de varios actores, directores, entre ellos Graciela Ferrari, y de gestores culturales como el artista Rafael Reyeros, se logra concretar la realización de los festivales nacionales. A pocos días de iniciarse el Primer FLT en el diario *La Voz del Interior* (Córdoba, 16/10/84) entablan el diálogo los directores cordobeses seleccionados para la Muestra Oficial, ellos expresan su escepticismo, la dura tarea de la gente de teatro, la falta de una clara política estatal con respecto al teatro, y dicen así:

Raúl Brambilla: Está todo dado como para que no pase nada,... Los funcionarios no tienen un interés real en cambiar algo, todo su trabajo se basa en la inmediatez.

Ricardo Suez: (...) Y voy a hablar de la realidad concreta del festival. Nuestro grupo se presentó y salió elegido, pero nosotros estamos a punto de presentarnos en quiebra. Entonces ¿cómo es la historia? No tenemos plata para hacer esto, no tenemos apoyo y resulta que salimos elegidos para representar a Córdoba y a los dos días nos declaramos en quiebra porque no podemos seguir con los costos, tener continuidad grupal ni elaborar nuevos proyectos. El festival pasa en 10 días, no soluciona nada. Salvo que uno tenga la suerte que te digan “me interesa este grupo”, pero eso es casualidad.

Es en ese contexto y en ese debate que se abren espacios políticos que se establecen estrategias y tácticas de resistencia sea para nuclearse, compartir saberes, producciones, salas o simplemente tomar aliento para seguir. No tenemos demasiados trabajos aún que vayan armando esa historia del teatro en Córdoba, que recupere esas tensiones entre lo que aún pervivía del inmediato pasado funesto, lo que se ansiaba como transformación y esperanza, se ha escrito sí sobre esa organización política que la democracia posibilitaba aunque no sobre la que los directores y actores proponían. Sí hay documentos que enlazar, libros, memorias y muchos fragmentos que leer, obras que nos quedan en la memoria, y que a veces las recuperamos parcialmente relejendo las crónicas periodísticas provinciales, nacionales, e internacionales. Por supuesto, que asumimos el análisis de los distintos discursos y prácticas, en los cuáles rastrear las tácticas, de los artistas y del público de teatro y festivales, frente a las cuales pensamos

hoy que se buscaba realizar esa heterotopía del teatro de la cual hablaba Foucault (2008) a mediados de los 60, ya que esos “contra-espacios” operan como “impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos”.

Nota 2

Sabemos que en los años ochenta no era habitual que se realizaran partituras, ni que se registraran los textos espectaculares con medios audiovisuales, a veces recuperamos filmaciones o videos de tramos de las obras, escasas fotos, seguramente se daba primacía a lo dramático-escénico y no al registro de las puestas, al acontecimiento de lo teatral. Además, los escasos registros fotográficos como dijimos generalmente eran para la difusión, no para documentar ensayos y puestas. Ciertos escritos presentan como relevantes este tipo de actividad y temática investigativa, como asimismo el estudio de los mecanismos de difusión, de contacto entre los artistas, las relaciones con el Estado, con la sociedad, vínculos que se resignifican en sí mismos, durante los festivales de teatro.

Entonces, para el investigador ‘hacer presente’ un período, un determinado movimiento teatral, una red de relaciones en un tiempo acotado es una compleja tarea, que supera el análisis de obras dramáticas y busca traer al hoy fragmentos de la puesta, ya sea mediante registros audiovisuales o que por las palabras se vislumbre verbalmente el complejo entramado de lenguajes escénicos, aunque no se acceda a la convivialidad (Dubatti, 2002) que supone el teatro. Sabemos que es complicado investigar la experiencia que supuso el uso de una sala o espacio alternativo, o bien dar cuenta de cómo se fue conformando una poética en el compartir con otras personas pensamientos, sensibilidades y prácticas en la cotidianeidad y aún en situaciones extraordinarias, que otorgan sentido a lo que director, actores y técnicos producen. En ese trabajo interesa atender a la complejidad de la tarea en proceso, señalando dificultades y reflexiones sobre lo hecho con respecto a las distintas dimensiones y actividades que llevaron a su puesta en escena, constituyendo lo que podríamos llamar un caso dentro de la investigación teatral de tipo histórico-crítica, ya que como dice Jorge Dubatti con respecto a la territorialidad es necesario saber que “La territorialidad del teatro compone mapas que no se superponen con los mapas de la geografía política (Dubatti, 2008: 6). Y agrega el estudioso: “Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares”, y que en nuestro

caso corresponden a Córdoba y Argentina, en relación con Latinoamérica, desde la recuperación de la democracia en la década del 80 hasta la expansión del proyecto neoliberal de los 90, con las conocidas consecuencias culturales por la errática y dolorosa política asumida por quienes gobernaron Argentina hasta los primeros años del siglo XXI.

Si analizamos la ocasión, tomando los catálogos oficiales de cada festival entonces vemos que las salas son diversas, que se usa todo, lo convencional y lo nuevo, y que la necesidad de nuevos espectadores abrió el espacio de la Córdoba conservadora a otros espacios, tomando los márgenes, locales variadísimos en barrios como Güemes, Observatorio, General Paz, y que ello posibilitó un contexto y redistribución cultural que dio nuevas posibilidades al trabajo de los teatristas. Desde la experiencia que los festivales y el teatro de posdictadura abrieron es que se luchó por una ley del teatro, nuevas salas, nuevas agremiaciones y nuevos apoyos económicos como los del Instituto Nacional para la compra y sostenimiento de salas de teatro independiente, tales La Cochera, el Teatro la Luna, Casa Grote, Cirulaxia, entre otras. Con pocos recursos y muchísimo trabajo se hizo un mapa diferente del teatro independiente en Córdoba, con éxitos constantes, asistencia permanente de los espectadores y reconocido nacional e internacionalmente. Hay trabajos sobre el teatro independiente de Córdoba que merecen conocerse a nivel nacional.

Nota 3

Enunciadas las dificultades y posibilidades en la investigación del teatro ponemos así a consideración el hacer *presente* lo que hemos llamado de manera general “Los Festivales Latinoamericanos de Teatro”, los seis que se realizaron en Córdoba entre 1984 y 1994, durante las dos gobernaciones del radical Eduardo César Angeloz, hasta que concluyeron con la gestión del también gobernador de la UCR, Ramón Bautista Mestre, quien no realiza ni en el 96, ni en el 98, los festivales de teatro que eran ya una marca identitaria de Córdoba. Es un gobierno peronista a partir de 1999 cuando se reconfiguran como festivales del MERCOSUR (véase Fobbio, 2009). Es importante considerar con respecto al período que la construcción política no sólo es partidaria, porque destacan la multiplicidad de intercambios y motivaciones –más que el proyecto y acción cultural de cada gobernador– al evaluar los argumentos acerca del teatro como instrumento de difusión de encuentro y si la fiesta en democracia concluye entre otras

razones por las difíciles relaciones entre Córdoba y la Nación, gobernada por Menem, más allá de que se haya asumido otra direccionalidad para el presupuesto provincial. Dar cuenta, de algunos de estos aspectos será posible si la construcción un objeto de estudio incorpora la búsqueda de fuentes, documentos, el acercamiento a archivos institucionales, personales, a textos políticos, imágenes, material para el análisis discursivo e interpretativo. Ante este panorama usar lineamientos de la disciplina del teatro comparado (Dubatti, 2008) puede sernos útil, ya sea si el objeto de estudio que se constituye opta por el trabajo comparativo de textos clásicos y modernos puestos en escenas en los Festivales latinoamericanos de Teatro (FLT), o para marcar aquellas zonas que indican apropiación de temas políticos, problemáticos para Latinoamérica, o para determinar cómo se registran las huellas de las condiciones de producción, es decir cómo se vincula tal o cual tema con el momento político de la Argentina (1984-1994). También lo será si atendemos a detalles sobre cómo se han cambiado o transformado vocablos, nombres y acciones de los personajes y espacios, cuáles eran las críticas y valores resaltados –diferentes o sin transformaciones con respecto a las que leemos actualmente. Entendemos entonces que los estudios de teatro comparado facilitan el utillaje para acceder a los datos que nos indiquen particularidades del contexto, de quienes intervinieron, de las redes establecidas, de cuáles son las constantes del género y cuáles los cambios y si estos presentan un referente histórico neto: la democracia, la dictadura, la postdictadura, por ejemplo.

Si nuestro objeto considera algunas de las puestas que tenían por objetivo abrir un debate político, será importante asociar los documentos relativos a la obra teatral con las fuentes periodísticas, considerar las menciones a los comportamientos del público, cómo se registraron los efectos buscados y aquellos que para el periodismo resultaron efectivos, sean por sus notas sobre el humor, los aplausos, o el reconocimiento de las tensiones que comporta la vida democrática, detalles más que relevantes al momento de los análisis e interpretación documental. Recuerdo por lo poético y experimental la puesta en 1986, Segundo FLT, de *La Señora de los Ahogados*, obra de Nelson Rodrigues presentada por el grupo Oficinao 2 de Brasil. La relación entre nuestro pasado reciente, la inmersión del público en la muerte por agua, bajo el manto blanco que nos mecía por arriba, destaco ese ver colectivo, estar todos juntos percibiendo y experimentando, eso es tan solo un detalle del convivio teatral y de la fiesta, y marca lo fugaz.

Una propuesta más, el análisis puede tomar no sólo lo artístico sino interrelacionar lo teatral con los estudios históricos sobre ese período en Córdoba, Argentina y Latinoamérica, tomando noticias políticas y artísticas, sumando datos institucionales de cómo trabajaron directores, actores, gestores culturales, investigadores, periodistas, acerca de contratos, montos estipulados, tiempos de pago... y acerca de cómo ejercieron su profesionalismo en la relación entre el teatro, la vida cultural y la política. Tomo un dato: *La Pipila* de Emeterio Cerro se dio el 20/10/ 1986, durante el Segundo FLT, en barrio Ameghino Norte, un barrio popular de la ciudad de Córdoba, importaría ver cómo este teatro experimental, poético, desopilante, nacido en la movida porteña, fue visto, disfrutado o no, por el público, y así los que investigamos tendríamos varios obstáculos a sortear.

Por otra parte, también se pueden considerar las fotografías de las puestas, las filmaciones que se han conservado, tanto de Canal 10 y del Noticiero 12, con el que se ha armado un Fondo Documental en el cual se podrán centrar los análisis, sin olvidar ese aspecto del *teatro ausente* al que antes nos referimos, y la imposibilidad de recuperar la experiencia y convivialidad que lo teatral pasado supuso.

Destacamos que las obras, si accedemos a fotografías y filmaciones en un nuevo soporte digitalizado, son evidentemente un recorte que nos permitiría, por ejemplo, la caracterización de los distintos momentos de la obra, informaciones sobre la dirección teatral, presupuesto, o bien acerca de lo actoral, el uso de la música, luces, vestuario y escenografía, entre otras cuestiones. Si se tuviera hallazgos de ese tipo, para lograr una primera reconstrucción de la puesta ordenaríamos el material según secuencias para comparar este documento reconstruido con el texto dramático o la partitura que se haya recuperado, para que desde allí se vayan estableciendo los distintos modos de actuación, relación con el público o bien el uso del vestuario, escenografía, e iluminación, con la convicción que será siempre parcial el resultado. Esta parte de la investigación corroborará y/o completará datos de las fuentes periodísticas, de archivos institucionales, y entrevistas a teatristas, por citar algunos datos.

Por anteriores trabajos sabemos que es importante reconstruir vacíos o lagunas en el conocimiento de momentos, redes, contactos, y que una de las modalidades que la comunidad de las ciencias sociales ha probado en los últimos treinta años es la de la historia oral, y que hay que corroborarlos en la medida de lo posible, para que así haya control de los datos que surgen de la memoria (véase AAA, Revista *Estudios* N° 16, del año 2005, con distintos trabajos sobre la memoria y De Garay, 1999). Consideramos –

según nuestra experiencia en la investigación sobre “Teatro, política y Universidad, 1965-1975”, véase Musitano y Zaga, 1998-2011 que resulta imprescindible e importante dar a conocer las entrevistas a los hacedores, en este caso actores, técnicos y personal de gestión, administrativo y técnico, ligados a los festivales– porque con la palabra de los hacedores se recuperan aspectos de lo convivial, fragmentos del acontecimiento teatral, y que desde esas subjetividades y perspectivas singulares se acceden a las redes y contactos personales que no siempre los documentos aportan. Las siguientes dos citas de Jorge Dubatti (2008: 29), permiten comprender las posibilidades reflexivas y metodológicas de lo convivial y ciudadano, y aportan a nuestro objeto de estudio la actualización de la tarea crítica:

La unidad de producción poética-expectación se sustenta en el fenómeno de la compañía (compartir, estado de amigabilidad y disponibilidad)” y ello –sumado al devenir histórico del teatro en occidente, desde la polis griega– explicaría la función política y de construcción de ciudadanía.

De esta manera, ponemos a consideración de los jóvenes investigadores algunas de las múltiples preguntas/cuestiones que hacemos al material que registramos de los Festivales Latinoamericanos de Teatro, de la Córdoba de 1984-1994:

1. ¿Por qué se elige al teatro en la etapa democrática como un modo de construcción de ciudadanía? ¿Se busca continuar una tradición político-teatral en la Córdoba previa a la dictadura de 1976-1983? ¿Se la trata de recuperar y transformar? ¿Hay instituciones o grupos teatrales que siguieron produciendo en los tiempos de la dictadura? ¿Con los FLT se les da visibilidad a lo que la dictadura negara? ¿Cuáles fueron los vínculos de los artistas en el exilio con la territorialidad afectiva y cultural de la Córdoba en tiempos de dictadura? ¿Qué acciones culturales y políticas comienzan a trazar nexos entre los tiempos previos al estado de cosas de 1974, al golpe del 24 de marzo de 1976, y posteriores a diciembre de 1983, cuando asume la Presidencia de Argentina, quien ganara las elecciones: Raúl Ricardo Alfonsín?
2. Como propuesta para buscar datos del contexto y de la Córdoba de posdictadura es pertinente revisar los distintos artículos referidos al tema en la memoria de la Revista *Estudios* del CEA, UNC, <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/restudios/article/viewFile/7419/8501> y que se podrá visibilizar en el Fondo Documental que como equipo armamos con notas de los diarios digitalizadas en la Biblioteca Mayor de la UNC. Véase además sobre la

Comedia Cordobesa y la gente de teatro Brizuela, Pinus, 2009 y sobre el teatro de los 60 y 70, Musitano y Zaga, 1999, 2000, 2002, 2011; Fobbio, 2009, 2010, Musitano, Fobbio, Patrignoni, 2011 y 2015).

3. Y frente al Fondo Documental construido tal vez es posible preguntarnos: ¿Qué dicen los trabajos/artículos/crónicas/documentos de las puestas en escena? Estos registro de los diarios y revistas de Córdoba y del país (octubre de 1984. 1986, 1988, 1990, 1992 y 1994); véase *La Voz del Interior*, *La voz de la calle*, *Página 12*, *La Nación*, *Clarín*, por nombrar unos pocos, de las hemerotecas de la Biblioteca Mayor, CISPREN y/o Legislatura: ¿qué se destaca de sus escritos? Tal como vimos con Dubatti (2008) podemos atender a las diferencias territoriales, de tradición y/o formación de quien escribe y a quien se dirigen los escritos. Compararemos, por ejemplo, los comentarios acerca de los festivales, de las puestas que tenemos de periodistas especializados como Beatriz Molinari, Carlos Pacheco, Ana Seoane, Juan Carlos Gené, (véanse los distintos trabajos en la bibliografía del Aula Virtual del Seminario de FLT, en www.ffyh.unc.edu.ar).
4. Otra cuestión relevante para la investigación acerca de los FLT sería: ¿cómo se hace presente el teatro en su función política, y/o cultural? Una vez sintetizados los tres momentos de la gobernación de E. C. Angeloz, consignados algunos de sus funcionarios, gestores culturales, proyectos, limitaciones... aparece como relevante pensar cómo se implicaron otros sectores independientes de la política partidaria, tales artistas, periodistas, universitarios y empresarios, entre otros.
5. ¿Qué otros elementos menciona un investigador como Jorge Dubatti (2000. 2008, 2009) para el estudio de un tema y momento en la historia del teatro y que el investigador pueda reconocer en los documentos y fuentes recogidas? ¿Qué y cómo se hace presente lo ausente convivial, sea de la fiesta ciudadana o de lo político, en encuentros, eventos callejeros o puestas?
6. ¿Cuáles son los que Patrice Pavis (2000) consigna para el análisis de las puestas en escena, y cuáles de ellos han quedado registrados en los documentos acerca de los festivales?
7. ¿Qué relación hallamos entre texto e imágenes en las notas relevadas? ¿En qué medida las crónicas periodísticas y los artículos ayudan y posibilitan la investigación teatral?
8. Proponemos, por último, con Dubatti (2008: 36) que la investigación de lo teatral considere reflexivamente estas cuestiones y que a partir de dos citas puedan surgir

otras notas para tener más certezas en la investigación de ese teatro perdido, ausente, y fugaz:

Cuanto más excepcional es el acontecimiento teatral, más sentimos la dimensión de la pérdida en el mismo momento en que estamos viviendo el acontecimiento, y mayor es el vértigo de la vida que se escapa (Dubatti, 2014: 144).

Si el teatro es acontecimiento, para estudiar ese acontecimiento o aquellos materiales que, sin constituir el acontecimiento en sí, están vinculados a él antes o después de la experiencia del acontecimiento resultaría indispensable encontrar herramientas para calibrar la relevancia de la teatralidad poética: un texto puede producir sentido (ser relevante semióticamente) pero ser irrelevante como acontecimiento; un teatrista puede tener grandes ideas (como suele suceder en el caso del teatro conceptual), pero esas ideas sólo generan un acontecimiento poco significativo en su dimensión teatral (convivial-poética-expectatorial); un acontecimiento teatral excepcional no tiene por qué encontrar necesariamente su sustento en ideas o en un gran texto previo. El teatro se valida, en tanto teatro, no como literatura sino como acontecimiento de experiencia escénica convivial. Surge así el desafío de una segunda pregunta fundamental: cómo estudiar el acontecimiento o los materiales anteriores y posteriores al acontecimiento desde la especificidad del teatro como acontecimiento. (Dubatti, 2014: 144).

Bibliografía

- AAA. 2005. Revista *Estudios* N° 16. Centro de Estudios Avanzados. UNC. Córdoba. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/ar/ar-001/index/assoc/D1732.dir/ESTUDIOS.pdf>
- Aricó, José. 1989. “Tradición y modernidad en la cultura cordobesa”, En: *Plural*, Año IV, n. 13, Marzo. Pp.10-14.
- Brizuela, Mabel, Jorge Pinus. 2009. *Una comedia en cinco actos*. Córdoba, Teatro Real. Catálogo Oficial. 1984. Primer Festival Latinoamericano de Teatro. Córdoba. Catálogo Oficial. 1986. Segundo Festival Latinoamericano de Teatro. Córdoba.
- Crespo, Horacio. 1999. “Identidades/diferencias/divergencias: Córdoba como ciudad de frontera. Ensayo acerca de la singularidad histórica”, en Carlos Altamirano (Editor) *La Argentina del siglo XX*. Buenos Aires. Emecé.
- De Certau, Michel. 1996. *La invención de lo cotidiano. I. Las artes de hacer*. México. Universidad Iberoamericana. PDF, 2000, en AV.
- De Garay, Graciela. 1999. “La entrevista de historia oral: ¿monólogo o conversación? en <http://redie.ens.uabc.mx/vol1no1/contenido-garay.html>
- De Marinis, Marco.1997. *Comprender el teatro*. Buenos Aires. Galerna.
- Dubatti, Jorge. 2002. *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Buenos Aires. Atuel.
- 2008. “Cartografía Teatral: introducción al Teatro Comparado”, PDF, en línea: www.koss.com.ar/HTU/Cartografia%20Teatral.pdf
- 2009. “Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís”, en <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/4360%20-%20catedra07%20JorgeDubatti.pdf>. Publicada en *Cátedra de Artes* N° 7 (2009): 41-63 ISSN 0718-2759 © Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- 2013. “Cuatro ejes de problematización de los estudios de teatro medieval desde la perspectiva del teatro comparado”, en E- Book, Actas de las V Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral. Buenos Aires. AINCRIT. Pp. 168-199. En línea: <http://www.aincrit.org/editorial-cap.php?id=14&c=13>
- 2014. *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires. Atuel.
- Foucault, Michel. 1999. “Espacios otros”, en Revista *Versión*, N° 9, Universidad Autónoma Mexicana. Unidad Xochimilco. Pp. 15-26.
- 2008. “Topologías” (Dos conferencias radiofónicas, del 7 y 21 de diciembre de 1966, France-Culture), en *Fractal* n° 48, enero-marzo, año XII, volumen XII, pp. 39-40.
- Fobbio, Laura. 2010. “El nuevo teatro cordobés y el niño como espectador activo”, en Revista *Telón de fondo*, N° 11, en www.telondefondo.org
- Fobbio, Laura. 2009. “¿Cómo se organiza un festival internacional?” en Revista *Telón de fondo*, N° 9, en www.telondefondo.org
- Laura Fobbio y Silvina Patrignoni. 2010. *En el Teatro del Simeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*. Córdoba, Recovecos.
- La Chispa. [1973, documento gremial, en Fondo de Teatro, Política y Universidad, a editar en breve] y en 2015, María Iribarren, *Manifiestos Estéticos. 1955-1983*, inédito.
- Musitano, Adriana. 1994. “Dos poéticas para la acción teatral postmoderna”, en Revista *La Escena Latinoamericana*, Año 2, N° 3-4. Págs. 7 a 14. Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano y la Universidad Iberoamericana. México.
- 2009a. “Objeto de estudio, límites temporales y espacio urbano. Una ciudad, entre la modernización y la tradición. Córdoba, ciudad de frontera”. 12 páginas. Área de Tecnología Educativa de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/>.

—2009b. “Nuevo sistema de producción y dramaturgia. Las creaciones colectivas” en <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticcounc/> Área de Tecnología Educativa de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

—2009c. “El teatro en la Universidad de 1970 a 1975. Las intervenciones civil y militar o las pautas intelectuales, psicológicas del alto saber y las tentaciones de lo inhumano...” en colaboración con Nora Zaga. CD del VI Encuentro Nacional y III latinoamericano. La Universidad como Objeto de investigación. Universidad, conocimiento y sociedad: innovación y compromiso. Universidad Nacional de Córdoba. (ISBN 978-950- 33-0746-5). 14 de noviembre.

Musitano, Adriana, Nora Zaga. 2000. “La representación del espacio, los *L.T.L.* y *El Fin del camino*”, Revista *Espacios*, N° 13. Córdoba. CEA, UNC.

— 2002. “Córdoba, 1965-1975. Identidad y vida institucional. Teatro, enseñanza y profesionalismo. Revista *Publicación del CIFYH*. Córdoba. FFyH, UNC. Pp.131-138.

— 1998-2011, Investigaciones en relación con “Teatro, Política y Universidad en Córdoba, 1965-1975”, proyectos SECyT, UNC, tales los siguientes: “Transformaciones y conflictos pedagógicos, estéticos y políticos, de la creación del Dpto. de Teatro a su cierre” (2010-11); “La proyectualidad como práctica utópica y emancipatoria en las producciones universitarias”, 2008-10; “El teatro pone en escena la educación. Impronta de los 70 en las producciones de los 90”, 2006-7; “La construcción de la identidad de la mujer en los 70” de 2004, por nombrar algunos de los últimos diez años.

Musitano, Adriana, Laura Fobbio y Silvina Patrignoni. 2011 y 2015. Capítulo: “Risa y aire fresco en la Córdoba de los ’70. Teatro, Humor y Política”, en *Diccionario crítico de términos del humor y Breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Compila Mgter. Ana Beatriz Flores. Universidad Nacional de Córdoba. Marzo de 2011. ISBN 978-987-1110-90-2. Véase publicación en E-Book, Editorial de FFyH. UNC. 2015.

Pacheco, Carlos 1989. *Latin American Theatre Review*, pp. 151-154, sobre el Tercer Festival Latinoamericano de 1988.

Pavis, Patrice. 2000. *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona. Paidós.

Seoane, Ana. 1990. “Tercer Festival Latinoamericano de Teatro. Córdoba ’88”, en Revista *Diógenes*, ACTL, Volumen IV de 1988. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires. Pp. 34-35.