

**El Teatro Barrial durante los años '70 en Mendoza. Una pedagogía social**

Diego Barandica\*

Universidad Nacional de Cuyo

2013

Luján de Cuyo, Mendoza, Argentina

diegoarandica@gmail.com

**Resumen**

En el año 1973, en acto de repudio a la dictadura denominada “Revolución Argentina”, y en vista a las elecciones ganadas por el frente encabezado por Héctor J. Cámpora y Solano Lima, que puso fin por medio de elecciones a la misma, los estudiantes de la Universidad Nacional de Cuyo, así como muchos trabajadores de empresas e instituciones estatales, realizaron tomas prolongadas de las instituciones como una forma de romper con el continuismo de la dictadura intentando nombrar ellos mismos sus propios Decanos de las facultades. La dictadura que comenzó en 1966 derrocando al presidente Arturo Illia – presidente electo bajo el amparo de la constitución, pero en un marco democrático restringido ya que el partido Justicialista, que era mayoritario, se encontraba proscrito desde la denominada Revolución Libertadora – había intervenido las universidades públicas. En esos momentos se comienza a establecer la Doctrina de Seguridad Nacional, lo que significaría que las fuerzas coercitivas del Estado actuarían en función de salvaguardar una idea de Nación que responde a intereses conservadores.

Por otro lado, tras el Cordobazo, comienza un proceso que se había iniciado con la resistencia peronista pero en mucho menor escala en aquel entonces. Lo que va a emerger ahora es el pueblo, concepto que engloba a obreros, trabajadores, estudiantes y gente en general que se van a movilizar en contra de esta dictadura.

**Palabras clave:**

Teatro barrial- años '70- Universidad nacional de Cuyo- dictadura 1976-1983- “Revolución Argentina

**Introducción:**

En 1973 Héctor J. Cámpora ganó las elecciones presidenciales. Lo hizo gracias a un acuerdo preelectoral hecho con Juan Perón en su residencia en España. La JP desempeñó un papel importante ya que junto a otras organizaciones, pero en su lógica propia, sirvieron como instrumento de presión para derrocar al régimen dictatorial de Lanusse. La JP buscaba un lugar

de representación dentro del Movimiento Justicialista, tal como se los había prometido Perón en sus entrevistas en España. Cuando esto ocurre y cuando Perón vuelve al país se produce la llamada masacre de Ezeiza, donde los sectores del peronismo conservador agreden a la juventud del movimiento con disparos de arma de fuego provenientes del escenario preparado para que Perón diera su discurso.

El gobierno de Cámpora dura menos de un año. Juan Perón se presenta con su esposa Isabel como vicepresidente, pero desde los sectores más conservadores del peronismo comienza una caza de brujas hacia las organizaciones revolucionarias. Hacia afuera del Justicialismo comenzó la represión, las organizaciones marxistas revolucionarias comenzaron a ser perseguidas y reprimidas desde la ultra derecha comandada por López Rega Ministro de Bienestar Social de Perón. Comenzó también, internamente, una dolorosa “purga” de los *infiltrados trotskistas* dentro del movimiento justicialista, tal como eran nombrados los jóvenes de la “Tendencia” por los peronistas ortodoxos.

Mi hipótesis se enmarca dentro de este complejo contexto político y social e intenta aproximarse a la idea de que, a pesar de que los gobiernos provinciales cercanos a los grupos de la Tendencia y las reivindicaciones revolucionarias, elegidos en elecciones democráticas en 1973, comenzaron a ser desplazados del poder por la derecha del peronismo, la estructura militante de las bases se mantuvo firme en los procesos iniciados en los años de lucha y, en algunos casos, pudieron verse plasmados institucionalmente, como en la Escuela de Arte Dramático y Coreográfico de la Universidad Nacional de Cuyo entre los años 1973-1975.

En Mendoza, durante el gobierno de Martínez Baca en Mendoza (1973-1974), quién había ganado las elecciones con Cámpora, se produjeron cambios en la dirección que marcaba el triunfo del Frente Justicialista de 1973. Se comenzaron a implementar los proyectos impulsados desde la Nación. Uno de ellos es la designación de Ernesto Suárez asume como interventor de la Escuela de Arte Dramático.

Suárez, actor comprometido con el teatro popular, barrial y militante, y un director de teatro reconocido a nivel nacional y latinoamericano, que durante los años 1970-1975 había realizado tareas actorales y como director junto a un grupo de actores entre los que se encontraban Aldo “Chicho” Vargas, Aristides Vargas, Asise Weis, Poueppee Bustos, David Blanco y Jorge Rosas entre otros. Ellos trabajaron en el elenco *Arlequín* cuya obra más famosa fue *El Aluvión*, estrenada en 1973, en las márgenes del Zanjón Frías, en el departamento de Godoy Cruz, Mendoza. La obra trataba acerca de la lucha de la gente del barrio Virgen del Valle por reconstruirlo, que estaba ubicado a las márgenes de este canal zanjón y que había sido destruido por un aluvión de agua y barro en 1970 tras las intensas lluvias del verano mendocino.

Cuando asume la intervención, él y su equipo, se propusieron llevar adelante una serie de modificaciones tendientes a acercar el teatro a los distintos sectores de la sociedad, además de

formar un actor con compromiso social. Sin embargo, este proyecto quedó trunco ya que con el avance de la derecha del peronismo primero, y las organizaciones para-estatales de represión después, muchos de los actores más comprometidos con el proyecto debieron partir hacia el exilio, y otros fueron encarcelados por estar relacionados con sindicatos combativos u organizaciones políticas.

Sin embargo, el proyecto de gobierno de Cámpora duró poco tiempo debido a un acuerdo preelectoral hecho con Juan Perón. La JP buscaba un lugar de representación dentro del Movimiento Justicialista, tal como se los había prometido Perón en sus entrevistas en España. Sin embargo, la escalada de violencia que comenzó en la masacre de Ezeiza avizoró lo que vendría, momentos difíciles para las organizaciones revolucionarias que en momentos del triunfo de Cámpora se habían hecho visibles en mayor o en menor medida.

Este trabajo se propone, mediante la entrevista y la consulta de fuentes periodísticas y archivos de la Universidad Nacional de Cuyo, recuperar la memoria del periodo que se extiende desde fines de 1973 hasta fines de 1975. La metodología, como se dijo, es la entrevista a los artistas, actores de esta historia. Se han consultado fuentes periodísticas de la época, algunas que ya no circulan como el Diario Mendoza, cuyo archivo se encuentra en la Biblioteca General San Martín en la Provincia de Mendoza, o la Revista Claves, también desaparecida y cuya imprenta sufriera un atentado con bomba en el año '74, que se encuentra en la misma biblioteca. También se consultó en la Facultad de Artes y Diseño de la UNCUyo el plan de estudios del periodo '73-'74.

El planteo epistemológico consiste en intentar reconstruir la historia común, como memoria colectiva, de un grupo de personas que estuvieron vinculadas entre sí, pero a su vez lo estuvieron con otras, las de los barrios. Conociendo los alcances y las limitaciones del concepto de memoria colectiva, se trata de un intento de rescatar con este trabajo un trozo de la memoria de un periodo que ha sido experimentado por las personas que participaron de él como altamente feliz y enriquecedor(1). Prueba de esto son las trayectorias personales de muchos de los estudiantes de esta camada de artistas y estudiantes, algunos exiliados como es el caso de Arístides Vargas, hoy en día un dramaturgo de renombre en América Latina, que se exilió en Ecuador y sigue viviendo allí. También el caso de los filósofos exiliados de la "sacrosanta" Facultad de Filosofía y letras como Enrique Dussel, uno de los padres de la Filosofía Latinoamérica junto con Arturo Roig y otros catedráticos, que debieron buscar la ruta del exilio y que, a pesar de haber sido perseguidos, haber sufrido atentados en sus domicilios como en el caso del filósofo Dussel, o haber sido encarcelados como Aldo Vargas, han seguido produciendo y en muchos casos continuado con su militancia social y cultural.

### **Desarrollo**

El contexto político y social en que se desenvuelve esta historia está determinado por las elecciones democráticas que se celebraron en 1973. En ellas resultó electo presidente por el

voto popular, por primera vez después de dieciocho años de proscripción un candidato del partido justicialista, José Héctor Cámpora. En Mendoza, por su parte los estudiantes de la Universidad Nacional de Cuyo realizaron en muchas facultades tomas y asambleas proponiendo y en algunos casos eligiendo ellos mismos a sus autoridades. Es notable, en este contexto, el juicio ético que se le realiza por parte de los estudiantes al Dr. Pérez Guilhou en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales por su participación en la dictadura de Onganía (“Revolución Argentina”), donde fueron intervenidas las Universidades Nacionales.

En este clima, Ernesto Suárez fue propuesto por una asamblea estudiantil para ocupar el cargo de Interventor en el departamento de Arte Escénico y Coreográfico de la UNC (Escuela de Teatro). En los primeros días de julio del año 1973 asumió el cargo de Interventor (Enríquez, S. 2006.p. 76). Director y actor de renombre en el ambiente local, con una notable experiencia con elencos de teatro barrial aplicando las técnicas del teatro del oprimido, propuestas por Augusto Boal, actor y dramaturgo de nacionalidad brasilera. La propuesta de Boal, en lo estrictamente técnico, consiste en la desestructuración del cuerpo de las personas de sus posturas cotidianas. Propuesta pensada y dirigida hacia una misión emancipadora, así, por ejemplo, se utilizaba en el intento que un campesino se liberara del cuerpo que le había sido dado o moldeado por su trabajo.

Como parte del cambio de rumbo que se inició con las nuevas autoridades, al calor del clima social y político que se estaba viviendo el país y la provincia, en 1974 se produjo una modificación en los planes de estudio en las carreras de Arte Dramático y Escenográfico. En el documento del 15 de abril de 1974 se podía leer que “es necesario adecuar las carreras a las demandas del medio y a los nuevos objetivos que se derivan del proyecto de Reconstrucción Nacional que debe realizarse en el ámbito cultural” (Enríquez, S. 2006.p. 76). Se mencionaba, además, las “superposiciones y falencias” de los planes de estudio anteriores, “propias de la incomunicación interdisciplinaria”. También se establecía que en el marco general en el cual se insertaban las distintas disciplinas no se “contemplaban una estrecha relación entre el quehacer artístico y los requerimientos de la sociedad, lo que convertía al teatro en un arte elitista proyectado a determinadas capas sociales”. En el mismo tono de crítica al modelo previo, agregaba que la orientación surgida de las carreras no contemplaba una definición profesional que sustentara la formación de una conciencia de trabajador de la cultura en función social sino, por el contrario, estimulaba la exaltación de los valores individuales (2).

El nuevo programa proponía una organización académica distinta, basada en Unidades Pedagógicas para permitir una mejor coordinación de los objetivos y actividades que se organizaran, evitando las superposiciones o falencias detectadas.

Por último, el plan prestaba atención a la participación del alumnado en la organización de los talleres y en la elaboración personal de las propuestas sobre problemas concretos, lo que resultaba útil a la hora de solucionar los inconvenientes que se les presentasen. Así, entre los

objetivos más innovadores aportados por la nueva dirección de la Escuela de Arte Dramático, estaban los siguientes:

“Artículo 1º: Propender a una auténtica conciencia nacional y continental, crítica y revolucionaria, y a la integración de la sociedad a través de la sociedad cultural.

a) Formar profesionales del arte dramático con las siguientes características:

- Que esté técnicamente capacitado
- Que posea sentido de lo estético y formación ética
- Que participe con conciencia crítica y compromiso con el momento histórico que le toca vivir, insertado en el Proceso de Reconstrucción Nacional
- Que sea capaz de intentar distintas formas de la expresión creadora
- Que posea la conciencia de su participación en el proceso de transformación como trabajador de la cultura
- Que respete y apoye el aporte individual a la creación común
- Que posea hábitos de disciplina profesional y capacidad de autocrítica
- Que sea capaz de continuar su propio perfeccionamiento

b) Comunicar profundamente la labor teatral con las necesidades del pueblo mediante la descentralización de sus actividades

c) Ofrecer las oportunidades para adquirir los conocimientos, las habilidades, aptitudes y destrezas que le permitan al trabajador de la cultura poder enfrentarse con la realidad de la profesión

d) Formar en los alumnos la convicción de que existe una total correspondencia de nuestro accionar social y la expresión artística, por lo cual es necesaria la coherencia arte-vida.

e) Estimular la creación del arte como el ejercicio de una forma de conciencia social, comprometida con su realidad y cultura en el proceso de reconstrucción nacional, no partiendo de esquemas preconcebidos sino de las realidades inmediatas.

Artículo 3º: Establecer los siguientes objetivos de la carrera de Arte Dramático.

a) Formar profesionales capacitados técnica, psíquica y culturalmente, conscientes de la importancia de su función social y enraizados en nuestro medio.

- b) Disponer una formación integral que permita egresados-profesionales a los que se les haya puesto a salvo de improvisaciones y apresuramientos propios de una vocación indebidamente canalizada.
- c) Capacitar a los trabajadores de la cultura para actuar en los distintos medios en los que se demande la expresión teatral.
- d) Preparar a los alumnos para que puedan brindar el apoyo técnico necesario en el interior de de la provincia, formando grupos de teatro en barrios, escuelas unidades básicas, etc.

Artículo 4º: Establécense los siguientes objetivos de la carrera de Escenografía:

- a) Formar profesionales capacitados técnica, psíquica y culturalmente conscientes de la importancia de su función social y enraizados en nuestro medio.
- b) Disponer una formación integral que permita egresados profesionales a los que se les haya puesto a salvo de improvisaciones y apresuramientos propios de una vocación indebidamente canalizada.
- c) Capacitar para las distintas funciones, que se requieren a un escenógrafo: bocetista, realizador, maquinista, utilero e iluminador.
- d) Capacitar como trabajador de la cultura para actuar en los distintos medios, para la disposición de escenarios de teatro, exposiciones, diagramación, etc.
- e) Preparar a los alumnos para que puedan brindar el apoyo técnico necesario en el interior de la provincia, colaborando en el armado de escenarios o de lugares físicos para espectáculos, vestuarios con pocos recursos, etc.” (3).

En 1974, en una nota periodística realizada por el *Diario Mendoza*, Ernesto Suárez explicaba que la escuela se encontraba en una tarea de reestructuración total y que se iba a poner en marcha a fines de abril de ese año. Planteaba en esta etapa, que el egresado logre concretar sus expectativas de trabajo, y sostenía que uno de los objetivos para ello era producir una apertura total de los estudiantes para con el medio, “es decir, cumplir una real prestación de servicios”. Aquí es donde se debían insertar las actuaciones en sindicatos, unidades básicas y barrios, no sólo de la ciudad sino de toda la provincia. Explicaba, además, que estaban preparando una obra que no necesitase de mucho andamiaje técnico ni escenográfico, y que pudiera ser representada en cualquier lugar.

El plan de estudios del año '74 se amoldó a la necesidad de sacar el teatro del contexto universitario y trasladarlo a la comunidad, unidades básicas, sindicatos y sobre todo barrios vulnerables de la ciudad de Mendoza. Para ello, era necesario formar estudiantes y actores con compromiso social y con conocimiento de las realidades del país y de América Latina, de la

historia, de sus luchas y de sus padecimientos. En este plan de estudios figuraban otros puntos que llaman la atención, que estaban orientados a fortalecer la capacitación de los estudiantes para desarrollarse profesionalmente durante la carrera, haciendo prácticas teatrales, ya que antes no contaban con esta posibilidad.

Otra característica de este plan de estudios es que se prestaba atención al “análisis detenido de lo nacional, para proyectarlo de ese modo a lo universal”, contemplando la formación de trabajadores de la cultura “con conciencia crítica y capacidad para resolver problemas de la realidad”, aquí es donde se inserta la idea de sacar el teatro de la universidad y llevarlo a la comunidad: sindicatos, unidades básicas, barrios vulnerables (4). Lo que resulta muy interesante rescatar aquí es el objetivo de “generar conciencia” en los estudiantes. El generar conciencia fue un objetivo primordial en aquella época de luchas, lo que se convirtió en una estrategia fundamental de muchas organizaciones de aquel entonces.

Para ello, y como parte del proyecto pedagógico, se conformaron los seis elencos de estudiantes para con el objetivo de realizar obras de teatro con las problemáticas de cada comunidad. La metodología de trabajo consistía en acercarse a algún referente barrial, siempre apoyado por alguna organización militante, interiorizarse de una problemática concreta del barrio, crear con la metodología de creación colectiva y luego llevarla al barrio un sábado o un domingo donde los vecinos sacaban las sillas a la calle y donde en un escenario improvisado se realizaba la obra. Al terminar la función se facilitaba un debate sobre el tema trabajado en la obra y se intentaba buscar alguna solución en forma colectiva (5).

Los elencos que comenzaron a funcionar desde el año '74 son: “Los Laburantes”, “Los Comediantes”, “Teatro de Títeres”, “Teatro de Niños”, “Elenco de Teatro para Niños”, o “Teatro Escuela”. El elenco de teatro para chicos se llamaba *Mecha y sus compinches*. En 1974 y 1975, los Elencos de Teatro Universitario realizaron actividades en barrios y villas, unidades básicas y plazas de los departamentos alejados de la ciudad. El diario Mendoza dice de estos elencos: “Todos estaban relacionados por sus integrantes y por la vocación de la misma gente unida para hacer teatro mirando más allá de una simple finalidad estética”. (6).

Jorge Rosas, estudiante de la carrera de teatro explica que la llegada de Ernesto Suárez a la dirección de la Escuela de Teatro fue muy importante. El dice que empezó a estudiar teatro en la Escuela de Teatro después del secundario, en el '72...*estuve un año, después me toca el servicio militar y me reincorporo en el 74 cuando ya toma Ernesto Suárez, vuelvo a primer año nuevamente con una nueva metodología, no es cierto antes era muy...heee..., cambia rotundamente la Escuela de Teatro con otras iniciativas...*” (7).

David Blanco recuerda que él inició la carrera en la Escuela de Teatro en el año 1972, pero que, al igual que Jorge, decidió volver a hacer el primer año en 1973, con las nuevas autoridades, porque muchos de los estudiantes de la carrera que hicieron el primer año durante gobierno de Lanusse, en el año '72, se vuelven a inscribir en el '73 con el cambio de

autoridades...nos volvemos a meter en 1° año; es decir, como una especie de rechazo a las instituciones y a las formas de la dictadura, y de adhesión a lo nuevo. Entonces yo repito 1° año, pese a haber hecho todo el 72, y me meto otra vez en el 73, y en ese momento recién venía yo entrando a la Escuela de Teatro con el gobierno de la dictadura de Lanusse” (8).

Como se puede ver en los testimonios, Ernesto Suárez atraía mucho a los jóvenes con su trayectoria y su nueva propuesta pedagógica. Muchos de ellos venían de una experiencia de militancia en la escuela secundaria en el centro de estudiantes, como es el caso de David Blanco, que fue un referente estudiantil en el Colegio Universitario Central (CUC), General San Martín.

Como parte de las modificaciones tendientes entre otras cosas mejorar la calidad de la enseñanza del arte en la Escuela de Teatro, se incorporaron nuevos docentes. Así una de las personas que se incorporaron fue Elsa Cortopasi que formaba parte del Taller Nuestro Teatro, un elenco independiente, Beatriz Salas, Maximino Moyano que ya venía como Director y estaba en la cátedra de interpretación...Y así muchos profesores nuevos, Natacha Anzorena en expresión corporal, antes era muy esquematizado todo y se da una propuesta nueva a la facultad. (9).

Es este último punto el elemento más novedoso que aporta la dirección de Suárez será que el teatro salga de la escuela, cambiando la lógica normativa de los grupos teatrales. La prestación de servicios fuera de las zonas urbanas fue otro punto del plan de estudios, lo que se consideró: “contribuiría al logro de la descentralización de los bienes culturales, reducidas en ese momento a los sectores privilegiados.” Poupee Bustos explica así su participación en Los Laborantes, uno de los elencos barriales de la Escuela de Teatro:

“Cuando Ernesto se hace cargo de la Escuela de Teatro y allí convoca a gente de su conocimiento para que nos incorporemos al trabajo que él va a hacer en los barrios, teatro barrial. (...) era bueno..., interesarse de alguna problemática que ocurría en los barrios, podía ser falta de agua, podía ser atención sanitaria, podía ser esteee, que era algo cotidiano en el barrio, nosotros tomábamos nota con eso, y en base a improvisaciones que después un gestor iba por los barrios hablaba con las uniones vecinales y las ofrecía, esas funciones eran gratis de hecho”. (10).

Poupee no era estudiante de la carrera pero había trabajado con Suárez en el elenco Arlequín, formado en el departamento de San Martín, en el Este mendocino y Ernesto la convocó para formar uno de los elencos barriales. Suárez les había conseguido una beca de la universidad a los miembros de los elencos para que pudieran dedicar todo su tiempo a las tareas barriales.

Los elencos barriales tenían un “código barrial”, esto era, que tenían una serie de quince lugares fijos en los que iban a actuar con intervalos de dos meses de duración. Se trabajaba en



el mismo sitio los sábados y domingos con teatro para niños y para adultos, y todas las piezas barriales eran de creación colectiva. (11) Suárez dice en la citada entrevista hecha por el *Diario Mendoza* que:

*“...ese sistema de expresión que surge como una nueva forma de comunicación teatral latinoamericana, y que es originada principalmente por la inexistencia de una apreciable cantidad de autores que reflejen los problemas regionales actuales, y que, si intentan reflejarlos no son los que el pueblo identifica como propios”.* Estas técnicas de teatro colectivo, fueron propuestas en un encuentro de teatro desarrollado en Colombia durante ésta época, en la localidad de Manizales, donde se acepta la creación colectiva como una nueva forma teatral. Las premisas con que se realiza este trabajo con la gente son dos: que el espectáculo no debe perder calidad y que el objetivo final del actor es conquistar un público que hasta ese momento estaba perdido para el teatro común (12). Así que se puede constatar que este fenómeno era parte de un fenómeno más amplio que se estaba desarrollando en América Latina al calor de las demandas populares de participación y cambio social.

En cuanto al aspecto escenográfico, a la hora de realizar las funciones, Poupee Bustos explica que medios utilizaban en los barrios para montar las obras:

*“...Nosotros nos montábamos un escenario en un camión de manera improvisada, y las funciones las hacíamos generalmente viernes sábado y domingo a la tarde. La respuesta era muy buena, porque nosotros invitábamos a la gente que se cruzara con sus sillas se sentara en ese espacio, y era un espacio de respeto de interesarse, **de escucharnos**, porque lo que evidentemente estábamos dramatizando era algo que les era, lo que estaban viviendo. Entonces después se abría un diálogo se conversaba y se participaba, así estuvimos cerca de un año y medio, más o menos”* (13).

El clima de movilización relacionado con el trabajo de militancia barrial no alcanzaba solamente a la Escuela de Teatro sino que abarcaba a todas las facultades de la Universidad Nacional de Cuyo, colaborando mutuamente y con los referentes barriales en su tarea. Los primeros acercamientos de jóvenes estudiantes a los barrios no beneficiados de Mendoza se habían dado en los años '60 con el padre Llorens y sus campamentos en el Barrio San Martín. David Blanco explica esta articulación entre las distintas facultades:

*“Ya en la universidad, sí había relaciones con la gente que trabajaba en la base, de todas las universidades, fundamentalmente de ciencias económicas, en donde un poco la facultad de Arte se pliega por una cuestión metodológica. ¡Qué cuestión metodológica!: para hablar de economía, para hablar del imperialismo, de la dependencia, del neocolonialismo, de todo esto, había que reunir la gente (de los barrios), y traerla a su realidad concreta, a sus necesidades concretas. Para estas reuniones con la gente de los barrios (los vecinos), empezamos a usar el teatro”* (14).

Las redes que utilizaban los actores eran como se dijo las de los militantes de los barrios y el público era el vecino del barrio. David explica el éxito de una de sus funciones referido, no al número de espectadores, sino al objetivo que se habían propuesto con esa obra en un barrio de Maipú:

*...“era gente de la construcción, con desocupados también, con mucha gente que trabajaba en bodegas, ese tipo de cosas. Y bueno, esto nos dio mucho éxito, porque al otro día – al otro día porque después de la obra se hizo una asamblea inmediata, la gente se movilizó hacia el municipio (en masa). Y bueno, ¡consiguieron el agua!. Esta es una de las cosas que me acuerdo como hito fundamental y además ejemplifica la forma de trabajo que se hacía en ese momento. En ese momento también teníamos contactos con la gente de Llorens que había quedado en el B° S. Martín. Y había toda una red informal de contactos entre los curas del tercer mundo, los estudiantes y algunas organizaciones obreras”(15).*

David Blanco explica que estos elencos barriales tenían mucho trabajo y se encontraban solicitados en muchos barrios, lo que explica que existía una conexión con organizaciones de militancia política y barrial:

*“Mirá, en algunos casos nos llegaba a través de los propios militantes que tenían conexión con el barrio cuál era el problema que teníamos que tratar, y no hacíamos esas reuniones por cuestiones de tiempo. Porque, aunque te parezca mentira, nosotros que éramos esta agrupación de teatro barrial teníamos bastantes requerimientos.” (16).* La intención{on de los actores era conformar elencos estables en los barrios.

David, explica que existía una articulación entre personas de distintas agrupaciones políticas y los actores y estudiantes de la Escuela de Teatro: *“...Casi todas las agrupaciones tenían conexión con los barrios. Si en algún momento una agrupación que tuviera una visión distinta de la nuestra, sea en lo metodológico, sea en lo ideológico, necesitaba de nuestro trabajo, nosotros evaluábamos que era posible colaborar...”*

No había una división tajante en lo ideológico donde los grupos de teatro discriminaran a unos u otras organizaciones por su orientación política u ideológica: *“...estos no, son del peronismo de base, aquellos no, mirá, son medios zurdos...”, no. Si se necesitaba en un barrio este trabajo, aunque nosotros no tuviéramos como agrupación un contacto directo, se evaluaba y generalmente era positiva la repuesta”(17).*

En este testimonio se puede ver la articulación que existía entre militancia, agrupaciones políticas, grupos de teatro universitarios y sectores populares. Cabe aclarar que la ciudad de Mendoza es un espacio mediano, donde es muy común que en ámbitos comunes la gente se conozca entre si fácilmente.

Mas adelante en la entrevista David explica que ellos hubieran querido hacer era irse a vivir al barrio, viviendo y sintiendo las problemáticas de la gente, pero que no podían hacerlo...*porque éramos toda gente de clase media, que estaba estudiando en la universidad...* Ellos veían con dificultad esa cuestión de no poder trasladarse a vivir al barrio junto con la gente, el dice... *entonces éramos como... paracaidistas, porque no podíamos seguir la tarea militante en el barrio. Nosotros lo analizábamos y lo veíamos como una dificultad, pero no teníamos los mecanismos para solucionarlo, porque no podíamos dejar nuestras casas, no era fácil dejar nuestra familia, irte a meter al barrio...* (17).

David Blanco explica que en los momentos en que estaba actuando la Triple A, los elencos de teatro barrial, así como muchas organizaciones y militantes se sintieron amenazados: *“recuerdo algunas anécdotas de amedrentamiento, es decir que en los barrios pasara un auto y tirara una ráfaga al aire mientras estábamos actuando. Cosas de ese tipo. Pero sí, concretamente nosotros seguimos, con mucho miedo...”* (18).

Jorge Rosas, ex estudiante de la Escuela de Teatro, explica que el amedrentamiento más evidente fue el atentado al Taller Nuestro Teatro, una sala de teatro Independiente que desarrollaba una intensa actividad artística en esa época:

*“Nooo!, la bomba del Taller Nuestro Teatro, fue más que elocuente, en el 74, creo que fue octubre del 74, la gente se tuvo que ir, la mayoría, uno solo había caído preso, que era Néstor Ortiz, no lo vi más.”* (19).

### **A modo de conclusión**

El periodo de tiempo que va desde el triunfo electoral de Hector J. Cámpora y de muchos gobernadores provinciales cercanos a la Tendencia Revolucionaria del Movimiento Justicialista en 1973 hasta mediados y fines de 1974 está atravesado por la pugna y la intriga hacia dentro del Movimiento Justicialista. Sin embargo y a pesar de la corta duración temporal del gobierno de Cámpora, el ideario del proyecto quedó plasmado en los militantes.

Podemos decir también que el clima de solidaridad entre organizaciones que compartían los mismos espacios de militancia barrial como los elencos teatrales y organizaciones como el Peronismo de Base o la JP quedó claro en cuanto a que los grupos teatrales eran muy requeridos por estas organizaciones. Se puede concluir también que los grupos de teatro universitarios eran heterogéneos en la conformación ideológica política de sus miembros, sin que esto sea un impedimento para su funcionamiento en las barriadas mendocinas.

Lo que intento rescatar aquí es que el proyecto de la juventud, o proyecto truncado del peronismo verdadero, parafraseando a Carlos Altamirano, existió y había personas dispuestas a llevar a cabo políticas de desarrollo, en este caso educativo, cultural y social.

El aporte que podemos rescatar de este proyecto que se llegó a desarrollar durante un año, pues en 1975 Ernesto Suárez debió partir al exilio y por ello muchos puntos del plan de estudios quedaron trancos, es que este plan se insertaba dentro del movimiento generacional de la época en la certeza que, con la colaboración y solidaridad de estudiantes, obreros y sectores populares, se podía construir una sociedad diferente, más justa, enmarcándose dentro del proyecto de la juventud representado en el presidente Cámpora. Cuando Asume Perón la Presidencia comienza un proceso de purga. El león herbívoro que regresa al país, se convierte en una especie de Cronos dispuesto a comerse a sus hijos para intentar detener el tiempo o por lo menos adecuarlo al suyo propio. Sin embargo, la muerte lo alcanza en 1974 y todo se precipita. El peronismo que nació con Perón murió con él, y quedaron las partes del cuerpo convulsionando por sobrevivir. Lo que vino después es otra etapa, la más negra del siglo XX en Argentina y en América Latina en general.

¿Cuál fue el proyecto cultural que se inició en 1976? Si en 1973 existió un proyecto cultural transformador, ¿Cuál fue el de la dictadura de 1976-1983 y qué alcances tuvo? Es decir, se puede decir que cada proceso socio político y también económico tiene una parte cultural y lo debe tener, en el caso que ocupa este trabajo se utilizó como una herramienta de liberación, pero si nos ponemos a investigar otros periodos de la historia de la Argentina, podremos encontrar que ha ocurrido lo contrario, que la cultura se ha utilizado para dormir al pueblo. ¿Podríamos afirmar que existió un plan cultural, sistemático también, de dominación cultural? ¿Hasta qué punto hemos salido de ese proyecto cultural impuesto por la dictadura y hasta qué punto todavía estamos anclados en paradigmas anquilosados en el miedo y el terror?

### **Notas**

(1) Este periodo 1970-1975, según las entrevistas, fue vivido como un periodo muy especial de sus vidas. Un periodo de gran crecimiento y que los marcó para toda su existencia. El hecho de que lo hayan experimentado con tanta intensidad y que luego la dictadura, tan repentinamente haya caído con su silencioso halo de muerte, provocó un gran trauma en toda la generación y en la sociedad toda.

(2) Esto no quiere decir que dentro del cuerpo Militar no hayan existido fracturas ni disidencias. Las hubo siempre, Perón mismo era militar. Basta observar el conflicto entre azules y colorados que ocurrió en 1962. Tampoco quiere decir que los presidentes democráticos y los partidos, no hayan hecho esfuerzos para normalizar la situación. Sin embargo como se dijo, el poder militar estuvo vigilando movimiento los movimientos de estos otros actores de la vida política argentina.

(3) Plan de estudio de las carreras de Arte Dramático y Escenográfico de la UNC, Mendoza 15 de abril de 1974, original en Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

(4) *Ibíd.*

(5) Plan de estudio, *op. cit.*

(6) En este punto hay que aclarar que no todos los miembros del primigenio elenco Arlequin estuvieron de acuerdo en esta metodología de trabajo. Algunos querían ir más allá. Es el caso de Aldo Vargas, que no le gustaba la idea de ir solamente los sábados y domingos para hacer obritas para niños. En ese momento él decide irse a la Provincia de San Luis para formar su propio grupo de teatro. Desde su organización política se baja la orden de la proletarización y él entra a trabajar a una fábrica. Por ser actor y militante era una persona que estaba muy expuesta y cae presa en el '75. Esto fue una voz de alerta para muchos de los compañeros de grupo porque sintieron el clima de represión ya estaba muy fuerte.

(7) Jorge Rosas, actor, 58 años, Mendoza, 20 de marzo de 2012, entrevistado por Diego Barandica.

(8) David Blanco, fallecido en 2011, Mendoza, 26 de junio de 2002, entrevistado por Natalia Baraldo.

(9) *Ibíd.*

(10) Plan de estudio de las carreras de Arte Dramático y Escenográfico de la UNC, Mendoza 15 de abril de 1974, original en Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

(11) Entrevista a Poupee Bustos, actriz, Mendoza, 20 de marzo de 2012, entrevistada por Diego Barandica.

(12) Ernesto Suárez, "El teatro, la creación colectiva y la participación de 44.232 espectadores", en 9 de marzo de 1975, *Diario Mendoza*, Mendoza, p. 6.

(13) Entrevista a Poupee Bustos, actriz, Mendoza, 20 de marzo de 2012, entrevistada por Diego Barandica.

(14) David Blanco, Mendoza, 26 de junio de 2002, entrevistado por Natalia Baraldo.

(15) *Ibid.*

(16) *Ibid.*

(17) Hay que aclarar que los grupos de teatro de los que estamos hablando colaboraban con las organizaciones que les eran afines ideológicamente. Cuando el entrevistado se refiere a "estos eran medios zurdos", lo hace haciendo referencia a su propio posicionamiento político ideológico, que se enmarcaba en la JP, y que además de ser estudiante era delegado sindical bancario.

(18) *Ibid.*

(19) Jorge Rosas, actor, 58 años, Mendoza, 20 de marzo de 2012, entrevistado por Diego Barandica.

### **Bibliografía**

Álvarez, Yamile, 2007, *De la proscripción al poder. Historia de, evolución y luchas del peronismo en Mendoza (1955-1973)*, Mendoza, EDIUNC, ISBN 978-950-39-0216-5.

Anzorena, Oscar R.; 1998. *Tiempos de violencia y utopía (1966-1976)*, Buenos Aires, Colihue, ISBN: 950-581-8181

Baraldo, Natalia; Conflictos urbanos y organización popular en los tiempos del cielo y el asalto. *Mendoza 196-1973*, Tesis de Licenciatura. FCPyS-UNCuyo, 2004.

Baraldo, Natalia; et al. 2006. *Mendoza '70 tierra del sol y las luchas populares*, Mendoza, Manuel Suárez editores. ISBN-10: 987-22337-9-9. ISBN-13: 978-987-22337-92

Boal, Augusto. 1982, *Técnicas Latinoamericanas de teatro popular*, México, Editorial Nueva Imagen,. ISBN: 968-429-188-4

Boal, Augusto; 1980. *Teatro del oprimido I*, México, Editorial Nueva Imagen. ISBN: 968-429-183-3

Boal, Augusto; 1980. *Teatro del oprimido II*, México, Editorial Nueva Imagen,. ISBN: 968-429-212-0

Cooke, John. W.; 2011, *Peronismo y Revolución*, Buenos Aires, Colihue, ISBN: 978-950-563-936-6

Fontana, Esteban. 2010. *Fichero histórico-enciclopédico de la provincia de Mendoza, sus hombres y mujeres con sus hechos y obras, a través de la colección completa del Diario Mendoza (19/III/1969-18/II/1987)*, Mendoza, Biblioteca General San Martín, Sin editar.

Franco, Marina et al; 2007, *Historia reciente, Perspectivas de un campo en construcción*. Buenos Aires, Paidós. ISBN: 978-950-12-6565-1

Franco, Marina. 2012. *Un enemigo para la nación. Orden interno violencia y subversión", 1973-1976*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica. ISBN: 978-950-557-909-9

James, Daniel et al. 2003, *Nueva Historia Argentina, Tomo 9. Violencia, Proscripción y Autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, ISBN: 950-07-2344-1 ISBN O.C: 950-07-1385-3

Ollier, María Matilde; El fenómeno insurreccional y la cultura política (1969-1973), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986. ISBN: 950-25-1543-9

Roig, Arturo; Pablo Lacoste; María C. Slatari; 2004, *Mendoza a través de su historia*, Mendoza, Cabiari Bleu, ISBN: 987-95418-9-8

Sigal, Silvia; Verón, Eliseo; 2003, *Perón o Muerte*, Buenos Aires, EUDEBA, ISBN: 9789502312699

### **Fuentes**

Plan de estudio de las carreras de Arte Dramático y Escenográfico de la UNC, Mendoza 15 de abril de 1974, original en Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.

Reportaje al director Ernesto Suárez, El teatro, la creación colectiva y la participación de 44.232 espectadores, en *Diario Mendoza*, 9/03/1975, p. 6.

*Revista Claves*, Biblioteca de la Fundación Ecuménica de Cuyo; Biblioteca General San Martín.

*Diario Mendoza*, Biblioteca General San Martín, Mendoza.

*Diario Mendoza*, Biblioteca General San Martín, Mendoza.

#### **Fuentes orales**

David Blanco, actor, 26 de junio de 2002, entrevistado por Natalia Baraldo.

Jorge Rosas, actor, Mendoza, 20 de marzo de 2012, entrevistado por Diego Barandica.

Ernesto Suárez, actor, Mendoza, 28 de febrero de 2011, entrevistado por Diego Barandica.

Maximino Moyano, actor, Mendoza, 1 de mayo de 2011, entrevistado por Diego Barandica.

Poupee Bustos, actriz, Mendoza, 20 de marzo de 2012, entrevistada por Diego Barandica.

#### **\*Reseña Bibliográfica del autor:**

El Autor nació en 1981, cursó sus estudios secundarios en la ciudad de Mendoza. Al finalizarlos estudió música y luego optó por estudiar la Licenciatura en Historia en Universidad Nacional de Cuyo, donde obtuvo el título de Licenciado año 2011.

A partir de ahí, se ha dedicado a la docencia en escuelas de enseñanza media y para adultos y también a la investigación, donde ha recibido becas de la institución donde realizó sus estudios, además de realizar cursos y seminarios de posgrado.

Ha publicado en revistas especializadas y se ha presentado en varios congresos, especialmente los dedicados a la historia oral.