

Presencia de Brecht: Utopías en la práctica teatral de Córdoba

(Parte II)

Halima Tahan

Halima Tahan, ex profesora de la
Facultad de Filosofía y Humanidades
de la Universidad Nacional de
Córdoba

En este siglo, la escisión del espíritu fáustico fue experimentada intensamente por los intelectuales del Tercer Mundo. Sus propuestas vanguardistas entraban en colisión con el medio tradicional y atrasado sobre el que pretendían operar. La angustia generada por esa escisión les inspiró visiones y obras de gran poder revolucionario pero, muchas veces, los condujo por "caminos sin salida de futilidad y desesperación, como le ocurre a Fausto al principio, en las profundidades solitarias de la *Noche*".¹

También, como Fausto, los intelectuales de la época signada por el Cordobazo, intentaron crear y participar de una cultura que buscaba explorar "la riqueza y la profundidad de los deseos y sueños humanos"² más allá de los límites que el sistema político, tradicional y autoritario, les imponía. Los proyectos dinámicos que portaban estos sectores progresistas entraron en conflicto con los valores conservadores del régimen de Onganía.

La crisis de dominación social que el Cordobazo dejó al descubierto, no hizo sino acentuar la pérdida de credibilidad de los viejos sistemas de creencias y de los modos discursivos que apelaban, para su legitimación, a autoridades externas al propio discurso. Fue en este campo, de fuertes mutaciones políticas e ideológicas "de choques entre nuevos y viejos sistemas de creencias y búsqueda de nuevas adhesiones simbólicas, donde la utopía del '69 desplegó sus sueños".³

De los quiebres provocados por la crisis surgieron condiciones que facilitaron la aparición de nuevos espacios desde los cuales intelectuales y artistas ejercían su derecho a la crítica social y política experimentando nuevos modos de

ESTUDIOS • Nº 4

Diciembre 1994

Centro de Estudios Avanzados de la
Universidad Nacional de Córdoba

1.-Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Buenos Aires, 1989, Ed. Siglo XXI, pág. 35.

2.-Marshall Berman. *Op. cit.*, pág. 34.

3.- Halima Tahan. "Presencia de Brecht: utopías en la práctica teatral de Córdoba", en *Estudios*, Nro. 2, 1993, págs. 34-35.

vincular el pensamiento con la acción. La revista *Jerónimo*⁴ y el grupo de *Pasado y Presente*⁵ pueden inscribirse en el marco de esos espacios.

Pasado y Presente, liderado por Pancho Aricó, fue el introductor del pensamiento de Gramsci en la Argentina; fuertemente críticos frente al estalinismo, el grupo pretendía estar a la vanguardia de la actividad intelectual y política de izquierda. Por su parte la revista *Jerónimo* publicitaba desde sus páginas a *Pasado y Presente*, a sus libros y a sus proyectos, aunque la revista operaba desde un espectro político más amplio. Alfredo Paiva, director de la segunda época de *Jerónimo*, dice en un reportaje:⁶ “Queríamos que representara los intereses del interior frente a Buenos Aires... estábamos empeñados en la defensa de la libertad individual y manifestábamos lo que nos desagradaba [...] Nosotros no sentíamos la revista, nos sentíamos interpretando la reforma [...] Fueron años muy buenos porque trabajábamos por lo que queríamos, nos gustaba y apasionaba”. Buenos años de fugaz encuentro entre la historia y la utopía. Entre ellas, “un movimiento incesante se organiza, una reconciliación se esboza”.⁷ Los utopianos del teatro también intentaron apropiarse de ese especial cruzamiento para transformarlo en saber, en una práctica cultural nueva.

Liberar a Prometeo

El '73 fue un año clave, la democracia —aunque fugazmente— recuperó su lugar en la Argentina. Para los teatristas cordobeses fue un año intenso. También en el campo cultural la democratización había ganado terreno. Se llevó a cabo la Segunda Muestra Provincial de Teatro en Río Ceballos; se propuso la creación del *Teatro Popular de la Comuna* “para las urgencias culturales de los barrios”. Este tipo de teatro permitía un vínculo más estable con el público. El espectador participaba mucho más orgánicamente del “hecho teatral”, articulado como una suerte de ceremonia comunitaria. La actividad en la periferia se incrementó notablemente. Uno de los centros más reconocidos fue el de Villa Libertador —sector popular ubicado en la zona fabril—; el nacimiento de este centro mereció una nota entusiasta de *La Voz del Interior* (octubre de 1973) titulada “Los funerales del teatro tradicional o la creación del C. C. Teatro Estudio Uno de Villa El Libertador”. Desde allí se lanzó el “Primer Festival Nacional de Teatro Popular”. El impulsor de estas iniciativas era el grupo independiente Teatro Estudio Uno creado en 1971 bajo la dirección de J. Magmar, quien sostenía que “la forma de conciencia” pasaba “por el problema de las clases no teorizado sino asumido” (*La*

4.- La revista *Jerónimo* se editó de marzo del '68 a noviembre del '73. Tuvo dos épocas, la primera ultraliberal bajo la dirección de Picatto, y la segunda de tono izquierdista a cargo de Alfredo Paiva. Era una publicación informativa que se ocupaba fundamentalmente de la política local, siguiendo el modelo de las grandes revistas en boga: *L'Express*, *Time*; en Buenos Aires, *Panorama* y *Primera Plana*. Allí aparecieron los más completos artículos sobre el Mayo francés y los primeros estudios sobre el Cordobazo.

5.- Acerca de *Pasado y Presente* dice Alfredo Paiva —en un reportaje de mayo de 1991, realizado por Beatriz Molinari, a pedido de nuestra investigación— “Es interesante: se dan varios hechos juntos, el PC italiano, Mao Tse Tung y la Revolución Cubana; esto puede convertirse en un cocktail explosivo, *Pasado y Presente* fue un poco eso”.

6.- Reportaje de mayo de 1991. Ver punto 5.

7.- Bernard Dort. *Lecture de Brecht*, Ed. Du Seuil, France, 1960, pág. 172.

Voz del Interior, 29 de octubre de 1973). A mediados de 1973 la tarea de sindicalización emprendida por los grupos más radicalizados del sector culminó en la creación del SITRATEA (Sindicato de Trabajadores de Teatro).*

En este año crucial, el LTL (Libre Teatro Libre) presentó en Buenos Aires "Contratanto" (la revista *Panorama* lo incluye en los 6 mejores espectáculos de esa temporada) que instrumentaba procedimientos brechtianos;** La Chispa estrenó "Huelga en el Salar" utilizando también ese tipo de procedimiento. El TEUC (Teatro Estable de la Universidad de Córdoba) puso en escena "El que dijo sí, el que dijo no" y el Teatro Goethe a fines de ese año comenzó a ensayar "Los Fusiles". Queda claro, entonces, cuál era el punto de convergencia: una teatralidad cuya práctica permitía —como planteaba Brecht— "tener en cuenta las contradicciones objetivas de lo real", el despliegue de "la conciencia prometeica", que no se agotaba en mostrarle al espectador "de qué modo se libera al Prometeo" sino que también debía ejercitarlo "en el placer de liberarlo". Teatralidad basada en una visión de la historia, progresivamente transformable por la acción humana, proponía un mundo abierto y esperanzado.

Teatro Goethe:

Renovación estética y desafíos políticos

El Teatro Goethe surge impulsado por la necesidad de "participar más operativamente" en la actividad escénica de entonces. Sobre todo —señala Cheté Cavagliatto, directora de ese grupo— surge de los cuestionamientos "sobre la esencia y el porqué del teatro, de los objetivos inmediatos y de los últimos, y de la relación entre el medio, el momento histórico-político-cultural y el quehacer teatral". El rechazo a la práctica tradicional del teatro abría el camino a nuevas dinámicas de trabajo capaces de anunciar una transformación del mundo y de la obra. La identidad artística del Teatro Goethe aparece vinculada a una estética neo-vanguardista. Alejado de los postulados del naturalismo —y de sus métodos de actuación— el grupo progresivamente aproxima sus acciones teatrales a las acciones políticas sin llegar a una subordinación total. El TG siempre mantuvo su sala en el centro de la ciudad —salvo algún hecho esporádico no trabajaba en la periferia o en otros circuitos— y el público debía trasladarse hacia ese espacio específicamente teatral. Un público que, en buena medida, se nutría del estudiantado universitario y de los sectores profesionales.

En el año 1968 el TG —cuyo objetivo institucional era la divulgación de autores alemanes— puso en acción estas iniciativas a través de la puesta de "Dos Farsas", de H. Sachs. Desde entonces, el grupo fue reconocido por el "enfoque formal" que lo "identificaba" como una vanguardia en el marco teatral de la época". Según Cavagliatto, en 1969 el momento social se había tornado *efervescente*, "los trabajadores y los estudiantes se movilizaban con urgencia". Este proceso imprimió al TG "un ritmo y una defini-

* Ver apéndice en el que se hace una reseña de los otros elencos y grupos que formaban parte del campo teatral de la época, además de los que se mencionan en el trabajo.

** En la primera parte de este artículo, publicada en el número 2 de *Estudios*.

ción" que se pusieron en juego en el montaje de "Cándido y los incendiarios", de Max Frish. (Esa "urgencia" a la que se hace continua referencia en esta etapa, se vincula a un sentido del tiempo moderno y secular: ya que no hay un más allá intemporal, "debemos lograr lo que podamos urgentemente").⁸

En 1970 presentó "Tiempo Prorrogado" (espectáculo basado en poemas) y en 1971, el TG arremete fuertemente contra "los cimientos del teatro convencional", hace "un voto de contemporaneidad": "Insulto al Público", de P. Handke. En la Muestra de Teatros del Interior* —organizada en la provincia de Buenos Aires— el "Insulto..." recibió el premio a la obra más renovadora. En ese mismo año estrenaron "Woyzeck", de Büchner. También en 1971 hizo su aparición en Córdoba Hartmut Forsche, director del Teatro Estatal de Hannover, con una puesta de "El proceso de Lucullus", de Brecht; hecho que sin duda debió estimular la difusión del modelo brechtiano. En el '72 el grupo abordó uno de los desafíos del momento: la creación colectiva. Desde esa perspectiva se elaboró "El grito". Ya en 1973 comenzaron a trabajar en la adaptación de una obra de M. L. Fleisser, pero no obtuvieron la autorización de la editorial para representarla y se dedicaron a montar "El mundo de la luna" (Haydn), primer espectáculo de esa naturaleza realizado por y con gente de Córdoba.

A su regreso de un viaje a Alemania, Cheté Cavagliatto declara, entre otras cosas, que B. Brecht "es un museo" (*La Voz del Interior*, 17/3/73) aunque a comienzos de 1974 el TG pone en escena "Los fusiles de la madre Carrara", dirigido por Cavagliatto. La puesta no respondió precisamente a un clima de museo, sino a las urgencias del "combate social" del que había que "deducir" los procedimientos estéticos. La "urgencia", a la hora de retomar la práctica teatral en su medio, incidió más en la elección estética del grupo que las experiencias de Cavagliatto con las nuevas tendencias europeas. "El caos se había agudizado, cuenta Ch. Cavagliatto, habían surgido las fuerzas parapoliciales, la guerrilla continuaba con sus acciones, la situación se tornaba opriamente". El didactismo de Brecht respondía a la necesidad de clarificar, de incitar, desde el frente teatral, una búsqueda de conciencia y libertad". Con frecuencia, durante el desarrollo de las funciones de "Los fusiles...", desde adentro del teatro era posible escuchar disparos de arma: los enfrentamientos tenían lugar en el escenario real y crispado de la ciudad, donde la violencia alcanzó un protagonismo sin precedentes.

Por cierto "Los fusiles..." buscaba la participación del espectador; es más, la incitaba. La intención de "integrar al público en esa búsqueda de conciencia" se dio a través de la identificación afectiva. "No obedeció al distanciamiento brechtiano". La puesta se realizó "en circular", las indagaciones sobre el espacio escénico estuvieron orientadas a buscar el contacto, la proximidad del espectador. (Y estamos ante una teatrista que conoce muy bien la propuesta de Brecht, a la que accede en su propia lengua, que conocía la producción del *Berliner*, la elección excede —evidentemente— lo in-

8.- Alvin W. Goubner. *La dialéctica de la ideología y la tecnología*, Alianza Ed., Madrid, 1978.

* La circulación de espectáculos y teatristas era considerable. Encuentros y Muestras servían a ese fin. En Córdoba se realizaban los festivales nacionales. En 1971 estuvo Grotowski, lo que fue calificado como "el hecho cultural más importante del año" por la prensa. Grotowski volvió a Córdoba en 1973.

trateatral). Las modificaciones que se introdujeron en el modelo brechtiano, tanto en las modalidades productivas como receptoras, permitían achicar más rápidamente las distancias entre acción teatral y acción política subordinando la autonomía de la primera a las urgencias de la segunda.

Ya en "Tiempo Prorrogado" —cuyos textos se basaban en poesías de posguerra entre los que se incluían poemas de Brecht— la forma de actuación instrumentada, según R. Reyeros, escenógrafo del TG, pasaba por el compromiso afectivo del actor que "filtraba los mensajes sociales y políticos" a través de ella. En 1975 el grupo vuelve a poner Brecht: "La excepción y la regla", pero en esta puesta se acercaron más a los procedimientos estipulados por el modelo brechtiano.

La Chispa: Disolución de lo Teatral

En el trabajo sindical emprendido a través del SITRATEA se destacó *La Chispa* que hizo su aparición en 1972 con "La Chacha", espectáculo de sátira política basado en el Gran Acuerdo Nacional. Esta obra fue presentada en sindicatos de Córdoba y Buenos Aires y en los ingenios tucumanos. Para *La Chispa*, el teatro era un instrumento de la militancia. En 1973 estrenan "Huelga en el Salar", relacionando la "Cantata de Santa María de Inquique" con la huelga de los obreros de las Salinas Grandes, ocurrida en 1972. La obra, de creación colectiva, demandó al grupo un periodo de convivencia con los salineros. "Huelga...", obra de "teatro documento", utilizó para la puesta en escena procedimientos brechtianos. La empresa no permitió que la pieza se exhibiera en la salina y tuvieron que trasladarse al pueblo más cercano. La gente de la zona lo hizo en ómnibus y por otros medios improvisados. No obstante todas las interferencias, la presentación congregó a muchísimo público. Los actores trabajaron en un escenario frontal con un vestuario que consistía en jeans, camisa verde caqui y alpargatas. Los debates después de la función, con frecuencia, terminaban en fuertes discusiones políticas entre grupos adversarios.

Galia Kohan, actriz que fue miembro de *La Chispa*, nos informa que el público les manifestaba: "pero esto no es teatro". Esta afirmación de rotunda elocuencia, llevó al grupo a reconsiderar la "antiespectacularidad teatral" de sus propuestas. La subordinación de lo escénico a lo político se había absolutizado de tal modo, que la identidad teatral se había disuelto en el tenso escenario de la realidad política. Aunque proveniente de otro ámbito, nos parece esclarecedor el comentario que hace Baczko en cuanto a la importancia que en la materialización de "las esperanzas y los sueños sociales" tiene "las vestimentas, signos e imágenes, gestos y figuras". Marx sostenía que a diferencia de la revolución francesa, "que disfrazaba a sus actores con vestimentas antiguas", la revolución proletaria no necesitaría de máscaras para sus actores. Pero —reflexiona Baczko— "en ningún camino de la historia, ni siquiera en el de las revoluciones 'burguesas' u otras, los hombres caminan desnudos".⁹ Desde esta perspectiva, la excesiva pureza y transparencia de los decorados, en lugar de potenciar reduci-

9.-Bronislaw Baczko. *Los imaginarios sociales*. Ed. Nueva Visión, 1991, pág. 40.

rían por abstracción los alcances de la simbología revolucionaria. La crítica periodística recibió entusiastamente esta producción de *La Chispa*: "Esta es a nuestro entender la nueva dramática latinoamericana, vigorosa, alimentada por un estado político *efervescente* que ha determinado la aparición de formas escénicas donde la atención se fija por lo común en lo documental" (*Córdoba*, 11/9/74). El crítico de *La Voz del Interior* por su parte, desarrolla su nota a partir de una cita del director del *Berliner Ensemble* quien, a su vez, como es de esperar, cita a Brecht. Y aquí volvemos a la cuestión de las proximidades: en general los productores buscan la proximidad del receptor y el crítico manifiesta proximidad con el producto. Esta continuidad textual se explica también por la existencia de un "pacto utópico" entre los productores y estos receptores "modelo" que comparten entre sí un saber revolucionario. La convención utópica "implica una actividad intelectual que se afirma como autónoma, en el sentido de que obtiene su legitimidad únicamente de ella misma, de su búsqueda desinteresada de lo verdadero, de lo bueno y de lo bello".¹⁰

TEUC: Posiciones en conflicto

Dentro del TEUC —Teatro Estable de la Universidad de Córdoba— procesar lo nuevo en materia estética y lo nuevo en materia política, siempre resultó conflictivo. En 1973, dos propuestas pugnaban por ganar el escenario del TEUC: la de aquellos que impulsaban el "Popol Vuh" y la de los que querían montar a Bertold Brecht. Después de discusiones y enfrentamientos se impusieron los brechtianos. La puesta de "El que dijo sí, el que dijo no", significó el triunfo de las posiciones "duras" que reclamaban la acción directa y una participación mucho mayor en los conflictos sociales, subordinando las búsquedas formales a la lucha política. Esta situación era resultado de la orientación cada vez más radicalizada que fue tomando la Escuela de Artes, en especial el Departamento de Cine, y que se intensificó en ese período. La puesta de Brecht fue representada ante dirigentes sindicales, de centros vecinales, de unidades básicas y funcionarios de escuelas secundarias para discutir con ellos la posibilidad de llevar la obra a esos espacios.

El TEUC inició su trayectoria en 1969. Los egresados de la escuela conformaban el elenco con el que desarrollaban sus actividades, dirigidos por un director invitado. El grupo puso obras de Jack Gelber, de J. Genet, de Arrabal, Aristófanes —adaptado por J. Petraglia y R. Fraga— y una "mágica" puesta de L. Carroll, "Alicia en el país", en la que se realizó "un importante trabajo con el vestuario y con las luces" según testimonia Nidia Rey, quien fue actriz del teuc y directora del Departamento de Teatro.

Las obras que se llevaron a escena en 1972 dirigen sus críticas a la represión policial: "Cacería de ratas", de Peter Turrini; "Señorita Gloria", de Athayde, destinada a poner especialmente en evidencia los mecanismos represivos de la institución educativa.

"El que dijo sí, el que dijo no" fue así descrito por el crítico del diario *Córdoba* (7/8/73): "Actores en un recinto vacío, excepto algunas sillas, recordaron para los es-

10.-Bronislaw Baczko. *Op. cit.*, pág. 67.

pectadores el genio de Brecht". Por su parte, *La Voz del Interior* (20/8/73), informa a sus lectores, desde la página de espectáculos, acerca de "lo que pensó Brecht sobre el teatro político". Al mes siguiente el Teatro popular de la ciudad, procedente de Buenos Aires, dirigido por Onofre Lovero presentaba "Bertold Brecht en cámara", espectáculo basado en la poesía del "épico" alemán. Todo esto no hace sino corroborar la fuerte circulación de la textualidad brechtiana —tanto crítica como dramática— y su impacto en el medio cultural y teatral de la época.

En este periodo, fuertemente marcado por la creatividad utópica, la continuidad textual es un fenómeno que aparece dominante. La cuestión de la proximidad entre el discurso creativo y el discurso crítico, que fundamenta y legitima al primero, se vinculan en un gesto monológico.

La prolongación del modelo Brecht y de la práctica escénica de los utopianos a través de comentarios, notas y entrevistas, no es sino la manifestación del pacto utópico: lo confirma y lo recrea. La cultura crítica en la que se inscribe el pacto y sus convenciones, se apoya en un discurso que hace de la autofundamentación su regla principal y de la unidad entre teoría y práctica su clave más preciada. Pero esta "gramática de la racionalidad" fue transgredida por sus propios adherentes, adscriptos a esa cultura postradicional que se articulaba en una política de izquierda cada vez más radicalizada. El impulso emocional, la esfera afectiva, jugaron un papel decisivo en el franqueamiento de ese discurso racional que era incapaz de interrogarse a sí mismo acerca de sus propias limitaciones. Es este paradójico dominio de lo próximo lo que llevó a grupos como el Libre Teatro Libre y el Teatro Goethe a renunciar al distanciamiento, procedimiento que propicia un control de la afectividad, ya que buscaban la proximidad del espectador para lograr su adhesión emotiva. La práctica de estos grupos aproximó también dos visiones opuestas del mundo, la trágica y la utópica, lo que puso en evidencia las tensiones que existen entre ambas perspectivas.* Los grupos a los que aquí se ha hecho referencia, en distintos grados, subordinaron su acción teatral a la acción política y en sus producciones aparece como dominante la función comunicativa en consonancia con el carácter instrumental que le asignaban a su praxis.

Los esfuerzos que se hicieron por "cientifizar" la experiencia artística estuvieron muy acotados por el carácter fuertemente ideológico, pragmático, que los grupos imprimieron a sus producciones; para ellos, sin embargo, el discurso que portaban, estaba más allá de las restricciones propias del discurso ideológico.

En relación con lo anterior, pero de una perspectiva estética más general, es oportuno acotar que "el arte escapaba a las exigencias que le imponía la ideología, tanto la oficial, como la opuesta a ella, la rebelde-revolucionaria. Quedaba algo que no se dejaba racionalizar de manera completamente instrumental: las huellas que hay en él de los residuos personales...".¹¹

Ese discurso racional que trajo aparejadas tantas aperturas en el campo cultural y

(*) Consultar el artículo ya citado, publicado en el número 2 de *Estudios*.

11.- Stefan Norawski. "Sobre la filosofía del arte y la crisis del racionalismo", en *Criterios* N° 31, La Habana, 1994, pág. 273.

político, al ser absolutizado, generó sus propias obturaciones y su propio retroceso. No se trata de rechazar el racionalismo; siguiendo a Morawski la alternativa consistiría en mantenerlo embridado y en su camino. Las creaciones más recientes del arte que parten "de la premisa de que el hombre es un ser misterioso, que no puede ser racionalizado completamente" ha marcado un rumbo. "También la historia humana parece estar sujeta a ese principio".¹²

Apéndice

Los otros elencos de la época

Además de la producción de grupos como el LTI, TEUC, *Goethe*, *La Chispa*, el mapa teatral cordobés incluía gran variedad de equipos que se abrían en abanico como posibilidades del movimiento de teatro independiente.

El Juglar, con dirección de Carlos Giménez, fue semillero de actores y llegó a competir en público con la Comedia Cordobesa. "La querida familia", "Pic-nic en el campo de batalla", "Encuentro para una sola voz", "El golpe", "Fuenteovejuna", fueron algunos títulos. El grupo se disolvió cuando Giménez se radicó en Venezuela; algunos integrantes se insertaron en el elenco oficial o formaron su propio grupo.

Jorge Magmar dirigió *El Duende*. Con obras como "La obstinación de las mujeres", "Micer Patelin", "Dos viejos pánicos", "Espantapájaros", "Cantata" y "El circo guardado", cumplió un ciclo de producción que culminó con el nacimiento de otro grupo: *Teatro Estudio Uno*; éste abordó el absurdo propuesto por la obra de Alberto Adellach, "Homo dramaticus" y puestas como "Descenso a los infiernos" o "Los obreros de la construcción", con textos de mayor carga ideológica. Este grupo construyó e inauguró en junio de 1974, el Centro Cultural de Villa El Libertador. Se registra la obra "La granja en rebeldía" y en agosto recibió en su local al grupo *Los Laborantes* de la Universidad Nacional de Mendoza (obras: "Cacho Motta", "Doctor").

Juan Aznar Campos lideró el grupo *Dharma* y puso en escena "Atendiendo al Sr. Sloane", "Una noche con el Sr. Magnus e Hijos" y "El amor combatiente". Aznar Campos dirigió también la Comedia Cordobesa ("Divinas palabras" y "Las siete muertes del general").

Por su parte, Lisandro Selva a la cabeza del *Teatro de La Cañada*, sobrevivió un par de temporadas con "Las Monjas", "El baile de los ladrones", "Ionesco Varieté" y "Qué chicas divertidas". En tanto el grupo *Trashumante* realizó presentaciones de café-concert con creaciones propias: "Elegidos por mamá", "Cupido show" y "Así es esto".

Junto a los grupos citados, circulaban otros que competían con suerte despareja ya que sus apariciones en escena eran esporádicas. Por aquella época dos premios incentivaban a los artistas: los premios Trinidad Guevara y los que instituía el diario *Córdoba*.

Con otros circuitos alternativos y objetivos diferentes, proliferaron grupos de estudiantes, de egresados de teatro, grupos barriales y de discapacitados, así como formaciones que llegaban desde las localidades vecinas: Grupo de Teatro de la Escuela Manuel Belgrano; grupo de los Egresados del Seminario de Teatro (TES); Teatro Experimental Don Bosco; Grupo de Teatro de Villa Siburu; Cooperativa de la Escuela Israelita Integral; grupo del Departamento de Letras de la Dirección de Cultura de la Municipalidad; Grupo Sinedad de Teatro para Ciegos; y de las localidades del interior: Círculo Experimental de Teatro Nuevo de Cosquín; grupo Los jóvenes, estudiantes secundarios de Guiñazú.

Informe: Beatriz Molinari

12.- S. Norawski, *Op. cit.* pág. 278.