

Lógicas y convenciones de producción del teatro independiente cordobés actual

Dr. Mauro Alegret
Facultad de Artes y Centro de Investigaciones (FFyH), UNC

Y de repente en ese cielo plumizo
aparece una franja, rojo oscuro. No es
el sol entero, es una línea, una raya, un
tajo del cielo, una chispa horizontal
sostenida que corta la realidad, que
desgarra lo gris, pone el mundo patas
arriba...

Roberto Videla, 2010.

En este escrito ofrecemos una perspectiva sociohistórica sobre el teatro independiente de la ciudad de Córdoba del siglo XXI. Dicho fenómeno lo comprendemos como una práctica teatral social entre las prácticas (Duvignaud, 1966) y nos centramos en las experiencias de los hacedores teatrales quienes se expresan con base en diferentes modalidades de producción elaborando diversas poéticas. Reflexionar sobre la territorialidad (Dubatti, 2009) y la temporalidad específica (Ansaldi, 2000) de dichas experiencias requiere indagar principalmente en cómo los diversos procesos creativos se producen, legitiman y convencionalizan, entrando en diálogo y tensión respecto del sistema sociocultural en el cual se inscriben.

En la tarea de recuperar la tradición teatral de Córdoba nos encontramos con investigaciones aisladas sobre el proceso histórico. Ante este panorama, formulamos una posible periodización que se remonta a los inicios de la actividad teatral de la ciudad, sin descuidar el supuesto historicista de posibles zonas de intercambio cultural y artístico con poblaciones originarias, que no fueron provechosas, sino que se dieron sobre todo en forma de marginalización¹.

¹ Efectivamente existió todo un mundo escénico en los pueblos originarios, centrado en escenarios "rituales", "ceremoniales" y "festivos". Queda abierta para futuras indagaciones la problemática en torno a la construcción de una base epistemológica sólida que permita abordar dichos escenarios en tensión con la (des)definición de teatro.

Al orientar nuestras inquietudes hacia la génesis de las convenciones y los modos de producción teatrales de la ciudad, encontramos que Córdoba, fundada como asentamiento de avanzada imperial (Bischoff, 1985) del Virreinato del Alto Perú, la práctica social del teatro es introducida bajo la administración e intereses de la Iglesia y la Corona española (siendo utilizada como una de las herramientas de control cultural (Bonfil Batalla, 1991) y evangelización de los pueblos originarios).

La ciudad en los casi tres siglos de vida colonial mostró poco interés en el teatro, que tenía como exponentes esporádicos espectáculos de carácter religioso, mascaradas en casas nobles y obras de teatro del siglo de oro español, que se ofrecían durante la recepción, homenaje y celebración de la presencia de personajes de la realeza y la iglesia católica (Bischoff, 1961).

De este período nos interesa señalar dos hechos significativos: la consolidación de los modos de producción, de las concepciones y las convenciones basales del teatro occidental, que fueron redefinidos en las condiciones de existencia de las ciudades de los Virreinos, conformando lo que denominamos el sistema dramático (Lagarce, 2007) *colonial*. En dicho sistema se naturalizan las convenciones de producción, participación y espectación teatrales, como por ejemplo: la existencia de un texto literario matriz, la convención de personaje, el uso del espacio teatral con predominancia de la disposición frontal, división de espacio ficcional y de espectación, el recurso actoral de la declamación, la división de roles entre actor y espectador, la regulación de los contenidos por parte del poder (Lagarce, 2007), la distinción social del teatro para las elites (Dort, 1986), entre otras.

Luego de las guerras de independencia y la agitación social que vivió el continente latinoamericano durante el siglo XIX, se consolidan los Estados nacionales modernos. Estas transformaciones sociales (Sztompka, 1995) significaron cambios de orden económico, político y cultural; aquí retomamos a Lagarce (2007) para comprender que el cambio del sistema social implica cambios en el sistema dramático y sus formas de concebirlo. Estas concepciones teatrales (Dubatti, 2009) requieren de una base epistemológica específica y necesaria para comprender las inéditas formas de apreciación y concepciones teatrales producidas y consumidas en las nuevas formas de convivencia social. Dicha relación se cristaliza en la configuración del sistema dramático *moderno*; configuración que no sucede en un “vacío teatral” sino que transforma y desplaza paulatinamente al sistema dramático *colonial*.

De lo anterior comprendemos que la experiencia teatral a partir de mediados del siglo XIX, se puede pensar como una modernización del teatro colonial, atravesada por la mixtura de

temporalidades (Ansaldi, 2000) prehispánica, colonial y moderna, dentro de las condiciones socioeconómicas de la “periferia” latinoamericana (Moreno, 2000; Quijano, 2000).

En este complejo proceso de socialización y consolidación de los Estados, los sectores dominantes impulsan el gusto por el teatro europeo en general y parisino en particular (Ordaz, 2011). Los modos de producción nacionales naturalizan la concepción del teatro como objeto cultural y de consumo (en el sentido capitalista), destacándose la actividad teatral de Buenos Aires, en la cual se consolidan el teatro oficial y el teatro comercial (Demaría, 2011), configurando el campo de gran producción (Bourdieu, 1995) *nacional*, que pervive, redefinido, hasta la actualidad.

La ciudad de Córdoba no es ajena al proceso de construcción identitaria y conformación de la Nación argentina. Su sistema dramático, ahora como ciudad del interior, manifiesta una paulatina transformación hacia las nuevas concepciones modernas y nacionales, conservando en primera instancia su calidad de *plaza teatral* (Brizuela, 2004), es decir, un espacio de circulación de espectáculos oficiales y comerciales, ahora provenientes de la capital del país. (Recién a mediados del siglo XX, el estado provincial promueve el Seminario Jolie Libois y la Comedia Cordobesa que presentan rasgos del teatro denominado “oficial”, dando lugar a las primeras producciones locales gestadas en este ámbito).

En Buenos Aires, el proceso de modernización teatral se intensifica en la década de 1920 y 1930 (Fukelman, 2015), dando como resultado la emergencia de la práctica teatral experimental, que genera una ruptura respecto de los modelos de producción imperantes –oficial y comercial– y da origen a las primeras expresiones del llamado teatro independiente (Marial, 1955). En el caso de la ciudad de Córdoba, si bien hay registros de proyectos teatrales experimentales aislados a partir de 1940 (Frega, 2005), no logran continuidad, ni visibilidad. La posible conexión entre Buenos Aires y Córdoba continúa siendo un pendiente.

Recién en la década del 60 se consolida el teatro independiente cordobés (Frega, 2005). En dicho surgimiento, juegan un rol fundamental las instituciones estatales de formación en Teatro: la Escuela de Teatro Roberto Arlt, el Seminario Jolie Libois y la Universidad Nacional de Córdoba –sede del TEUC (Teatro Estable Universitario de Córdoba), grupo que lleva a escena obras paradigmáticas del canon occidental.

Los grupos de creación colectiva –entre los que se destacan el LTL, La Chispa, Bochinche, Studio I– reafirman, al igual que el teatro independiente porteño, la alianza entre el campo teatral y el campo intelectual, aunque en otras condiciones de existencia. Por un lado, sus posiciones

político-partidarias próximas a las movilizaciones obrero-estudiantiles, que pugnaban por la transformación social. Por otro lado, definen una ruptura metodológica y estética en consonancia con el Movimiento de creación colectiva en Latinoamérica (Alegret, 2016). Enmarcados en este movimiento, redefinen la experimentación escénica, la horizontalidad en el trabajo grupal, la responsabilidad creativa, la relación entre el teatro, lo político y lo ideológico, la relación arte/vida, la valorización de obras y prácticas escénicas populares y originarias latinoamericanas, contrastando con los modelos oficiales “nacionales” y europeizados, que predominaban en la ciudad, el país y el continente.

Durante la dictadura militar del 76, algunos hacedores del teatro independiente cordobés, como es el caso de “Paco” Giménez, María Escudero o Graciela Mengarelli, solo por mencionar unos pocos; deben exiliarse y dar continuidad a sus prácticas escénicas en otros países latinoamericanos, produciendo espectáculos que reúnen a artistas y grupos de diferentes disciplinas. Por otro lado, los hacedores que quedaron en la ciudad y sufrieron las persecuciones por el Estado de facto, se refugiaron en la clandestinidad, donde promovieron un teatro de resistencia, como el caso de “Toto” López o José Luis Arce.

Con el retorno de la democracia, la multiplicidad de materialidades escénicas y operatorias compositivas de la creación colectiva de los 60 y 70 constituyen las bases del teatro independiente cordobés de los 80 y principios de los 90, configurando un subcampo teatral sin referentes duros, ni metodologías férreas, con variados modos de producción que se resisten a ser codificados por las lógicas de mercado, la legislación del Estado y las tendencias artísticas en general. De hecho, la codificación y reglamentación de la producción y la espectación en Córdoba no son una preocupación, ni una prioridad en el mundo teatral independiente de aquellas décadas. Un caso paradigmático es el del ya mencionado “Paco” Giménez –integrante del TEUC y La Chispa– que luego de su exilio se suma como coordinador al grupo de teatro Los Delincuentes Comunes, junto a quienes funda La Cochera, proyecto que continúa hasta la actualidad.

En los albores del siglo XXI, Córdoba como ciudad de frontera, ambivalente y latinoamericana, en ese rol mediador entre la capital del país y las provincias del norte, convertida en referencia simbólica y económica del interior (Aricó, 1989:156), nos ofrece concepciones teatrales heterogéneas y diferentes corporalidades. En plena modernización tardía (Jameson, 2005) se redefinen los paradigmas, no sólo de la globalización y la homogeneización cultural impulsada desde los centros de poder, sino también en las poéticas teatrales, sobre todo de la actividad independiente. Se produce una confluencia de circunstancias, hacedores e instituciones

que dieron lugar a que el teatro de Córdoba entrara en diálogo con las consignas y problemáticas relacionadas con el teatro posdramático, el teatro posmoderno, el teatro-danza, el teatro de objetos, teatro de altura, el teatro de imagen, el teatro de estado, el teatro clásico, entre otras, redefiniendo sus alcances y límites poéticos. Es decir, la ciudad de frontera redirige sus preocupaciones teatrales hacia Buenos Aires y las capitales mundiales reconocidas por la misma.

Respecto a la relación entre el teatro, lo político y lo ideológico, a comienzos del siglo XXI se redefine por la tematización de los derechos humanos, la democracia y lo popular, en las experiencias del Teatro por la Identidad, y las constantes intervenciones teatrales de Jorge Villegas, Daniela Martín o “Toto” López, solo por mencionar algunos. Coincidimos con Dubatti en que estas posiciones teatrales son políticas porque entran en la convención humanista del teatro de postdictadura (Dubatti, 2011). Lo político se redefine en la alteración del orden simbólico que el poder impone. La experiencia convivial del teatro independiente traslada la cuestión político/partidaria y/o ideológica a la problematización política del lenguaje teatral en sí mismo. De manera similar sucede con los procesos creativos; donde lo político se cristaliza en cómo se organizan para producir grupalmente –teniendo como sedimentación el trabajo colectivo de los 70– y en cómo configuran el convivio teatral de sus espectáculos y experiencias teatrales.

La identidad teatral de Córdoba a partir del siglo XXI se conforma a partir de nuevas formas de asociación entre hacedores a través de conexiones neurálgicas de micropoéticas y micropolíticas (Dubatti, 2009). Córdoba contribuye a la redefinición del teatro independiente argentino en tanto se redefine como parte de lo multipolar y multicentral (Dubatti, 2014), habilitando diálogos creativos y estéticos en una nación teatral donde se produce un diálogo creativo horizontal entre los diferentes epicentros teatrales del país.

A comienzos del siglo XXI podemos señalar cuatro epicentros teatrales que provocan un significativo incremento de la producción teatral y son constituyen espacios donde se cristaliza lo anteriormente explicitado: La *Maratón de Teatro* y el grupo de teatro *El Minúsculo* (en el ámbito creativo de la U.N.C.); *Bineural-Monokultur* (en el ámbito creativo del instituto Goethe), el grupo estable *Cirulaxia Contrataca* (devenido del ámbito creativo del Jolie Libois); y el colectivo payaso *Señores Niños al Teatro* (en el ámbito creativo de la escuela de teatro Roberto Arlt). Cabe señalar que estas experiencias teatrales, tomadas como referentes, son solo algunos casos puntuales de una intensiva apertura de espacios independientes –El Cuenco, El Almacén Teatro, Casa Laberinto, Espacio Blick y DocumentA/Escénicas, entre otros–, la emergencia de cinco festivales

de convocatoria internacional y la vasta producción teatral de elencos concertados y grupos estables en la ciudad.

Respecto a los mecanismos de consagración (Bourdieu, 1995) comienzan con la existencia de un sujeto social que goza de ciudadanía plena y pertenece a sectores medios, condiciones que les permiten entre otras cosas, participar de procesos de socialización secundaria (talleres, espacios formales de formación teatral, etc.), e ir adquiriendo capital simbólico y microreconocimiento en ámbitos creativos específicos y de aquí, participar de procesos creativos, los cuales finalizan en el acontecimiento y convivio teatral (Dubatti, 2003). La exposición, en cualquiera de los roles teatrales de producción (incluso el colectivo) es la instancia en donde el hacedor tiene la posibilidad de “hacerse conocer” y obtener un macroreconocimiento, que es otorgado por sus pares (reconocimiento específico) o por el público general (reconocimiento general). Por supuesto que el macroreconocimiento también puede ser mixto. En cualquiera de los casos los hacedores obtienen mayor capital simbólico y reconocimiento en el subcampo de producción específico (Bourdieu, 1995); lo que les otorga la posibilidad de ser convocados nuevamente por otros hacedores, instituciones de formación, etc.

En el marco de estas modalidades de producción del subcampo teatral, encontramos la existencia de un código específico, jurídico y comunicativo, cuyos conocimientos y reconocimientos constituyen el derecho de entrada al subcampo, lo que acota significativamente las posibilidades de producir. Esto nos permite afirmar que en el subcampo teatral independiente de Córdoba existen esquemas de percepción, de valoración y de expresión que enmarcan los procesos creativos dentro de las condiciones sociales de posibilidad de la producción y circulación de las obras.

Los intereses específicos de los hacedores teatrales se definen en la relación entre la pulsión y libertad expresiva, el código específico de pertenencia y las problemáticas en juego. La lógica de la competencia conlleva a que los hacedores que ya están consagrados en el subcampo teatral, así como los ingresantes valoren y deseen los mismos objetos y participen de las mismas instancias de consagración. Este ordenamiento social, instituido en las escuelas de teatro, en las salas independientes, en los diarios y revistas especializadas, en los cuerpos de los hacedores, en los conocimientos prácticos del teatro, etc., se presenta como una realidad eminente a todos los actos privados, circunstanciales y públicos. Lo anterior nos permite afirmar que dicho ordenamiento teatral independiente presenta sus propias leyes y regulaciones, y que en diálogo con la herencia cultural —en estado materializado e incorpóreo—, genera una pervivencia de las

condiciones y convenciones de producción y espectación teatral redefinidas por las luchas internas del subcampo. De esta manera, el mundo teatral independiente de Córdoba dialoga de manera específica con la necesidad de subsistencia que imponen las condiciones del modelo democrático neoliberal imperante. Los grupos de teatro y hacedores desplazan paulatinamente las posiciones tradicionales que, por ejemplo, sancionaban la comercialización del teatro independiente. De aquí la emergencia de lógicas de producción que permiten generar beneficios económicos significativos e introducir las obras en el mercado de bienes culturales, y a los hacedores, en el mercado laboral. El teatro de esta manera “se vende” para que sus hacedores puedan sobrevivir. Respecto a su relación con el Estado, históricamente los hacedores del teatro independiente cordobés obtienen recursos, subsidios o beneficios económicos y defienden el uso de los espacios públicos.

Estas condiciones de producción, definen al menos dos lógicas de subsistencia: la lógica de subsistencia complementaria y lógica de subsistencia mixta. En la primera, los hacedores teatrales generan ingresos económicos con actividades laborales complementarias a su actividad teatral. En la segunda, sus miembros entablan algún tipo de relación económica conveniente con el Estado y/o redefinen la figura del productor comercial, obteniendo beneficios económicos inmediatos. Las lógicas de subsistencia identificadas delimitan la “libertad creadora” y el grado de autonomía del subcampo, volviendo al teatro “independiente” (desde una perspectiva sociológica), dependiente económicamente de las actividades principales de los hacedores (docencia, subsidios y otros) o de las imposiciones del Estado y del Mercado.

Respecto a los mecanismos de consagración distinguimos que comienzan en el proceso de socialización primario y secundario/específico a través del cual los hacedores ingresan al mundo teatral independiente. En dichos procesos diseñamos la categoría de microreconocimiento que nos permite comprender cómo el hacedor recién ingresado comienza a ser reconocido. Este reconocimiento, a su vez, le permite acceder a la posibilidad de participar de procesos creativos, y posteriormente, a ser parte de grupos de teatro y ofrecer espectáculos a público.

Durante dichos espectáculos, los hacedores se exponen socialmente como directores, actores, escenógrafos, dramaturgos, iluminadores, vestuaristas, teatreros, hacedores, programadores, etc., y pueden llegar a acumular capital específico. Para analizar estas instancias de exposición del trabajo teatral, diseñamos la categoría de macroreconocimiento, que nos permite señalar dos tipos de acumulación de capital: específico y específico/combinado. El primero habilita al hacedor a participar de nuevos espacios de producción teatral y le permite el acceso a subcampos con los cuales el teatro independiente mantiene alianzas,

predominantemente el campo académico. El capital específico/combinado es el que se obtiene a través del reconocimiento del público general y la prensa, y también, pero por otras vías, habilita a participar de nuevos espacios de producción, y a otros subcampos.

En los procesos creativos del teatro independiente actual pervive la convención de experimentación sobre el acontecimiento teatral que identificamos como fundadora del mundo teatral independiente. Dichos procesos se caracterizan por concientizar y problematizar los procedimientos –escénicos, actorales, dramáticos, poéticos y estéticos- y por supeditar al deseo creativo el tiempo de producción, desestimando metodologías únicas, consagradas o referentes indiscutidos. Cada grupo de hacedores compone metodologías heterodoxas, que incluso varían de un proceso creativo a otro, generando una reflexión crítica sobre el propio hacer y la inscripción de este en el mundo social. Otra de las convenciones creativas que componen nuestro teatro independiente es la modalidad de producción de elenco concertado. Esta opción de organización grupal responde a la necesidad de formar grupos que trabajan juntos una sola vez y nucleados en la tarea de experimentar una problemática específica. En el elenco concertado las convenciones de experimentación y las variaciones metodológicas se potencian, dado que en el trabajo horizontal, cada hacedor compromete su creatividad de manera diferente durante cada proceso creativo. La modalidad de elenco concertado no desplaza la existencia de grupos estables, sino que se produce la convivencia de ambos formatos. Otra convención de producción que identificamos es la de formación ecléctica. El hacedor teatral estudia continuamente con diferentes hacedores consagrados –sobre todo en espacios informales-, e incluso realiza cruces interdisciplinarios que complementan su formación teatral. Cabe destacar que pervive la consigna de la formación autodidacta. El teatro se sigue aprehendiendo principalmente en y durante los procesos creativos y sobre todo, frente a público.

La circulación y el consumo de las poéticas teatrales en su mayoría se concretan en las salas independientes y festivales. Sin embargo, el dispositivo escénico de los grupos de teatro independiente presenta un abanico de modalidades inclasificables, que varía desde obras únicamente funcionales a los espacios convencionales, y otras, que en palabras de Lucía Miani (2016) son “todo terreno”. Estas últimas tienen un diseño escenográfico que les permite hacer circular sus trabajos en las salas, espacios oficiales, comerciales y diferentes espacios no-teatrales, como bares, patios de escuelas, galpones, plazas, comisarías o casas particulares, e incluso en YouTube, televisión y radio.

En la siempre inacabada tarea de definir el teatro independiente cordobés del siglo XXI, encontramos una diversidad y complejidad que la constituye –desde el modo mismo de autodefinirse como hacedores, artistas, teatristas, teatreros, actrices...–, diversidad que se caracteriza por coincidir –paradójicamente– en la multiplicidad.

Los hacedores teatrales de Córdoba encuentran necesario defender la propia subjetividad y la propia voz, coincidiendo en el deseo de crear grupalmente, de concebir al teatro como espacio de expresión y encuentro de los cuerpos, y de resistencia simbólica a los modos imperantes. En este panorama teatral, los hacedores cordobeses se reúnen para investigar y crear conformando grupos de trabajo (elencos concertados/grupos estables), cuyas búsquedas experimentales coinciden en problematizar temáticas del sistema sociocultural de Córdoba, en particular, y de Argentina en general; a partir de la actualización de procedimientos del teatro popular -como las técnicas de clown o temáticas tradicionales-; del teatro moderno –como la metateatralidad, el teatro dentro del teatro, el monólogo–; del teatro de creación colectiva –la improvisación y dinámicas de trabajo grupal–; y del teatro de posvanguardia –como el cruce de lenguajes, la disolución del personaje o la problematización de la ficción–; entre otros.

Bibliografía

- ALEGRET, M. (2016, diciembre). La creación colectiva en el teatro de Córdoba. Telón de Fondo N° 24. Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numero24/articulo/>
- ANSALDI, W. (2000). La temporalidad mixta en América Latina. En Silveira (Ed.), *Identidades comunitarias y democracia* (pp. 167-183). Madrid, España: Trotta.
- ARICÓ, J. (Marzo de 1989). Los intelectuales en una ciudad de frontera. *Tramas, para leer la literatura argentina*, Vol. VIII (7), p.155-176.
- BISCHOFF, E. (1961), *Tres siglos de teatro en Córdoba*, Córdoba, Argentina: UNC.
- (1985), *Historia de Córdoba*, Buenos Aires, Argentina: Plus Ultra.
- BONFIL BATALLA, G. (1991), *Pensar nuestra cultura*, México DF, México: Patria.
- BOURDIEU, P. (1991), *El sentido práctico*, Madrid, España: Taurus.
- (1995), *Las reglas del arte*, Barcelona, España: Anagrama.
- BRIZUELA, M. (2004), *Las salas teatrales*. En *El teatro de Córdoba (1900-1930)* (p. 13-22). Córdoba, Argentina: Imprenta FFyH, UNC.
- DEMARÍA, G. (2011), *La revista porteña*, Buenos Aires, Argentina: INT.
- DORT, B. (1986), *Condición sociológica de la puesta en escena teatral*, México DF, México: Paso de Gato.
- DUBATTI, J. (2003) *El convivio teatral*, Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- (2009), *Concepciones de Teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- (2011) *El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad*. *Stichomythia* 11-12 (pp. 71-80).
- (2014), *Qué políticas para las Ciencias del Arte: Hacia una cartografía radicante*. *AURA*, revista de Historia y Teoría de Arte, (n° 2), p. 3-28.
- DUVIGNAUD, Jean (1966), *Sociología del teatro*, México DF, México: Fondo de Cultura Económica.
- FREGA, G. (2004), *Circulación y recepción del teatro porteño*. En *El teatro de Córdoba (1900-1930)* (pp. 31-50). Córdoba, Argentina: Imprenta FFyH, UNC.
- (2005), *Córdoba (1900-1945)*. En Pellettieri (director) *Historia del Teatro Argentino en las Provincias*, Vol. I (pp. 121-175). Buenos Aires, Argentina: Galerna-INT.
- FUKELMAN, M. (2015). El concepto de “teatro independiente” y su relación con otros términos. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, n° 9 (pp. 160-171).
- JAMESON, F. (2005), *Posmodernismo o lógica cultural del capitalismo avanzado*, Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- LAGARCE, J. (2007), *Teatro y poder en occidente*, Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- MARIAL, J. (1955), *El Teatro independiente*, Buenos Aires, Argentina: Alpe.
- MIANI, L. (febrero, 2016), entrevista personal realizada por Mauro Alegret, Córdoba. Doctorado en Estudios Sociales de América Latina [Entrevista completa, inédita].
- MORENO A. (2000), *Superar la exclusión, conquistar la equidad: reformas, políticas y capacidades en el ámbito social*. En Edgardo Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas* (pp. 246). Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- ORDAZ, L. (2011), *Historia del teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Argentina: INT.
- QUIJANO, A. (2000, Julio), *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. En libro: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires.
- SZTOMPKA, P. (1995), *Sociología del cambio social*, Madrid, España: Alianza.
- VIDELA, R. (2010). *Chispas*, Córdoba, Argentina: Babel.