

Archivos personales en el retorno democrático: políticas de archivo de hacedores teatrales de Córdoba, entre el miedo y la alegría

FWALA-LO MARIN

Resumen

El presente trabajo analiza las políticas de archivo de artistas teatrales en Córdoba durante el retorno de la democracia (1983-1989). Se centra en los motivos para archivar de Graciela Albarenque, Mónica Carbone, Cheté Cavagliatto y Pancho Sarmiento. La hipótesis es que estos archivos se construyeron a partir del miedo y la alegría, reflejando tanto la defensa de la democracia como la transmisión de experiencias artísticas. La investigación aborda los archivos personales entendiéndolos como prácticas políticas y estéticas. La metodología incluyó entrevistas y análisis de documentos. Aquí se explicitan las concepciones teatrales de una generación de artistas clave en la configuración del teatro contemporáneo.

Se estudia el rol de estos archivos en la preservación de la memoria colectiva y su potencia para abordar la historia de los teatros argentinos en el contexto postdictatorial.

Palabras clave:

teatro argentino, teatro contemporáneo, posdictadura, Córdoba.

Recepción: 16/10/23

Aceptación: 19/08/24

Personal Archives in the Return to Democracy: Archiving Policies of Theatrical Creators in Córdoba, between Fear and Joy

Abstract

This paper analyzes the archiving policies of theater artists in Córdoba during the return of democracy (1983-1989). It focuses on the reasons for archiving of Graciela Albarenque, Mónica Carbone, Cheté Cavagliatto and Pancho Sarmiento. The hypothesis is that these archives were built from fear and joy, reflecting both the defense of democracy and the transmission of artistic experiences. The research approaches personal archives as political and aesthetic practices. The methodology included interviews and document analysis. Here the theatrical conceptions of a generation of key artists in the configuration of contemporary theater are made explicit. The role of these archives in the preservation of collective memory and their power to address the history of Argentine theaters in the post-dictatorial context is studied.

Keywords: Argentine theater, contemporary theater, post-dictatorship, Córdoba.

Esta obra se publica bajo licencia Creative Commons 4.0 Internacional. (Atribución-No Comercial-Compartir Igual)
<https://doi.org/10.59339/c.v11i22.591>
Marin, F. (2024). Archivos personales en el retorno democrático: políticas de archivo de hacedores teatrales de Córdoba, entre el miedo y la alegría. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 11(22), 165-186.



Archivos personales en el retorno democrático: políticas de archivo de hacedores teatrales de Córdoba, entre el miedo y la alegría

FWALA-LO MARIN*

Introducción

Este trabajo se centra en las políticas de archivo que posibilitaron la construcción de fondos documentales de artistas teatrales de la ciudad de Córdoba desde el retorno de la democracia. El propósito es conocer cuáles fueron sus motivaciones para archivar y sus criterios de composición de los archivos. En particular, nos centraremos en el retorno democrático (1983-1989), momento en que estos archivos comienzan a tomar forma –considerando que continúan construyéndose de acuerdo a la actividad de las personas artistas, que llega hasta las décadas del 2010 o incluso 2020–. Los artistas a los que nos referimos son: Pancho Sarmiento, iluminador, quien desempeñó su labor tanto en el ámbito independiente como en el oficial, permaneciendo en el país durante el golpe de estado cívico-militar de 1976; las fundadoras del Teatro La Luna, Graciela Albarenque y Mónica Carbone –figuras clave como directoras, formadoras, activistas, actrices y gestoras–, vivieron en el exilio en México y Ecuador, a su retorno al país, inauguraron la sala y el grupo del mismo nombre y sostuvieron una fuerte presencia en el medio independiente; y Cheté Cavagliatto, directora que se movió entre los ámbitos independiente y oficial, estableciendo sólidos vínculos con el teatro alemán a través del Goethe Institut, exiliada durante la dictadura en Alemania.¹

Nuestra hipótesis sostiene que los archivos comenzaron a ser construidos y prosiguieron desarrollándose a partir de dos “afectos” fundamentales

¹ En el retorno al país en 1980, Cavagliatto estableció políticas de repertorio que analizamos en otros trabajos. En el periodo aún dictatorial se tradujeron obras alemanas que tocaran la realidad del país de manera metafórica, mientras que, en el retorno democrático, la directora se permitió un viraje a autores nacionales que abordaban problemáticas sociales y reescribió cuentos y poesías de varios autores europeos al servicio de dramaturgias que posibilitaran hablar de lo inenarrable, apropiarse del espacio público o apelar al humor como estrategia de irrupción en los “cuerpos aterrizados de la ciudadanía” (Jacoby, 2018, p. 410).

.....

* Doctora en Artes y Licenciada en Teatro. Becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichón” de la Universidad Nacional de Córdoba. Docente de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba. Contacto: fwalalo.marin@unc.edu.ar

(Ahmed, 2015, p. 102): el miedo y la “alegría” (Jacoby, 2018, p. 410). En particular, cada artista sostiene políticas de archivo específicas, ya sea en torno a la construcción de la historia de vida, a atesorar acontecimientos efímeros o a resguardar pruebas documentales sobre proyectos colectivos.²

El retorno democrático en Córdoba desde la comunidad teatral

El teatro de Córdoba forja su singularidad a partir de la creación colectiva en el siglo xx, cuyas manifestaciones contemporáneas aportan matices distintivos al concierto de los teatros argentinos. Nuestra atención en el periodo 1983-1989, y en la singularidad del territorio artístico-cultural local, se basa en su carácter crucial en la articulación de las concepciones gestadas en los 60 y 70 con las que posteriormente se desplegaron en el siglo xxi.³ Nuestra investigación mayor sostiene que estas concepciones contribuyeron a configurar las formas artístico-culturales que la democracia tomó –especialmente en la esfera pública–, debido a su presencia disruptiva en el espacio público mediante espectáculos concebidos como teatro callejero, intervenciones performáticas de diverso grado de planificación y participaciones en iniciativas de organizaciones sociales y políticas, vinculadas principalmente a la lucha por los derechos humanos.

Con anterioridad identificamos que los rasgos en el teatro contemporáneo de Córdoba corresponden a una construcción histórica que yuxtapone la *tradición de la creación colectiva* (los años sesenta y setenta) y el modelo del *teatro moderno parisino* (Marin, 2019; 2021c). Las formas de transmisión del pasado en el presente están ligadas a los aprendizajes generacionales: mediante vínculos maestro-discípulo en contextos de aprendizaje formal, no formal e informal; a través de encuentros festivos; y con el establecimiento de criterios de consagración (Marin, 2022a; 2022b; 2024c). Estas representan algunas de las formas de recuperar y transmitir la memoria colectiva. En los trabajos enfocados en el teatro contemporáneo reconocimos que una buena parte de las concepciones, que movilizan a los artistas a actuar, están estrechamente conectadas a experiencias de los años sesenta y setenta. Estas *concepciones* pueden sintetizarse en el espíritu de resistencia, la búsqueda de organización en comunidad, la creación como modo de lucha y la tensión con el mercado. Así es como la comunidad del teatro produce prácticas de resistencia que disputan políticamente, así como prácticas de organización colectiva (Marin, 2024a). Las *concepciones* también establecen las dimensiones habilitadas para el trabajo escénico (dirección, actuación, dramaturgia, iluminación, sonido, escenografía, vestuario), las cuales, fuertemente relacionadas con la división del trabajo del teatro moderno parisino, tienden

² Este trabajo se inscribe en una investigación mayor vinculada a las políticas de archivo y prácticas teatrales de la recuperación democrática en Córdoba, entendidas como prácticas de resistencia.

³ En nuestra investigación llamamos *concepciones teatrales* a los sentidos que organizan las prácticas y cómo estas articulan de modos singulares la relación entre la audiencia, el proceso de creación, sus participantes y el teatro. Las concepciones modifican sensiblemente los objetivos de sus prácticas y ofrecen una perspectiva de cómo “el teatro se concibe a sí mismo y establece sus relaciones con el conjunto de lo que hay/existe en el mundo” (Dubatti, 2009, p. 9).

a desarrollarse bajo la experimentación práctica y el ensayo como metodología de creación (Marin, 2022b; 2022c). De este modo, desarrollamos una perspectiva que reconoce la politicidad de las prácticas en los espacios “domésticos” (Segato, 2018, p. 19), no solo en los momentos en que el arte se desarrolla en la “esfera pública” (Fraser, 1997, p. 97), valorando procesos, ensayos, festejos y no solo textos publicados, espectáculos estrenados y entrevistas brindadas (Marin 2020; 2021a; 2021b).

Nuestra investigación actual se centra en comprender el fenómeno en las décadas del ochenta y noventa, concebido como un momento crucial para el teatro de Córdoba en el que se articuló el pasado predictatorial y el presente del siglo XXI. Como premisa se asume que, durante los primeros años del retorno democrático, el arte escénico recibe un apoyo estatal inusitado mediante diversas políticas públicas, destacando los Festivales Latinoamericanos y Nacionales. La política cultural del gobernador Eduardo Angeloz insistió en construir una imagen de Córdoba desde la diferencia, congruente con los fines de su proyección electoral nacional (García, 2013). En el plano cultural, irrumpe la memoria del teatro de los años sesenta y setenta, así como de la comunidad artística organizada liderada por Carlos Gimenez (Basile y Heredia, 2018), para desarrollar *lo teatral* como rasgo identitario (Maccioni, 2000). De ese modo, el primer festival instala un conjunto de ideas sobre el papel crucial que desempeña el teatro en el proceso de consolidación democrática y los valores vinculados a la libertad, el retorno a la calle y la democracia como “fiesta” (Heredia, 2015). Esta estrategia cultural buscó utilizar este rasgo local para reactivar la histórica tensión con Buenos Aires y señalar la posición de Córdoba en la dicotomía Latinoamérica/Europa, permitiéndole liderar un proyecto cultural emancipador e invertir las polaridades en el ámbito teatral para resaltar su capacidad democratizadora (Maccioni, 2000, p. 141).

Como hallazgo, nuestro estudio identificó, más allá de las políticas culturales y de los usos partidarios del arte, las concepciones y prácticas teatrales de los hacedores del periodo. Caracterizamos una “generación” de artistas, entendida desde la perspectiva de Elizabeth Jelin (2002b, p.146), que desempeñó un papel fundamental desde los años setenta hasta los 2010 y que ofició como mentora de las generaciones formadas entre los años ochenta y mediados del 2000.⁴ Esta generación que había ingresado al campo teatral justo antes del golpe de Estado cívico militar de 1976, continuó realizando actividades artísticas en el exilio o en prácticas habilitadas por el “Estado terrorista” (Duhalde, 2013). Con el retorno democrático en 1983, sus prácticas viraron hacia la denuncia y el pedido de verdad y justicia, como

4 Para Jelin, la *generación* se enfoca en la influencia de la edad y el momento de la vida en la formación de experiencias y perspectivas específicas, aspectos que definen un colectivo, creando un “destino común”. La ubicación en un tiempo histórico compartido predispone a una forma particular de pensamiento y acción, como plantea Mannheim. En términos demográficos, la sucesión generacional está estrechamente ligada a procesos de memoria social, donde la multiplicidad de temporalidades afecta tanto al crecimiento personal como al devenir de la historia, y a la sucesión y renovación generacional de los agentes históricos.

también a la experimentación en las poéticas. La relevancia de estos años radicó en su capacidad de encontrar exilios e “incilios” entre hacedores que retornaron para establecerse o participar de festivales y que traían consigo los aprendizajes obtenidos en otros territorios. La actividad teatral guardó relación con la escala latinoamericana por la vinculación con Giménez y otros exiliados. De esa manera, en 1980, y particularmente de 1983 a 1989, en la ciudad de Córdoba, funcionan como un “tiempo para el encuentro” de territorios teatrales, al modo de la “ciudad de fronteras” propuesta desde la historia cultural de la ciudad (Aricó, 1997; García, 2013; Argüello y García, 2016).⁵ Comprobamos que en el periodo los artistas se movían fluidamente por los circuitos independiente, oficial y comercial. Según los testimonios, el circuito comercial –el humor y el *café concert*– funcionó como un refugio durante la dictadura e incluso en la década de 1980.

Aportes de los archivos personales teatrales en la preservación de la memoria

La generación de la que hablamos produjo archivos personales de manera prolífica sobre momentos anteriores, a lo largo y con posterioridad al golpe de estado de 1976, es decir, *archivos* que van desde 1960 hasta 2010, acompañando las trayectorias de los artistas. Documentaron activamente prácticas teatrales y las atesoraron en el espacio íntimo de sus casas, con cierta conciencia de que esa memoria ya no sería individual sino también colectiva. En consecuencia, la producción de archivos del período de los 80 está alojada principalmente en archivos personales: los oficiales guardan documentos emanados exclusivamente de sus acciones institucionales, como el Teatro del Libertador San Martín y la Dirección de Actividades Artísticas (Marin, 2024b). Los archivos personales son parciales, pero en su multiplicidad iluminan secciones del periodo en términos de ámbitos, instituciones, roles profesionales y prácticas.⁶

Los estudios del periodo de interés configuran un área de vacancia en los estudios teatrales argentinos. Mauricio Tossi (2015, 2019), en su diagnóstico sobre los estudios de teatro en la posdictadura argentina, plantea las limitaciones atribuidas a perspectivas construidas desde el centro metropolitano nacional en la investigación escénica regional. Reconoce los aportes de Pellettieri y los equipos de investigadores de las provincias, entre ellos

5 La periodización que establecemos va de diciembre de 1983 –a partir de las primeras acciones de organización del I Festival Latinoamericano de Teatro– hasta julio de 1989 –con la asunción de Menem–. Este recorte entra en diálogo con la periodización propuesta por Dubatti, quien organiza la “postdictadura” bajo una subperiodización –pertinente para CABA–: “1983-1989: el teatro en la democracia condicionada; 1989-1995: el teatro frente al proyecto neoliberal y la resistencia / resiliencia política” (Dubatti, 2016). El recorte temporal obedece, en su punto de inicio, a eventos correspondientes a la territorialidad de la provincia de Córdoba y, en su cierre, a la escala nacional.

6 Por prácticas teatrales nos referimos a talleres de formación diversos, procesos de ensayo, obras experimentales, actividades de elencos oficiales, teatro callejero, festivales, aparición de salas independientes, teatro para infancias y teatro comercial.

Mabel Brizuela y Graciela Frega en Córdoba, pioneros en los *estudios teatrales regionales*. Sin embargo, cuestiona la plataforma teórico-metodológica que considera, de manera predominante, la apropiación de las poéticas de sistemas teatrales centrales, europeos y norteamericanos. Tossi propone reformular las relaciones centro/periferia, desplazando el enfoque centralista. Frente a la crisis del concepto nacional homogéneo, Dubatti (2012) aboga por herramientas que comprendan la diversidad de los “teatros nacionales”. Estos enfoques colectivos buscan trascender la linealidad conceptual y la predominancia capitalina en los estudios teatrales.

Los abordajes sobre el teatro de Córdoba se han focalizado en el periodo 1900 y 1945, de constitución del campo teatral (Frega y otros, 2004) y ha sido particularmente productivo en su estudio de los años sesenta y setenta. Destacamos las investigaciones para el periodo 1965-1975 de Musitano (2017) y equipo para las relaciones entre teatro, política y universidad con el estudio de grupos como el Teatro Estable, el Libre Teatro Libre y La Chispa (Musitano y Zaga, 2017; Berardo, 2017; Heredia Regolini, 2017; Fobbio, 2017). Otro aporte lo constituyen testimonios de hacedores sobre el propio quehacer (Carbone y Marin, 2015; Martín, 2005) y entrevistas que reconstruyen el pasado desde los 60 hasta los 90 (Moll, Pinus y Flores, 1996). El otro periodo de gran productividad es el contemporáneo, vinculado a tesis doctorales y equipos de la Universidad Nacional de Córdoba. Las investigaciones hacen foco en poéticas de artistas del teatro independiente –sus metodologías de creación, obras y éticas de trabajo (Yukelson, 2022; Martín, 2018; Aguirre Visconti, 2021; Comandú, 2018; Cubeiro, 2020)– y en problemáticas propias de la autonomía relativa del campo (Alegret, 2017). Para los años ochenta, los aportes de Maccioni, Basile y Heredia sobre los festivales en la reapertura democrática (Heredia, 2015; Basile, 2018) y políticas culturales teatrales (Maccioni, 2000) son destacados, junto con estudios sobre La Cochera y Paco Giménez (Argüello Pitt, 2006; Valenzuela, 2004). Sin embargo, estos abordajes pierden de vista las concepciones y las políticas de archivo de ese periodo. Otros investigadores han desarrollado estudios para nuestro periodo de interés sobre el teatro de la ciudad de Buenos Aires, haciendo especial hincapié en el movimiento del teatro abierto: Alba Saura Clares (2022) plantea la relación entre la productividad poética y su dimensión política, mientras que Ramiro Manduca (2021) profundiza los sentidos políticos y militantes que movilizaban la práctica artística.

La aproximación a las artes escénicas en el pasado reciente implica ciertos desafíos para su estudio, que sintetizaremos en tres puntos críticos. El primero se relaciona con la limitada difusión de los archivos públicos disponibles, que generalmente abordan periodos específicos o se centran en ciertos productores de archivos. El segundo punto está vinculado a la falta de tradición en el uso de archivos públicos en las investigaciones teatrales en Córdoba, las cuales tienden a enfocarse más en entrevistas u observación de procesos de ensayo. El tercero surge de la falta de transparencia de los archi-

vos públicos en cuanto a sus criterios de consignación, los productores de los documentos almacenados o el tipo de materiales recopilados, entre otras preguntas que surgen durante los procesos de investigación (Marin, 2024b).

Ahora bien, el acceso a los años ochenta puede lograrse a través de tres fuentes potenciales: los archivos de instituciones públicas, los testimonios de los artistas y sus archivos personales. Los primeros conservan una parte de los documentos vinculados a las actividades de los teatros oficiales. Los terceros, los archivos personales de artistas, abarcan la diversidad de circuitos, roles profesionales y poéticas. Estas colecciones especiales, que podrían facilitar el estudio del período, corren el riesgo de perderse ya que sus productores las han preservado a lo largo del tiempo, pero enfrentan la incertidumbre de la vida personal, sin aprovechar la trascendencia que los espacios de conocimiento público y acceso abierto podrían brindarles. Ante investigaciones aún escasas y la ausencia de material de archivo proveniente de fuentes oficiales, el *archivo personal* emerge como el último bastión para comprender las prácticas teatrales de esa época.

El problema del archivo personal y la cuestión del archivo en las artes escénicas

El *archivo* puede ser entendido desde la archivología, la filosofía y las teorías del arte contemporáneo. Desde la archivología, el *archivo* significa un sistema de almacenamiento y consulta de documentos que se rige por principios de respeto a la procedencia y al orden original (Heredia Herrera, 1991; Cruz Mudet, 2011), principios de trabajo ineludibles para un tratamiento riguroso de los archivos personales.⁷ Con el giro archivístico, Derrida (1997) plantea que el archivo tiene el poder de incluir y excluir registros históricos, configurando cómo se interpreta el pasado en el presente. La palabra “archivo” proviene del griego “arkheion”, que originalmente se refería a la casa de los magistrados encargados de los documentos públicos (Derrida, 1997, p. 10). La “función arcóntica” implica que los documentos se almacenan en un lugar específico y estable, bajo la autoridad de una interpretación legítima, ejerciendo el poder de consignación, es decir, asignando un lugar y reuniendo signos. El arconte conserva, excluye y facilita el acceso al pasado,

⁷ Desde la disciplina archivística se aboga por una tarea simultánea que involucre aspectos históricos y archivísticos. La archivística, notablemente práctica, se concentra en la organización, descripción, gestión y conservación de documentos (Heredia Herrera, 1991, p. 30), cuyo fin es poner al servicio de la comunidad el acceso a los archivos. Para ello, se establecen principios fundamentales, que guían la metodología de trabajo y su dimensión práctica. El primero es el “principio de procedencia” o “principio de respeto al origen” que sitúa los documentos de acuerdo al fondo documental del que proceden y no a un criterio conceptual que desintegre su origen de procedencia. El segundo principio es el de “respeto por el orden original” que guarda relación con el “orden secuencial” en el que han sido producidos los documentos (Heredia Herrera, 1991, p. 34). El *respeto* se fundamenta en el objetivo central de la disciplina que es ordenar y evitar el riesgo “de no saber dónde se encuentra un documento” (Cruz Mudet, 2011, p. 19). La relación de los documentos con el sujeto que los conservó, así como la relación que se establece entre los documentos de un mismo fondo ha sido profusamente tratada por los tres enfoques, aunque recomendamos el artículo de Benjamin (1992) como un insumo fundamental para profundizar en este problema.

creando un dispositivo para acceder a los documentos. Desde esta perspectiva, y especialmente a partir de Foucault (2002), el archivo establece las reglas que determinan qué enunciados y discursos pueden circular o ser excluidos, y quiénes están autorizados para hablar. Esta visión va más allá de concebir el archivo como un mero lugar de resguardo de documentos, y lo entiende como una herramienta para analizar y controlar los discursos sociales.

Si bien los archivos estatales pueden ejercer una función arcóntica en sintonía con sus políticas institucionales, los archivos personales operan bajo el mismo principio. Estos serían un tipo específico de archivo privado, es decir, aquellos que reúnen documentos generados o recibidos por personas o entidades en el desempeño de sus funciones durante actividades no reguladas por el derecho público (Mastropierro, 2006, p. 11). La procedencia –entendida como creación, acumulación y uso– de los documentos es no gubernamental. Particularmente los archivos personales se definirían por coleccionar “documentos referidos a la actividad de una persona” organizados para testimoniar su memoria (Mastropierro, 2006). Para esta investigación no puede perder de vista que estos archivos constituyen colecciones fragmentarias: “(...) su carácter heterogéneo, fragmentario e incoherente, formados en su gran mayoría por documentos sueltos (...)” (Gallego, 1993, p. 47) y que son en definitiva una versión de sí para guardar. Están signados por una intención autobiográfica: guardar para la posteridad aquello que revela la imagen que se quiere preservar de sí y se establece un pacto de confianza sin ocultamientos (Castro, 2016). El trabajo con cualquier archivo personal implica una sensibilidad capaz de “(...) percibir sus énfasis, sus tergiversaciones y, especialmente, sus silencios” (Castro, 2016).

Los archivos personales del teatro de Córdoba lejos están de ser un mero depósito de documentos: configuran una práctica política y estética. Schmuck (2018) designa a los archivos personales como “anarchivos”, siguiendo a Weigel, serían aquellos archivos heterotópicos que quedan por fuera de la ley de constitución y aparición de los enunciados. Ostentan una condición de ocultos, caóticos y fuera del orden de los archivos centralizados por instituciones. Los archivos personales que nos convocan pueden entenderse como “archivos porfiados”, es decir, repositorios sobrevivientes a la violencia física y simbólica impartida por las instituciones hegemónicas, por los tiempos dictatoriales y por las políticas invisibilizatorias (Garín en Leoni y Sedán, 2022). A Schmuck le interesa particularmente las implicancias políticas de la cesión de los archivos personales a las instituciones oficiales, que implican un acto de confianza que en contextos políticos inestables es difícil establecer. La autora advierte que, en un contexto en el cual las ultraderechas atentan contra el orden democrático, existe la posibilidad de que ciertos materiales donados sean catalogados como amenazantes. En ausencia de estabilidad política, surge la amenaza latente de la destrucción sistemática de material de la cultura, en un “memocidio” (2017, p. 53). Aquí reviste

de interés no solo el porvenir de los archivos personales sino también el pasado, que ha circunscripto sus existencias a un carácter casi clandestino, doméstico y articulado por redes afectivas. Para llegar a estos archivos hay que activar una especie de santo y seña de la comunidad teatral: “(...) soy de teatro, dirijo, fui alumna de tal referente, estudié en tal institución”. Ese santo y seña brinda la confianza de la comunidad compartida, de un colectivo que atesora un conjunto de valores vinculados al arte y al resguardo de sus actividades.

El ejercicio anarquístico puede ser considerado como la puesta en acto de prácticas contrahegemónicas que resquebrajan el monopolio de la conservación (Cámara, 2021). Los archivos de Carbone y Albarenque, Cavaigliatto y Sarmiento emprenden formas singulares de volver al pasado, de tomar los documentos y ejercer retornos desde el presente activando una sensibilidad vinculada a un razonamiento corporizado. Rolnik plantea que estas “políticas de inventario” están ligadas a “la carga poética”, es decir a sus capacidades para “activar experiencias sensibles en el presente” en virtud del retránsito por el pasado y la potencialidad de dichos dispositivos para proponer “(...) el mismo tenor de densidad crítica” (2008, p. 10). Las instituciones desarrollaron una lógica archivística que no logró preservar los documentos vinculados a las prácticas teatrales (más allá de las de su propio ejercicio), mientras que, para las personas hacedoras primó la pulsión del archivo, de otro archivo. Para estas personas, podemos pensar en lógicas anarquísticas, propias de quienes han resguardado para la memoria documentos y rastros de prácticas efímeras.

La teoría de los archivos de artes escénicas, asume que la captura de estas prácticas artísticas en cualquier tipo de soporte es improcedente, debido a que su naturaleza reside en el encuentro de personas en el momento presente, entorno a un acontecimiento poético (Dubatti, 2012; Fischer-Lichte, 2011). Así, una fotografía, un programa de mano o incluso un registro audiovisual no logran retener la especificidad de lo teatral, que es la copresencia de los creadores y el público. Estos documentos se consideran simplemente como “restos” de esas prácticas (Schneider, 2011). Por ende, estos materiales deben ser analizados en relación con el “acontecimiento perdido”, lo cual lleva a un conocimiento que se profundiza en una epistemología de la pérdida (Dubatti, 2012, p. 51). En cuanto al teatro documentado aquí, lo entendemos como un “teatro de los muertos” que evoca tanto a personas desaparecidas como al pasado, en un dispositivo artístico que articula la memoria colectiva (Dubatti, 2014). Con sus archivos, las personas hacedoras realizaron un ejercicio de creación a partir de aquello que está invariablemente ausente. Creemos que este ejercicio de creación y archivación va en contra de la destrucción de la historia, del sentido del pasado, va contra la muerte y el olvido. Si la hegemonía significaba la borradura de cierto pasado colectivo y subversivo, lo contrahegemónico fue su conservación.

Nuestra hipótesis sostiene que estos archivos personales constituyen, en sí, prácticas orientadas a la defensa de la democracia y la disputa por sus sentidos. Estas colecciones manifiestan lo realizado a lo largo de sus trayectorias artísticas, sin embargo, consideramos que su afán de archivar podría estar vinculado a dos impulsos opuestos: uno de miedo y otro de alegría. El *miedo*, asociado al terror de que el horror se repita y la necesidad de guardar testimonio de las experiencias artísticas y sus participantes con el propósito de establecer pruebas para la “verdad” (Jelin, 2002a). La *alegría*, por otra parte, está vinculada a la transmisión de la experiencia vivida a las nuevas generaciones, incluyendo sus triunfos poéticos y políticos y sus concepciones de creación.⁸ Esto configura un esfuerzo por compartir sus “estrategias de alegría” (Jacoby, 2018) hacia el futuro, como un modo de trascender el terror. Estas políticas de archivo integran su lucha por construir los sentidos de la democracia hacia el porvenir.

Las “estrategias de la alegría” (Jacoby y Longoni, 2018; Lucerna, 2012) refieren a prácticas del retorno democrático tendientes a la recuperación del estado de ánimo social. Mayoritariamente consisten en la liberación de los “cuerpos aterrorizados de la ciudadanía” por el terrorismo de Estado – que ordenaba mediante la dispersión del miedo “(...) dentro y fuera de los centros clandestinos de detención” (p. 410)–. Las estrategias implicaban habilitar al cuerpo a moverse, desear, jugar, a la “transformación lúdica del entorno” y a “(...) la posibilidad de entrar o crear espacios ficcionales, visitar realidades alternas, imaginarias, donde el mundo cristalizado de sentidos únicos y obligatorios quedaba erosionado” (p. 411). Esta manera de entender la libertad entra en tensión con el terror, con la homogenización de la diferencia y con la paralización del cuerpo. Jacoby y Longoni plantean que esta estrategia trascendió al “círculo de productores inmediatos” y permitió un nuevo punto de partida para las nuevas generaciones (2018, p. 412).

En orden de abordar nuestro interrogante, en esta primera aproximación recuperaremos las entrevistas recabadas entre julio de 2023 y mayo de 2024 a Francisco Sarmiento, Cheté Cavagliatto y Mónica Carbone, a los fines de comprender su impulso de archivo, sus criterios de preservación y las correspondientes series documentales conservadas. Las entrevistas tuvieron lugar en las casas de los hacedores y fueron realizadas por la autora de este trabajo. Cabe señalar que su pertenencia al campo teatral facilita, inicialmente, la construcción de la confianza necesaria para establecer una disponibilidad a testimoniar sobre sus actividades pasadas y los periodos dolorosos de recordar. Entonces, escucha quien pertenece a la comunidad

8 La transmisión generacional podría sintetizarse como las formas de “transmisión entre quienes vivieron una experiencia y quienes no la vivieron” (Jelin, 2002b, p. 149). Los saberes y sentidos del pasado pasan al presente producto de luchas y de políticas de memoria. Este proceso se desarrolla mediante la inercia social de la transmisión de tradiciones, las acciones estratégicas de quienes construyen activamente sentidos del pasado y los procesos de transmisión entre generaciones. Se requieren bases para la identificación intergeneracional y la posibilidad de que quienes reciben esa memoria le den su propio significado y la reinterpretan en lugar de simplemente repetirla.

teatral, quien se espera que pueda valorar y comprender las victorias poéticas y los dolores artísticos y, además, quien está compelida a aprender de las enseñanzas impartidas por esta generación a partir de una lógica *maestro-discípulo* que ya está instalada en el campo.

“Es la memoria y es la historia”: políticas de archivo de Sarmiento, Cavagliatto, Albarenque y Carbone

En este apartado presentaremos las políticas de archivo –relevadas hasta el momento– de los tres casos (considerando que Albarenque y Carbone en conjunto conforman La Luna). En cuanto a Mónica Carbone y Graciela Albarenque, el primer acercamiento al grupo se centró en entrevistarlas para conocer sobre el periodo de interés desde su perspectiva particular. A la luz del problema de investigación y del compromiso de las artistas con el aporte al conocimiento, en los primeros encuentros ellas dieron a conocer una pequeña parte del archivo. Desde la perspectiva de quien investiga, este material promete un gran valor histórico y documental, en coincidencia con Carbone, que es plenamente consciente de dicho valor –ya que ha tenido un rol protagónico y dedicado en la producción de documentación fotográfica y en el resguardo de los documentos emanados de la actividad de La Luna–. En el encuentro con las preguntas de investigación, la significación personal del archivo adquirió un carácter público y colectivo.

La consulta por su archivo personal derivó en una nueva labor: la creación del proyecto archivístico “La Luna”, que incluye el fondo documental de la Sala La Luna y los fondos documentales personales de cada una de ellas. Esta iniciativa se formalizó en un proyecto de extensión de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, que ha comenzado la identificación de las series documentales.⁹ En virtud del trabajo ya emprendido con el equipo, se han identificado las series documentales basándose en los desarrollos del Archivo Arde (Chile) en su *Catastro Nacional de Archivos de Artes Escénicas 2021-2022* (Gutiérrez Díaz y otras, 2022). Las series documentales descritas incluyen: 1) Textos dramáticos, libretos y textos poéticos; 2) Dibujos, bocetos o diseños de escena; 3) Diseños de vestuario; 4) Objetos escenográficos; 5) Afiches, folletos y volantes; 6) Recortes de prensa (apariciones de La Luna y cultura de Córdoba en general); 7) Programas de mano; 8) Cuadernos y bitácoras; 9) Material sensible: recuerdos, “mierdas”; 10) Credenciales; 11) Actas reuniones y funcionamiento sala; 12) Postulaciones a fondos; 13) Recibos, presupuestos y bordereuxs; 14) Correspondencia; 15) Publicaciones; 16) Fotografías; 17) Registros audiovisuales; 18) Muestras de materiales; 19) Música; 20) Materiales de estudio; 21) Material didáctico, actividad docente; 22) Patrimonial (jurídico/judicial/académico) y 23) Otros.

⁹ Las integrantes del equipo son las investigadoras de Estudios Teatrales, Leticia Paz Sena, Paulette Yurquina, Victoria Vaccalluzzo y Rosario Villareal, la especialista en archivos artísticos y patrimonio, la Dra. Clarisa Pedrotti, las técnicas archiveras Angela Pacheco y Susana Escobar.

Del testimonio de Mónica Carbone se desprende que sus políticas de archivo se sustentan en la memoria colectiva, cuestión que también pudimos observar en series documentales guardadas en su acervo. En la conversación, mediada por una confianza y proximidad correspondiente al mutuo reconocimiento de un quehacer artístico compartido, Carbone aceptó la pregunta y respondió con seguridad:

F.M.: ¿qué es lo que está guardado acá [en referencia a algunas de las cajas visibles en su casa]? ¿Qué es lo que guardaron? ¿Tienen materiales de antes de los 70?

M.C.: Sí, tenemos desde el principio de nuestras carreras.¹⁰ Tenemos del año, digamos, no sé, hemos terminado, en el 70 creo que terminó la Gra [Graciela Albarenque] de estudiar. Yo creo que terminé en el 71. Y ahí arrancamos con producciones, porque todavía no hemos hablado de las obras. Hay que charlar, después vienen las muestras. (...)

F.M.: Mi gran duda es, ¿Qué guardaban? ¿Cuál fue la idea de guardar o estas intuiciones que dijiste al principio de la entrevista?

M.C.: Es la memoria. Es la memoria y es la historia. Y es el compromiso que uno tiene con su hacer. Porque después lo podés leer. Después lo vas viendo. Te sirve para reformular, para volver.

F.M.: Ustedes, ¿revisaban esto que habían hecho en el pasado?

M.C.: Sí. Volver a mirar. Entonces eso te ayuda muchísimo. A enderezar los caminos, a profundizarlos. Las más de las veces a profundizarlos. (Comunicación personal, 2 de mayo de 2024)

A partir de este fragmento de la entrevista, podemos interpretar que el archivo se construyó en torno a su actividad artística, una observación que se confirma al iniciar el análisis del acervo documental. La motivación para conservar grandes volúmenes de documentación se relaciona con una conciencia profunda de la memoria colectiva, su preservación y el papel fundamental de los archivos en este proceso colectivo. Aunque este trabajo no aborda un análisis exhaustivo de este archivo, tarea que requeriría múltiples artículos especializados, es posible afirmar que las series documentales se corresponden con la declaración de Carbone “es la memoria y es la historia”, ya que conserva algunas series documentales que no guardan relación directa con su práctica artística sino con su contribución como activistas de la cultura, militantes artísticas territoriales y ciudadanas con conciencia de la justicia, los derechos y la política.

¹⁰ Luego, cuando comenzamos el trabajo de identificación del fondo documental hemos encontrado fotografías datadas de 1940 y documentación jurídico patrimonial incluso anterior a esta fecha.

Imagen 1. Mónica Carbone y Graciela Albarenque revisando una de las valijas de su archivo (2024).



Imagen 2. Mónica Carbone junto a integrantes del equipo de archivística en la biblioteca de La Luna, espacio destinado al trabajo del equipo. Pueden apreciarse algunos de los biblioratos y cajas en tratamiento (2024).



En relación a la idea de “compromiso con el hacer” refiere a una actividad reflexiva sobre la propia práctica artística. Mediante diversas formas de documentación, como cuadernos de bitácora, bocetos y dibujos, registros de textos dramáticos creados a partir de ensayos, fotografías y registros audiovisuales, las artistas retornaban sobre su producción con una mirada crítica. Este enfoque les permitía crear, beneficiándose del aprendizaje obtenido a partir de los documentos del pasado. Este principio aparece también en la entrevista con Cheté Cavagliatto:

F.M.: ¿Cuándo empezaste a guardar todo esto?

C.C.: Esto yo fui guardando siempre.

F.M.: ¿Por qué?

C.C.: Porque era mi vida. Este libro era mi vida. Esta y las otras cuatro carpetas que tengo. Y, por ejemplo, quiero saber qué pasó en el año tal con la ópera tal, voy y busco y digo, “ah, mira, tal cosa, y esta época era así, ya está”. Es como impresionante, es como un diario, que acá es a partir de los trabajos de teatro y

de ópera y de los otros trabajos que hice en la vida, es como un diario, un diario de vida. Que lo organicé cuando pedí el premio al mérito. (Comunicación personal, 21 de febrero de 2024)

En este caso, el ejercicio de memoria está vinculado a la memoria sobre el propio trabajo como un modo de organizar los “calendarios” del tiempo (Lavabre, 2007, p. 8). Cavagliatto conserva en esas carpetas programas de mano y recortes de diarios que reseñan sus obras, pero también recortes de críticas culturales que hablan de la cultura de Córdoba y su teatro, sin guardar relación directa con su obra. El archivo personal de la propia práctica sirve como una memoria del sitio que se ocupa en el contexto de la ciudad y la nación donde está emplazada esa práctica. Si bien aún no hemos explorado la totalidad del archivo de la directora, ella nos ha compartido la carpeta correspondiente a nuestro periodo de interés y ha mencionado la conservación de fotografías y registros de obras. El archivo de Cavagliatto ha preservado principalmente material relativo a las obras acabadas, incluyendo fotos, programas de mano y registros en diversos soportes. Sin embargo, aún no hemos tenido acceso a la totalidad de su fondo documental, que se encuentra disperso en dos localidades de la provincia de Córdoba. Una parte de este archivo está organizada a partir de su currículum, compuesto principalmente por programas de obras y recortes de prensa ordenados cronológicamente según su actividad.

Imagen 3. Cheté Cavagliatto junto a una de las carpetas que conforman su currículum (2024)



Estas carpetas fueron organizadas en virtud de la postulación al Reconocimiento al Mérito Artístico. Este premio fue sancionado en la Ley Provincial 9578 que estipula que sus beneficiarios “(...) gozarán de una gratificación mensual de carácter personal, intransferible, vitalicia y excepcional, equivalente a tres veces y media del haber mínimo de una jubilación ordinaria de la Caja de Jubilaciones, Pensiones y Retiros de la Provincia”. Entonces, esta serie de beneficios otorgados por el Estado en base a la trayectoria configuraron el archivo de Cavagliatto, pero también el de Sarmiento. Una parte de su acervo está organizado a partir de su currículum: esta sección está conformada principalmente por programas de obras y recortes de prensa. En el caso de Sarmiento se trató de un cargo directivo en el Teatro del Libertador San Martín, algunos años antes de su jubilación. El fondo documental que Sarmiento ha puesto a disposición de esta investigación está conformado por 10 tomos (1,3 metros lineales) que cosechan su currículum profesional mediante programas de mano y catálogos, además de un conjunto de fotografías de espectáculos de la Comedia Cordobesa producidas por él en el marco de su vínculo afectivo con los integrantes del elenco –puesto que estuvo casado con la actriz Isabel “Yeya” Quiroga, protagonista de la mayoría de las fotografías–. Sarmiento organizó las series documentales en 1) Festivales, 2) Música, 3) Teatro (carpetas 3 y 4), 4) Ópera (carpetas 5 y 6), 5) Ballet (carpetas 7 y 8), 6) Premios, cargos y cursos, y 7) Instalaciones, publicaciones, docencia y varios.

Imagen 4. Pancho Sarmiento en su casa de la ciudad de Córdoba (2023) junto a una parte de las fotografías que conforman su acervo documental



Imagen 5. Biblioratos que conforman el currículum de Francisco Sarmiento (2023)



Pancho Sarmiento encargó y pagó fotografías de sus diseños escenográficos y lumínicos, así como de las actuaciones de Isabel “Yeya” Quiroga. En la entrevista, Sarmiento recuerda sobre los registros: “[e]stas fotos las sacamos cuando iba el fotógrafo, le pedía que me saque fotos”. Al preguntarle por el origen del registro, aclara: “¿[e]stas fotos? Fui yo porque hacía exposiciones allá en el teatro” y añade: “[h]abía gente que tenía fotos interesantes para mí, para hacer las exposiciones. Se las pedía, las ampliaba y las pagaba”. Según lo que nos cuenta, estas exposiciones eran impulsadas por él y gestionadas para ser exhibidas en el Teatro del Libertador San Martín sobre obras cuyo diseño eran de su autoría: “[l]a mayoría son obras mías, perdón, que yo hice los diseños”. En cuanto al resguardo de la performance de Quiroga, confiesa: “(...) le regalaba a ella una foto de cada obra”.

De la entrevista se infiere que el objetivo de producir las fotografías era capturar el espectáculo, ya que no había otro canal de preservación institucional de la dimensión escenográfica y la dramaturgia escénica de la que él formaba parte. Se trataba de dejar rastro del acontecimiento efímero, a sabiendas de que la institución no realizaba un registro –al menos no al nivel de interés de Sarmiento– del trabajo escenotécnico y del desempeño actoral de Isabel Quiroga. Era el modo de registrar su propio trabajo, tanto para sí mismo como para la posteridad. Las razones para conservar afiches, programas de mano, credenciales de acreditación en eventos y festivales pueden estar asociadas a su historia personal y al peso identitario que la pertenencia al teatro le ha brindado.¹¹

11 Su historia de vida compleja ha sido testimoniada en diversos medios, enorgulleciéndose siem-

Conclusiones

Este trabajo espera arrojar luz sobre un periodo escasamente estudiado en la historia del teatro en Córdoba, marcado por la transición democrática. A través del análisis de los archivos y los testimonios de artistas como Pancho Sarmiento, Graciela Albarenque, Mónica Carbone y Cheté Cavagliatto, es posible reconocer cómo sus prácticas archivísticas acompañan no solo sus trayectorias artísticas individuales, sino también una narrativa colectiva de resistencia. La documentación de sus obras y actividades proporciona datos de investigación sobre el teatro de Córdoba, ofreciendo claves para entender las dinámicas y transformaciones de esta comunidad artística durante y después de la dictadura. Además, este estudio pone de relieve la importancia de los archivos personales y privados como herramientas fundamentales para la preservación de la memoria cultural y la defensa de la democracia. Afectos como el miedo y la alegría son movilizados: llevan a las y los artistas a archivar vivencias. Esta tensión ofrece un marco conceptual para entender el valor de los archivos más allá de su función documental. Estos archivos no solo conservan testimonios del pasado, sino que también actúan como vehículos para transmitir estrategias a futuras generaciones, subrayando la importancia de una gestión archivística que contemple el valor histórico desde una perspectiva poscustodial (Gutiérrez, 2022, p. 339).

Referencias bibliográficas

- Aguirre Visconti, G. (2021). *Temporalidades diversas en la creación escénica de la ciudad de Córdoba* (Tesis doctoral inédita). Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Alegret, M. (2017). *Condiciones y convenciones del Teatro Independiente Cordobés* (Tesis doctoral inédita). Córdoba: CEA-UNC.
- Argüello Pitt, C. (2006). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.
- Argüello, A. C. y García, D. (2016). *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*, (pp. 15-33). Córdoba: Eduvim.
- Aricó, J. (1997). Los intelectuales en una ciudad de frontera. *Tramas para leer la literatura argentina*, III(7), 155-161.
- Basile, M. V. (2018). Una aproximación a las prácticas teatrales del pasado reciente cordobés. El uso de fuentes orales en la historia cultural. *Revista Testimonios*, 7, 50-68. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/article/view/20817/20441>

pre de que su primera cédula de identificación fue la de colaborador del Teatro San Martín, antes que la propia cédula de identidad nacional.

- Basile, M. V., y Heredia, V. del V. (2018). La dimensión política del I Festival Latinoamericano de Teatro (Córdoba, Argentina - 1984). *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 14(28), 85-93. <https://doi.org/10.34096/tdf.n28.5479>
- Benjamin, W. (1992). Desembalando mi biblioteca. *Revista Senderos* 5(24), 394-399. http://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/client/es_ES/search/asset/
- Berardo, E. (2017). El IV Festival Nacional de Teatro: Grotowski, una presencia de fronteras. En A. Musitano (ed.), *Teatro, política y universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno* (pp. 134-152). UNC e IAE-UBA.
- Cámara, M. (2021). *El archivo como gesto: tres recorridos en torno a la modernidad brasileña*. CABA: Prometeo Libros.
- Carbone, M. y Marin, F. (2015). Mirar al cielo y creer en la Luna. *Deodoro, gaceta de arte y crítica*, (56), 4-5.
- Castro, M. V. (2016). Silencios y énfasis en los archivos personales: saber de los archivos. en *Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas y UNSAM. Jornadas de reflexión sobre la construcción del archivo*. Archivos, cultura y patrimonio, CABA, CeDInCI.
- Comandú, M. (2018). *Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento artístico* (tesis doctoral inédita). Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- Cruz Mudet, J. R. (2011). *Administración de documentos y archivos. Textos fundamentales*. Madrid.
- Cubeiro Rodríguez, A. M. (2020). *La resignificación de los objetos en el teatro de Paco Giménez* (tesis doctoral inédita). Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Valladolid: Editorial Trotta.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel
- Dubatti, J. (2014). El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino. *Cena*, (15).
- Dubatti, J. (2016). Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos. *El matadero*, 10, 51-67.
- Duhalde, E. (2013). *El Estado Terrorista argentino*. Buenos Aires: Colihue.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Buenos Aires: Abada Editores.
- Fobbio, L. (2017). *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. Teatro, política y universidad, 1965-1975*. UNC e IAE UBA.
- Fraser, N. (1997). *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*. Buenos Aires: Siglo del Hombre Editores.
- Frega, G.; Brizuela, M.; Yukelson A. G. y M. J. Villa. (2004). *El teatro de Cór-*

- doba (1900-1930)*. FFYH de la UNC.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. CABA: Siglo XXI Editores
- Gallego Dominguez, O. (1993) *Manual de archivos familiares*. ANABAD
- Gutierrez Díaz, P. (2022). Nota sobre los archivos del CELICH: documentar para una comunidad. *Anales de Literatura Chilena*, 23(38), 335-340. <https://doi.org/10.7764/ANALESLITCHI.38.21>
- Gutierrez Díaz, P.; Larraín G., J.; Martínez C., M.; Pinochet C., V; Flores, M. J.; Fuentealba, N.; Pereda, A.; Brignardello, J.; Serrano, P.; Calderón, J. (2022). *Catastro Nacional de Archivos de Artes Escénicas 2021-2022*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile.
- García, D. (2013). Tradición, modernidad y frontera. En A. Kozel et al. (comp.), *Heterodoxia y fronteras en América Latina* (pp. 41-54). Buenos Aires: Teseo.
- Heredia Regolini, M.(2017). El nuevo teatro cordobés en los medios. En A. Musitano, *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975*(pp. 13-26). UNC e IAE-UBA.
- Heredia, V. del V. (2015). I Festival Latinoamericano de Teatro: escenas de la democracia recuperada. *Afuera*, 15.
- Heredia Herrera, A. (1991). *Archivística general. Teoría y práctica*. Diputación Provincial de Sevilla.
- Jacoby, R. (2018). *El deseo nace del derrumbe: Roberto Jacoby: acciones, conceptos, escritos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Jelin, E. (2002a). Gestión política, gestión administrativa y gestión histórica. En da Silva Catela y Jelin. *Los archivos de la represión* (pp. 1-13). Buenos Aires: siglo XXI.
- Jelin, E. (2002b). *Los trabajos de la memoria*. IEP Instituto de Estudios Peruanos.
- Lavabre, M.-C. (2007). Maurice Halbwachs y la sociología de la memoria. En A. Pérotin-Dumon (dir.), *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Centro de Derechos Humanos: Universidad Alberto Hurtado.
- Leoni, D. B. y Sedán, E. (2022, septiembre). Oír los cuerpos de los archivos porfiados. Ponencia presentada en *V JEIDAP*. La Plata, Argentina.
- Lucena, D. (2012). Estrategia de la alegría. En Blanco Lledó et al (ed.), *Perder la forma humana* (pp. 111-115). Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- Maccioni, L. (2000). Políticas culturales: el apoyo estatal al teatro durante la transición democrática en Córdoba. *Estudios*, (13),133-146
- Manduca, R. (2021) Dos sentidos de la democracia en el movimiento Teatro Abierto. *Sociohistórica*, (48), e147.
- Marin, F. (2019). De puentes y orillas: festivales como vínculo del teatro de los 70 con el teatro de postdictadura. *Latin American Theatre Review*, 53(1), 59-78.
- Marin, F. (2020). Claves metodológicas para un estudio de la dirección teatral en las prácticas y procesos de creación escénica. *Artescena* (10), 93-108.
- Marin, F. (2021a). Dirección en el teatro independiente argentino. Coorde-

- nadas conceptuales. *Panambí* 12, 17-27.
- Marin, F. (2021b). Injusticias en los campos artísticos: el caso de directoras teatrales contemporáneas en Córdoba. *Debate Feminista*, (62), 72-94
- Marin, F. (2021c). Perspectivas históricas del rol de la dirección teatral en el teatro argentino y contemporáneo. Tránsitos desde el teatro moderno europeo hasta el teatro independiente en Córdoba, Argentina. *Nouveaux mondes mondes nouveaux*.
- Marin, F. (2022a) Contextos de formación en el teatro independiente de Córdoba: políticas culturales, universidad y democratización de los saberes específicos de la dirección. En M. Rígano (ed.), *Prácticas teatrales en los territorios argentinos y latinoamericanos: memorias de las XIII Jornadas Nacionales y VII Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. AINCRIT Ediciones.
- Marin, F. (2022b). Dirección teatral en el diálogo con el grupo. *Acotaciones Revista de Investigación y Creación Teatral* (48), 45-63.
- Marin, F. (2022c). El rol de la dirección en la intersección entre metodologías de trabajo creativo y condiciones materiales. *Tercio Creciente* (22), 131-144.
- Marin, F. (2024a). Brechas de igualdad en el teatro independiente argentino: la potencia del rol de la dirección. *A Contracorriente* 21(3), 186-204.
- Marin, F. (2024b). Diagnóstico de archivos públicos de artes escénicas de la provincia de Córdoba, Argentina. *Cuadernos de Historia del Arte* (42), 152-191.
- Marin, F. (2024c). *Pensar la dirección teatral. Concepciones y procedimientos en prácticas contemporáneas*. Artez Blai.
- Martín, D. (2005). *Recuperación de la Memoria de Tres Referentes del Teatro Cordobés: Roberto Videla, Graciela Ferrari y Paco Giménez* [audiovisual]. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Martín, D. (2018). *Teatros de la experiencia: variaciones escénicas cordobesas* (tesis doctoral inédita). Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina.
- Mastropiero, M. del C. (2006). *Archivo privados: análisis y gestión*. CABA: Alfagrama.
- Moll, V.; Pinus, J. y Flores, M. (1996). *Las Lunas del teatro*. Ediciones del Boulevard.
- Musitano, A. (2017). *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad*. Córdoba: UNC e IAE-UBA.
- Musitano, A. y Zaga, N. (2017). El teatro, la política, la universidad. Producciones experimentales y emancipatorias. En A. Musitano (ed.), *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad* (pp. 8-12). Córdoba: UNC e IAE-UBA.
- Rolnik, S. (2008). Furor de archivo. *Revista Colombiana de Filosofía y Ciencia*, IX(18-19), 9-22.
- Saura Clares, A. (2022). *El movimiento argentino teatro abierto (1981-1985)*. Murcia: Ediciones de la Universidad de Murcia.

- Schmuck, L. (2018). "Los archivos personales como "an-archivos": el concepto de "global archives" en *CeDInCI* y *UNSAM*. *Actas de las II Jornadas Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos*, Bs As.
- Schneider, R. (2011). El performance permanece. En D. Taylor y M. Fuentes (eds.), *Estudios avanzados del performance*. FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, Tisch School of the Arts, New York University.
- Segato, R. L. (2018). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Tossi, M. (2015). Los estudios del teatro regional en la posdictadura argentina: desafíos teóricos e implicancias políticas. *Revista de pensamiento crítica y escudos literarios latinoamericanos* 11, 25-42. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.226>
- Tossi, M. (2019). Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino. *Perífrasis. Revista De Literatura, Teoría y Crítica*, 10(20), 45-65. <https://doi.org/10.25025/perifrasis201910.20.03>
- Valenzuela, J. L. (2004). *Las piedras jugosas; aproximación al teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: INTeatro.
- Yukelson, A. (2022). *Polifonía. Voces del Teatro Independiente de Córdoba*. Córdoba: EdFA de la Universidad Nacional de Córdoba.