

EL TEATRO EN CÓRDOBA ANTES DEL GOLPE MILITAR DEL 76: ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LOS 60, LOS 70 Y LOS 80.

José Luis Arce (Director, dramaturgo. Córdoba)

Consideremos el proceso fundacional que dota al teatro de Córdoba de un espíritu similar al que deviene del Teatro del Pueblo y que por acá es tomado en la década de los 50 por el Grupo Siripo, bajo la influencia dominante de las enseñanzas de Stanislavsky introducidas por Hedy Crilla. Lo fundacional está referido no sólo a los principios de lo independiente que acrisola sus formas grupales al calor de aquellas influencias, sino a una conciencia del propio sector teatral que atendiendo su juego, logra la creación del elenco estable de la Provincia: la Comedia Cordobesa. Fue tomar el toro por las astas ante un Estado prendado de las mieles del bel arte. Si consideramos desde el llamado teatro de los 60 y 70, aun cuando la periodización por décadas resulte arbitraria, hasta el Golpe Militar del 76, encontramos un período de gran efervescencia dominada por la visión de respetados adalides: Juan Aznar Campos, Jorge Magmar, Domingo Lo Giudice, el adolescente prodigio Carlos Giménez y otros, lo que dio lugar a la aparición de importantes puestas cuyos directores adquieren gran nombradía, entre los cuales brilló también Jorge Petraglia que colabora con su vuelo a desarrollar y afianzar institucionalmente a la Comedia Cordobesa y posteriormente al TEUC, Teatro Estable de la Universidad de Córdoba. Por esto, era normal escuchar entre los mismos colegas, calificar a aquel momento como 'la época de los directores'. Los vientos de la década maravillosa se sienten también por Córdoba. Es un período en que circulan por los escenarios grandes textos y empiezan a difundirse los nuevos autores contemporáneos, aspecto éste que destaca una manera de leer, que cuando explota a la consideración nacional como incidencia (o no) de una cultura de vanguardia a partir de las experiencias del Instituto Di Tella, provoca conflictos particulares que adscriben a esa lectura y perfila el modo de hacer teatro de cada grupo o compañía. Acá es altamente mencionable el nombre de Jorge Bonino, el arquitecto ayudante de cátedra, paisajista de la Municipalidad, quien estrena en 1965 el espectáculo "Bonino aclara ciertas dudas" con el que abre un derrotero personal tan impactante como fugaz. En el 66, invitado por Marilú Marini llega al Di Tella donde se transforma en una conmoción que excede los escenarios. Su propuesta iba a la raíz del lenguaje mismo. Massotta, Romero Brest, Torre Nilsson, todos 'los modernos' en rigor, se muestran fascinados. De allí Bonino irá a Nueva York, luego a Europa, pero esa es otra historia. Pero si el destino de ciertos artistas emblemáticos, muestran la sustancia de la que se nutren las épocas, fuerza es decir que éste actor único en su tipo, termina sus días en el Hospital Psiquiátrico Emilo Vidal Abal de Oliva. Humillado y ofendido, Bonino se suicida dentro de un cajón de manzanas, cuando el mundo lo ha olvidado, aún cuando él, hasta en el último gesto, no se ha desentendido de jugar como quienes fueran sus mejores alumnos, los niños, donde como docente y para retribuir, parece que se destacara como su mejor aprendiz. Lo mejor como maestro de niños es aprender de ellos.

Con el estallido de Mayo del 68 en París y su versión vernácula en el Cordobazo, se instalan otras líneas fuerzas en la cultura. No es que hasta allí no pasara, pero ahora surge evidente una fuerte ideologización política que lleva a cambios tanto en las estructuras de los colectivos como en la manera

de practicar la actividad. Cuando un medio se desertiza culturalmente, sólo consumir el hecho productivo ya es un mérito, pero si se llega al 'cómo hacerlo, es porque hay un salto cualitativo que abre la discusión filosófica, estética. Empieza la gran conmoción de 'lo nuevo'. Lo viejo versus lo nuevo, fórmula ésta, apta para absorber también luego lo político general en dichos compartimientos. El proceso de industrialización da lugar a un sindicalismo fuerte e ilustrado o al menos consciente de su condición de clase y de la mano de los que mejor estaban sustentados en lo económico, los sindicatos metal-mecánicos de Sitrac-Sitram, se producirá en el 69 el significativo estallido que dará con la caída de la dictadura de Onganía, donde la unión obrero-estudiantil se convierte en la novedosa arma, desvelo principal para el Régimen que se renueva. Cortázar en su libro-objeto 'Ultimo round' da cuenta de los graffitis del Mayo Francés ('el sueño es realidad', 'exagerar es ya un comienzo de invención', 'desabotónense el cerebro tantas veces como la bragueta', 'sean realistas: pidan lo imposible', 'la revolución es increíble porque es verdadera', 'la imaginación al poder', 'prohibido prohibir'). El caldo de cultivo da sus frutos. Detrás de los equipos también germinó la inquietud por instalar salas privadas y la conciencia de llegar a una formación teatral sistemática. A la escuela de teatro de la Universidad, le sigue la apertura del Seminario de Arte dramático de la Provincia creado por la primera actriz de la Comedia Cordobesa, Jolie Libois, perteneciente a la estirpe de las Margarita Xirgu, las Lola Membrive y para quienes la vimos, sin guardar dudas de estar ante una de las mejores de Hispanoamérica. El Grupo El Juglar del veinteañero Carlos Giménez, en un país teatral por antonomasia como Polonia, logra premios teatrales nunca valorados en toda su dimensión en su propio país. Uno de los caballitos de batalla era "El otro Judas" de Abelardo Castillo. El mismo grupo llega luego al festival más importante del mundo por aquel tiempo, el de Nancy, dirigido por Jack Lang, quien con el tiempo fuera, con Mitterrand en el poder, Ministro de Cultura de Francia. Si bien la virulencia política se insinuaba en muchas de las obras, empieza a generarse también un traslado a la forma. Surgen estéticas de urgencia, de campaña, de guerrilla que darán en crear una etapa de grupos más que de directores, como fuera la anterior, dominados estos por una idea de compromiso socio-político donde el pensamiento crítico corría paralelo al de una ética des-alienante. Un poco antes, en el año 70, pasa por Córdoba Jerzy Grotowsky¹ envuelto en la celebridad universal que ya por esos días lo distinguía. Había sido programado por el Festival Nacional, acontecimiento que no logra mantener sus motivaciones entre las cambiantes condiciones socio-políticas del país. Casi todos los grandes directores mencionados empiezan a buscar prolongar sus carreras en el extranjero, sino lo habían hecho ya, en una mezcla de desengaño profesional y semi-exilio como lo había hecho Giménez, luego de su exitosa pero subversiva puesta de Fuenteovejuna, armada en sólo veinte días con la Comedia Cordobesa, cuando es golpeado en la Central de Policía y su suerte queda cifrada con implacable matemática: debía marcharse. Luego los petrodólares venezolanos dan pista a la luminosa inteligencia de este gerente-artista excepcional, como pocas veces podrá verse otra vez por estos lares y que producirá en la consecución de su camino, una revolución en el teatro venezolano, apoyado inestimablemente desde el Ateneo de Caracas por esa Victoria Ocampo de aquel

¹: Hay testimonio de las charlas brindadas en Córdoba en el libro-revista de Teatro 70.

país que fuera María Teresa Castillo, esposa del escritor Miguel Otero Silva, una pareja relacionada con los intelectuales y artistas progresistas de todo el sub-continente. Aún a la distancia, Giménez, el Rimbaud latinoamericano, seguirá proyectando su influjo hacia nuestro teatro.

Entretanto, con Perón regresado de España, se va profundizando una etapa de teatro político que encarnan los grupos LTL (Libre Teatro Libre) y La Chispa, aunque la ciudad parecía convencida de que al teatro podían hacerlo todos y no era raro encontrar programación teatral, dancística, poético-musical en numerosos espacios: sótanos, garages, inclusive en lugares alejados del centro. Llegan a contabilizarse más de treinta espectáculos escénicos por fin de semana. Por esos años María Escudero hace a Córdoba un verdadero polo de la *creación colectiva* latinoamericana, formato experimental que trajo aparejado un *aggiornamento* perceptivo integral en el sistema de producción, induciendo a intervenir no sólo sobre los efectos de la creación y sus factores determinantes, sino también sobre las causas que dentro del capitalismo, generaban una cultura cosificada. La creación colectiva supone fácticamente una latinoamericanización de nuestro teatro, subsumido culturalmente por la fatalidad de su pertenencia a ese Interior que geoculturalmente implica una visión que altera la relación cabeza de Goliat-cuerpo de David en que se dispuso el país. La relación teórico-conceptual que supieron preconizar el Grupo 'La Brasa' de Santiago del Estero, Rodolfo Kusch, aún antes un caudillo ilustrado como Felipe Varela, planteando visiones contrahegemónicas que pese a su derrota histórica le suponen al país la anamnesis que brota por la poesía, la cultura.

Este cambio, obviamente, a quienes modificaba en primera instancia era a sus propios realizadores. Las visiones más conservadoras trataron de hacer de estas posturas revolucionarias, una estética menor, quizá porque el prejuicio les impedía ver que estaban en presencia de una manifestación que excedía una cuestión de género. Había condiciones pre-revolucionarias en el medio ambiente. Una Revolución era posible y el teatro participaba de tal sueño, se planteaba como relación de contacto y a través de una corporalidad, de una erótica emancipatoria y de liberación. Los grupos eran la evidencia de un cambio perceptivo integral, no sólo en lo formal, sino en lo sexual, en lo comunitario, en lo social. La toma de posiciones de quienes no participaron de esta concepción, hizo luego que muchas fugas, huídas y 'no te metás' se disfrazaran como 'exilios', cuando en no pocos casos fueron más bien apartamientos por amargura y desencanto de ese pequeño Estado emplazado en el Individuo que no se atrevía a desmontar su esquema artístico, montado sobre una idea de genio y producción todavía románticas. Se embozaba así el '*spleen*' de época, la imposibilidad para ampliar el horizonte de expectativa y de mira, como la de algunos para modificarse a sí mismos. La subjetivación del artista setentista destroza los pedestales de los directores y autores omniscientes. El teatro está ya no en los cenáculos específicos, ha salido a la calle: a las fábricas, a los barrios, a nuevos territorios como lo representa un trabajo emblemático del Grupo La Chispa: "Huelga en el Salar", donde se destacan Paco Giménez, Galia Kohan por donde hizo algunos escarceos el mismísimo Jorge Bonino. En este sentido, también es Carlos Giménez el que promueve el ejercicio antropológico de circular por los ríos de su tiempo y empezar por cambiarse a sí mismo. Acepta grandes desafíos y funda el grupo Rajatablas y con él el Festival de

Caracas que no tardará, como otrora Nancy, en convertirse en el primer festival de teatro del mundo, alimentado por un presupuesto extraordinario, lo que a la distancia queda como un símbolo de lo que en Córdoba pudo ser y no fue. Los cánones censores del primer peronismo, avasallados por el Teatro Independiente, tienen otra réplica macro en el Festival de Caracas que irriga a Latinoamérica de lo más granado del circuito internacional, por encima de los prejuicios del conservatismo estético que no aceptaba la desacralización en el teatro de sus funciones directrices, cuando no abiertamente su desguace, situación que comparten porfiadamente los realistas a ultranza, los nacionalistas resentidos que al ver pasar su estela flamígera, sólo atinan a decir: “ahí va ese sureño”. Un compañero de ruta, otro director de su generación, el Negro Herrera, actualmente en París, dijo: “Giménez, desde Córdoba, con la mira en el mundo, es un referente de Occidente”, mientras acá, una dirigente filo-franquista de gran influencia en los círculos del poder de facto como fue Josefina Ramón ‘Totó’ Casas, se envanece en sus tés con amigas: “que yo siempre me dí el lujo de combatir a Giménez”. Fue el final momentáneo en Córdoba del mayor gestor teatral de Latinoamérica, antes que la Democracia, al calor y las motivaciones de los propios teatristas, fuera a buscarlo para organizar lo que se constituiría en la fiesta cultural por antonomasia en la historia de la ciudad.

Pero antes, cuando estalla el golpe en marzo del 76, todo devenía desierto.

LOS TIEMPOS DEL PROCESO:

Esta etapa está sembrada por el heroísmo y la inocencia de aquellos que representaban el pulso natural e innegociable del ser humano. En Iberoamérica y el mundo, es famoso Carlos Saura quien ha desarrollado un lenguaje adecuado para evitar la censura del régimen franquista. Entre nosotros su cine, programado hasta la saciedad en los bastiones cineclubísticos, es idolatrado y su actitud como intelectual y artista, muy tenida en cuenta.

Son años en que la Comedia Cordobesa deja de ser un elenco apto y presto para alguna novedad. Los pequeños reductos que se habían transformado en lugares germinales para un género irónico e hiperlúcido como el café-concert, ve estrechado sus espacios. El propio Bonino hace todavía alguna esporádica aparición por uno de esos míticos lugares, hoy desaparecido, Elodía, de vuelta de alguno de sus infiernos personales, para cerrar el 27 de marzo de 1979 una de sus apariciones postreras pero memorables con el monólogo “Chi é il teatro” en el Teatro Córdoba, adonde había sido poco menos que empujado a escena. Muchos de los teatristas que permanecieron en el país, deciden pasar a un discreto plano de penumbra. La reserva política y el prejuicio ante la nueva generación que aparecía pese a todo, se hace una línea difuminada y confusa que disculpa del protagonismo a quienes lo resignaron y carga de pecados a quienes, pese a todo, se deciden a tomarlo. Es un poco la historia que me toca protagonizar con el TIC, Teatro Independiente de Córdoba que fundamos un grupo de pretendidos actores, directores, dramaturgos, para asegurarnos un espacio de acción, aunque fuese mínimo entre tanto descalabro, persecución y ahogo. No teníamos otra salida. Los espacios y las banderas habían caído, las escuelas cerradas, pero había que generar otra forma de hacer, surgida de

una correlativa estrategia de supervivientes. La programación en espacios oficiales se hacía previa presentación de libretos, los que eran sometidos a censura. Se ensaya en los fondos de las casas, en los livings (aunque no pocas veces éramos visitados por la policía ante la denuncia de algún vecino alarmado por la gente 'rara' que rondaba su hábitat cercano) y se bautiza al grupo con el genérico de 'independiente' con la idea de devolver protagonismo a ideas, estructuras y místicas caídas. A imagen de Saura, se diseñaron formas de decir simbólicas, cuando no directamente en clave. La indiferencia ante la cultura después que se quemaran en el Tercer Cuerpo conducido por Menéndez discos y libros, generaba en ella la suficiencia irónica por todo lo que el régimen no estaba en condiciones de captar o entender. Éramos una forma de 'lo que no aparecía'. Clarice Lispector habla de 'la no-palabra'. Por esa vía negativa El TIC estrena en pleno 79 'Detrás de la Puerta', obra que me pertenece y que trataba de la crisis de conciencia de dos guerrilleros simbolizados por Caín y Abel, donde los actos, cuadros, escenas o sketches (tan propios del último teatro), eran reemplazados por 'estaciones' que en sí, reflejaban una mayor precariedad, se asociaban a estados del alma, mudables de un momento a otro, a estados de una subjetividad de mazmorra, una poética de ergástula, un sentimiento fugaz y frágil del ser. Hacer teatro era un poco como llevar la sutileza al poder. Una manera hidalga de respirar y de sentirnos cumpliendo una misión, un pequeño testimonio enterrado, como si de un 'Diario de Ana Frank' se tratara. Había que hacerlo pese a todo. Había que abogar por la vida, enhiestos en una prepotencia sustentada en una dimensión sagrada, dado que sabíamos el precio que estaba costando en los subsuelos. La Guerra de Malvinas y su resultado produjo un quiebre en la visión de perpetuidad de los militares. El sector teatral tuvo su gesto patriótico y a partir de allí se planteó sentar las bases para un proyecto cultural, independiente y expansivo, motorizado por una entidad cara al sector: el Sindicato de actores que por fin había logrado crearse después de años de luchas y discordias intestinas. Merced a él se acrisolan voluntades y empiezan a gestarse ideas de tenor regenerativo, hasta si se quiere movimientistas, alentados por las resquebrajaduras de la dictadura. Es recién en esta etapa que se da por sobrentendida la pertenencia al sector independiente. Es obvio que las ansiedades llevaban a cargar sobre los proyectos un contenido y una expectativa que desbordaba sus posibilidades. Esto dicho en el sentido en que no necesariamente la entidad de Actores absorbía los caracteres específicos de nuestro teatro. Los únicos actores remunerados, por otro lado, los del elenco oficial, eran ya afiliados al Sindicato de Empleados Públicos y en los hechos no precisaban de él. Estos datos, sutilmente van fomentando velos de separación que consagran luego diferencias mayores. Pese a las distintas tendencias ideológicas (Atrateas, Sitrateas) que precedieron la instalación de la Delegación de Actores en Córdoba, se combinó trabar relación con la entidad de Buenos Aires porque era un camino más corto y seguro. No había tiempo que perder. La generación anterior se había consumido al respecto en agotadoras y peregrinas asambleas que no lograron el objetivo de dotar a la comunidad teatral de un gremio. Decantando algunas de las viejas posiciones se negoció con la Asociación Argentina de Actores de Buenos Aires sobre la conveniencia mutua de tener el gremio en Córdoba. Para el sector era indispensable para cumplir la posibilidad de trazar estrategias comunitarias de reconstrucción. Sobre un proyecto así no pesaban

diferencias estéticas. Hubo consenso y una época de una sincera y fuerte militancia que remata en una realización histórica liderada por Coco Santillán, cual fue la Maratón de Teatro del año 82. El impacto fue total. Los cuatro diarios de Córdoba reseñaron tal realización. El régimen crujía y el espíritu democrático cundía en el espíritu de todos. Las obras de teatro empezaban a reflejar oposiciones políticas explícitas. El “Mockinpott” de Peter Weiss realizado por el grupo del Teatro Goethe, dirigido por Cheté Cavagliatto, “Eran cinco hermanos y ella no era muy santa” de Miguel Iriarte, más “Extraño Juguete” de Susana Torres Molina y “El Triciclo” de Arrabal que realizaba el TIC, se destacan firmemente en el panorama cordobés. Luego de la obra de Arrabal el TIC se embarca en una obra de fuerte tono crítico a las distintas facetas del poder: “El Retablo del Flautista” con la que gana el ENTI, Encuentro Nacional de Teatros Independientes en Cosquín, bendecida por un jurado formado por importantes teatristas de todo el país. En dicho encuentro, participa un grupo de investigación liderado por Gustavo Riondet y Guadalupe Noble, quienes instalados en la Villa del Totoral (localidad del interior provincial donde otrora se exiliara Rafael Alberti), ponen sobre el tapete unas de las puntas de ovillo más prometedoras que amenazan cundir por todo el teatro argentino, resaltando el sentido del laboratorio teatral. A mediados de los 70, Juan Carlos Bartoloni, uno de los primeros argentinos en participar de los ISTA organizados por el Odin de Barba, conduce un grupo de investigación teatral. La influencia de Barba en ambos grupos era evidente, como la conciencia de un entrenamiento metódico y riguroso y la generación de condiciones convivenciales que garantizaran una disponibilidad cercana a la consagración.

Lo que venía era una cuestión de tiempo. Empezaban a anunciarse regresos que por aquí se esperaban con ansias. Antes de entrar a la democracia en el 83, había cundido una mentalidad grupalista que reunía modalidades de los 60 y 70 en una síntesis de modelos: grupos con fuertes conducciones directoriales, pero con una leonina mentalidad de equipo. Aparte del TIC y el Grupo Teatro Goethe, no puede obviarse nombrar al Grupo Teatro Hoy dirigido por Ricardo Sued, a La Banda Trama dirigida por Raul Brambilla. Estos fueron el núcleo más intenso y de carácter artístico disyuntivos a las vertientes consagradas masivamente por el público como el fenómeno del cuarteto en la música y el teatro costumbrista de Miguel Iriarte, éste en tanto formato de neo-sainete del interior argentino, y a juzgar por las taquillas, como el teatro comercial de Córdoba. Así como el Woyzeck sube a escena al proletario, Iriarte guarda el mérito de haber catapultado al escenario al ‘negro’ cordobés. Los sectores más reaccionarios jamás se lo perdonaron. Que la única alternativa fuera para postularlo como materia dramática en las propias formas estéticas y de relación que la burguesía le impone al mercado teatral, es motivo para análisis específicos, pero no puede obviarse la amplia democratización del gusto, la irrigación de un público masivo inhabitual hasta ese momento en el teatro independiente cordobés. La demonización de sus componentes costumbristas, responden a una valoración estrecha y conservadora que no toma en cuenta los aspectos críticos y desmitificatorios que el teatro de Iriarte le supuso a la escena de nuestro medio y que aún espera un más justo balance. Antecedentes de masividad pueden rastrearse en las propuestas del TEUC, cuya obra “Cacería de ratas”, hace una temporada con alrededor de veinte mil espectadores, en una época donde se calcula que un cuarto de un estudiantado de entre

sesenta a ochenta mil estudiantes concurren anualmente al teatro. En dicha puesta, Eddy Carranza y Coco Santillán, sus protagonistas, realizan el primer desnudo de nuestro teatro. La Comedia Cordobesa, por su lado, empieza a re-pensar sus objetivos de la mano de un interesante director que la dota de un norte artístico perdido: Alfredo Fidani. Por su espacio natural, el Teatro San Martín, el mayor coliseo de la ciudad, por sus panzas y palcos, todavía corren los resabios de la Numancia de Petraglia tanto como la impagable ductilidad de la excepcional Jolie Libois, recientemente fallecida, y que sostuvo hasta el último hálito de vida, el proyecto de su escuela de teatro incólume, la única que permanece abierta durante el Proceso.

Los Premio Trinidad Guevara al Teatro, otorgados por los SRT y la Universidad Nacional de Córdoba, reafirman su vocación de destacar a figuras de la cultura y el arte cordobés y opera como un instrumento de legitimación de una fuerte significación que no logrará alcanzar ningún otro premio a posteriori.

Los medios escritos, hacen de sus espacios culturales un verdadero bastión de resistencia. Es indudable que toman al teatro como a su justificación mayor, como al ariete de la cultura viviente. La prensa en este sentido, cumplió una invalorable misión a través de Victor Stassiszyn, de Enrique Lacolla, de Graciela Pedraza, de Mercedes Outumuro, de Jorge Piva, de Ricardo Césari, de Ana Rosa Montbrun, de Marta Bruno, de Gabriel Abalos, de Alberto Esquinazi, de Juan Adrian Ratti, de Aldo Guizzardi, de Lucy Barud, de Ana María Alfaro, de Jorgelina Lagos, de Edgardo Curutchet y otros.

LA POST-DICTADURA

De la gente que regresa al país, se puede destacar a los ex-LTL, que a instancias de la Secretaria de Cultura de Actores, la actriz-productora Nora Somnavilla, tienen un re-presentación en sociedad, frente a un sector que los había llevado a una consideración casi mítica. Lamentablemente, no vuelve ya con ellos un baluarte como María Escudero. También regresa Paco Giménez y funda La Cochera junto a Graciela Albarenque y Mónica Carbone, estas dos últimas luego abren un nuevo espacio llamado La Luna. Es sintomático, empieza a terminar la mendicidad de espacios oficiales. Este proceso llegará a nuestros días con la conformación de una Red de Salas, organismo que nuclea a los dueños y conductores de espacios privados e independientes que ya ronda el número de quince.

A fines mismo del 83, en casa de familiares de Carlos Giménez, se sientan las bases para el Acta de Fundación del Festival Latinoamericano de Teatro, que firman el propio Giménez, Rafael Reyeros, Cristina Morini, Cheté Cavagliatto, Jorgelina Lagos, Nora Somnavilla, Raul Brambilla, Isabel Brunello, Jorge Arán, el secretario de Cultura de la Provincia, Hector Rubio y quien suscribe. El gobierno había dado la venia para que Giménez comandara lo que sería sin duda, la fiesta emblemática del regreso a la democracia, el Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba y que al año siguiente se complementa con el Festival Nacional de Teatro, en una oscilación bienal que sólo logrará interrumpir posteriormente la crisis económica. Todos estuvieron contestes en proponer a Carlos Giménez, ideólogo de la realización de festivales y a la sazón, prestigiado de manera excluyente para tal fin. El valor de tal designación,

además, es que se ponía a Córdoba, una vez más, ante el mundo, sin aislamientos embozados o explícitos como podía significar el pasar por el filtro geopolítico-cultural legitimante de Buenos Aires. Los contactos de Giménez eran mundiales y a un simple gesto suyo, necesarios en tanto aún las condiciones económicas no estaban generadas, permiten apersonarse en Córdoba parte de lo más granado del teatro del mundo. La Fura dels Baus deslumbra y hace época. David Amitin con Bartís a la cabeza, resulta inolvidable. Todo parecía horadar el terreno. Por Córdoba participan “El espectáculo va a comenzar” de Sued y “El Gran Ferrucci” de La Banda Trama. El TIC, luego de ser censurado de la Muestra Paralela con ‘Telarañas de Eduardo Pavlovsky’, se presenta en la Muestra Adhesión, cerrando la oferta independiente de Córdoba que tuvo una apertura emotiva con Fuenteovejuna de la Comedia Cordobesa, dirigida por Petraglia, en otra de sus estancias por Córdoba, donde celebra a esta ciudad, como la depositaria del teatro más dinámico del país. El surgimiento de la Primera Coordinadora de Teatro y luego de la actual Coordinadora del Arte Teatral Independiente, dan forma jurídico-institucional a las necesidades del sector. Su gran afán es la Ley de Teatro. Sobre el particular Córdoba es la primera provincia que logra la sanción de una Ley Provincial de Teatro, que si bien nunca se reglamenta, opera como antecedente para la posterior sanción de la Ley Nacional.

Con las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, sumado al Indulto a militares que impone Menem, la democracia se vacía de contenido y se produce un proceso de fragmentación social que desmiente parte de las mejores energías invertidas para lograrla. Pero el proceso tiene su matemática y muchas de sus cifras se falsean, aún por encima de la voluntad popular. Explota en la cara de la sociedad, el precio infame de sus contradicciones. Se destapa la olla política y empieza a dimensionarse la envergadura de la represión. Las Madres de Plaza de Mayo determinan la fatídica cifra de 30.000 desaparecidos. Las Abuelas de Plaza de Mayo instalan las denuncias por los niños apropiados por los propios desaparecidos de sus padres. El TIC, en el 85, estrena ‘Jeremías’, la primera obra argentina que trata dicho tema cuya investigación remite a los años en que suponer con lógica de hierro el destino de tales niños, sólo podía montarse en la intuición.

Toma la Secretaría de Cultura de la Provincia, luego de oscuras intrigas políticas (nunca aclaradas), Daniel Tieffemberg. Bajo su gobierno, y por celos a Giménez que colaboraba desde Casracas, empieza a retacearse su participación, que llega al colmo de la bajeza cuando en oportunidad de que Rajatablas realizara “El coronel no tiene quien le escriba”, y estando el genial director cordobés afectado de Sida, se lo deja al margen de la programación de la edición del Festival Latinoamericano de ese año, el mismo que él creara. Un día, con el Teatro San Martín vacío, y mientras un teléfono sonaba en una indeterminada oficina, la última empleada que ya se retiraba atendió para receptar lo que fueron las últimas y acezantes palabras de un Giménez estafado por la política mediocre y corrupta de Córdoba que lo había usado para después segregarlo, porque mucho les costaba sostener su mirada enhiesta, ambiciosa, sin concesiones, esa proverbial *hybris* que lo distinguía como a nadie. Mucho costaba contener el desborde político que su exuberante personalidad producía. Había que cuidar quien mandaba aquí y programadores esbirros hicieron el resto. Muchos de sus laderos de otrora, le vendieron

el alma al diablo y lo dejaron de lado. El precio fue elocuente: los Festivales no volvieron a ser nunca más lo que fueron de su mano, del que sabía en serio. Una vez más, a Giménez lo patearon en los glúteos para mandarlo a 'su lugar', lejos del país. A las pocas semanas supimos de su triste y desesperante final, cuando aún le quedaba responder a la convocatoria de Strehler para dirigir en Europa y afianzar lo que era su 'mira en el mundo'.