

El hacer compartido y la transformación como prácticas artísticas y vitales.

Entrevista a Nora Zaga

The shared-making and the transformation as artistic and vital practices.

Interview with Nora Zaga

Laura Fobbio

Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Arte y Diseño

Universidad Provincial de Córdoba

CONICET

ORCID: 0009-0005-1801-9265

laurafobbio@unc.edu.ar

La entrevista a Nora Zaga transcurrió en dos momentos del año, otoño y primavera, dando lugar al proceso, el pensamiento, la lectura y reescritura, y a la naturaleza y sus ciclos –protagonistas de la vida de Nora. Fue una experiencia a dos voces y cua tro manos, de conversaciones grabadas y otras informales, de trabajo conjunto con el registro guiado por preguntas, consignas y hallazgos espontáneos en torno a materiales estéticos, espacios, objetos, vivencias, deseos y convicciones que la definen.

Al preguntarle cómo prefiere autopresentarse, Nora menciona diversos recorridos, experiencias y prácticas: es música, Licenciada en Psicología –se autodenomina “psicóloga o psicoterapeuta”– disciplina que la acercó al teatro¹ y a la escena de Córdoba desde la investigación y la pedagogía, interesada en las transformaciones sociales. Destaca su disfrute por “hacer con otros, compartir la vida” –se piensa en grupalidad, colectivamente–: integró el Coro Universitario, el Grupo Pupo², el Taller Total del Departamento de Teatro, el Dúo Nora y Delia, el Movimiento Canto Popular, el Frente

¹ En su tesis de Psicología, que finalmente no se concreta por un cambio de Plan de estudios, Nora estaba interesada en estudiar la personalidad de actores y actrices.

² *Pipirulines* era un programa de televisión, incluso para niños, emitido por *Canal 10* de Córdoba, que recibió el Premio Martín Fierro 1972. Ese año, Laura Devetach invitó a Delia Caffieri, Nora Zaga y Ricardo ‘Cacho’ Rud –integrantes del Grupo Pupo– para que musicalizaran sus textos. Esas canciones grabadas complementaban la intervención, en vivo, de los personajes, y en el último programa del ciclo, los músicos interactuaron con los personajes en vivo (Fobbio y Patrignoni, 2011: p. 45, nota al pie 40).

Cultural, Otrarte Latinoamericano (en México, durante su exilio), entre otros. Se desempeñó como docente-investigadora de la Facultad de Artes (Universidad Nacional de Córdoba) durante 1974, y reincorporada en 1985, postexilio, hasta su jubilación en 2015. Fue codirectora del equipo de investigación “Teatro, Política y Universidad. Córdoba, 1965-1975”, desde 1996 hasta 2012³.

En los encuentros estuvo presente la charla alrededor de la mesa, la comida, los silencios, la música, las consignas lúdicas sobre materiales sensibles que dicen del cuerpo como archivo. Así, para hablar de la vida y la memoria, nos desplazamos por el living, la cocina, la huerta, alrededor de los muebles y los objetos fabricados por ella, y otros recolectados o regalados.

La palabra transformación resuena en la entrevista para definir una metodología de creación, una forma de trabajo, y de habitar y hacer en/con el mundo: cuando se dedica a la carpintería rústica, recicla cosas que recoge de la calle (maderas, latas, objetos varios...): “Eso sí me gusta hacerlo sola porque ahí aparece un pensamiento del hacer, un pensamiento tan íntegro, tan entero, donde descanso de todo lo que pienso constantemente”. Nora también “colabora con la transformación” en la huerta: “siento que tengo que colaborar poniendo semillas y acomodando la tierra, y me encanta recoger lo que produce, comer los frutos, hacer dulces, y me gusta mirar las flores, pero no arrancarlas”. Ella vive desde hace treinta años en una casa que diseñó junto a la arquitecta Flavia Cena –referente de la escena pedagógica-política universitaria de los 70. Ese, su “lugar en el mundo”, un terreno grande con plantas y árboles (dos paraísos y una morera), es el espacio que le permite “salir a un afuera que no es el afuera de toda la ciudad”, sino que es “un afuera propio, protegido, cercano”, donde puede “hacer cambios, modificar y transformar”.

Laura Fobbio (LF): Si tuvieras que elegir un objeto que conservás y un material artístico producido por alguien más que te definen y/o resultan significativos para vos, ¿cuáles elegirías y por qué?

Nora Zaga (NZ): Son un montón los objetos que guardo en mi vida, pero hay dos que me gustaría señalar. Uno es el tablero huichol: una madera sobre la que los huicholes ponen

³ Entre 1996 y 1999, este proyecto se desarrolló en el Centro de Estudios Avanzados (Universidad Nacional de Córdoba, UNC), con dirección de Horacio Crespo y codirección de Nora Zaga. Luego se radicó en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), con dirección de Adriana Musitano y codirección de Zaga entre 2000 y 2012. Esta investigación fue avalada y subsidiada por la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UNC. Sobre los resultados de dicha investigación, consultar Musitano (2017a, 2017b). Fobbio forma parte del equipo de 2004 a 2012.

cera de abeja y van pegando lanas teñidas por ellos, hacen dibujos donde representan algo de sus mundos, sus ideas, sus necesidades, sus ganas de comunicar lo que sea. Este tablero lo encontré en un mercado del norte de México, no recuerdo el nombre del pueblo, cerca de donde vivían los huicholes. Debe haber sido en el año 80 u 81. Detrás tiene la explicación que el autor hace de lo que estas personas/personajes están haciendo⁴. En el tablero hay una hoguera central y los chamanes, curadores o sacerdotes que están apantallando la hoguera ven salir de su humo estas imágenes con cornamentas de... (*duda*) ciervos. En ese animal que comen y con el que se visten, está el poder. Y en la cornamenta se representa la fuerza de ese poder. Como dice el autor, estos sacerdotes lo que quieren es ayudar a sanar los malestares del prójimo, o "pójimo", como ellos dicen. Yo me sentí, como psicóloga, muy identificada con esa tarea. También podría unirlo a mi tarea como artista, cantante, música, porque expresar emociones *hace*, supongo yo, libera emociones en los que escuchan. Para mí es lo que desde siempre se hizo cuando alguien tiene la intención de ayudar a otros. Otro objeto muy importante en mi vida, que admiro profundamente y escucho reiteradamente, es el concierto de Colonia de Keith Jarrett, es el que más he disfrutado en mi vida. La música de Jarrett me la hizo oír un amigo venezolano en Caracas, en el año 87. (*Busca el disco de Jarrett para reproducirlo y escucharlo*). Jarrett toca el piano, que tuvo mucho que ver con mis inicios en ejecutar música; yo estudié piano como todo niño o niña de mi época. No tuve una buena formación, así que no lo toqué como me hubiera gustado. Y el sentimiento, la libertad, la creatividad, la fluidez de la música de Jarrett es lo máximo, lo más bello en música que he escuchado.



Tablero huichol (frente)



Tablero huichol (dorso)

⁴ Dice la inscripción en la parte posterior del tablero huichol: "Feliverto Diaz. Estos indios precentan unos dioses y le estan adorando para saber de hacer muchas cosas y para curar, el pojimo". (*sic*).

LF: Retomando tus intervenciones en la presentación del libro *De lo inasible a lo visible* de Hilda Zagaglia, en la Capilla del Buen Pastor, el 30 de agosto de este año,⁵ me quedé pensando en algunas de las preguntas que le hiciste a la autora, y quisiera traer una a colación para compartirla con vos: ¿qué ves cuando ves el mundo?

NZ: Es muy difícil sintetizar algo para darte esta respuesta, pero me parece que voy a priorizar la empatía que tengan las personas, en mayor o menor medida; eso es lo que busco, lo que subrayo, y es a partir de donde elijo la relación con las personas, unido a la generosidad; y acá agrego entonces, la generosidad de la tierra para producir sus flores, sus frutos comestibles para nosotros. También la generosidad del calor del sol; es absurdo, porque el sol siempre está, como dice Marilina Ross; el hecho de que esté y sea la fuerza que desata lo vital y lo creativo, que sea la luz, la intensidad y esa presencia permanente, es generoso. La tierra es generosa, la vida es generosa, y eso también elijo en las personas.

LF: ¿Siempre ves desde el optimismo cuando ves el mundo o decidís poner el foco en eso?

NZ: Esto me da pie para que te cuente que muchas veces miro desde el miedo: miedo a la violencia, a la agresividad, la impunidad, la falta de justicia. Me aflige. Por supuesto que me condiciona eso y me define. Tengo miedo al dolor, a la discriminación. Miedo digo... tengo rechazo y son cosas que, por supuesto, determinan mis elecciones.

LF: A partir de lo que decís del miedo y aún más en este contexto social, ¿qué es para vos la memoria? ¿Qué considerás que aportan el teatro, la música, el arte en general, a la memoria?

NZ: La memoria es una capacidad de recuperación de lo que existió, de lo que se vivió. En el ser humano, en un *ser humano*, la memoria es una cosa muy frágil, porque la recuperamos, la retenemos, la usamos después de hacer muchas ediciones, recortamos, olvidamos y subrayamos cosas según las emociones que hayamos tenido frente a las vivencias. Así que yo le tengo un poco de desconfianza a la memoria individual; sí confío en la memoria colectiva, pero para eso tenemos que escucharnos, y creo que esa memoria colectiva nos puede defender de todo lo que nos hace daño para no reiterar o, para el caso de que se reiteren hechos que reconocemos en nuestra memoria, ver cómo los impedimos

⁵ Vale mencionar que *De lo inasible a lo visible* de Hilda Zagaglia (Bosquemadura, 2023), es reseñado en este número de *Heterotopías* por Agustina Ruiz Bellingeri.

o cómo nos defendemos de eso. La música sola, sin texto, sin canción, me parece que es un elemento de fortalecimiento de la sensibilidad desde siempre, y creo que para siempre, porque convoca un lenguaje emocional, lo fortalece, lo enriquece, y eso es siempre bueno –para mi gusto–, porque si hay algo que asocio a la brutalidad, ‘al mal’, es la insensibilidad y la falta de empatía; y la música siempre va a ser algo que afloje, que distienda las rigideces del ser humano. En la canción, me gusta subrayar en el texto qué es la belleza para cada uno: para mí, lo que me diga y me lo diga bien dicho, de cosas que yo puedo recuperar, reconocer porque están en mi interés, en mis deseos. Y el teatro va a ser siempre, como ha sido siempre: un lugar de experimentación, del juego, de la posibilidad de revivir y representar lo que nos acontece; y es algo que además requiere, inevitablemente, de alguien que lo presencie, si no, no existe. Y ese vínculo que se establece en el acto teatral, es un vínculo que nos permite entrar en un mundo con toda complicidad, en un mundo de una ficción en la que, por un rato, entraremos con total entrega, confianza y creencia de que estamos viviendo algo de verdad, y entonces entendemos cosas que a lo mejor nos pasaron al lado, y no las vimos.

LF: ¿Qué acciones creés necesarias para cuidar y seguir abonando las luchas en relación a la Memoria, la Verdad y la Justicia en Argentina?

NZ: Ser sinceros, ser íntegros, ser leales, ser fieles a nuestras ideas de empatía, generosidad, solidaridad y, por supuesto, de rechazo y defensa contra lo que creemos que nos produce daño.

LF: ¿Qué preguntas considerás que resultaron o resultan significativas en tu etapa de indagación creativa?

NZ: La pregunta siempre es: ¿cómo comunicarse con los otros desde lo que uno siente y quiere? El cómo depende del arte, de la época, de la oportunidad. No recuerdo una pregunta muy específica, excepto en la idea: ‘me gusta con los otros, ¿y cómo se hace?’. Y qué difícil es a veces eso, pero cuando se logra, es maravilloso.

LF: A finales de la década del 60 y en la primera mitad de los 70, lo popular era una expresión recurrente y con diversidad de matices, según quién/es se la apropiaban. ¿Cómo pensaban lo popular en relación con el arte en la Universidad Nacional de Córdoba? ¿Se planteaban intercambios sobre cómo concebían lo popular?

NZ: Norma Basso⁶, en el Coro Universitario, tenía una política cultural muy interesante que era hacer coralmente obras que fueran de índole popular. Empezamos a trabajar sobre ese concepto: ¿qué era lo popular? ¿qué era lo vulgarizado como popular?, ¿qué era lo comercializado o banalizado como popular?, ¿qué era lo que tenía que ver realmente con los intereses del pueblo? Todo ese marco de trabajo y de pensamiento terminó formando Canto Popular de Córdoba, integrado por catorce grupos en el recital del 14 de julio del 73 que hicimos en el Salón de Luz y Fuerza, porque teníamos contacto con los sindicatos en el marco de una movida política de militancia cultural.

Con Canto Popular nos propusimos tratar de entender qué era lo verdaderamente popular, o qué podía ser entendido y trabajado como popular. ¿Qué intereses o ideologías se filtraban detrás de lo que se comercializaba y que los medios radiales jerarquizaban como lo vendible? Se pensó también mucho sobre el cuarteto, nos interesaba el fenómeno, discutíamos el tema, pero no llegamos a conclusiones definitivas. Uno de los grupos de Canto Popular se puso a trabajar expresamente sobre las raíces rítmicas y melódicas del cuarteto, y encontró raíces de inmigración italiana y española entre el paso doble y la tarantela.

Observamos que, muchas veces, en eso llamado 'popular' se decían cosas banales o resaltaban conflictos amorosos: en un bolero se comunicaban emociones y sentimientos de venganza y rencor, se acentuaba la violencia, la agresividad, convirtiendo el abandono en una cosa de la que la supuesta víctima no había participado. Nos parecía que eran temas que seguramente vendían porque los difundían, pero que no tenían necesariamente que ver con vivencias que complejizaban las emociones. Casi nunca arribamos a definiciones rotundas, pero las discusiones eran interesantes.

Por mi parte, trataba de buscar un tipo de poesía que expresara alguna emoción. Por supuesto que me interesaban Lorca, Machado y las canciones de Serrat fueron un faro para mirar: qué cosas decían, de qué trataban, qué sentimientos se ponían en evidencia, cómo se los ponía en escena. Había una canción de Serrat que decía "tenía 10 años y un gato" (*canta*), y eso seguramente sonaba en la gente como una narración, una historia identificable con las vivencias. En esa canción había mucho del cómo y con qué jugaba él. Me interesaban, también, canciones como las del dúo Los Olimareños, como la que hablaba de la historia de un obrero que construía casas para otros ["¿No lo conoce a Juan?"]. Esa era mi preocupación particular: ¿qué cosas del folklore tenían que ver con

⁶ Según informa Nora Zaga en la entrevista, Norma Basso era profesora de Práctica Coral en el Departamento de Teatro y directora del Coro Universitario (1969-1975), y Zaga se incorpora como contraalto en 1969 al Coro Universitario con una beca de la Escuela de Artes.

recuperar vivencias profundas y que estuvieran bien dichas? Además, los que hacían canciones con letra y música a veces se metían en cuestiones difíciles. ¿Está bien decir 'quiero la poesía de tal o cual forma'? Ese tipo de definiciones, ¿está bien plantearlas y circunscribirlas a una cosa y no a otra? ¿Si habla del compromiso social, político, militante, sí, y si no, no? Yo quería reivindicar boleros. Pero, ¿qué boleros?, ¿esos que cantaba quién? Entonces reivindicábamos a un autor mexicano que hacía poemas, canciones realmente auténticas [Armando Manzanero]: "esta tarde vi llover, vi gente correr y no estabas tú..." (*canta*). ¡Hermoso! Y rechazábamos a esos otros que decían: 'te fuiste, me dejaste, te fuiste con otro y no sé qué' (*en tono irónico y jocoso*), ¡pavadas! No nos gustaba. Por ahí pasaba nuestra manera de pensar: si lo popular era hablar de lo que vivíamos y sentíamos, o si lo popular era lo comercializado, lo divulgado masivamente y subvencionado por las empresas discográficas que querían vender un disco determinado o promocionar a tal o cual artista.

LF: ¿Llevaban consignas a las reuniones creativas?

NZ: Sí, en el debate que se armó con Canto Popular y el Coro Universitario, donde planteábamos qué hacer, cómo comunicar. Porque la música que habitualmente era interpretada por los coros era música culta, europea. Acercarnos a lo más nuestro, a los ritmos más nuestros, al lenguaje de nuestras cercanías, esas fueron consignas, y fue una constante que se aproximaba a nuestras vivencias y nuestras ideologías.

LF: Cuando referís a tus recorridos, destacás el trabajo grupal como modo de pensarse en los 60 y 70, en lo pedagógico y en lo creativo. ¿Se conversaba sobre cómo concebían la grupalidad? ¿Se acordaban modos de abordarla?

NZ: Todo estaba por pensarse porque queríamos hacer una revolución mañana, no teníamos muchas cosas en claro... Cuando hacíamos canciones, nos preguntábamos: ¿qué poemas retomar?, ¿qué decían?, ¿de quiénes son esos textos? Entonces, invitábamos a la gente de Letras (Laura Devetach, Gustavo Roldán, Mabel Piccini y Glauce Baldovin), gente que nosotros sabíamos que tenía un pensamiento ya construido sobre todo eso que decían las palabras. Por ejemplo, nos reuníamos en mi casa con la gente de Canto Popular —éramos unas treinta personas—, y analizábamos canciones, poemas y todos opinábamos. Se trataba de reconocer que cada uno podía tener una destreza, una iniciativa, pero si se combinaba con otro lenguaje que no era el más explorado por algunos de nosotros, era importante dialogarlo, aprender... Era un aprender entre todos, en particular, en el Departamento de Teatro, donde a veces nos la pasábamos de asamblea

en asamblea, donde se debatía cómo y qué íbamos a hacer. En la investigación que hicimos con Adriana [Musitano] sobre el teatro de los 70⁷, le hicimos una entrevista a Mery [María del Carmen] Blunno, quien había tomado la iniciativa de hacer la revisión del Plan de estudios como Taller Total, y lo coordinaba en el 74, y describió ese momento como el “puente de la inconducta”⁸. Era tener que transitar un lugar donde no sabíamos casi nada de cómo lo íbamos a hacer, cómo lo íbamos a lograr: ¿qué era la interdisciplina?, ¿cómo la hacíamos? Todo estaba lleno de interrogantes más que de respuestas, cuestiones que rever... Teníamos mucho pensamiento y también mucho cuestionamiento que nos trababa el hacer, pero aprendíamos y revisábamos, y nos volvimos súper críticos y muy filosos para pensar. Todos los que participamos de esa movida, lo recogemos como años de mucha dificultad y felicidad al mismo tiempo, porque teníamos una conciencia de fuerza grupal que, de otro modo, no hubiéramos tenido, y creo que a ninguno le quedó la idea de que solo podía hacer cosas que le gustaran, porque crecíamos mientras hacíamos, y eso nos gustaba. En los grupos musicales esto era muy frecuente, porque teníamos una idea, una canción, y siempre fue más fácil que se haga entre todos algo, aunque también están los directores y los que escriben el arreglo musical. Pero en los grupos de teatro, lo que se hacía hasta ese momento era buscar un autor y un director; había un texto, por ahí nos planteábamos los roles, y si podíamos hacer creación grupal salía algo que hoy se conoce como la dramaturgia grupal que alguien recoge y coordina. Fue cuestionar esa cosa vertical en el teatro y así potenciar el trabajo de los actores, que ya no iban a interpretar lo escrito por otro, sino que decían lo que querían, imaginaban las escenas, la historia que se podía contar, más todo lo que la propia situación social –Cordobazo mediante y la agitación política– generaba: “investiguemos sobre las minas⁹, los cañeros de Tucumán¹⁰, los sindicatos, la educación”, el LTL hace *Contratanto*. Se investigó y se empezó a hacer creación colectiva o grupal, siempre usando la experticia de gente que ya había dirigido o que decía que podía dirigir, y se la habilitaba. Cambió el modo de creación sobre todo en

⁷ Refiere al proyecto de investigación “Teatro, Política y Universidad. Córdoba, 1965-1975”, antes citado.

⁸ Zaga hace mención a la entrevista que, junto a Musitano, realizaron a Mery Blunno quien, en 1995, afirma respecto del Taller Total: “al sacarse los roles clásicos, establecidos, se creaba una especie de caos natural, que no se podía ordenar fácilmente, porque era como estar en el puente de la inconducta, es decir, ‘yo estoy aquí y tengo que llegar allá’, ‘transitar hacia’, y ‘tengo que cruzar un puente’... que es el de la estructura y la conducta nueva (...) entonces, descubro que hay cosas que cambiar, pero todavía no accedo al cómo, ni a la conducta concreta. Entonces esta mezcla de ‘dejemos de hacer así’ por ‘hay que hacer así’ determinó, tiñó un poco, este proceso, no creo que [eso ocurriera] solamente en el teatro, sino en lo que nosotros vivimos, estoy convencida que se dio en todos los aspectos” (Blunno, en Zaga y Musitano, 2017, p. 73).

⁹ El grupo de teatro La Chispa hace *Huelga en el salar*, luego denominada *Huelga en las salinas* (1973).

¹⁰ El grupo LTL (Libre Teatro Libre) monta, en 1974, *El fin del camino*.

teatro. Canto Popular era sobre todo música y teatro, y el Frente Cultural se armó en relación a esas artes.

Sufrimos muchas persecuciones, hostigamientos y atentados contra el Coro Universitario y contra los recitales populares que hacíamos. Por ahí aparecían amenazas de bomba, porque nosotros estábamos caracterizados como movimiento que, además de incorporar a periodistas, pintores, cineastas, fotógrafos, poetas, a trabajar y pensar en conjunto, estábamos vistos, en Córdoba, como gente que acompañaba francamente la defensa de los derechos humanos contra las dictaduras, contra los sometimientos. Había pasado lo de Allende en Chile, en la misma Argentina pasaban cosas: mataban, amenazaban. Entonces hacíamos actos donde nombrábamos esos tremendos hechos políticos, culturales y económicos de Sudamérica y ahí empezaron a amenazarnos y a perseguirnos.

LF: En esa línea de trabajo grupal, colaborativo, horizontal, político podría inscribirse el Taller Total que primero se hizo en Arquitectura y lo retomaron luego en el Departamento de Teatro. ¿Cómo fue esa experiencia?, ¿de qué modo funcionaba lo ‘total’?

NZ: Hicimos una experiencia muy interesante de Taller Total incorporando la idea del Taller Total de Arquitectura. Allí me invitaron como psicóloga por las tensiones que había, porque no sabíamos qué hacer con todo eso: se rompió la diferenciación de 1º, 2º, 3º y 4º año, e hicimos una movida donde trabajamos intensamente todos, y nos preguntamos ¿cómo hacer para trabajar todos los docentes juntos? Ahí se incorporaron Laura Devetach y Mabel Piccini, y con ellas conformamos lo que se llamó, en ese Plan de estudios, la “columna de observación”. Como participaban alumnos de todos los años y también estaba el TEUC [Teatro Estable de la Universidad de Córdoba] nos preguntábamos: ¿cómo incorporamos a los profesionales que querían hacer docencia, y a los que no? Éramos muchos, entonces se formaron dos grupos de trabajo: el grupo A (coordinado por Mery Blunno que funcionaba en el Teatrino), y el grupo B (coordinado por Myrna Brandan, en el Tiro Federal). En el Taller Total de Arquitectura había trabajado Flavia Cena (María Teresa Domínguez) una arquitecta que fue muy importante para el proyecto en Teatro, porque además era experta en formación expresiva, sistema Milderman de trabajo corporal.

LF: ¿Qué habían observado en el Plan de estudios de Teatro que les parecía que no funcionaba?, ¿qué consideraban que había que cambiar?

NZ: Se desaprovechaba mucho el saber. Así como pasaba en Arquitectura, un alumno de primer año trabajando con un alumno de tercero aprendía cosas que no solo estaban en

su materia. Podía haber toda una proyección, una direccionalidad, se podía vislumbrar un camino de crecimiento, incluso con ese sistema de integrar alumnos y docentes de distintos años de cursado, se aceleraba el aprendizaje. Esta era la primera hipótesis del Taller Total. Y nos preguntamos, ¿cómo se hace en teatro? E invitamos a los alumnos que habían terminado el cursado y que eran profesionales, para que nos contaran qué habían aprendido en la carrera, cómo lo transmitían, cuáles eran las exigencias del ámbito profesional, qué les pedían. Entonces era posible trabajar de forma cruzada y simultánea...

LF: ¿Y la horizontalidad se podía reconocer en los roles escénicos?, ¿y en la interacción entre docentes y estudiantes?

NZ: A veces sí, y a veces no; porque los docentes teníamos una responsabilidad de conducción que sabíamos que tenía que funcionar; teníamos que marcar pautas, dar ejercitación desde el conocimiento y la progresión del aprendizaje. De repente venía un alumno que había trabajado en teatros independientes, y se trataba de incorporar esa experiencia, el tema era cómo evaluábamos eso. Además, en cualquier arte sabemos que un proceso implica tiempos que son muy difíciles de medir con un reloj o con una cronología, porque muchas veces pasan tiempos de latencia donde parece que no se aprendió nada, y de repente se produce un salto cualitativo que tuvo que ver con ese amasijo de cosas que no se podía reconocer, y que de repente aparece. A lo mejor aparece el año que viene, después de la evaluación que tomaste y la presentación de una planilla con una nota. En el arte es muy difícil olvidar que eso sucede, sobre todo en el teatro, porque se trata de procesos complejos como sucede en cualquier creación. Todavía se discute sobre cómo se hace para que espacios de formación en artes puedan consignar procesos de aprendizaje y evaluarlos con nota. Personalmente, siempre pensé que en los procesos actorales es muy difícil, porque son procesos de personalidad, adiestramiento, reflexión sobre las propias inhibiciones y dificultades. En mi cátedra decía: "el que asiste el 80% de las clases tiene de por sí un 7, como si cada clase fuera un práctico, y está aprobado como promocional; después podemos ver si faltó menos, si colaboró más con los compañeros, si estudió más, si aportó en los grupos de trabajo". Estaba, además, la autoevaluación, la evaluación del grupo, y mi nota. Todas se promediaban y esa era la nota que aparecía. Nos parecía bien a todos, se coincidía en que esto podía ser lo mejor. Había muchas cosas por evaluar, subjetivas...

LF: ¿Pudieron sacar conclusiones al final del año 74 sobre lo intercambiado en el marco del Taller Total?

NZ: Era una costumbre del Departamento que el trabajo de un año culminara en un hecho teatral, teníamos que hacer una producción que mostrara todo lo conversado. Mery Blunno le dijo a Laura Devetach: “Laura, armá el collar”, y ella se iba con un montón de papelitos e hizo una obra [*La cuestión de los arlequines*] con sketches e improvisaciones, una secuencia que pudo estrenar el grupo A. El grupo B hizo *Antígona Vélez* de Marechal. Se interrumpió el proceso del Taller Total con la intervención de la Universidad, no sabemos qué hubiera pasado si seguía. Nada se pudo evaluar porque terminó el año, y se cerraron el Departamento de Teatro y el de Cine que eran los más progres. Nos echaron. Fue un desparramo de gente porque todos nos quedamos sin laburo, sin trabajo docente.

LF: **¿Recordás alguna experiencia realizada durante el exilio, próxima a las metodologías grupales llevadas a cabo en Córdoba?**

NZ: En México, rehicimos con la idea de Canto Popular, OTRARTE [Organización de Trabajadores del Arte] en la que había grupos de teatro, de música; dábamos talleres, armábamos espectáculos de música, de títeres, muñecos que hacía el grupo Bochínche [integrado por las cordobesas Susana Palomas y Susana Rivero]. Esta relación con músicos y actores mexicanos nos permitía mirar, ya no como extranjeras, un proceso cultural que tenía un compromiso y una ideología de progresismo como gran marco de pensamiento y reflexión cuando evaluábamos qué íbamos a cantar, dónde, etc.

LF: **¿Cómo se entran las prácticas de creación, investigación, resistencia y subsistencia desde mediados de la década del 70, dentro y fuera de las instituciones, dentro y fuera de Argentina?**

NZ: Nos echan en el 75, nos quedamos sin trabajo en la Universidad, y decidimos presentar proyecto de investigación a CLACSO. Ganamos una beca de investigación que duró poco porque empezaron a perseguirnos individualmente a cada uno de nosotros. Laura [Devetach] se tuvo que refugiar con su esposo Gustavo Roldán y sus dos pequeños hijos en Buenos Aires, hicieron insilio. Mabel Piccini se fue ya a México. Dentro del grupo de investigación también estaban Justa Ezpeleta y Marta Teobaldo, pedagogas. El proyecto se llamaba “Las prácticas diferenciadoras de la escuela primaria”, porque nuestra hipótesis era que la propia educación estaba discriminando con profecías autocumplidas/autocumplidoras: el que viene con menos adiestramiento en instrumentos o lenguaje empieza a ser discriminado en el propio grado. Por ejemplo, un chico que hace un dibujo de un árbol que tiene un tronco rojo y un follaje violeta, aunque ese árbol existe en muchos momentos del año como el jacarandá, la maestra decía: “no, pero el tronco es

de madera, marrón y el follaje tiene que ser verde”. Pero si se trataba de un chico de clase acomodada, decía: “qué interesante, qué innovador”. Se trataba de cosas que eran involuntarias, no es que pensáramos que las maestras lo hacían a propósito. El plan era hacer investigación sobre eso, pero no se pudo terminar porque todo se desarmó, también se complicó CLACSO. Luego me empezaron a perseguir a mí. El dúo [Nora y Delia] suspendió durante ese tiempo su vida cultural; después, mi huida del país fue difícil, dolorosa y complicada: yo tenía pedido de captura por la Federal (habían encontrado en mi biblioteca libros como *Psicología de masas del fascismo* de Wilhelm Reich), me fui a Buenos Aires, mis padres me armaron una valija y partí, vía las Cataratas. Cuando ya recalé en Colombia, me encontré en Bogotá con el grupo Nacimiento que eran miembros de Canto Popular (estaban de gira desde enero del 76, con María Escudero y Francisco Heredia). Ellos me iban a dar alojamiento y trabajo como su representante. Poco tiempo después, Delia, que estaba como vicedirectora del coro de cámara, me hace llegar la noticia de que se tenía que ir porque la echaron, y su hermana ya estaba presa. Entonces le dije que se viniera y rearmábamos el dúo. Nos reencontramos en Venezuela porque el grupo Nacimiento se había trasladado ahí. No era fácil entrar en Venezuela, nos dieron visas especiales gracias a otros músicos que conocimos en Colombia que tenían relación con gente que administraba la cultura (gobernaba la Social Democracia). En ese momento pasó algo muy interesante: parte de los grupos de Venezuela con los que trabajábamos haciendo intervenciones grupales de música en las universidades, coincidíamos en actos en defensa de la democracia repudiando a las dictaduras del Cono Sur. Estaba Alí Primera, que era un músico tan popular como acá lo es La Mona Jiménez, con canciones muy populares y con mucho dinero, y nos dijo: “tienen que grabar un disco”. Les respondimos: “sí, pero no queremos formar parte de los catálogos de CBS o RCA Víctor que después se hacen dueños de los artistas; no queremos perder nuestra autonomía”. Alí Primera puso el dinero y con lo que daba ese disco, grababan otros. Entonces nuestros amigos venezolanos dijeron: “las que tienen que grabar son Nora y Delia, porque son argentinas, están exiliadas y tienen que dar a conocer lo que hacen”. Cuando estuvo terminado el disco, Ali lo escuchó emocionado. Ese disco, en dos meses en Caracas, se vendió al punto de recuperar todo el dinero que Alí Primera había invertido, luego se pasó a la grabación del grupo venezolano Guaragua. Nosotras grabamos a finales del 77.



Disco *Así como un gorrión*, de Nora y Delia (portada y contraportada)

El grupo Nacimiento, que estaba en México, nos invita y nos fuimos allá. Llegamos en enero del 78, con la cinta madre del disco bajo el brazo y lo reproducimos con nuestro sello que se llamó Sol, y lo empezamos a vender ahí. Renovamos repertorio, y comenzamos a ver que hacía falta hacer canciones para niños, porque cuando íbamos a una plaza, o centro cultural, primero llegaban los chicos que se estaban adelante, en el piso. Y entonces llamamos a Laura Devetach que, desde Argentina, nos daba material para hacer un espectáculo para niños. Y empezamos a hacerlo con poemas de ella y con canciones de María Elena Walsh.

Una vez que tuve dónde alojarme, volví a tener mi consultorio, al que fueron muchos pacientes argentinos que estaban allá y otros mexicanos. Así viví los ocho años que estuve en México, con giras internas y una gira contratada por radio Colonia de Alemania que tenía un programa de música latinoamericana. Gente que conocíamos nos ayudó a organizar funciones en Alemania, en París, también en España (Madrid y Andalucía).

Luego me vine para Córdoba en el 85, cuando sabía que podía pensarse en una estabilidad de la democracia, y además ayudó a irme rápidamente el terremoto en México. Yo pensaba regresar y Delia quería quedarse, entonces el dúo terminaba ahí. En ese contexto, posterremoto, hacíamos recitales en los lugares donde estaba la gente alojada por el terremoto, y juntábamos cosas para los damnificados. Todo era muy duro, trágico y doloroso.

LF: ¿Qué otro recuerdo o anécdota te dejó la experiencia en México?

NZ: Mi estadía en México me dio la posibilidad de entender lo infame y reducido que es mirar el mundo desde el ser humano. Y esa idea del dios que es un hombre y hace a los hombres a imagen y semejanza. En México los dioses son la lluvia, el maíz... Yo tenía un jardinero que se llamaba don Esteban, un vecino que venía con su machete a trabajar en la casa que alquilaba en Yautepec (Morelos). La puerta de entrada a la casa era de chapa y se cerraba sola, entonces yo le ponía una piedra para que no se cerrara, y cuando él y otra gente entraban, se tropezaban con la piedra. Y un día don Esteban me dice: “esta piedra quiere que la saquen”. Yo empecé a observar que, además, decía: “el pasto quiere que lo corten”, “este árbol seco quiere que lo saquen”. Él le daba una voluntad a objetos de la naturaleza (animados o inanimados). Un periódico sensacionalista de México, luego de un temporal, titulaba: “Tlaloc, párale”, refiriendo a la lluvia. Estos dioses, este poder, esta voluntad de la naturaleza son parte de su mundo. Primero, desde una mirada antropocéntrica, dije: “él [el jardinero] es el que quiere cortar el pasto”; y luego pensé: cuán equivocados estamos. A mí me cambió mucho la vida, darme cuenta de que eso era muy rico para pensarme en este mundo, era una mirada que me hacía responsable del respeto a esa otra voluntad que estaba en cualquier cosa viva que no fuera el hombre.

LF: En relación a proyectos y obras incluso para niños de las que participaste, como *El reino del revés* (México, 1979) y *Los tesoros de Dulporito* (México, 1980), subrayás la relevancia de “hablar con lenguaje claro”, y de trabajar con “lo antirepresivo como principio, lo lúdico como eje del crecimiento y de la socialización” (Zaga, 2011, pp. 33 y ss.). Ese abordaje de lo pedagógico atravesado por un posicionamiento ideológico y político de defensa de los derechos, del que venimos conversando, se traducía también en las investigaciones y prácticas que consideraban especialmente a los niños...

NZ: Absolutamente. Eso, reivindicando y habiendo aprendido todo lo que significaba la apuesta que había hecho Laura [Devetach] para escribir para niños, y que también había hecho María Elena Walsh. Con un claro para qué, vinculado a una educación incidental, accidental y también orgánica. Espectáculos para niños con la idea de trabajos grupales, que es lo que yo aprendí, y me sigue interesando y me sigue gustando hacerlo con otros. Con Laura Devetach ya habíamos trabajado juntas desde el año 71. Ella quería revisar los cuentos tradicionales para niños –ella ya escribía para niños–, y entonces la cité en mi consultorio y empezamos a analizar lo que pasaba con Caperucita, Hansel y Gretel, Patito feo, y otros. Ahí nos hicimos muy amigas y dialogantes, con mucho entusiasmo por sentir que aprendíamos una de otra, que nos enriquecíamos. Fue una base maravillosa de toda

la amistad que hasta ahora subsiste con mucha presencia: para mí Laura es una hermana mayor, nos acompañamos y seguimos pensando juntas. Con Mabel Piccini también hacíamos trabajos en conjunto, ella, como socióloga especialista en medios de comunicación, venía exiliada de Chile. En el marco del Taller Total, Laura empezó a trabajar sobre la creación grupal de obras de teatro y nosotras hacíamos nuestro aporte.

LF: Esa impronta de trabajo grupal de los 70 que repasamos en relación al Taller Total, a Canto Popular, a Otrarte latinoamericano en México, ¿se tradujo de algún modo en la escena de postdictadura? ¿Se continuaron algunas redes? ¿Se redefinió en el Departamento de Teatro?

NZ: No sé si inmediatamente después de la dictadura se pudo recuperar, pero te puedo asegurar que en el Departamento de Teatro, cuando se reabrió en el 85/86, no tuvimos que forzar nada para que se trabajara grupalmente, porque estaba la necesidad. Teníamos un Plan de estudios que tenía de base la idea de la producción de un teatro donde cada uno de los actores del mundo teatral pudiera intervenir en toda su formación. No era “¿vos querés cursar teatro como actor o como intérprete o como escenógrafo o como bailarían?”. No. Los y las estudiantes pasaban por todas las disciplinas, para que pudieran ocuparse de todo: desde la iluminación hasta el vestuario, o hacer la dramaturgia. Esa fue la propuesta cuando se reabrió el Departamento de Teatro, y en el nuevo Plan de estudios estaba la idea de plantear un teatro que sí fue pensado en los 70, y que ya mucha gente lo estaba haciendo. Sé que el movimiento teatral de los 80, ya en postdictadura, en los festivales de teatro que se hicieron en Argentina, fue impresionante. Yo no estuve en el Primer Festival Latinoamericano de Teatro que se hizo en Córdoba [octubre de 1984], porque volví a finales del 85. Ese teatro hablaba de lo que sufrió y pasó la gente. En general, la dictadura y todos los procesos de políticas liberales de muchos países que no pudieron recuperar esos movimientos progresistas y sociales, empezaron a generar una tendencia de afirmación de lo individual demasiado publicitado: “vos tenés que tener éxito”, “vos tenés que lucirte”, “vos tenés que hacer”, “vos tenés que ser”... ”¡vos!”, no “ustedes”. Creo que eso tiene que ver más con el neoliberalismo.

LF: Los proyectos artístico-sociales que eran innovadores y revolucionarios en los 60 y 70, que fueron nombrados a lo largo de la entrevista, estaban encabezados por mujeres. ¿Se hablaba de eso? ¿Se establecían redes entre mujeres para sostener esos espacios?

NZ: No se hablaba de eso, no estaba como problemática el feminismo en particular, o las reivindicaciones de la mujer. En esa época, la mujer ya tenía mucha visibilidad en el arte. No hablamos de principios del siglo XX cuando las mujeres, para poder hacer o decir cosas, tenían que ponerse sobrenombres de hombres, como la esposa de Atahualpa Yupanqui [Antoinette Paule Pepin-Fitzpatrick]. En el teatro, la mujer siempre tuvo una cara visible, había famosas mujeres actrices; es decir, no se podía evitar que fuera así. La mujer tenía una potencialidad ya reconocida en ese momento; no es que los hombres no participaron. Desde María Escudero, Mery Blunno, Myrna Brandán, Haydee de Moll, Graciela Ferrari, Luisa Nuñez, por nombrar solo unas pocas; son muchas las protagonistas líderes que encauzaron proyectos renovadores en el teatro en Córdoba. Yo creo que la fuerza de la mujer era alimentada por la impaciencia, por haber tenido ganas de expresarse. Quizás porque en la memoria y en el inconsciente colectivo estaba también la idea de lo represivo anterior, el patriarcado siendo dueño de la cultura. Pero en el teatro y en la música, ya había nombres de mujeres tanto actrices como cantantes (quizás no tanto como directoras); en la danza en el mundo, mujeres como Pina Bausch, protagonistas importantes, transformadoras, y eso estimulaba y daba conciencia de “yo puedo y quiero hacer”. No he nombrado a hombres maravillosos que participaron de este proceso, pero como acompañantes, no como generadores directos (aclaro que en Córdoba, y en esos momentos que digo). Dentro de la Escuela de Artes, fue un hombre, su director, el arquitecto Bulgheroni, el que trajo a María Escudero, y le dijo: “venite, quiero que armes este Departamento de Teatro”. Cuando Mery Blunno fue electa jefa del Departamento de Teatro, hubo hombres que confiaron y apostaron en las elecciones por ella. Eran mujeres potentes, que tenían ideas, que querían, con mucha confianza en sí mismas; no había cuestionamiento por ser mujer o tener que luchar. En mi caso particular, el hecho de ser mujer no me limitó en nada de lo que he hecho. En absolutamente nada.

LF: Tampoco en la Psicología...

NZ: ¡No! Menos. Ni ahí. Podíamos disputar con los psiquiatras en el momento en que empecé a estudiar, cuando psicólogos y psicólogas solo teníamos la posibilidad de hacer test-diagnósticos para que ellos hicieran las terapias, pero ya estaba dando vuelta el psicoanálisis, y eso era una psicoterapia que podían hacerlo mujeres u hombres. El psicoanálisis fue introducido en la Argentina por una mujer que vino de Europa: Marie Langer. ¿Qué marca de género tenían esas disciplinas? No tenían. Podía ser que a ese rol lo ejercieran mujeres u hombres. Luego, si alguien quería hacer consulta con un hombre o

una mujer, ya era algo condicionado a que se creyera que la mujer o el hombre podía hacer mejor el trabajo, pero yo nunca sentí ningún problema.

LF: ¿Hubo cruces entre aquellas cuestiones que te interesaron del campo del psicoanálisis y tu abordaje del teatro y la música? ¿Y viceversa?

NZ: En mi formación como psicóloga, estudiamos desde Filosofía hasta movimientos culturales, Historia de la cultura y, por supuesto, eso me llenó de instrumentos para pensar la realidad, las artes. En particular, hubo lecturas como *Sociología del Teatro* de Jean Duvignaud, de la que me quedó un concepto: “la impregnación del personaje en el actor”. Ese fue mi primer disparador para investigar en la tesis que yo iba a hacer, en Psicología, sobre el actor de teatro: así que un actor hace un personaje y recoge algo de éste que luego incorpora a su personalidad... Eso abrió millones de preguntas y pensamientos. Luego, pensar el teatro como una recuperación del juego, de lo más genuino del juego que uno ve desde que comienza a vivir su infancia. Me aportó muchísimo Winnicott, un psicólogo inglés que era pediatra y terminó haciéndose psiquiatra, y escribió, entre otros, el libro *Juego y realidad*. Allí reconocí cómo la cultura es producto de las transformaciones del juego, desde el más mínimo y aparentemente simple que es la exploración de un objeto de un bebé, hasta un juego de roles a los 4 o 5 años, en que los chicos juegan a la maestra o a que uno es vendedor... el teatro y la cultura están, desde el juego, en todos los ámbitos. Para mí no hay producción cultural y artística que no provenga del juego, y eso fue lo que me permitió conceptualizar algo que sentía y creía saberlo vivencialmente.

LF: ¿Podría decirse que tu lugar como artista, docente, psicóloga fue el de la disidencia política, ideológica, estética?

NZ: Casi todos los ámbitos y aspectos de mi trabajo creo que tienen dos o tres motivaciones centrales: una de las cosas que recuerdo muy fuerte, desde mi adolescencia en adelante, y con todas mis lecturas (Sartre, Simone de Beauvoir, esos autores atravesados por la Segunda Guerra), lo que viví con la hipocresía de la sociedad en la generación de mis padres, eso era lo que necesitaba combatir. Ser sinceros y abiertos y frontales, romper con los secretos, eso ha sido una guía constante en mi vida hasta hoy.

LF: En relación con esa hipocresía de una generación y el lugar de los secretos, ¿cómo fue la experiencia de pertenecer a una disidencia sexo-genérica en los 70, en la Universidad, en Córdoba, en el exilio?

NZ: Yo viví eso con una especie de ingenuidad de lo que podía significar la represión o la censura. Yo vivía, y seguía mi deseo que hoy se podría llamar bisexual, se podría llamar no binario, libre; en mi época yo lo llamaba 'amor libre'. Eran cosas que nos pasaban y que les siguen pasando a la gente. Después hay que lidiar con las consecuencias, pero ese es otro tema, y hay que aprender. En todo caso, si hay una restricción a esa libertad, que surja de cómo nos gusta estar con los otros: si es generando dificultades, dolor; o placer, bienestar, y esa, en todo caso, que sea una negociación entre mis deseos y sus resultados o consecuencias, pero no por los preceptos del cómo debe ser y qué es lo que uno tiene que hacer con lo que quiere. Y agradezco que eso que fue una especie de vanguardia muy chiquita de esa época, hoy sea una vanguardia mucho más grande, porque sigue siendo vanguardia y sigue siendo un trabajo por hacer.

LF: ¿Y cómo se vivía ese modo de asumirse en la Universidad? Ustedes que hablaban de –casi– todo, ¿hablaban de eso?

NZ: Yo no diría que en la Universidad se hablara de eso; entre las personas con las que yo he trabajado, sí. Pero, por supuesto, elegidos con los dedos de la mano.

LF: Era más del ámbito privado que del público...

NZ: Sí, entiendo que sí. Había movimientos, como los movimientos hippies en el mundo, que abrieron muchas compuertas para repensar muchas cosas, pero no se atendía todo eso en cualquier lugar. Córdoba era sumamente pacata, bueno, la Argentina y el mundo. Y todavía, en la mayor parte del territorio de esta tierra, se viven culturas de la restricción, pero yo personalmente abrí hasta donde me dio el cuero y soy feliz con eso. Hoy encontré una proporción que me hace bien a mí y a los que me rodean.

LF: En tus respuestas aparece el cuidado y el compromiso en estrecha vinculación con las decisiones y prácticas pedagógicas, de lectura, de investigación, de composición escénica, de militancia. ¿De qué modo se configuraba ese poner el cuerpo en interacción con los otros?

NZ: Durante ese período de gran producción cultural, que fueron los años 70, nosotros estábamos participando con nuestra producción artística en la calle, en los sindicatos, en los teatros; queríamos ocupar todos los espacios posibles de participación y poner el cuerpo no solo con lo que producíamos, sino que todas las cosas que hacíamos también fueran puestas a debate con el público, al final de cada función. Eso también fue poner el cuerpo, poner las ideas y ser discutido. Recuerdo una situación terrible que vivimos: yo, en

el afán de encontrar poemas para cantar (cuando todavía no estaba pensándolo en relación con lo que se debatió luego en Canto Popular en Córdoba), encontré un poema en la revista *Selecciones de Reader's Digest*, en la casa de mis padres. Se llamaba *Nuevo rico*, y me salió una música preciosa. No me acuerdo bien la letra, pero era algo así como: “qué falso es ser nuevo rico, pobre infeliz”. Hicimos la canción con Delia [Caffieri], y la estrenamos en un Sindicato, en un festival cañero en Tucumán. Terminó el recital y, en el debate, una persona del público dijo que no entendía bien lo del nuevo rico que “ustedes ridiculizan, porque yo quiero ser rico y también quiero aprender cosas”. De repente se me hizo claro que era un poema mirado desde una especie de aristocracia consagrada. Nunca más lo cantamos. Eso era poner el cuerpo, la escucha, venir con algo, experimentarlo, comprobarlo, investigarlo, en fin...

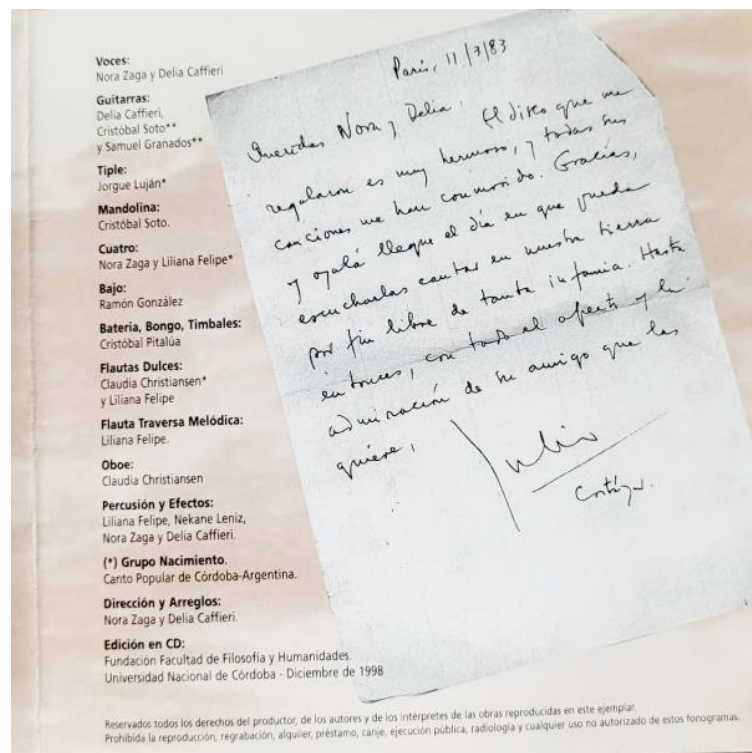
LF: Me comentaste que, a través de estudiantes de Cine que indagaron en Radio Nacional sobre cuáles eran los discos que estaban censurados durante la dictadura, te enteraste de la censura del disco *Así como un gorrión* de Nora y Delia...

NZ: Sí, debe haberlo traído alguien que vino desde México, porque acá no se editó nunca el vinilo. Lo podría haber traído, por ejemplo, Juancho Ratti [Juan Adrián Ratti] que tenía un programa de música y usaba de cortina musical *Te doy una canción*, pero solo ponía la primera parte que hablaba del amor, y no la parte de la guerrilla, ¡imagínate! Mi mamá se enojaba y me decía: “¿por qué ponen esa parte donde canta Delia, al principio, y vos que cantás al final, esa parte no la ponen?”. Juanchi nos quería mucho y nosotros a él, y ahora también. Cuando digitalizamos la cinta madre, en el 99, cedimos los derechos a la Fundación de la Facultad de Filosofía y Humanidades [de la Universidad Nacional de Córdoba] y se editó un CD [disco compacto], sacamos 1000 ejemplares, y pusimos en el cartón una copia de la carta que nos envió Julio Cortázar cuando escuchó el disco.

LF: ¿Cómo fue ese encuentro con Cortázar?

NZ: Yo estaba en México, en el año 83, y él viajó a México para presentar, en Coyoacán, el libro *Los autonautas de la cosmopista* [en coautoría con Carol Dunlop]. Uno de los temas del disco que musicalizó Delia se llama *Memorándum* y es de Humberto Constantini. Entonces Humberto, que también estaba exiliado en México y era amigo de Cortázar, me llamó y me dijo: “está Julio, ¿vas a venir a la presentación del libro?”. “Sí”, le dije. “Entonces, traé un disco”. Me llamó también Justa Ezpeleta para decirme que fuera a la presentación y que llevara un disco. Fui a la presentación con el disco, temblando; en la puerta del salón estaban los dos, Humberto y Julia, esperándome, me agarraron cada uno de un brazo y

me pararon delante de Julio Cortázar que era gigante para mí, alto, y empecé a mirarlo de abajo para arriba... y los ojitos tristes de él. Entonces Humberto me presentó y habló del disco. Yo le doy el disco a Cortázar, se le llenan los ojitos de lágrimas y me dice: "es la primera vez que me regalan música, y es lo único que me gusta; siempre me regalan libros, pero nunca me dieron música. Poneme la dirección, que te voy a escribir cuando lo escuche". Y tal cual, a la semana yo tenía la carta de él. Fue hermoso.



Carta de Julio Cortázar, publicada en *Así como un gorrion* de Nora y Delia (CD, FFyH, UNC, 1999)

LF: En una entrevista publicada en el canal de Youtube del CEPRAM (2019), destacaste que el teatro se compromete con la problemática en que se vive. En las décadas del 60 y 70 se pensaba y hacía concibiendo el arte como posibilidad de transformación social. ¿Seguís creyendo que hoy el arte puede transformar?

NZ: Por supuesto, por supuesto. Puede transformar en lo micro, pero obviamente a esta altura de mi vida te digo que aunque sigo trabajando en la micropolítica, sé que la fuerza que tiene la política de los poderosos que convierten sociedades enteras en seres de pensamientos manipulados para sus beneficios, me doy cuenta de que el trabajo es arduo, interminable, mínimo e insuficiente; pero es lo que me interesa y es lo que nos interesará a muchos que seguimos haciendo esas cosas que son pequeñas.

LF: Para ir despidiéndonos, ¿qué pregunta nunca nadie te hizo y te hubiera gustado que te hicieran, o te haga hoy?

NZ: Entre las respuestas que te estuve dando, en distintas oportunidades, descubrí una cosa: si alguien me preguntara cómo me siento hoy, con mi propio recorrido de vida, diría 'muy bien', estoy satisfecha con lo que he vivido, cómo he interpretado lo que he vivido, y cómo he trabajado lo que me ha dolido –aunque me sigan pesando algunos dolores. Estoy en armonía con lo que ha sido mi vida, porque me siento en armonía con mi compañera de vida, Adriana; con mis compañeros de vida, amigos queridos y amigas queridas; y con los que he trabajado. Me siento bien.

Bibliografía

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

Musitano, A. (dir.) (2017a). *El Departamento de Teatro, un escenario moderno. Teatro, política y Universidad. Córdoba, 1965-1975*. FFyH, UNC/ IAE, UBA. Recuperado de: https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/?s=teatro%2C+pol%C3%ADtica+y+universidad&post_type=product


Musitano, A. (dir.) (2017b). *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y Universidad*. FFyH, UNC/ IAE, UBA. Recuperado de: https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/?s=teatro%2C+pol%C3%ADtica+y+universidad&post_type=product

Zaga, N. (2011). Lo antirepresivo como principio, lo lúdico como eje del crecimiento y de la socialización. Entrevista realizada por Laura Fobbio. En Fobbio, L. y Patrignoni, S. *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*. Recovecos.

Zaga, N. y Musitano, A. (2017). Del Departamento de Arte Escénico al Departamento de Teatro. En Musitano, A. *El Departamento de Teatro, un escenario moderno. Teatro, política y Universidad. Córdoba, 1965-1975* (34-105). FFyH, UNC/ IAE, UBA. Recuperado de: https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/?s=teatro%2C+pol%C3%ADtica+y+universidad&post_type=product

Fecha de recepción: 23 de noviembre de 2023

Fecha de aceptación: 01 de diciembre de 2023

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.

