

Mosaicos
de la
memoria cultural
de los
'70 en Mendoza
Imaginarios, cartografías
y trayectorias



Patricia Chaves
Alejandro Paredes
Laura Rodríguez Agüero
(Compiladores)

Colección
MENDOZA
en la
HISTORIA SOCIAL
ARGENTINA

MOSAICOS DE LA MEMORIA
CULTURAL DE LOS '70 EN MENDOZA.
IMAGINARIOS, CARTOGRAFÍAS Y
TRAYECTORIAS

Patricia Chaves – Alejandro Paredes

Laura Rodríguez Agüero

(Compiladores)

Natalia Baraldo; Paula Pino; Rosario Zavala; Cecilia Daneri;

Tamara Garay; Sofía Calderón; Camila Pessino; Elira

Magistrocci y Laura Nudelman

(Coautores)

COLECCIÓN
MENDOZA EN LA HISTORIA SOCIAL ARGENTINA

MENDOZA – JUNIO DE 2017

CIC

CENTRO DE INVESTIGACIONES



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

CIENCIA y POSGRADO
SECRETARÍA DE CIENCIA
TÉCNICA Y POSGRADO



FCPyS
FACULTAD DE CIENCIAS
PÓLITICAS Y SOCIALES

Mosaicos de la memoria cultural de los 70 en Mendoza : imaginarios, cartografías y trayectorias / Patricia Chaves ... [et al.] ; compilado por Patricia Chaves ; Alejandro Paredes ; Laura Rodríguez Agüero. - 1a ed. - Guaymallén : Qellqasqa, 2017.

256 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-987-4026-10-1

1. Memoria Social. 2. Historia de la Provincia de Mendoza . 3. Aspectos Culturales. I. Chaves, Patricia II. Chaves, Patricia, comp. III. Paredes, Alejandro, comp. IV. Rodríguez Agüero, Laura, comp.

CDD 306

MOSAICOS DE LA MEMORIA CULTURAL DE LOS '70 EN MENDOZA. IMAGINARIOS, CARTOGRAFÍAS Y TRAYECTORIAS

Patricia Chaves – Alejandro Paredes – Laura Rodríguez Agüero
Compiladores

Los derechos de copia (2017) pertenecen a los autores y al
Centro de Investigaciones de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

Imagen utilizada en el diseño de tapa: "Ciudad sobre ciudad" de Carolina Simón.

Diseño: Gerardo Tovar

Edición: María Eugenia Sicilia – Gerardo Tovar – Qellqasqa Editorial

www.qellqasqa.com.ar

Publicación realizada con financiamiento del Programa “La Cátedra Investiga”,
Centro de Investigaciones, Fac. de Ciencias Políticas y Sociales y del proyecto de
investigación “Historia y espacialidad. Aproximación a un estudio de las marcas del
pasado en Mendoza (1968–1976)” SeCyT–Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza–
Argentina).

ISBN 978–987–4026–10–1

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

LIBRO DE EDICIÓN ARGENTINA

INTRODUCCIÓN

Patricia Chaves, LAURA RODRÍGUEZ AGÜERO
ALEJANDRO PAREDES _____ 10

1. ARTE Y POLÍTICA _____ 11

Fragmentos velados de la cultura local,
manifiestos y cine en Mendoza 1968–1976
PATRICIA CHAVES _____ 13

Censura, circulación alternativa y discusiones
en torno a la práctica artística en Mendoza, (1969–1979)
LIC. MARÍA PAULA PINO VILLAR _____ 49

Teatro, reflexión y memoria de la lucha:
"El Aluvión" de Virgen del Valle. Mendoza, 1973
NATALIA BARALDO _____ 79

2. DISCURSIVIDADES Y TRAYECTORIAS _____ 107

El aporte de Enrico Tedeschi
al urbanismo mendocino
ALEJANDRO PAREDES _____ 109

Antonio Di Benedetto y la violencia paraestatal.
Mendoza, 1973–1976
LAURA RODRÍGUEZ AGÜERO _____ 131

Movimiento y Política:
la danza folclórica en Mendoza (1969–1976)
SOFÍA CALDERÓN Y TAMARA GARAY _____ 159

3. MEMORIAS _____ 181

Vendimia: espacios y expresiones.

CECILIA DANERI _____ 183

Entrevista a Vilma Emilia Rúpolo _____ 191

Entrevista a Luis Alfredo Villalba _____ 197

Movimientos culturales en el Mendoza.

CAMILA PESSINO Y ELIRA MAGISTROCCI _____ 207

Entrevista a Chalo Tulián _____ 211

Entrevista a Luis Quesada _____ 215

4. CARTOGRAFÍAS CULTURALES _____ 219

Relatos entre arte y política: la inauguración del MMAMM
en la escena de la dictadura militar del '66

MARÍA DEL ROSARIO ZAVALA _____ 221

La temporo–espacialidad y la circulación
hegemónica/alternativa del arte en Mendoza (1969–1976)

LAURA NUDELMAN _____ 241

INTRODUCCIÓN

Desde hace varios años la cátedra Historia Social Argentina II, de la carrera de Sociología de la UNCUYO, viene llevando adelante proyectos de investigación que apuntan a reconstruir diferentes aspectos de la convulsionada década del 70 en Mendoza¹. Desde los campos de la historia social, la sociología histórica y la historia reciente, hemos abordado procesos sociales, actores y experiencias que dan cuenta de qué modo se vivió, en clave local, esa época de “toma del cielo por asalto”.

En esta oportunidad tomamos historias y memorias de actores de procesos culturales del periodo 1969–1976: periodistas, urbanistas, cineastas, museos e instituciones culturales.

Con el objetivo de brindar algunas pinceladas de la “atmósfera cultural” del periodo y en vistas a la elaboración de cartografías culturales de espacios de la época, abordamos la experiencia de artistas que incurrieron en el activismo, enlazando arte y política y movilizándolo en áreas de la cultura local. El recorrido propuesto al lector atraviesa instituciones, artistas militantes, trayectorias individuales y colectivas de personajes escasamente explorados y espacios de la ciudad de Mendoza identificables con esos registros. Para la investigación realizamos entrevistas a actores clave,

1 1) “Redes político-religiosas en Mendoza (1969–1976)”, proyecto cátedra investiga 2009–2010, Facultad de Ciencias. Políticas y sociales, UNCUYO; 2) “Los procesos educativos en Mendoza (1969–1976)”, proyecto cátedra investiga 2011–2012, Facultad de Ciencias. Políticas y sociales, UNCUYO; 3) “Lugares y memorias en la Mendoza del '70. Historias de ciudad. Apuntes para una cartografía de la memoria de los '70”. Proyecto cátedra investiga 2012–2013, Facultad de Ciencias. Políticas y sociales, UNCUYO; 4) “Historia y espacialidad. Aproximación a un estudio de las marcas del pasado en Mendoza (1968–1976)”, SeCyT-UNCUYO 2013–2015; 5) “Historia reciente de Mendoza. Historia de militancia en los barrios en los '70”, SeCyT-UNCUYO 2016–2017.

apelamos a fuentes de instituciones, cartografías exploratorias para elucidar la memoria cultural del periodo. En conjunto, todos los trabajos hacen las veces de mosaicos que aportan a la reconstrucción de la atmósfera de una ciudad de los 70, sumergida bajo la actual ciudad de Mendoza.

En el eje I “arte y política”, nos enfocamos en los límites porosos entre arte y política durante el periodo. Tomamos las polémicas de artistas y gestores culturales sobre las condiciones del arte local y registramos el activismo militante en el terreno social, cultural y político.

Natalia Baraldo explora la experiencia protagonizada por vecinos del Barrio Virgen del Valle y miembros del elenco Arlequín, quienes en el año 1973 estrenaron la obra de creación colectiva “El Aluvión”, en la que relataban la experiencia de los pobladores de viviendas precarias cuando se produjo el aluvión del 4 de enero de 1970, así como el proceso de lucha y organización que comenzó luego de la catástrofe, el cual dio como resultado la construcción del barrio como tal. Baraldo se propone sistematizar dicha experiencia, caracterizada como una “nueva forma cultural”, dando cuenta del modo en que se construyó y los procesos de reflexión que involucró y el sentido que le adjudicaron distintos sujetos que tuvieron participación en la misma y/o en la vida organizativa del barrio. Este trabajo retoma una investigación sobre la experiencia organizativa del Barrio Virgen del Valle realizada por la autora hace una década, para reflexionar, a partir de las fuentes y registros utilizados en ese momento, sobre el papel de distintos dispositivos, como el teatro, en los procesos de reflexión y formación política al interior de las organizaciones de las clases subalternas.

Paula Pino indaga en las particularidades del movimiento artístico visual en Mendoza (1966–1976). Para ello analiza cómo en un marco de censura, los espacios institucionales de arte estaban prácticamente cerrados para muchos artistas que respondieron con lugares alternativos en sedes sindicales (S.O.E.P; Sindicato de Prensa) y en la sala del Taller Nuestro Teatro (TNT). Este espacio tuvo un rol protagónico como promotor de diversas actividades culturales, y en 1974 resultó blanco de una bomba atribuida al Comando Anticomunista de Mendoza (CAM), que redujo el edificio de calle San Juan al 927 a escombros. Resulta distintivo del período la alianza que los artistas trabaron con los trabajadores en busca de generar

un acercamiento mayoritario a las artes, la cual queda expresada en las exposiciones realizadas en sedes gremiales, y en declaraciones en el marco de las exposiciones que refieren a una realidad “más cercana al pueblo”. En algunos barrios, los vecinos y artistas realizaron murales colectivos, como en el Barrio San Martín, a instancias del padre Llorens. Pino no pierde de vista el entrecruzamiento entre arte y política que llevó a los artistas a preguntarse por la capacidad transformadora del arte.

Patricia Chaves enfoca en la discusión sobre los "sentidos de la cultura local" a través de las polémicas en la Revista CLAVES durante 1973. A su vez toma el cine “en” y “de” Mendoza en los años setenta como incipiente producción cinematográfica independiente de “superochistas”, artistas audiovisuales locales que efectuaban intervenciones y documentalistas que retrataban zonas rurales. La exhibición de aquel cine producido localmente expresa uno de los aspectos de la polémica cultural sobre la circulación del arte. “Militantes–artistas” o “artistas–militantes” (términos intercambiables durante la época) interpretaban el fenómeno cultural en relación a la militancia y la acción. Si bien hubo matices, en la polémica en la Revista CLAVES se pronuncia cierto sentido refundacional sobre la cultura en los 70, la cual manifestó un sentido “alternativista” en la generación de circuitos de producción y exhibición de arte novedosos, siendo el cine uno de ellos.

En el eje II “Discursividades y trayectorias” exploramos dos trayectorias de vida de personajes vinculados a la memoria periodística, Antonio Di Benedetto, y a la urbanística y arquitectura, Enrico Tesdechi.

Laura Rodríguez Agüero examina el papel que el escritor y subdirector de Los Andes, Antonio Di Benedetto, cumplió en la prensa local en el momento en que comenzaban a operar bandas parapoliciales en la provincia (1973–1976). Partiendo de la idea de que la detención del célebre escritor, ocurrida el 24 de marzo de 1976, estuvo vinculada a la sistemática publicación de noticias sobre la violencia paraestatal en los meses previos al golpe, la autora analiza, cuáles fueron esas noticias que causaron tanto malestar al interior de las fuerzas de seguridad, en qué contexto fueron publicadas, cuál fue el tratamiento que se les dio y cuáles fueron las consecuencias políticas de su publicación.

Alejandro Paredes realiza la reconstrucción biográfica del arquitecto italiano radicado en Mendoza Enrico Tedeschi a partir de publicaciones de la época y su derrotero en la Argentina y la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Mendoza. Paredes analiza especialmente la obra y trayectoria de vida Tedeschi en los años 60 y 70 en Mendoza. Entre 1957 y 1971 tuvo un importante papel en la educación e investigación arquitectónica de Mendoza, ocupó el cargo de Técnico urbanista de la Comisión Especial de Planeamiento Urbano y Código de Edificación de Mendoza y elaboró el primer Código moderno de la ciudad, conocido como “Informe Tedeschi” (1961). Junto a Daniel Ramos Correas y otros arquitectos, fundaron la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Mendoza, donde fue Decano, además de docente. A partir de 1973 Tedeschi se concentró en la investigación sobre la helioarquitectura en el CONICET y fue el constructor de la primera casa solar de la Argentina.

Sofía Calderón y Tamara Garay estudian el desarrollo de la danza folclórica en Mendoza entre 1969 y 1976, utilizando como eje la actividad política y social de bailarines y bailarinas, y los aportes e innovaciones escénicas. Las autoras parten del concepto de Ana Longoni “Prácticas Antagónicas” referida a la voluntad de incidir desde el arte sobre las condiciones de existencia, para analizar la acción contestataria del folclore. Finalmente, se detienen en la trayectoria de tres mujeres importantes para la danza folclórica mendocina en ese periodo: Elba “Pochi” Zimmermann, Jesús Vera Arenas y Gladys Ravalle quien después se dedicara al teatro.

En el eje III “Memorias”, se rescatan entrevistas a personalidades destacadas del campo cultural mendocino de ese periodo. El objetivo es que las mismas sirvan de fuentes para futuros estudios. Las entrevistas están introducidas por breves investigaciones históricas realizadas por las mismas entrevistadoras que sirven de marco contextual.

Cecilia Daneri entrevistó a Vilma Emilia Rúpolo y Luis Alfredo Villalba, previo analizar el desarrollo del Acto Central de la Fiesta Nacional de la Vendimia entre 1969 y 1976 y el impacto que los acontecimientos políticos causaron en dicha fiesta.

Por su parte Camila Pessino y Elira Magistrocci entrevistaron a Chalo Tulián y a Luis Quesada deteniéndose en el mundo de los artistas

en formación en momentos del Mendozazo, rescatando trayectorias y memorias previas a los años del terror.

En el último eje intentamos reconstruir y explorar las cartografías culturales de dos instituidos íconos mendocinos: el Museo de Arte Moderno y la Fiesta de la vendimia, explorando la construcción de cierta huella en el espacio cartográfico en estas institucionalizaciones

Rosario Zavala se orienta a formar un relato a partir de la inauguración del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (1967), en el marco de la dictadura 1966–1972, planteando la vinculación entre arte y política. Para la reconstrucción enfocó en algunos vínculos entre la ciudad, sus espacios representativos y la historia reciente. De manera particular propone mirar distintos lugares en que se emplazó en la ciudad el MMAMM, desde su inauguración como museo “sin edificio” hasta su emplazamiento actual en la plaza Independencia. Zavala se pregunta por la aparición del MMAMM en la escena del arte y la cultura local en clave de gestión artística en la escena de la política dictatorial de fines de los 60 como anticipo de las batallas de ocupación del espacio y poder cultural que irrumpen en los 70.

Finalmente Laura Nudelman ha realizado un mapa integrador con cada eje deteniéndose en marcas de esos acontecimientos que aún persisten o en los lugares donde sucedieron los acontecimientos.

Como aporte general, en este mosaico de investigaciones podemos apreciar que la cultura mendocina de los '70 puso en duda las reglas del arte instituido, sus circuitos y sus instituciones. A través de reconstrucciones micro analíticas fuimos investigando diversos matices del cuestionamiento social, focalizando en grupos, redes y sujetos que se identificaron con el nuevo lenguaje “del pueblo” y realizaron acciones que devinieron en respuestas creativas a los problemas planteados por la identificación con lo popular. En estas exploraciones ha sido posible rescatar a “artistas militantes” que se enfrentaron con prácticas instituidas y cuyos “manifiestos culturales” merecen ser exhumados de cierto olvido local. Por último, desde el enfoque de la espacialidad descubrimos que la ciudad de Mendoza, en la que vivimos actualmente, nos permite ingresar al pasado: las cartografías biográficas se superponen con las de instituciones en diversos puntos

de la ciudad y las historias rescatadas nos permiten bucear en las calles de entonces. El conjunto de estos mosaicos nos revelan en "esta" ciudad, "aquella" ciudad diferente de los 70.

PATRICIA CHAVES
ALEJANDRO PAREDES
LAURA RODRÍGUEZ AGÜERO

1. ARTE Y POLÍTICA

FRAGMENTOS VELADOS DE LA CULTURA LOCAL, MANIFIESTOS Y CINE EN MENDOZA 1968–1976

PATRICIA CHAVES
UNCUYO–FCPyS

La exploración de la dimensión cultural como parte del conflicto social permite una vía de ingreso a una etapa crítica de la historia reciente entre 1968 y 1976. En el Proyecto de Investigación “*Historia y espacialidad. Aproximación a un estudio de las marcas del pasado en Mendoza (1968–1976)*” (SeCyT–UNCUYO), nos propusimos analizar la cultura para pulsar la textura del conflicto de la época desde significados y representaciones (Chartier 1996), buscando capturar sus modulaciones a través de diversas disciplinas artísticas de Mendoza.

Partiendo del supuesto que “*las explicaciones en términos de cultura son tan necesarias como las explicaciones económicas, sociales y políticas, aún si no fueran suficientes por sí mismas*” (Burke 2014), éstas no evaden la discusión de los temas sociales y políticos de cada tiempo (Williams, Cultura y materialismo 2012). Por el contrario, al acceder a fracturas, a contradicciones sociales y culturales se pone en duda un aparente u homogéneo conjunto denominado “cultura”, e ingresan los asuntos de nación, clases sociales y diferencias regionales, en definitiva “*una palestra de elementos conflictivos*” (Thompson 1995, 19).

Desde los supuestos mencionados tomamos el periodo de 1968 a 1976 que inicia y finaliza con gobiernos de facto. La primera etapa, de finales de los años 60 estuvo marcada por la censura bajo los gobiernos del Onganiato ejercida por el propio Estado y por las instituciones culturales tanto nacionales como provinciales. Sin embargo, diversas manifestaciones culturales impugnaron las prohibiciones por medio del cuestionamiento a las prácticas artísticas calificadas entonces de burguesas, poniendo en la mira el relacionamiento de política y estética. Las prácticas artísticas de vanguardistas y de militantes artistas aspiraban a circunscribir arte y po-

lítica a modo de territorio propio. Colocaron como eje la transformación social por el arte, ubicando el quehacer de las vanguardias artísticas en un objetivo máximo: la revolución. Los manifiestos culturales expresan en el discurso el tenor de las prácticas artísticas ensayadas y el lugar social en que se recolocaban los/las artistas. Constituyen fuentes históricas que vale la pena releer para captar la atmósfera de la época.

Una segunda etapa se inscribe en la coyuntura de 1972–1973, cuando se radicaliza la relación cultura y política. Los términos de la lucha popular vista como compromiso ineludible, tiñeron el cuestionamiento al capitalismo, instando a la superación de la dependencia nacional y al logro de la auténtica expresión del pueblo. El lema “*todo es arte*” enunció una forma de combate cultural de gran alcance en varias dimensiones que rebasaban el fenómeno artístico. En el horizonte de la liberación nacional se ensayaron formas discursivas y prácticas artísticas en vistas a la liberación cultural.

El período se cierra con persecución, atentados a artistas y listas de prohibición elaboradas por la Triple A, previa al golpe de 1976. La dictadura terminaría con estas prácticas, dando origen a formas de resistencia cultural en un nuevo ciclo, donde eludir la censura significaba bordear la muerte.

En este trabajo tomamos algunos de los manifiestos de fines de los 60 con el objetivo de exponer sintéticamente el tipo de cuestionamientos al “Sistema”, como entonces denominaban el estado de situación del capitalismo desde la insurgencia cultural. Posteriormente abordamos la cinematografía local, a través de la prensa de la época y de entrevistas, aquel cine realizado en los formatos fílmicos posibles bajo las condiciones de un cine independiente o de un cine de denuncia. Por último, resaltamos las posiciones sobre la cultura local examinada por los periodistas Mario Franco y David Eisenchlas en la coyuntura de 1972–1973 para abordar a través de ellos las diferencias regionales, resaltando los elementos conflictivos de la aspiración a la “liberación cultural”. Los tres aspectos seleccionados tratan de ser vías de ingreso a la cuestión de la cultura en el periodo. Hemos utilizado algunas de las fuentes disponibles, que en un mosaico de aparente disgregación de la totalidad, del tratado, en fragmentos velados muestran el

pasado en su fragilidad (Benjamin 2009). Benjamin construye la figura del “trapero” de la historia, quien recolecta trozos del pasado para recolocar sus restos y armar un nuevo montaje sin ambición de totalidad (Benjamin 2009), (García 2012), sentido en el cual se ubica la reconstrucción histórica propuesta.

La transformación de la realidad social como objetivo artístico

La disputa con las instituciones culturales que censuraban o encorsetaban a artistas de finales de los años 60 puso en cuestión los modos de interpretación del arte circulantes. Los términos que adjetivaban el arte, “de vanguardia”, “popular”, “comprometido”, “revolucionario”, buscaban utilizar el arte en su capacidad provocadora para generar nuevas formas de realización y de circulación, modificatorias de sus significados propios, al menos de los practicados hasta ese momento. El cuestionamiento no se limitó a un movimiento artístico en particular, sino que de diversos modos atravesó una experiencia compartida, una “estructura de sentimiento” (Williams 2012)²; combinando una mirada de aspectos comunes aún en la diferencia de posicionamientos culturales o de disciplinas artísticas. La transformación de la realidad social como objetivo artístico llevó a objetar al arte mismo. Comparativamente, frente a las luchas sociales, el arte instituido podría considerarse una decoración vacua, un impostor para la toma de conciencia, una resina opaca que cubría las contradicciones de la sociedad.

En los límites de la negación del arte, la lucha social devenía en una obra de arte en sí. El anverso de la lucha social se reducía a las “*parruchadas colgadas en los miles de museos del mundo*”. Así, lo declaraba el asalto, a modo de intervención artístico-política, a la conferencia del crítico de arte Jorge Romero Brest:

2 El concepto “estructura de sentimiento” planteado por Raymond Williams indica características comunes en un grupo en una determinada situación histórica (Williams, Cultura y materialismo 2012, 41-42).

Juan Pablo Renzi: Señoras y señores, les comunicamos que esto es un asalto a la conferencia de Romero Brest [...]

–Creemos que el arte no es una actividad pacífica ni de decoración de la vida burguesa de nadie.

–Creemos que el arte significa un compromiso activo con la realidad, activo porque aspira a transformar esta sociedad de clases en una mejor.

–Por lo tanto, debe inquietar constantemente las estructuras de la cultura oficial.

–En consecuencia, declaramos que la vida del “Che” Guevara y la acción de los estudiantes franceses son obras de arte mayores que la mayoría de las paparruchadas colgadas en los miles de museos del mundo.

–Aspiramos a transformar cada pedazo de la realidad en un objetivo artístico que se vuelva sobre la conciencia del mundo revelando las contradicciones íntimas de esta sociedad de clases.

–Mueran todas las instituciones, viva el arte de la Revolución! (A coro.)³.

Para la ansiada transformación de cada recoveco de la realidad como objetivo artístico, el arte debía mudar la conciencia del mundo. Cada manifiesto de esta etapa contiene apelaciones a la violencia, ello convertía al arte en una fuerza activadora capaz de contribuir al estallido social (Longoni 2007). Tanto artistas que se autodenominaban “artistas vanguardistas” como quienes se auto reconocían en la condición de “artistas militantes”, coincidían en poner en duda las instituciones en general y las del arte en particular, para darse un lugar en el combate cultural y por ende revolucionario.

La vanguardia artística⁴ se interpretó a sí misma como parte de la

³ Asalto a la conferencia de Romero Brest, Noviembre 1968 (Renzi, Puzzolo y Elizalde 2007, citado por Terán, 2015).

⁴ Según Longoni, Ana (2007) en base a criterios de Rodrigo Alonso “vanguardia” es una autodefinición recurrente desde muy distintas posiciones en el campo artístico. Se utilizó en ese período para nombrar la novedad o lo experimental, aunque resulta

vanguardia política, concibiendo su lugar en la revolución por medio de la salida de los márgenes impuestos por las instituciones artísticas, renegando del mercado de arte y de los museos (Longoni 2007). Las experiencias del Instituto Di Tella, los happenings del grupo *Arte de los Medios*, a través de falsas gacetillas, fotos trucadas, testimonios fraguados, difundían un hecho que nunca había sucedido (happening). Sus ambientaciones fueron acusadas de frívolas o extranjerizantes por artistas que se consideraban a sí mismos artistas militantes.

La protesta fue encarada de otra forma por artistas militantes de la Comisión de Acción Artística de la CGT de los Argentinos cuyo Secretario General fue Raimundo Ongaro. La Comisión de Acción Artística contó con cineastas, actores y artistas visuales⁵ coincidentes en reunir arte y política, haciendo explícita la “*protesta con forma artística*” (*Semanario CGT* en Longoni y Mestman, 2000, 263). La experiencia del “Tucumán Arde” irrumpía en la “*decantada y exquisita atmósfera estetizante de las falsas experiencias vanguardistas*” con hechos estéticos de denuncia, buscando de expresar lo que el grupo entendía como un “auténtico” arte revolucionario. Definían su postura como un “arte social”, manifestación del contenido político de la lucha como “arte total”. Según expresa uno de sus múltiples manifiestos:

El arte revolucionario propone el hecho estético como núcleo donde se integran y unifican todos los elementos que conforman la realidad humana: económicos, sociales, políticos; como una integración de los aportes de las distintas disciplinas, eliminando la separación

aparentemente anacrónico. Alonso, Rodrigo (2003) *Vanguardias argentinas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2003)

5 Una de las publicaciones fue la (anti)revista *Sobre*. Formaron parte de la misma Roberto Jacoby, Pablo Suárez, Margarita Paksa y León Ferrari (artistas visuales); Octavio Getino y Fernando Solanas (Cine Liberación); Beatriz Balbé (poeta) y Antonio Caparrós (integrante de Psicólogos para la Liberación). La revista consistía en un sobre de papel madera con materiales diversos, e impreso en mimeógrafo un breve manifiesto a los lectores invitándolos a romper la unidad del número y usar el material en donde les resultara útil. Ver <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/>.

entre artistas, intelectuales y técnicos, y como una acción unitaria de todos ellos dirigida a modificar la totalidad de la estructura social: es decir, un arte total.

El arte revolucionario es la manifestación de aquellos contenidos políticos que luchan por destruir los caducos esquemas culturales y estéticos de la sociedad burguesa, integrándose con las fuerzas revolucionarias que combaten las formas de la dependencia económica y la opresión clasista: es, por lo tanto, un arte social⁶.

Así “Tucumán Arde” apuntaba a visibilizar el subdesarrollo y la opresión económica en Tucumán, cuestionando políticamente al gobierno de facto desde el “arte total” en contra de la despótica sociedad burguesa. Por medio del hecho estético, operaba el cuestionamiento al núcleo donde se unifican la dependencia económica y a la opresión clasista.

Las definiciones de un arte para la revolución, compartidas por militantes y vanguardias, concebían la acción artística a la manera de un acto político: la eficacia de la obra debía ser equiparable al acto político.

En esa línea se inscribían acciones de agresión intencionada⁷ contra lo que denominaban “instituciones y representantes de la cultura burguesa”, como lo fue el boicot al Premio Braque de Artes Visuales instituido por el Servicio Cultural de la Embajada de Francia. El acto culminó con la detención de varios artistas que se oponían al premio. Comunicaron la adhesión solidaria con el plástico mendocino Julio Le Parc, expulsado de Francia por haber participado en el atelier popular de la Escuela de Bellas Artes que producía los afiches de Mayo del 1968. El Frente Antimperialista

6 Declaración de Tucumán Arde, en Rosario, 1968 (Longoni y Mestman, 2000).

7 Otros actos de acción en forma de “atentado”, “asalto” o “boicot” del ‘68 se localizaron en Rosario y Buenos Aires: Contra la Guerra de Vietnam en la inauguración del Premio Ver y Estimar (Buenos Aires); en el Ciclo de Arte Experimental (Rosario); en el I Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia (Rosario) y en el Ciclo de Arte Experimental (Rosario) (Longoni y Mestman 1999, Vanguardias y revolución: acciones y definiciones por una “nueva estética”).

de Trabajadores de la Cultura (FATRAC), vinculado al Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) difundió folletos y un comunicado de prensa luego de las detenciones en la embajada de Francia:

Ante las manifestaciones de denuncia y protesta realizadas por un numeroso grupo de artistas plásticos en oportunidad de la inauguración del Premio Braque 1968, y la violenta represión [...]

El FATRAC (Frente antiimperialista de trabajadores de la cultura [...])

Compromete su resistencia combatiente ante las fuerzas e intereses que orientan la perspectiva imperialista, pro-facista y anti-popular en el plano cultural. Por ello repudia a los empleados gaullistas, que por un lado pretenden con sus dádivas intencionales acallar las expresiones identificadas con los intereses populares, y por otra parte expulsan de su país a los obreros e intelectuales extranjeros que allí adhieren al pueblo francés en lucha contra el régimen. Tal el caso de nuestro compatriota Julio Le Parc y Mario Demarco⁸.

El compromiso de resistencia antiimperialista del comunicado, expresa un plano cultural ineludiblemente unido a las luchas de obreros e intelectuales. A fines de los años sesenta la vanguardia artística se politizaba, mientras que al mismo tiempo la vanguardia política se manifestaba por medio del arte comprometido.

Militantes artistas frente a vanguardistas, a pesar de sus diferencias, sin embargo coincidían en el alternativismo de la factura del hecho estético, en el rechazo a los formatos convencionales, en el repudio del mercado y de las instituciones culturales estatales y privadas, aunque diseñaron estrategias diferentes dentro de sus posiciones y disciplinas.

El caso del cine tuvo particularidades en el tipo de cuestionamiento como arte insurgente. Por un lado el propio Estado jaqueaba tanto la distribución como la producción de contenido fílmico por medio de una

8 Comunicado de Prensa FATRAC (Frente antiimperialista de trabajadores de la cultura), 16 de Julio de 1968 (Longoni y Mestman, 2000).

censura expresa, actuando cual vértice organizador del campo (Bourdieu 2000). Por otro lado los manifiestos del cine propagaron el cuestionamiento a las diferentes dimensiones del campo (espectador, formatos, salas de exhibición, temas, etc.) incidiendo en un cine “nuevo”⁹.

En efecto, la censura en el cine se ejercía a través del Consejo Nacional Honorario de Cinematografía, que en un lenguaje propio de la guerra fría, posicionaba la forma y el contenido:

*Al resguardo de la seguridad nacional, que en el mundo contemporáneo se ve amenazada no ya exclusivamente por la fuerza de las armas, sino por la penetración y las maniobras de rodeo que pretenden la infiltración ideológica y el ablandamiento del propio frente interno mediante la corrupción de las costumbres, el menosprecio de las tradiciones, el debilitamiento de la institución familiar y el descreimiento y olvido de los valores espirituales quehacer vínculo de fortalecimiento y cohesión social*¹⁰.

La censura promovida desde el Estado no sólo afectaba la exhibición de cine para el público nacional, sino que también promovía un tipo de producción en orden a la tradición, la familia y las costumbres, que evitase palmariamente la “infiltración ideológica” y extranjerizante. Desde el quehacer cinematográfico se cuestionó las formas de producción de Hollywood y al Estado censor, situando al espectador en el juego, para promover su toma de conciencia y ganarlo a la causa de otro cine que lo captase de manera crítica.

La invitación al espectador a advertir la realidad social se con-

9 Gustavo Castagna analiza que el término “nuevo” se distingue por su ruptura con el anterior cine, siendo de ambigüedad su uso tanto por la generación del '60 como por la generación del '90 (Castagna, 1994).

10 El Decreto-ley 8205 de 1963 crea el Consejo Nacional Honorario de Cinematografía, reformulado en 1968 por el Decreto-ley 18.019. El cuerpo legal de censura en términos generales de calificación y parámetros de censura rigió hasta 1984. Ver www.legislacioncinematografica.wordpress.com.

virtió en una premisa para el género documental. El cine debía salir del cine, pues no compensaba escamotear al pueblo la imagen del pueblo. La rúbrica de *testimoniar la infelicidad*, acuñada por Fernando Birri conducía a la consciencia del pueblo, vía necesaria para proceder al *desmontaje* de la realidad del subdesarrollo:

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. [...] Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro. El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones.

Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: no da una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo; función del documental. ¿Cómo da esa Imagen el cine documental? La da como la realidad es y no puede darla de otra manera. (Esta es la función revolucionaria del documental social en Latinoamérica). Y al testimoniar cómo es esta realidad –esta subrealidad, esta infelicidad– la niega. Reniega de ella. La denuncia. La enjuicia, la critica, la desmonta¹¹.

El cuestionamiento se dirigía a la industria del cine canonizada y sus circuitos, por ello se instaba a producir un cine marginal al sistema, en cualquier formato, ya fuera de 35 mm, o bien de 16 mm o en Súper-8; su distribución debía ser alternativa, incluso crear salas clandestinas *como en un país ocupado* (Sarlo 1998).

Quizá el manifiesto que mayor repercusión latinoamericana e internacional alcanzó fue “Hacia un tercer cine” de Octavio Getino y Fernando Solanas cuyo manifiesto incorpora un análisis de la situación cinematográfica internacional¹². El manifiesto junto al filme *La hora de los*

11 Manifiesto de Santa Fe 1964 publicado en www.ludion.com.ar

12 Ignacio del Valle analiza un borrador inédito mecanografiado titulado Cine de la descolonización. Encuentra que la palabra “luchadores” se sustituye por el término “militantes” en Hacia un tercer cine. Concluye se trata de versiones, tipo palimpsesto,

hornos (1968) reconocía un cine latinoamericano¹³, aspirando contribuir desde las pantallas a la lucha social.

Un debate de denominaciones dentro del cine diferenciaba un cine militante de un cine de autor¹⁴. Fernando Birri utilizó la expresión “subcine” aludiendo a un cine cómplice del subdesarrollo, por su parte F. Solanas y O. Getino acuñan el término “tercer cine” cuyas definiciones dialogan tanto con el cine producido en esa época, como con las luchas sociales latinoamericanas¹⁵. F. Solanas y O. Getino entienden por “primer cine” el que está ligado a la industria de Hollywood, el “segundo cine” alude al cine de autor, que aun sin ser necesariamente parte de un proyecto colectivo, cuestiona la estructura social; sólo el Tercer Cine, forma parte de un proyecto colectivo, cuyo máximo exponente de radicalización es el cine militante, siendo esta última una “subcategoría” dentro del Tercer Cine (Bustos 2006), (Tal 2005).

El Grupo Cine Liberación, como colectivo fílmico, proponía construir un movimiento para un cine de “descolonización cultural” al servicio de la “liberación”. Cada exhibición apuntaba no sólo a testimoniar desde la pantalla, sino a un diálogo real con los espectadores en la sala, también militantes conscientes o a concientizar. Según Octavio Getino:

corregidas a medida que sus autores se “peronizan” (Del Valle Dávila, 2014).

13 El film contiene “citas fílmicas” con segmentos de *Faena* de Humberto Ríos y de *Tiré dié* de Fernando Birri, entre otras películas citadas. El film *La hora de los hornos* tuvo modificaciones entre 1972 y 1973, período del mayor número de exhibiciones públicas, de las cuales la más conocida es el cambio de la figura del Che por la de Perón.

14 El tipo de cine latinoamericano o Nuevo Cine latinoamericano, se trata de un corpus teórico práctico activo en las causas sociales, no enmarcado por la “novedad” (*Nouvelle Vague*) sino por las luchas de liberación anticoloniales latinoamericanas. (Ver Gabriela Bustos 2006, p. 20–25; Tzvi Tal 2005, p. 60–69 y *Generaciones 60/90: cine argentino independiente* 2003, p. 224–230).

15 La caracterización entre 1969 y 1972 utilizada por Solanas y Getino del Tercer Cine fue modificada según Beatriz Sarlo (1998) e Ignacio Del Valle Dávila (2014). El manifiesto fue agregando y modificando definiciones en orden tanto a la peronización de los realizadores como de efectuar una contribución a una teoría latinoamericana del cine que dialogase con las formulaciones de Glauber Rocha y el ICAIC de Cuba.

*Un film, es un Acto; un Acto para la liberación. Una obra inconclusa, abierta para incorporar el diálogo y para el encuentro de voluntades revolucionarias. Obra marcada por las limitaciones propias de nuestra sociedad y de nosotros, pero también de las posibilidades de nuestra realidad y de nosotros mismos*¹⁶.

Por ello, la obra se modificaba en cada exhibición, puesto que se agregaban o quitaban fragmentos según el público y el riesgo de la clandestinidad, tratando la exhibición como una puesta al mismo tiempo que un acto político. Un concepto similar utilizaba Raimundo Gleyzer (Cine de la Base)¹⁷ en la premisa “*empezar por el final*”, significaba enfatizar en la exhibición además de la producción previa de los productos fílmicos. La “obra abierta”, completada por destinatarios también autores-emisores, no sólo fue un producto de oposición a la censura sino que exploró opciones estéticas.

En términos generales en los manifiestos analizados se diseñaba una estrategia de múltiples dimensiones, no sólo se trató de un “arte político” sino que vino a cuestionar la autonomía estética respecto a la necesidad política de la coyuntura. A su vez la intervención política como forma de militancia artística difuminó los límites de las propias disciplinas artísticas, en su factura, en su público y objetivo, creando nuevos conceptos, formas y criterios respecto de la obra.

En términos políticos las vanguardias artísticas fueron acusadas de cosmopolitismo por artistas que se autorreconocían como militantes. El cine puso en cuestión al espectador como parte del hecho estético

16 Citado por Octavio Getino,(1990): Cine y dependencia. El cine en la Argentina, tomado del libro Fernando Solanas y Octavio Getino: Cine, cultura y descolonización, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

17 Raimundo Gleyzer produjo cortos de tipo documental: Ocurrido en Hualfin, Quilino y Ceramiqueros de Traslasierra. Produjo para el FRATAC (Frente de Artistas y Trabajadores de la Cultura) cortos de “contrainformación”. Los filmes Los traidores(1972) y Me matan si no trabajo y si trabajo me matan (1974) se difundían en exhibiciones clandestinas. Gleyzer es uno de los desaparecidos por la Dictadura argentina de 1976–1983.

(público) y político (pueblo), recolocando sus significados para su movilización.

Oscar Terán afirma que en el balance general de los programas de la cultura intelectual y estética del periodo, hubo algún tipo de fracaso, bloqueo o desvío respecto de sus propósitos reformistas y modernizadores¹⁸. A partir de los corrimientos de los programas o de las reacciones hacia los mismos, observa que un fondo arcaico se proyectaba sobre la complejidad de la crucial relación triangular entre modernismo, radicalidad y tradicionalismo de la etapa, marcada por las vinculaciones entre los campos cultural y político. Resaltamos la censura al cine no sólo por su trasfondo arcaico tradicionalista, sino por su afán inmovilista dentro de la doctrina de la seguridad nacional. Por otra parte fueron las condiciones de la lucha anti dictatorial que hicieron del '68 argentino un proceso de rasgos más proletarios y plebeyos que los '68 europeos (Tarcus, 2008), la radicalización de nuestras vanguardias y militantes artistas debe ser leída en esa encrucijada histórica.

Cine de crítica social en Mendoza

El “Grupo Cine Liberación” y el “Grupo Cine de la Base” unían estética cinematográfica con acción política para la intervención en las luchas sociales del momento, resaltando preferentemente la situación de agitación sindical urbana en el cine (Mestman 2014). La crítica social fue parte de los films producidos en Mendoza en forma independiente. Dos films locales, *Viña en celo* e *Historia de un hombre de 561 años* de 1972, estrenados en 1973 se destacan por tratar la situación del trabajador rural vitivinícola en

18 Algunos ejemplos que brinda Terán: el programa desplegado por el Instituto Di Tella fue impugnado tanto por la crítica tradicionalista, cuanto por la crítica de izquierda; la sociología del modelo de Gino Germani fue acusada de pro norteamericana por posiciones radicalizadas de la izquierda; el psicoanálisis fue cuestionado por “pequeño burgués” desde la izquierda comunista. (Terán, *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales (1810–1980)*, 2015).

Mendoza. En este apartado tratamos la situación respecto a ese cine en sus formas de producción, exhibición y contenidos, a través de entrevistas realizadas y de las publicaciones en la Revista Claves y el Diario Mendoza.

Rodaje de “Viña en celo”

Mendoza, lunes 23 de abril de 1972

FINALIZO RODAJE DE “VIÑA EN CELO”, HECHO TOTALMENTE EN MENDOZA

La finalización del rodaje de la película “Viña en celo” en Mendoza, es el primer paso para su exhibición en los circuitos de cine de la ciudad. El equipo técnico de la película, conformado por el director de fotografía, el productor, el guionista y el actor principal, se encuentra en la ciudad de Mendoza en la actualidad. El equipo técnico de la película, conformado por el director de fotografía, el productor, el guionista y el actor principal, se encuentra en la ciudad de Mendoza en la actualidad.



Referencias: Los equipos técnicos utilizados en el rodaje de “Viña en celo” fueron alquilados a la productora local de publicidad y laboratorios Telecine. Foto de la escritora Rosa Antonietti de Fillipini.

Fuente: Diario Mendoza, 23 de Abril de 1972

Las características de producción local constreñían a cineastas a incursionar en el formato cinematográfico disponible, ello decantó en experiencias de creación artística atravesadas por el contexto político social y económico de la época. Una de las formas de liberarse de los ceñidos marcos de dependencia fue crear cooperativas filmicas para realizar cine independiente y cortos en Súper 8.

La cooperativa de rodaje, clases de cine y teatro “Koembiyú” (estrella en guaraní), se formó en 1972, asentada en el antecedente previo del grupo en el rodaje del film *Por un ideal* de Carlos Alberto Borrego. Apoyando la iniciativa, el Diario Mendoza comunicaba: “*el equipo trabaja activamente en esta difícil actividad creadora, y sin duda, conseguirán sus*

*objetivos de dotar al interior de un centro productor de filmes artísticos que actualmente no posee*¹⁹. En efecto, Mendoza no contaba con un centro productor luego de la experiencia de Film Andes de los años cincuenta, y tampoco con una escuela de cine. De modo que experiencias del tipo de cooperativas fílmicas eran formadoras en el oficio y arte cinematográfico, caso del grupo conformado en torno al film *La tortura de un poeta*, de Ricardo Rodríguez Ríos, de “*fondo social*” y tono documental²⁰. También algunos cineastas se licenciaban en el Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Plata, como Ronaldo Enrique Metcalfé con el cortometraje experimental en 16 mm, *Jugando a robar*.

El formato de 16 mm fue utilizado por cineastas que incursionaban en experiencias de cine de autor o bien de agrupamientos de cineastas independientes asociados en pequeñas productoras, material que en muchos casos se lograba pasar a 35 mm. Las producciones independientes locales expresaron en sus contenidos la situación económica desde la denuncia. Según el especialista Sergio Sánchez, recuperador de películas en diversos formatos de “Proyecto Celuloide”²¹:

*Lucio Donantuoni hizo una película “Historia de un hombre de 561 años” en material fílmico y con voz en off de Tejada Gómez. El argumento trata sobre un contratista de viña que incluso está en contra de la vendimia. [...] También hay otra película que se llamó “Viña en celo” de Caco Sarli, un director de cine independiente aunque también trabajaba para los canales de TV*²².

19 Noticia: Amantes del cine se unen para realizar películas: Diario Mendoza 17/12/1972.

20 Artículo: Nuevo Filme Mendocino: Claves 13/10/ 1972: “el cine comercial pasa, pero el documental queda y se ve ahora y se verá dentro de muchos años”.

21 Proyecto “Celuloide” a cargo de Sergio Sánchez ha logrado reunir algunas colecciones del material audiovisual de Mendoza por medio de financiamiento de la Subsecretaría de Cultura de Mendoza para su preservación.

22 Según Sánchez del film *Viña en celo*, no se han hallado copias conservadas hasta el momento. Otras producciones de temática local con crítica social las llevaron a cabo Paso Reducido de cine independiente y la agrupación denominada UNCIPAR.

Estos dos films, *Viña en celo* de Francisco Sarli e *Historia de un hombre de 561 años* de Lucio Donnantuoni, se ocuparon de simbolizar la actividad vitivinícola local y la vida de los productores locales. Ambos filmes de la coyuntura de 1972–1973 con contenidos temáticos locales y los formatos de producción de bajo presupuesto, significaron cierta superación de la dependencia habitual al polo productivo de cine en el país.

El grupo en torno a Francisco Sarli tenía experiencia de filmación y revelado a través de sus trabajos vinculados a la televisión local, filmaba para los noticieros, en formato 16 mm en cámaras Arri o Auricom. De modo que *“filmaban y después revelaban el material que usaban los noticieros esas cámaras tenían sonido directo, eso se revelaba acá en Mendoza. La reveladora que tenía Sarli era grandísima ocupaba casi todo el patio de la casa.”* (Amicarelli 2015).

Bajo condiciones de producción específicas se filmó *Viña en celo* basada en el libro de la escritora mendocina Rosa Antonietti de Fillipini, con guión adaptado al cine por el escritor Néstor W. Vega, quien además confeccionó el guión técnico. Para su realización Sarli utilizó su experiencia en noticieros y publicidad local, rodando en película color sistema Eastman, copia pasada luego a 35 mm, presentada finalmente al Instituto Nacional de Cinematografía para su calificación. El film de 110 minutos de duración se realizó con equipamiento técnico alquilado a la productora local de publicidad y laboratorios Telecine, cuyo personal colaboró muy estrechamente para concretar esta etapa de realización. Según el Diario Mendoza tanto el contenido del film como su forma de producción y locaciones se encararon totalmente en la provincia:

La síntesis argumental del filme trata sobre los pioneros de la vitivinicultura mendocina, su familia y desarrollo en el medio, constituyendo en última instancia una pintura costumbrista sobre este aspecto de la realidad de Mendoza. La película tardó en filmarse de acuerdo al plan de trabajo elaborado, un año, debido a que su

*desarrollo argumental exigía la filmación en exteriores durante las cuatro estaciones del año*²³.

La producción fue de tipo independiente, careció de apoyo oficial o de la industria cinematográfica, los aportes en la etapa de producción fueron sustentados por Hugo Phillipini y la escritora Yolanda Garay de Montalto. Intervinieron técnicos y actores mendocinos con la aspiración de una realización íntegra en Mendoza en todo su proceso. El rodaje, montaje, doblaje y organización de la edición se efectuaron localmente. El Diario Mendoza, estimando los alcances de la independencia técnico-artística con respecto al tradicional centro de producción en Buenos Aires, valora la experiencia:

*Queriendo, de esta forma, dejar una experiencia concreta en nuestro ámbito de trabajo, e independencia técnico-artística con respecto a nuestro tradicional centro de producción, intentando humilde pero efectivamente la concreción de una nueva y concreta fuente de trabajo para escritores, técnicos, actores, etc. [...] La intención de este grupo de técnicos y actores es probar que en nuestra provincia, y contando con los elementos humanos del medio, se puede hacer cine y, sobre todo, un tipo de cine que contribuya a nuestro conocimiento como pueblo, su vida, costumbres, etc., Y como expresión artística del proceso liberador en que se encuentra empeñado el país*²⁴.

La concreción del film demostraba la posibilidad de generar una nueva fuente de trabajo para escritores, técnicos, actores, vinculados a la cinematografía local. El agrupamiento logrado por Francisco Sarli venía a ostentar una realización fílmica local en forma completa, tanto en su factura como en sus contenidos. Concibiendo “*un tipo de cine que contribuya a nuestro conocimiento como pueblo*”, se colocaba la bandera que diversas disciplinas artísticas tomaban entonces, pero en el caso

23 Noticia: Finalizó el rodaje de “Viña en celo” hecho totalmente en Mendoza: Diario Mendoza 23/4/1973.

24 Ibídem.

del cine se expresaba contenidos directos en el canon que la imagen *no debía escamotear al pueblo la realidad del pueblo*. En el artículo sobresale considerar la forma y el contenido estético, como así también sus modos de producción al confiar en “*los elementos humanos del medio*”. El síntoma de ese momento de todo objeto cultural era convertirse en expresión artística del proceso liberador del país, sin embargo para Mendoza debía llevar a la liberación local, como “una liberación dentro de la liberación”.

El film *Historia de un hombre de 561 años*, se realizó en Mendoza. El guión escrito por Lucio Donnantuoni y Carlos Grassi se inspiró en un poema de Armando Tejada Gómez, “Ahí va Lucas Romero”. La dirección de fotografía fue responsabilidad de Jorge Surraco y la producción de Rolando Pío vano junto a Raúl Aguilar. El grupo produjo para el sello creado al efecto denominado “Nuevo Cine”. Eduardo Aragón formalizó la música del filme, incluso su voz aparece entonando tres temas de la película: la “Tonada del contratista”, “El vino del pobre” y “El cóndor vuelve”.

La película se dio a conocer en un esquema de proyecciones previas en Buenos Aires y un lanzamiento definitivo en Mendoza, en junio de 1973 con proyecciones en gremios, universidades y teatros como la sala del Taller Nuestro Teatro (TNT). El tema principal de la película se centra en el contratista de viñas e indirectamente en la historia de la posesión de la tierra, desde los huarpes hasta los tiempos actuales. Según Eduardo Aragón, en entrevista con la prensa local, “*se ha tratado de reflejar la vida de un contratista, sus problemas, sus sinsabores; el drama del riego, del agua, de las heladas, de la inconmensurable tarea viñatera*”²⁵. Un artículo de Diario Mendoza de 1973 llama la atención sobre el hecho que “*la filmación se realizó en silencio, casi sin promoción*”, destacando al protagonista, “*un auténtico contratista de viñas, el señor Juan Belmonte, quien participa con toda su familia a lo largo de toda la cinta*”²⁶.

25 Noticia: La historia de Mendoza y sus viñas en una película. Eduardo Aragón, autor de la banda sonora anunció su lanzamiento en la provincia: Diario Mendoza 29/6/1973.

26 *Ibidem*.

Rodaje de " Historia de un hombre de 561 años"

29 de junio de 1973

LA HISTORIA DE MENDOZA Y SUS VIÑAS EN UNA PELICULA Eduardo Aragón, autor de la banda sonora, anunció su lanzamiento en la provincia

Eduardo Aragón, conocido compositor y músico mendocino radicado desde hace años en Buenos Aires, se encuentra actualmente en Mendoza. Se anuncia su debut al lanzamiento del filme realizado por Lucio Donnantuoni "Historia de un hombre de 561 años", de cuya banda sonora Aragón es autor.

La película fue rodada durante dos años, en varias provincias.

La filmación se realizó en silencio, con sus protagonistas (excepto MENDOZA -ver 16-7-72-) no hubo otro ruido al trabajo de filmación) y tras mucho trabajo el filme ya es un hecho para ser exhibido. "Solo algunas provincias son privadas de haber realizado en Buenos Aires -informa Aragón- pero el lanzamiento del filme se hará aquí en Mendoza". Es que el tema central de la película es algo que tiene mucho que ver con el movimiento y el contraste de viñas. "La película narra -relata Aragón- la historia de la posesión de la tierra. Desde los indios, los conquistadores hasta los tiempos actuales. Se ha tratado de reflejar la vida de un contrastista, sus problemas, sus amarguras, el desamparo del campo, del agua, de las lluvias, de la incomprensible tarea vitícola".

EN UN POEMA

La película se basó en un poema de Armando Espada Gómez: "Abi es Lucia Romero" - y el

guía fue escrito por el mismo Donnantuoni y por Carlos Casero, la dirección de fotografía y la cámara fueron responsabilidad de Jorge Surraco y la producción fue operada por Ricardo Pavesio y Raúl Aguilar para el sello "Nuevo Cine". Eduardo Aragón compone la música del filme y también se vio aparecer entonando tres temas incluidos en "Fonada del pueblo" y "El ciudadano".

CONTRASTISTA

El protagonista central de la película es un contrastista mendozano de viñas, el señor Abel Belmondo, quien participa con toda su familia a lo largo de toda la cinta.

Este fin de semana se prepara la llegada del director de la película, quien utilizará detalles para el lanzamiento del filme en nuestra provincia. Se puede anticipar que, en primer término se presentará en un programa, universitario y local.

CONFERENCIA

También se ofrecerá una conferencia sobre el fi-

lme guionizado en la sede de Felipe Surraco Torres, San Juan 927.

En los próximos días se exhibirá acerca de la cinta, lugares y horarios de exhibición para este filme con asistencia de los cineastas.



Referencias: Director Lucio Donnantuoni junto al cámara Jorge Surraco en la filmación de "Historia de un hombre de 561 años". Entrevista a Eduardo Aragón por el lanzamiento del film en julio de 1973

Fuente: Diario Mendoza 29 de junio de 1973.

El director Lucio Donnantuoni catalogó la película como "perteneciente al tercer cine". El crítico local Luis Fernando Torres en la Sección del Diario Mendoza "*Como la vi, la cuento*", consideraba su mérito en orden al contenido temático y la producción, con aparentes dudas respecto a la calificación del estilo, señalando su novedad y compromiso:

Historia de un hombre de 561 años es una película que su director Lucio Donnantuoni calificado como "perteneciente al tercer

cine". Esta definición sirven para ubicar algo que en un principio, es inubicable [sic]. Un estilo, si no totalmente nuevo, sí absolutamente original, da estructura a esta película vigorosa, comprometida y profundamente poética. Con un magrísimo presupuesto, Donnantuoni y Surraco –este último en la fotografía– han elaborado libremente sobre el poema "Ahí va Lucas Romero", de Tejada Gómez, la historia vívida de la tierra mendocina, de sus cultores enajenados en el trabajo cotidiano y angustiados por el escaso salario²⁷.

El film bordea el documental mostrando la vida cotidiana de Belmonte y su familia, la soledad de su compadre amigo que no consigue contrato estable. Se refleja el compromiso en las reuniones sindicales de los contratistas, cuyos petitorios expresan la necesidad de mejoras sociales. Belmonte en voz off dice "*yo quisiera tener una casita, un medio de movilidad, una chatita aunque sea*", Tejada Gómez recita versos y, usando el estilo del tercer cine, el film agrega datos estadísticos, fechas a través de información directa con la banda sonora folclórica que acompaña la imagen.

Los Diarios La Razón y La Nación en 1974 consideraron el film, despojado de la tecnología del cine comercial, con protagonistas de la realidad, como "cine-documento". Los análisis de Pablo Alvira, colocan al film en "*una reconstrucción hecha a partir del material que proviene de la experiencia histórica de estos hombres y mujeres, verosimilitud y legitimidad reforzadas por las palabras de los sujetos filmados*" (Alvira 2015, 158). Destaca, que Donnantuoni declaró en una entrevista en 1972 "*pensamos que allí tenía que pasar algo, que todo era una calma aparente*" (Alvira 2015, 140), coincidente con el momento previo de rodaje al estallido del Mendocino. La radicalidad del proyecto estético y político de este tipo de cine, no sólo habilitaba el planteo de la problemática rural descarnada, sino que aportaba verosimilitud, potenciada por la exhibición por fuera de circuitos comerciales con objetivos militantes.

En un formato de un *cine posible*, según calificó Donnantuoni,

27 Sección: Como la vi, la cuento; Historia de un hombre de 561 años: Diario Mendoza 5/7/1973

Historia de un hombre de 561 años narra y documenta la situación rural local²⁸, se retrata la cosecha pero se cuestiona la tradicional Fiesta de la Vendimia de cierta falsedad en contraposición con el trabajo del contratista Belmonte y su familia. Luis Fernando Torres en la crítica al film resaltó los aspectos de la producción de bajo presupuesto, que venían a asumir las condiciones de industria cinematográfica dependiente como base del planteo de producción y de estética:

Se trató de hacer un filme asumiendo nuestra condición argentina inscripta dentro de un panorama latinoamericano perfectamente claro para sus realizadores y dentro del cual el desarrollo económico e industrial recién está en vías de solución. Aceptando esta premisa no se puede objetar, por ejemplo, el paso en 16 mm, en blanco y negro; la ausencia total de escenografía y ambientación artificial; la utilización de contratistas auténticos (lo que le da al filme un perfil documental) en lugar de actores profesionales, excepto en el caso del huarpe de la primera secuencia²⁹.

Los dos films, *Viña en celo* e *Historia de un hombre de 561 años* fueron más que un retrato costumbrista, conjuraron una mirada local sobre el trabajador rural mendocino con producciones de bajo presupuesto; la primera revelando una producción enteramente local y la segunda ingresando en el nuevo cine latinoamericano por su producción y lenguaje cinematográfico.

Fuera de estas producciones de tipo largometraje, un olvidado circuito local de producciones de bajo costo fue el corto de súper ocho. Se puede caracterizar como un ensayo audiovisual militante, aunque en cuanto al lenguaje cinematográfico –según sus realizadores y actores– incursionan

28 En un género de documental antropológico Luis Triviño y Alberto Cirigliano, realizaron el film “El puestero del silencio” inspirado en Draghi Lucero” tomando la vida en el desierto de Lavalle de los puesteros y comunidades huarpes.

29 Sección: Como la vi, la cuento; *Historia de un hombre de 561 años*: Diario Mendoza 5/7/1973

en el surrealismo y el neorrealismo. Los grupos “superochistas” locales estaban constituidos por actores y actrices de los elencos de teatro de la época, directores autodidactas y técnicos formados por el oficio del corto cinematográfico. Según cineastas locales hubo *“una especie de furor en súper ocho en los 70”* (Amicarelli 2015); *“... lo hacíamos por el placer de hacerlo y no tengo idea de dónde fueron a parar... el problema es que son en un formato que ya no existe”* (Villalba 2015).

Los grupos podían constituirse sólo para un corto o rodar varios cortos el mismo grupo, los guiones solían ser fluctuantes o bien desarrollaban una idea de acuerdo a las condiciones de rodaje, generando experiencias de creación grupal. El rodaje a su vez se convertía en una especie de intervención artística compartida, compenetrados de los lenguajes audiovisuales en circulación *“en aquella época recuerdo una especie de vivencias transgresoras que teníamos. Nos llamaban para hacer un cine unión entre cine independiente y un cine surrealista”* (Rúpolo 2015). Las propias dificultades del formato lo convertían en una apuesta creativa y técnica: *“cada rollo de súper ocho era de dos minutos, cuando terminabas de filmar se llevaba a la casa de fotografía, ellos lo llevaban a Buenos Aires, devolvían el rollo revelado una semana después a veces había que tirar todo porque no servía”* (Amicarelli 2015). Las producciones de este tipo quedaron sujetas al cambio de formato, lo cual dificulta su conservación como parte de la memoria fílmica local.

La exhibición del cine en Mendoza tuvo un circuito paralelo a las salas de cine comercial. El cine Selectro en 1972 fue un espacio de proyección de ciclos de cine y también la Universidad Nacional de Cuyo a través de la Dirección de Acción Cultural. En la coyuntura de inicios de los setenta, cineastas y cinéfilos pretendía muestras de cine por fuera de salas de cine comercial. En Mendoza se fue creando un circuito de exhibición trasladado a espacios alternativos tales como el teatro TNT, algunos sindicatos como la Bancaria y el Círculo de Periodistas. Según uno de nuestros entrevistados, el tipo exhibición bordeaba *“un cine clandestino o por lo menos que se veía clandestinamente, me acuerdo de haber visto en partes, porque se veía en pedazos, ‘La hora de los hornos’ en la calle Godoy Cruz en el Círculo de Periodistas”* (Villalba, 2015).

Por otra parte algunas experiencias locales indagaban cómo formar un espectador local de un cine artístico internacional. Las *Jornadas Cine Internacional* organizadas por la *Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina*, a fines de 1972 son retratadas por la Revista Claves:

... se realizó en el cine de Selectro una serie de funciones agrupadas bajo el nombre de Jornadas Cine Internacional [...] Los filmes exhibidos no mostraron un parejo nivel, ya que hay una gran diferencia entre "La muerte regala diamantes", por ejemplo, y "Los caníbales". Pero las jornadas dejaron más de una enseñanza que debe ser tenida en cuenta para el futuro. En primer lugar, que en Mendoza puede hacerse algo así. También, que la inclusión de un clásico como "La huelga" puede contribuir a levantar el nivel de una muestra y darle un particular atractivo³⁰.

La propuesta del evento de la *Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina* lleva al tema de la construcción y cimentación de un espectador para ese tipo de cine. Cobrando interés plantear a Mendoza como plaza de cine, en tanto su público lo asumiera con continuidad. El artículo de Claves aprecia la situación del público insuficiente: *"al parecer, el público no ha respondido como esperaban los organizadores, pero no puede esperarse que desde la primera vez todo salga sin fallas."* (Claves, *Jornadas de Cine* 1972).

La Subsecretaría de Cultura de la Nación apoyó en el evento un cine artístico, de carácter internacional con algunos films nacionales, queda el interrogante sobre el interés de las autoridades culturales que avalaron el evento, irónicamente se comentó: *"en ningún momento de la realización de las Jornadas pudo verse en el Selectro a ningún funcionario provincial y*

30 Artículo: *Jornadas de Cine*: 8/12/72. Las películas mencionadas: *La muerte regala diamantes* (1966); de Michel Drach con Jean-Louis Trintignant; *Los caníbales* (1970) de Liliana Cavani y *La huelga* (1924) de Serguéi Eisenstein. También se exhibieron *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964) de Glauber Rocha y *Paño verde* (1973) película argentina dirigida por Mario David.

tampoco a ningún representante de las reparticiones oficiales que se desvelan por la cultura". (Claves, Jornadas de Cine 1972).

El tema de la exhibición formadora del público no se lograba sólo desde la "difusión cultural", criterio con el que diversas entidades oficiales y privadas se manejaban al elaborar sus propuestas. Suponer que el público tiene interés por la cultura, analizaba David Eisenchlas, "*no se conseguirá con el fácil expediente de llevar teatro música o cine a los centros populares [...] Tal actitud no sería más que una tibia corrección del planteo liberal, confiado en el afán de los hombres por ser cultos*". (Eisenchlas, *Cómo organizar la cultura* 1973), la ruptura del supuesto debía partir del Estado e incluir también a las organizaciones no oficiales.

El cine local trató de articular con un público en construcción, sus producciones de bajo presupuesto ofrecían una imagen de lo local y se plantearon en los 70 las posibilidades de convertir a Mendoza en una plaza de cine (eventos y festivales) y de producción de cine (independiente en toda la cadena productiva y creativa) relativamente autónoma.

La "liberación cultural" de Mendoza

Las posiciones políticas y culturales se radicalizaron a inicios de los años setenta, siendo la discusión principal la cultura nacional dentro del capitalismo, donde discurrían no sólo artistas sino también filósofos, políticos, periodistas y todo militante "esclarecido" (Ollier 1998) (De Santos 2006), dispuesto al espíritu "denuncialista" de la etapa. En la coyuntura de 1972-1973 esta discusión anclaba su núcleo en la superación de la dependencia al capitalismo como punto de partida. Por su parte, el conflicto social agudizado fue vivido por algunos agrupamientos militantes no sólo como un proceso pre electoral de confrontación de partidos³¹,

31 El Informe de la Regional Mendoza del Movimiento Sacerdotes para el Tercer Mundo expresa "la lucha partidaria distrae de la lucha de clases. Reducido a mero partido político, integrado al sistema, se liquida la posibilidad de que el peronismo lidere la verdadera revolución, y en consecuencia se anulan las expectativas y la fuerza histó-

si no como parte de una lucha social movimientista. En dicho marco, el conjunto designado *cultura local*, fue colocado como cuestión en revisión en Mendoza. La revista mendocina *Claves para interpretar los hechos* (Revista Claves) de edición quincenal informaba sobre la coyuntura política, colocando en agenda estratégicos temas de la situación local, entre ellos la problemática cultural en Mendoza. La revista fue adoptando posiciones cada vez más críticas³². En la publicación fueron desentrañadas la producción y la distribución de la cultura en lo local por parte de Mario Franco y David Eisenchlas, dos analistas de la revista ligados al quehacer cinematográfico. Los artículos de M. Franco, programador de la cartelera del Cine Selecto y de D. Eisenchlas, Director de Redacción de la Revista Claves y activo crítico cinematográfico, consideran la liberación cultural como la piedra de toque para la superación de las múltiples dependencias superpuestas en lo local.

En la coyuntura, una serie de artículos dedicados a la vida cultural local pincelan la etapa y funcionan a modo de diagnóstico de la situación cultural provincial. Tomamos estos análisis periodísticos a fin de poner en la mira algunas ideas acerca de la “sobre dependencia” de Mendoza, dependiente tanto en el plano nacional como del internacional; superposición de periferias, periferia local de la periferia nacional e internacional.

La revista seguía de cerca los sucesos políticos internacionales, nacionales y locales entre 1970–1974. El plano internacional estaba teñido por

rica del proletariado” (Revista Cristianismo y Revolución, septiembre de 1971, citado por Anzorena 1998, 72)

32 Inicialmente fue su Director Fabián Calle, de la familia Calle fundadora del diario Los Andes, y Carlos A. Quirós Jefe de Redacción, luego Director Interino. Posteriormente Dante Di Lorenzo y David Eisenchlas, fueron nombrados Jefes de Redacción. Según Rino Piazza militante de la Juventud Peronista: “La revista era de Fabián Calle y Carlos Quirós. Eran radicales [...] Luego en la revista terminan radicalizándose de veras. Hasta discutíamos la línea editorial en el local. En el 74 terminamos comprando la revista el Buby Cerutti, el Kuki Cobos y yo. Pusimos de director a David Eisenchlas.” (Ábalo y De Marinis 2005, 32).

los actos de la guerra contra las poblaciones civiles de Vietnam y la oposición popular en el territorio de Estados Unidos. Para muchos de los partícipes en el debate de la cultura estos hechos también venían a desenmascarar el orden mundial dominante, más allá de la ubicación. David Eisenchlas, analiza el poder del capitalismo en un artículo de la siguiente manera:

*Todos los pueblos sometidos podrán desarrollar su economía y su cultura nacional cuando derroten al mismo enemigo. La de hoy no es una pugna entre países sino entre pueblo y anti pueblo y no interesa ni la lengua, ni la raza, ni la ubicación. Para su propia desgracia, el capitalismo lo ha unificado todo*³³.

Desde una postura de denuncia, el capitalismo es interpretado en los parámetros económicos sociales de la teoría de la dependencia, que asocia el subdesarrollo latinoamericano al desarrollo internacional. En lo cultural, el “enemigo” se encuentra en el esquema interpretativo del capitalismo *unificador*, en tanto “mercantilizador” de toda cultura (Borón 2003). Las clases y fracciones ligadas al mercado mundial, componen el “antipueblo”, siendo la contradicción principal de imperialismo a superar por medio del anticolonialismo. Para D. Eisenchlas la *desgracia* de los pueblos en el capitalismo podía revertirse por medio de la asociación de las fuerzas populares, asunto que la guerra de Vietnam, que Estados Unidos iba perdiendo, venía a hacer posible de imaginar.

En el artículo “Cultura y Liberación nacional” de 1972, Mario Franco en una clave similar, desbroza los nombres las organizaciones mundiales y monopolios hegemónicos, unificadores del mercado de distribución de bienes:

El sistema capitalista produjo la unificación mundial del mercado de distribución de bienes. Esta unificación se hizo de acuerdo a determinadas leyes económicas, que establecieron un centro industrial hegemónico (Europa occidental, luego Estados Unidos) y una periferia

33 David Eisenchlas, Cultura nacional y extranjera, Revista Claves, 15 de Setiembre 1972.

atrasada y dependiente. La dominación se ejerció y se ejerce a través de mecanismos políticos (UN, OEA) y económicos (Banco Mundial, monopolios de producción y comercialización, etcétera). Pero sobre todo, la dominación se consolida y mantiene por medio de una difusión ideológica. Esta difusión obedece, en parte, a las mismas leyes que hacen posible el control económico, o sea, a la producción y comercialización de objetos culturales (cine, televisión, literatura, "ciencia", etcétera) por parte de las metrópolis³⁴.

Desde la teoría de la dependencia M. Franco, resalta la dominación del centro hacia la periferia. La distribución inequitativa aparece como la entraña del capitalismo, pues convierte la difusión ideológica en control de los objetos culturales cuyos medios de producción también controla, con leyes de producción y comercialización semejantes a las de cualquier otra mercancía. La mercantilización de objetos culturales, ya en los setenta, sugería analizar su semiótica intrínseca, a través de la posición entre grupos dominantes y subordinados bajo condiciones de dominación aumentadas través de la difusión. La mercancía colocada en el centro de la cultura, analizada en el artículo no se refiere sólo a las comercializaciones de objetos culturales externos, sino a convertir los significados alienados en significados locales, específicos (Willis 1994). Por ello, de la escala de circulación de la mercancía cultural se culpa al origen mismo, es decir, su modo de producción por los centros dominantes, cuya omnipresencia actúa en la circulación y producción unificada los significados.

Sin embargo la producción, como factoría en sí de la mercancía cultural, se podía *desfetichizar* de los significados vehiculizados o intrínsecos, y ello remite, en el marco de análisis disponible en los 70 a la idea articuladora de la liberación nacional: la cultura nacional frente al imperialismo.

Hernández Arregui, un autor muy leído en la época, veía que el tradicionalismo de las oligarquías y su nacionalismo cultural funcionaban como látigo histórico (Marx) hacia las masas inmovilizadas por el sistema de producción. La contracara de estas oligarquías era a su vez su servidumbre

34 Mario Franco, Cultura y Liberación nacional, Revista Claves 1 de Setiembre 1972.

transoceánica que develaba el nacionalismo de las masas. Según Hernández Arregui “*el nacionalismo cultural de las masas puede convertirse en un componente importante de la conciencia revolucionaria.*” (Hernández Arregui 2005, 123). Aun con recursos simbólicos contradictorios, las masas podían salir de la parálisis histórica advirtiendo su opresión de clase en el contexto nacional y de dependencia en el contexto internacional; asunto cardinal en el análisis de la cultura ya que establece una potencial capacidad revolucionaria en la cultura en claves de clase y de cultura nacional.

La formulación de un proyecto de desarrollo bajo una identidad nacional con capacidad de articular los planos del poder, la ideología y la cultura, suponía la combinación de categorías abstractas –de clase y nación–, con las tensiones localistas en sus propias prácticas. En ese sentido, D. Eisenchlas realiza un diagnóstico de la situación cultural local en el momento previo a las elecciones de 1973. El artículo “*Cómo organizar la cultura*”, constituye un documento de interés porque se publica cuando los partidos políticos ya habían planteado propuestas culturales en sus respectivas plataformas electorales. Eisenchlas analiza la situación de dependencia de Mendoza, dependencia del exterior potenciada por el poder centralista que actúa como su agente interno.

En Mendoza las cosas están planteadas en forma muy clara no se puede esperar otra cosa, ya que nuestro país atraviesa por una situación muy específica. Se vive dependiendo del exterior y ese exterior tiene un agente interno, que es el poder central. Así, las provincias no alcanzan a romper los moldes generales impuestos al país. Mendoza es en tal sentido un ejemplo muy claro. Todas las entidades, oficiales y privadas, dedicadas al quehacer cultural, parten de un supuesto básico, que es la confianza en que existe un interés por la cultura”³⁵.

El poder centralista hegemoniza y domina lo local y a su vez Mendoza como otras provincias no logran “*romper el molde*” del estado de cosas. Sin embargo una política cultural centrada en los fragmentos de

35 David Eisenchlas, *Cómo organizar la cultura*, Revista Claves 9 de marzo de 1973.

la estructura establecida, como podría ser una utópica cultura local “de emancipación en una provincia”, sólo lograría desligar la escala local de las alternativas nacionales y globales de la disputa anticolonial de liberación cultural. Las entidades oficiales y privadas reproducen el funcionamiento de la usina cultural desde la pasividad; incluso el reformismo, bajo la dependencia del exterior, termina por “ofrecer algo por lo que se supone que hay demanda. Y si no, mediante una cierta dosis de propaganda, traer la demanda de algo que está en oferta” (Eisenchlas, *Cómo organizar la cultura* 1973); en definitiva se cuestionan los cánones del sistema liberal, bajo el supuesto de oferta y demanda.

La superación del esquema cultural dependiente no se logra sólo multiplicando salas de espectáculos, debe atacar la raíz del problema de la subordinación. Para ello propone difundir la cultura popular, afirmando la cultura nacional:

*El problema cultural debe plantearse desde la perspectiva de la necesidad de crear una cultura nacional y popular, que es decir lo mismo que intentar difundir los aspectos de esa cultura que ya existe. Para tal fin, para convertir la cultura en una de las herramientas de las modificaciones del país, la actual estructura cultural sirve muy poco*³⁶.

El Estado y las organizaciones oficiales deben articular. Destaca la importancia de otros actores culturales y corresponde al Estado provincial utilizar los espacios más aptos para la difusión desde un criterio democratizador de la cultura local, promoviendo la cultura popular. Al respecto indica:

El más pequeño grupo de personas reunidas por el afán de servir a los intereses de su comunidad, es el centro más apto a ser utilizado como lugar de difusión cultural. Entre el poder centralizador de estos hechos, es decir el organismo máximo de la cultura provincial, y ese pequeño organismo que puede ser la filial de un sindicato o una

36 *Ibíd.*

*junta vecinal, debe existir un nexa, un intermediario, que actúe como comunicante*³⁷.

Cómo organizar la cultura de Eisenchlas funciona como manifiesto o declaración pública de las intenciones, en un llamamiento a organizar la cultura local. Como crítica diagnóstica y definición de los valores deseados puede considerarse un manifiesto (Mangone y Warley 1993). A la vez funciona como plataforma cultural ubicando en el vértice de la actividad cultural al Estado provincial desde un nuevo criterio: la liberación cultural en comunidad. Desde una argumentación sistematizada, confiere al Estado provincial una capacidad de generar la articulación en el horizonte no ya de un discurso utópico sino en las puertas de asunción del nuevo gobierno democrático en el marco de la movilización social.

En 1973 asumieron las nuevas autoridades, el nuevo Director de Acción Cultural de la provincia, Federico Gustavo Suárez explicó la postura del nuevo gobierno frente a la cultura bajo la idea de “praxis de la cultura” en una combinatoria de cultura nacional de las masas con las estructuras oficiales para la formación del público:

*Hay una etapa didáctica que se debe cumplir para que el pueblo acceda a la apreciación. Nuestro método será la praxis, es decir adelantarnos al nivel en que el pueblo está dando un paso más adelante” “la expectativa que tiene el pueblo, siguió Suárez, recibirá respuesta. Por eso es permanente, por eso es una revolución cultural”*³⁸.

La *praxis cultural* venía a expresar un discurso desafiante del orden simbólico establecido, para formular políticas culturales desde la política. El papel del Estado mendocino en la cultura era recolocado en un nuevo estilo de hacer también política, diferenciándose la *praxis cultural* de la promoción cultural. Esta última sitúa el producto cultural en las salas, por medio de la confianza en la libre oferta y demanda, sobre la base de

37 *Ibídem*.

38 David Eisenchlas, *La praxis cultural*, Revista Claves 6 de Junio de 1973.

que el público de la cultura simplemente está disponible a ser captado. La conformación de un público desde la praxis, reconoce la desigualdad tanto de destrezas necesarias para consumir los productos culturales como de competencias para disfrutarlos. La intervención del Estado, cuya injerencia se había caracterizado hasta entonces por la censura de la esfera cultural, pasa a colocar al Estado como un actor clave, efectúa política cultural, organizando el campo desde otros sentidos. Suponía un programa de democratización de la cultura, cuya primera etapa sería *etapa didáctica*, asociado a una nueva cultura política de masas.

En el recolocado contexto, el cine nacional venía ahora a legitimarse. En Mendoza el bastión de la cultura oficial local encarnado por el Teatro Independencia, fue tomado para numerosos actos culturales y políticos, entre ellos para eventos de cine. Mario Franco en el artículo "*Cultura popular en el Independencia La hora de los Hornos. Los Inundados*" reseña un evento de este tipo en el Teatro independencia, organizado por la *Juventud Peronista 17 de Noviembre*. Allí se exhibió una serie de proyecciones entre las que estaban aquellas que previamente se exhibían en forma clandestina, *La hora de los hornos* (O Getino y F. Solanas) y *Los inundados* (F. Birri). Algunos empleados del teatro vieron con desconfianza los jóvenes que les sustituyeron en la confección de la programación del teatro, acusándolos de portar armas en la "sala mayor" de Mendoza, les llamaron "*comando gamulán*". Cuestionando tanto el desplazamiento no sólo de los contenidos de la cultura expuesta como sus vínculos políticos con el gobierno de Martínez Baca.

La propuesta de la praxis cultural local no logró consolidación en el marco del ciclo democrático trunco, pero tampoco la política cultural local de 1973 se detuvo en plantear una transición, sino directamente encaró los nuevos contenidos.

A modo de cierre es posible valorar la construcción de un campo cultural que asoció militancias políticas, crítica social y producciones artísticas en agrupamientos colectivos (FATRAC, Tucumán Arde, Cine Liberación, Cine de la Base, entre otros) cuyos objetivos comunes coincidían en lo estético y político. Hemos analizado dos momentos, el de las militancias políticas de artistas y vanguardistas de lucha anti dictatorial en el marco

del 68, y la coyuntura de liberación nacional del '73. La equiparación de “artista militante” con “militante artista” no fue directa ni es totalmente intercambiable, predominó en algunos lo estético sobre lo político, o viceversa; pero en términos generales expresaron una doble radicalidad (política y estética) en sus acciones y declaraciones públicas. Sus manifiestos fueron parte de la lucha contra la dictadura, y de la movilización social, marco en que también deben ser leídos.

En lo local el quehacer del cine contaba con posibilidades a pesar de la dependencia superpuesta, al polo nacional e internacional. Cineastas y cinéfilos expresaron sus posibilidades técnicas y lograron producciones de contenido directo de lo local. Un particular momento de debate en Mendoza se expresó en la Revista Claves por dos periodistas vinculados al cine, M. Franco y D. Eisenchlas. Ambos relacionaron el movimiento de liberación cultural con el proyecto de liberación nacional, llamando la atención sobre la necesaria liberación cultural local, al modo *de liberación dentro de la liberación*.

La *praxis cultural* promovida por el Estado mendocino en 1973, aspiraba a articular con el poder del pueblo, al que se suponía procedente de la experiencia de masas o de la lucha política, de allí la idea de estar en ciernes de la “revolución cultural”. La ocupación del espacio público a través de la acción cultural, no se trataba entonces de un consumo cultural o del uso del tiempo libre, sino de un reposicionamiento del público (*público* en su sentido político) dentro del espacio cultural, arena sustancial de la cultura popular.

Eje I. Bloque I: Cine

Bloque I: Cine

 Taller Nuestro Teatro (TNT)

 Teatro Independencia

 Círculo de Periodistas



Referencias Bibliográficas

Bibliografía

- ÁBALO, Ramón y DE MARINIS, Hugo (2005) *Mendoza Montonera. Memorias y sucesos en torno al gobierno de Martínez Baca*. Buenos Aires: Corregidor.
- ALVIRA, Pablo (2015). “Las uvas de la ira. Crisis y movilización en Mendoza según una pieza olvidada del cine militante” *Estudios del ISHiR*, N°11, pág. 132–163.
- ANZORENA, Oscar (1998) *Tiempo de violencia y utopía. Del golpe de Onganía (1966) al golpe de Videla (1976)*. Buenos Aires: Colihue.
- ASTERITO, Pedro Vinicius (2007) “Representaciones y proyecto: América latina en “El siglo del viento” En *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, de Viviana Rangil, 53–71. Buenos Aires: Biblos,
- BENJAMIN, Walter (2009) *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- BORÓN, Atilio (2003) *Estado, capitalismo y democracia en América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.
- BOURDIEU, Pierre (2000) *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- BURKE, Peter (2000) *Formas de historia cultural*. Madrid: Alianza.
- BURKE, Peter (2014) “Fortalezas y debilidades de la Historia cultural”, *Magallánica, Revista de Historia Moderna*, N° 1, pág.. 5–19.
- BUSTOS, Gabriela (2006) *Audiovisuales de combate. Acerca del videoactivismo contemporáneo*. Buenos Aires: La Crujía,
- CASTAGNA, Gustavo (1994) “La generación del ‘60. Paradojas de un mito”. En *Cine Argentino. La otra Historia*, de Wolf, Sergio (págs. 243–264). Buenos Aires: Ediciones Buena Letra.
- CATTARUZA, Alejandro (1993) “El mundo por hacer. Una propuesta para el análisis de la cultura juvenil en la Argentina de los años setenta”. *Entre pasados*, N° 13, pág.. 103–114.
- CHARTIER, Roger (1996) *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- DE SANTOS, Blas (2006) *La fidelidad del olvido. Notas para el psicoanálisis de la subjetividad militante*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- DEL VALLE DÁVILA, Ignacio (2014) “Hacia un tercer cine: del manifiesto

- al palimpsesto.” *Revista de cine iberoamericano*, N° 6.
- GARCÍA Canclini, Néstor (1987) *Políticas culturales en América Latina*. México: Grijalbo.
- GARCÍA, Luis Ignacio (2012.. “Soberanía sobre las ruinas. Walter Benjamin, trapero de la historia.” En *Juventud, memoria y transmisión. Pensando junto a Walter Benjamin*, de Korinfeld, Daniel y Villa, Alejandro, 27–44. Buenos Aires: Noveduc.
- GETINO, Octavio (1990) *Cine y dependencia. El cine en la Argentina*. Buenos Aires: Puntosur.
- HALL, Stuart (1994) “Estudios culturales: dos paradigmas”, *Causas y Azarres*, N° 1. Versión on line <http://www.biblioteca.org.ar/libros/131827.pdf> [visitado 22/11/2016]
- HALPERIN, Paula (2004) *Historia en celuloide: Cine militante en los '70 en la Argentina*. Cuaderno de Trabajo N°32, Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José (2005) *¿Qué es el ser nacional? La conciencia histórica iberoamericana*. Buenos Aires: Continente. Biblioteca del Pensamiento Nacional,
- LONGONI, Ana (2007)”Vanguardia ‘y ‘revolución’, ideas–fuerza en el arte argentino de los 60/70.” *Brumaria, arte y revolución*, N° 8. Versión on line: <http://arte-nuevo.blogspot.com.ar/2007/07/vanguardia-y-revolucin-ideas-fuerza-en.html> [visitado 29/10/2016]
- LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano (2000) *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano (1999) “Vanguardias y revolución: acciones y definiciones por una “nueva estética””. En *La primacía de la política. Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN*, de Puciarelli, Alfredo pág. 235–264. Buenos Aires: Eudeba.
- MALBA (2003) *Generaciones 60/90: cine argentino independiente*. Buenos Aires: Fundación Eduardo Constantini.
- MANGONE, Carlos y Warley, Jorge (1993) *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- MESTMAN, Mariano (2014) “Opciones visuales en torno a la protesta obre-

- ra. De La hora de los hornos (1968) a Los traidores (1973)". *Archivos del movimiento obrero y la izquierda*, N° II: pág.. 11–30.
- OLLIER, María Matilde (1998) *La creencia y la pasión. Privado, público y político en la izquierda revolucionaria*. Buenos Aires: Ariel.
- SARLO, Beatriz (1998) "La noche de las cámaras despiertas." En *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*, de Sarlo, Beatriz, pág. 195–270. Buenos Aires: Ariel.
- TAL, Tzvi (2005) *Pantallas y revolución: una visión comparativa del Cine de Liberación y del Cinema Novo*. Buenos Aires: Lumière.
- TARCUS, Horacio (2008) "El Mayo Argentino", Observatorio Social América Latina N° 24. Versión on line: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal24/10tarcus.pdf>[visitado 2/12/2016]
- TERÁN, Oscar (2015) *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales (1810–1980)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- TERÁN, Oscar (1993) *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956–1966)*. Buenos Aires: El cielo por Asalto.
- THOMPSON, Edward Palmer (1995) *Costumbres en común*. Barcelona: Crítica,
- TORTTI, María Cristina (1999) "Protesta social y "Nueva Izquierda" en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional." En *La primacía de la política. Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN*, de Puciarelli, Alfredo págs. 205–234. Buenos Aires: Eudeba.
- WILLIAMS, Raymond (2012) *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- WILLIS, Paul (199) "La metamorfosis de mercancías culturales." En *Nuevas perspectivas críticas en educación*, de Castells, Manuel págs. 166–205. Buenos Aires: Paidós.
- WOLF, Sergio [Compilador] (1994) *Cine argentino: la otra historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.

Fuentes primarias

- AMICARELLI, Fernando (15/4/2015) Director de cine. Entrevista realizada por la autora, Mendoza.

CLAVES. «Jornadas de Cine.» Revista Claves, Diciembre 1972. Mendoza.

CLAVES. «Nuevo Filme Mendocino.» Revista Claves, Octubre 1972. Mendoza.

EISENCHLAS, David. «Cómo organizar la cultura.» Claves, Marzo 1973. Mendoza.

EISENCHLAS, David. «Cultura nacional y extranjera.» Claves, Setiembre 1972. Mendoza.

EISENCHLAS, David. «La praxis cultural.» Claves, Junio 1973. Mendoza.

FRANCO, Mario. «Cultura popular en el Independencia La hora de los Hornos. Los Inundados.» Claves, Julio 1973. Mendoza.

FRANCO, Mario. «Cultura y Liberación nacional.» Claves, Setiembre 1972.

DIARIO MENDOZA (1972–1973), Mendoza

GABRIELLI, Francisco, (20/5/2015). Director de cine y Profesor en Comunicación Social Entrevista realizada por la autora, Mendoza.

PIAZZA, Rino Entrevista en Ábalo, Ramón y De Marinis, Hugo (2005) *Mendoza Montonera. Memorias y sucesos en torno al gobierno de Martínez Baca*. Buenos Aires: Corregidor

RÚPOLO, Vilma (20/4/2015). Directora Fiestas de la Vendimia. Entrevista realizada por la autora, Mendoza.

SÁNCHEZ, Sergio (23/4/2015). Coordinador “Proyecto Celuloide”. Entrevista realizada por la autora, Mendoza.

VILLALBA, Luis (25/4/2015). Director de Cine y escritor Entrevista realizada por la autora, Mendoza.

CENSURA, CIRCULACIÓN ALTERNATIVA Y DISCUSIONES EN TORNO A LA PRÁCTICA ARTÍSTICA EN MENDOZA, (1969–1979)

LIC. MARÍA PAULA PINO VILLAR
INCIHUSA CCT–CONICET MENDOZA

Introducción

El presente trabajo pretende indagar en las particularidades del movimiento artístico–visual en Mendoza durante los años '70, entre el golpe autodenominado Revolución Argentina (1966–1973) y la última dictadura cívico–militar (1976–1983). El abordaje propuesto se plantea desde el tenso diálogo entre arte y política. Para ello se espera abordar el arte del período desde dimensiones complementarias, entre las que se contemplan: la censura como un factor que determina la circulación artística de los años '70, el surgimiento entre los artistas de dinámicas de resistencia, y por último, los debates que éstos sostuvieron en torno a su práctica.

Asimismo, hemos resuelto abordar la época sesenta–setenta, teniendo como punto de partida las coordenadas institucionales y hegemónicas, para luego desplazarnos hacia las que denominamos *estrategias de resistencia*, que surgen durante la dictadura como alternativas de circulación a los espacios oficiales. Dentro del circuito oficial, la instancia más importante de reconocimiento artístico del período es la que representa el Certamen Bienal Municipal. El mismo adquiere esta denominación en el año 1969, momento a partir del cual pasaron a ser responsabilidad del Museo Municipal de Arte Moderno, creado dos años antes (Chiavazza, 2013) Para el presente trabajo hemos considerado los certámenes correspondientes a la VIII, IX, X, XI, XII, XIII edición celebradas en 1969, 1971, 1973, 1975, 1978 y 1979 respectivamente. Ciertamente la periodicidad bienal se vio interrumpida en 1977, muy posiblemente esto se deba a las vicisitudes que acompañaron al Golpe de 1976.

La censura institucional de los gobiernos de facto se hizo visible en Mendoza en la dificultad que muchos artistas encontraron para exponer en los museos de la provincia. Algunos testimonios ratifican cómo las obras de artistas que los organismos del Estado identificaban como *subversivos*, eran apartadas del montaje minutos antes de la inauguración oficial de las exposiciones. También encontraron dificultades al postularse a los salones y certámenes más representativos del período. Estas situaciones de censura encubierta propició el surgimiento de estrategias de resistencia, entre las que destacamos la creación de un circuito alternativo al que representaron las instituciones oficiales del arte. Así, presentaron sus obras en espacios que no los censuraron por su ideología, como la galería del Taller Nuestro Teatro y el Sindicato de Prensa.

En los debates que los artistas sostuvieron sobre su prácticas hemos tratado de reconstruir el complejo entramado de respuestas posibles al interrogante sobre cómo ellos consideraban que debía ser el arte, desde su experiencia situada. Para esto se trabajó con fuentes periódicas de la época, catálogos de exposiciones, y publicaciones extraordinarias realizadas por los propios artistas, donde hicieron públicas sus ideas respecto de su práctica creativa.

En ellos puede leerse el ideal de lo que consideraban *arte* y en pos de lo cual trabajaban, sus consideraciones respecto de para qué servía y cómo debía ser el arte, tanto a nivel formal y plástico-visual, como en cuanto al tipo de relación que se pretendía entablar con el espectador.

Estrategias de resistencia como respuesta a la censura de los gobiernos de facto

Existen convergencias en los testimonios de algunos artistas visuales activos entre 1969–1979, quienes al describir su experiencia en la actividad artística coinciden en hablar de la censura que vivieron en aquellos años. Se refieren a la dificultad que muchos artistas encontraron para exponer en los museos de la provincia en tiempos en que Mendoza fue intervenida y gobernada por militares (1966–1972; 1974–1983).

El artista Chalo Tulián (2015) se refirió a cómo las obras realizadas por artistas sospechados de adherir a los partidos de izquierda se apartaban

del montaje, minutos antes de la inauguración oficial de las exposiciones. En este sentido, también fueron desestimadas sus postulaciones a los salones y certámenes artísticos del período. Resulta significativo destacar que la acción de censura era pensada hacia la persona, no hacia las obras, que fueron de lo más diversas entre sí, aunque sufrieron la misma suerte. Nos referimos a producciones que van desde un repertorio visual abstracto, geométrico o lírico, a otras más bien figurativas, expresionistas o en la línea del realismo social. En todos los casos los criterios de visibilización/censura radicaron en la ideología que profesara, o a la que públicamente se asociara, al autor de la obra.

En consonancia con lo mencionado por Tulián, encontramos una declaración sobre el Salón Bial de Artes Plásticas de 1973, enviada a la *Revista Claves* y firmada por un grupo de 14 artistas. Entre ellos figuran Elvira Gutiérrez, Luis Scafati, Beatriz Santaella, Roberto Rosas, Iris Mabel Juárez, Carlos Gómez, Inés Rotella y Gastón Alfaro. Allí los artistas expresan su disconformidad con el criterio seguido para la aceptación de obras y otorgamiento de premios. Se refieren a la carencia de un criterio coherente, como a la “capacidad y objetividad” de la valoración crítica de los miembros del jurado, que según declaran los firmantes, tenían actuación en otras áreas de la cultura (*Claves*, 1973:32). Asimismo, hacen referencia a las contradicciones manifiestas en el hecho de que obras de un mismo artista, que en otros salones había sido premiado, fueron en esta oportunidad directamente rechazadas. A las mencionadas irregularidades, los artistas suman “el hecho de que no a todos los participantes se los ciñó al estricto cumplimiento de cláusulas señaladas en distintos artículos del reglamento” (*Claves*, 1973:32).

Sin embargo, acorde al espíritu de la *época*, la carta no posee el tono propio de tal desilusión, y pese a hacer públicas las múltiples dificultades que les vedaron la posibilidad de acceder al prestigioso Salón Bial municipal, el cierre puede entenderse como una arena revolucionaria

Es necesario exaltar la labor seria y renovadora de aquellos que trabajan sin concesiones, que creen convincentemente que el arte es expresión ante todo y no convención, que es creación y no alarde de

tecnicismo u oficio, que es una actitud de compromiso frente al momento histórico y no reflejo de excelsitudes originadas en la torre de marfil (Claves, 1973:32).

Si bien no se ha podido confirmar con documentos disponibles ni fuentes orales la conformación del jurado del Salón Bienal municipal de 1973, sí nos constan dos cuestiones. Primero, que la realización de estos certámenes estaba a cargo del Museo de Arte Moderno desde 1969 (Chiavazza, 2013); segundo, que este museo tuvo tres direcciones distintas entre julio de 1973 y julio de 1974: R. Trasobares (1970–1973), A. Livellara (1973) y B. Butterfield (1973–1976). Asimismo, si consideramos como referencia la conformación de jurados en otros salones mendocinos del período como el Salón Vendimia, encontraremos que estuvo integrado por 6 miembros: uno elegido por los participantes, uno por los críticos de arte, un representante de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Provincia, uno por la Escuela Superior de Artes Plásticas de la UNCUYO, un delegado de la Dirección de Cultura y uno por la Dirección Municipal de Promoción y Cultura de la Capital (Gómez Condono, 2014).

La declaración que los 14 artistas hicieron pública por medio de la Revista *Claves* da cuenta del contexto institucional polémico, por el cual se seleccionaban y premiaban obras que generaron dudas respecto a la transparencia del concurso. La conformación de un jurado por miembros que no pertenecen al campo artístico visual, es prueba de la falta de autonomía plástica del juicio que diera fundamento a los premios. El hecho de que no fueran aceptadas siquiera a participar obras producidas por artistas galardonados en salones anteriores, evidencia un cierto sesgo en la preselección ligado a razones que exceden las características formales de las obras.

Consideramos que esta situación de censura encubierta, condujo a los artistas a buscar nuevos espacios de circulación que no los condenaran por su ideología.

Estos espacios alternativos a las instituciones formales tradicionales del arte mendocino, pueden ser agrupados entre sí, conformando dos tipos de espacios de circulación alternativa. Tenemos así unos más vinculados al capital económico, conformado por las galerías comerciales

(Patiño Correa, Galería Tres) y algunas entidades bancarias (Banco City, Banco Crédito de Cuyo y Banco de Mendoza). Por otro lado, más vinculados al capital simbólico, encontramos las sedes sindicales (S.O.E.P; Sindicato de Prensa) y la sala del Taller Nuestro Teatro.

El hecho de exponer sus obras en espacios de distinto carácter, a los que asisten personas de perfiles muy distintos, otorga más visibilidad social a un artista por sobre otros que expusieran mayor cantidad de veces en la misma galería o museo del campo artístico local³⁹. Esto se debe a que existen más posibilidades de que sea conocido por mayor cantidad de personas, con distintos hábitos de consumo cultural, por lo que es probable que este artista a lo largo de su trayectoria sea reconocido en el campo artístico local.

La sala del Taller Nuestro Teatro (TNT)

La sala del Taller Nuestro Teatro (TNT) es destacada por artistas activos durante el período por la calidad de sus instalaciones (Scafati, 2015; Tulián, 2015). Fernando Lorenzo (12 de noviembre de 1971:2) le dedica algunas líneas con motivo de su inauguración en la *Revista Claves*:

Queremos dedicar aquí algunas líneas a esta galería excelente, montada sobre un pasillo lateral techado que corre a lo largo de la pequeña sala teatral. Por la gente que se desplaza en torno a este pequeño conglomerado de actores, titiriteros y cineastas, la galería de Nuestro Teatro ha de ser llamada a buenos acontecimientos de la plástica mendocina y nacional,

39 Es más probable que las obras de un artista lleguen a mayor cantidad de públicos, mientras más variados sean los lugares en los que expone. En cuanto a este aspecto, en la tesina de grado en Historia del arte denominada Los artistas del circuito alternativo de las artes visuales en Mendoza. 2005–2012 se diseñó el coeficiente de reconocimiento (Cr), operación matemática que sirve como herramienta ilustrativa de esta situación. Implica la ponderación de la variable cantidad de galerías (cg) por sobre la cantidad de exposiciones (ce) que posee un artista, en cuanto a la visibilidad o el alcance social de su obra.

pues la sala se cede gratuitamente y son los mismos plásticos los que deben organizarse en este sentido. Así lo quiere Carlos Owens, director de Nuestro Teatro, que aspira a transformar el pequeño reducto de calle San Juan N°927 en un emporio de creadores y gente de espíritu (Lorenzo, 12 de noviembre de 1971:2).

Lorenzo describe el interés del director de Nuestro Teatro por generar un espacio de expresión y circulación cultural. También destaca que serán los artistas los encargados de llevar adelante las exposiciones, con lo cual se les otorga plena autoridad para elegir y presentar lo que consideren meritorio. Este aspecto adquiere singular importancia en el contexto que hemos descripto, sobre todo si tenemos en cuenta las dificultades para exponer durante el período enunciadas por Tulián (2015) y la declaración de los 14 artistas sobre el Salón Bienal municipal de 1973. El otro aspecto original es que la sala se cede gratuitamente a los plásticos. En este sentido se distingue del funcionamiento usual en galerías comerciales, que se reservaban para sí un porcentaje de la venta.

Asimismo, el optimismo con que Lorenzo nos presenta la galería de Nuestro Teatro fue acompañado por las numerosas y variadas exposiciones que hasta 1974 se celebraron allí. Entre las más destacadas podemos mencionar la realizada en agosto de 1972 con el apoyo de la Sociedad de Artistas Plásticos de Buenos Aires, donde participaron 14 artistas y se expusieron 17 obras. A propósito de ésta, la Revista *Claves* destaca el éxito de ventas con más de 1 millón trescientos mil pesos recaudados, y cuenta entre las obras vendidas “un Castagnino, un óleo de Nelly Álvarez, un grabado de Berni, dos litografías de Carlos Alonso y un Urruchúa” (Lorenzo, 11 de agosto de 1972:2)

A poco de inaugurada la sala del TNT exponen allí numerosos referentes mendocinos: Beatriz Santaella en junio, Carlos Alonso y Raúl Capitani en setiembre de 1972. En abril de 1973 Orlando Pardo, y en julio del mismo año José Manuel Gil. Una de las exposiciones más reseñada del período fue la muestra-homenaje al maestro Sergio Sergi, realizada en agosto de 1973, a poco de su fallecimiento. De ésta participaron cerca de 60 artistas que en el catálogo han sido ordenados en seis categorías:

Dibujo y grabado, Xerigrafía⁴⁰, Poema Ilustrado, Escultura, Cerámica y Pintura, siendo ésta última la categoría con mayor cantidad de participantes. Entre los más de 60 autores que se mencionan encontramos a: Carlos Alonso, Raúl Capitani, José Bermúdez, Luis Ciceri, Elvira Gutiérrez, Segundo Peralta, Luis Scafati, Eduardo Tejón, Chalo Tulián e Iris Mabel Juárez (dibujo y grabado); Amalia Burlando, Roberto Rosas y Roberto Tra-sobares (escultura); María Teresa Bernabei y Elio Ortiz (cerámica); Hernán Abal, Roberto Azzoni, Gastón Alfaro, Alfredo Ceverino, Raúl Castroman, Víctor Delhez, Zdravko Dúcmelic, Carlos Ércoli, Rosalía Flichman, Ángel Gil, José Manuel Gil, María Filomena Moyano, Dardo Retamoza, Antonio Sarelli, Antonio Scacco, Juan Scalco, Enrique Sobisch, y Marcelo Santán-gelo (pintura), junto a muchos más (Alonso, Carlos; Acevedo, Amalia; Bermúdez, José y otros, 1973)⁴¹.

Entre las variadas actividades que se realizaron en el TNT, además de la presentación de espectáculos teatrales que fueron su actividad principal, se proyectaron documentales y películas, se presentaron espectáculos musicales, se realizaron cursos y talleres: de expresión corporal, a cargo de Ernesto Suárez; Interpretación de Textos; sicología del lenguaje; Improvisación e Interpretación. También fue el TNT propulsor de un Certamen literario, cuyo ganador, además de un premio en efectivo, era publicado en una tirada de 2000 ejemplares ilustrados por Sergio Sergi, Carlos de la Motta, Enrique Sobisch y Carlos Alonso, entre otros.

El TNT tuvo un rol protagónico como promotor de diversas actividades culturales, hasta que el 24 de setiembre de 1974 resultó blanco de un atentado realizado por el Comando Anticomunista de Mendoza (CAM), donde el estallido de una bomba redujo el edificio a escombros, sin dejar víctimas fatales aunque sí algunos heridos. En el parte de guerra N°4 que el comando paramilitar hizo llegar a la redacción del *Diario Los Andes* al día siguiente del atentado, explica que:

40 Se ha transcripto tal cual se escribió en el catálogo

41 Este catálogo forma parte del archivo personal del Lic. Pablo Chiavazza quien lo facilitó para la presente investigación.

... se procedió, a las 3.40, a la voladura del edificio de calle San Juan 927, lugar donde funciona el "pseudoteatro TNT" aguantadero de la banda marxista-leninista que hace pocos días cometiera atentados con bombas incendiarias en el centro de nuestra ciudad (Los Andes, 25 de septiembre de 1974⁴²).

Ninguno de los artistas entrevistados identificó a los directores del TNT con militantes de ninguna facción armada, aunque sí se los reconoce cercanos al Partido Comunista. Al mismo tiempo, fue recurrente la estrategia del CAM de atribuir los atentados que ellos mismos propiciaban a facciones de la izquierda⁴³, dejando falsas huellas que imitaban las pintadas y los panfletos que éstos realizaban.

También se realizaron algunas exposiciones en el vestíbulo del Teatro la Montaña, ubicado en calle Godoy Cruz 138, de Guaymallén. Tenemos noticias al menos de dos exhibiciones realizadas allí: Antonio Sarelli, en agosto de 1973 (Diario *Mendoza*, 8 de julio de 1973⁴⁴) y María Teresa Bernabei en el mismo mes de 1976 (*Los Andes*, 21 de agosto de 1976⁴⁵) ambos exhibieron pintura al óleo. Sin embargo, ninguno de los artistas entrevistados hizo referencias a este espacio de exhibición, como así tampoco

42 Este artículo fue reproducido del archivo personal de Laura Rodríguez Agüero quien lo facilitó para la presente investigación. El ejemplar que aquí se cita no forma parte de la colección del Diario Los Andes de la hemeroteca de la Biblioteca Gral. San Martín, la cual se comprobó, a partir de este suceso y otros similares, que es parcial e incompleta.

43 Sobre el accionar de los comandos paramilitares en Mendoza ha trabajado Laura Rodríguez Agüero. En este sentido se sugiere la lectura de Rodríguez Agüero, Laura. (2014). "Centralización de la represión, violencia paraestatal y redes internacionales represivas en la Mendoza predictatorial". En *Sociohistórica*, n° 33. La Plata, Universidad Nacional de La Plata. En línea: <<http://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SH2014n33a02>>

44 Este artículo fue reproducido del archivo documental del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza

45 Ídem.

se encontraron otras reseñas de sus actividades ni mayores noticias en la prensa masiva o en la Revista *Claves*. Por lo cual, podríamos inferir que no tuvo la centralidad del Taller Nuestro Teatro. Como se mencionó más arriba, la diversidad de actividades que se realizaban en éste último, vinculadas a la proyección de documentales, el dictado de cursos y seminarios y el vínculo con la literatura local a partir del Certamen literario, consiguió la convergencia de gran cantidad de espectadores, que a su vez asistieron o participaron en distintas actividades, lo cual otorgó mayor visibilidad al TNT respecto de otros espacios de características similares.

El arte y el trabajo unificados

Hemos de subrayar, que consideramos un aspecto distintivo del período la alianza que los artistas trabaron con los trabajadores. Este aspecto será analizado partiendo de los fenómenos relacionados con las particularidades de ésta *época* y cómo los artistas se vieron interpelados por las movilizaciones obreras que surgieron al fragor los estallidos sociales de principios de los '70.

En este sentido los fenómenos son: el deseo de generar un acercamiento mayoritario a las artes, relacionado a las diversas actividades que los artistas desplegaron junto a distintas agrupaciones en barrios o asentamientos urbanos en situación de precariedad económica. Pero también, el deseo de acompañar las luchas de los trabajadores desde la propia especificidad artística. En este sentido, cabe destacar dos exposiciones que se dieron en conjunto con sindicatos de trabajadores: la realizada en conjunto con el Sindicato de Obreros y Empleados del Estado, en junio de 1973, y la realizada en el Sindicato de Prensa, en octubre de 1974.

Exposiciones en sedes sindicales: SOEP y el Sindicato de Prensa

Como bien señala Laura Rodríguez Agüero (2014), el *Mendozazo* significó un punto de inflexión en las experiencias organizativas y en la identidad de los trabajadores de Mendoza. Concretamente en el caso de los empleados públicos, propició la creación de un nuevo gremio: el Sindicato

de Obreros y Empleados del Estado (SOEP). Esto obedeció, principalmente, al surgimiento de un nuevo sujeto colectivo, que no se sentía representado por ATE, sindicato que hasta entonces agrupaba a los empleados públicos. Éstos se reconocían ahora como *trabajadores y obreros* del Estado, y estaban deseosos de incorporarse al movimiento obrero argentino, pues estaban convencidos de que la clase trabajadora es la única artífice de su destino, como consta en la nota que publica Diario *Mendoza* al cumplirse un año de la creación del sindicato. En la misma también se afirma que el *Mendoza* había “despertado la conciencia de ser pueblo de los mendocinos” (Diario *Mendoza*, 30 de abril de 1973⁴⁶) En poco tiempo el SOEP consiguió importantes conquistas: la incorporación de contratados y la sanción del Estatuto del Empleado Público, así como la consolidación de la Intersindical de Gremios Estatales⁴⁷ (Rodríguez Agüero, 2014)

A mediados de junio de 1973, con motivo de celebrarse un año de la creación del SOEP, se realizaron múltiples actos, entre ellos una exposición que contó con gran cantidad de público. La muestra conjunta se realizó en el salón de exposiciones del Diario *Mendoza*, y en ella participaron los artistas Gastón Alfaro, Drago Brajak, Luis Scafati, Chalo Tulián y Eduardo Tejón. En la ceremonia inaugural, hicieron uso de la palabra Abdón Góngora de SOEP, y Manuel Gil, representante de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos. Gil reseñó la personalidad de los expositores y los calificó como “avanzada genuina del proceso de cambio que se advierte, también en las manifestaciones plásticas que procuran llegar al pueblo” *Diario Mendoza*, domingo 17 de junio de 1973⁴⁸). Por su parte, Abdón Góngora, agradeció

46 También citado a propósito de SOEP en Rodríguez Agüero, L. (2014) “Capítulo 5. Las experiencias organizativas de cuatro sectores de trabajadores”.163–225.

47 Sobre el rol de la Intersindical de Gremios Estatales “La Intersindical, que había surgido en octubre de 1972 y en un principio agrupó a SOEP, Gráficos rama estatal, Vialidad, No Docentes de la DGE, Parques y Bosques, Irrigación, Magisterio y Judiciales, contaba con “poderoso comité de huelga” y tuvo en entre sus más significativos logros, “la formación de una comisión mixta que produjo los proyectos de ley del escalafón y estatuto para los empleados públicos” (Rodríguez Agüero, 2014:209)

48 Este artículo del Diario *Mendoza* fue reproducido del Fondo Documental Chalo

la presencia de los artistas y manifestó que “el arte debe estar al servicio del pueblo y de su liberación” (*Diario Mendoza*, 17 de junio de 1973⁴⁹).

El *Diario Mendoza* tuvo un particular protagonismo a propósito del aniversario de SOEP, y estos se evidencia en cuatro cuestiones. Por empezar, se publicaron tres artículos en los números consecutivos sobre la exposición aniversario⁵⁰. En segundo lugar, se cedió la sala de exposiciones del *Diario* para la realización de la misma. En tercer lugar, hay que destacar la concurrencia a la inauguración de autoridades del periódico: Arnoldo Weidmann, el jefe de la sección Artes y Espectáculos Luis Fernando Torres Villegas, como también personal periodístico y administrativo de la empresa (*Diario Mendoza*, 17 de junio de 1973) Por último, las declaraciones del propio *Diario* al respecto

*Diario MENDOZA ha ofrecido, en esta oportunidad y haciendo concretas sus convicciones al mencionado sindicato, el salón para muestras artísticas. De esta forma aquel concepto de que un medio de difusión no sólo debe estar al servicio de la información sino de la formación de un pueblo tornase en realidad (Diario Mendoza, jueves 16 de junio de 1973)*⁵¹.

Como vemos, las convicciones y voluntades de los diferentes actores sociales que participaron de esta actividad convergen en su ideal de servicio al pueblo. Se hace evidente en las palabras de los dirigentes

Tulián, actualmente bajo el resguardo del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.

49 Ídem.

50 *Diario Mendoza*, jueves 14 de junio de 1973 “Exposición conjunta se inaugura mañana en el salón de Mendoza”. Viernes 15 de junio de 1973, “Exposición conjunta se inaugura hoy en MENDOZA”. Domingo 17 de junio de 1973, “Muestra de cinco jóvenes artistas fue inaugurada en el salón de exposiciones de *Diario MENDOZA*”

51 Este artículo del *Diario Mendoza* fue reproducido del Fondo Documental Chalo Tulián, actualmente bajo el resguardo del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza.

de SOEP (Góngora), de Manuel Gil como representante de los plásticos mendocinos, y de los periodistas de Diario *Mendoza*, que al darle voz a éste también se reconocieron al servicio del pueblo.

Es interesante la declaración que hacía Dolz, secretario general de SOEP, al Diario *Mendoza* a propósito de la exposición “en la que trabajadores y artistas o trabajadores de la cultura forman una sola unidad. El arte y el trabajo unificado –continuó– promoverán con seguridad el cambio que nuestra patria y nuestro pueblo necesitan” (*Diario Mendoza*, 15 de junio de 1973)⁵².

En cuanto a las características de las obras que los artistas expusieron, todos los artículos que el Diario *Mendoza* publicó al respecto, sólo enuncian que se trató de dibujos, grabados y pinturas sin ahondar en otras descripciones que particularicen las piezas (*Mendoza*, 14 de junio de 1973; 15 de junio de 1973; 17 de junio de 1973). Los más extensos también detallan sobre la actuación previa de Alfaro, Tejón, Scafati, Tulián y Brajak (*Mendoza*, 17 de junio de 1973; *Mendoza*, 15 de junio de 1973) refiriéndose a su formación en la Escuela Superior de Artes Plásticas de la UNC, como a los premios y exposiciones que daban cuenta de su trayectoria.

Un último aspecto que nos interesa destacar, vinculado a esta exposición y al espíritu de unidad entre trabajadores del Estado y artistas o trabajadores de la cultura, es la manera en que se ha representado visualmente a estos últimos en los artículos del Diario. No era frecuente en los artículos periódicos que reseñan exposiciones de artes visuales en los medios mendocinos, encontrar retratos de los artistas. Por lo general, las imágenes que acompañaban el texto sobre la muestra en cuestión, eran registros de las obras que la conformaban. Del mismo modo, y al igual que en el caso de salones o certámenes, se registraba el momento de entrega de premios, o bien del momento de la inauguración, en ambos casos se trató de imágenes que presentaban a un grupo de personas, conformado por las autoridades, los artistas y amigos o familiares de éstos, in situ, es decir, en el tiempo y espacio de la exposición, incluso llegan a percibirse las obras en algunos casos.

52 Ídem.

Por el contrario, los artículos que reseñan la exposición aniversario de SOEP, presentan los retratos individuales de los 5 artistas expositores: Alfaro, Tejón, Tulián, Scafati y Brajak. En la entrevista realizada a uno de los participantes, quien recordó las reseñas y sus imágenes, que retrataban jóvenes barbados en los años '70, se refirió a las asociaciones sarcásticas de quienes leyeron la nota: “Che, pero parece un grupo de guerrilleros” (Luis Scafati, 2015). Lo cierto es que no han sido representados como habitualmente se representaba en los medios periódicos de tirada masiva a los artistas plásticos. Los retratos levemente escorzados, en primer plano, parecieran acentuar los rasgos que estos tenían en común con intelectuales de izquierda y militantes revolucionarios. Posiblemente se esperaba que la imagen también acompañara la proclama en que coincidían los trabajadores del Estado y la cultura: al servicio del pueblo.



A tono con el espíritu de alianza entre trabajadores y artistas, o como los denominó Dolz “trabajadores de la cultura”, encontramos la exposición realizada en el Sindicato de Prensa en octubre de 1974. Sobre la misma, el Diario Los Andes (11 de octubre de 1974) afirma que se trata de dibujos, pinturas, grabados y esculturas de Gastón Alfaro, Luis Scafati, Sara Mansilla, Iris Mabel Juárez y Chalo Tulián. Al igual que ocurría con la exposición-aniversario de SOEP, en esta oportunidad también estuvo

presente el secretario general del Sindicato de Prensa, el señor Ventura Pérez, quien se explayó sobre “conferir un sentido más amplio y actualizado al concepto de sindicalismo”, vinculado al quehacer cultural: “Queremos proyectarnos a la comunidad y servir como auténtico centro de irradiación cultural”. Ventura Pérez también se refirió a las tratativas que había realizado el Sindicato con los gobiernos de las provincias de San Luis y San Juan, a fin de volver itinerantes las exposiciones que se realizaran en la sede de Mendoza. Puntualizando sobre esta iniciativa, afirmó que en simultáneo se inauguraba en la Dirección de Cultura de San Luis una muestra colectiva, de la que participaron Ciceri, Pardo, Bermúdez, Gamino y Callejón; que fue acompañada por la exposición del Salón de Fotografía Periodística y una charla con proyección de diapositivas. Ésta última, al parecer tenía como objetivo funcionar como mediación pedagógica del Salón de Fotografía, puesto que se tratarían “las técnicas más utilizadas en la actividad y que, habitualmente, no trascienden del circuito de especialistas” (Los Andes, 11 de octubre de 1974). Asimismo, también se refirió Pérez a que la exposición que en esta oportunidad de inauguraba en San Luis, estaría en la provincia de San Juan a principios de noviembre.

Exposición Sindicato de Prensa

LOS ANDES — Viernes 11 de Octubre de 1974

Sindicato de Prensa: inauguran muestra de pintura y grabado

Hoy, a las 20, en el Sindicato de Prensa de Mendoza, San Luis, se inaugurará una muestra de dibujos, pinturas, grabados y esculturas de los señores Juárez, Sara Manóvil, Alicia Pérez, Celia Turián y Asen Atiara. Permanecerá habilitada al público hasta el 30 de este mes, 8 a 10.

Para informar sobre este hecho, como también de distintos aspectos de la actividad cultural encarada por el Sindicato, se una conferencia de prensa a la que asistieron integrantes del secretariado y a artistas locales de nuestro medio.

El señor Ventura Pérez, secretario general de la entidad, destacó que lo que se estaba realizando era conferir un sentido más amplio y actualizado al concepto de sindicalismo, no menos en todo lo referen-



Durante la conferencia de prensa.

de que trabajo con intensidad, significa que quiera parecerme. Eso revela la falta de apoyo a lo europeo, sino que preten-

Sobre la exposición que se inauguraba en la sede de Mendoza, el artículo dio oportunidad de exhibirse sobre la propia producción a todos los artistas que exponían. Comenzando con Luis Scafati, quien se refiere al uso de fibras de color, que le sirvieron como herramienta para plasmar la importancia que le atribuye al color sin perder la visión “dibujística”. También responde a las inquisiciones de Los Andes “sobre el sentido de su humor”; el artista-ilustrador “dijo que para él no existía ninguna contradicción entre humor gráfico y el arte” puesto que encara su “visión humorística con la misma calidad” que su “labor plástica”. Por su parte, Patricia Pérez también remarcó el protagonismo que le asigna en su obra a la expresión de la forma y el color. Sara Mansilla e Iris Mabel Juárez se refirieron a la importancia de la actitud asumida por la entidad gremial de “facilitar la difusión artística”. Esta actitud fue destacada por las artistas en dos sentidos: en primer lugar, en contraste con un “medio limitado”, donde tenían dificultades para exponer, pese a “trabajar con intensidad”; segundo, Sara Mansilla destacó también al Sindicato como “un nuevo ambiente que se brinda a la gente que trabaja”. Finalmente, en una apreciación que condensa ambos sentidos: “hace que nos sintamos satisfechas de contribuir a la labor que se ha encarado”. Los artistas coincidieron en una expresión que vincula esta exposición con la de SOEP por su mandato de servicio al pueblo, al respecto Los Andes dice:

Los artistas coincidieron en la necesidad de acercar el arte a la comunidad y, para lograrlo, ir educando estéticamente a ésta. “Hay que lograr que se organicen exposiciones en forma permanente, que el público se interiorice con la pintura y que, finalmente, se acostumbre a ella como a algo cotidiano y cercano” (Los Andes, 11 de octubre de 1974).

A diferencia de la iniciativa de SOEP, aquí se ha incorporado un elemento en vías de hacer efectiva la proclama de “un arte al servicio del pueblo”. Puntualmente se habla de educar, de volver cotidiano el arte, en aras de lo cual las exposiciones eran acompañadas de mediaciones pedagógicas en formato de charlas y proyecciones de diapositivas, como se explicitó en el caso de la exposición del Salón de Fotografía en San Luis. Sin

embargo, no se han hallado referencias que documenten sobre la continuidad en el tiempo de esta u otras iniciativas similares que permitan mediar entre el público y las obras, de manera que se vuelvan más accesibles para el público no especializado. No quisiéramos perder de vista la diferencia que existe esta iniciativa y exponer las obras sin más: los artistas fueron conscientes de que por fuera del circuito de especialistas, el arte no era algo “cotidiano y cercano”.

Como cierre al artículo de Los Andes encontramos las palabras de Gastón Alfaro para quien resulta “urgente encontrar un arte latinoamericano”, y que se refiere a la iniciativa del Sindicato de Prensa como de un “alto valor social”, que debe ser imitada “por quienes creen que su función es llevar la cultura a todos, generosamente”. La convergencia con la exposición–aniversario del SOEP en el espíritu de *un arte al servicio del pueblo*, es evidente en las palabras de Alfaro; como así también en la consideración de Sara Mansilla sobre el Sindicato como “un nuevo ambiente que se brinda a la gente que trabaja”, condensa la unidad de trabajadores y artistas a la que aludía Dolz en 1972.

Debates en torno a la práctica artística

En busca de una mayor claridad, hemos tratado de resumir los postulados y reflexiones en torno al arte en lo que consideramos tres perspectivas convergentes, que sintetizan de alguna manera el complejo entramado de respuestas posibles al interrogante sobre cómo ellos consideraban que debía ser el arte, desde su experiencia situada. Si bien en algunos casos funcionaron simultáneamente, encontramos que hay un fortalecimiento de cada una de ellas en momentos consecutivos.

En los términos de la Historia de las ideas, los años '60 y '70 son comprendidos en bloque, como parte de una *época*. Claudia Gilman define *época* como “el campo de lo que es públicamente decible y aceptable –y goza de la más amplia legitimidad y escucha– en cierto momento de la historia” (Gilman, 2012: 36). La autora prosigue en su desarrollo puntualizando que el bloque sesenta/setenta puede ser descrito en torno a dos aspectos fundamentales: la valorización de la política y la expectativa revolucionaria.

El bloque del que la autora nos habla se da entre 1959 (Revolución cubana) hasta 1973 en el caso de Chile, o 1976 en el caso de la Argentina. Diríamos que desde el estallido revolucionario, hasta la clausura definitiva por parte de las dictaduras militares.

Por su parte, Oscar Terán (2008) en su *Historia de las ideas de la Argentina*, ha descrito el período 1970–1980, partiendo del “proceso de modernización y radicalización” que se dio a fines de la década del 60. Nos resulta sumamente explicativo para comprender la convivencia en paralelo de corrientes de pensamiento tan polares, la afirmación de Terán respecto a que los vínculos entre el campo intelectual y político se perciben como una “relación triangular entre modernismo, radicalismo y tradicionalismo” (Terán, 2008:284)

En este sentido, consideramos que los apartados que a continuación desarrollaremos sobre los debates en torno a la práctica, adhieren en uno u otro sentido a alguno de los ejes planteados por Terán en términos de “modernismo, radicalismo y tradicionalismo”. Estos ejes adquirieron centralidad sucesiva, siendo el modernismo experimentalista asociado a las discusiones y debates que se dieron más propiamente en los años '60. Seguidamente, encontramos que los debates estarán progresivamente cada vez más vinculados a la radicalización política de la cual también participaron los artistas. En algunos casos se vuelven arengas revolucionarias, que discuten el rol y los alcances del arte en una sociedad polarizada en términos económicos y abatida por la violencia del gobierno militar. Éste eje tomó especial visibilidad luego del *Mendozazo* (abril 1972) y en general veremos que los textos públicos producidos por artistas o en el contexto de exposiciones se proponen un arte al servicio del pueblo, como vimos en el caso de las exposiciones en conjunto con los sindicatos de Prensa y de Empleados y Obreros del Estado, en junio de 1973 y octubre de 1974 respectivamente.

Si bien es cierto que las exposiciones que hasta ahora hemos citado fueron realizadas en espacios no oficiales, este tono se extendió también a las instituciones formales del arte de Mendoza. Una prueba de ello, fue la exposición inaugurada el 16 de junio de 1973 en el Museo de Arte Moderno *XXII Aniversario del Salón de Cuyo 1942 – 1973*. En

*homenaje a Pablo Picasso y Sergio Sergi*⁵³. Promovida por la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos filial Mendoza, en su catálogo (sin firmar) se dedican palabras alusivas al recién fallecido Sergio Sergi y, al artista más celebrado por quienes adherían al Partido Comunista sin comulgar con el realismo social del stalinismo, nos referimos a Pablo Picasso. Dice: “Ellos se mantuvieron firmes y decididos en defensa de un arte y de una cultura popular, con profundo contenido humano que eleve espiritualmente al hombre.” Ambos artistas, Picasso en abril y Sergi en junio, fallecieron en 1973. El catálogo posee un diseño muy cuidado, con tapa y contratapa de color amarillo fuerte. La primera página posee los retratos en blanco y negro de cada uno de ellos, compuestos de manera que recortan la página por la mitad, en el cuadrante superior Picasso, en el cuadrante inferior a la derecha el retrato de Sergi, y a la izquierda se lee el texto “Picasso Sergi”. Seguido se encuentran las palabras en homenaje, y luego, en doble página, la reproducción de *El Guernica* sobre el texto:

Quando el compromiso es total, se acusa, interroga y condena, eso plantea Guernica con el gris de las cenizas, del hierro fundido y del polvo que cubre las ruinas, delatando la destrucción y el estallido de todos los valores. Constituye la exteriorización impetuosa, violenta, convincente de un arte de interrogación, pero que da respuestas y estas delatan las crisis políticas y sociales, los atentados a la libertad. (XXII Aniversario del Salón de Cuyo 1942 – 1973. En homenaje a Pablo Picasso y Sergio Sergi. Junio 1973. S.A.A.P. Mendoza, Museo Municipal de Arte Moderno)

Hemos reproducido estas palabras porque consideramos que su tono, en favor de una cultura popular, de un arte a favor de la libertad y que acuse las crisis políticas y sociales, entran en conflicto directamente con el eje del tradicionalismo conservador y familiarista que se volverá hegemónico después del golpe de 1976, y que tendrá lugar en el mismo Museo de Arte Moderno.

53 Reproducido del Archivo personal Pablo Chiavazza.

A partir de lo que expusimos tendremos entonces los siguientes apartados que adhieren en primer lugar, tenemos las discusiones en torno al modernismo, un arte nuevo, de vanguardia, en el tono en que se venía planteando en los centros hegemónicos del arte. Esta perspectiva, que es más bien representativa de los años '60, en nuestro medio se percibe fuerte hasta 1972, momento en cual empieza a perder protagonismo entre los artistas, que empiezan a preocuparse por un arte “al servicio del pueblo”, como se dijo anteriormente.

Seguido de ello, encontramos el apartado *Exaltación de los valores nacionales y la tradición hacia el final de la década del '70*, que abordará el eje que, presente desde el onganato, se hace fuerte después del golpe militar. Esta perspectiva de exaltación de los valores nacionales, si bien coexistió con las anteriores y fue predominante en los espacios oficiales del arte, se volvió hegemónica durante la última dictadura militar.

Persistencias del internacionalismo/latinoamericanismo de los años '60

Vinculadas al eje que Oscar Terán (2008) plantea en términos de modernismo, percibimos dos grandes bases desde las que el sujeto artista se pregunta sobre su práctica: una vinculada al *internacionalismo*, y la vanguardia comprendida como un aporte original y novedoso dentro de las posibilidades formales del arte; y otra, que se preguntaba por lo latinoamericano, acerca de la razón social del arte y responde más bien desde el activismo político, que se reconoce a sí misma como opuesto necesario del imperialismo norteamericano.

Estas bases desde las que el artista se pregunta, están vinculadas a las concepciones que ambos tuvieron del desarrollismo.

En cuanto al desarrollismo, hubo una lectura que identificó a los Estados Unidos con el progreso, vinculado a *the american way of life*, mayores oportunidades de consumo de mayor variedad de productos, glamour espectacularizante, tecnología de punta. Pero hubo también una lectura completamente opuesta del desarrollismo, conocida como *teoría de*

*la dependencia*⁵⁴. Esta teoría tuvo su origen en la CEPAL y algunas interpretaciones⁵⁵ que sociólogos y economistas latinoamericanos realizaron sobre el supuesto de partida de algunas tendencias liberales, que plantearon que el desarrollo de los países periféricos depende de repetir las fases evolutivas de las economías de los países centrales. Contrariamente, el aporte sustancial de la *teoría de la dependencia*, fue plantear que subdesarrollo/ desarrollo eran “dos caras de la misma moneda (mutuamente necesarias), y no como etapas sucesivas de un modelo universal de desarrollo” (Gilman, 2014:49). Esta lectura crítica del desarrollismo, es desde donde debemos leer los debates que se plantearon en torno a la “búsqueda de un arte específicamente latinoamericano” sobre los que recabaremos más adelante. Como también en relación a las enunciaciones que se hicieron respecto del *Tercer Mundo*. En el contexto de la Revolución cubana, la descolonización africana y la resistencia vietnamita, la agenda política e intelectual se planteaba en términos de antiimperialismo, y repudio a toda potencia colonial. Había comenzado una transformación que pasó de la tradicional perspectiva eurocéntrica y occidentalista a una perspectiva policéntrica. Vinculado a esto se planteó una transformación en los términos del poder, se propuso un viraje de naciones opresoras y oprimidas, hacia otras miradas en torno a la dominación y la explotación (Gilman, 2014)

Volviendo al modernismo identificado con *internacionalismo* del arte argentino, el crítico argentino Jorge Romero Brest fue uno de los principales impulsores de esta tendencia, en vías lo cual realizó múltiples gestiones, primero como director del Museo Nacional de Bellas Artes (1955–1960) y luego como director del área de artes visuales del Instituto Di Tella (ITDT). Asimismo, estas gestiones coincidieron con el interés del gobierno norteamericano de afirmar su posición hegemónica en Latinoamérica, viabilizado desde la articulación con instituciones como el International

54 El texto cabecera en este derrotero del pensamiento latinoamericano es: Henrique Cardoso, F. y Faletto, Enzo (1977) Dependencia y desarrollo en América Latina. Buenos Aires: Siglo XXI.

55 Del deterioro en los términos del intercambio entre países industrializados y países subdesarrollados, productores de materias primas (con escaso valor agregado).

Council del MoMA, pero también la CIA y la Unión Panamericana (Giunta, 2001). Por su parte, Romero Brest encontraba el arte argentino desactualizado respecto de las tendencias plásticas en boga en Europa y EE.UU, y emprendió numerosas actividades que dieron oportunidad a los artistas jóvenes de experimentar con nuevos medios, vinculados a la comunicación y la información. También desde su rol como director del ITDT impulsó en el uso de nuevas tecnologías surgidas al fragor de los medios masivos, como proyectores y videotapes, y se apeló a un espectador participante y colaborador en la construcción de este proyecto colectivo.

Por otro lado, desde una perspectiva que identificamos como *latinoamericanista* de las discusiones, desde los primeros años '60 Ricardo Carpani consiguió consagrarse como un referente del arte político argentino, a través de su obra escrita y visual. La extensa producción gráfica y muralística de Carpani excedió los circuitos del arte tradicional, ilustrando publicaciones políticas y de sindicatos, además de sus propias publicaciones sobre la relación entre arte y política. En *Arte y revolución en América Latina* (1960) y *La política en el Arte* (1962), Carpani criticó fuertemente a las vanguardias como “expresión de la burguesía imperialista en retirada, reflejando la actitud de una clase sin perspectivas históricas” (Longoni; Mestman, 1999).

Volviendo al campo artístico local, nos parece pertinente hacer estas aclaraciones porque los debates que se dieron entre los artistas mendocinos de la época adhieren a uno u otro sentido de los antes enunciados. Artistas como Iris Mabel Juárez y Beatriz Santaella se mostraron preocupadas por generar un arte nuevo, distinto de las formas predominantes del campo artístico mendocino. El ideario estético vanguardista con que se identificaban es posible de rastrear en los textos que Iris Mabel Juárez escribió: “Acerca del cinetismo en el arte” (1970) o en “Panorama de la plástica mendocina”, donde afirma:

Casi con total seguridad puede asegurarse que nuestro arte plástico no vive ni acepta la vanguardia que este tiempo y este momento exigen. Salvo valiosas excepciones éste está nutrido por una excesiva dosis de convencionalismo que impide la libre manifestación de expresiones progresistas. Movimientos como el Pop art, que tuvimos ocasión de apreciarlo en dos o tres

*oportunidades, el Op art realizado con toda calidad por artistas mendocinos, manifestaciones cinéticas traídas desde Bs. As., todos ellos debieron enfrentarse con la frialdad y apatía de este medio, aún el artístico, que intenta por diversos medios frustrar cualquier tipo de resonancia (Enfoques, 1970: 13)*⁵⁶.

El ideal que Juárez plantea en sus textos también es perceptible en las obras cinéticas de Beatriz Santaella, que fueron exhibidas en la sala de Nuestro Teatro en 1972, y también en las pinturas en clave pop realizadas por Juárez, como el Gardel con que se presentó en el Salón de Cuyo de 1973.

En cuanto al latinoamericanismo antes enunciado, encontramos a Gastón Alfaro, a quien podemos reconocer en clara adhesión al compromiso social de las producciones de Carpani y el Grupo Espartaco. Ana Longoni (2014) hace referencia al parentesco del Grupo Espartaco con las teorías de la dependencia y su tendencia antiimperialista, legible en el manifiesto *Espartaco* en que sus miembros se lamentan de la ausencia de un arte nacional y la dependencia con lo extranjero (Longoni, 2014: 156). Por su parte, Espartaco promueve la creación de un arte nacional latinoamericanista, que se reconoce en la trayectoria de los muralistas mexicanos. Cuando Carpani se aleja del Grupo en 1961 plantea que, para ser consecuentes con el programa que se habían propuesto, era menester vincularse en forma directa a los sindicatos.

Encontramos coincidencias en las declaraciones que Gastón Alfaro realiza con motivo de la exposición en el Sindicato de Prensa, en 1974. Allí se refiere a la urgencia de encontrar un arte *latinoamericano*, y prosigue: “Me interesa ir a una realidad, sin que ella se base en el folclorismo. Esto tampoco significa que quiera parecerme a lo europeo, sino que pretendo ser auténtico”. Más adelante, refiriéndose a la iniciativa del Sindicato de Prensa, afirma que debería ser seguida por todos: “Pero eso debería ser imitado no sólo por los sindicatos, sino por quienes creen que su función es llevar la cultura a todos, generosamente.” (Los Andes, 11 de octubre 1974)

56 Este número fue reproducido del Archivo del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza

Exaltación de los valores nacionales y la *tradición* hacia el final de la década del '70

Debemos comprender este posicionamiento, como parte de una línea que se instaló a partir de 1955 con el bloque cívico-militar que, tras derrocar al gobierno de Perón, ocupó el poder de modo recurrente. Asimismo, nuevamente cobrará relevancia a partir del shock autoritario de Juan Carlos Onganía y el golpe de la Revolución Argentina, promotora de valores nacionalistas, tradicionalistas y familiaristas (Terán, 2008:283) que coexistieron con la percepción de que “el mundo está por cambiar” sostenida por la intelectualidad radicalizada (Gilman, 2012). El shock autoritario al que se refiere Oscar Terán (2008) condensaba la ideología fuertemente tradicionalista, que incapaz de distinguir entre el modernismo experimentalista y las actitudes expresamente revolucionarias desplegó campañas contra el pelo largo, los músicos de rock y el uso de minifalda; pero también se encargó de censurar y prohibir películas, secuestrar libros, intervenir universidades nacionales y allanar editoriales y hoteles por hora.

Esta línea fue interrumpida y contrarrestada durante el efímero gobierno de Héctor Cámpora (1973), pero reaparecerían y se instalarían por bastante más tiempo, con el golpe del 24 de marzo de 1976. Con la última dictadura se afianzó una discursividad nacionalista, fuertemente autoritaria y familiarista, uno de cuyos efectos sociales vinculados a la cultura fue el reforzamiento de toda jerarquía establecidas en los distintos ámbitos de la sociedad, como asimismo entre género y escalones etarios (Terán, 2008).

En el caso del campo del arte en Mendoza, el refuerzo de la autoridad es muy claro en la distinción de jerarquías entre artistas que aún eran alumnos y los que se desempeñaban como profesores. Durante los últimos años de la década, la Escuela Superior de Artes realizó exposiciones en cuyos catálogos se les refiere como “artistas que integran el cuerpo de profesores” de la Escuela Superior de Artes de la Universidad Nacional de Cuyo.

En septiembre de 1974, fue desplazado Taiana del Ministerio de Educación por el Dr. Ivanissevich. Éste último sería el iniciador de la purga interna del peronismo en el ámbito educativo, por lo cual se intervinieron algunas universidades nacionales y se despidió a docentes e investigadores

vinculados a la tendencia revolucionaria. Ya en tiempos del Proceso de Reorganización Nacional, en junio de 1976, el Rector Interventor de la Universidad Nacional de Cuyo⁵⁷ Comodoro Ingeniero Héctor Eduardo Ruiz, resolvió expulsar a los alumnos Juan Carlos Tulián y Luis Genaro Scafati y suspender a Drago Brajak junto a otros 9 alumnos. Los motivos que se explicitan en la resolución fueron: “Que resulta prioritario erradicar la subversión y las causas que favorecen su existencia” y “que debe sancionarse adecuadamente a aquellos alumnos que, por las actividades que han desarrollado se los considera como elementos disociadores o como factores reales o potenciales de perturbación del proceso en desarrollo” en alusión al Proceso de Reorganización Nacional⁵⁸. La purga se profundizó con la Operación Claridad (1978), a partir de la cual se elaboraron las listas negras que incluyeron a artistas, intelectuales periodistas y escritores.

Por aquellos años, se desempeñaba como directora de la Escuela Superior de Artes la Prof. Blanca Romera de Zumel. Bajo su gestión comenzaron a realizarse exposiciones anuales en conjunto con el Museo Municipal de Arte Moderno, las más conocidas fueron la Exposición Estímulo y la Semana del Arte. Los catálogos de las exposiciones fueron acompañados por la nómina de autoridades universitarias, como el Rector Interventor Dr. Pedro Santos Martínez, y de la Escuela de Artes, con la Prof. De Zumel a la cabeza. Sus palabras poblaron los textos catálogos, que dejaban de ser escritos por artistas, críticos, escritores o periodistas y pasaban ahora a ser vías oficiales de comunicación del mensaje de la dictadura viabilizado por las autoridades en ejercicio.

En el catálogo de la tercera exposición anual Semana del Arte, inaugurada el 15 de agosto de 1979⁵⁹, organizada por el Rectorado y con

57 Para mayor información sobre las transformaciones y las políticas represivas de la Universidad Nacional de Cuyo durante los años '70 se recomienda la lectura de Bravo, N. et al. (2014) Apuntes de la memoria: Política, reforma y represión en la Universidad Nacional de Cuyo en la década del 70. Mendoza: EDIUNC.

58 Ver Res. N°998 Rectorado, Mendoza, 22 de junio de 1976, en Anexos.

59 Se alude en el catálogo de 1979 a que se trata del tercer año consecutivo, por lo que deducimos que la primera edición de la Semana del Arte habría sido en 1977. Sin

participación de la Escuela de Artes de la UNC, la profesora Romera de Zumel alude a un “apretado programa de actividades que incluye todas las expresiones artísticas de los diversos Institutos de Arte de nuestra Universidad”.

Como se dijo anteriormente, en estos catálogos resulta evidente el refuerzo de las jerarquías entre docentes/alumnos. La profesora dice que el público podrá juzgar la calidad imperante en el medio, a partir de la exposición conjunta de “obras de alumnos y de los artistas que integran el cuerpo de profesores de disciplinas artísticas de la Escuela Superior”⁶⁰.

En cuanto a esto último, resulta interesante observar cómo el reconocimiento artístico, ha pasado en este momento a ser una posibilidad sólo para aquellos profesionales afines a la ideología oficial. No son artistas los alumnos, son artistas los profesores, y sólo tienen posibilidad de acceder a los estudios universitarios quienes no sean considerados “factores reales o potenciales de perturbación del proceso en desarrollo”. De lo cual deducimos, que sólo podrían acceder al reconocimiento artístico durante la dictadura, quienes no fueran potencialmente subversivos.

Anteriormente, el vínculo profesor–alumnos fue sostenido en una horizontalidad que es destacada en el testimonio de los artistas entrevistados. Tulián (2015), Alfaro (2015) y Brajak (2016) resaltaron en este sentido la actuación de Luis Quesada, a quien reconocieron igualmente afectado tras el golpe de 1976, sin que su prestigio artístico pudiera haberle ahorrado la suerte que a los jóvenes artistas que expusieron con él en diferentes oportunidades, como pares absolutos⁶¹.

A diferencia de lo que ocurría hasta 1976, donde los artistas

embargo no hemos podido acceder a los catálogos de las primeras ediciones, dado que no han sido conservados por el Museo de Arte Moderno ni otras entidades oficiales.

60 La itálica no es original de la cita, se ha utilizado para resaltar el uso de la palabra artista en este contexto.

61 “Yo trabajaba en el taller de Luis Quesada, que era nuestro profesor, decano y amigo. Porque realmente si yo puedo hablar de que he tenido un gran maestro, ha sido Luis. Y Luis estaba en la misma condición que nosotros, porque lo echaron también. De la misma manera que nos echaron a nosotros” (Brajak, 2015)

hacían hincapié en acercar el arte a los trabajadores, en esta oportunidad se restablece un distanciamiento aurático, el arte vuelve a elitizarse y se reposiciona en su pedestal.

Ya hacia fines de la década, a partir de 1978, comenzamos a vislumbrar que el discurso institucional sobre el arte gira, principalmente, en torno a las tradiciones y los valores nacionales. Pero también se incorpora en la discursividad conservadora a la figura de la familia, que hasta el momento no había sido tema del arte. Incluso la Sociedad de Artistas Plásticos de Mendoza realiza una exposición en adhesión al Año Internacional del Niño y la Familia en 1979.

Como decíamos, incluso en las exposiciones promovidas por la Sociedad de Artistas Plásticos existió un tono conservador, respecto a la exposición de 1973 en Homenaje a Sergio Sergi y Pablo Picasso. En el catálogo de la exposición inaugurada en el Museo de Arte Moderno en junio de 1979, la Sociedad de Artistas Plásticos de Mendoza, “expone su pinacoteca, rindiendo homenaje a Demetrio Urruchúa⁶², Luis Seoane y Victoria Ocampo, pilares de nuestra Cultura”. Asimismo en el texto sobre la exposición, que Lidia Montenegro escribe en representación de la Comisión Directiva de la Sociedad de Artistas Plásticos de Mendoza, explica que el sustento del homenaje a los artistas recientemente fallecidos es por “sus innatos valores para dejarnos esta herencia de una cultura sin parangón” (SAAP Mendoza, 1979).

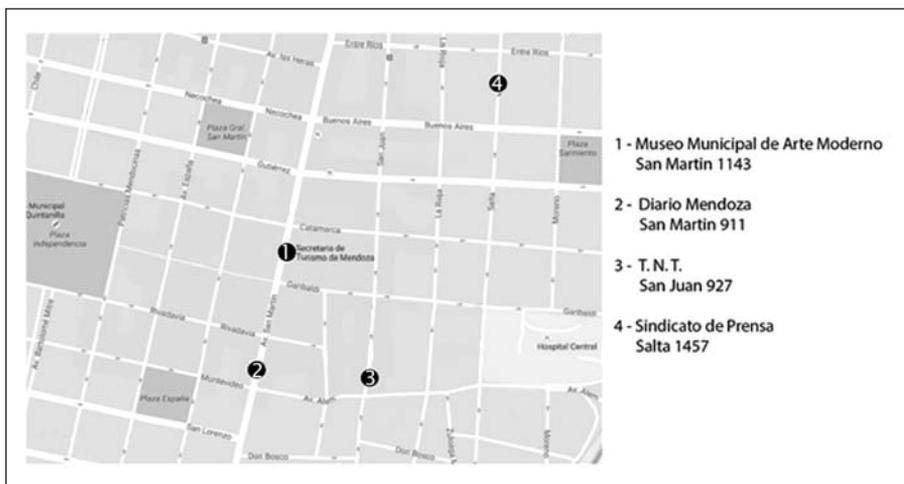
Siguiendo con el enaltecimiento de los valores, encontramos las palabras de Elda E. de Posada a propósito de la 1° Bienal Americana de Grabado, donde se refiere a que “El Arte es un latido vital de la esencia de los pueblos, de su idiosincrasia; es la constante renovación de los valores comunes que sustentan y confirman el espíritu humano” (De Posada, E., 1978)⁶³. La imagen que sigue a las palabras de la Sra. De Posada, es una

62 Seguramente debió decir Demetrio Urruchúa, pero hemos optado por respetar el texto original del catálogo.

63 De Posada, Elda (1978) 1° Bienal Americana de Grabado. Mendoza: Museo Municipal de Arte Moderno. El catálogo es reproducido en Anexos y pertenece al Archivo del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza

imagen en página completa, perteneciente al invitado de honor de la Bial de Grabado: Víctor Delhez.

Un claro ejemplo de la construcción discursiva en torno de la tradición, es el XIII Sal6n Bial de Artes Plásticas. El Mart3n Fierro y la tradición, inaugurado en octubre de 1979 en el Museo de Arte Moderno⁶⁴. Es clara la intenci6n al proponer una temática tradicionalista para el sal6n, se evitan así producciones pasibles de una doble lectura o “infiltraciones marxistas”. Sin embargo, es este un caso confuso, dado que la portada del catálogo reproduce una serigrafía de Juan Carlos Castagnino, que si bien había fallecido en 1972, era públicamente conocida su adhesi6n al Partido Comunista. De todos modos, debemos recordar que desde la década anterior las ilustraciones que Castagnino realizó sobre el Mart3n Fierro, circulaban ampliamente por medio de las ediciones lanzadas por EUDEBA (Dolinko, 2012).



64 bajo la direcci6n de Mar3a Luisa H. de Rosas, perteneciente a la Secci6n de Cultura, a cargo de Elda E. F. de Posadas, que a su vez formaba parte del Departamento de Cultura y Deportes, a cargo de Armando Hintuchi. Todo esta administraci6n obedeci6 al Intendente interventor Coronel (R) Fernando Cuartara.

Fuentes consultadas

- Archivo Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, Mendoza, 2015–2016
- Archivo personal Pablo Chiavazza, Mendoza, 2015–2016
- Fondo Documental Chalo Tulián, Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, 2016
- Hemeroteca Biblioteca Provincial General San Martín, Mendoza, 2015–2016

Bibliografía

- ALFARO, Gastón (2015) 13 de marzo. Entrevista personal.
- ALONSO, Carlos; ACEVEDO, Amalia; BERMÚDEZ, José y otros (agosto de 1973) *Homenaje a Sergio Sergi*. Mendoza: T.N.T
- BENCHIMOL, Silvia (2015) 22 de febrero. Entrevista personal.
- BRAJAK, Drago (2016) 4 de junio. Entrevista personal.
- CHIAVAZZA, Pablo (2013) “Provincianismo y Panamericanismo en un museo del interior argentino. El Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza en la década del 60” en AA.VV AA.VV. *Mendoza y su arte en la década del 60. Frente a las vanguardias nacionales e internacionales*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras. 223–248
- CHIAVAZZA, Pablo (2016) 12 de enero. Entrevista personal.
- GILMAN, Claudia (2012) *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. 2da edición. Buenos Aires: Siglo Veintiuno
- GIUNTA, Andrea (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- GÓMEZ CONDENO, Laura (2014) Formación y Consolidación de Los Salones Vendimia de Artes Plásticas en Mendoza durante la década del 70'. Informe final Beca de Promoción a la Investigación, Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza [sin editar].
- JORAJURIA, Roxana y Fiore, Mariano (2008) “Tensiones y choques. 1950–1983” en Gustavo Quiroga *C/Temp. Arte contemporáneo mendocino*. Mendoza: Fundación del Interior. Pp 7–20.
- JUÁREZ, Iris Mabel (2016) 21 de marzo. Entrevista personal.
- LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano (1999) “Vanguardia y revolución:

- acciones y definiciones por una “nueva estética” argentina, 1968” en Pucciarelli, A. (ed.), *La primacía de la política: Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN*. Buenos Aires, EUDEBA, pp. 236–264
- LONGONI, Ana (2014) *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta–setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- LORENZO, Fernando (12 de noviembre de 1971) “Nuestro Teatro”, Revista *Claves*, Año II, N° 34, Mendoza
- LORENZO, Fernando (26 de mayo de 1972) “El universo de Rosas”, Revista *Claves*, Año II, N° 47, Mendoza.
- LORENZO, Fernando (11 de agosto de 1972) “T.N.T” Revista *Claves*, Año III, N° 52, Mendoza
- Los Andes* (11 de octubre de 1974) “Sindicato de Prensa: inauguran muestra de pintura y grabado”, Mendoza.
- MMAMM /Fundación del Interior (28 de marzo–20 de abril de 2014) *Más allá de mí. Experiencias grupales de acción visual en Mendoza (1950–2010)*. Mendoza: MMAMM /Fundación del Interior.
- MMAMM (10 de octubre de 1979) *XIII Salón Bienal de Artes Plásticas. El Martín Fierro y la tradición*. Mendoza: MMAMM
- POSADA de, Elda E. (1978) *1ª. Bienal Americana de Grabado*. Mendoza: MMAMM
- Revista *Claves* (30 de octubre de 1970) Año I, N° 10, Mendoza.
- Revista *Claves* (10 de setiembre de 1971) “¡Circulen, Circulen!” Año II, N° 30, Mendoza.
- Revista *Claves* (24 de septiembre de 1971) Año II, N° 31, Mendoza.
- Revista *Claves* (15 de octubre de 1971) Año II, N° 32, Mendoza.
- Revista *Claves* (26 de noviembre de 1971) Año II, N° 35, Mendoza.
- Revista *Claves* (30 de junio de 1972) Año III, N° 49, Mendoza.
- Revista *Claves* (28 de julio de 1972) Año III, N° 51, Mendoza.
- Revista *Claves* (12 de enero de 1973) Año III, N° 62, Mendoza
- RODRÍGUEZ AGÜERO, Laura (2014). “Centralización de la represión, violencia paraestatal y redes internacionales represivas en la Mendoza predictatorial”. En *Sociohistórica*, n° 33. La Plata, Universidad Nacional de La Plata. En línea: <<http://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SH2014n33a02>>

SAAP Mendoza (16 de junio de 1973) *XXII Aniversario del Salón de Cuyo 1942 – 1973. En homenaje a Pablo Picasso y Sergio Sergi*. Mendoza: MMAMM

SAAP Mendoza (agosto de 1979) Adhesión año internacional del niño. Mendoza.

SCAFATI, Luis (2015) 15 de octubre. Entrevista personal.

TERÁN, Oscar (2008) “Lección 10. Violencia política, terrorismo estatal y cultura (1970–1980)” en O. Terán, *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810–1980*. Buenos Aires: Siglo XXI. 281–304

TULIÁN, Chalo. (2015) 19 de enero. Entrevista personal.

TEATRO, REFLEXIÓN Y MEMORIA DE LA LUCHA:
'EL ALUVIÓN' DE VIRGEN DEL VALLE.
MENDOZA, 1973⁶⁵

NATALIA BARALDO
UNCUYO

A la memoria de David Blanco, Azize Weiss,
Daniel García y Malinche de Rosas...
quienes no sólo actuaron en las tablas⁶⁶.

Introducción

En el año 1973 se estrenaba en Mendoza “El Aluvión”; una obra de *creación colectiva* realizada por vecinos del Barrio Virgen del Valle y miembros del elenco *Arlequín*. Allí se relataba la experiencia de los pobladores de viviendas precarias cuando se produjo el aluvión del 4 de enero de 1970, así como el proceso de lucha y organización que

65 Una primera versión de este trabajo fue presentado y discutido en la Mesa “Derechos Humanos e Identidad en el Teatro Argentino Contemporáneo” coordinada por Yanina Leonardi y María Inés Grimoldi, en el marco del IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Ampliación del campo de los derechos humanos. Memoria y perspectivas”, realizado en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 29 y 30 de septiembre y 1° de octubre de 2011.

66 David Blanco y Daniel García fallecieron en años recientes por razones de salud. Sus testimonios, recogidos entre los años 2002 y 2004, forman parte del corpus que utilizaremos en el presente artículo, donde citaremos su trayectoria. Por su parte, Azize Weiss y Malinche de Rosas fueron parte de *Arlequín* y de la experiencia de “El Aluvión”. De acuerdo a algunos testimonios, la primera habría muerto en un enfrentamiento armado en Tucumán, posiblemente en 1975; mientras que De Rosas habría falleció en un accidente, antes del Golpe de Estado de 1976.

comienza luego de la catástrofe; el cual dio como resultado la construcción del barrio como tal. “El Aluvión”, como otras producciones similares de esa época, puede caracterizarse como una nueva forma cultural, emergente de un cambio radical en las condiciones de producción (de la sala cerrada a la organización barrial), en los sujetos (del elenco profesional a los protagonistas directos del hecho que se relata, los vecinos de un barrio) y en la metodología (de la dramaturgia del director a la creación colectiva sobre una temática vivida en la historia real de los *actores*).

En este artículo nos proponemos sistematizar dicha experiencia, dando cuenta del modo en que se construyó y los procesos de reflexión que involucró. Luego nos enfocaremos en el sentido que le adjudicaron distintos sujetos que tuvieron participación en la misma y/o en la vida organizativa del barrio, así como en el impacto que tuvo en la identidad y la organización comunitarias. Para ello nos hemos basado en fuentes orales (entrevistas a vecinos, actores y militantes) y documentales (artículos del diario *Mendoza* y de la Revista *Claves*). La investigación de la que formó parte se orientó a reconstruir la experiencia organizativa del Barrio Virgen del Valle desde su origen hasta el golpe de Estado de 1976. Los interrogantes que la guiaron por entonces se fueron elaborando en el encuentro de dos miradas–trayectos por los que hemos transitado: la sociología crítica y la educación al interior de organizaciones y movimientos sociales. Desde ese encuentro también, retomamos aquellas fuentes y registros, construidos hace más de una década, buscando en ellos algunas aproximaciones para interrogantes actuales sobre el papel de distintos dispositivos, como aquí el teatro, en los procesos de reflexión y formación política al interior de las organizaciones de las clases subalternas⁶⁷.

67 Tema de nuestra investigación doctoral en proceso de finalización, donde se reconstruyen distintos casos: las “Escuelas Sindicales” de la CGT, los “Centros Educativos de Nivel Secundario” de DINEA en convenio con organizaciones gremiales, diversas experiencias vinculadas a nucleamientos cristianos progresistas (“Grupos Freire de Concientización”, “Campamentos Universitarios de Trabajo”), además de los procesos organizativos –considerados educativos en un sentido amplio– como el del Barrio Virgen del Valle y el de los trabajadores bancarios, entre otros.

Teatro y militancia

Hacia fines de la década de 1960, diversos elencos de teatro independiente debatían sobre las formas de asumir, desde su práctica teatral, el compromiso político con los procesos revolucionarios en curso. Las influencias del teatro épico de Bertolt Brecht, del teatro del oprimido del brasileño Augusto Boal y de la tendencia neovanguardista norteamericana (Cfr. Díaz Araujo 2003), aportaron nuevos elementos a esos debates y especialmente a la *estrategia* que fue configurándose en un sector del teatro independiente (Henríquez 2006): aquel que fue definiendo una participación orgánica en las organizaciones políticas revolucionarias y que desde allí priorizó una función del teatro, la de constituirse en herramienta de *concientización* y *organización* popular. Esto dio lugar a la *creación colectiva* como eje metodológico de la inserción de los actores en las luchas populares. Uno de los grupos referentes de estas iniciativas fue *Octubre*, dirigido en Buenos Aires por Norman Brisky. Durante la década del '70, el elenco recorrió distintas provincias participando en distintos conflictos obreros, en los que los mismos trabajadores representaban sus luchas y luego las debatían.

En Mendoza, la conformación de elencos de teatro independiente con esta opción⁶⁸ se comprende también en el marco de los procesos de politización y movilización de la sociedad en su conjunto. Especialmente entre los años 1971 y 1972 se recrudece la lucha de clases, ocurre el Mendozazo (4 de abril de 1972) y van ensayándose distintas iniciativas de confluencia entre trabajadores y estudiantes. Al respecto relataba David Blanco, miembro de uno de los elencos de teatro que se irían conformando:

... había toda una red informal de contactos entre los curas del Tercer Mundo, los estudiantes y algunas organizaciones obreras. Informal, en el sentido de que [...] no había una cúpula dirigencial que estuviera conectada formalmente ni que tuviera una digamos... contactos permanentes de

68 La militancia político-partidaria de los miembros de los elencos de teatro independiente de Mendoza ha sido objeto específico de análisis en Ayles Tortolini (2014). También hay contribuciones en Diego Barandica (2011).

*formación política, sino que se daba como naturalmente que todos estaban peleando por el cambio*⁶⁹.

De esta “red informal” pero permanente, formó parte el elenco *Arlequín* como experiencia pionera, y luego nuevos elencos que se fueron conformando, tales como *La Pulga*⁷⁰, *Grupo Luján* y, posteriormente, los elencos universitarios *Los Laburantes* y *Los Comediantes*. Estos grupos fueron comprometiéndose y orientando su práctica teatral hacia conflictos sindicales y barriales, superando así la impronta burguesa del teatro de sala, reducido a un pequeño segmento de la población.

Las entrevistas a miembros de estos elencos, y el análisis de la experiencia de “El Aluvión” propiamente tal, nos permitirá aproximarnos al modo de intervención en distintas experiencias organizativas, precisando algunos elementos de su concepción y metodología de trabajo. Al respecto, continuaba Blanco: “... nosotros íbamos con los militantes barriales y la gente de las universidades que tenían los contactos y hacíamos unas especies de reuniones con los vecinos más esclarecidos que estaban en las uniones vecinales o en las unidades básicas”⁷¹.

A partir de internalizar las problemáticas del barrio/lugar de trabajo, el elenco realizaba una creación colectiva donde la historia y los personajes identificaban a los protagonistas y conflictos reales. Hacia el final de la obra, se presentaba una alternativa de acción para resolver el conflicto, abriendo la discusión sobre la misma en una asamblea con el público presente.

En cuanto a las producciones, las entrevistas arrojan varias referencias de obras de creación colectiva como “Pan duro”, “El Hambre de

69 Entrevista a David Blanco, Junio de 2002, Mendoza. Trabajador bancario, militante de la Juventud Peronista (JP), miembro del elenco “Arlequín” y posteriormente de “Los Comediantes” y “Los Laburantes”.

70 Entrevista a Mariú Carreras, Octubre de 2002, Mendoza. Actriz, militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT). Integró Arlequín pero no participó de la experiencia de El Aluvión. Luego conformaría el elenco La Pulga.

71 *Ibídem*.

José”, o incluso pequeñas escenas creadas a partir de una problemática barrial o sindical específica⁷². Sin embargo, estas y otras iniciativas mencionadas fueron protagonizadas por los actores de los elencos citados que, en todo caso, personificaban a los vecinos/trabajadores y sus conflictos. Muchas de ellas se enmarcan en la dinámica del teatro – foro, donde la representación teatral se entiende como herramienta de reflexión colectiva en un determinado marco: una asamblea, una movilización u otra medida de fuerza, en la que el aporte de los actores era justamente brindar una lectura del conflicto y una propuesta de acción para que los presentes discutieran posteriormente. Pero si lo que también nos interesa sobre este tipo de teatro es la participación directa de los protagonistas reales de las situaciones y conflictos, las referencias a nuestro alcance se limitan a dos experiencias: la de “El Aluvión” que aquí trataremos, y la que realiza el grupo Octubre en Mendoza con los trabajadores estatales nucleados en el Sindicato de Obreros y Empleados Públicos (SOEP) durante una huelga de ese gremio.

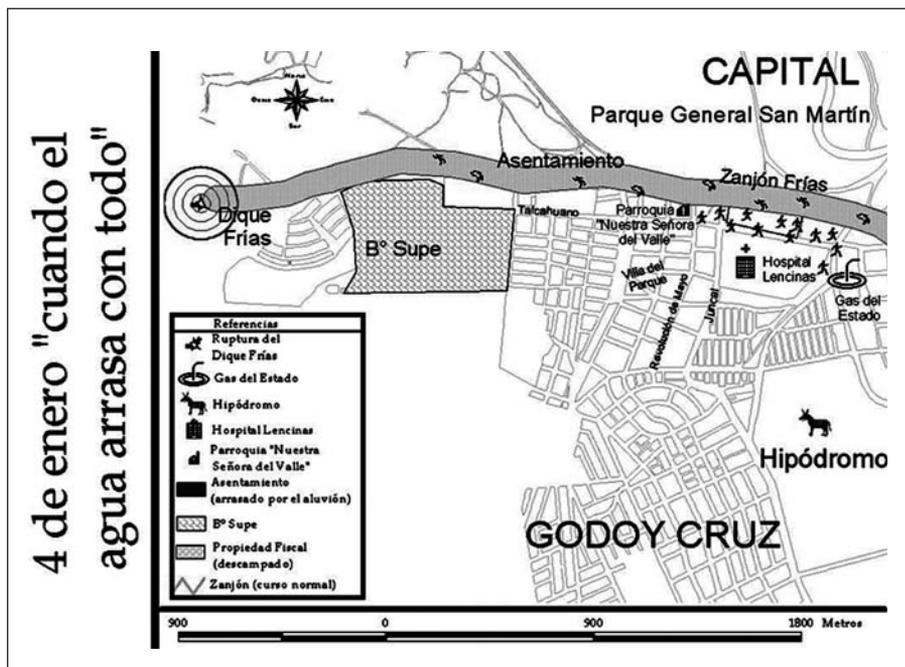
Aluvión y después⁷³

El 4 de enero de 1970 se produce un aluvión en la Provincia de Mendoza que deja como saldo a 1700 refugiados, más de 200 viviendas destruidas y al menos 24 muertos, todos pobladores de viviendas precarias o “villas miseria”. Una de las zonas más afectadas fue Villa del Parque, donde los curas del Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo (MSTM) que allí vivían socorren en la Parroquia Virgen del Valle a 60 familias obreras que perdieron su casa, y varias hasta sus parientes. A las tareas de auxilio se suman de inmediato jóvenes de barrios cercanos –algunos con militancia, otros no–, quienes se nuclean en torno al cura párroco. Si bien el gobierno local atribuyó las causas de la tragedia a un fenómeno natural, más tarde

72 La investigación realizada por Diego Barandica (2011) presenta una sistematización de los guiones de estas y otras obras de los elencos mencionados.

73 No podemos extendernos sobre el proceso organizativo del Barrio Virgen del Valle, que aquí sólo se esboza. Para un análisis detallado, ver Baraldo (2006).

sería confirmado que el aluvión podría haberse evitado si se hubieran concretado las obras de mantenimiento del Dique contenedor.



Antes del aluvión, existían en la zona núcleos aislados de viviendas precarias sin ningún tipo de organización o acción colectiva que vinculara a los pobladores. Es a partir del refugio que muchos de los afectados se conocen entre sí y comparten una necesidad común. En ese marco, los STM impulsan la autoorganización de las familias para luchar por una "vivienda digna" que respondiera a sus intereses. En primer lugar, se conforma la "Comisión de aluvionados" para realizar gestiones ante el gobierno, que es la primera instancia de representación de los vecinos. Ante la falta de respuestas, impulsan rápidamente la acción directa: una ocupación de terrenos (dispersada horas después por la policía), manifestaciones durante la visita del Presidente de la Nación, Gral. J.C. Onganía, y movilizaciones a la sede de gobierno.

Además de las respuestas evasivas, las promesas de terrenos o

el ofrecimiento de soluciones parciales a los afectados, el gobierno intenta dispersar y desarticular la lucha ofreciéndoles el traslado a la sede del Seminario de Lunlunta, alejado de la ciudad. Sin embargo, contrario a lo que sucedió en el resto de los centros de refugiados, el grupo de Virgen del Valle rechaza el ofrecimiento y resiste en un campamento. En éste último, también se consolida un núcleo de militantes –formado por un sector de quienes llegaron a colaborar y el cura párroco –, cuyos lineamientos fueron rápidamente identificándose con los del Peronismo de Base (PB)⁷⁴.

74 De una constitución anterior de la mano de las Fuerzas Armadas Peronistas (1968), el PB-FAP formó parte de la llamada Tendencia Revolucionaria (TR) del peronismo junto a Montoneros y Descamisados, definiéndose por la “patria socialista”. Aunque su peso político fue menor, el PB representó una corriente crítica al interior de la propia TR al cuestionar fuertemente el carácter movimientista y policlasista del peronismo; ensayando hacia 1971 lo que llamó como Alternativa independiente de la clase obrera y el pueblo peronista, formulación que en algunos agrupamientos llegó a significar el cuestionamiento del liderazgo del propio Perón. Ilustrando su evolución ideológica en este sentido, de la popular consigna del sindicalismo peronista combativo “Solo el pueblo salvará al pueblo”, el PB-FAP pasará a afirmar que “Solo los trabajadores salvarán a los trabajadores”. Si bien la apertura institucional de 1973 produce una crisis interna seguida de un desbande, el PB se mantuvo al margen de disputar y ocupar cargos decisivos de gobierno y siguió apostando al fortalecimiento de la organización de base en barrios y lugares de trabajo. Otra característica fue su temprano cuestionamiento al foquismo y el lugar que desde allí se le asignaba a la vanguardia, sin renegar de su necesidad. Aunque estaba a favor de la lucha armada, consideraba que ella debía ser tarea de la clase obrera y el pueblo explotado en la construcción de un ejército popular para la toma del poder (y no sólo del gobierno) hacia el socialismo. Al respecto, ver Duhalde y Pérez (2003), tanto los estudios introductorios, como la valiosa selección de documentos que incluye.



Fuente: Mendoza, 1973

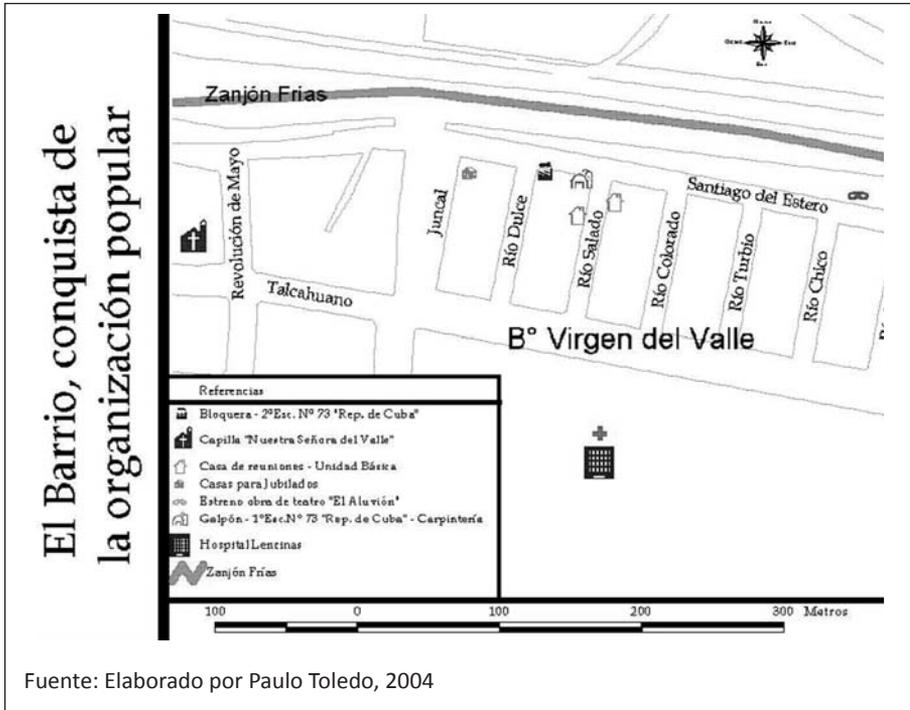
Es este núcleo el que organiza el campamento, entendiéndolo como una “experiencia vivencial de justicia” y de “autogobierno”; incentivando la participación directa de los pobladores a través de la división de tareas y la práctica asamblearia en la organización de la vida cotidiana. Tras meses de resistencia, logran finalmente la adjudicación de los terrenos ocupados y la construcción de viviendas, bajo las condiciones exigidas por la incipiente organización. Nace así el barrio, llamado por los vecinos “Virgen del Valle”.

El grupo Arlequín en el Barrio Virgen del Valle

Con anterioridad a las elecciones del 11 de marzo de 1973, *Arlequín*, el elenco teatral dirigido por Ernesto Suárez⁷⁵, presentaba en el barrio la obra “La Farsa de Patelín”. Al término de la misma, recuerda Suárez, un grupo de vecinos allí presentes le planteó:

Está muy bonita, pero nosotros queremos contar algo nuestro, que nos ha pasado a nosotros’. Se acercaron unos tipos, que eran los

75 Para una sistematización de la trayectoria de Arlequín y un análisis de su práctica como una de las estrategias dentro del teatro independiente, ver Henríquez (2006). También ver los trabajos de Ayles y Barandica ya citados.



hermanos Prado que eran cuatro y el padre, y otro tal García y otros más. Entonces me quedé hablando con ellos después de la función un par de horas, y me decían que tenían la historia de la obra, y le pusimos El Aluvión, por el aluvión de ellos y por el aluvión social que había en esa época. Y empezamos a trabajar...⁷⁶.

De modo que, de acuerdo a los testimonios, la idea de elaborar y recuperar la historia vivida ya estaba presente antes de la llegada del grupo Arlequín. Dice uno de los militantes del Peronismo de Base:

76 Entrevista a Ernesto Suárez, Abril de 2002, Mendoza. Actor y director del Elenco Arlequín, simpatizante y colaborador del Peronismo de Base. Resultado mío.

La idea nuestra era hacer una especie de sistematización de lo que había pasado en todo ese período. [...] Era una idea muy en borrador, queríamos hacer la reconstrucción de la memoria histórica, además con esas palabras. Pero ¿cómo hacíamos la reconstrucción de la memoria histórica?, eso no sabíamos hacerlo⁷⁷.

El teatro fue la respuesta a esos interrogantes. Durante un proceso intensivo que duró varios meses, un numeroso grupo de vecinos y algunos de los integrantes de Arlequín realizaron una experiencia conjunta de la que resultó “El Aluvión”, una obra de creación colectiva representada por los protagonistas *reales* de la historia relatada. El guión de la historia se fue construyendo a partir de diálogos personales y de la reflexión grupal durante los ensayos y otros momentos de encuentro⁷⁸. Nos detendremos en este punto porque es aquí donde se visualiza el proceso de reflexión que involucró esta experiencia. Al respecto, relata Daniel García, vecino de Virgen del Valle:

Ernesto Suárez conversó conmigo muchas veces y él sacó más o menos de lo que a mí me había ocurrido; yo no viví dentro del zanjón pero sí me vine de un lugar de la provincia con mi familia; yo me vine a trabajar a la ciudad. [...] Entonces él retoma eso. Cómo se comienza a vivir en Mendoza, movimiento de trabajo, movimiento de escasez de cosas...⁷⁹.

77 Entrevista a Paco Palermo (nombre ficticio). Estudiante universitario, miembro de la conducción provincial del PB-FAP y responsable del frente barrial del Departamento Godoy Cruz. Mayo de 2002, Mendoza.

78 “... las charlas eran muy lindas, muy copadas... a veces en un asado con un vino, o... no eran una cosa así de ensayos totalmente formales, no se puede hacer”. Entrevista a Ernesto Suárez, *óp. cit.*

79 Entrevista a Daniel García, obrero de la construcción, vecino de Virgen del Valle que participó como actor en El Aluvión. Abril de 2004, Mendoza. Debido a la participación que tuvo en el proceso de construcción de la obra y en la actuación, su testimonio se ha tomado en este trabajo como referencia principal de la perspectiva de los vecinos respecto a la experiencia teatral. Aclarado esto último, es importante destacar que el entrevistado desconocía totalmente la vinculación del grupo Arlequín con los militantes del PB.

Como deja ver el relato, en sus diálogos con los vecinos, el director de Arlequín fue identificando las vivencias comunes. Al respecto, él mismo recuerda; recreando uno de ellos, que tuvo lugar con todo el grupo:

No era una historia completa; eran unidades que tenían una unión entre sí. O sea, contábamos como final la historia del aluvión. Empezaba desde que ellos llegaban al barrio. Entonces:

–Cómo llegaron ustedes al barrio?

–Los García llegaron así, los otros llegaron así, los Prado llegaron así...

– Bueno, ven ¿qué punto de coincidencia hay?

–Bueno este punto, este punto, unos llegaron de Alvear, otros de San Rafael, otros de Lavalle, otros de...

–Bueno, entonces llega la gente acá y no sabe qué hacer ¿a dónde puede ir a vivir?

– No conozco a nadie,

–Mirá acá hay un terreno, hay un amigo te puede dar una piecita al fondo, hacéte un ranchito con nylon, con adobe hacéte una piecita...

Y esa era la primer escena de la obra⁸⁰.

A través de preguntas *generadoras*, intentaba que el grupo identificara puntos de coincidencia en cada experiencia personal, lo que permitiría dimensionarlas como parte de un proceso social más amplio. Continúa el vecino sobre esa primera escena:

... no es que diga 'García vino de General Alvear con la familia...', no, no. Se toma directamente que dos chicos míos actúan con otra gente más, dentro de una casita. Cómo se ubican dentro de una casita y cómo se comienza a vivir ahí [...], la gente que viene desde afuera a la ciudad de Mendoza [...]. Así comienza la obra⁸¹.

80 Entrevista a E. Suárez, Agosto de 2003, Mendoza.

81 Entrevista a Daniel García, óp. cit.

Veamos cómo se operaba en el proceso de reflexión ese *salto* de la vivencia personal al proceso social:

Bueno –yo decía– pero esto hay que universalizarlo, no son los Prado, es toda la gente; es cómo llegó toda la gente al barrio". Empezamos a trabajar, a charlar el tema de la inmigración campesina, cómo se produce la inmigración interna en el país, cómo la gente se va de los centros de agricultura más despoblados, más desprotegidos a los núcleos urbanos para formar las villas miseria. "Entonces no hablemos del barrio Virgen del Valle, sino por qué se forman las villas miserias"...⁸².

A partir de esa base de discusión, la metodología para ir armando las escenas o "cuadros", como le llaman los vecinos, fue dándose en el mismo proceso. Para los miembros de Arlequín se trataba de una propuesta metodológica incipiente que nunca habían experimentado. Las referencias que llegaban desde Brasil de la mano de A. Boal se recrearon en Virgen del Valle, como un camino que fue descubriéndose en esa experiencia⁸³. Una vecina que no participó directamente en la obra, pero que sí estuvo presente en muchos ensayos recuerda:

... entre cuadro y cuadro se va relatando, de los vecinos, mucha gente muerta que nosotros no conocíamos y que estaba desaparecida. Los que conocían decían: "al lado de mi casa, mis vecinos no están", decía ve?. Y entonces eso iba haciendo el encadenamiento de la obra; [...] No era una cosa que se escribió un libro; era una cosa que se fue haciendo así: "bueno, vamos a hacer acá cómo estábamos ese día", y después el vecino participaba y decía "el vecino de al lado desapareció, la familia López se la llevó el agua"; todo eso se iba

82 Entrevista a Ernesto Suárez... 2003, óp. cit.

83 "La metodología era muy incipiente, yo no me acuerdo mucho porque era todo a los ponchazos; yo era la primera vez que yo hacía un trabajo así. Entonces fue como mamar de un lado, pelearme con mi cabeza por otro lado, pelear con la estética por otro lado, este... fue como un descubrir cosas..." Entrevista a Ernesto Suárez, óp. cit.

*encadenando pero no había una cosa escrita...*⁸⁴.

Acerca de la metodología y el rol de los miembros de Arlequín, precisa Ernesto Suárez:

*... nos juntábamos, "a ver de qué tema vamos a hablar hoy día"?, "los ministros"; "bueno, cómo los atendieron, qué pasó", y entonces me contaban. Y yo y Malinche de Rosas, que era la chica que me ayudaba a mí, o Arístides Vargas íbamos anotando todo. Entonces después se lo devolvíamos nosotros de una forma, en una síntesis con conflictos y protagonistas y antagonistas, y eso lo improvisábamos. Y se iban armando los textos a partir de eso*⁸⁵.

Finalmente, la estructura del guión quedó dividida en cuatro momentos, cada uno compuesto por distintas escenas o cuadros⁸⁶: 1) *La llegada del campo a la ciudad y la vida en un asentamiento*; 2) *El drama: el día del aluvión*; 3) *La pelea por los terrenos y las viviendas* y finalmente 4) *El festejo: la conquista del pueblo después de la pelea*.

Como puede observarse, la historia de la comunidad se recrea desde la experiencia colectiva inicial en la que se construyó un marco para la acción de los vecinos. Desde aquí, se reivindica la organización colectiva, la protesta y las medidas de acción directa (toma de terrenos, movilizaciones) como modo de conquistar lo reivindicado. Recuerda uno de los militantes, *"... la obra era eso, era contar no solamente la historia sino la historia de la lucha. Y de las conquistas"*⁸⁷.

84 Entrevista a Juana de Campoy, vecina de Virgen del Valle. Marzo de 2002, Mendoza.

85 Entrevista a Ernesto Suárez, óp. cit.

86 La reconstrucción de la estructura de la obra se realizó a partir de la contrastación entre distintas memorias y fundamentalmente, de la sistematización presentada, debatida y corregida con Daniel García, uno de los pocos vecinos actores que permanecían viviendo en el barrio durante la realización de las entrevistas.

87 Entrevista a Paco, óp. cit.

En la actuación participaban jóvenes, hombres, mujeres y niños. El elenco se denominó *Grupo Virgen del Valle, Teatro vocacional*, y quedó conformado por treinta y tres personas, de las cuales nueve eran actores de Arlequín. A eso se sumaban unas veinte o treinta más del grupo folclórico del barrio (bailarines y músicos), quienes participaban en una escena previa a la del momento del desastre, cuando los vecinos representaban los festejos de fin de año, cumpleaños, etc. Todas las entrevistas coinciden sobre el carácter participativo que tuvo esta actividad; aunque para algunos entrevistados continuaron algunas divisiones iniciales entre núcleos de vecinos.

El estreno

El estreno de *El Aluvión* se realizó en el barrio en una fecha muy próxima a, o inmediatamente después de, la asunción del gobierno elegido en marzo de 1973⁸⁸. El escenario fue montado sobre las márgenes del zanjón Frías, aún no canalizado, por lo que al ser todo de tierra ofrecía una suerte de “anfiteatro natural”. La escenografía se realizó con sábanas y el sonido con equipos muy precarios; probablemente los que tenía la capilla Virgen del Valle. El día del estreno el público desbordó toda expectativa. “*La gente participaba porque lo había hecho, porque era su obra...*”⁸⁹, afirma otro vecino. Además de los pobladores del barrio, estaban presentes “*como siempre, la gente que nos apoyaba...*”⁹⁰ y otras organizaciones políticas⁹¹.

Uno de los grandes impactos de la obra estuvo dado por la puesta

88 Nos referimos al gobierno provincial de Martínez Baca, durante la Presidencia de Héctor Cámpora. Ninguno de los entrevistados recuerda la fecha exacta del estreno en el barrio, aunque Daniel García aseguró que se realiza luego de la asunción ya que recuerda la asistencia de un ministro. El testimonio de Paco Palermo coincide con esto; E. Suárez por su parte, no recordaba con precisión el año.

89 Entrevista a Santiago Campoy, trabajador estatal, vecino de Virgen del Valle, militante de la Coordinadora Peronista y el Peronismo de Base. Marzo de 2002, Mendoza.

90 Entrevista a Juana, óp. cit. Se refiere al grupo de militantes del PB.

91 Esto ha sido destacado por algunos militantes y miembros de Arlequín, no así por los vecinos entrevistados. E. Suárez estima que el público fue de entre 1000 y 1200 personas.

en escena, que magnificaba la actuación, acentuando los desplazamientos de los actores:

Todo eso se hacía así viste, en pantallas, con luces; era una pantalla blanca, con luces. Y nosotros que caminábamos se reflejaba arriba, en la pantalla; todo lo que hacíamos, todo se reflejaba arriba. [...] se veían las nubes negras, muy fea la tormenta... [...] se hacía con grabaciones y con luces...⁹².

Todos los entrevistados han coincidido en señalar el carácter emotivo de la obra y cómo eso produjo una suerte de mimetización entre quienes observaban y quienes actuaban. Dice uno de los militantes externos:

Fue una cosa realmente impresionante. Como yo no había participado de los ensayos –sabía más o menos del desarrollo– fui a verlo como un espectador. [...] Las sensaciones que tengo es que, en determinado momento, gente que había muerto en el aluvión, los parientes, algunos parientes, cuando recuerdan el hecho empiezan a llorar; empiezan a llorar en serio. Entonces se cargó... y los que estábamos viendo, era parte de nuestro recuerdo, de nuestra historia. Entonces nos empezamos a conmovir con toda la obra...⁹³.

Al preguntarle sobre el impacto que le causó la obra, un vecino espectador decía:

... esa sensación de estar viendo la muerte, porque el aluvión fue la muerte; y que hoy lo estás viendo en el teatro, puesto en marcha por tu propia gente. Te crispaba la piel, porque eso vos lo viviste, y hoy se hace en teatro, una obra de teatro de eso que vos viviste...⁹⁴.

92 Entrevista a Ernesto Suárez, óp. cit.

93 Entrevista a Paco, óp. cit.

94 Entrevista a Santiago, óp. cit.

Durante el desarrollo de la obra, cabe destacar dos momentos. En primer lugar, uno donde el público intervino espontáneamente cuando se representaba la experiencia de los vecinos con representantes y técnicos del gobierno (asistentes sociales), quedando de manifiesto la posición gubernamental hacia el sector. En esa escena el público comenzó a abuchear, insultar y tirar piedras a quienes reconocen como antagonistas. El segundo momento se da hacia el final, en la escena que sintetizaba la lucha con la conquista. Allí sucedió algo no previsto que a partir de allí se incorporaría como parte de la obra. Relata Daniel García:

... nosotros gritamos "el pueblo unido jamás será vencido", ¿Mm?. porque ahí es cuando se nos adjudican las viviendas; ahí es el final de la obra [...] "El festejo nuestro era que ya habíamos logrado lo que nosotros queríamos; el pueblo, la gente había logrado lo que queríamos, de que queríamos acá las viviendas. Y se nos dio las viviendas..."⁹⁵.

Uno de los militantes del PB, aclara que por ser una "... *consigna de los marxistas o de los comunistas nosotros, por peronistas, jamás lo hubiéramos puesto en la obra*"; pero que, al comenzar a cantar todos, se encontraron "...*conmocionados hasta las manos; fue un impacto tan grande... que, si lo decían los comunistas que se lo lleve p...!, [...] era lo que en ese momento se sentía. Bueno y terminó la obra ¡el pueblo unido jamás será vencido!!*, pero gritado por toda la gente, todos, todos, hasta los actores, todos!"⁹⁶.

Por la presencia de las organizaciones y el significado de la convocatoria, el director de Arlequín consideró el estreno como *un acto político*, a la vez que *catártico*, lo cual tensionaba las pretensiones del elenco respecto al tipo de teatro propuesto:

... sí un acto político. Se habló mucho al final... en un momento de la escena, la gente le empezó a tirar piedras a los que hacían

95 Entrevista a Daniel, óp. cit.

96 Entrevista a Paco, óp. cit.

*de malos en la obra. Sí, fue fuerte, lloraba la gente, lloraba, gritaba. Participó muchísimo la gente, la parte final era un llanterío... se hizo una catarsis. Nosotros que queríamos un teatro político... y se hizo una cosa catártica que por momentos nos desbordó; los actores lloraban, el público lloraba... fue fuertísimo*⁹⁷.

“El Aluvión” inunda la ciudad

En el marco de la política cultural propulsada por el nuevo gobierno –y de los nexos directos del barrio con ella, a través de algunos dirigentes del PB que asumieron funciones en la Dirección de Acción Cultural– “El Aluvión” trascendió los límites de Virgen del Valle. La obra tuvo dos presentaciones masivas en el Teatro Independencia –ambas durante 1973⁹⁸– y luego recorrió varios barrios, fundamentalmente los que habían sido perjudicados de una u otra manera por la catástrofe de 1970. Hacia 1974 se presentaba en algunas facultades de la Universidad Nacional de Cuyo⁹⁹, otro de los símbolos de la modernización desarrollista, antaño enfrentada directamente a los intereses de los pobladores. La designación del director de Arlequín como interventor del Departamento de Arte Escénico y Coreográfico de la UNCUYO, y el lugar preponderante que a partir de allí se le asigna al teatro barrial en la formación de los estudiantes¹⁰⁰,

97 Ernesto Suárez, 2003, op. cit.

98 La primera presentación en el Teatro Independencia fue el 10 de noviembre de 1973 (Diario Mendoza, 10.11.1973, secc. Espectáculos, p. 9). La segunda se realizó el día 9 de diciembre. Es interesante destacar las entidades organizadoras: Dirección de Acción Cultural de la Provincia y Unidad Básica N° 25 (del B° Virgen del Valle). Ver Diario Mendoza, 9.12.1973, secc. Espectáculos, pág. 9.

99 Según los testimonios, la obra se presentó en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (Coca –nombre ficticio–; asistente social. Abril de 2004, Mendoza) dirigida específicamente a la Escuela de Asistentes Sociales (conversaciones con Juan Prado h., Abril de 2004, Mendoza) y en la Escuela de Teatro (Entrevista a D. García, óp. cit.).

100 E. Suárez asume el cargo durante la primera semana de julio de 1973, Cfr. Diario MENDOZA, 8.07.1973, pág. 7. La difusión y el impacto de “El Aluvión” en los circuitos universitarios excede los objetivos del presente trabajo; no obstante, es importante

debe considerarse como otro marco que posibilitó la llegada del grupo de Virgen del Valle a la universidad.

noviembre de 1973

**"EL ALUVION" SE PRESENTA
HOY EN EL INDEPENDENCIA**

Con el auspicio de la Dirección de Acción Cultural de la provincia, integrantes del taller de teatro popular "Virgen del Valle" pondrán en escena, hoy en el teatro Independencia a las 21.30, la obra de la que son autores "El aluvion".

LA PIEZA

Tal como su título indica, la pieza relata los acontecimientos vividos en Mendoza durante el 4 de enero de 1970, en que las aguas invadieron la ciudad y alrededores causando destrozos, sobre todo en el barrio "Virgen del Valle", cuyos moradores se vieron seriamente afectados, perdiendo casas y pertenencias.

Histórica y representativa de la capacidad de noveles autores y actores, se considera por ende esta pieza de neto cuño local, que fue ofrecida con éxito de público en el barrio Sarmiento de Guaymallén, dentro del plan de difusión en que están empeñados sus responsables, que entienden de esta forma ofrecer un auténtico teatro del pueblo y para el pueblo.

La presentación en el teatro Independencia tuvo como público mayoritario a vecinos de los barrios populares, lo cual se debió fundamentalmente a las características de la expresión cultural que se presentaba. Al respecto comentaba un vecino: *"La gente participaba porque lo había hecho, porque era su obra... y por eso fue al teatro... por eso se llenó"*¹⁰¹. Coincidiendo con esta perspectiva, agrega otro miembro de Arlequín:

... fue un hecho novedoso, porque era la primera vez que un

mencionar que el nuevo director incorporó la práctica barrial como un eje estructurante de la formación académica: los estudiantes debían realizar sus instancias prácticas en los barrios populares. A partir de allí se oficializaron los elencos existentes y surgieron otros nuevos como "Los Comediantes" y "Los Laborantes; los cuales contribuyeron con las tareas de organización en barrios y sindicatos. Entrevistas a E. Suárez y D. Blanco, op. cit.

101 Entrevista a Santiago, op. cit.

*grupo barrial llegaba con una cuestión tan sentida por la gente de los barrios a un lugar cerrado, perteneciente a las clases pudientes, en donde solamente se daba obras de gran envergadura del elenco universitario o de la filarmónica o de sinfónica...*¹⁰².

Es decir que, de acuerdo a las fuentes orales, los pobladores *van* al teatro no sólo porque disponen de los medios concretos (transporte garantizado por la dirección de Cultura), sino porque se trata de una expresión de la que se sienten parte. Desde nuestro punto de vista, lo anterior remite a las características de la obra “El Aluvión”; una nueva forma cultural, emergente de un cambio radical en las condiciones de producción (de la sala cerrada a la organización barrial), en los sujetos (del elenco profesional a los protagonistas directos del hecho que se relata, los vecinos de un barrio) y en la metodología (de la dramaturgia del director a la creación colectiva sobre una temática vivida en la historia real de los *actores*).

El cambio profundo en los ejes señalados y la extracción social del nuevo elenco desplaza políticamente el hecho cultural dándole nuevos sentidos. Vinculado a lo anterior, un crítico de la época caracterizaba la obra de Virgen del Valle como “*la antesala de un nuevo teatro*”, afirmando que “El Aluvión” constituía una respuesta teatral a la propuesta muchas veces elitista de los elencos independientes (Cfr. Franco, 1973). Lo dicho antes, se manifestó puntualmente en la transformación de la práctica del grupo Arlequín a partir de la experiencia realizada en el barrio¹⁰³. Por

102 Entrevista a D. Blanco, óp. cit. El entrevistado se incorpora a Arlequín posteriormente a la experiencia en V. del Valle, pero asiste a una de las funciones en el Teatro Independencia.

103 Es muy significativo cómo interpreta el director de Arlequín el proceso desarrollado en V. del Valle: “... llegué por una función casi de beneficencia, eso que hacemos los actores que vamos a un lugar, hacemos una función y muere en el tiempo y el espacio, y volvemos a los tres años. Y de pronto empezó un trabajo de militancia, que por otro lado yo estaba trabajando con alguna gente [del Peronismo de Base], con algunas organizaciones de base en un barrio, apoyando todo”. Entrevista a E. Suárez, óp. cit. Este proceso de politización del elenco es tratado con detalle en Henríquez,

otra parte, de acuerdo a los registros disponibles hasta el momento, nos animaríamos a afirmar que se trató de la primera experiencia de creación colectiva en Mendoza en la que los personajes fueron representados por los mismos protagonistas directos de la historia que se cuenta. “El Aluvión” *inundó*, pero esta vez el torrente no fue de aguas sino de nuevos interrogantes al circuito de elencos independientes de la provincia, y a la práctica teatral como tal; procesos en el que la experiencia analizada fue un claro ejemplo:

El grupo Arlequín era un grupo que se formó en Cultura Hispánica, que no tenía la idea de trabajar en barrios. Lo fue agarrando el barrio de a poquito, con la entrada de tres actores que fueron Daniel París, Aristides Vargas y... Chicho Vargas y Azize Waiss. Con esa gente que venían de una extracción popular empezó a darse una cuestión popular, y empezamos a trabajar en los barrios o en contacto con gente que trabajaba en los barrios. Pero el grupo no era un grupo de... al principio era un grupo de teatro independiente¹⁰⁴.

El impacto de la experiencia en la identidad y la organización comunitaria

Dice uno de los entrevistados:

... creo que le dio a la gente una identidad mucho más fuerte, y empezaron como ha sentir un cierto orgullo de formar parte del barrio... como habían varias actividades y se habían logrado varias cosas, es decir que se habían completado varias cosas, estaban medio como en ganadores. O sea, algunos con menor participación, algunos con mayor participación pero había una especie de identidad bastante consolidada del barrio. "Somos del barrio", viste, sacando pecho¹⁰⁵.

óp. cit. y Ayles Tortolini, óp. cit.

104 Entrevista a Ernesto Suárez, 2003, óp. cit. Resaltado mío.

105 Entrevista a Paco, óp. cit.

Ese “orgullo” de pertenecer al barrio, queda de manifiesto en la visión de uno de los vecinos actores acerca del mensaje que pretendían dar mostrando “El Aluvi3n” en otros barrios con las mismas características:

Nosotros queríamos que la demás gente de los barrios, supiera que en el Virgen del Valle había gente que podía hacer cosas en cultura. Que la gente, que nosotros vocacionalmente éramos capaces de representar el aluvi3n, porque también lo podrían haber hecho de San Ignacio, Empleados de Comercio; porque otra gente de Mendoza lo podrían haber hecho, también lo vivieron ellos, lo vieron! Pero nadie tuvo la idea de sacarlo como lo sacamos nosotros, porque lo vivimos. Pero también demostramos que éramos capaces de hacerlo...¹⁰⁶.

Al interrogar en forma explícita sobre el contenido del mensaje que el grupo vocacional de Virgen del Valle quería dar con la obra, el sentido del mismo difiere según la praxis y los roles asumidos en el proceso organizativo. Otras dimensiones que intervienen en las valoraciones y perspectivas sobre el tema, son la militancia de los entrevistados, la clase social y la participación directa o no directa en la experiencia teatral. En los singulares cruces de disposiciones y trayectorias, se construyeron marcos culturales distintos a partir de los cuales los entrevistados caracterizan la obra y su función social. Específicamente nos interesó indagar si consideraban que el teatro, y esta experiencia en particular, tenía algún papel o sentido en los procesos de lucha. Veamos en primer lugar, la perspectiva de un vecino activo en la organización barrial y que fue uno de los actores de la obra:

Mirá, son dos cosas distintas. Conseguir, hacer presionar a un gobierno para conseguir por ejemplo por el alumbrado público; y decís “vamos a hacer presión contra el gobierno”, no lo podés hacer de la forma que nosotros hacemos, con un grupo de teatro. No, no tiene sentido. No va. Que nosotros hagamos “Uh, vamos a hacer una obra de teatro, vamo a bailar, vamo a cantar, vamos a comer empanadas, la

106 Entrevista a Daniel, op. cit.

*festichola vamo a hacer y vamos a presionar al gobierno". No, mentira. Porque ellos se ríen de nosotros. Para presionar al gobierno, para conseguir, había que hacerlo de otra manera; ¿Cómo era? atajando calles con fuego allí y con cubiertas en la otra punta*¹⁰⁷.

De acuerdo con la distinción que se establece en el relato, para el entrevistado el mensaje de la obra estaba principalmente asociado con demostrar capacidades: *"que la gente de Virgen del Valle éramos capaces de hacerlo; podía hacer cosas en cultura"*¹⁰⁸.

Por otra parte, veamos la reflexión del vecino y referente principal del PB, quien no actuó ni participó del proceso de construcción de la obra, por estar abocado principalmente a las tareas organizativas relacionadas con la infraestructura comunitaria y otras demandas sociales del barrio. Su perspectiva coincide con la anterior, aunque desde otro ángulo:

*... ellos estaban actuando y yo iba, pasaba, estaba un ratito. Yo estuve más en la organización en lo que tenía que ver más en lo político social... y me interesaba que se formara un equipo de fútbol que tuviera su importancia; que tuviéramos un taller de cualquier cosa, pero yo no estuve en eso [...] yo no lo veía mucho el cambio, digamos... las respuestas políticas de eso...*¹⁰⁹.

Consideramos que la síntesis dialéctica de ambas perspectivas, es la que aporta un vecino que formó parte de ambas instancias (el ámbito cultural y el estrictamente organizativo–reivindicativo) y era también militante activo de la Coordinadora Peronista y el PB. Para él, la obra de teatro fue *"otra forma de protesta [...] les gritamos a las asistentes sociales en su propia escuela, y les gritamos a los ricos en el teatro Independencia"*¹¹⁰.

107 Entrevista a Daniel, óp. Cit.

108 Ibídem.

109 Entrevista a Santiago, óp. cit.

110 Conversaciones no grabadas con Juan Prado (h), óp. cit.. Este vecino ya no vive en Virgen del Valle, fue localizado posteriormente. Lo que se cita fue recogido luego de

Por su parte, para los militantes externos, el sentido de la experiencia teatral estaba asociado a “una forma de recuperar la memoria histórica”, destacando “la importancia de la lucha y la organización”¹¹¹, o a la “revindicación de la organización como alternativa política”¹¹².

Puede observarse que en los dos primeros casos, el teatro no se visualiza como una forma de lucha, ni un medio o herramienta que transmita un mensaje de lo que puede conseguirse a través de la ella, como sí en cambio lo es la acción directa ensayada por los vecinos en distintos conflictos (Ej. “atajando calles”). No se visualiza al teatro como herramienta al servicio de las luchas concretas, ni como instrumento político en sí mismo. En cambio, aparece así considerado en las perspectivas citadas restantes y en la concepción misma del actor social que promovió directamente la experiencia (Grupo Arlequín), para el cual el teatro constituía una *herramienta de toma de conciencia y de fortalecimiento de la organización popular*¹¹³. Cada perspectiva tratada ha enfatizado aspectos diferentes, donde el eje “militancia” ha sido central pero no determinante por sí mismo.

Palabras finales

La llegada del grupo Arlequín al Barrio Virgen del Valle aportó nuevas herramientas a la organización e identidad comunitarias. “El Aluvión” marcó otro hito dentro de la historia y la organización, forjando un

una breve conversación tras mostrarle algunos artículos periodísticos sobre el barrio.

111 Entrevista a Paco, óp. cit.

112 Entrevista a Lucy (nombre ficticio), Octubre de 2001, Mendoza. Llegó a Virgen del Valle durante las elecciones presidenciales de 1973. Siendo estudiante secundaria, participa más tarde en la campaña de alfabetización de la CREAR de DINEA. Se definió a sí misma como militante periférica del PB.

113 “... la creación colectiva como una cuestión coyuntural de la lucha, para que tomara conciencia de lo que pasaba en su entorno”. Entrevista a E. Suárez, óp. cit.

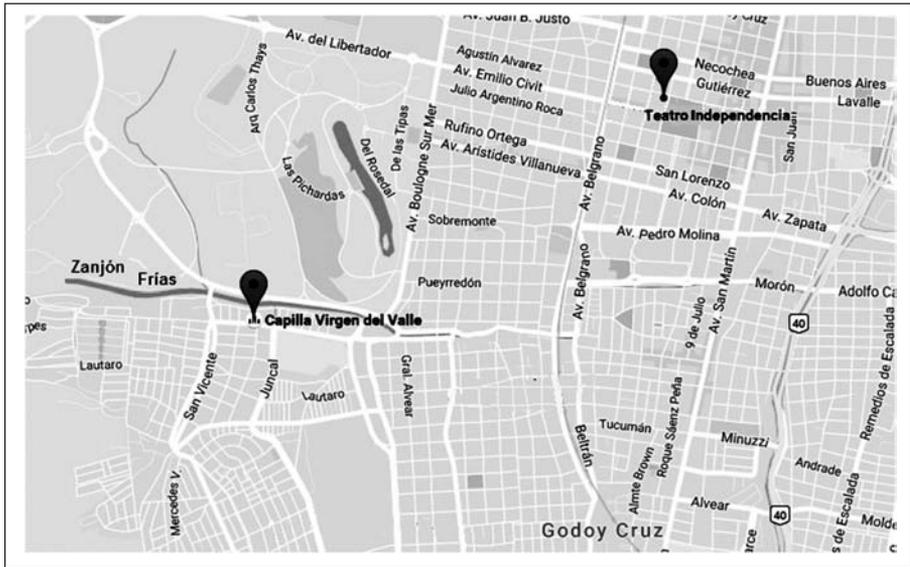
“... en ese momento el teatro barrial era la única herramienta que teníamos para que otros fueran tomando conciencia de esta problemática. La intención era ir formando los grupos de teatro barrial en los mismos barrios”. Entrevista a D. Blanco, óp. cit.

ámbito estable de encuentro y organización de los vecinos en torno al aspecto estrictamente cultural. Es a partir de la experiencia realizada que el teatro se convierte en una de las formas principales de expresión, articulado al folclore de los músicos y el grupo de danzas del barrio. De acuerdo a los testimonios de los vecinos entrevistados, desde la Peña folclórica “Martín Fierro”, los pobladores realizaron otras obras de creación colectiva, ya sin la presencia del grupo Arlequín. Estas iniciativas se proyectaron en festivales comunitarios dentro y fuera del barrio entre los que se destacó el de la fiesta de la vendimia de 1974. La propuesta artística organizada para esa oportunidad, se integró luego a la fiesta departamental que se realiza tradicionalmente en el distrito de Carrodilla, Luján de Cuyo.

“El Aluvión” constituyó además una instancia de reflexión crítica sobre lo vivido que, en ese marco, fue *recreado*. Esa reflexión permitió elaborar una lectura política sobre las condiciones de vida, las respuestas del Estado y la lucha desarrollada luego del aluvión de 1970. Constituyó así una sistematización de la memoria colectiva que puede entenderse como necesidad de la organización frente a las nuevas tareas que le planteaba la coyuntura abierta con la apertura institucional. Por todo lo dicho antes, el modo en que se construyó la obra y la participación comunitaria que involucró puede considerarse una experiencia de educación popular, en el sentido que precisa Oscar Jara (1985): *una experiencia de acción y reflexión sobre la acción, que contribuía al fortalecimiento de las organizaciones de clase*.

Respecto al papel del teatro en los procesos de lucha, la perspectiva de los vecinos entrevistados puede caracterizarse en tres grupos: quienes estuvieron involucrados en las actividades artísticas, quienes estuvieron más abocados a la organización reivindicativa y la lucha política y, finalmente, quienes formaron parte de ambas instancias. Para los dos primeros, las prácticas artísticas no se entienden como formas de lucha, ni con una función en ella. Los procesos de lucha y la organización aparecen asociados con otro tipo de acciones, generalmente medidas de acción directa con presencia pública (movilizaciones, cortes de calle, etc.), a la vez que con estructuras organizativas como las “comisiones”; en alusión a la Comisión de aluvionados y luego la Unión Vecinal y la Cooperativa. La

tercera perspectiva establece una relación de interioridad de las prácticas artísticas, concretamente “El Aluvión”, con los procesos de lucha, lo cual queda de manifiesto en la caracterización de la obra como otra forma de protesta. Por ello, esta perspectiva representa el momento de la síntesis al interior de una praxis donde el aspecto artístico y el político-organizativo estuvieron plenamente articulados.



Referencias Bibliográficas

Bibliografía

- AYLES TORTOLINI, Violeta (2014) “Militancia en las tablas. Vínculos entre teatro y militancia gremial y política”, *La Roca*. N° 1, pp. 93–106.
- BARALDO, Natalia (2006) “Conflictos y organización barrial en los tiempos del cielo y del asalto. Mendoza 1969–1973”, en Baraldo, Natalia y Scodeller, Gabriela (comps.) *Mendoza '70. Tierra del sol y de luchas populares* Buenos Aires: Manuel Suárez Editor, pp. 39–61.

- BARANDICA, Diego (2011) “Memoria, Testimonio e Historia Reciente: Experiencias en torno al teatro popular en Mendoza (1966–1976)”. Tesina de licenciatura, inédita. Facultad de Filosofía y Letras, Mendoza, UNCUYO.
- DUHALDE, Eduardo Luis y PÉREZ, Eduardo (2003) *De Taco Ralo a la Alternativa Independiente. Historia documental de las “Fuerzas Armadas Peronistas” y del “Peronismo de Base”* Tomo I: Las FAP, Buenos Aires, De la Campana.
- FRANCO, Mario (1973) “La antesala de un nuevo teatro”, *CLAVES* N° 83, pp. 19–20.
- GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, Graciela (2003) “De las utopías en el teatro setentista. Circulación y recepción del repertorio brechtiano y de la creación colectiva en Mendoza (1968 – 1976)”, *Huellas* N° 3, pp. 157–161.
- HENRÍQUEZ, Sebastián (2006) “El teatro barrial de creación colectiva y el teatro independiente comprometido en Mendoza (1968–1976): una aproximación a sus estrategias. En Baraldo, N. y G. Scodeller, óp. cit., pp. 63–83.
- JARA, Oscar (1985) “El reto de teorizar sobre la práctica para transformarla”, en Hernández, Isabel y otros *Saber popular y Educación en América Latina* Buenos Aires: Búsqueda–CEAAL, pp. 39–65.
- TOLEDO, Paulo *Mapas sobre el aluvión*, 2004.

Fuentes primarias

- Blanco, David (Junio de 2002). Entrevista realizada por la autora, Mendoza.
- Carreras, Mariú (Octubre de 2002). Entrevista realizada por la autora, Mendoza.
- Campoy, Santiago (Marzo de 2002). Entrevista realizada por la autora, Mendoza.
- Campoy, Santiago (Mayo de 2004). Sesión de Retroalimentación, socialización y corrección de la sistematización de la historia de Virgen del Valle. Realizada por la autora, Barrio Virgen del Valle, Godoy Cruz, Mendoza.
- Campoy, Juana, (Marzo de 2002). Entrevista realizada por la autora, Mendoza.
- Coca, nombre ficticio (Abril de 2004) Entrevista realizada por la autora, Mendoza.
- García, Daniel (Abril de 2003). Entrevista realizada por la autora, Mendoza.
- García, Daniel (Abril de 2004). Entrevista realizada por la autora, Mendoza.

- García, Daniel (Mayo de 2004). Sesión de Retroalimentación, socialización y correcciones sobre la historia de Virgen del Valle y de la Obra El Aluvión. Realizada por la autora, Barrio Virgen del Valle, Godoy Cruz, Mendoza.
- Lucy, nombre ficticio (octubre de 2001). Entrevista realizada por la autora, Mendoza.
- Palermo, Paco, nombre ficticio (Mayo de 2002). Entrevista realizada por la autora, Mendoza.
- Palermo, Paco, nombre ficticio (Abril de 2004). Sesión de Retroalimentación, socialización y correcciones sobre la historia de Virgen del Valle y del PB-FAP en Mendoza. Realizada por la autora, Mendoza.
- Prado, Juan (h) (Abril de 2004). Entrevista breve no grabada realizada por la autora, Mendoza.
- Suárez, Ernesto (Abril de 2002). Entrevista realizada por Claudia Taüber, Mendoza.
- Suárez, Ernesto (Agosto de 2003). Entrevista realizada por la autora, Mendoza.
- Diario *Mendoza* (1970–1974), Mendoza.
- Revista *Claves para interpretar los hechos* (1970–1974), Mendoza.

2. DISCURSIVIDADES Y TRAYECTORIAS

EL APORTE DE ENRICO TEDESCHI AL URBANISMO MENDOCINO

DR. ALEJANDRO PAREDES

La vida de Enrico Tedeschi en Italia

Enrico Tedeschi (Roma, 1910–Buenos Aires, 1978). Estudió en Milán y Roma. En 1934 se recibió de arquitecto en la Universidad de Roma, donde más tarde se doctoró en arquitectura (Montaner, 2011). En 1935 fue premiado por la planificación urbanística de Aprilia, en 1938 por la planificación de la Piazza Imperiale en la *Expo Universale di Roma* y en 1946 por el plan del Lido de Venecia y la ciudad de Pescara en 1946 (Garrappa Albani, 2011). Desde el final de la segunda guerra mundial hasta 1947, Enrico Tedeschi participó activamente en el *Partito d'Azione* y la *Scuola di Architettura Organica*.

Su militancia en el *Partito d'Azione*

Después de la finalización de la Segunda Guerra Mundial guerra, Enrico Tedeschi abrió un estudio de arquitectura junto a Luigi Piccinato, Cino Calcaprina, Silvio Radiconcini y Bruno Zevi (De Meo y Reale, 2006).

En este periodo Bruno Zevi estuvo fuertemente vinculado al *Partito d'Azione*. En tanto que Enrico Tedeschi era considerado uno de sus grandes intelectuales junto a Guido Dorso y Ferruccio Amoroso (Acocella, 1990: 124). El *Partito d'Azione* fue un partido antifascista de ideología socialista liberal que solo perduró hasta 1947. Creado en 1942, tuvo un rol activo en la resistencia armada contra la ocupación alemana. Su líder Ferruccio Parri, fue nombrado primer ministro de Italia luego del fin de la guerra entre junio y noviembre de 1945.

El gobierno de Parri se enfrentó a la desconfianza de los aliados, la Iglesia Católica y de los otros partidos del Comité de Liberación Nacional que no deseaban muchas de sus reformas radicales. Carlo Ludovico Ragghianti, uno de los fundadores del *Partito d'Azione*, obtuvo la Subse-

cretaría para las artes y el espectáculo¹¹⁴ de la Consejería de Educación. Ragghianti encaró la protección del patrimonio artístico y una reforma universitaria y de la formación docente. Ragghianti convocó a Bruno Zevi, Roberto Calandra, Franco Minissi y Enrico Tedeschi para compartir con ellos la idea de una reconstrucción de Italia basada en la relación dialéctica entre la cultura y el desarrollo, y la voluntad de tomar una acción militante para salvaguardar el patrimonio histórico-artístico y el medio ambiente. El estado de gran parte de los centros históricos de las ciudades principales y sus monumentos era desastroso y se debatía qué era prioritario preservar, considerando los valores culturales y morales que se debían mantener para educar a la sociedad (Alagna, 2008: 4 y 52).

El famoso restaurador de edificios Franco Minissi comenzó su tarea junto a Bruno Zevi, en un clima político que se oponía al avance extremo del compromiso cívico como única base de la reconstrucción. Franco Minissi, a su vez, organizó con Enrico Tedeschi la creación de una oficina de la planificación urbana de la reconstrucción. Sin embargo el *Partito d'Azione* se disolvió poco años después. Sus causas fueron la división del Partido entre su línea democrático-reformista y la socialista-revolucionaria, sumada a la derrota electoral de 1946 provocada por su bajo apoyo popular, ya que se trató prioritariamente de un partido intelectual. El demócrata cristiano, Alcide De Gasperi, sucedió a Parri y eliminó la oficina de Tedeschi (Vivio, 2010).

El grupo de arquitectos siguió con sus tareas profesionales y Zevi, Calcaprina, Piccinato, Radiconcini y Tedeschi presentaron un proyecto para la competencia nacional para la construcción del *albergo della gioventù* (De Meo y Reale, 2006). Paralelamente, todos ellos crearon la *Scuola di Architettura Organica*.

Su participación en la Scuola di Architettura Organica

La *Scuola di Architettura Organica*, fue la primera escuela libre de arquitectura en Italia. Se abrió en Roma en febrero de 1945, cuando la ciudad acababa de ser liberada de las tropas alemanas y aún parte de Italia

114 En italiano: Sottosegretario con delega alle Belle Arti e Spettacolo.

seguía bajo su dominio. Fue fundada por la *Associazione degli Architetti organici*, que luego se llamará *Associazione per l'architettura organica* (APAO). Estaba formada por un comité ejecutivo: Cino Calcaprina (presidente), Mario Fiorentino (secretario) y Silvio Radiconcini (tesorero). Sus docentes eran Pier Luigi Nervi, Luigi Piccinato, Mario Ridolfi, Aldo della Rocca y Bruno Zevi. Más tarde se unieron como profesores Mario Fagioli, Carlo-Cestelli Guidi, Angelo Ridolfi y Enrico Tedeschi. Su sede se encontraba el *Palazzo Albani del Drago* de Roma. Sus cursos estaban destinados a arquitectos y al público en general. Había cuatro cursos: urbanismo, estática y diseño estructural, tecnología y práctica del diseño arquitectónico y economía de la construcción.

La *Scuola* enfatizó la tecnología, la técnica, los materiales y la organización y se enfrentó a la estética ornamentada de las academias de bellas artes italianas y al monumentalismo del fascismo. También se opuso al culto de la autoría privada y abogó por el principio de colaboración. Funcionó hasta 1947, aunque su fecha de cierre y causas no están muy claras (Britt Eversole y Alicia Imperiale, 2014)

El paso por la revista *Metron-architettura*

Más tarde la *Associazione per l'Architettura Organica* (APAO) creó la revista romana *Metron*, que a partir del número 13 aparecerá con el título "*Architettura-Metron-Urbanistica*" (Gravagnuolo, 2004). La revista apareció desde 1949 hasta 1954. Los números 1 al 5 se publicaron en 1945; desde el 6 al 12 en 1946; del 13 al 22 en 1947; del 23 al 30 en 1948; y los números del 31 al 36 en 1949. Luego de un corte en la publicación, la revista retornó en julio de 1950 esta vez editada por *edizioni di Comunità (gruppo Olivetti)* hasta el final de la revista en el número 53-54 de diciembre 1954. Los números anteriores habían sido editados por Sandron. La variación en la cantidad de entregas por año se debe a que algunos ejemplares estaba compuesto por dos números de la revista, tal fue el caso de los números 4-5 (1945); 19-20 (1947); 23-24 (1948); 26-27 (dedicada a la Trienal de Milán, 1948); 31-32 (1949); 33-34 (1949); 35-36 (1949) y 53-54 (1954). Desde 1945 hasta mediados de 1947 los números tenían 76 páginas en promedio, en tanto que los números dobles 112 páginas. A partir de 1948 los números

redujeron su cantidad de páginas y cambiaron el formato de la hoja, de este modo pasaron tener alrededor de 50 páginas y en los casos de números dobles, 80 páginas (Ferraguti, 2013).

Números dobles



Números simples



Metron fue dirigida primero por el urbanista Luigi Piccinato y el arquitecto Mario Ridolfi. En 1948, a partir del número 28, contribuyeron en la dirección Silvio Radiconcini y Bruno Zevi. Finalmente desde el número 40 de 1951 la dirigieron Riccardo Musatti, Luigi Piccinato, Silvio Radiconcini y Bruno Zevi (ISSP, S/F). Enrico Tedeschi formó parte del consejo directivo junto a Piero Bottoni, Gino Calcaprina, Luigi Figini, Eugenio Gentili, Enrico Peressutti, Luigi Piccinato, Silvio Radiconcini, Mario Ridolfi y Giovanni Astengo quien integró el Consejo Directivo a partir del número 25 de 1948. Es importante señalar que de este grupo Enrico Tedeschi, Luigi Piccinato, Gino Calcaprina y la secretaria de redacción de *Metron*, la arquitecta Margherita Roesler Franz luego emigrarán a la Argentina (Collado, 2014).

La revista registra los cambios que sufrió la arquitectura italiana de posguerra y documenta la experiencia de lo moderno. En sus páginas llenas de fotos de proyectos, interiores y construcciones, se encuentran artículos de importantes arquitectos de la época. Entre ellos Pier Luigi Nervi, Giulio Carlo Hannas Meyer, Argan, Le Corbusier, Giovanni Astengo, Richard Kaufmann, Frank Lloyd Wright, Giuseppe Samonà y Hugh Casson (Mengual Muñoz, 2014). En tanto que Enrico Tedeschi publica el artículo “*Il convegno di docenti di architettura a Firenze*” en el número 21 de *Metron* (1947: 23–30).

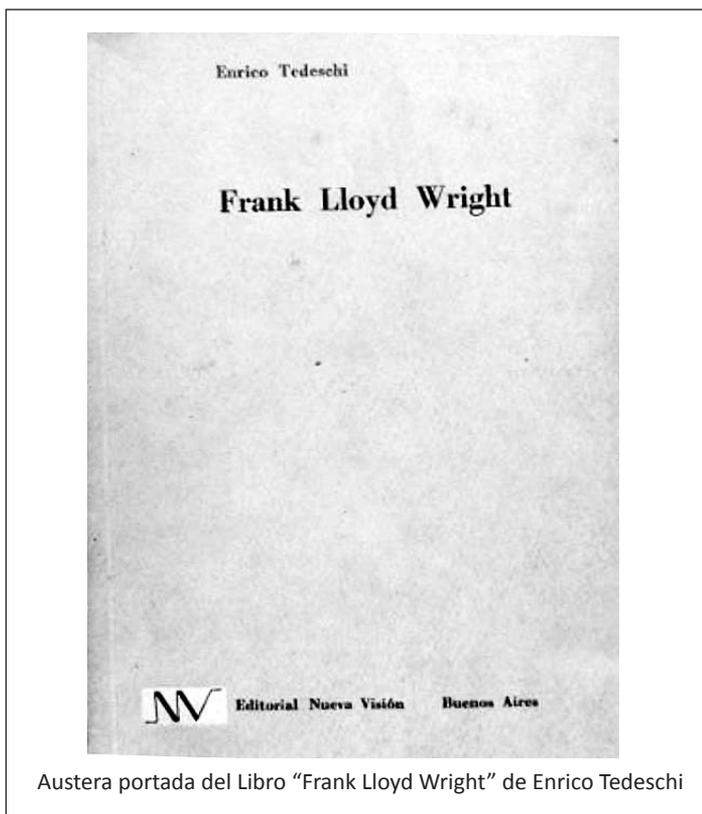
La llegada a la Argentina

En 1947 se realizó en Bridgwater, Inglaterra el VI Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM) cuyo tema central fue la reconstrucción de las ciudades devastadas por la II Guerra Mundial. Allí asistieron los arquitectos argentinos Jorge Vivanco y Jorge Ferrari Hardoy¹¹⁵ que invitaron a los arquitectos de la delegación italiana a visitar nuestro país.

115 Jorge Ferrari Hardoy tendrá un rol decisivo en la creación del Plan General de Ordenación Urbanística de Buenos Aires, en los planes reguladores de Mendoza y San Nicolás y en la reconstrucción de la ciudad de San Juan en 1944. Jorge Vivanco por su parte, encarará los planes Reguladores Jujuy–Palpalá y Posadas. Un gran proyecto de Vivanco fue la Ciudad Universitaria de la UTN de San Javier, en Tucumán.

Luigi Piccinato y Pier Luigi Nervi para participar del EPBA (Estudio para el Plan Regulador de Buenos Aires), y Enrico Tedeschi, Cino Calcaprina y Ernesto Nathan Rogers, para trabajar en la Universidad Nacional de Tucumán (Deambrosis, 2011).

Con la llegada de la democracia cristiana italiana al poder en 1947 Tedeschi, al igual que muchos de sus colegas, se sintió defraudado y en 1948 aceptó impartir clases en Argentina, donde se mudó definitivamente (Montaner, 2011). Bruno Zevi, en tanto, fue invitado en 1955 a Buenos Aires para dictar una serie de conferencias sobre el arquitecto Frank Lloyd Wright, causando un gran impacto en Argentina, que luego fue reforzado por el libro “Frank Lloyd Wright” de Enrico Tedeschi (Deambrosis, 2006).



Austera portada del Libro “Frank Lloyd Wright” de Enrico Tedeschi

De este grupo de italianos, solo Calcaprina y Tedeschi se radicaron en el país, causando una gran renovación de la arquitectura.

Tucumán

Enrico Tedeschi se estableció en Tucumán. En 1946 el Dr. Horacio Descole comenzó una reorganización de la Universidad Nacional de Tucumán. Como nuevo Rector interventor creó el Instituto de Arquitectura y Urbanismo que en 1948 incorporó a los profesores extranjeros Enrico Tedeschi, Ernesto Rogers, Guido Oberti y Gino Calcaprina. Más tarde en 1952 se formalizó la Facultad de Arquitectura y Urbanismo (Devalle, 2012). Al año siguiente Tedeschi pudo revalidar su título de arquitecto (Serie Científica, 1978). Paralelamente Jorge Vivanco proyectó la Ciudad Universitaria de la UTN de San Javier, en Tucumán. Este importante plan (según Reyner Banham fue una de las primeras megaestructuras construidas en el mundo) fue saboteado luego del derrocamiento de Perón y finalmente abandonado cuando se encontraba casi terminado. En la actualidad pueden observarse sus ruinas.

Tedeschi dictaba Historia de la Arquitectura causando una renovación nacional en ese campo. Realizó con sus alumnos varios trabajos de campo, el más importante fue una campaña de relevamiento en el Cusco en 1949, cuyos resultados luego publicó en un libro (Collado, 2014). Uno de los alumnos que lo acompañó en el viaje es el ahora gran arquitecto Cesar Pelli, famoso mundialmente por su diseño de las Torres Petronas, en Kuala Lumpur, Malasia (Giovannardi, 2016: 45). Además de Tucumán, Tedeschi dictaba asignaturas en las universidades de Cuyo y de Córdoba con igual éxito (Montaner, 2011). Su clases dictadas en Córdoba, por ejemplo, en el año 1956 fueron recopiladas por el Movimiento de Estudiantes Universitarios Humanistas y publicadas al año siguiente bajo el título "Teoría de la arquitectura/ Enrico Tedeschi" por el Departamento de Acción Social de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Córdoba.

En Córdoba, Tedeschi trabajó en la conservación y renovación de los monumentos coloniales y fue asesor de planeamiento de esa provincia (Serie Científica, 1978; Raffa y Cirvinia, 2011).

El Instituto Interuniversitario de Especialización en Historia de la Arquitectura (1957–1971)

Tedeschi tuvo un importante papel en la educación e investigación arquitectónica. En abril de 1957 se realizó en Tucumán una reunión de profesores de historia de la arquitectura de Argentina, Chile y Uruguay. En esa ocasión, a propuesta del arquitecto Francisco Bullrich, se decidió crear un centro para la formación de profesores de la especialidad. Este proyecto se completó en 1959 y el centro se creó en la Facultad de Arquitectura y urbanística de la Universidad Nacional de Córdoba hasta 1971. Se asociaron todas las facultades de arquitectura del país a excepción de la Universidad de Buenos Aires¹¹⁶.

Enrico Tedeschi fue su principal animador junto con Jaime Roca, Marina Waisman, Raúl González Cadevila y Francisco Bullrich entre otros (AAVV, 2007). Entre 1960 y 1970, después de algunas reuniones de estudio, fueron organizados cursos dictados por importantes personalidades internacionales de la talla de Sir Nikolaus Pevsner (en 1960), Giulio Carlo Argan (en 1961), Joshua Taylor (en 1963), Fernando Chueca Goitia (1964), Reyner Banham, Vincent Scully y Humberto Eco (Gutiérrez, 1996: 352).

El instituto realizó también numerosas publicaciones entre ellas:

- *Boletines bibliográficos* (nueve números publicados entre 1960 y 1968);
- *Catedral de Puno*. Introducción y dirección de Enrico Tedeschi. Universidad Nacional de Córdoba 1963;
- *Las Teresas, iglesia y convento de las Carmelitas Descalzas de Santa Teresa, Córdoba*. Presentación de Jaime Roca: Relevamiento de Adriana Trecco y Alcía Madoery. IDEHA, Argentina 1965
- *Iglesia del Bom Jesus de Matozinhos*. Prólogo de Rodolfo Gallardo, IDEHA, Universidad del Nordeste. Argentina 1965;
- *Argan. Giulio Carlo. La concepción del espacio: Del barroco a hoy, edición del Seminario dictado en IDEHA*, Nueva Visión, Buenos Aires 1968.

¹¹⁶ Tedeschi, con la creación del IDEHA se enfrentaba tácitamente al Instituto de Arte Americano de la UBA creado por Mario Buschiazzi en 1946 (COLLADO, 2014).

Estas actividades dieron origen a una escuela de pensamiento y formó a toda una generación de profesores de todo el país (Gutiérrez, 1996: 352).

Su establecimiento en Mendoza (1959)

Luego se mudó a Mendoza donde, entre 1959 y 1961 ocupó el cargo de Técnico urbanista de la Comisión Especial de Planeamiento Urbano y Código de Edificación de Mendoza (Garrappa Albani, 2011). Allí elaboró el primer Código moderno de la ciudad (Raffa y Cirvinia, 2011). Tedeschi planteaba que una ciudad era más habitable si construyen *hileras de árboles que den sombra en cada calle y un pequeño parque en cada corazón de manzana*¹¹⁷. Siguiendo este principio, el código de edificación para la ciudad limitaba el desarrollo de las construcciones en altura y las obligaba a retirarse de la vereda para no dañar las copas de los árboles de las calles (Cremaschi, 2006).

En el documento final que escribió para la Oficina de Planeamiento Urbano y Código de Edificación de la Municipalidad de la Capital, conocido como “Informe Tedeschi” (1961), escribió:

El árbol, así, se convierte no sólo en factor principal de la calle y plazas mendocinas sino en el de la estética toda de la ciudad, que por éste solo hecho se transforma en un ejemplo típico, de reconocido prestigio, en el concierto de las ciudades.

La suma de los elementos constitutivos de la calle (vereda, calzada, acequia, árbol) se equilibra dimensionalmente con el volumen de la edificación que la bordea creando sensaciones armónicas de espacio, luz y formas, lo que provoca un verdadero placer estético al transitar por ellas, exaltándose el goce de vivir. Muchas veces la fronda de las calles forma verdaderos túneles verdes donde los rayos solares, infinita y caprichosamente fragmentados, producen los más inesperados juegos espaciales y lumínicos que se extienden sobre el suelo y la masa edificada”.

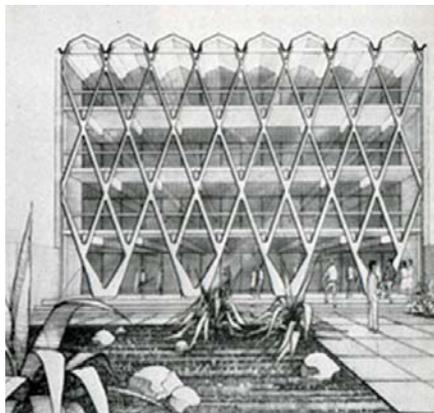
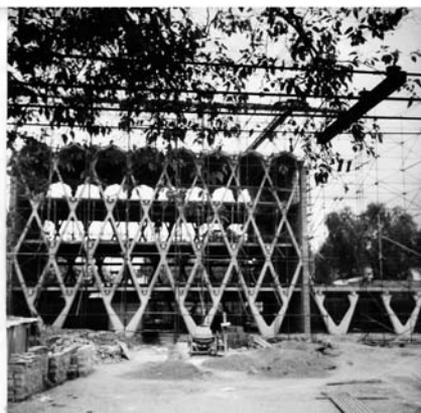
117 Este pensamiento influyó fuertemente en el arquitecto Jorge Cremaschi, quien luego fundará la Asociación para la Preservación del Árbol y su Ambiente

La ciudad toma así ciertas características de la ciudad jardín, que compensa por cierto la carencia de otras cualidades estéticas (Informe Tedeschi, publicado en parte por Cremaschi, 2006).

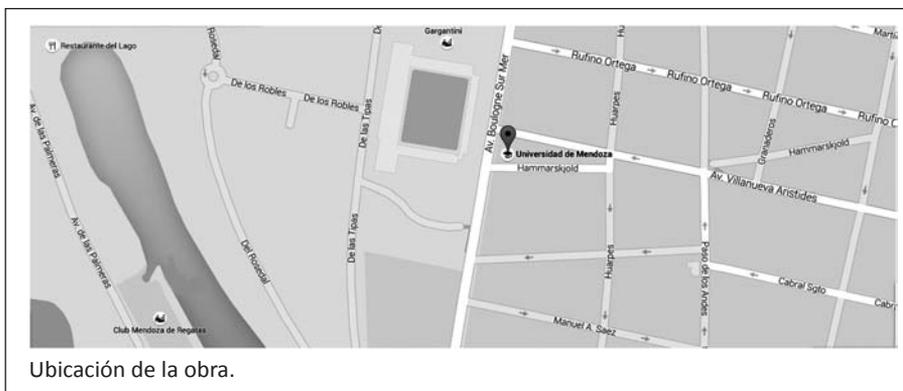
En 1960 creó, junto a Daniel Ramos Correas y otros arquitectos, la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Mendoza, una universidad laica privada fundada el año anterior. Tedeschi fue el decano, además de docente y organizó la carrera de forma novedosa, influyendo con sus conceptos de arquitectura ambiental y dándole un espacio importante a la investigación (Raffa y Cirvinia, 2011; Montaner, 2011, Collado, 2014).

Entre 1961 y 1964 proyectó y construyó el edificio de la Facultad de Arquitectura de Mendoza siguiendo principios ecológicos (priorizó la ventilación natural, la luz solar y espacios para estar al aire libre), tecnología de vanguardia (estructuras antropomórficas de hormigón armado) y una austera ornamentación (Montaner, 2011). El Jardín fue diseñado por Ramos Correas.

**Construcción de la facultad de Arquitectura,
Universidad de Mendoza (1961–1964)**



Dibujo de E. Tedeschi de la Fachada (1963) publicado por alumnos de la Escuela de Arte de Motril (España); foto de la construcción publicada por la Universidad de Mendoza.



En 1973 dejó de ser el decano de la Facultad de Arquitectura y se dedicó a la investigación. Ese año fue especialmente difícil para Tedeschi ya que fue operado por un tumor renal y uno de sus hijos tuvo una fuerte enfermedad. Entre junio de 1973 y enero de 1974 un grupo de estudiantes tomaron la Facultad de Arquitectura y exigieron su estatización y la enseñanza de la arquitectura a través de lo que se llamó “Taller Total” siguiendo el ejemplo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Córdoba (Elkin, 2000). La universidad fue intervenida y tanto Emilio Descotte, *rector* fundador de la *universidad*, como Tedeschi, decano de la facultad desde su fundación, fueron despedidos. En este contexto le escribe a su amigo Bruno Zevi para regresar a Roma, aunque no lo concretó (Giovannardi, 2016: 104). Terminada la intervención, el rector fue restituido y aunque Tedeschi siguió vinculado a la universidad a través del Laboratorio de Ambiente Humano y Vivienda (LAVH), la relación con dicha facultad ya estaba muy deteriorada. Llegó a ser investigador principal de CONICET (Tedeschi, 1979). Fundó varios centros de investigación: el Instituto de Arquitectura y de Urbanismo; el Instituto Argentino de Investigación de Zonas Áridas (IADIZA) y el Laboratorio de Ambiente Humano y Vivienda (LAVH), estos dos últimos actualmente se encuentran en el CCT-Mendoza CONICET (Raffa y Cirvinia, 2011). Precursor de la investigación solar en Arquitectura, fue uno de los fundadores de la Asociación Argentina de Energía Solar (ASADES) y creó el primer prototipo de casa solar de Argentina (Gutiérrez, 2014; Raffa y Cirvinia, 2011; Montaner, 2011).

Sus escritos

Tedeschi fue autor al menos de “I servizi collettivi nella comunità organica” (Revista Metron, 1947); “L’architettura in Inghilterra” (Univ. de Firenze, 1948); “Estadística para el urbanismo” (Univ. Nac. de Tucumán, 1950); “Una introducción a la historia de la arquitectura (Univ. Nac. de Tucumán, 1951); “Urbanismo como legislación” (1951); “Asoleamiento en la Arquitectura” (Univ. Nac. de Tucumán, 1955); Frank Lloyd Wright (Bs. As: Nueva Visión, 1955); “La plaza de Armas del Cuzco” (Univ. Nac. de Tucumán, 1953 y 1961); “La enseñanza de la arquitectura”, (Nuestra Arquitectura, 1956); “La arquitectura en la sociedad de las masas” (Buenos Aires, 1962); “Teoría de la arquitectura” (Bs. As: Nueva Visión, 1961); La Catedral de Puna (1965); “*Forma y tipología en la arquitectura bancaria*” (Summa, 1968); “El medio ambiente natural” (siglo XXI, 1975) y “Propuesta de tipología en helioarquitectura” (Serie científica, publicación post mortem, 1979)

Los dos libros más influyentes de Tedeschi fueron *Una introducción a la historia de la arquitectura* (1951) y *Teoría de la arquitectura* (1961). El primero dedicó un capítulo al espacio externo, el urbanismo y el paisaje; superando a Bruno Zevi que entendía el espacio solo como interior. En tanto que el segundo libro tuvo un gran impacto en todo Iberoamérica. En su última etapa, cuando comienza a experimentar con la energía solar, publicó en italiano el libro *Energia Alternativa. Come utilizzare l'energia della natura* (1978), posteriormente publicado en español.

Según Josep María Montaner, en sus escritos Tedeschi defendió tres conceptos básicos: la importancia de la historia en una situación contemporánea; la insistencia en que la esencia de la arquitectura radica en el espacio y el reconocimiento de la importancia del paisaje y de la relación de la arquitectura con el medio ambiente (Montaner, 2011). En “El medio ambiente natural”, por ejemplo, Tedeschi afirmó: “*Tres elementos del paisaje natural interesan especialmente a la arquitectura: el terreno, el clima y la vegetación*” (Tedeschi, 1981: 235).

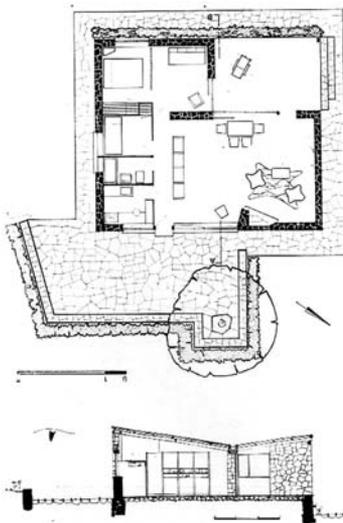
Para Adriana Collado (2014), las publicaciones de Tedeschi, influenciadas por la estética “crociata”, rescatan la necesidad de crear obras culturalmente situadas dando importancia a las relaciones entre la arquitec-

tura y la historia, la dominancia de la dimensión espacial para interpretar la obra de arquitectura y la inescindible relación entre teoría, historia y crítica. De este modo logró aproximarse a las condiciones materiales, culturales y sociales del espacio sudamericano teorizando sobre los valores estéticos, técnicos y paisajísticos de las arquitecturas situadas.

Sus obras

Algunas de sus obras principales fueron: Revisión del planeamiento urbano de Roma (1944–1945); Planeamiento urbano de Caserta (1945–1946); plan de reconstrucción de Capua (1946–1947); colaboración en el plano de la Ciudad Universitaria de Tucumán (1948); casas en Tucumán (1950–1952); Facultad de Arquitectura de la Universidad de Mendoza (1961–1963); hoteles y casas en San Luis (1965–1967); Facultad de Ingeniería Univ. de Mendoza (1970–1971); Facultad de Leyes. Mendoza (1970–1973); primera casa solar de Argentina (1978) (Gutiérrez, 1996).

Primera casa construida por Tedeschi en Argentina (1950)



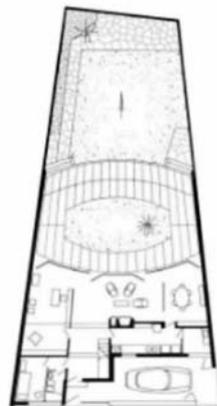
Referencia: “Cinco obras de Enrico Tedeschi”, Nuestra Arquitectura, N.º 381, 1961, p.21-23.

Tedeschi construyó pocas obras de arquitectura en Argentina, aunque todas en una relación armónica con la geografía que las albergaba. Son obras que pueden inscribirse en una orientación “protobioclimática” (Rosenfeld, et al, 2007). En las casas en Tafí del Valle, por ejemplo, sin resignar principios de la modernidad, integró la obra al clima y al paisaje. (Collado, 2014).

Primera casa construida por Tedeschi en Argentina (1950)

En 1954 construyó su casa en Mendoza. Como puede observarse en la planta, se trata de una casa introvertida que delinea una pérgola oval. De este modo aparece centrada fuertemente en el jardín que se divide en uno de media sombra seguido por otro totalmente soleado (Alvite, 2013). La orientación de la pared vidriada es hacia el norte conformando una casa solar pasiva.

Su casa en Mendoza (1954) en calle Clark 445



Cara norte de la casa y planta (Alvite, 2013).

En 1978 en el marco del el Laboratorio de Ambiente Humano y Vivienda (LAVH) y con dinero entregado por la OEA, construyó la primera casa solar de la Argentina que permite el ahorro de hasta un 70%

en gastos de iluminación y calefacción. La misma tiene calefón y horno solar y está orientada al norte de modo tal que recibe la irradiación solar durante el día y la redistribuye durante la noche. Las habitaciones están calefaccionadas por el método del muro de Trombe Michel. La casa fue construida con dinero del CONICET en un terreno cedido por el Instituto Provincial de la Vivienda en la calle Juncal del Barrio Parque Sur de Godoy Cruz (Sturniolo, 2007).

**La primera casa solar de la Argentina,
construida por E. Tedeschi en 1978 (su última obra)**

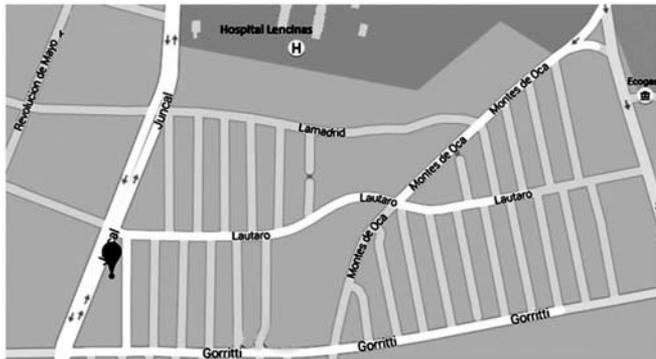
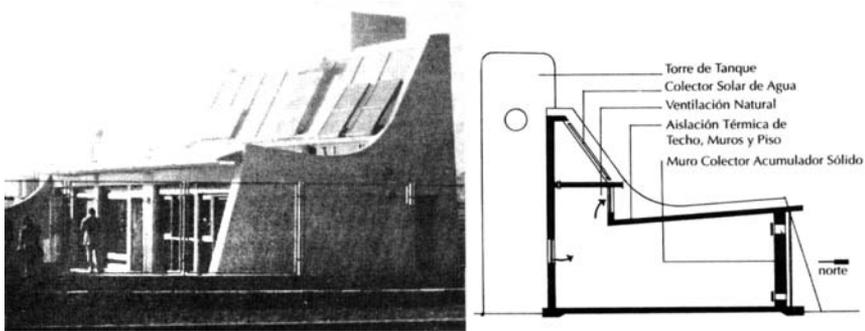


Foto de la cara norte de la casa publicada en Serie Científica, esquema del diseño de la casa, ubicación de la casa solar.

Las redes intelectuales de Tedeschi

Tedeschi se articuló principalmente con investigadores de Tucumán, Córdoba, Mendoza, La Plata y Resistencia. La marginalidad con respecto a Buenos Aires de Tedeschi, para Sebastián Malecki (2013) se debe a cuatro factores: 1) su enfrentamiento a Mario Buschiazzo y al Instituto de Arte Americano de la UBA creado en 1946; 2) el rechazo a la influencia del cubismo en el arquitectura racionalista; 3) el idealismo de Tedeschi, que lo llevó a acentuar la autonomía del arte frente a la sociedad alejándolo de planteos sociales que eran compartidos en Buenos Aires (al modo del pensamiento marxista de Maldonado); 4) la arquitectura orgánica propuesta por Tedeschi tuvo como principales adeptos a católicos conservadores. Como pruebas (no ajenas a polémicas) Malecki recuerda que en Córdoba sus clases fueron desgrabadas por el grupo católico “Movimiento de Estudiantes Universitarios Humanistas” y que durante la dictadura de Onganía era funcionario municipal de Córdoba. De todos modos, como reconoce el mismo Malecki, la afinidad estética con la arquitectura organicista por parte del catolicismo conservador no era algo que Tedeschi pudiera manejar.

El contexto de lectura de los libros más leídos de Tedeschi cambió vertiginosamente desde fines de los sesenta y comenzaron a perder el impacto de los años anteriores. Un claro ejemplo era la ausencia en sus escritos de la relación entre arte–arquitectura y política: “*Tedeschi no consideró las contradictorias, complejas y problemáticas relaciones entre arte y política que estuvieron en el corazón de las experiencias vanguardistas, particularmente en las vanguardias arquitectónicas* [de los sesentas]” (Malecki, 2013: 165). En tanto la relación entre política y arquitectura iba siendo central en las discusiones de todo el país, Tedeschi iba perdiendo su prestigio. En 1971, en una reunión realizada del Instituto Interuniversitario de Especialización en Historia de la Arquitectura en La Plata se le dijo que ya no podría participar ya que no representaba a ninguna universidad nacional. Aunque esa reunión fue también la última de dicho instituto. En 1973 Tedeschi fue expulsado de la Universidad de Mendoza, en medio de la intervención de la universidad desatada por la toma de la facultad de Arquitectura por sus estudiantes. En un periodo políticamente muy tumultuoso Tedeschi sufre

acusaciones en la Universidad por su abierta oposición a la toma estudiantil pero posteriormente al golpe cívico–militar de 1976, la Operación Claridad lo menciona como “persona con antecedentes ideológicos desfavorables” (Giovannardi, 2016: 104)¹¹⁸. A partir de esa fecha solo se dedicó a la investigación sobre la helioarquitectura en el CONICET. Murió en 1978 cuando aún no estaba finalizada la casa solar.

Conclusiones

El impacto de Tedeschi puede apreciarse en múltiples aspectos. A nivel internacional, el proyecto “Radical Pedagogies: Action–Reaction–Interaction” de la Universidad de Princeton, presentado en la 14 Bienal de Arquitectura de Venecia (2014), estudió experimentos pedagógicos que según ellos impactaron de forma crucial en el discurso y la práctica arquitectónica de la segunda mitad del siglo XX. Fueron seleccionados 63 casos de todo el mundo, en dos de los cuales participó Enrico Tedeschi: La Scuola di Architettura Organica,

118 Los mendocinos que aparecen en la “Nómina de personas vinculadas al ámbito cultural con antecedentes ideológicos desfavorables” de Operación Claridad son (la descripción es textual):

- Urondo, Francisco: Periodista y poeta
- Tejada Gómez, Armando: Poeta. Autor de numerosas canciones con contenido subversivo. Animador.
- SADE, filial Mendoza: Principales elementos izquierdistas: Luis Casnati, Raimundo Fares, Alberto Cirigliano, Ricardo Tudela, Juan Draghi Lucero, Rosario Américo Calí, Vicente Nacaratto, Rosa Antonietti Filippini.
- Circulo de Escritores de Mendoza: integrado por Américo Calí, Ricardo Tudela, Reinaldo Bianchini, Vicente Nacaratto, Luis Casnati, Juan Draghi Lucero, Alberto Cirigliano.
- Juan Agustín Rossi: Director fundador del Teatro “De la Montaña” de la UNCUYO.
- Instituto Argentino de Investigación de Zonas Áridas (IADIZA), integrado por: Enrico Tedeschi, Virgilio Roig, Julio Rafael Contreras, Juan Carlos Guevara, Susana Godoy De Murgo, Arturo Roig Alsina, Atilio Anastasi, Adriana Stipech.
(Clarín, 24 de marzo de 1996)

de la Associazione per l'architettura organica, APAO de Roma (1945–1947) y el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán (1947–1952).

Otro ejemplo es que la Facultad de Arquitectura, obra proyectada por Tedeschi, fue seleccionada para ser presentada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) en la muestra “Latinoamérica in Construction: Architecture de 1955–1980”, en Marzo de 2015, como una de las pocas que representó a nuestro país.

En Argentina, la renovación arquitectónica generada por Tedeschi puede apreciarse gracias en su participación en el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán (1947–1952), El Instituto Interuniversitario de Especialización en Historia de la Arquitectura (1957–1971) y la cofundación de la Asociación Argentina de Energía Solar (ASADES).

A nivel local, Tedeschi participó en la creación del Código de Edificación de Mendoza que fortaleció la imagen de ciudad arborizada y sus túneles verdes que disfrutamos hoy; la creación y dirección de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Mendoza (1960–1973); la creación del Instituto Argentino de Investigación de Zonas Áridas (IADIZA) y del Laboratorio de Ambiente Humano y Vivienda (LAVH).

Bibliografía

- AAVV. *Historia de la Arquitectura en la Argentina. Reflexiones de medio siglo. 1957–2007*. Ed. CEDODAL–IDEHA. Tucumán. 2007
- ACOCCELLA, Giovanni (1990) *Notabili, istituzioni e partiti in Irpinia. Quarant'anni di vita democratica*, Nápoles: Alfredo Guida Editori.
- ALAGNA, Alessandra (2008) “Franco Minissi. Restauro e musealizzazione dei siti archeologici in Sicilia”. Tesis de doctorado en Conservazione Dei Beni Architettonici. Nápoles: Università Degli Studi Di Napoli Federico II
- ALVITE, Silvia (2013) “Naturaleza crítica del espacio doméstico en la arquitectura de Enrico Tedeschi”, *1ª Jornada de Investigadores en Formación*, Bs. As: FADU–UBA, pp. 476–485.
- CLARÍN (1996) “Prohibidos y desaparecidos”, *Diario Clarín*, 24 de marzo de 1996, Bs. As.

- BENEDETTO Gravagnuolo (2004) “L’architettura della ricostruzione tra continuità e sperimentazione 1945–1957”. *Architetture dal 1945 a oggi a Napoli e provincia*, Nápoles: Seconda università degli studi di Napoli y università Federico II.
- COLLADO, Adriana (2014) “Migrantes, exiliados o viajeros. Trayectos arquitectónicos de Italia a Argentina en la segunda posguerra” en: GUTIÉRREZ, Ramón y VIÑUALES, Graciela (eds.). *Arquitecto Ernesto Puppò, 1904–1987*, Bs. As: CEDODAL.
- CREMASCHI, Jorge A. “El árbol como símbolo redentor del urbanismo de Mendoza”, *Los Andes*, 16 de marzo de 2006.
- DE MEO, Vincenzo y REALE, Elisabetta (2006) *Inventario dell’archivio Bruno Zevi*, Roma: Fondazione Bruno Zevi. www.fondazionebrunozevi.it/iniziativa/contemporaneo/immagini/inventario_Zevi.pdf
- DEAMBROSIS, Federico (2006) “¿qué hacer con los yanquis? distintas recepciones de las experiencias y de los modelos estadounidenses en el medio arquitectónico argentino. Los casos de nuestra arquitectura y de NV nueva visión: 1951–1957”. En: POZO MUNICIO, José Manuel y MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Javier (comp.) (2006). *La arquitectura norteamericana, motor y espejo de la arquitectura española en el arranque de la modernidad (1940–1965)*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- DEAMBROSIS, Federico (2011), *Nuevas visiones*, Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- DEVALLE, Verónica (2012) “El surgimiento del diseño gráfico en la Argentina. Una historia disciplinaria”, V Encuentro Nacional y II Latinoamericano “La Universidad como objeto de investigación” Univ. Nac. del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Versión digital: www.bio-design.com.ar/2UNLa/historia2/2012/Devalle/Devalle%20durgimiento%20del%20DG.pdf
- ELKIN, Benjamín (2000). *Taller total: una experiencia educativa democrática en la Universidad Nacional de Córdoba*. Córdoba: Ferreyra editor.
- EVERSOLE, Britt y IMPERIALE, Alicia (2014) “Della Rocca, Nervi, Piccinato, Ridolfi, Calcaprina, Zevi. Associazione per l’architettura organica. Roma, Italia 1945–1947”, *Radical Pedagogies: Action–Reaction–Interaction*, Princeton University School of Architecture.

- FERRAGUTI, Ivo & C. (2013) “Catálogo de la librería Ferraguti”, Roma: Ferraguti Service s.a.s. www.ferraguti.it/vetr-139-metron_rivista_internazionale_di_architettura_1945_1949_tutto_il_publicato
- GARRAPPA ALBANI, Jorge (2011) “Sulle tracce dell’architetto Enrico Tedeschi” *Lombardi nel Mondo*, <http://portale.lombardinelmundo.org/nazioni/argurug/articoli/storiaemigrazione/gnanchet>
- GIOVANNARDI, Fausto (2016) *Enrico Tedeschi, dal sogno alla tragedia Argentina*, Patron Editore, Bologna.
- GUTIÉRREZ, Ramón (editor) (1996) *Arquitectura e società: l’America Latina nel XX secolo*, Volumen 18, *Enciclopedia tematica aperta*. Milan: Editoriale Jacabook.
- GUTIÉRREZ, Ramón (2014). *La arquitectura en la Argentina (1965–2000)–Parte I. Tiempos de cambio. De la esperanza al pragmatismo*. Arquitectos, São Paulo, año 14, n. 168.01, Vitruvius, mayo 2014 <www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/14.168/5216>.
- ISSP (S/F) *Bibliografia*, Nápoles: Istituto di Studi Superiori di Progettazione. www.issp.it/bibliografia.htm
- MALECKI, Sebastián (2013) “Historia y crítica. Enrico Tedeschi en la renovación de la cultura arquitectónica argentina 1950–1970”, *Eadem Utraque Europa*, año 9, N°14, pp. 137–174
- MENGUAL MUÑOZ, Alberto (2014) “Metron, revista internazionale d’architettura”, *Urbipedia archivo de arquitectura* www.urbipedia.org/index.php?title=Metron
- MONTANER, Josep María (2011) “La Experiencia Del Lugar Ernesto Nathan Rogers, Enrico Tedeschi, José Antonio Coderch Y Lina Bo Bardi”, *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, N°. 2, pp. 39–45.
- RAFFA, Cecilia y CIRVINIA Silvia (2011) “Autores y producción del movimiento moderno en mendoza –argentina (1930–1970)”, 9º seminário docomomo brasil interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente Brasília. junio de 2011. www.docomomobsb.org
- ROSENFELD, Elías, SAN JUAN, Gustavo., DISCOLI, Carlos, DICROCE, Luciano., BREA, Bárbara, & MELCHIORI, Mariana (2007) “Edificios proto–bioclimaticos en la Argentina: tres ejemplos relevantes”. *Ambiente Construído*, 7(3), 7–21.

- S/A (1978) “Una casa laboratoria con uso de energía solar”, *Serie Científica*, agosto–septiembre de 1978, pp. 16–18.
- SERIE CIENTÍFICA (1978) “Don Enrico Tedeschi”, *Serie Científica*, agosto–septiembre de 1978, p.4
- STURNIOLO, Leandro(2007) “La casa que mejor aprovecha el sol”, *Los Andes*, 29 de junio de 2007.
- TEDESCHI, Enrico (1981) “El medio ambiente natural” En: Segre, Roberto *América Latina en su arquitectura*, Siglo XXI, pp. 234–249.
- TEDESCHI, Enrico (1979) “Propuesta de tipología en helioarquitectura”, *Serie Científicaérica Latina en su arquitectura*, Mayo–junio 1979, año III, N° 13, pp. 20–24.
- VIVIO, Beatrice A. (2010) Franco Minissi: *Musei e restauri. La trasparenza come valore. Arti visive, architettura e urbanistica*, Roma: Gangemi Editore spa.

ANTONIO DI BENEDETTO Y LA VIOLENCIA PARAESTATAL.
MENDOZA, 1973–1976¹¹⁹

Laura Rodríguez Agüero
INCIHUSA–CONICET, UNCUYO

Creo que nunca estaré seguro que
fui encarcelado por algo que publiqué.
Mi sufrimiento hubiese sido menor
si alguna vez me hubieran dicho
qué exactamente; pero no lo supe.

Esta incertidumbre es la más horrorosa de las torturas.

Antonio Di Benedetto

Introducción

En el montaje del terrorismo de Estado el papel de los medios de comunicación fue fundamental, tanto como mecanismo de control social y manipulación ideológica, como en la construcción y legitimación de un discurso oficial que enfatizaba el papel “refundacional y de salvataje de la patria” por parte de las Fuerzas Armadas (FFAA) (Borrelli, 2011).

En trabajos anteriores, me propuse indagar en la manera en que Los Andes, diario emblemático de la provincia de Mendoza, cubrió la brutal represión desatada a nivel local, tanto en los momentos previos como

119 Este artículo fue publicado como “Los Andes, Antonio Di Benedetto y la violencia paraestatal. Mendoza, 1973-1976” (Rodríguez Agüero, Laura, 2016). En Revista de Historia, N° 17, Noviembre 2016, pp. 122-144. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue. ISSN: 0327-4233 URL: <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/historia/index>

posteriores a marzo de 1976. En el recorrido realizado por las páginas del centenario matutino entre 1975 y 1978, pude observar por un lado, la presencia que tuvo la violencia paraestatal y el modo en que dichas noticias fueron tratadas; y por otro, cómo se fue construyendo discursivamente el terrorismo de Estado en las páginas del diario una vez producido el golpe y de qué manera fueron cubiertos los operativos contra la denominada “subversión” (Rodríguez Agüero, 2014).

Al realizar el relevamiento de diarios para el período previo al golpe, me encontré con una (grata) sorpresa: Los Andes, conocido por su carácter conservador, realizó una completa y profunda cobertura de las noticias que daban cuenta de las salvajes acciones de las bandas parapoliciales que actuaron para esa época en Mendoza. Si bien el vocabulario utilizado reproducía el de las fuerzas de seguridad, la cobertura realizada excedía ampliamente lo esperable de un diario históricamente portavoz de los grupos dominantes mendocinos y símbolo del conservadurismo político y cultural local.

Al indagar en las causas por las cuales este conservador diario tuvo tal compromiso con lo ocurrido durante estos años, me encontré con la figura de quien se desempeñaba como subdirector en ese momento, el escritor y periodista Antonio Di Benedetto, quien desde su llegada a la subdirección en 1968, había abierto un proceso de profundas transformaciones para Los Andes, incluida la apertura del vespertino *El Andino*, que actuó como competencia interna frente a la desaparición de *El Tiempo de Cuyo*. Durante el período analizado, si bien figuran como directoras dos herederas del fundador Fabián Calle (Carmen Usandivares de Calle y Elcira Videla de Schiappa de Azevedo), hasta el 24 de marzo de 1976 quien estuvo a cargo fue el subdirector Di Benedetto. Y vale la pena destacar que mientras ocupó ese cargo, Di Benedetto fue el máximo –y único– responsable de la línea editorial del diario (Oviedo, 2010).

Conocido es el trágico destino del escritor, quien la madrugada del 24 de marzo de 1976 fue secuestrado en su lugar de trabajo y permaneció preso en diferentes cárceles, donde fue sometido a todo tipo de vejámenes. Si bien es difícil desentrañar la lógica con la que la represión actuó, la pregunta que siempre dio vueltas fue: ¿cuál fue el motivo del

brutal “castigo” al que fue sometido Di Benedetto siendo que él nunca se había comprometido políticamente e incluso era conocido por sus ideas políticas conservadoras? Aparentemente su detención estuvo vinculada a la sistemática publicación de noticias sobre la violencia paraestatal ejecutada por las bandas de la policía provincial y federal en los meses previos al golpe, pese a las advertencias que los mismos jefes policiales y militares le habían hecho llegar en más de una oportunidad.

En el siguiente trabajo me propongo analizar, a partir del uso de fuentes escritas, y del testimonio de protagonistas de la época, cuáles fueron esas noticias que causaron tanto malestar al interior de las fuerzas de seguridad, en qué contexto fueron publicadas, cuál fue el tratamiento que se les dio y cuáles fueron las consecuencias políticas de su publicación. Si bien el artículo se remonta a los tempranos 70, el corpus de noticias elegido se enmarca en el lapso comprendido entre octubre de 1975 y marzo de 1976, es decir entre los denominados “decretos de aniquilamiento”¹²⁰ y el golpe de Estado. Este trabajo intenta ser un aporte al campo de estudios sobre la represión en la historia argentina reciente al abordar, desde la escala local, el complejo trienio 1973–1976 en Mendoza, y al analizar en ese contexto, el papel que cumplió el principal diario de la provincia en vinculación con la trayectoria periodística –y de vida– del célebre escritor. Esta investigación se inscribe en el campo de la historia social, por lo que no utilizaré herramientas de análisis del discurso propias del campo de la comunicación social.

120 Mediante el decreto 2770 se creaba el Consejo de Seguridad Interna a través del cual los comandantes generales de las FFAA asesorarían a la presidencia en la lucha contra la “subversión”. El decreto 2771 permitía al Consejo de Seguridad Interna suscribir convenios con las provincias para que el personal penitenciario y policial quedara bajo control operacional de las FFAA; y el decreto 2772 declaraba el carácter nacional de la lucha “antisubversiva”.

Los Andes y la violencia paraestatal

Un breve contexto

Si bien tradicionalmente se ha marcado el inicio del Terrorismo de Estado con el advenimiento de la dictadura militar, la represión no comenzó en marzo del '76. Al respecto, en los últimos años diferentes autores como Gabriela Águila y Pablo Scatizza, entre otros/as, han cuestionado esa periodización y han propuesto otros puntos de inicio (Águila, 2008 y Scatizza, 2015). En esa dirección, Débora D'Antonio y Ariel Eidelman plantean que ya a partir de las insurrecciones obreras de 1969, "la actividad represiva del Estado nacional y de sus aparatos de "seguridad" específicos, se incrementó notablemente" y muestran cómo 1976 "momento en que el Estado despliega al máximo su capacidad represiva, constituye un punto de inflexión pero no un punto de inicio" (D'Antonio y A. Eidelman, 2010: 1 y 23).

En ese sentido, durante la presidencia de Isabel Perón (1974–1976) comenzó a actuar la Triple A o AAA (Alianza Anticomunista Argentina), organizada y financiada por el ministro de Bienestar Social del tercer gobierno peronista, José López Rega. En Mendoza, la violencia paraestatal actuó a través de diferentes organizaciones. Tuvieron efímera existencia el Comando de Operaciones Anticomunistas José I. Rucci, la Juventud Peronista Auténtica y el Comando Fernando Abal Medina. El accionar represivo fue llevado a cabo principalmente por el CAM (Comando Anticomunista de Mendoza) que perseguía a trabajadores/as, gremialistas y militantes de izquierda marxista o peronista; y el Comando Moralizador Pío XII, que tenía como blanco a mujeres en situación de prostitución. Ambas bandas estaban a cargo de quien se desempeñó como jefe de la policía de Mendoza entre octubre de 1974 y diciembre de 1976: el vicecomodoro Julio César Santuccione (Rodríguez Agüero, 2013).

En este proceso, el año 1975 marcó una inflexión en lo que se refiere al montaje del aparato represivo. A través de una serie de decretos se sentaron las bases para que las FFAA tuvieran injerencia directa en la represión de la conflictividad social. En febrero, el decreto 261/75 anunciaba el comienzo de las operaciones militares para "aniquilar" a la "subversión"

en Tucumán. En octubre de ese año, a través de tres decretos, se terminaba de formalizar la participación de las FFAA en la represión.

En esa dirección, en Mendoza, el 22 de noviembre el ministro de gobierno Isaías Mathus en conferencia de prensa, anunció un redoblamiento de las medidas de seguridad “en prevención de la guerrilla y la subversión” invocando el decreto 2772/75¹²¹. En este marco, entre las noches del 22 y 23 de noviembre, se produjeron numerosos secuestros. En la conferencia de prensa brindada por Mathus, según las crónicas, los periodistas reunidos para la ocasión tuvieron la posibilidad de comparar la información que todos ellos habían obtenido a partir de las numerosas denuncias que familiares de los/as detenidos/as habían realizado en las redacciones, así como corroborar que el *modus operandi* empleado en todos los casos era el mismo: secuestros realizados en las noches por encapuchados que actuaban de manera violenta, produciendo destrozos y robos en los domicilios allanados.

Algunos antecedentes

Antonio Di Benedetto jugó un papel fundamental en la difusión del accionar represivo paraestatal al promover, junto a otros periodistas como Rafael Morán y Alberto Atienza, un registro diario de la violencia, contradiciendo las órdenes policiales y militares. Al desobedecer dichas directivas, Di Benedetto habilitó la posibilidad de que la salvaje represión desatada en Mendoza durante los años previos a la dictadura fuera registrada de manera minuciosa por el diario más relevante de la provincia. Y no sólo eso, Los Andes se convirtió para muchos familiares de gente secuestrada, en el lugar adonde radicar las denuncias.

Uno de los primeros incidentes vinculados a la decisión de Di Benedetto de no dejarse amedrentar frente a las amenazas, se produjo en el contexto del Mendozazo, levantamiento popular ocurrido el 4 de abril de 1972. En esa ocasión, el diario *El Andino* fue prohibido y se secuestró una edición completa, debido a que se había cubierto la brutal represión

121 “Reforzamiento de las medidas de seguridad y varios procedimientos se registraron” en Los Andes, Mendoza, 23 de noviembre de 1975, p. 5.

desatada sobre los y las trabajadoras que protestaban. Cuenta Eva Guevara que en esos días, un oficial del Ejército se acercó al diario para pedir imágenes del archivo fotográfico que sirvieran para identificar a quienes habían participado del Mendozazo. “Hablaron con los dueños de Los Andes, quienes le pasaron el mensaje a Di Benedetto. Este se dirigió a Pedro Tránsito Lucero, el jefe de Noticias del diario, que no era partidario de entregar ese material. Di Benedetto ordenó que se entregaran fotos sin cara, declaró Lucero, años después, en el juicio de lesa humanidad en Mendoza (Guevara, 2011).

Otro incidente del mismo tenor se produjo en mayo de 1973 cuando Di Benedetto autorizó la publicación del aterrizaje clandestino, ocurrido en Mendoza, de dos líderes de la agrupación de derecha chilena, Patria y Libertad (P y L).

El 2 de mayo de 1973 Roberto Thieme Scheiresand y Juan Sessa, fueron arrestados en Mendoza luego de aterrizar clandestinamente en la estancia El Carrizal de Bodegas y Viñedos Arizu. Al pasar a la clandestinidad, Thieme había fingido su muerte en un accidente de aviación en el sur de Chile, cuando se suponía debía descubrir un contrabando de armas en “un campo de guerrilleros marxistas”, seguidores de Allende. Patria y Libertad acusó a la Unidad Popular de su asesinato. La avioneta en la que Thieme aterrizó en Mendoza (que utilizaba documentación falsa a nombre de Juan Domingo González) venía de General Villegas, provincia de Buenos Aires y era la misma que se creía accidentada. En la declaración tanto a la policía como al Ejército, los chilenos no ocultaron nada, hablaron sobre la muerte fingida y revelaron su participación en una conspiración para derrocar a Salvador Allende antes del 21 de mayo de 1973, fecha en que debía jurar el nuevo parlamento en sesión del congreso pleno.

El hecho causó un gran impacto en Santiago y tensó las relaciones con Argentina, ya que ambos pidieron asilo en el país. El asilo a los chilenos se concedió días antes de que Camaño asumiera la presidencia, con la condición de que no podían vivir en ninguna provincia limítrofe con Chile. El diario Mendoza minimizó el episodio aduciendo que era fruto de un percance que la máquina había sufrido antes de cruzar la cordillera. También negó que sus tripulantes intentaran evadir la policía. Un abordaje

similar hacía en Santiago, El Mercurio, La Tercera y La Prensa. En oposición, el diario Los Andes confirmó la tenencia de armas y folletos políticos en el avión, y que los chilenos arrestados pertenecían a Patria y Libertad (Rodríguez Agüero, Paredes, 2012). Rafael Moran, editor de policiales de Los Andes señala al respecto:

La difusión de este tema (con fotos que obtuvimos escondidos en El Carrizal) dio la vuelta al mundo, a tal punto que al día siguiente Salvador Allende habló por cadena de radio y TV a todo Chile para denunciar el complot descubierto en Mendoza. Di Benedetto dejó correr sin censura la información (Guevara, 2011).

En cuanto a los atentados realizados por las bandas parapoliciales, principalmente por el CAM y el Comando Moralizador Pío XII, también encontramos que Los Andes dio cuenta de manera detallada de los sucesos. Respecto del último, por ejemplo, a partir del asesinato de dos mujeres en situación de prostitución ocurrido en mayo de 1975, el diario puso en cuestión la información brindada por la policía, la que se había encargado de vincular algunas de las muertes a peleas al interior del “hampa”. Además, el 6 de mayo de 1975, días después del asesinato de las dos mujeres, Los Andes publicó una crónica pormenorizada sobre trece crímenes cometidos desde fines del 74, los que hasta ese momento habían sido calificados como internas de la mafia. En esa nota, el cronista comentaba en relación a dos de los asesinatos que “quizás sea coincidencia” pero pocos días antes de su muerte, “la policía había arrestado a las víctimas y horas antes de su desaparición habían estado detenidos en la brigada de investigación de la Unidad Regional Primera”¹²².

En el siguiente apartado, vamos a realizar un recorrido por algunas de las noticias ocurridas entre los decretos de octubre de 1975 y el golpe de Estado de marzo de 1976, partiendo de la idea de que el secuestro de Di Benedetto estuvo directamente vinculado a la publicación de estas crónicas durante los meses previos a la dictadura.

122 “Numerosos asesinatos en los últimos meses” en Los Andes, 6 de mayo de 1976.

Centralización de la represión y caza de brujas

Como mencionamos al comienzo, en octubre de 1975 se estableció a través de tres decretos la centralización de la represión y la participación de las FFAA en la misma. En Mendoza, la fecha clave fue el 22 de noviembre. Luego de los anuncios realizados por el ministro Mathus, la caza de brujas fue aún más despiadada. Entre las noches del 22 y 23 de noviembre fueron secuestrados/as, entre otros/as, Jorge Bonnardell, Luis Jury, Daniel Sendra, Luis Santoreno, Silvia Minto, Orlando Berlanga, Susana Abraham, Atilio Arra, Oscar Koltés, Joaquín y Julio César Rojas, Samuel Pringles, Daniel Pina y Luis Moriña. El último continúa desaparecido y Pringles fue asesinado. Al respecto, Rafael Moran señaló en su declaración del 2 de febrero de 2011 en el II Juicio por Delitos de Lesa Humanidad de Mendoza¹²³, que a partir de que el Ejército se hizo cargo del mando operacional de todas las fuerzas, el personal del diario fue advertido de que clausurarían el periódico y detendrían a los periodistas si publicaban temas referidos a la represión pero que, con la anuencia de Di Benedetto, de a poco fueron negándose a la censura e incluyendo pequeñas denuncias.

Uno de los casos resonantes denunciados por el diario fue la desaparición del periodista de Los Andes Jorge Bonnardel, quien había sido secuestrado en la madrugada del 23 de noviembre por un grupo de individuos que irrumpió violentamente en su casa. Frente a la indignación generada en el diario y en el sindicato de prensa, el cual tuvo una activa participación en la liberación del periodista, la crónica del 24 de noviembre de 1975 denunciaba: “como en ocasión anterior tampoco en esta oportunidad se suministró información oficial acerca de los sucesos [...] Es de destacar que en todos los casos se produjeron secuestros sin que hasta ahora se conociera el paradero de esas personas”¹²⁴. En este caso se incrementa

123 Declaración de Rafael Moran del 2/02/2011, disponible en <http://juiciosmendoza.blogspot.com.ar/2011/02/detalles-reveladores-en-la-palabra-de.html> [Consulta 10 de enero de 2016].

124 “Ayer se produjeron otros allanamientos y secuestros” en Los Andes, Mendoza, 24 de noviembre de 1975.

el tono de denuncia cuando el cronista acusa todos los destrozos y el robo de dinero perpetrados por parte de los secuestradores, que formaban parte del Consejo Nacional de Seguridad, “que hasta le quitaron 100 pesos a la empleada doméstica”¹²⁵.

Ayer se produjeron otros allanamientos y secuestros

Periodista de este diario fue detenido

En la madrugada de ayer se produjeron otros hechos de violencia que ocasionaron seria alarma en la ciudad. Como en la ocasión anterior, también en esta oportunidad se realizaron allanamientos y se sustrajeron importantes cantidades de dinero.

En todos los casos y de acuerdo con el plan propuesto por los familiares, los allanamientos de estas viviendas se realizaron con rapidez, ocasionando serios destrozos en las habitaciones y en las pertenencias de las personas que habitaban en las viviendas.

También en las viviendas allanadas se efectuaron pesquisas para conocer la identidad de las personas que habitaban en ellas, a lo que ocurrió en la noche anterior, en esta oportunidad con los familiares de los secuestrados que se encuentran en la ciudad de los integrantes del grupo que oscilaba entre 18 y 25 personas.

Se debe destacar que en todos los casos se produjeron secuestros sin que hasta ahora se haya conocido el paradero de ninguna de esas personas.

El periodista

Entre las personas que fueron allanadas en la madrugada de ayer figura el redactor de este diario, señor Jorge Bonnardel, quien además es colaborador de "El Andino".

De acuerdo con las declaraciones formuladas por la esposa del periodista, señora Dora Aranda, alrededor de las 1:30 horas en su vivienda de calle Nequeñen 231, varias personas portando armas de fuego. Para ingresar a la casa, se le obligaron a abrir la puerta, y cuando ya se encontraba adentro, se le obligaron a ir con su esposo y su hijo menor, ya que los otros se quedaron de vuelta en la casa de su abuelo. La señora Bonnardel dijo que uno de los desconocidos ingresó al dormitorio y tras escurrirse la luz se escondió con el arma que llevaba y les ordenó que dejasen la casa.

En la mañana la policía recorrió la zona y vendaron los alrededores de la vivienda, donde se encontraron en el bado, el lugar donde se escondieron los secuestradores, algunos pertenecientes de un sector de la casa que se desalojó desde el techo. "A mi esposo le dio la señora de Bonnardel, que le dieron tiempo de salir lo llevaron en un vehículo y sin sus hijos, esposas y sin sus hijos".

Detenidos en la madrugada de ayer

En la tarde de ayer se produjeron otros hechos de violencia que ocasionaron seria alarma en la ciudad. Como en la ocasión anterior, también en esta oportunidad se realizaron allanamientos y se sustrajeron importantes cantidades de dinero.

En todos los casos y de acuerdo con el plan propuesto por los familiares, los allanamientos de estas viviendas se realizaron con rapidez, ocasionando serios destrozos en las habitaciones y en las pertenencias de las personas que habitaban en las viviendas.

También en las viviendas allanadas se efectuaron pesquisas para conocer la identidad de las personas que habitaban en ellas, a lo que ocurrió en la noche anterior, en esta oportunidad con los familiares de los secuestrados que se encuentran en la ciudad de los integrantes del grupo que oscilaba entre 18 y 25 personas.

Se debe destacar que en todos los casos se produjeron secuestros sin que hasta ahora se haya conocido el paradero de ninguna de esas personas.

Sindicato de Prensa

Por su parte el Sindicato de Prensa de Mendoza realizó algunas gestiones tendientes a determinar la situación de su afiliado. Asimismo la entidad gremial se a conocer el siguiente comunicado: "El Sindicato de Prensa de Mendoza convoca a todos sus afiliados a concentrarse hoy (ayer) a las 11 de la mañana en el Diario LOS ANDES, para que sea convocada la reunión."



Uno de los dormitorios, en total desorden, luego del allanamiento efectuado por desconocidos en la vivienda del periodista Jorge Bonnardel.

sin ellos no se absolutamente nada". Al retirarse los desconocidos pudo constatar que la casa había sido totalmente revulsada y algunas de sus pertenencias destruidas se encontraban dispersas en toda la vivienda. Luego comprobó la falta de \$ 15.000 del grabador y de toda la documentación de los integrantes del grupo familiar.

En cuanto a la empleada, Dora Aranda, fue inmovilizada en su dormitorio donde un joven de 20 a 25 años le exigió que permaneciera en la cama boca abajo. De sus pertenencias dijo: le fueron sacados \$ 100.

Finalmente los participantes del allanamiento cortaron el cable del teléfono y se fueron.

Estaria detenido

Al tener conocimiento de este suceso, periodistas de este diario se movilizaron de inmediato para tratar de conocer la situación de Jorge Bonnardel. Una fuente digna de crédito manifestó que había sido "operando durante un operativo de fuerzas del Consejo Nacional de Seguridad, en averiguación de hechos vinculados con la seguridad del Estado, Bonnardel, por lo tanto, no ha sido secuestrado y su seguridad es responsable".

Sindicato de Prensa

Por su parte el Sindicato de Prensa de Mendoza realizó algunas gestiones tendientes a determinar la situación de su afiliado. Asimismo la entidad gremial se a conocer el siguiente comunicado: "El Sindicato de Prensa de Mendoza convoca a todos sus afiliados a concentrarse hoy (ayer) a las 11 de la mañana en el Diario LOS ANDES, para que sea convocada la reunión."



Jorge Bonnardel

lugar de trabajo del comunicador secuestrado Jorge Bonnardel, con el propósito de expresar total repudio a este atroz suceso y a la conducta que lo condujo a la cárcel obligatorio para todos los afiliados del gremio".

Círculo de Periodistas

"El Círculo de Periodistas mantuvo en el día de ayer una reunión de su comisión directiva, a objeto de considerar el curso de los acontecimientos en lo que respecta a la situación de su asociado Jorge Bonnardel."

En su transcurso se resolvió preparar un informe con los antecedentes obtenidos y trasladarlo a la entidad que tiene el objeto de evaluar dichos antecedentes en una nueva reunión que será convocada al día siguiente.

125 Ibid, p.5.

Días antes de la desaparición de Bonnardel, dos miembros de la Fuerza Aérea habían ido al diario y habían exigido que se dejaran de publicar “los operativos contra la subversión”. Pero la censura duró poco. Según Morán, tras la visita de una madre que tenía desaparecido a su hijo, Di Benedetto le permitió hacer una pequeña nota. Después de eso, los operativos volvieron a ocupar parte de la sección Policiales del diario¹²⁶. Señala Eva Guevara:

Muchos se preguntaron si esa movilización de los periodistas y la noticia en Los Andes ayudó a que los militares no lo mataran. Es una pregunta sin respuesta que sin embargo está lanzada desde la entidad que adquiere todo lo publicado, al menos como factor a tener en cuenta por ese puñado de militares que se habían apoderado de la vida y la muerte de todos los mendocinos (Guevara, 2011).

En relación también con la detención de Bonnardel y el rol de Di Benedetto, Diario sobre Diarios señala una anécdota –en base a la investigación de Gelós– que apunta también en esa dirección:

En 1975, en una comida en la Guarnición Militar de Mendoza a la que (Di Benedetto) concurrí, pidió la libertad de Jorge Bonnardel, un periodista de Los Andes detenido, y cuando se le argumentó sobre la situación política que atravesaba el país, respondió sin miramientos: ‘los militares son tan brutos que difícilmente comprendan esta situación’¹²⁷.

Por otra parte, en los diarios de los días anteriores al secuestro de Bonnardel, se encuentra la noticia de la detención del estudiante Ricardo Benitez, cuya madre había ido a pedir colaboración al diario. El 22 de noviembre se publicó la denuncia de la madre del joven de 21 años secues-

126 “Llegué a la conclusión de fuimos víctimas de condenas secretas”, Diario El Sol, Mendoza, 3 de febrero de 2011, p. 5.

127 Diario sobre diarios, “Di Benedetto, la ética periodística”, 3/10/2013, disponible en <http://www.diariosobrediarios.com> [Consulta 10 de enero de 2014].

trado en su lugar de trabajo el mediodía del 19, en el centro de la ciudad. Los periodistas acompañaron a la madre a su casa y allí la entrevistaron, dando cuenta de la confusa situación: "Llegaron a su lugar de trabajo por lo menos cuatro individuos [...] uno de los extraños mostró su credencial y dijo ser policía"¹²⁸. Ya en estas denuncias el diario se refiere a los secuestrados como "desaparecidos" a la vez que da cuenta del peregrinaje de los familiares por comisarías, lugares en los que los oficiales de turno dicen no tener ningún registro de lo acontecido.

Aparente secuestro de un estudiante

Se lo llevaron de un local céntrico

Ricardo Enrique Benítez, estudiante de abogacía, de 21 años, habría sido secuestrado alrededor de las 13.15 de ayer mientras se encontraba atendiendo el negocio del padre "El Hueso Pelao" ubicado en Chile, 308, de capital. La información fue conocida por el periodismo al atardecer y fue confirmada por la novia de la supuesta víctima y su madre, a quienes entrevistó anoche un redactor de LOS ANDES en el departamento de la familia Benítez, Colón 412, de ciudad.

La versión de la novia del joven, que fue testigo de los acontecimientos, señala que a la hora mencionada llegaron por lo menos 4 individuos en un automóvil Valiant IV, color celeste, al negocio de calle Chile, que era atendido por el estudiante. Uno de los extraños mostró una credencial y dijo que era policía, luego de lo cual se dirigió a Benítez y le preguntó su apellido. Cerdiorado de que era la persona que buscaban, le dijo: "Nos tiene que acompañar" y se lo llevaron en el vehículo.

Momentos después el padre de la presunta víctima se presentó en la seccional Segunda y formuló la denuncia por la desaparición de su hijo, a raíz de lo cual se movilizó la policía de Mendoza en distintas direcciones a fin de intentar ubicar el automóvil de los aparentes secuestradores. Incluso se mencionó que Benítez es pariente de un oficial de la policía.

"No hay explicación posible creemos que se trata de una confusión", señaló la madre del

estudiante a un redactor de LOS ANDES que le preguntó sobre los probables motivos del secuestro o detención. Agregó que su hijo no tiene actividad política ni gremial y que se dedica solamente a su estudio —en la Universidad de Mendoza, segundo año— y a atender el negocio de la familia. Se le inquirió si podía estar arrestado en la Policía Federal, pero dijo que allí no le dieron ninguna información.

128 "Aparente secuestro de un estudiante" en Los Andes, Mendoza, 22 de noviembre de 1975.

Un elemento que queremos resaltar aquí, aunque no es el objetivo de este trabajo, es cómo en un contexto de violencia paraestatal, las fuerzas de seguridad homologaron a “delincuentes subversivos” con “delincuentes comunes y prostitutas”, siendo todos/os ellos/as víctimas del mismo modus operandi. Al respecto Tiscornia plantea que las construcciones normativas construidas en los bordes de la legalidad no están al margen de la ley sino que “son sistemas superpuestos y engarzados en las prácticas de castigo estatal” y que “el poder policial es una forma de racionalidad que se expande en el campo social y se imbrica en las relaciones de poder locales” reconocibles en cada región y en sus “historias particulares”. En esa dirección entendemos que la práctica “normal” de los “abusos policiales” se integró con la represión paraestatal en un contexto de montaje del aparato represivo en la provincia (Tiscornia, 2009:3 y 4).

La aparición de casos de asesinatos de “delincuentes comunes” (vinculados a negocios ilegales como la quiniela, las drogas o la prostitución), introduce un factor novedoso, y que tiene que ver con el modo en que los negocios policiales actuaron en la dinámica represiva. Algunos de esos casos publicados por Los Andes son: Alfredo Zabaleta, de 25 años, quien había sido detenido por averiguación de antecedentes. Su madre lo buscaba desde el momento en que había salido en libertad de la seccional Tercera; Margarita Albornoz, mujer en situación de prostitución quien fue asesinada y su cuerpo calcinado fue hallado el 12 de abril de 1974 en Canota; Felix “Nene” Morales y José “Pepe” Morabito quienes horas antes de su desaparición, a comienzos de 1975, habían estado detenidos en Unidad Regional Primera. Sus cuerpos calcinados aparecieron en Papagallos. También Roberto Lascano de 31 años, “ex ladrón de autos”; las mujeres en situación de prostitución Claridad González y Ramona Suárez (ya mencionadas); Gaspar Aguilera acribillado en Papagallos, quien había estado preso por hurto y trata de blancas; Miguel Ángel Sánchez “el cachorro chico” acribillado en San Isidro, había estado detenido también por averiguación de antecedentes, entre otros. A todos ellos se suman otros cadáveres que aparecieron calcinados en los mismos parajes montañosos pero que nunca fueron identificados.

La publicación de estas noticias permite, más de cuatro décadas

después, enmarcar estos casos que parecieran aislados en un contexto mayor, ya que si bien no quedan claras las motivaciones de los mismos, se puede afirmar a través de las denuncias de Los Andes, que los ejecutores de los asesinatos fueron policías y que el modus operandi (secuestro, tortura, asesinato y cuerpos arrojado en las zonas de Papagallos, Canota, San Isidro y Las Lajas) fue el mismo cuando se trataba de militantes, prostitutas o delincuentes comunes.

El año 1976 comenzó con la colocación de numerosas bombas y asesinatos. Uno de los casos ilustrativos que me interesa traer a colación, es el del ciudadano chileno Juan Hidalgo, quien había sido secuestrado y torturado por la policía, que a continuación lo había llevado a Papagallos, donde había sido baleado y abandonado. Hidalgo fingió estar muerto y logró llegar hasta la ruta donde paró un camión que lo llevó herido al hospital Central, ubicado en la ciudad de Mendoza. El jefe de policía Santucciono negó el hecho por lo que periodistas de Los Andes y El Andino emprendieron su propia investigación. Al respecto el 13 de enero de 1976 Los Andes señalaba:

*... las expectativas creadas en torno a un grave episodio ocurrido el viernes último [...] resultaron satisfechas ayer cuando redactores de Los Andes y El Andino pudieron llegar hasta la víctima del hecho, conocer detalles inéditos hasta ese momento y obtener un comunicado de la jefatura de la policía*¹³⁰.

En una nota anexa publicada el mismo día, explicaban que “en los últimos tres días había sido imposible ubicar el lugar adonde era asistida la víctima por lo que la investigación periodística había llegado a un límite”. Luego relataban cómo obtuvieron la pista de que podría estar en el hospital Central, por lo que se dirigieron ahí con un fotógrafo burlando las guardias policiales. Los cronistas lograron mantener un mínimo diálogo con la víctima, comprobando que efectivamente era Hidalgo y que la

130 “Tres policías detenidos por intentar matar un chileno”, Los Andes, Mendoza 13 de enero de 1976.

policía había intentado asesinarlo. El breve diálogo terminó cuando dos policías los descubrieron “y los sacaron sin violencias pero con energía”. El fotógrafo alcanzó a registrar la imagen del hombre baleado. Luego de la intervención periodística, el jefe de Policía debió asumir el hecho y justificar el ocultamiento de la información diciendo que “se había querido llevar la investigación con el máximo secreto posible a fin de que no quedaran vacíos en la pesquisa y tenerse la seguridad de que los culpables serían detenidos”¹³¹. Este hecho tuvo gran repercusión, los policías implicados fueron pasados a retiro y ante rumores de que la policía sería intervenida, el gobernador-interventor Lucero debió salir a respaldar a Santuccione a través de una declaración pública.

Tres policías detenidos por intentar matar a un chileno

Lo hirieron de 5 tiros y le robaron dinero. Fue intervenida la Comisaría Tercera

Las especulaciones creadas en torno de un grave episodio ocurrido el viernes último en un domicilio cercano a la zona capital —aunque que se mantuvieron sin confirmación— se mantuvieron sin confirmación cuando redacciones de LOS ANDES y “El Andino” pudieron conocer detalles inmediatos hasta ser mencionados e identificados en un comunicado de la Jefatura de Policía. En esa misma oportunidad se ratificó lo ocurrido el día, en una sesión en la que un ciudadano chileno había sido conducido a un lugar oscuro y herido de cinco balazos por dos oficiales de policía y un agente, quienes se encontraban detenidos en averiguación de apremios de carácter y hurto. La víctima del atentado se halla internado en el hospital como Luis José Soto Vera o Sotelo Rodrigo Zúñiga, de 32 años, sindicado como punzante internacional, el que habría sufrido una herida en una pierna y otras cuatro en el tronco izquierdo, cuello y quijota, además de escoriaciones varias. También se dijo que los oficiales detenidos son los subvencados José Juanín Aray, de la quinta promoción de la “Comandante” y de la “Comandante”, Alfredo Enrique Pegoria, que ingresó con uno de los mayores presoneros y el agente José Nelson Lozano.

Las versiones
El periodismo tomó conocimiento de este hecho el mismo día de ocurrido, pero en un primer momento se negó que hubiese sucedido. Al día siguiente trascendieron otros detalles y al mismo se tenía casi la certeza de la sujeción, la falta de confirmación oficial y de la localización de la víctima, había perdido interés en el momento. El domingo no fueron reunidos los cuerpos en hospitales y clínicas y tampoco entre los alrededores de la repartición, aunque se hizo destacar que se habían disueltos desde un primer momento para dejar totalmente aislado cualquier episodio, que

habría sido girado a la seccional 19ª de Las Heras.
“En sábado Vera Soto o Zúñiga escapó del hospital —casi heridas no se importaron saliendo aparentemente porque venían de Chile familiares por lo que en otras fuentes se dijo que lo hizo por sentirse por de un gran pánico. Lo importante es que fue detenido a corta distancia por la guardia asignada en la sala del hospital.
Lo cierto es que Soto Vera o Zúñiga se hizo pasar por muestro y sus Contrarios sanitarios prevendieron el regreso, gracias a que se reportaron 2.000 pesos y el reloj de la víctima.
Es auxiliado
Habrá contado el herido que sus captores lo trasladaron por un lugar en donde debió pasar un alambreado y una acorralada. Cuando estuvo seguro que lo habían abandonado, comenzó a arrastrarse y caminar como pudo hasta la zona, en donde lo recogió un camiónero, que lo trasladó hasta el hospital.
Las primeras actuaciones las realizó la seccional 39ª por cuanto el herido habría manifestado que el paraje de su caídas, ocurrido en Los Pajarales, pero luego el sumero

habría sido girado a la seccional 19ª de Las Heras.
“En sábado Vera Soto o Zúñiga escapó del hospital —casi heridas no se importaron saliendo aparentemente porque venían de Chile familiares por lo que en otras fuentes se dijo que lo hizo por sentirse por de un gran pánico. Lo importante es que fue detenido a corta distancia por la guardia asignada en la sala del hospital.
Seccional intervenida
Trascendió asimismo que el jefe de Policía, viceministro Julio César Santuccione, ordenó la inmediata intervención de la seccional Tercera —cuyo titular se encuentra con licencia— a raíz de los graves hechos producidos, mientras que parte de su personal pasará a disponibilidad hasta tanto se deslinden responsabilidades.
Se dijo, además, que se había ordenado llevar la investigación con el máximo secreto posible a fin de que no quedaran dudas en la pesquisa y tenerse la seguridad de que los culpables serían detenidos. Estos habían confesado la autoría el sábado en la madrugada. Se mencionó también que se

apropiarían las armas empleadas, el dinero y reloj robados. Se mencionó el hecho de haberse dado intervención al juez a cargo del Primer Juzgado de Instrucción, doctor Juan José Enrique Marzari Caspeña.
Otros dos casos
Los voceros policíacos comunicados no divulgaron su determinación ante el suceso. Hicieron hincapié en la rapidez con que se trabajó y destacaron que si bien “resulta siempre oportuno llegar a conclusiones oportuna que se han producido, la institución policial está para servir a la comunidad y resguardar la seguridad pública”, motivo esencial por el que se ha actuado en este caso como lo manda la ley, sin ocultamientos de ninguna naturaleza y con la máxima pertinencia.
En ese sentido, trascendió que en los próximos días se podrían quedar totalmente aclarados por lo menos dos asesinatos que tuvieron amplia repercusión y que sucedieron, como o tantos otros en zonas recordadas. Se afirmó que las investigaciones se realizan desde hace mucho tiempo y que su aclaración se documenta por el avanzado de las diligencias realizadas.



131 “Empeño mi palabra, dijo Lucero”, en Los Andes, Mendoza, 15 de enero de 1976.

Otro de los casos publicados por el diario que tuvo gran trascendencia, fue el allanamiento y detención de nueve militantes Montoneros y de la Juventud Peronista, ocurrido en el marco de un operativo realizado por la policía provincial.

La nota, publicada el 23 de febrero de 1976, fue acompañada por las fotos de los detenidos/as quienes mostraban visibles rastros de tortura. A esto se le sumó el hecho de que el diario no se limitó a publicar la información oficial, sino que se brindaron versiones de los vecinos que habían sido testigos del hecho.

Al respecto, Eva Guevara señala que debido a la publicación de esta nota Di Benedetto tuvo algunos roces con los militares:

Él había enviado a un periodista y un fotógrafo al lugar y ambos habían sido golpeados y la cámara del diario pisoteada. Contra todo pronóstico, él resolvió publicar absolutamente todo lo sucedido y a los responsables del operativo les indicó que nadie decidía por él qué era noticia y qué no (Guevara, 2011).

Según Fernando Rule, estando en el D2, unos de los torturadores deslizó que eso había sido una “cagada” porque en adelante no iban a poder matarlos tal cual era la intención (Guevara, 2011). Unos días después, el diario Mendoza publicaba también la nota con las fotos de los y las detenidos/as pero con información de la policía.

En dicho operativo fue detenido Alberto Muñoz. Su madre, Ledda Barreiro de Muñoz señala que su hijo salvó su vida gracias a la publicación mencionada. Durante el verano de 1976, la mujer llegó a Mendoza buscando a Alberto, junto a su esposo y su hijo de 9 años. La respuesta que obtuvo en comisarías y en la Penitenciaría fue negativa. Sin embargo, un día, luego de una intensa búsqueda, el niño descubrió a su hermano Alberto en la tapa del Andino, junto a otros jóvenes. En la nota se informaba que estaban alojados en el Palacio Policial (Centro Clandestino de Detención D2), sitio en el que finalmente Ledda encontró a su hijo¹³². Ese mismo día, también se

132 Guevara Eva “Mendoza: juicio contra represores...”, op. cit, p. 3



publicaba la noticia de la muerte del delegado gremial y militante peronista Miguel Ángel Gil en la Penitenciaría provincial, producto de las torturas.

Ya en las semanas previas al golpe, los operativos policiales en los que se secuestraba a militantes (o personas sospechosas de serlo) eran gigantescos. En este contexto, el diario lejos de acatar la censura redobla la apuesta. El 13 de marzo publicaba una nómina de 103 personas que habían sido detenidas de manera ilegal y se hallaban en la Penitenciaría provincial “En fuentes serias se conoció lo que podría constituir la lista de detenidos en la Penitenciaría Provincial, –algunos condenados, otros procesados por acciones terroristas y los restantes en averiguación de actividades subversivas– que sumarían 103”¹³³. En los Juicios por Delitos de Lesa Humanidad, varios testigos han mencionado que esa nota les salvo la vida.

133 “Nómina de detenidos en averiguación de acciones subversivas”, Los Andes, Mendoza 13 de marzo de 1976.

Nómina de detenidos en averiguación de acciones subversivas

En fuentes serias se conoció lo que podría constituir la lista de detenidos en la Penitenciaría Provincial —algunos condenados, otros procesados por acciones terroristas y los restantes en averiguación de actividades subversivas— que sumarian 103. Muchos de ellos se encuentran a disposición del Poder Ejecutivo Nacional. Otros formaron parte de células que tuvieron actuación armada y que fueron apresados en distintos procedimientos por la Policía de Mendoza.

De acuerdo a la información obtenida, la lista sería la siguiente: Ricardo Gómez, Fuad Antonio Surballe, Domingo Rafael Fioretti, Mario Hugo Fioretti, Salomón Leonardo Fioretti, Alejandro Diógenes Fioretti, Germán Zalazar, Luis María Vázquez, Víctor Antonio Tagarelli, Daniel Tagarelli, Fernando Roule, Edgar Amado Godoy, Samuel Rubinstein, Ana Mabel Tortajada, Luis Felipe Reyes, María Inés Espinola, Nilda Rosa Zárate, Omar Antanasildo Carballo, Jorge Alvarez, Ricardo Miguel Puga y Oscar Amado Bustamante.

Alberto Sosa, Juan Carlos Zárate, Alberto Mario Muñoz Guido Esteban Actis, Silvia Susana Ontiveros, Prudencio Oscar Mochi, Pedro Víctor Coria, Carlos Alberto Gómez, Eduardo Merino, Luis Ángel Ruiz, Aveilino Juan Domínguez, Silvia María Nintos, Silvia Rée Horne, Eduardo Camacho, Joaquín Rojas, Juan Carlos Viola, Jorge Bonnardel, Walter Francisco

Quispe, Ana María Bacovich, Gustavo Adolfo Mastrantonio, Juan Carlos Montana

Antonio Segundo Campos, Ricardo D'Amico, Silvia Aravena, Carlos Alberto Sarrode, Carlos Mario Rodríguez, Teresa Fátima Llorens, María Susana Liggera, Emilio Eduardo Concha, Daniel Osvaldo Pina, Carlos Molina, Juan Ramón Avila, Ignacio Fernando Carón, Carolina Marta Abrales, Raquel Mercedes Miranda, Estela María Farró, Vicenta Olga Zárate, Daniel Ignacio Paradise, Néstor Antonio Ortiz, Juan Carlos Astudillo, Evangelista Baigorria, Carlos Eduardo Cangemi, Juan Basilio Sgroi, Jaime Vallis, Oscar Eduardo Koltes, Juan Carlos Yagzón, Florencia Santamaría, Angélica del Carmen Fernández, Ivonne Eugenia Larrieu, Carlos César Gianetto, Raúl Lucero, Pedro Julio Torres, Jaime Torrens, Aldo Rivaletto, Diana Iris Chialva, Jorge T. Andrada, León Eduardo Glodowsky, Martín Funes, Ulises M. Rinaudo.

Daniel C. Sendra, Atilio Luis Arra, María Angélica Hechin, Trinidad Zárate, Francisco Solano López, Víctor Hugo Aubert, Daniel Hugo Rabanal, Walter Desiderio Salinas, Guillermo Martínez, Carlos C. Sanhueza, Carlos Carrillo, Carlos Alberto Pardini, Vicente Jorge Petrizani, Hugo Tomini, Luis Gabriel Ocaña, Angela Pastora Vélez, Laura Rodríguez, Alejandro Sayas, Luis E. Olmos, José Heriberto Lozano, Alberto J. Ochoa, Juan Koncurat y Vicente Antoin.

Por último, a días del golpe, se produjo el secuestro del joven Hugo Alaniz, quien fue detenido por agentes de civil durante un baile de carnaval y falleció producto de las torturas. Decía Los Andes en su crónica del 19 de marzo:

*... la denuncia la formuló la madre de la víctima y según su testimonio, como la de otros testigos y conforme surgiría de las declaraciones formuladas por Alaniz a dos médicos que lo atendieron, habría sido sometido a apremios ilegales por efectivos policiales en el Palacio Policial*¹³⁴.

La nota continuaba: “De acuerdo al cúmulo de relatos acopiado por el periodismo, todo se habría iniciado en el baile del domingo pasado en el estadio Pacífico”¹³⁵. Un testigo que se encontraba con Alaniz en ese momento informaba que habían llegado cinco hombres de civil diciendo que estaban buscando al joven. La madre a su vez señalaba que “*los sujetos se identificaron como pertenecientes a la sección Robos y Hurtos del a Dirección de Investigaciones*”¹³⁶. El mismo testigo, cuya identidad no fue revelada por los periodistas por una cuestión de seguridad, comentó que fueron llevados al Palacio Policial y que pudieron escuchar los gritos de Alaniz cuando era sometido a tortura con picana eléctrica. Según el mismo Alaniz alcanzó a comentar a sus amigos, le querían adjudicar un robo en Palmira, pero él se negó en todo momento. Luego el joven fue liberado y llegó a su casa con fuertes dolores abdominales por lo que fue llevado al hospital Central, donde falleció.

Como en otros casos, su madre y su tía se presentaron a Los Andes a radicar la denuncia, a raíz de lo cual periodistas del diario se dirigieron primero a entrevistar al médico que lo había atendido en el hospital Central, y luego a la jefatura de Policía donde increparon al sub jefe “*quien se mostró sorprendido y dijo no conocer el caso pero en presencia de los cronistas ordenó –telefónicamente– una amplia investigación para determinar si había responsabilidad policial*” relataba la crónica del 19 de marzo¹³⁷. Vale la pena recalcar que Alaniz estuvo secuestrado y fue torturado en el Palacio Policial donde funcionó el D2, principal centro clandestino de detención ubicado en la ciudad de Mendoza.

134 “Grave denuncia en una fiscalía”, Los Andes, Mendoza 19 de marzo de 1976.

135 Ibid, p. 6

136 Ibid, p. 6

137 Ibid, p. 7.

En este caso como en otros, es llamativa la activa participación de los periodistas en la obtención de datos sobre los secuestros. En más de una ocasión, se transformaron en una suerte de voceros de los familiares de las víctimas, realizando ellos mismos las gestiones ante la policía, particularmente cuando las víctimas eran más "vulnerables", al no tener ningún tipo de pertenencia política. En los casos de Hidalgo y Alaniz —que no presentaron connotaciones políticas pero en los que estaban involucrados policías— la enérgica actuación de los periodistas llevó a que Santucciono debiera asumir públicamente la responsabilidad de la policía provincial en los hechos.

LOS ANDES.— Viernes 13 de Marzo de 1970

Grave denuncia en una fiscalía

Murió un joven que estuvo detenido



La madre de la víctima, señora Alaniz de Romero y una tía del joven, señora Elba de Alaniz, denuncian el hecho a los periodistas.

En la Quinta Fiscalía de Instrucción a cargo en forma interina del doctor Alberto Eschigoluz, fue radicada en la mañana de ayer una denuncia en averiguación del supuesto delito de tormento seguido de muerte en perjuicio de Hugo Alberto Alaniz, de 20 años, con último domicilio en Bolívar 1414, de San José, Chuayulán. La denuncia la formuló la madre de la víctima y según su testimonio, como la de otros amigos y conforme surgiera de las declaraciones formuladas por Alaniz a los médicos que lo atendieron, había sido sometido a acciones ilegales por efectivos policiales en el Palacio Policial.

El diagnóstico de las causas del deceso es el siguiente: insuficiencia circulatoria periférica, producida posiblemente por torturas y esta provocada por el estado del intestino delgado.

Consultado por los periodistas el subdele de Policía, comisario general Ramón Armando Arriola Cortés, se mostró sorprendido, manifestando desconocer el caso, pero en presencia de los cronistas ordenó —telefónicamente— una amplia investigación para determinar si había responsabilidad policial. Continuó, por otra parte, que Alaniz había estado detenido el domingo último.

De acuerdo al estado de trabajo apropiado por el periodista, todo se habría iniciado en el baile del domingo pasado en el Estadio Panfílo, donde según el cronista se habría un menor de 14 años dijo que se le encontraba con Alaniz, Luis Rivera, Alfredo Elvira y Oscar Maldo a d.o., cuando llegaron cinco hombres que vestían de civil y que al dirigirse a Alaniz le dijeron "vete a ardiar buscando". "Yo dije de inmediato porque tuve miedo —manifestó—, pero me detuvieron y se llevaron de todos los esposos y así me llevaron al calabozo".



Hugo A. Alaniz

"sordo, alto, de poco cabello" la madre del muerto, señora Teresa Alaniz de Romero, señaló por su parte que lo arrestaron en ruta, el día 13 y que los desconocidos se identificaron como pertenecientes a la Sección Robos y Hurto de la Dirección de Investigaciones.

"En la policía"

Indicó el menor que los trasladaron en vehículos diferentes y que se encontraron en el Palacio Policial en donde les tomaron los datos personales, para luego recluirlos en una pieza. Manifestó que sabía los gritos de Alaniz y que "cuando lo trajeron a la pieza, arrojándolo, nos dijo que le habían aplastado la pierna y le pesaron porque querían sacudirlo un rato en Palencia, lo que pasó en todo momento.

La madre de Alaniz señaló que su hijo estuvo detenido en la Penitenciaría Provincial hace tiempo porque lo acusaron de violación, pero que "la acusadora no lo reconoció y lo liberaron".

El menor refirió luego algunas palabras de Alaniz: "Yo me quiero ir a un instituto...".

La madrugada del 24 de marzo el escritor junto a otros periodistas, esperaban el anuncio del golpe de Estado en la redacción del diario. Pasada la medianoche el ejército atacó primero el Sindicato de Prensa y luego se dirigió a Los Andes, donde detuvo al subdirector junto al jefe de Noticias Lucero.

Di Benedetto estuvo seis meses detenido en Mendoza. Primero en el Liceo Militar Espejo y luego en el pabellón 11 de presos políticos de la Penitenciaría local. Transcurrieron dos meses hasta que fue puesto a disposición del Poder Ejecutivo Nacional el 26 de mayo de 1976. Luego fue trasladado a La Plata, donde además del encierro sufrió torturas y simulacros de fusilamiento.

A partir de testimonios obtenidos en los Juicios de Lesa Humanidad de Mendoza, se supo que los militares tuvieron particular saña con el escritor, quien al momento de su detención tenía más de cincuenta años. Orlando Flores, quien estuvo detenido en la Penitenciaría, relató un episodio ocurrido el 24 de julio de 1976, cuando se presentó el nuevo director de la cárcel, Naman García. Esa mañana fueron sacados desnudos al patio en medio de un corredor humano que los golpeaba mientras salían. Fueron obligados a sostenerse con la punta de los dedos cara a la pared mientras se ensañaban con unos más que con otros. “Estaba escarchillando”, recordó Flores. “¿Quién sufre del corazón?, preguntó alguien. Antonio Di Benedetto tímidamente dijo: Yo. “Tomá, viejo hijo de puta, respondieron y lo golpearon a don Antonio”, agregó¹³⁸. En la misma dirección, Pedro Coria señaló “Al pobre Di Benedetto lo trataron asquerosamente mal, no tenían respeto ni porque era viejo, ni por lo que representaba”¹³⁹. Coria agregó que su propia detención había sido documentada gracias a Los Andes, y a las decisiones editoriales del subdirector. “Nos legalizaron automáticamente porque (la noticia) salió publicada en el diario”. La noticia fue la aparecida el sábado 13 de marzo de 1976, mencionada anteriormente. Este y otros hechos han sido recordados en más de una oportunidad por ex presos

138 Audiencia del 29 de julio de 2014, disponible en <https://juiciosmendoza.wordpress.com/audiencia-30-tres-companeros-antes-del-golpe/> [Consulta 30 de abril de 2016]

139 Audiencia del 29 de julio de 2014, ...op. cit.

políticos, como muestra de la saña con la que los penitenciarios actuaron con el escritor.

Algunas notas finales

A través del análisis realizado nos encontramos con que, contrariamente a lo que a priori un observador de este conservador matutino pudiera imaginarse, Los Andes tuvo un activo papel en la denuncia de la represión en los meses previos al golpe. Si bien se advierte cierta “rutinización” de la violencia y el diario no escapa al discurso del “caos y desorden” usado para caracterizar al gobierno de Isabel Perón, hay una permanente tensión entre esto último y las constantes denuncias contra la violencia paraestatal realizadas por los cronistas, quienes no sólo no se distanciaron de los reclamos sobre secuestros sino que además mantuvieron una postura crítica e impulsaron investigaciones. Los recurrentes balances sobre asesinatos, secuestros y desapariciones, así como la constante vinculación de los mismos con la policía, tenían la intención de enfatizar el carácter no accidental de los hechos y acusar la existencia de una lógica represiva (Rodríguez Agüero, 2014:22).

Respecto del lugar que estas noticias ocupan en el diario, debemos señalar que todas aparecen en la sección “Policiales” y ninguna nota está firmada, en parte como una cuestión de estilo del diario, pero sin duda que tuvo que ver también con medidas de seguridad. Si bien los asesinatos a veces son calificados como “brutales” o “bárbaros” y se hace hincapié en el salvajismo de los mismos, también hay una denodada intención por demostrar que no obedecen a causas aisladas sino que en todos ellos hay un mismo patrón que habla de una lógica represiva absolutamente racional e íntimamente ligada a Santuccioni y “sus patotas”.

En cuanto a la posición que adoptó el diario frente al secuestro de sus periodistas durante la dictadura, debemos señalar que no sólo no se reclamó su libertad, sino que una vez liberados, los ex trabajadores de Los Andes fueron cesanteados sin indemnización alguna. Fernando Rule, quien compartió el cautiverio con el escritor, precisó “cómo Di Benedetto participó todos los días en la cárcel de la lectura del diario Los Andes, del

cual era subdirector, y que pudo comprobar amargamente que el matutino nada publicó sobre su detención” (Gelós, 2010, cit. por Diario sobre diarios, 2013). Comenta también Rule que en la cárcel tenían la posibilidad de acceder a Los Andes, lectura que compartían en voz alta y de la que Di Benedetto escuchaba pero no participaba. Un día sin embargo, se lo escuchó insultar en voz alta.

No pudo ocultar su indignación ante la vista de una foto en que estaban las autoridades del diario en una visita oficial a los milicos golpistas. Había sonrisas y apretones de manos [...] El viejo, para nosotros lo era aunque tenía cincuenta y dos años, puteó por primera vez con su terrible voz de bajo profundo (Gelós, 2010, cit. por Diario sobre diarios, 2013).

Según señala su biógrafa Natalia Gelós, durante años a Di Benedetto lo obsesionó la pregunta sobre el motivo de su cautiverio, “Buscaba conocer las razones de su detención, pero su ‘legajo’ era una delgada carpeta sobre un carrito atestado de pedidos por su libertad”. Al respecto Di Benedetto declaraba:

Creo nunca estaré seguro que fui encarcelado por algo que publiqué. Mi sufrimiento hubiese sido menor si alguna vez me hubieran dicho qué exactamente; pero no lo supe. Esta incertidumbre es la más horrosas de las torturas”, aseguraría años después (Gelós, 2010, cit. por Diario sobre diarios, 2013).

El recorrido realizado sobre el tratamiento de las noticias durante estos años puede ayudar a desentrañar en parte las causas de su detención. Las numerosas denuncias que a través de la voz de los familiares de las víctimas o de las propias investigaciones periodísticas aparecían a diario en las páginas de Los Andes, sin duda se convirtieron en un serio problema para aquellos que llevaron adelante la represión paraestatal. Incluso el mismo Santuccione llegó a peligrar en su cargo debido a estas denuncias.

A partir del 24 de marzo de 1976 y tras la detención de Di Be-

Referencias bibliográficas

Bibliografía

- ÁGUILA Gabriela (2008) “La represión en la historia reciente argentina: fases, dispositivos y dinámicas regionales” en Águila Gabriela Dictadura, represión y sociedad. Un estudio sobre la represión y los comportamientos y actitudes sociales en dictadura, Buenos Aires: Prometeo, 1º parte.
- BORRELLI, Marcelo (2011), “Voces y silencios: la prensa argentina durante la dictadura militar (1976–1983)”, *Perspectivas de la comunicación*, vol. 4, n° 1, Universidad de la Frontera, Temuco, Chile, p. 24–41.
- D’ANTONIO Débora y Ariel EIDELMAN (2010) “El sistema penitenciario y los presos políticos durante la configuración de una nueva estrategia represiva del Estado argentino (1966–1976)” *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal* número 40.
- Diario sobre diarios (2013), “Di Benedetto, la ética periodística”, disponible en <http://www.diariosobrediaros.com> [Consultada el 10 de enero de 2014].
- GUEVARA Eva “Mendoza: juicio contra represores – testimonio de Pedro Lucero”, 30 de enero de 2011, disponible en <http://colectivoeprosario.blogspot.com.ar/2011/01/mendoza-juicio-contra-represores.html> [Consultada el 10 de febrero de 2016].
- OVIDO, Enrique (2010), *El periodismo en Mendoza. Historia del periodismo argentino*, volumen V, Buenos Aires: Academia Nacional de Periodismo.
- RODRÍGUEZ AGÜERO Laura, Paredes Alejandro (2012) “Organizaciones de derecha y terrorismo de Estado. Mendoza 1970–1976” en *Revista de Estudios Trasandinos*, volumen 17 n°1, en www.estudioshistoricos.ulagos.cl/. Chile
- RODRÍGUEZ AGÜERO, Laura (2013), *Ciclos de protesta, experiencias organizativas y represión paraestatal. Mendoza, 1972–1976*. Tesis de Doctorado, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.
- RODRÍGUEZ AGÜERO, Laura (2014) *El diario Los Andes y el combate*

- contra la “subversión” en la Mendoza pre y postdictatorial (1975–1978). *Televisión, Dictadura y Transición en Argentina Red de Historia de los Medios*, (7), pp. 119–143.
- SCHINDEL, Estela (2003), *Desaparición y sociedad. Una lectura de la prensa gráfica argentina (1975–1978)*, Berlín: Inaugural–Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades.
- VASALLO, Marta (2009), “Militancia y transgresión”, Andrea Andújar y otras (comps.), *De minifaldas, militancias y revoluciones. Exploraciones sobre los 70 en la Argentina*, Buenos Aires: Luxemburg.
- SCATIZZA Pablo “Represión clandestina en la Argentina de los setentas. Algunas reflexiones sobre sus posibles puntos de partida” en *Revista A Contracorriente* Vol. 12, No. 3, Spring 2015, 138–157.

Fuentes primarias

- “Reforzamiento de las medidas de seguridad y varios procedimientos se registraron” en *Los Andes*, Mendoza, 23 de noviembre de 1975, p. 5.
- “Numerosos asesinatos en los últimos meses” en *Los Andes*, 6 de mayo de 1976.
- “Ayer se produjeron otros allanamientos y secuestros” en *Los Andes*, Mendoza, 24 de noviembre de 1975. *Ibid*, p. 5.
- “Llegué a la conclusión de fuimos víctimas de condenas secretas”, *Diario El Sol*, Mendoza, 3 de febrero de 2011, p. 5.
- Diario sobre diarios*, “Di Benedetto, la ética periodística”, 3/10/2013, disponible en <http://www.diariosobrediaros.com> [Consulta 10 de enero de 2014].
- “Aparente secuestro de un estudiante” en *Los Andes*, Mendoza, 22 de noviembre de 1975.
- “Los cadáveres de otras 3 personas fueron hallados” en *Los Andes*, Mendoza 29 de noviembre de 1975.
- “Tres policías detenidos por intentar matar un chileno”, *Los Andes*, Mendoza 13 de enero de 1976.
- “Empeño mi palabra, dijo Lucero”, en *Los Andes*, Mendoza, 15 de enero de 1976.

“Nómina de detenidos en averiguación de acciones subversivas”, Los Andes, Mendoza 13 de marzo de 1976.

“Grave denuncia en una fiscalía”, Los Andes, Mendoza 19 de marzo de 1976.

Audiencia del 29 de julio de 2014, disponible en <https://juiciosmendoza.wordpress.com/audiencia-30-tres-companeros-antes-del-golpe/> [Consulta 30 de abril de 2016]

Declaración de Rafael Moran del 2/02/2011, disponible en <http://juicios-mendoza.blogspot.com.ar/2011/02/detalles-reveladores-en-la-palabra-de.html> [Consulta 10 de enero de 2016]

MOVIMIENTO Y POLÍTICA: LA DANZA FOLCLÓRICA EN MENDOZA (1969–1976)

SOFÍA CALDERÓN
FCPyS–UNCUYO

TAMARA GARAY
FCPyS–UNCUYO

En este segmento del trabajo nos proponemos iniciar una búsqueda sobre las actividades efectuadas desde la danza folclórica en Mendoza durante el período 1969 – 1976; ésta será de carácter exploratorio puesto que son escasos los registros y bibliografía de la disciplina en el período a estudiar. Pensando en las experiencias vanguardistas y de protestas sociopolíticas que concretaron diversos grupos artísticos de Buenos Aires y otras provincias de Argentina, y siguiendo los trabajos de investigación de Ana Longoni (2011) sobre arte político y revolución, realizamos una serie de entrevistas a bailarines mendocinos que se desarrollaron como artistas en esa época.

El hecho de que enfoquemos nuestra mirada sobre la danza folclórica no es azaroso. Pues, si bien entendemos que en Mendoza se despliegan diversas expresiones dancísticas, el folclore es donde encontramos más explícito el interés por la creación de registros o memorias, lo que facilitó nuestro acercamiento al testimonio de quienes podían proveernos de esos datos orales. En las otras disciplinas de la danza existe una relativa indiferencia respecto del registro escrito de la misma, en relación a su historia, y respecto de la investigación de la materia en general.

Expondremos más al respecto en nuestra hipótesis pero, a grandes rasgos, encontramos que en la danza folclórica –al menos durante esta época– la búsqueda de innovaciones existe; no es estática ni desde el punto de vista escénico ni desde el punto de vista social, en contraposición a la danza clásica, por ejemplo, que busca el statu quo en ambos aspectos.

El objetivo de nuestra búsqueda es la reconstrucción histórica

de la danza folclórica en Mendoza en este período tan coyuntural para nuestro país en general y nuestra provincia en particular. Como eje de esta reconstrucción tomaremos la actividad política y social que los bailarines pudieron –o no– tener, así como los aportes e innovaciones escénicas.

Para lograr el enfoque pretendido, resulta menester definir qué entendemos por danza y qué son las prácticas antagónicas, término acuñado por la investigadora Ana Longoni.

La danza, cualquiera sea la fuente, se considera un arte que es inherente al movimiento corporal, usualmente ejecutado con música y con una rítmica particular, que busca la interacción o comunicación no necesariamente verbal, con diversos fines (estéticos, religiosos, sociales, políticos, entre otros). Martín (2005) define a la danza como un arte que se relaciona con la música y la palabra, y se desarrolla en el tiempo y en el espacio. Además, *“la danza no pasa sólo por el virtuosismo puramente técnico sino, más bien, por la plenitud del movimiento”* (Tillar, 2012: 1).

Es necesario destacar, a fin de dar cuenta de la pertinencia de nuestro sujeto de estudio, la estrecha –e incluso inevitable– relación existente entre la danza y la formación integral de la persona; partiendo de Añorga (1997) la formación física, intelectual, técnica, político-ideológica, estético-artística constituyen la formación integral del artista, necesaria para el acabado desarrollo y desenvolvimiento del ser humano en su contexto.

Por su parte, el Folclore hace referencia a las creencias, prácticas y costumbres que son tradicionales de un pueblo o cultura. El folclore es la raíz. Esto incluye a los relatos, las artesanías, la música y los bailes, por ejemplo. Las danzas folclóricas son, por lo tanto, los bailes típicos y tradicionales de una cosmovisión.

Por otro lado, en cuanto al concepto de Prácticas Antagónicas, la autora utiliza este término para referirse a las experiencias que tuvieron lugar desde la década del ‘60 en Argentina y en países de América Latina que articularon arte y política de diversas formas, pero que tenían en común *“la voluntad por confrontar o incidir desde el arte sobre las condiciones de existencia, y por consiguiente la puesta en cuestión, la reformulación o el desbordamiento del límite convencional entre arte y no arte”* (Longoni, 2011)

En términos de Longoni (2011) estos movimientos cuestionaron la noción instituida de “obra”, “arte”, “artista”. De este modo se piensa el arte como en constante relación con lo social.

Por lo tanto, es necesario echar luz sobre las nuevas expresiones que tuvieron lugar dentro de la danza en Mendoza en el período analizado, desde los aspectos técnicos propios de la danza folclórica, hasta los aspectos relacionados con las innovaciones escenográficas, entre otros.

Luego de las entrevistas, pudimos aproximarnos a la hipótesis de que la actividad política de los bailarines mendocinos era escasa o nula y que, en general, no estaba organizada. Asimismo, encontramos que las innovaciones escénicas sí se hicieron presentes, sobre todo en las disciplinas folclórica y contemporánea y que éstas, a su vez, tuvieron una destacada conexión con lo social.

Bailar los Setenta: figuras destacadas

A continuación, daremos paso a las mujeres que nos permitieron –y permiten– profundizar sobre esta época, sobre su danza y sobre su perspectiva histórico-social y artística respecto de los temas pertinentes, y que fueron nuestro eje de trabajo.

Elba “Pochi” Zimmermann



Referencias: En 2007 fue designada Directora del Teatro Independencia

Fuente: <http://archivo.losandes.com.ar> 19 de enero de 2007

Por orden cronológico de encuentro, en primer lugar nos aproximamos a Elba “Pochi” Zimmermann, quien estudió danzas españolas con las Profesoras Elvira Lagar y María Martí y danzas folclóricas con la reconocida coreógrafa y docente Jesús Vera Arenas. Realizó numerosos cursos y seminarios de especialización con reconocidos maestros como Elio Torres, Gus Salomon (USA), Daniel Trener (USA), Isolde Klietmann, Beatriz Herrera, Marta Zubiela (Santa Fe), Inés Sanguinetti (Buenos Aires), Susana Tambutti (Buenos Aires), Norma Viola (Buenos Aires), Marina Gubiay (Buenos Aires) entre otros.

Por otro lado es importante señalar su participación en distintas Fiestas de la Vendimia de la Provincia como bailarina, maestra y coreógrafa. Integró varios elencos oficiales e independientes de Danza. También expuso su método de enseñanza de danzas argentinas en el 4º congreso latinoamericano de “Educación por el Arte” en Avellaneda, Buenos Aires. Durante años trabajó como maestra invitada en el Ballet Folclórico Nacional.

Desde 1987 estuvo a cargo del Área Danza de la Dirección Provincial de Cultura. En el 2007 fue designada por el ministro de Turismo y Cultura, Pedro Marabini, como directora del Teatro Independencia, en reemplazo de Marcela Montero.

Jesús Vera Arenas



Referencias: Homenaje del Diario los Andes al cumplir Jesús 90 años

Fuente: <http://archivo.losandes.com.ar> 20 de abril del 2001

A partir de aquí, nos encontramos con Jesús Vera Arenas, una mujer que fue una de las más importantes maestras de la danza folclórica, destacada no sólo en Mendoza sino también en el resto del país y en el exterior. Después de recibirse de maestra normal nacional rindió el examen de danzas argentinas, diplomándose en 1941 en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires. Ese mismo año fundó su Instituto de Danzas Argentinas, en el que se dedicó a enseñar y difundir la danza folclórica. Desde 1947 hasta 1952 dirigió los elencos folclóricos en la Fiesta Nacional de la Vendimia.

En 1952 partió invitada por el Ministerio de Educación de Francia, para dictar clases de su especialidad. De regreso a la Argentina dirigió los ballets de la Fiesta Central de la Vendimia, desde 1957 hasta 1961 inclusive. También fue invitada por los Estados Unidos, en calidad de líder en danza del folclore argentino. En 1963 dictó cursos en Francia, Yugoslavia, Alemania e Inglaterra e hizo exhibiciones en Egipto. También dictó seminarios en China y en Japón. En 1964 funda la Escuela Municipal de Danzas que tenía por objetivo la educación por el arte, promoviendo el estudio de la danza, conteniendo socialmente a niños, jóvenes y adultos. Fue en el año 1968 cuando se crea el Ballet Folclórico Municipal. De este modo el Ballet estaba sustentado por el alumnado de la escuela de Danza.

Nuestra fuente más cercana para conocer y comprender la obra de Jesús Vera Arenas, es Pochi Zimmermann, quien fue su alumna y continuó con su legado en el mundo de la danza.

Gladys Ravalle

Referencias: junto a su compañero de baile “Tucó” Nievas, bailando en la emisión en canal 7 de la Peña Folclórica Mendocina

Fuente: cortesía de Gladys Ravalle

Finalmente, contamos con el testimonio de Gladys Ravalle, artista que nació en San Rafael y a los 15 años de edad se mudó con su familia a Dorrego. De chica su madre la llevó a aprender danza folclórica, española, clásica y piano. Gladys debutó en un escenario el 8 de julio de 1961 en la obra “Cuando los hijos se van”, de Florencio Sánchez. En esos momentos era Reina de Guaymallén. El mismo año trabaja como conductora y bailarina en el programa emitido por canal 7 “Peña folclórica mendocina”

Junto a quien fue su pareja, Cristobal Arnold, funda 14 salas teatrales. De éstas, no hay ninguna en la actualidad: *“las tiran a todas... por distintos motivos, especialmente por la censura”*¹⁴⁰. También fundan el actual Teatro Quintanilla en 1969. Algunas de las obras que realizó fueron “Madre Coraje” de Bertolt Brecht en 1972, “El juego que todos jugamos” en 1972, “Sonríe”, “XX, El sentido de ser mujer” y “La visita de la anciana

140 Entrevista a Gladys Ravalle, abril de 2015, Mendoza, Argentina.

dama”, entre varias obras más. Fundó su propia escuela: Método de juego actoral del actor–persona y su emblemático espacio de trabajo fue y es el Instituto Goethe. Desde hace años dicta clases en las ciudades suizas de Berna y Zúrich sobre los distintos aspectos del teatro para actoras, cantantes de ópera, bailarinas y bailarines.

En su larga trayectoria ha recibido numerosos premios y distinciones, entre los que se destacan: Premio Los Andes a mejor dirección, Premio Siglo XXI a su trayectoria, Premio Podestá a su trayectoria, entre otros. También fue declarada Ciudadana Ilustre de Guaymallén por el Gobierno de la Provincia de Mendoza en el 2003.

La misma pasión: grupos y escuelas de danza

Son varios los grupos y escuelas de danza que han emergido en diferentes épocas en Mendoza. Todas de la mano de grandes maestros que los han dotado de técnica y estilo de acuerdo a cada disciplina.

Además del ballet de Jesús Vera Arenas, encontramos como organismo oficial al ballet de la Universidad Nacional de Cuyo. En 1950, se fundó el Departamento de Arte Escénico y Coreográfico de la UNCUYO y, para dirigir la Compañía de Ballet, se contrató a la gran bailarina del Ballet Ruso Nina Verchinina. Como cuerpo estable, el Ballet de la UNCUYO se creó en el mismo año por resolución del Rector de la Universidad Nacional de Cuyo, el Dr. Ireneo Cruz.

A partir de la creación del Cuerpo Estable de Ballet –hoy Ballet de la UNCUYO–, se produjo un importante movimiento cultural basado en el intercambio de bailarinas de todas las grandes Compañías de Ballet del país. El Presidente Juan D. Perón llevó a la Compañía al Teatro Odeón de Buenos Aires, donde se presentó durante un mes con gran suceso del público y la crítica.

Después de diez años de intensa actividad, el elenco pasó por un período de receso. Hasta que, en el año 1971, el Rector de la Universidad Nacional de Cuyo, Dr. Julio Herrera convocó a la bailarina y coreógrafa María T. Carrizo para refundar el Organismo. Desde ese momento y hasta la fecha, el ballet se mantiene en constante actuación.

La entrevistada Pochi Zimmermann nos cuenta:

... el de Jesús no era el único Ballet folclórico, porque de muchísimos años antes ya existía el ballet municipal de Las Heras, que era un ballet tradicional, que tenía una escuela. Hay muchísimos alumnos, ex alumnos de esa escuela que hoy deben ser maestros. Continúa contando “también existía, y debe haber estado cerrando en esa época, porque muchos alumnos que llegaban al ballet de la Jesús Vera Arenas habían sido alumnos en la Dirección Provincial de Cultura. Así se llamaba todo lo que dependía de cultura y tenía su sede en el primer piso del teatro independencia”¹⁴¹.

Además agrega que había en una escuela de Folclore tradicional en San Rafael. Por otro lado Gladys Ravallo advierte: “No nos olvidemos que en ese momento también está el Chúcaro y Norma Viola, no nos tenemos que olvidar de ellos porque ellos fueron realmente revolucionarios” insiste. Santiago Ayala, conocido como El Chúcaro (1918–1994), fue un destacado bailarín y coreógrafo especializado en danzas folclóricas de Argentina. Conocido internacionalmente, fundó su propia compañía en los años 1950 y en la década de 1980 concretó su proyecto de crear un Ballet Folclórico Nacional, realizado por decreto–ley del Presidente Raúl Alfonsín en 1986. En Mendoza el Chúcaro participó dirigiendo a un cuerpo de baile para la Fiesta de la Vendimia en 1968, convocando a un grupo a participar en su Ballet Estable, y también en el año 1973, junto a su elenco, en los festejos previos a la fiesta en el Frank Romero Day “Folclore Mayor en Vendimia 73”. (Claves, 1973)

La Revista Claves se refiere a El Chúcaro de esta manera: “En lo que a danzas respecta, hay que destacar el trabajo del ballet de El Chúcaro y Norma Viola. El profesionalismo del grupo ha alcanzado un grado tal de madurez que es fácil pensar que por mucho tiempo no habrá elenco capaz de ir tan lejos en la creación de coreografía y en la elección de temas que quizás sólo El Chúcaro se anima a exponerlos con la danza” (Claves, 1973).

141 Entrevista a Elba “Pochi” Zimmermann, febrero de 2015, Mendoza, Argentina

Del lado de la danza moderna y contemporánea no podemos olvidar a Isolde Klietmann (1908–1996). Con Austria tomada por los nazis y los albores de la Segunda Guerra blandiéndose sobre Europa, debió huir junto a su esposo Hans Mostny, radicándose en Argentina, más precisamente en Mendoza, en 1939. Aquí continuó su labor como maestra y coreógrafa. Creó lazos culturales entre Argentina y Austria, difundiendo danzas folclóricas sudamericanas, especialmente argentinas. A fines de los 50 estuvo a cargo del Instituto de Arte Coreográfico de la UNCUYO. En 1968 y 1969 es contratada por la UNCUYO y la Dirección Provincial de Cultura para poner en escena en el Teatro Independencia el Cuento Sinfónico “Pedro y el Lobo” (1968) de Sergio Prokofieff, y “La Creación del Mundo” (1969) de Dario Milhaud. Ambas obras con propia coreografía y propio cuerpo de baile, acompañado por la Orquesta Filarmónica de la Universidad Nacional de Cuyo. También estrena el Ballet Les Petit Riens de Wolfgang Amadeus Mozart en 1973 en el mismo teatro. Isolde dejó a sus alumnas el difícil legado de la danza contemporánea.

Movimiento: ¡a la calle!

Si bien no encontramos rastros de prácticas antagónicas o de intervenciones artísticas fundamentadas sobre reclamos sociales específicos, sí entendemos que coreógrafas tales como Jesús Vera Arenas tuvieron un marcado interés por acercar la expresión dancística a los sectores más populares de la provincia, como el barrio San Martín.

Entre el 68' y el 76' el ballet municipal iba a bailar a la cárcel: era otra línea, entendés? Iba a bailar a la cárcel, iba a bailar al barrio San Martín, que no había todavía escuela de danzas en el barrio San Martín, y es muy importante lo que te estoy diciendo. O sea, pasó de tener un carácter social y cultural... era muy loco, porque el ballet municipal en este período que me estás diciendo, 69–76, tenía estas actuaciones de carácter muy social, y después tenía otras muy protocolares, porque las veladas de gala se repartían, por decirlo así, entre el ballet municipal y el ballet de la Universidad; siempre alguna velada había

que bailar, la del 25 de mayo o la del 9 de julio, que eran la paquetería del protocolo. Y si iba la orquesta sinfónica, a veces hacíamos espectáculos en conjunto. El ballet municipal de la capital también, cuando viajamos en el año '72 –pero esa era la directora que teníamos–, viajamos a bailar al Teatro San Martín, y me pareció lo más maravilloso, pero esta mujer también había organizado una función en la cárcel de Devoto, en la cárcel de mujeres.” Digo, con esto te quiero decir que era muy loco ese ballet, porque tenía la capacitación para hacer un espectáculo de muchísimo nivel artístico en la Sala Martín y tenía la humildad de poder bailar en la cárcel de mujeres en Devoto. Entonces, tenía un fuerte carácter social que, obviamente después del 76, fue ir a bailar a las tropas en la cuartelada. Es bastante la diferencia. Pero ese fue el ballet de la Jesús Vera Arenas; un ballet transgresor en cuanto a lo que se suponía que era el folclore tradicional. Y al mismo tiempo, aunque ella era muy de la alta alcurnia, en cuanto a su educación y sus contactos sociales, ella tenía así como una fuerte convicción social, entonces íbamos a bailar al hogar de ancianos –mirá lo que me estás haciendo acordar, me había olvidado de eso–, de ir a bailar al hogar de ancianos un domingo, ya te digo de ir a la cárcel, de ir a lugares más sociales, por supuesto a los barrios más humildes que había en Mendoza en esa época. Y ella con el barrio San Martín tenía un amor muy especial, porque decía que los malambistas –hablamos de otra época para la Vendimia, no? No había audición, se le enseñaba a todo el que se inscribía–, y había un grupo de varones que venía del barrio San Martín y solamente hacían malambo, no sabían bailar, pero zapateaban que era una maravilla. Entonces los hacía entrar y los ponía solamente para hacer el malambo. Era muy loco¹⁴².

142 Entrevista a Elba “Pochi” Zimmermann, febrero de 2015, Mendoza, Argentina

Ballet Folclórico de la Municipalidad de Mendoza



Referencias: fotografía tomada en el Teatro Independencia antes de su remodelación, entre 1970 y 1975

Fuente: cortesía de Pochi Zimmermann

En relación a esta concepción de acercar la danza a los barrios, Gladys nos aporta con su experiencia y desde su punto de vista, desde su criterio político e ideológico:

Cuando vos vas al teatro, y te gusta eso, y te gusta esa posibilidad del riesgo de la respiración, de que si yo me llego a morir no te enteras ni de cómo se termina la obra; cuando aprendes a escuchar a un músico en vivo y sentís cómo suenan las cuerditas de la guitarra, sentir cómo el tipo respira, sentir cómo va variando, verle la cara a ese tipo... Eso no lo puedes reproducir, eso es una cosa que te entra en el cuerpo y que lo aprecias con tu espíritu: ¿cómo haces para que todo el mundo tenga acceso a eso? Yo no sé si respondo tu pregunta, porque yo también me pregunto permanentemente, ¿cómo poder llegar a más gente? Nosotros hacíamos, yo hacía teatro para niños en el momento en que empezó a hacerse teatro para niños en el país. Y yo decía pero

este producto yo quiero que lo vean los chicos de los barrios, ¿cómo hacemos?, y pedía el ómnibus de la municipalidad para que me trajeran los chicos, no ir yo hasta allá. Quería que ellos vieran el teatro, con las luces, que vieran a los actores. Yo los llevaba después a que vieran cómo nos maquillábamos, ellos se maquillaban también, se ponían nuestros sombreros; hablaba con ellos después de las obras. Durante diez años lo hice. Y tenía en el teatro, cuando actuaba con el Miguitas –Miguitas se llamaba el elenco– en el Quintanilla vos veías la cantidad de cajoncitos de lustrar, todos estacionados, mientras los chicos se metían a ver la obra. Iban a boletería y decían “Permiso, soy, somos amigos de la Gladys”. Se sabían las obras de memoria¹⁴³.

Con otro enfoque del aspecto social, Gladys nos menciona que, el ballet que Mario Ibañez inicia a partir de la Peña Folclórica, programa emitido por el Canal 7 –único canal de aquel entonces– es el que inserta en el país la danza folclórica cuyana:

Tuvo varios componentes, porque duró muchos años, tuvo distintos bailarines folclóricos. Mario Ibañez fue el director de la Peña Folclórica Mendocina en la televisión, que se va a armar después todo el ballet. El grupo iba por distintos festivales por todo el país; en Buenos Aires, en Río Hondo, en San Clemente del Tuyú. En ese momento va a haber distintos festivales folclóricos por el país, donde se reunía gente de todo el país y donde había intercambio de folclore del centro, del norte, del sur. Y la sorpresa era que hubiera una presencia del folclore cuyano, porque fuera de lo que hacen los Trovadores de Cuyo en Buenos Aires, Cuyo no existe como folclore del país. Entonces es como que se redescubrió o se descubrió para mucha gente la Cueca, el Gato, el Sereno, el Cuyanito; una cantidad de danzas que tenemos nosotros muy bonitas y que la gente desconocía¹⁴⁴.

143 Entrevista a Gladys Ravalle, abril de 2015, Mendoza, Argentina.

144 Entrevista a Gladys Ravalle, abril de 2015, Mendoza, Argentina.

Peña folclórica mendocina



Fuente: cortesía de Gladys Ravalle

Gladys continúa su relato describiendo la particularidad de la danza mendocina y cómo esto llamaba la atención de bailarines del país:

La gente conoce la cueca del norte, bailada, o la cueca chilena, saltada, y desconoce esta cueca de elegancia y de suavidad, tiernita, como es la cueca cuyana. Entonces era muy llamativo para ellos ver bailar una cueca con esos atavíos cuyanos; el hombre no levanta tierra en el piso, acá había mucho coto, por ende el bozo no les permitía bailar y saltonear como saltan en el norte, entonces es todo muy al ras del piso, con mucha suavidad. La mujer baila con mucha delicadeza¹⁴⁵.

Para ese entonces, Gladys nos cuenta que es éste el único ballet

145 Entrevista a Gladys Ravalle, abril de 2015, Mendoza, Argentina

organizado de la provincia, que se disuelve luego de la muerte de Mario Ibañez. Asimismo se gesta, entrando ya en los 70, por un lado el ballet de Los Cinco para la Danza, formado por ex bailarines de la Peña Folclórica y, por otro lado, el ballet de Jesús Vera Arenas.

La Jesús Vera Arenas nos daba técnica, nos daba la clase específica de folclore y un sábado al mes, nos citaba para un ensayo larguísimo, a las 2 de la tarde, de 14 a 20 hs; pero a las 17 se paraba el ensayo y era porque desde una confitería muy paquetona habían traído unos sanguchitos, unas facturas; y en el otro salón había hecho poner por alguien un mesón y nos enseñaba –sobre todo por los varones, decía ella– a tomar el té. Pero tomar el té era: por dónde te sentás en la silla, cómo pones la servilleta, por dónde te sirven el té, dónde va el plato de las facturas o de las masitas, cómo se debe tomar el té (si haces ruido, si no haces ruido, si decís no gracias, no sé, todo eso). Estas clases nos las daba la Jesús Vera Arenas en la Municipalidad de la Capital¹⁴⁶.

La cita anterior tiene lugar en nuestro trabajo porque consideramos que el hecho de que Jesús dictase clases protocolares da cuenta de su concepción cultural respecto del bailarín (o de la artista en general), que ocupa y debe ocupar un lugar específico dentro del orden social de una comunidad. Nos habla, inevitablemente, de sus valoraciones morales y da cuenta de un interés particular sobre cómo debe ser el comportamiento de la mujer y del varón en público.

Entendemos, además, la importancia que tuvo el aporte –por demás complejo– que hizo Jesús Vera Arenas, puesto que encontramos en ella la intención de dar forma a la relación que existe (o que, desde nuestro criterio, debe existir) entre la danza y la formación integral de la persona, en tanto desarrollo del campo emotivo y comunicacional.

*Y ella tenía frases muy... que van más allá de la frase misma:
“sólo cuando respiran todos al mismo tiempo, están conectados y sale*

146 Entrevista a Elba “Pochi” Zimmermann, febrero de 2015, Mendoza, Argentina.

todo igual”, pero la vieja tenía una mentalidad que iba mucho más allá de eso, o sea, sí, si todos respiramos es cierto que todos vamos a dar el impulso al mismo tiempo desde la técnica, pero también es cierto que si todos respiramos va a haber una conexión diferente en ese grupo que en ese momento está haciendo una coreografía circular. [...] Ojo! No podías bailar sin mirar al de enfrente, o a la que tenías en frente, porque a veces eran danzas de mujeres. ¿Cómo vas a bailar sin mirar a los ojos al que tenés en frente? Si muchas veces la mirada es ese punto invisible que te marca el equilibrio.

Ametralladoras a actuar

Durante nuestra entrevista a Gladys Ravalle, ella nos comenta de un suceso ocurrido en 1972, año en que aún se encuentra el país bajo la dictadura de la Revolución Argentina, con el Teniente General Alejandro A. Lanusse como presidente, unos meses antes de la asunción presidencial de Héctor J. Cámpora, electo por sufragio, y un año antes del retorno oficial de Juan Domingo Perón. En la revista Claves aparecen fotos de Gladys Ravalle, interpretando la obra Madre Coraje de Cristobal Arnold.

¿Sabes dónde hacemos nosotros Madre Coraje? [recuerda Gladys] En el patio de la municipalidad de la Capital, de punta a punta donde baja la escalera, de punta a punta era el escenario y de punta a punta había un telón blanco donde se pasaban diapositivas con fotos de todas las guerras del mundo. Arriba se paseaban soldados con ametralladoras de verdad, año 1972, los soldados que se veían arriba la gente creía que eran actores que poníamos nosotros, porque nosotros rompimos la cuarta pared, saltábamos a los espectadores, era un teatro totalmente revolucionario. Y éstos eran verdaderamente soldados apostados con las ametralladoras. Estaban chusmeando que hacíamos¹⁴⁷.

Gladys nos cuenta que, en estos mismos años previos a la

147 Entrevista a Gladys Ravalle, abril de 2015, Mendoza, Argentina

dictadura del '76, son muchas las personas perseguidas en el ámbito del folclore. Entre ellos, músicos como Oscar Matus, la Negra Sosa y Armando Tejada Gómez e investigadores del folclore como Don Ezequiel Ponce.

—¿Y bailarines?

Yo no sé si acá hubo bailarines perseguidos, no lo sé. Nosotros acá empezamos a ver... la gente acá se automarginó solita. Empezamos a ver menos peñas cada vez, se fue anulando esta posibilidad de la reunión, que era una semanal, que era la peña... ahí no pasaba nada político, solamente cantar y bailar... bueno, sí político, no partidario: político es todo lo que uno hace, inclusive el repertorio que uno elige¹⁴⁸.

Desalambrar las formas

Luego de haber analizado las entrevistas realizadas podemos decir que fueron muchas las innovaciones que se llevaron a cabo en el campo escénico y propiamente técnico de la danza folclórica. Esto fue muy marcado por la maestra Jesús Vera Arenas, y podemos decir que sus repetidos viajes a Europa, más específicamente a Francia influyeron para que innovara en la danza, en oposición a lo que significaba el folclore tradicional:

... la mujer era muy inteligente, en ese momento ella estaba llegando de haber vivido y trabajado muchos años en Francia, lo cual te hace pensar que venía con una cabeza mucho más abierta... muchísimo más abierta

cuenta Pochi Zimmerman, y agrega:

... en realidad lo que ella trae en principio es bastante innovador en cuanto al folclore, porque ni ella lo hizo nunca ni sus bailarinas tampoco, bailar en alpargatas... ella fue así como la primera que puso la zapatilla de media puntas a las bailarinas de folclore y en algunos

*casos descalzas, en algunas coreografías. Entonces esto era como... qué locura*¹⁴⁹.

Es interesante explicar cómo la maestra Jesús Vera Arenas le dio una impronta propia a la danza folclórica:

... en realidad esta mujer lo único que había hecho era estilizar la forma, fíjate que en cuanto a la coreografía ella era muy respetuosa del paso, muy respetuosa de la esencia de la danza” sostiene Pochi. “Esta mujer en sus clases enseñaba a seguir el ritmo, podría decirte con los pies si quieres, pero con el torso y el movimiento había que seguir las melodías, entonces en su danza había un fraseo, por decirlo de algún modo, para hacer un paralelo con la música, muy especial en sus coreografías.

Debemos agregar que en esta época los y las bailarinas tenían una fuerte impronta tradicionalista, lo cual significa que los cambios que introdujo la maestra resultaron molestos para docentes de Mendoza que la acusaban de no hacer folclore. Sacar las alpargatas, realizar una clase técnica utilizando la barra (herramienta utilizada generalmente en el ballet o en el contemporáneo) al comienzo de la clase, trabajar con elementos de improvisación significaba alejarse del folclore para algunos: “No era muy querida por sus colegas, porque pensaban que distorsionaba la danza, pero no la distorsionaba”¹⁵⁰.

Jesús Vera Arenas y la maestra Isolde Klietman trabajaron en sus puestas con el Maestro Marcelo Santángelo, especialista en artes plásticas. Este artista inicia en 1964 pinturas de módulos intercambiables. De este modo pretende que el espectador participe activamente en la obra. También inventa las pinturas–transparencias que lo llevan a desarrollar su idea de “multimedia”, que eran una especie de espectáculos teatrales, en los que combinaba danza, música, teatro y proyecciones lumínicas de sus transparencias.

149 Entrevista a Elba “Pochi” Zimmermann, abril de 2015, Mendoza, Argentina

150 Entrevista a Elba “Pochi” Zimmermann, abril de 2015, Mendoza, Argentina

En algunas oportunidades aplican esta técnica multimedia en las puestas de Jesús y de Isolde.

Hacían lo que ahora se llamarían instalaciones multimedia –creo–, porque para esa época eran como demasiado vanguardistas; imagínate que juntaron la plástica y la danza, más la poesía, porque se leían los poemas de alguien que daba sustento a la coreografía, más la música que se elegía para esa ocasión (la música podía o no ser en vivo) y, además, Santángelo ponía todo su vuelo: en el caso de la Isolde, incluso hacía máscaras o algunos accesorios que podían usar los bailarines. En el caso de la Jesús –y que estoy segura que con la Isolde también– sobre los bailarines en escena proyectaba diapositivas, que para la época era una locura; pero sus diapositivas eran de manchas, de colores, de pinturas que él hacía¹⁵¹.

La danza siempre estuvo en estrecha relación con la disciplina y la responsabilidad del bailarín, para lograr de este modo, un mayor control del cuerpo y manejo de la técnica. Jesús Vera Arenas consideraba fundamental incorporar la técnica como camino para la expresión del bailarín. Pochi cuenta:

Era muy rígida, en esa época en casi todas las escuelas, o al menos con las amigas que yo charlo que tienen mi edad, o sea, la Isolde lo hacía, la maestra Carrizo, lo hacía la Jesús Vera Arenas, era el estímulo negativo: no te decían ‘dale, vos sos capaz’, te decían ‘¡pero mirá lo que hacés! No sos capaz de hacerlo mejor’. Y ellas sostenían que si vos eras capaz de vencer la presión que podía ejercerte el que te trataran reaciosamente, bueno, ibas a poder bancarte la presión sobre el escenario¹⁵².

Otro rasgo fuerte que tenía el ballet de dicha maestra era, como dijimos, la expresión:

151 Entrevista a Elba “Pochi” Zimmermann, febrero de 2015, Mendoza, Argentina

152 Entrevista a Elba “Pochi” Zimmermann, febrero de 2015, Mendoza, Argentina

*... ella siempre siempre trabajaba mucho la técnica y decía que el día que lograras superar la técnica –por eso sus clases eran hartamente repetitivas–, podías llegar a ser expresivo con naturalidad, y tenía razón. Y no te dejaba subir al escenario si no habías alcanzado la expresión*¹⁵³.

Gladys Ravalle agrega:

*... ella era totalmente loca y le importaba tres cominos lo que pensarán los tradicionalistas. La Jesús sale con otra cosa... Y le da a los bailarines cierta respiración*¹⁵⁴.

Conclusiones: La estética *a priori*

En consonancia con nuestra hipótesis y desde una perspectiva crítica, concebimos que desde el punto de vista político el bailarín y la bailarina se orientaron hacia la desvinculación del medio artístico que buscó la crítica a la sociedad y el reclamo o posicionamiento por las injusticias sociales, como lo fue el teatro de Gladys Ravalle o el de teatro de Ernesto Suárez¹⁵⁵, por ejemplo. Y que esto se observa tanto en la época estudiada como en la actualidad, según una de nuestras entrevistas:

–¿Vos notaste que, entre fines de los 60 y hasta antes de la dictadura del 76, hubiera otros grupos de bailarines organizados, aunque no necesariamente del folclore?

Yo te voy a decir una cosa: aun hoy el bailarín del género que sea... no tienen una asociación de bailarines. No hay organización de bailarines... Inclusive lo ves en la Vendimia; cuando viene la parte de las palabras se

153 Entrevista a Elba “Pochi” Zimmermann, febrero de 2015, Mendoza, Argentina

154 Entrevista a Gladys Ravalle, abril de 2015, Mendoza, Argentina

155 Ernesto Suárez es un gran precursor y exponente del teatro barrial o teatro comunitario. Su compromiso con el arte y la militancia lo llevó a escribir y dirigir obras de alto contenido sociopolítico.

están mirando los maquillajes, mirando las trenzas, cosiendo los vestiditos. No va en desmedro de nadie. Quiero decirte que no hay mucha conciencia política evidentemente de grupo, de bailarín de ningún género.

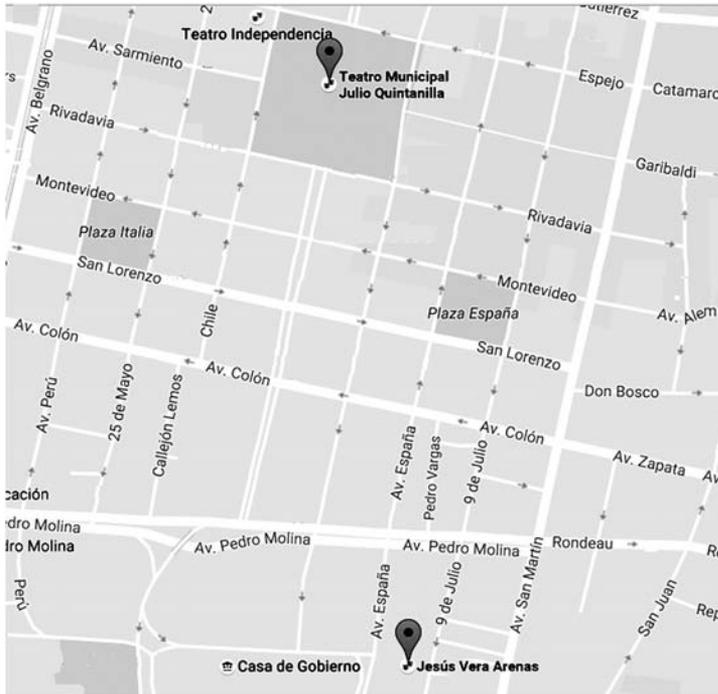
—¿Por qué crees que puede pasar eso?

Porque me parece que están más preocupados en que sus músculos funcionen muy bien, en saltar muy alto, en que el pañuelito funcione bien bonito... Es una formación más estética, más externa que, al carecer de palabras, de diálogo —en la clase no hay diálogo, no hay palabras. Sí “levantá el culo más, levantá la pata, arréglate”—, se miran más al espejo que a sí mismos. Yo me parece que hay toda una cuestión que hace a la misma formación: estar más preocupados de su cuerpo que de dónde ponen su mente. Yo no conozco bailarines militantes, a no ser la Vilma y su marido. Pero la Vilma es un caso excepcional. En ese momento una persona importante cae como caemos nosotros viste, eras un bailarín importante, un actor importante o un cantor importante y te metían por las dudas. Pero no es esa conciencia que tiene un tipo que trabaja con las palabras¹⁵⁶.

Damos cuenta, al reconstruir el perfil del y la bailarina, de cómo se prioriza la estética (tanto escénica como del cuerpo físico) y las formas visuales por sobre el contenido sociocultural y/o político que puede contener la obra. En Mendoza, entendemos, que la formación dancística ha sido y es una formación fuertemente conservadora que se apega a los métodos tradicionales de enseñanza, que utilizan herramientas verticalistas de disciplinamiento y “ahogan” las improntas de la alumna. Si bien consideramos que las innovaciones escénicas sí lograron una transformación de la realidad respecto del vínculo folclore/tradicionalismo (Jesús Vera Arenas) y entendemos el cualitativo que da, en Mendoza, la danza contemporánea (Isolde Klietmann) en contraposición al ballet clásico, además del aporte necesario de personajes como Gladys Ravalle, Marcelo Santángelo, Vilma Rúpolo, entre otros, sin embargo, insistimos en la necesidad de repensar la danza como manifestación de arte que busca —o debe buscar— la transformación cultural de la realidad porque, en última instancia, la danza

156 Entrevista a Gladys Ravalle, abril de 2015, Mendoza, Argentina

(como cualquier otra disciplina artística) se vincula inevitablemente con la formación integral de la persona.



Referencias bibliográficas

Bibliografía

AÑORGA Morales, Julia. (1997) *Pedagogía y estrategia didáctica y curricular de la Educación Avanzada*, en Hernández, Raquel y Torres, Gema. (2009) *La danza y su valor educativo*. Buenos Aires. Revista Digital N° 138. Versión on line: <http://www.efdeportes.com/efd138/la-danza-y-su-valor-educativo.htm> (Visitado 20/01/2015)

- FERREIRA, M. (2008). *La educación artística y su incidencia en la transversalidad y calidad de ejecución*. Chile
- GAZZO, Walter. (2007) Nueva directora en el teatro Independencia. Diario Los Andes. Versión on line: <http://archivo.losandes.com.ar/notas/2007/1/19/estilo-218951.asp> (Visitado 10/04/2015)
- LONGONI, Ana. (2011) *Arte y Activismo*. Revista de Artes Visuales Errata. Versión on line: <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-0-el-lugar-del-arte-en-lo-politico/arte-y-activismo> (Visitado: 12/12/2014)
- MARTIN, M.J. (2005). *Del movimiento a la danza en la Educación Musical*. Educatio.
- [No especifica autor] (2001) *Jesús Vera Arenas cumple hoy 90 años*. Diario Los Andes. Versión on line: <http://archivo.losandes.com.ar/notas/2001/4/20/estilo-10728.asp> (visitado 09/04/2015)
- [No especifica autor] (1973) *El prólogo vendimial*. Revista Claves, 9 de marzo
- ORTEGA, Alejandro. (2011). *El archivo personal de Gladys Ravalle*. Diario Los Andes. Versión on line: <http://archivo.losandes.com.ar/notas/2011/2/20/archivo-personal-gladys-ravalle-551728.asp> (Visitado 09/04/2015)
- SCATOLÓN, Romina. (2012). *El fin de semana ideal de Alejandra Tillar*. Diario Los Andes. Versión on line: <http://www.losandes.com.ar/noticia/semana-ideal-alejandra-tillar-669861> (Visitado 10/04/2015)
- Fuentes primarias
- ZIMMERMANN, Elba “Pochi” (10/01/2015). Entrevista realizada por las autoras en la casa de la entrevistada, en Ciudad de Mendoza
- RAVALLE, Gladys (10/04/2015). Entrevista realizada por las autoras en la casa de la entrevistada, en Dorrego, Mendoza. Tamara Garay y Sofía Calderón.

3. MEMORIAS

VENDIMIA: ESPACIOS Y EXPRESIONES.
ENTREVISTAS A VILMA EMILIA RÚPOLO Y
A LUIS ALFREDO VILLALBA

CECILIA DANERI
UNCUYO

Nota introductoria

En el presente trabajo intentaremos mostrar algunas de las múltiples aristas que confluyen en el Acto Central de la Fiesta Nacional de la Vendimia además, podrán ser objeto de futuras investigaciones. Para ello realizaremos un breve estudio introductorio y a continuación presentaremos dos entrevistas a protagonistas de la época.

En nuestra provincia la fiesta de la vendimia tiene una enorme relevancia, sobre todo en los primeros meses del año, momentos en los que cada departamento celebra sus actos vendimiales, concluyendo con la elección y coronación de la Reina, hoy nacional, de la Vendimia.

El momento final, en el teatro griego Frank Romero Day, es el Gran Evento, donde todas las miradas harán foco, donde las adulaciones y críticas se harán notar. Todos sus hacedores expresarán afinidades y desacuerdos, en forma simbólica, con la realidad histórica que transcurre. En los '70, el contexto de dictaduras no logró silenciar a Abelardo Vázquez, Eduardo Hualpa, Luis Villalba, Marcos Singer, entre otros, quienes expresaron a través de detalles en las puestas en escena su férrea oposición a los regímenes vigentes.

Aristas

En el período estudiado la organización de la Fiesta de la Vendimia estuvo a cargo de la Dirección Provincial de Turismo. Esta entidad en el año 1969 autorizó a que los fondos, destinados al megaevento, provinieran de lo recaudado en otros eventos; igualmente el Estado continuaría participando

económicamente¹⁵⁷. Incluso se designó una comisión encargada de la colaboración para la organización del Acto Central. Las entradas también se vendían en la sede de la dirección, situada en Avenida San Martín al 1143, de la Ciudad de Mendoza. Ese mismo año el sistema de elección de candidatas constituyó una novedad, teniendo en cuenta que anteriormente el público no participaba. Se constituyó un jurado con 300 personas, de las cuales 100 serían del público.

También se mostró poco habitual en cuanto a la decisión del intendente municipal de Capital (vicecomodoro Ricardo Millán) de no hacer elección departamental, con lo que el departamento no participaría de la elección provincial. De esta manera, quedó suspendido el proyecto de la Dirección Provincial de Turismo según el cual la reina de Capital participaría en la elección de la reina provincial.

Además de la Bendición de los Frutos, Vía Blanca y Carrousel, otras actividades circundaron el Acto Central: la Feria de la Exposición Vendimia, el Baile de las Reinas y concursos de pintura mural.

La Feria de la Exposición Vendimia (desde el año 1968) era organizada por la Municipalidad de Capital. Sus stands se ubicaban en Avenida San Martín desde calle Rivadavia hasta calle Las Heras. Industriales y productores exponían productos relacionados con el sector vitivinícola, incluía la degustación de productos. Dentro de los participantes se encontraban el Instituto Nacional de Vitivinicultura, Facultad de Ciencias Agrarias (Universidad Nacional de Cuyo), Bodegas: Giol, Santa Ana, Titarelli, Toso, Peñaflor, Gargantini S.A. y Cooperativa Tulumaya, entre otros. Esta feria se extendía, aproximadamente, por el período de un mes.

El Baile de las Reinas organizado por el Círculo de Periodistas, se realizaba luego de la finalización de la Vía Blanca y podía tener lugar en la Isla del Parque General San Martín o bien en la Plaza Independencia.

En 1970, la Dirección Provincial de Turismo, convocó un concurso de pintura mural denominado “Vendimia para Muralistas”, para lo cual brindó el espacio desde Avenida Manuel Belgrano hasta calle Francisco J. Moyano por Avenida Juan B. Justo, donde estaba situado un muro

157 Entrevista a Luis Alfredo Villalba, Abril 2015, Mendoza Capital, Argentina.

Grandes cambios

En el período estudiado se produce un cambio rotundo en la concepción de la Fiesta Provincial de la Vendimia que comienza a profesionalizarse. El espectáculo pondría de manifiesto un despliegue tecnológico moderno, dejando atrás su tinte tradicional. La manifestación de la nueva tecnología se vería en el despliegue visual de luces y pisos lumínicos. El avance en el efecto de la dimerización, que antes se debía producir sumergiendo los cables¹⁵⁹, constituyó una mejora respecto a la seguridad laboral de los asistentes del atrás de escena.

Lo tradicional, lo estático, lo uniforme de años anteriores se ve reflejado en críticas de la época que aseguraban que la Fiesta de la Vendimia era “siempre lo mismo”. La nueva puesta en escena mostrará el sentir y trabajo del pueblo, en un espectáculo de gran dimensión artística (Borré, 2001).

Los ensayos se desarrollaban en escuelas de la capital mendocina, al Teatro Griego sólo asistían cuando se acercaba la fecha del Acto Central. Las escuelas intervinientes eran: escuela “Patricias Mendocinas”, situada en calle Gutiérrez; escuela “Aristides Villanueva”, en calle Pedro Molina; Gimnasio Municipal N° 1, esquina Paso de los Andes y Sobremonte. La selección de establecimientos escolares se definía en función de sus comodidades, por ejemplo contar con distintos patios para el trabajo de grupos y baños bien acondicionados¹⁶⁰.

Los artistas que participaban de la Fiesta de la Vendimia eran empleados de las casas de comercio, en su mayoría, que les gustaba bailar. Ellos se comunicaban de manera informal los lugares y días de ensayo¹⁶¹.

No había una preselección, todos bailaban en el Acto Central. La cantidad de bailarines en escena ascendía a 300 o 400. Si se necesitaban más artistas se recurría a soldados de las Fuerzas Armadas, ya sea por una

159 Entrevista a Vilma Emilia Rúpolo, Febrero 2015, Ciudad de Mendoza, Argentina.

160 Entrevista a Luis Alfredo Villalba, Abril 2015, Ciudad de Mendoza, Argentina.

161 Entrevista a Vilma Emilia Rúpolo, Febrero 2015, Ciudad de Mendoza, Argentina.

cuestión económica¹⁶² o porque se los consideraba más idóneos respecto a habilidades físicas y vestimenta, para representar los cuadros que se pusieran en escena en los cerros circundantes¹⁶³. No es menor el hecho de que a los artistas intevinientes sólo se les reconocía su participación con la entrega del vestuario que habían utilizado. En palabras de Vilma Rúpolo “te dejaban el vestuario de recuerdo”, no existía una remuneración establecida para los artistas participantes.

Esto último cambió en los años '70, cuando en el subsuelo de la Dirección Provincial de Turismo se comenzó a hacer un depósito del vestuario utilizado que sería útil para las próximas fiestas.

Los guiones se elegían a través de concursos. En el período pueden mencionarse escritores como Eduardo Hualpa, Abelardo Vázquez, Luis Villalba.

Los guiones puestos en escena se detallan continuación:

1969, Vendimia Mágica, escrito por Eduardo Hualpa y Luis Villalba, fue el libreto ganador del concurso de 1968¹⁶⁴.

1970, Vendimiador Celeste, escrito por Eduardo Hualpa y Abelardo Vázquez.

1971, Vendimia de Cristal, guión escrito por Abelardo Vázquez, en él se suman los cerros aledaños al Teatro Griego y constituye un hito tecnológico, se ponen de manifiesto los pisos y cajas lumínicos, esta fiesta fue criticada por los medios, a pesar del gran despliegue tecnológico, por su carácter popular.

1972, Vendimia de América, escrito por Abelardo Vázquez, quien se retrotrajo hacia el inicio del ser de América, exhibiendo pasiones, luchas, mitos e incluso deja ver el ambiente revolucionario del momento, cuando San Martín se encuentra con Bolívar en: “El encuentro de un gran acuerdo”, haciendo referencia al “gran acuerdo nacional” (La Rosa, 2001) proclamado entonces por el presidente de facto Alejandro Lanusse¹⁶⁵.

162 Entrevista a Luis Alfredo Villalba, Abril 2015, Ciudad de Mendoza, Argentina.

163 Entrevista a Vilma Emilia Rúpolo, Febrero 2015, Ciudad de Mendoza, Argentina.

164 Entrevista a Luis Alfredo Villalba, Abril 2015, Ciudad de Mendoza, Argentina.

165 Gran Acuerdo Nacional: el general Lanusse, ya nombrado presidente desplegó

1973, Vendimia Fantástica, por Abelardo Vázquez, también los cerros formaron parte de escenario.

1974, Vendimia de la Patria Grande, escrito por Eduardo Hualpa y Luis Villalba, ellos sumaron la política en el espectáculo.

1975, Cantares de la Vendimia Nueva, escrito por Eduardo Hualpa, Marcos Singer, fue el libreto más criticado, incluso la comisión organizadora dijo que era inaceptable, con lo que tuvieron que modificar algunas líneas.

1976, Del Agua Fecunda, guión escrito por Carbonari y Abelardo Vázquez.

La Fiesta de la Vendimia, no siempre fue considerada una fiesta nacional, sin embargo a partir del año 1972, por resolución 137, publicada en el Boletín Oficial de la República Argentina el 11 de enero de 1973, se le daba a la Fiesta de la Vendimia carácter nacional. Lo que oficialmente significó el reconocimiento de su magnitud y alcance. Por otro lado de esta manera se establecería la fecha para su realización y el motivo de la misma (Ver foto de Resolución).

El impacto de esta resolución se manifestó además en los circuitos turísticos nacionales, comenzaba a ser un componente más de los paquetes ofrecidos y en su televisación en directo, ya que antes si se televisaba se transmitía en diferido¹⁶⁶.

Secretaría de Turismo

**FIESTAS
NACIONALES**
Fiesta Nacional de la Vendimia

RESOLUCION
Nº 137
Bs. As., 28/12/72.

VISTO el Decreto 4562/71, y
CONSIDERANDO:
Que la Dirección Provincial de Turismo de Mendoza solicita se otorgue el carácter de "Nacional" a la Fiesta de la Vendimia.
Que dada la trascendencia nacional e internacional alcanzada a través de anteriores realizaciones, puede considerarse este evento como una de las máximas atracciones turísticas del país.
Que la misma se celebra anualmente en oportunidad de la cosecha de la vid, adoptando el carácter de homenaje al trabajo de los agricultores y vendimiadores.
Que han sido cumplimentados los requisitos establecidos por Resolución S.T. Nº 021/71, para el otorgamiento del carácter de "Fiesta Nacional", al mencionado evento.

POR ELLO:

El SECRETARIO DE TURISMO
RESUELVE:

Artículo 1º — Instituir la Fiesta Nacional de la Vendimia.

Art. 2º — Establecer que la primera celebración se realizará en la ciudad de Mendoza, provincia de Mendoza, entre los días 14 de enero y 24 de febrero de 1973.

Art. 3º — Designar a la Dirección de Turismo de la provincia de Mendoza, como responsable primaria de la programación, organización y ejecución de los actos celebratorios.

Art. 4º — Comuníquese, publíquese, dese a la Dirección Nacional del Registro Oficial y archívese.

Abelardo M. de Campos.

una estrategia orientada a encapsular institucionalmente el ambiente revolucionario. La nueva estrategia fue legalizar los partidos políticos llamando a un gran acuerdo entre militares y fuerzas políticas. Algo novedoso en esta estrategia era la inclusión del peronismo.

166 Entrevista a Luis Alfredo Villalba, Abril 2015, Ciudad de Mendoza, Argentina.

Algunas notas finales

La Fiesta de la Vendimia no tiene origen autóctono, es una festividad europea. Indudablemente, la influencia ideológica de los inmigrantes que se asentaron en la provincia por medio de un modelo vitivinícola —similar a Francia— dejó sus marcas. Marcas que el mendocino adoptó como propias, resignificándolas. Lacoste diría “el vino no sólo ha sido objeto de interés económico [...] ha incidido en la cultura, mostrando sus efectos incluso en las bases materiales de la vida social” (Lacoste, 2004: 62)

Hoy podemos ver que el proceso que finaliza en la Fiesta Nacional de la Vendimia es punto de confluencia de múltiples actores y dimensiones. Cada uno podrá hacer uso de este evento como movilizador para el logro de objetivos, tanto artísticos como políticos. Una fiesta que, desde antes de su primera expresión en 1936, marca una huella, y cada período es un hilo de toda la trama tejida que actúa como sostén de la cultura y visión de un pueblo.

Referencias Bibliográficas

Bibliografía

- AA.VV. (2001, 2002, 2003, 2004). Una Dramaturgia Popular Mendocina: Fiesta de la Vendimia. Guiones. Vols. 1, 2, 3 y 4. Mendoza: Ediciones Culturales de Mendoza.
- BETHEL, Leslie (2002). Historia de América Latina. El cono sur desde 1930. Tomo 15. Barcelona: EDITORIAL CRÍTICA.
- ROIG, Arturo y comp. (2004). Mendoza, cultura y economía. Buenos Aires: Editorial Caviar Bleu.

Fuentes primarias

- Boletín Oficial de la República Argentina 1º Sección, 11 de Enero de 1973, número 22583 Año LXXXI
- Diario *Los Andes* (1969-1976), Mendoza.
- Diario *MDZ online*, Patricia Rodón: Breve historia de la Fiesta Nacional de

la Vendimia. Artículo recuperado en <http://www.mdzol.com/nota/109080/>, consultado en diciembre 2014.

Entrevista realizada a Vilma Rúpolo en “Recuerdos de Vendimia” capítulos 6 y 21: recuperadas en https://www.youtube.com/watch?v=trqo2_Bnzbs y <https://www.youtube.com/watch?v=q0KDaeIRCIY> respectivamente, consultados en diciembre 2014.

Entrevista realizada a Vilma Rúpolo el 26 de febrero de 2015.

Entrevista realizada a Luis Alfredo Villaba el 2 de abril de 2015.

ENTREVISTA A VILMA EMILIA RÚPOLO¹⁶⁷ (VR)

CECILIA DANERI (CD) ENTREVISTADORA

Mendoza, 26 de febrero de 2015

CD: Vilma ¿cómo se hacía la convocatoria de los bailarines entre los años 1969 y 1976?

VR: La convocatoria, en aquellos años, comenzó a profesionalizarse —pero comenzó...—. Veníamos, antes del '69, de una convocatoria bastante heterogénea, popular. La mayoría los bailarines contemporáneos eran vendedores de los negocios del centro, como casa *Gath & Chaves*. La convocatoria se extendía a todos los trabajadores. Yo tengo dos compañeros que trabajaban en YPF, en la limpieza, y encontraron que podían asistir como bailarines contemporáneos. Les gustaba la danza, pero como baile social, sentían que tenían facilidad para moverse y empezaron a aprender en la Fiesta de la Vendimia el arte de la danza, llegando a ser excelentes bailarines y maestros.

Según la facilidad y habilidad que tenían comenzaban a estudiar danza, por ejemplo Juan José Suárez y Eduardo Aro. Uno de ellos se especializó en Brasil y, otro se jubiló en Bahía Blanca, en el Ballet del Sur. Ellos comenzaron convocados en general para la fiesta de la vendimia, ahí se profesionalizaron, entraron en el Ballet de la Universidad, aprendieron, rindieron concurso en otros lugares y se jubilaron como bailarines profesionales.

Yo comencé en el 69 con Mónica Subirats, teníamos 17 y éramos bailarinas muy distinguidas en el conjunto, porque estábamos en el Ballet de la Universidad. El coreógrafo de aquella época, Esteban Vera y el director, un poeta muy importante mendocino, Abelardo Vázquez decían: ¡Ay! ¡tenemos las bailarinas del Ballet de la Universidad! y nos convocaron

167 Participó en numerosas Fiestas de la Vendimia como bailarina, coreógrafa, directora general artística del Acto Central en 2001, 2003, 2010 y 2013. Encargada de la Compañía El Árbol Danza-Teatro y, desde sus inicios, una de las organizadoras del Festival Nacional de Danza de Nuevas Tendencias.

a una reunión, el poeta nos dijo que si nos podíamos encargar de uno de los cuadros de danza clásica y le dijimos “¡bueno!” —*¡éramos de armas tomar!*— y entonces coreografiamos la parte principal y la bailamos. En aquella época éramos “*¡las bailarinas del Ballet!*” —¡muy especiales!—. Otro coreógrafo de entonces era Cacho Colomé, un bailarín de la primera época del ballet —el ballet tuvo dos épocas una con Nina Verchinina y otra con María Teresa Carrizo—.

Nosotras íbamos aportando y así nos fuimos instalando como coreógrafas más adelante. En ese momento bailábamos y bailábamos en todas las fiestas. Los primeros años éramos del mismo equipo y fuimos consolidándonos, teníamos roles. Tengo recuerdo de todos los papeles como solista que nos tocaban en algún punto de los escenarios de la vendimia.

Fuimos aprendiendo muchísimo, también cómo manejar la fiesta en relación con las lluvias.

Alberto Rodríguez, Luis Villalba, Marcos Singer también fueron guionistas en aquella época.

CD: ¿Te acordás adónde se juntaban para hacer la selección de artistas, se hacía por medio de un concurso?

VR: No, los grupos se armaban casi espontáneamente. Nos reuníamos en el Gimnasio Municipal N° 1. Siempre se buscaban salones grandes, que tuvieran un lugar externo e interno —por si llovía—. Luego se continuó orientándolo hacia las escuelas, porque tenían un régimen más ordenado.

Se fue ordenando todo, incluso el pago, cuando yo comencé no estaba muy claro lo del pago. Te pagaban con la ropa que usabas, te dejaban el vestuario de recuerdo.

Siento que estuve involucrada en esto de la profesionalización y el casting por puntaje, antes era: ¡este sí y este no! Yo, como trabajaba en la universidad conocía el tema de los concursos y promoví siempre que se seleccionara por puntaje y se tomara al de mayor promedio. Eso recién, te podría decir, que fue en 1994 que se estableció bien claramente por orden de mérito. Me acuerdo que Elio Torres también se interesó por implantar cierta disciplina en el casting, siempre tendimos a la profesionalización aunque sabíamos que mucha gente iba a aprender y lo consideramos válido.

Ahora se presentan muchas más personas de las que se van a tomar y cada vez más, la carrera de teatro también ayudó a que los actores tuvieran un marco sólido.

CD: ¿Adónde ensayaban?

VR: Antes era más heterogéneo, más polifacético, con menos días arriba en el teatro griego. Toda esta época fue bastante fundacional de un Gran Espectáculo, luego se fue regularizando para mejorar la organización y establecerse definitivamente en el Frank Romero Day.

CD: ¿Con qué motivo se convocaba al personal de las Fuerzas Armadas?

VR: En aquella época esos soldaditos eran figurantes, tenían menos actuación que los empleados de las casas de comercio. Siempre los seguimos convocando, para hacer las procesiones en los cerros, para las intervenciones con vestuario típico del cuadro —“*bien bonito*”—. Ellos están bastante disciplinados, esto es un elemento que ayuda en la puesta en escena, incluso mientras se cambian los bailarines. También se contaba con la disponibilidad de los soldados que estaban haciendo el servicio militar.

Aún los seguimos invitando cuando utilizamos los cerros. Ellos tienen botas para evitar problemas con los *pinches* y las `pedras.

No hay que olvidar que los artistas, en aquella época, eran alrededor de 400, es lo que hoy tiene una vendimia departamental —prácticamente— y para llenar todos los espacios se convocaban grupos como los soldados para completar la imagen de *grupo* grande, que ahora se hace con los actores, bailarines, y músicos —ahora, se han sumado los músicos en vivo—. Antes, se convocaban a músicos y artistas de Buenos Aires, hoy se ha radicalizado en lo mendocino. Se establece bien que la mayoría de los artistas o del staff sean mendocinos. Con la presencia de Abelardo, en esos años, se va afirmando esto, él fue un gran hito, un hito fundacional en la Fiesta de la Vendimia.

CD: ¿Qué pensás de los guionistas? ¿En qué se motivaron? ¿Insertaron el toque político en sus temáticas?

VR: Abelardo Vázquez tuvo en esta época un auge importante de lo latinoamericano. Yo coincidí mucho con él, las vendimias que he dirigido siempre han tenido una fuerte tendencia latinoamericanista. Es

más la última vendimia que dirigí termina con un canto a Latinoamérica de Calle 13, hecha con mendocinos como Sandra Amaya, Leandro Lacerna. Todos los cantantes y músicos *se prendieron* a interpretar Latinoamérica de Calle 13 a nuestra modalidad, tipo baguala, bien de la Argentina. Este espíritu latinoamericanista yo lo heredé de aquella época de Abelardo Vázquez, porque él tenía un fervor, una defensa de lo latinoamericano, que lo demuestra con esto de San Martín y Bolívar, él tocó esos temas...

Abelardo Vázquez era un baluarte ideológico de aquellos tiempos, era un revolucionario, muy innovador, puso los pisos lumínicos, siempre junto a su equipo.

CD: Abelardo Vázquez y Eduardo Hualpa, ¿tuvieron similitudes, para vos?

VR: Hualpa era más técnico y Abelardo Vázquez era más poeta, era una figura de líder. Hualpa tenía que ver con los efectos técnicos como las cajas lumínicas y la dimerización para hacer efectos. Pero el que ponía los contenidos de algún modo, aunque siempre con el mismo equipo, la cabeza espiritual, ideológica, era Abelardo Vázquez.

CD: Los fondos ¿estaba organizado el tema?

VR: Los fondos no estaban definidos, bailábamos porque amábamos la vendimia. Antes dependía de turismo, estaba Navessi, que era todo un personaje medio censor, de hecho años más tarde, pusimos el himno de Charly García y nos dijo: ¡No! ¡Eso no! Rondaba una cierta censura en lo que se hacía, pero Abelardo Vázquez fue siempre muy audaz y salió con la suya ideológicamente.

CD: A partir de la resolución 137, en el '72 ¿viste diferencia en la organización, en los fondos, en los guiones de la Fiesta de la Vendimia?

VR: Yo lo que vi es que se empezaba a ver la puja, la lucha política ingresó a la Vendimia. Antes con Abelardo Vázquez era muy poético todo, muy épico, de grandes movimientos con este fervor latinoamericanista, después empezó esta puja porque se veía venir el golpe y también por otro lado se veía la defensa al peronismo incluso Eva Perón se representó en una de las fiestas. Se veía como que la cosa se ponía cada vez más tensa entonces las temáticas también cambiaban. Siempre presente la figura de Navessi, que era así como un organizador y censor.

CD: Esta época fue significativa respecto a la tecnología ¿qué vendimia recordás como impactante?

VR: La Vendimia de Cristal, fue una revolución estética, porque se la jugaron, no solo con las cajas lumínicas que eran las fosforescencias de las paredes y el escenario con luces internas sino que se hicieron los pisos lumínicos. Todo era de cristal, era una luminiscencia general, que impactó mágicamente en el público y en el concepto de fiesta creativa. Más que popular esa fiesta fue innovadora total.

CD: ¡Muchas gracias Vilma! por concederme esta entrevista.

ENTREVISTA A LUIS ALFREDO VILLALBA¹⁶⁸ (LV)

CECILIA DANERI (CD) ENTREVISTADORA

Mendoza, 2 de abril de 2015

La siguiente transcripción de la entrevista cuenta con 2 partes. Una constituye la introducción que por su contenido se da a conocer. A la otra la integran preguntas específicas respecto a la Fiesta de la Vendimia.

1. Introducción

LV: La Fiesta de la Vendimia tiene cuestiones muy contradictorias. Por un lado es un derivado de la Fiesta del Patrón —cuando termina la cosecha el patrón hace un asado para los cosechadores—. Ese asado del patrón es una institución de la burguesía. El patrón le hace un asado con guitarreada —¡con todo!— a los peones que estuvo explotando durante tres meses. La Fiesta de la Vendimia —que por otro lado es de origen europeo —en Francia se hacen cosas así— es una institución que tiene ese carácter. Los marxistas ortodoxos dicen: por lo tanto no es popular —como si lo popular fuera una entidad pura—. Lo popular es popular de acuerdo a los lugares, a los sistemas políticos, a las clases dominantes, de acuerdo a ese entorno es popular.

Por ejemplo la diablada, que se empieza en Oruro, en Bolivia. La cultura originaria de Bolivia se apropia del concepto de diablo de los católicos, y se identifica pero para ser enemigo, entonces bailan como diablos — ¡ay! ¡Qué lindo!— pero es un baile en contra de sus conquistadores. Y ahí tenés una manifestación popular: el diablo. Y eso siempre ocurre, por ejemplo en el '45, '46 aparece el término descamisados, y como la burguesía antiperonista estaba en contra de los *cabecitas negras* que no usaban camisa, entonces despreciativamente los llamaban los

168 Poeta, escritor, dramaturgo, guionista de cine y director y/o guionista de Fiestas de la Vendimia barriales, departamentales y centrales.

descamisados. ¿Qué hicieron los descamisados?: lo tomaron como bandera: ¡Somos los descamisados! Es decir eso es el pueblo tomando lo que se le impone desde afuera, desde la clase dominante. Forma parte de la historia, todos los pueblos hacen eso... y con la Fiesta de la Vendimia pasa lo mismo. Es una mezcla de cosas, por un lado es una fiesta oficial aunque realmente empieza en diciembre. Porque la Fiesta de la Vendimia no es una: el Acto Central, porque la Fiesta de la Vendimia empieza en cada club de barrio, en cada unión vecinal para elegir la reina —de acá—, con una guitarreada y un asadito, en fin... Una vez hice un cálculo más o menos —habría que revisarlo— que había entre trescientas y cuatrocientas fiestitas que iban creciendo como una pirámide hasta llegar al Acto Central. Es decir es todo un pueblo que tiene todo un movimiento cultural. A medida que se va yendo desde la cosa pequeña hacia la grande, las clases sociales dominantes —a través del Estado— empiezan a intervenir cada vez más y terminando de recontra intervenir en la fiesta central donde se vuelve oficial, donde el guión de la Fiesta de la Vendimia es mandado al obispado para que lo apruebe. Yo tuve una tremenda discusión con el obispo en el año '91, porque me había denunciado él, ante el gobernador, de que lo que yo había hecho era la apología de la magia negra. Fui a hablar con él: él quiso hacerme sentar y le dije: no, no tengo tiempo vamos a hacer una cosa: le juro a Ud. que nunca me voy a meter en cómo hace Ud. sus misas, porque Ud. es el que sabe sobre misas ahora Ud. me hace va a hacer el favor de no meterse en mis espectáculos, porque yo soy el que hace espectáculos, buenos día y me fui. Hablo de Monseñor Rubiolo.

Vos ves las comisiones de vendimia que están organizadas por los hoteleros..., están todos los poderes: están los empresarios, está el Estado que representa eso, la Iglesia.

Y además, ciertas cuestiones dentro de la fiesta como el tema de la reina, que le hacen hacer el rol de la mujer idealizado, pero fijate una cosa, no era así en el principio, cuando se empieza a hacer era la cosechadora. Las primeras reinas eran cosechadoras y de apoco se fue convirtiendo en un concurso de belleza. Quedó esa cosa de que todas las reinas de alguna manera, fabricado o no, tienen opiniones políticas, lo que tiene un valor simbólico, que da idea de donde viene la cuestión.

Todas esas contradicciones a mí me fascinaron desde que yo me acuerdo.

La primera Fiesta de la Vendimia que vi fue en el año '50. Se celebraba el centenario de la muerte de San Martín. Ahí fue que se inaugura el anfiteatro, con una cantata sanmartiniana. Vinieron a la Fiesta de la Vendimia Perón y Evita, que pasaron frente a mi casa porque inauguraron el Barrio Bancario —antes había sido una finca—.

Por primera vez me llevaron a la Fiesta de la Vendimia. Yo nunca había ido. Se hacía en el viejo autódromo, donde está ahora el estadio. En el medio se levantaban enormes construcciones donde se hacía la fiesta. El plus que tenía además era que estaba Evita — en casa eran antiperonistas— yo tenía 11 años y fui. Cuando apareció Evita el pueblo estalló, y quería nombrarla reina de la Fiesta de la Vendimia. Ahí, volvé a tomar el tema: ¿a quién estaban eligiendo reina?, a la que en ese momento era la que defendía sus derechos y etc., etc... viste como todo se mezcla, permanentemente.

De hecho en la historia de la Fiesta de la Vendimia, ha habido actos centrales donde se ha rescatado lo popular, la lucha popular, la cultura popular, y donde se lo ha ocultado como por ejemplo lo que hizo Marabini que hablaba del gaucho universal.

Entonces la Fiesta de la Vendimia plantea un problema filosófico. Para mí, un problema filosófico es el que enfrenta dos conceptos irreducibles y no hay manera de sintetizarlos. Y eso es un problema filosófico. Y acá está la Fiesta de la Vendimia con su carga popular de trabajadores y la Fiesta de la Vendimia como controladores de eso, desde el Estado burgués. Eso no tiene solución, es la lucha de clases, se da ahí.

Yo siempre cuando he intervenido en la Fiesta de la Vendimia la idea mía ha sido plantear en el espectáculo la lucha de clases con todo el entretenimiento y la diversión, nada aburrido nada de bajar línea; sí bajaban línea pero no era una barricada era una fiesta y bueno. Los que critican la Fiesta de la Vendimia dicen: ¡oh! ¡siempre lo mismo!, y en definitiva tienen razón, los últimos 20 años: ¡siempre lo mismo! Según mi opinión ganó la postura lavada, yo creo que la última que se hizo con otro concepto fue la del '92, la dirigió Carlos Owen, donde se plantearon estas contradicciones fuertes.

Los intelectuales mendocinos siempre despreciaron a la Fiesta de la Vendimia, ese es el tema, no es porque es difícil el tema, no tienen valor para respetar el género, no tienen el valor de decirlo: ¡yo desprecio esto!, típico del burgués, que no va a decir: ¡yo estoy en contra de que todo el mundo se eduque! —¡no!, ¡¿cómo va a decir eso?!— Pero está en contra, pero no lo dice.

No solo los intelectuales que vienen de la universidad sino los mismos artistas desprecian la fiesta. Muchos de ellos se llaman de vanguardia en teatritos donde van 20 personas y hacen cosas elitistas, no porque la vanguardia no tenga que existir, de hecho yo me considero un tipo de vanguardia, el cine que yo hago no es un cine para mayorías pero las vanguardias abren caminos. Una cosa es la vanguardia que abre caminos y otra cosa es la vanguardia torre de marfil que es una torre de marfil disfrazada de vanguardia. Muchos de los artistas mendocinos que se hacen los vanguardistas en realidad son elitistas y cuando se enfrentan con la Fiesta de la Vendimia, en vez de llevar su equipaje a la fiesta, no, van al cliché, al cliché conservador. Para muchos artistas es el curro del verano, para ellos es eso. Yo te diría que el motivo por el cual desprecian a la fiesta y al público, es porque desprecian la alegría popular, desprecian las tonadas, hay un desprecio por lo criollo porque la burguesía mendocina —de la cual son parte los intelectuales— es sarmientina: ¡hay que derramar toda la sangre de gaucho!

2. Preguntas

CD: ¿Entre el '69 y el '76 que participación tuvo en la Fiesta de la Vendimia?

LV: Mi primer Fiesta de la Vendimia fue en el '67, la segunda en el '68 y la tercera en el '69. Tres seguidas. La del '67 la hicimos junto con Eduardo Hualpa, él era director, yo codirector y los dos éramos coguionistas. En la del '68, él era codirector, yo asistente de dirección y los dos coguionistas. En el '69, el codirector, yo *regisseur* y los dos fuimos coguionistas. Después, en el '74, él director, yo *regisseur* y los dos coguionistas.

Las del '74 y '88 fueron mis Fiestas de la Vendimia más políticas.

En el año '74 el tema era la Patria Grande, América unida y el imperialismo y en el '88 el tema era la lucha de clases en la Argentina, a través de los juegos populares como el truco, la riña de gallos. Así que estuve en el '69 y '74 en ese período.

En el '70, yo no intervine pero me llama el director preguntándome si quería hacer la Bendición de los Frutos —¡vamos a entrar en terreno enemigo!, pensé— entonces hice un auto sacramental. Conozco bastante, porque la edad media me encanta, me fascina, es tan rica de cosas, la ilustración nos ocultó la edad media y es tan maravillosa, movimientos populares. Una cosa interesante eran los autosacramentales que eran representaciones que se hacían en el atrio de la iglesia sobre cuestiones religiosas, de la biblia. Entonces, decidí representar el bien contra el mal. Pensé: en la Fiesta de la Vendimia ¿qué es el bien?: los que están a favor de tomar vino, y ¿qué es el mal?: los que están en contra de tomar vino. Hice una investigación y resulta que a favor de tomar vino estaban cristianos, romanos, protestantes, marxistas... todos mezclados. Los “chupistas” mezclados ideológicamente y los no “chupistas” también. Los anarquistas decían que el vino embrutece a las masas, los otros no porque... y discutían entre ellos, fue una cosa así: una pequeña fiestita y al final con una escalera de bomberos —de noche se hizo— forrada de negro para que no se viera, aparecía Jesús flotando allá arriba diciendo que evidentemente el vino era bueno porque lo había elegido como símbolo de su sangre. Entonces se juntaban todos y se daban la gran borrachera en nombre de Jesús y ¡yo la pasé bomba!

La del '69 fue más convencional, la Vendimia Mágica, intenté trabajar el tema de lo mágico no desde el punto de vista europeo sino desde la visión cultural de los pueblos americanos, como una visión filosófica pero me salió más o menos.

Y en el '74 fue el tema de la Patria Grande, de la unión latinoamericana. Te imaginás, estaba el peronismo montonero y la Triple A por el otro lado...

CD: ¿Qué cosas de la realidad pretendía mostrar en sus espectáculos?

LV: Contradicciones, era un equipo, a veces lo lograba y a veces

no, finalmente en el '88 y '91 —donde hice el guión y la dirección—, me convertí en un dictador. Si hay algo colectivo es el espectáculo. Todos hicimos la fiesta desde un rol de director, guionista, bailarín. El que me criticó muchísimo la del '88 fue Bordón, te imaginás, del Opus Dei. La música la hizo Daniel Talquenca —que nos llevamos muy bien— hicimos mucha música de protesta folclórica: La ranchera de la bicicleta —por la bicicleta financiera—, después hicimos el Gato de la Libertad —*las empanadas buenas son las con carne hay que poner relleno a las libertades*— hay muchos grupos que lo han seguido llevando...

CD: ¿Cómo se hacía la selección de los guiones? ¿Existía algún concurso?

LV: Todo ha ido cambiando. El llamado guión son glosas, es decir no tiene ningún sentido llamar a concurso de glosas y después la puesta. La Fiesta de la Vendimia es la puesta. Entonces hay que llamar a concurso integral: puesta con textos que se van a decir en off, etc. La mayoría hacía fiestas elegíacas, no era mi caso, que hacía fiestas de interpretación histórica, que tenían un desarrollo y un conflicto. En el año '67 se llamó a concurso integral, en el '68 no hubo concurso porque hubo inundación en las Heras entonces a los que estábamos para hacer la fiesta del guión del '68 nos dijeron: ¡hagan Uds. una fiestita! —para zafar— porque el dinero lo llevaron para las inundaciones. Y en el '69 hicimos el concurso ganado en el '68, esos dos concursos fueron integrales. En otros momentos se separó, y no tiene sentido, una cosa es hacer una película, una obra de teatro, donde el guión es importantísimo, porque es la historia que vas a contar pero en un espectáculo donde lo importante es la puesta, el guión es secundario.

No hay un guión en el sentido técnico, es la estructura técnica, es el esqueleto previo en el que se va a basar la puesta, sea una película u obra de teatro, pero lo que se llama a concurso son las voces en off y las voces en off no cuentan nada. Si mirás la última vendimia, de una escritora buena como Liliana Bodoc, hizo unas glosas pero con eso puedes hacer lo que se te da la gana, en realidad se presentaron juntos: puesta y glosas.

En ese sentido, quien le da el carácter, el que hace la fiesta, es el director, él decide el cómo, lo otro son palabras que no escucha nadie.

El valor de la Fiesta de la Vendimia está en la puesta.

CD: Una vez elegido el guión y la puesta ¿se imponía algún tipo de censura?

LV: Hubo distintas épocas, por ejemplo en el año '91 yo terminaba la Fiesta de la Vendimia con el estribillo del himno nacional en la versión de Charly García y me llamó Carlos La Rosa. Me dijo que eso no podía ir, y continuó: voy a ser muy gráfico —en esa época se trabajaba con las grandes cintas no con computadora—, yo espero tres días, y si está voy agarro la tijera y la corto. La música la habían hecho Gabriel Cerini y mi hijo Gonzalo. Luego en una conferencia de prensa decían que había sido censurado Charly García. Así que ese fue un acto concreto de censura. Ya te conté lo del obispo, que me que quiso intervenir y yo me opuse. Otras veces no, en absoluto, lo que sí en el año '74, acá estaba gobernando Carlos Mendoza —que era de la derecha peronista—, lo habían destituido con juicio político a Martínez Baca que era de la izquierda peronista. Carlos Mendoza me mandó una lista de amigas de él. Quería que las pusiera en la Fiesta de la Vendimia. Cuando se presentaron, les empecé a preguntar acerca de su actividad artística, y seleccioné a las que sabían algo, si no sabían nada ¡chau! Quedaron 8 de 24, y me mandó al secretario diciendo que al gobernador no se lo desobedecía y le dije: ¡vos! porque serás sirviente del gobernador pero yo no tengo ninguna relación, seguro que el gobernador no sabe que me has venido a apretar porque si vos me decís que fue idea del gobernador me voy ya a los medios y digo que el gobernador me apretó, ante lo cual dijo que era una opinión suya. Habían muchas presiones. Además está la presión de los periodistas, en términos generales son como aves de rapiña que están esperando para atacar. Ahora dicen: ¡fiestas eran las de Eduardo Hualpa, las de Villalba, esas eran fiestas!, pero en esa época me mataban. Tenés que bancarte a los periodistas, a los funcionarios, a los empresarios que ponen guita, a la iglesia, es decir hay presiones y depende de la ideología de cada uno de resistir o saber negociar. Esto no pasa en las fiestas departamentales, por eso me dediqué a esas fiestas. En febrero del 2001 trabajé con títeres gigantes y el gran títere era el Sr. Modelo —neoliberal— y el pueblo se rebelaba... en la vendimia de Capital luego Los Andes tituló “Fiesta de la Vendimia contra el Modelo Neoliberal”.

En las fiestas departamentales, en Capital, en Guaymallén, nunca

hubo censura. Sí, es jodido en el Acto Central, en los últimos 20 años los que la hicieron iban entregados, en todo caso alguna cosita estética, nunca ningún acto estético contrario a los mandatos estéticos del sistema. La última que hice fue en Guaymallén en el 2004, y dije ¡ya está! y me metí en las otras cosas que me gustan, como el cine.

CD: ¿En qué lugares ensayaban?

LV: En escuelas de Capital. Había una en Belgrano y Rivadavia o por ahí, otra por la cuarta oeste, en el Gimnasio Municipal N° 1, otra era “Aristides Villanueva” por Pedro Molina entre Patricias y España, también en la escuela “Patricias Mendocinas” por calle Gutiérrez, eran siempre las mismas. Por su características edilicias se prestaban, tenían varios patios, bien céntricas, eran cómodas para dividir los grupos, tenían buenos baños.

CD: En aquel momento la realización de la Fiesta de la Vendimia estaba a cargo de la Subsecretaría de Turismo ¿financiaba el Estado? O ¿eran fondos privados?

LV: El Estado. La Fiesta de la Vendimia se privatiza en el ‘93 con Marabini, la tomó los Andes, y los trataba como Los Andes trata a sus empleados, así estuvo 3 años y luego se reestatizó.

CD: La resolución 137/72 ¿tuvo influencia en la Fiesta de la Vendimia?

LV: Incidió en los circuitos turísticos. Pasó a formar parte del paquete turístico nacional, por ser Fiesta Nacional, las grandes agencias de turismo le dieron un trato diferente. No hay que olvidar que tiene un claro matiz turístico. También, tuvo que ver con la televisación en directo, antes no ocurría.

Con la dictadura triunfó la ideología de que todo es mercancía por lo que la Fiesta de la Vendimia se convirtió en mercancía, un producto para vender, que tiene que tener tales y tales características. En sí, hay otros tipos de conceptos que hace que los pueblos se intercambien y se conozcan.

CD: En general en todas las vendimias se convocan soldados ¿los solicitaban ustedes?

LV: ¡Querían ahorrarse la guita! En el año ‘67 tomamos la cantata sanmartiniana esa del ‘50 —la letra era de Leopoldo Marechal—, y se nos ocurrió hacer la batalla de Chacabuco en los cerros de atrás. Necesitábamos

600 personas para lo que teníamos pensado, lo planteamos y nos dieron 600 soldados. Se suponía que entendían lo que tenían que hacer: era una batalla. A contraluz se iluminaban los cerros, y en la cresta se desarrollaba la batalla, los disparos se manejaban desde abajo, fue ¡todo una batalla!, duró como 14 minutos. Me acuerdo que yo era codirector y estaba a cargo de ese cerro, habían mandado a un teniente y cuando lo vi le empecé a hablar del honor y de San Martín estaba ¡chocho!

CD: ¡Muchas gracias Luis! por brindarme esta entrevista.

MOVIMIENTOS CULTURALES EN EL MENDOZAZO. ENTREVISTAS A CHALO TULIÁN Y A LUIS QUESADA

CAMILA PESSINO – UNCUYO
ELIRA MAGISTROCCI – UNCUYO

Escultura en la época del Mendozazo

En el ejercicio de la profesión, la sociedad sale a nuestro encuentro y devora a todo aquel que no se haya adaptado a sus ritmos, formas, modos y costumbres. No es vano pensar en el mensaje durkheimiano donde los hechos sociales poseen cierta fuerza coercitiva por medio de la cual se le imponen al individuo y no dejan más opción que acatar su imposición, obligándolo a actuar según el modo sentido por la sociedad como correcto. Nuestra historia suele concentrar una sola versión del relato, pero a nuestro entender, una historia legítima y auténtica le pertenece al pueblo, a sus intereses y ella se descubre en las calles, en los relatos de aquellos olvidados por el discurso oficial. Ello llevó a interrogarnos qué se oculta detrás ¿qué sucede con aquellos espíritus indóciles, desobedientes que se erigen de pie sobre sus ideales, aun cuando esto pueda costarles la vida?

En nuestro rastreo buscamos algunas huellas, recuerdos y rastros de la Mendoza previa a uno de los periodos más crueles, inhumanos y desgarradores como lo fuera la dictadura militar de 1976. El “Mendozazo” en 1972 fue un punto de inflexión, un antes y un después. Referirse al Mendozazo, implica referirse a la antesala de la dictadura militar del 76, en Mendoza. La dictadura impuso a través del terrorismo de Estado un siniestro plan de entrega y destrucción del país. Disciplinar conciencias, fue la premisa de los genocidas que tomaron el poder, oscureciendo con sus armas las luchas de quienes buscaban crear un nuevo orden social.

Consideramos que la dictadura fue un factor determinante de nuestra identidad y por ello vemos la necesidad de recopilar las vivencias

de personalidades creativas y sensibles que fueron acalladas, para así poder reconstruir identidades y empatarnos de todo aquello que también sucedió y se acalló. La memoria constituye un campo donde se dirime el pasado con el presente, y en esta dialéctica emerge una identidad. Suponemos que ha existido una memoria selectiva que ha condenado ciertos acontecimientos, luchas y hechos; obstruyendo así la posibilidad de nutrir la historia desde distintas aristas.

En nuestra pesquisa buscamos el relato en primera persona de quienes pertenecieron y participaron en dicha generación. Ponernos en contacto con aquellos que conformaron esa “*Argentina rebelde*” y por medio de sus experiencias y narraciones personales ir tejiendo ese entramado social desprovisto de voz. La historia nos hace una exhortación: debemos recuperar aquellos íconos culturales.

En el recorrido de la pesquisa, ante la imposibilidad de acceder a relatos en primera persona de escultores de aquel entonces, nos pareció un recurso muy enriquecedor ponernos en contacto con escultores de hoy. Incursionamos en las vivencias y memoria de dos escultores artistas mendocinos de aquella época, entendiendo que detrás del arte se escondían críticas a la sociedad de la época. Razón para considerar su perspectiva y encontrarnos con las historia de los vencidos. Hablamos de un mundo “gris” exhumado de su silencio violento, lo que Marta Traba denominó “resistencia cultural, *“el proceso de resistencia como búsqueda, como movimiento de ideas, como construcción. Se trata de culturas que abren nuevas perspectivas emancipadoras, rechazando la penetración foránea con fines colonizantes”*. (González Moretti, 2010).

La elaboración del arte, refleja diferentes imaginarios dentro de una sociedad y es a través de las creaciones artísticas que podemos rastrear en un momento dado, una cosmovisión contemporánea a otros hechos, no sólo artísticos. De esa manera el arte se convierte a su vez en una instancia que está conectada con la creatividad y la práctica política de los individuos.

Durante la realización del trabajo, notamos la dificultad de llegar al relato de un escultor que esculpiera ya por aquel entonces, al menos al momento del Mendoza, la técnica más practicada durante ese periodo era el grabado. Accedimos a una entrevista con Chalo Tulián y otra con

Luis Quesada, actuales referentes mendocinos de la escultura. Hallamos a través de sus relatos algunas de las vivencias que enfrentaban artistas en formación y anécdotas sobre las autoridades de la Escuela Superior de Artes Plásticas en aquel momento. Resaltan al artista como catalizador de lo que ocurre en su entorno, y vemos que retorna aquello que quiso ser arrancado de nuestra identidad, pues sobrevive en cada obra.

Bibliografía

- VALDIVIESO, Laura “*Dos murales del maestro Luis Quesada, declarados patrimonio provincial*”, Diario MDZ, 15 de Abril de 2013.
- GONZÁLEZ MORETTI, Leticia (2010) “La Cerámica como ‘resistencia cultural’: la Escuela de Cerámica y sus artistas”, *Huellas: búsquedas en artes y diseño*, N° 7. Versión on line: <http://bdigital.uncu.edu.ar/3226> [visitado 20/12/2016]

ENTREVISTA A CHALO TULIÁN (CH)
ENTREVISTADORAS CAMILA PESSINO Y ELIRA MAGISTROCCI (E)

Mayo de 2015

Una mañana otoñal, de aquellas en la que la temperatura acompaña cualquier charla y hace aún más atrapantes las historias y anécdotas, Chalo nos recibe en su Taller ubicado en el Piedemonte Mendocino más conocido como el Challao, lejana de los sonidos de ciudad pero cercana a sus creaciones. Ya adentro nos sentamos y con la tranquilidad y serenidad de un espíritu que tiempo atrás conoció el exilio, nos recibe con la calidez de un espíritu que supo ser fuerte y aguerrido recubierto por una profunda calma interior.

Chalo nos aclara que incluso por aquella época tampoco tenía claro que su futuro fuera en el ámbito de la escultura, nos explica que la madurez de un artista remite a una acumulación de saberes en el largo trayecto de su formación como tal. En esa formación convergen conocimientos de todas las disciplinas que conforman el arte, hasta que explota en el artista su verdadera vocación e identidad particular dentro del arte.

Chalo nos habla de las singularidades de la escultura como profesión. Nos explica que dentro de las diferentes aristas del arte, la escultura es muy demandante. Sea porque se necesita de un lugar muy amplio para poder conservar las obras, o por la cantidad de herramientas de las que debe disponer el artista, o bien por la fuerza física que requiere o porque implica un lenguaje muy particular, que Chalo describe como *“el más difícil”*.

Desde un lugar muy austero, nos cuenta la persecución y culpabilidad que impusieron a artistas, que a él le costó el exilio. Cuando nos remitimos al presente, Chalo reconoce que no cree necesario que la juventud reaccione como en aquella época, *“hoy el pensamiento es más libre”* afirma, *“hoy hay una parte de atenuante y de disfrute”* agrega. En la entrevista pudimos entender que en realidad se trataba de realidades completamente alternas, en sí de formas de vivir diferentes entre el pasado y el presente.

E: ¿Que pensás cuando se nombra la palabra dictadura?

CH: Muerte. Eso es lo primero que se me viene a la cabeza. Nos quitaron las ganas de vivir nos mataron la inocencia de nuestro arte. Nosotros no llevábamos ningún mensaje subversivos en nuestras creaciones pero así y todo les molestábamos porque nosotros no nos quedábamos callados.... Fuimos una generación de gritones, éramos gritones con respecto al orden que se estaban imponiendo. Estos tipos me metieron una enfermedad psicológica.

E: ¿Podemos afirmar que desde el arte existía un reclamo o protesta a dicho orden imponiéndose?

CH: La elección de un artista por alguna disciplina dentro de los que es el arte, necesita de un proceso de maduración. Desde muy joven me gustaron las artes, o sea dibujar pero el artista debe pasar por un proceso donde se van acumulando saberes de las distintas disciplinas que componen el arte, hasta que en un momento determinado manifiesta su identidad como artista. Es por ello mismo que si bien yo en esa época ya esculpía es recién alrededor de los 40 años cuando explota en su plenitud mi vocación del como tal. Por estos días, encuentro que muchas de mis creaciones sí remiten aquella época. En una muestra que estoy próximo a presentar en La Nave Cultural “Los vehículos Infernales” se encuentran varios objetos colgantes que evocan a dicha época.

Ya desde el ingreso a la muestra, lo primero que verán los espectadores en una estructura de hierro colgante desde el techo, una avión que busca simular “los vuelos de la muerte” es decir aquellos utilizados durante los tiempos de la dictadura para trasladar los secuestrados desde los centros de detención hacia espejos de agua donde eran arrojados por ej.: al Río de la Plata o aquí en Mendoza El Carrizal. A través de la muestra se intenta mostrar una evidente invocación a la época de la dictadura y la maquinaria de Tortura, ese terror que nos incorporaron está presente aun hoy y lo vuelco en mi arte. Estos tipos nos despertaron una enfermedad psicológica. Recuerdo un episodio estando con mi esposa en México, lugar donde fuimos muy bien recibidos por nuestros camaradas. Recuerdo que entrando en una ocasión en una casa de estudios, habían colgados unos afiches enormes de Marx y yo le decía a mi esposa no mires que se van a dar cuenta que somos “zurdos”.

E: ¿Desde qué rol y como se vivió la cosmovisión de la época?

CH: Yo era estudiante en aquella época, de la Facultad de Artes Plásticas de la UNCUYO y era Presidente del centro de estudiantes, éramos críticos de la situación que nos tocaba vivir pero sin ninguna intención de armar un discurso subversivo o de levantarnos al sistema por medio de las armas tampoco teníamos la profundidad de conocimiento que puede tener un Sociólogo en el tema pero bueno así y todo se encargaron de perseguirnos y asesinarlos... que mal podíamos hacer nosotros desde el arte! Yo estaba esperando que mi esposa terminara de estudiar para poder irnos a México y así fue luego de su recibida nos fuimos. Por mi parte a mí ya me habían expulsado de la Facultad dado que ser Presiente del centro de estudiantes era un cargo vedado. Se vivía un clima de permanente tensión, miedo e incertidumbre

E: ¿Existió algún episodio recurrente?

CH: El terror que nos instalaron en la cabeza era permanente, incluso al día de hoy le digo a mi hijo cuando está por salir... llévate el documento por si te para para averiguar antecedentes. Pero recuerdo también de juntadas, asados con mis amigos y de mirar permanentemente la medianera por miedo a que saltara algún milico y entrara y nos llevara detenidos. No existía respecto a nada ni siquiera a la privacidad con tus más íntimos el miedo y terror era a toda hora en todo lugar...Una vuelta estábamos en la casa de un amigo compañero estudiando y me acuerdo que entro otro amigo y nos contó que se habían llevado detenida a otra compañera, nos miramos entre los tres y nos dio mucha angustia pero tuvimos que seguir estudiando porque no podías hacer nada no podías ir a la casa a ver a la familia y darle el pésame por el terror a que te vincularan.

ENTREVISTA A LUIS QUESADA (LQ)
ENTREVISTADORAS CAMILA PESSINO Y ELIRA MAGISTROCCI (E)

Mayo de 2015

Luis Quesada nació en Mendoza, en junio de 1923. Artista, intelectual, docente y gestor de múltiples iniciativas culturales, es un referente indiscutido de las artes visuales de la región de Cuyo. Su extensa producción está constituida por pinturas, esculturas, dibujos, grabados, murales, tapices, muebles, objetos y joyas”. Explica la crítica de arte Laura Valdivieso:

«Quesada es un artista de referencia para la nueva generación local que procura desprenderse de la tradición académica e insertarse en el contexto del arte contemporáneo. Se formó en la Universidad Nacional de Cuyo bajo las influencias de la modernidad, tal como se la conoció en Mendoza entre las décadas del cuarenta y cincuenta» (Valdivieso, 2013).

Además de su producción artística, Quesada fue el motor que impulsó la creación de la Escuela de Diseño en la Facultad de Artes de la UNCUYO; participó de la primera Ley de Cultura que tuvo Mendoza; creó el Club del Grabado, formó un grupo de muralistas cuyo trabajo convirtió a nuestra ciudad en una ciudad de numerosos murales; e implementó el “Proyecto para la radicación de artistas y artesanos del Bermejo”, entre muchas otras inspiradas tareas.

La cita es en su propio hogar. Lugar donde vive con su esposa, hijos e inclusive nietos. Las dos generaciones herederas del patrimonio artístico que Luis supo atesorar a lo largo de su vida. Nos dan una cálida recibida en una gran galería que alberga alguna de las grandes creaciones talladas en madera de “el Maestro”. Es allí donde comenzamos nuestro recorrido por un fragmento de la historia local a través de su obra y relato. En los 70 fue responsable de la Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo.

Considerando la relevancia de Quesada en la escultura en la actualidad, nos pareció que su relato no podía desperdiciarse, que colabora en reconstruir la cosmovisión de lo que los escultores vivían y sentían por entonces.

Al comenzar la entrevista y referirnos a la época del Mendoza, lo primero a lo que remite Luis fue la época previa a este suceso, en la cual realizó un viaje a Rosario y a Buenos Aires debido que su cargo de Director Superior de la Escuela de Arte Plásticas. Nos cuenta que al visitar estas ciudades ya los aires se percibían distintos *“Ya se notaba la efervescencia y lo percibí, y volví preocupado. Le dije a mi señora: Las cosas no van a andar bien”*. A continuación nos explica que a pesar de la efervescencia que había vivenciado en Rosario y Buenos Aires, en aquel momento en Mendoza todavía no era lo suficientemente perceptible.

Sin embargo, para Luis era perceptible también en Mendoza, dice *“yo conocía lo que estaba pasando entre los alumnos por mi experiencia en política”*. “El maestro”, como varios de sus discípulos en el arte lo han apodado, nos relata sobre su cargo en la Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo, entablando una conversación con su mujer, recordando:

LQ: “Te acuerdas cuando los dejé pintar el aparato donde se ponía el gas, y les permití que pintaran cosas contra el Rector y el Director, que era yo. Así fue que el Rector me mandó a llamar: *¡Quesada! ¿Cómo permite una cosa así?* A lo que replique: *¿Y qué? Es mejor que se desquiten adentro que afuera. Es porque yo les permito sin ningún problema, autorizo y animo a que pinten el aparato ese, que no me pintan la Facultad por dentro”*.

LQ: “A Herrera lo tildaron de muchachita por apoyar mucho a los alumnos. Hubo una vez en que iban a tomar el rectorado los alumnos de Ciencias Económicas (la Facultad), entonces yo me fui al rectorado, yo me daba cuenta de que algo pasaba. Estaba la causa del problema (en el Rectorado) que era el profesor Espinosa (profesor de la Facultad de Filosofía y Letras por entonces). Herrera al verme se paró en la puerta y me dijo: *¿Qué hacemos? ¿Los dejamos entrar?* En ese momento subían los alumnos (por las escaleras del Rectorado), eran como unos treinta. Apareció un hombre que fue agarrándolos uno por uno y pidiéndoles el documento, los fue separando en fila entre los que tenían el documento y los que no. Los que tenían documento eran como quince. Una vez que terminé de

organizarlos, les dijo: *Díganme lo que le voy a decir al Rector para que les dé una audiencia.* Finalmente tuvieron la audiencia y se resolvió el problema.

Y para finalizar, Quesada refiere a una anécdota de la Escuela de Artes:

LQ: “En la Universidad no se pueden hacer cosas en contra de la voluntad de la población universitaria. Eso lo aprendí tempranamente y nunca impuse un criterio que no fuera el de los muchachos. Hubo un incidente donde los alumnos me amenazaron, que si no les abría la puerta de la escuela iban a declarar la Facultad de Artes abajo del puente. Le abrí la puerta, pero con la condición de que la asamblea la presidiría yo. Entraron cuatrocientos muchachos y una vez dentro oficio de presidente de la asamblea, la misma duro cuatro horas y media, hasta que finalmente yo creo que los muchachos se declararon cansados y cedieron a las posiciones que yo quería.

4. CARTOGRAFÍAS CULTURALES

RELATOS ENTRE ARTE Y POLÍTICA: LA INAUGURACIÓN DEL MMAMM EN LA ESCENA DE LA DICTADURA MILITAR DEL '66

MARÍA DEL ROSARIO ZAVALA
FCPyS – UNCUYO.

Resumen

En este trabajo nos interesa proponer una mirada sobre la vinculación entre las prácticas artísticas, el contexto político y las relaciones artísticas institucionales en el periodo entre 1968 y 1973.

En este sentido planteamos dos ejes de trabajo, por un lado, respecto a las relaciones entre arte y poder político, nos proponemos avanzar en torno a las representaciones a partir de la inauguración del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM, 1967) en la escena del arte y la cultura local en un edificio público municipal, a raíz de la supresión de las funciones del Concejo deliberante municipal. Y por otro, buscamos observar las estrategias para la constitución del campo artístico local mendocino en el proyecto modernista argentino a partir de la creación de dicho museo.

Utilizamos una estrategia de triangulación entre el trabajo de archivo y las opiniones de especialistas en crítica e historia del arte local, para llegar a una reflexión que exprese las tensiones entre arte, política y memoria, ligadas a las condiciones histórico-sociales.

Introducción

En el espacio urbano los lugares se instalan para transformar nuestra vida, pero luego de un tiempo entran a formar parte de nuestro paisaje cotidiano. Algo así sucede con los espacios de memoria, se instalan y comienzan a ser parte de nuestra cotidianeidad, pero lo que los mantiene

vigentes, es la pregunta de por qué están allí, así mantienen el sentido de su premisa.

Hay otros lugares, que adquieren una significación diferente si nos hacemos esa misma pregunta. Lugares que se emplazan y que si nos preguntamos por su origen, su instalación pueden convertirse en espacios de memoria desde nuestra contemporaneidad.

Algo así creemos sucede si preguntamos por la aparición en escena del Museo Municipal de Arte Moderno. Desde su inauguración como museo “sin edificio” hasta su emplazamiento actual (Plaza Independencia, Mendoza), este ocupó dos lugares, el primero, cuando efectivamente se inauguró en un edificio público municipal en 1967, que perteneció al Concejo deliberante, el cual permanecía anulado tras la interrupción de sus funciones por la dictadura militar desde 1966¹⁶⁹.

Tenemos una idea a partir de este dato, la interrupción de las prácticas comunes de la democracia representativa, en el Concejo deliberante de la capital mendocina habilitaron la instalación del MMAMM en dichas dependencias, lo cual permitió realizar efectivamente el proyecto de un museo de arte en la ciudad de Mendoza.

Tras la pregunta por la aparición del MMAMM en la escena del arte y la cultura local en un edificio público municipal, la operación de memoria sería recuperar los pasos de ese acontecimiento para comprender las vinculaciones entre arte y poder político en este caso. Y así podremos identificar esa locación, España 1342 de Ciudad, dentro de nuestro mapa de lugares de memoria.

Revisar este evento, nos permite evidenciar las tensiones entre arte y política, entendiendo la política en un sentido amplio. Observamos la gestión artística en la escena de la política dictatorial y, en el escenario del arte local podemos observar las posiciones políticas de los participantes

169 El 28 de junio de 1966, a través de un golpe de Estado, asumió el poder una junta militar, autodenominada Revolución Argentina, y dictó el Estatuto de la Revolución Argentina, integrado por 10 artículos, entre estos en el 5° promulga la anulación del poder legislativo y el ejercicio de todas las facultades legislativas por parte del presidente de la Nación.

del mundo del arte local. En la gestión de los primeros años del MMAMM las tensiones al interior del arte local se polarizaron, emergiendo la pintura de caballete como el género legítimo del arte mendocino. A partir de un evento significativo, la Mesa de debate sobre la vigencia del cuadro de caballete planteamos algunas reflexiones sobre el tema.

Entonces, en este documento proponemos retomar la historia (reciente) sobre la inauguración del MMAMM para reconocer e identificar, a través de este evento, un lugar de memoria en nuestro paisaje cotidiano y a la vez, reconocer las tensiones que se producen en el surgimiento de esta institución. Para esto nos fundamentamos en documentos escritos (material de archivo y notas de prensa), pero también contamos con las voces de actores significativos en la escena del arte local y de la historia para darle significación a esta idea.

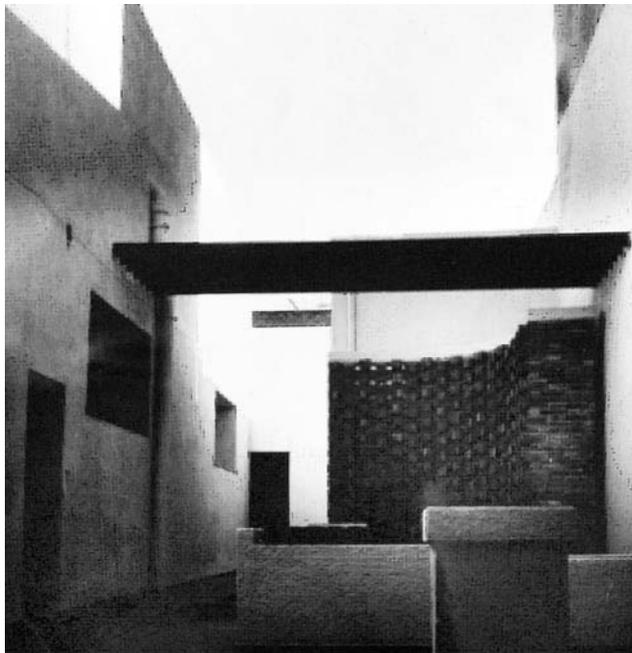
Nos proponemos, Escuchar a partir de las propias palabras, la voz de la gente la “historia experimentada”, como estrategia para recuperar la subjetividad, más allá de las prácticas de la historia tradicional, e intentar devolver a los individuos su papel en la historia. Básicamente recuperamos los discursos (inaugural y de aniversario) de la promotora del proyecto y primera directora del MMAMM y cruzamos su voz con la de algunos especialistas en la escena del arte y los museos locales, a quienes consideramos significativos por su interés por consolidar una historia social del arte mendocino.

Construimos nuestra perspectiva desde dos grandes ejes epistemológicos, la conformación de una perspectiva sociológica e histórica del arte fundamentada desde las prácticas de la teoría social y las prácticas artísticas en contexto, los enfoques que nos permitan abordar una problemática compleja y en este sentido, el segundo eje: las vinculaciones entre gestiones de la memoria cultural, las gestiones del arte en la última etapa de dictaduras y postdictadura y los procesos de surgimiento de la institución museo de arte en Mendoza. Enfoque construido en torno a nuestra propuesta de investigación doctoral, *La institución museo de arte de Mendoza en la construcción de una memoria cultural necesaria (1983–2001)*, Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales–UNCUYO.

La constitución del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza

Gráfico N° 1

Primera sede – Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza



Referencias: Vista del patio del MMAMM. 1° Sede, Av. España 1342 (1967–1971).

Fuente: Archivo Museo Municipal de Arte Moderno, foto tomada en 1968.

Tardó en concretarse, pero luego de algunos años de proyecto, el agosto 8 de 1967 la inauguración del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza significó el fin de un largo trayecto en busca de dotar a la provincia de una institución dinámica y adecuada para la promoción y preservación del arte local.

El entusiasmo de un grupo de artistas e intelectuales vinculados a las corrientes artísticas experimentales, llevó a desarrollar una propuesta de creación de un museo que contuviera y difundiera, con fines pedagógicos, las producciones artísticas mendocinas.

El museo creado en fecha reciente por disposición del intendente de esta capital, vicecomodoro (R) Ricardo Milán, es dirigido por la jefa del Departamento Cultural de la municipalidad, doctora Delia Villalobos y fue instalado en dependencias del disuelto Concejo Deliberante en la Avenida España 1342, frente a la Plaza San Martín (Diario La Prensa: 10 de agosto de 1967) [el subrayado es nuestro].

Entre gobiernos militares y cívicos¹⁷⁰, desde 1962 hasta la fecha de su inauguración, el MMAMM pasó de idea a concreción, a partir de un proyecto fundado en los modelos de organización de los museos europeos y norteamericanos, principalmente inspirado en el “exitoso” MoMA de Nueva York. Hay una fuerte valoración respecto a la forma en que se instala el MMAMM:

... arte moderno se organiza gracias al esfuerzo de particulares, especialmente de una profesora de letras, “doctora” en España y que había recorrido [...] 80 museos, su anhelo era uno para su ciudad natal, no importaba el cómo no?¹⁷¹.

Delia Villalobos, efectivamente una de sus precursoras, asumió la dirección y dio vía libre a la propuesta original:

Así como en los grandes museos del mundo, este museo venía con una idea dinámica. Ya no era solo mirar las obras, contemplarlas en una forma estética; había que conectar con otro tipo de actividad artística [...] para poder incluir no solo las artes plásticas, sino también la música, el teatro y la literatura¹⁷².

170 Marcada por el golpe de la Revolución Libertadora de 1955 contra el entonces presidente Juan D. Perón, entre la represión y los intentos de salida, entre la agudización de la protesta y la politización de la vida cotidiana, ante la agudización de la Guerra fría, la década de 1960 se consolida con una Argentina fracturada.

171 Entrevista a Graciela Distéfano, 30 de noviembre de 2014, Mendoza.

172 Entrevista a Delia Villalobos por Graciela Distéfano, s.r.

En fin, como cualquier museo “actualizado”, la idea de la irradiación de la cultura era clave, se trataba de alentar, visualizar e instalar las distintas producciones del arte moderno en el ámbito local.

Villalobos, como intelectual y gestora de la cultura en Mendoza, se constituyó en la figura determinante en la orientación de las políticas del MMAMM, no solo en lo administrativo, sino principalmente en los temas y enfoques artísticos. Pero en cierto sentido, Villalobos se constituye como una figura paradójica en la escena,

En realidad no era una referente entre docentes y artistas mendocinos... pero se manejó estratégicamente, a través de sus contactos políticos militares, verás..., consiguió un lugar en pleno centro y en una dependencia municipal, y entre los integrantes del grupo fundador no había muchos cuestionamientos respecto de dónde venía el lugar¹⁷³.

O sea que la necesidad era por cristalizar la actividad que se venía desarrollando desde hacían por los menos 5 años sin un espacio físico y fundamentalmente, sin el respaldo de alguna entidad de gobierno, como expresa Pablo, “esto iba más allá de quien les diera el lugar, porque el grupo en sí no tenía “muchos” compromisos políticos...”¹⁷⁴.

Es interesante indagar en esta percepción de nuestro entrevistado, aunque ese “compromiso” tal vez es evidente en los discursos de la flamante directora del nuevo museo municipal en 1967, donde podríamos decir que se produce un solapamiento de esos compromisos, instalando en primer lugar una concepción estetizante y subjetivista del arte y del artistas, así comienza el discurso inaugural:

Más de una vez y en algunas oportunidades acentuando el sentido peyorativo, se ha afirmado que el arte es la actividad inútil del hombre. Acaso sea esto cierto, pero también puede ser el mayor elogio. En una sociedad donde solo cuenta el doloroso peso del materialismo,

173 Entrevista a Pablo Chiavazza, 07 de abril de 2015, Mendoza.

174 Entrevista a Pablo Chiavazza, 17 de abril de 2015, Mendoza.

soportar el ingrávulo peso del alma, constituye un verdadero acto de heroísmo (Delia Villalobos, 08 de agosto de 1967).

Gráfico N° 2
Reseña sobre el día inaugural del
Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza

PAGINA: SEIS MENDOZA, MIÉRCOLES 9 DE AGOSTO DE 1967

“Soportar el ingrávulo peso del alma en estos días constituye todo un heroísmo”

La inauguración del Museo Municipal de Arte Moderno, en la sede de calle España, 1342 señala la concreción de una positiva medida hacia el enriquecimiento de la vida cultural en Mendoza. Deprude de la Dirección de Promoción y Cultura de la Comuna de la Capital en mejores estas instalaciones.

En la ceremonia estuvieron presentes el Subsecretario de Justicia e Instrucción Pública, señor Raúl E. Calderón en representación del Poder Ejecutivo; el Intendente Municipal, vicomendario (Dr. Ricardo Milán); el director general de cultura, doctor P. Corrao; y otros señores asistentes.

Para dar oficialmente inicio a la muestra hubo la inauguración del Museo de Arte Moderno, con el señor Víctor C. Calzadón como expositor. Este se ha dicho que el arte no es un fin en sí mismo, sino un medio para lograr otros fines. En una sociedad donde reina el espíritu de lucro, el arte debe ser un medio para lograr un verdadero arte de herencia, lo que implica la posesión de un espíritu que es el arte en la actividad humana. La vida, no puede ser un fin en sí misma, sino un medio para lograr otros fines. En una sociedad donde reina el espíritu de lucro, el arte debe ser un medio para lograr un verdadero arte de herencia, lo que implica la posesión de un espíritu que es el arte en la actividad humana.

Agradecidamente la labor del interelecto de la Capital vicomendario Ricardo Milán que dijo, “no ha existido nunca una muestra pictórica que constituya la base de una exposición permanente. Acordó que por ser éste un museo de arte moderno tiene la virtud de ser un hecho nuevo dentro del arte actual. Son los seres que viven en nuestra época, gente que convive con nosotros que piensa y siente como yo. En un lugar de “reencuentro de los artistas y el público”

OTROS CONCEPTOS

El señor Hugo Fargagnoli es el director del Museo de Arte Moderno de la Capital. Fargagnoli y su esposa en Mendoza por haber sido invitados especialmente por la Comuna. Dijo entre otras cosas la muestra, repartimiento que un organismo de esta naturaleza debe tener, “es un privilegio enorme. Cuando el público ve la pintura, cree que es un lugar donde se encuentran cosas viejas y nuevas. Esto no es así, pues se trata de un instrumento gráfico y vital que da testimonio de la creación contemporánea del arte moderno”

En todas sus líneas Adonis que en fundamentos que en un museo de arte moderno sea una colección de obras que en un momento histórico de vanguardia y sirven de estímulo para las nuevas generaciones. Pero esta colección que es un organismo de esta naturaleza debe tener, “es un privilegio enorme. Cuando el público ve la pintura, cree que es un lugar donde se encuentran cosas viejas y nuevas. Esto no es así, pues se trata de un instrumento gráfico y vital que da testimonio de la creación contemporánea del arte moderno”



En la inauguración del Museo de Arte Moderno en los salones del ex-Consejo Intendente. Abatiéndonos de izquierda a derecha: Subsecretario de Justicia e Instrucción Pública, doctor Raúl E. Calderón; Intendente de la capital, vicomendario Ricardo Milán; señor Hugo Fargagnoli de Arellano, exelecto de Fargagnoli; el expositor Víctor Calderón y otros asistentes.

Referencias: Reseña periodística sobre inauguración del MMAMM, registro de asistentes. Diario Mendoza, 9 de agosto de 1967, p. 6.
Fuente: Archivo personal de Graciela Distéfano

Aunque el significativo rol del arte y los/las artistas equivaldría a la transformación social, la asociación no puede ser directa como arte y política, sino que se trata de una concepción que vincula arte y vida por fuera de los acontecimientos (de un modo superior). Villalobos continúa más adelante en su discurso,

Los grandes poetas y los grandes artistas tienen como función

social, renovar sin cesar, el aspecto que tiene la naturaleza a los ojos de los hombres. Ellos determinan de común acuerdo, el aspecto de su época y el porvenir. Y la obra maestra atrae y contagia de acción a otros artistas” (08 de agosto de 1967).

Así, ingresa en la escena un actor clave, el intendente (de facto) Vicecomodoro (R) Ricardo Milán. No asentamos con esto una relación directa entre el grupo fundador y un gobierno militar, pero no es en vano la asociación a partir de que Villalobos, integrante del grupo y jefe del Departamento de Cultura vigente, consigue en su gestión un lugar físico para el proyecto de museo de Arte Moderno, un año posterior a la supresión de las funciones del poder legislativo municipal.

En el guión del acto inaugural se destacan los actores participantes en la instalación del Museo, en primer término el municipio en el rol del intendente Milán, como proveedor del espacio; segundo, el grupo promotor del proyecto, a la cabeza Villalobos; en tercer lugar, los artistas locales, como colaboradores a la gestión y; el Fondo Nacional de las Artes¹⁷⁵, como proveedor de la primera partida de obras para la colección del museo.

Mientras, en palabras de Villalobos, aunque se repiten los actores, se destaca con énfasis el rol del intendente y las disposiciones de este sobre las tareas de ejecución para el museo. Así, refiere respecto a Milán, “...no ha escatimado esfuerzos para presentar a la comunidad, esta nutrida muestra pictórica que constituye la base de la Exposición permanente del Museo...”. Además hay un señalamiento a su persona, como un hombre comprometido con la idea de que “*el Arte es el impostergable alimento del espíritu*” (07 de agosto de 1967)

La estrecha vinculación permanece mientras Villalobos se mantiene en la gestión del MMAMM, cuando en 1970 consolidada, pasa a ocupar el cargo de directora de Cultura de la provincia durante el gobierno de Francisco Gabrielli, en la continuidad de los gobiernos de facto.

175 Institución creada en 1958, con la función de federalizar el arte argentino mediante donaciones de obras a museos provinciales. Delia Villalobos había sido nombrada representante en Mendoza.

La consolidación del patrimonio del museo se dio por tres vías¹⁷⁶. Una de las principales provisiones se conformó con las adquisiciones de la Bienal Municipal de Artes Plásticas (pintura, dibujo y grabado) que desde 1949 venía realizando el municipio mendocino –cuya organización pasó a manos del museo–; por otra parte, también fueron fundamentales las donaciones que el Fondo Nacional de las Artes y; los préstamos y donaciones individuales de los artistas locales, que año a año pasaron a formar parte de la colección permanente. Acorde al perfil de la institución (decreto N° 655 del 18/07/1967, creación del MMAMM), se trata de un museo como centro cultural,

... el museo buscaba abarcar distintos lenguajes artísticos, no era solo la plástica, por eso el patrimonio artístico inicial se convirtió en un factor clave, dependiendo de las adquisiciones y las donaciones. Además, hay que tener en cuenta que agrega la literatura, el teatro y la música en la agenda¹⁷⁷.

El MMAMM en la escena del arte local

Dentro de los diálogos que se establecen en torno a instalación de dicho museo la escena del arte local, es interesante centrarnos en algunos planteos que surgen a lo largo de nuestras entrevistas.

Aunque no estaban calmas las relaciones entre los participantes del quehacer artístico mendocino, el MMAMM produce la cristalización, clave, de un conflicto: la permanencia de la pintura como género local.

El grupo de fundadores del MMAMM pretendían que este se convirtiera en un espacio difusor de las corrientes artísticas que prevalecían en el *mainstream* internacional, impulsada por los organismos culturales

176 Acorde a las recomendaciones del Departamento de Artes Plásticas (Secretaría de Cultura de la Nación), los medios de enriquecimiento del patrimonio son por adquisiciones, por donaciones y por préstamos. (Carta del Jefe de Departamento de Artes Plásticas, Alejandro Castagnino a Delia Villalobos, 17 de mayo de 1967)

177 Entrevista a Pablo Chiavazza, 07 de abril de 2015, Mendoza.

panamericanos (OEA, UNESCO), preocupados por la amenaza del avance del comunismo en intelectuales de Latinoamérica, cristalizada tras la Revolución Cubana.

En este sentido, *“Flichman, Samuel Sánchez de Bustamante y Adolfo Ruiz Díaz, con el ideal de una “tendencia modernizadora” para el arte mendocino, son quienes por esos tiempos introdujeron un arte no-figurativo asociado al Expresionismo Abstracto y al Informalismo”*¹⁷⁸. Estas vinculaciones evidencian que los programas de promoción de las artes impulsados por organismo como la OEA, que buscaban presentar estas tendencias como las más avanzadas y representativas del mundo contemporáneo, resultaron efectivos en la tarea de asociar el arte moderno con las ideas de desarrollo social y libertad intelectual, y en construir políticamente un arte apolítico con el fin de oponer resistencia al constructivismo y las tendencias realistas, fomentadas por el comunismo y el socialismo.

Así, la promoción del arte moderno, el dilema. Tensiones entre tradición y experimentación. A mediados de los años 60, con la consolidada Guerra fría dominando la política internacional, la convulsión social y la radicalidad política alcanzan exponencialmente prácticas y ámbitos anteriormente no relacionadas, o al menos no de esta forma. La adhesión política se vuelve parte de la identidad de los artistas, en distinta medida, atendiendo a aspectos particulares del campo del arte argentino, la coyuntura deriva en una estrecha vinculación entre izquierda militante y experimentación artística, aunque de manera desigual, y de eso se trata nuestro planteo.

En Argentina, principalmente en la Capital Federal y algunas zonas de influencia, impulsados por una institución significativa para el desarrollo de la experimentación, el “Di Tella”¹⁷⁹, los y las artistas

178 Entrevista a Pablo Chiavazza, 17 de abril de 2015, Mendoza.

179 Centro de experimentaciones artísticas, fundado en julio de 1958, forma parte del conjunto de centros financiados por la Fundación Di Tella, en homenaje al ingeniero ítalo-argentino Torcuato Di Tella. Conocido como “La Manzana Loca” (Florida 936), en realidad era una sala de exposiciones, el Centro de Artes Visuales, dirigido por Jorge Romero Brest, fue la tercera de las líneas que fomentaba la fundación, la cual logró constituirse como la cuna de las vanguardias experimentales argentinas, vivió

proyectaban sus rupturas conjugando nuevos materiales e innovación tecnológica, acercándose a la experiencia sensorial del receptor. Se trataba de mantener la consigna “llevar el arte a la vida”. Así, “*de una forma u otra se intentaba la participación del público en la ejecución de la obra, como una práctica artística cotidiana*”¹⁸⁰.

La situación se radicaliza, llegando al término de los años 60, tanto en Buenos Aires como en Rosario la producción pictórica era radicalmente rechazada, los movimientos de vanguardia cuestionaban a la pintura de caballete por considerarla desfasada en el tiempo. La crítica y la novedad llevaba a experimentar con el arte objetual y performativo: el happening, las instalaciones, las ambientaciones y el arte de los medios (Massota, 2004). El límite bidimensional de la pintura estallaba, o al menos era la idea.

Mientras tanto, el contexto social y político llevaba la conflictividad a las calles y a los espacios de la vida cotidiana, acrecentando la violencia desde el Estado. Los grupos vanguardistas vinculados al Di Tella rompieron relaciones con esa institución y enfocaron sus actividades en torno a una arte político vinculado a la nueva izquierda argentina y a las consignas sindicalistas, “La confluencia de arte y política que postula el itinerario del '68 plantea un cuestionamiento extremo de las convenciones de la institución arte, las practicas estéticas consagradas y también la puesta en límite de la experimentación vanguardista” (Longoni y Mestman, 2008: 4). Los esfuerzos por un arte de vanguardia despolitizado ya no eran la única posibilidad en la escena argentina.

En un contexto de dictadura, la izquierda militante y la vanguardia experimental se conjugan en formas que abarcan diferentes prácticas artísticas, adquiriendo una identidad cultural y militante que llega a nuestros días.

Ligado a estas nuevas formas, la función y la manera de exponer fueron rompiendo con sus tradiciones. Entra en escena la relación arte y política, la ruptura ya no solo es artística, sino estética y política. “*Es una nueva*

sus épocas de auge y esplendor auge entre 1965–1970, cuando el gobierno de facto de Juan Carlos Onganía que lo clausuró en 1970.

180 Entrevistas a Graciela Distéfano, 30 de noviembre 2014.

estética, que no se conforma con la representación"¹⁸¹. Aunque se trata de una experimentación y apropiación no igualitaria, sino presentada de manera desigual y con efectos dispares, las prácticas militantes podían configurarse desde grupos radicalizados como desde perspectivas de despolitización, que aún se conservan, diferencia que se evidencia en el ámbito local.

Al mismo tiempo, en Mendoza persistía una fuerte tradición pictórica, fomentada por los métodos de enseñanza académicos¹⁸², pero "*con el surgimiento del MMAMM se instalaron nuevos debates sobre las tendencias artísticas y la experimentación, que fueron atravesados por los planteos de las vanguardias metropolitanas*"¹⁸³.

A poco de inaugurado el MMAMM llegó invitado Hugo Parpagnoli, director del Museo de Arte Moderno en Buenos Aires. Esta visita, más la efervescencia del arte vanguardista mendocino convergieron en una actividad que resulta representativa de las tensiones experimentales y la tradición en el campo local del arte, la mesa redonda "La vigencia del cuadro de caballete" (septiembre de 1967), para la que Parpagnoli operó como coordinador.

La idea del encuentro trataba sobre los cambios que el arte experimental, las nuevas vanguardias que a la fuerza entraban en la escena y que provocaban reacciones y perturbaciones en la concepción tradicional de la obra de arte y las prácticas artísticas locales. Los puntos a tratar eran la vigencia del cuadro de caballete, la situación internacional del arte argentino, nuevos géneros, nuevas técnicas y nuevos materiales, formas no convencionales, la perdurabilidad de la obra de arte, además de las vinculaciones y comunicación entre artistas, obras y público (Chiavazza, 2009). El temario se radicalizaba, coordinado por los detractores de la tradición, mientras provocaba en el público de artistas asistentes la resistencia a aceptar las propuestas fomentadas por los artistas "metropolitanos".

181 Entrevistas a Graciela Distéfano, 30 de noviembre 2014.

182 La tradición académica sobre las de bellas artes era consolidada por las instituciones presentes en el ámbito local, la Escuela de Bellas Artes, la Facultad de artes y el Museo Provincial de Bellas Artes, mantenían la consigna por el costumbrismo de la pintura de paisaje.

183 Entrevista a Pablo Chiavazza, 07 de abril de 2015, Mendoza.

Los cambios en el arte dados por la vanguardia experimental se habían instalado a lo largo de la década del 60, lo cual iba más allá de las reacciones, por tanto, las perturbaciones que éstos provocaron en la concepción tradicional de la obra de arte. Aunque los cambios no podían quedar sujetos a una experiencia como esta mesa, seguramente con el tiempo el debate se instalaría.

Gráfico N° 3

Mesa redonda: La Vigencia del cuadro de caballete

MESA REDONDA REALIZADA EL 18 de SEPTIEMBRE

El cuadro de caballete puede exhibirse como expresión de arte; se mantiene para la expresión de la misma

El cuadro de caballete es altamente individual.
Se mantiene a través del tiempo.

Cuadro de caballete / muro
SUAREZ MARZAL: Museo: muestrario.

Los artefactos no deben existir; "eliminar la bombita".

PARPAGNOLI: la figura del artista ac tual nos aleja del artista con pincel y óleo.

BANGARDINI.- El manejo de elementos de física, de químicos, produce más emoción.

NIETO.- "Hay que ser millonario para eso".

SERGI.- "Es cierto lo de Bangardini, pero no para todos. Para muchos hay una necesidad espiritual de tener, de ver un cuadro."

BANGARDINI.- Todos los artistas han vivido la época. El que está tomando a lo de antes no le interesa; "no pisa ni mira esas cosas", "no las siente". No lo interpreta ni lo siente.

SERGI.- Hay distintas maneras de pensar.

PARPAGNOLI.- Conclusiones a la primera pregunta VIGENCIA DEL CUADRO DE CABALLETE.

GIUDICE.- Tiene vigencia expresiva pero no social. Socialmente no encuentra el uso que debe; es de élite. Se vende poco.

PIOREVANTI.- Hay que diferenciar entre la realidad y lo ideal.

BANGARDINI.- Lo que da la pauta de que ha terminado la vigencia del cuadro de caballete es que ya no se premia un cuadro de caballete.

PARPAGNOLI.- No. Hace siete días, en el Salón Nacional de Buenos Aires se premió uno.

La vigencia es afirmada. Desde que las cosas son, existen; no se pueden negar. Pero desde el punto de vista social ha perdido vigencia.

TIENE VIGENCIA PORQUE TODAVIA HAY.

GIUDICE.- Pero tiene vigencia expresiva. No tiene un alcance social como otras expresiones.

QUESADA.- Mucha gente hace cuadro de caballete. Muchos se incorporan a la obra moderna a través del cuadro de caballete.

GIUDICE.- Nuestra visión de la realidad es distinta.

Referencias: Resumen de conclusiones del encuentro.

Fuente: Archivo Museo Municipal de Arte Moderno.

En efecto, las nuevas propuestas de vanguardias radicalizadas, anti-institucionales, como el paradigmático caso “Tucumán arde”, tampoco encontraron arena en el ámbito local, de hecho en Mendoza era una institución la que traía los aires de cambio, por tanto, sería una reacción contradictoria para el propio museo. O sea que el MMAMM ya no podía operar a favor de los nuevos desafíos de las vanguardias argentinas y su radical proceso de politización. Las propuestas de desautonomización y el llamado a pasar de artistas a intelectuales comprometidos, impulsados por estos movimientos, resultó insostenible.

Las transformaciones del contexto socio político, demandaron transformaciones culturales y artísticas, en una conjugación estético política. Desde las experiencias de radicalización que articulaban arte y política más allá de los límites institucionales, a las prácticas experimentales fomentada desde espacios convencionales y las persistencias de la tradición: confluencias, choques y resistencias propias de una coyuntura efervescente. Las condiciones estético políticas en el país desarrollaron estrategias desiguales y contradictorias para el arte, dependiendo en cierta medida del grado de desarrollo institucional de cada escenario, o al menos entre Mendoza y la Capital Federal, la brecha se agudizaba, y en el campo artístico mendocino la consolidación del arte experimental requirió de una institución.

la historia de Benjamin, sumamos este espacio a la colección de fragmentos sobre una ciudad en el entramado de la memoria y la historia recientes.

Hemos planteado dos ejes en el tratamiento de un evento histórico que produjo algunas modificaciones de largo plazo en la escena del arte local, la constitución de un museo de arte en la órbita de la gestión municipal, constituyéndose en la institución que otorgó dinamismo al circuito del arte provincial. Ambos ejes nos permiten reflexionar con el respaldo de nuestras voces referentes (los informantes), acerca de las transformaciones que planteó la instalación del MMAMM al interior del mundo del arte mendocino, y a la vez, revisar cómo apareció esta institución en el espacio urbano local, nos permite realizar una identificación entre la inauguración en el edificio del clausurado Concejo Deliberante y los vínculos entre gestores de arte y el régimen militar gobernante de facto en el periodo 1966–1973.

Aunque la consolidación de una perspectiva artística, como la fomentada por los organismos multilaterales de la Guerra fría, resultó truncada, solapada por una tendencia tradicional y conservadora, con la pintura de caballete como el género local. El MMAMM consiguió ciertas transformaciones en torno a los lenguajes artísticos, a partir de la mesa de debate sobre la vigencia de la pintura de caballete, con la cristalización de tres tendencias entre los participantes del mundo del arte local que podemos diferenciar en: una tendencia conservadora, consolidada en la gran muestra que organiza el museo en 1969 “Retrospectiva de la pintura mendocina”¹⁸⁴, a la que Blanca Romera de Zumel (IHA) destaca en acto triunfal como “acto justiciero”¹⁸⁵; por otra parte, aunque bloqueado fuertemente por la primera tendencia, representada por los promotores del MMAMM, se encuentra la tendencia vanguardista, que en nuestra provincia se asociaba al arte no figurativo, en la figura de Flichman y Ercoli fundamentalmente; y, una tercera tendencia que va por fuera de estos otros planteos, la caracterizada por la relación arte y política, como

184 Guiada por el Instituto de Historia del Arte, la muestra consiguió más de 200 obras, producto de préstamos de artistas, familiares y coleccionistas privados.

185 Entrevista a Pablo Chiavazza, 07 de abril de 2015, Mendoza.

arte militante, representada principalmente por Raúl Capitani y su práctica del grabado (offset)¹⁸⁶.

A su vez, traer al presente el dato sobre el edificio donde se instaló por primera vez el MMAMM, nos permite realizar una operación de memoria en términos de conseguir una identificación de un espacio, hasta el momento no considerado, en el entramado del espacio urbano. En función a este evento, planteamos una reflexión en dos líneas. Una, la estrechez de las relaciones entre arte y política, no en términos de militancia y arte como política, sino como estrategias claves de gestión artística, en cuanto vínculos directos entre poder político y sectores (grupos, subgrupos) del mundo del arte local. Así podemos romper con la mítica asociación arte y política de izquierda o de sectores radicalizados, pero sí, podemos comprender arte y política en tanto transformación, en la medida que el proyecto del MMAMM una vez que consiguió un espacio físico oficial, generó transformaciones al interior de los debates del arte local.

Por otra parte, esta operación nos lleva a pensar la recuperación de lugares dentro de la espacialidad urbana en términos de memoria y performatividad, como espacios de conmemoración, registrables en el itinerario de nuestra vida cotidiana. Así, la memoria en su dimensión performativa contribuye a la construcción de la realidad social presente, y los presentes modifican el sentido de lo conmemorado, planteando una continuidad entre pasado y presente a través de fechas, lugares y recorridos, con una puesta en escena en un determinado escenario que transmite códigos significativos relativos a una narración específica de los hechos que se recuerdan (Zalazar y otros, 2013: 88). Que el edificio otorgado al MMAMM en gobierno de facto, en la ex sede del Concejo Deliberante (España 1342), en 1973 haya pasado a otra dependencia (El actual edificio del Ministerio de Turismo, San Martín 1143) plantea una asociación entre el retorno a la democracia (1973, gobierno de Martínez Baca) y disposición de los espacios que esta

186 Como dato histórico sobre la participación política de este artista, es Chiavazza quien nos recuerda que en el año 72 se levantó por acción del cuerpo de Infantería del Ejército, una muestra del mismo en dependencias del MMAMM, “directamente entraron, sacaron la obra y cerraron el museo” recuerda el entrevistado.

requiere, si bien el museo siguió actuando dentro de la órbita municipal, con el mismo modo de funcionamiento, el desplazamiento produce huellas significativas en la representación del espacio.

Referencias

Bibliografía consultada

- ÁLVAREZ, Y. y otros (2008). *De la Revolución Argentina a la caída del gobierno constitucional en Mendoza (1966–1976)*. Mendoza: Aguirre.
- CHIAVAZZA, P. (2013). “Provincianismo y Panamericanismo en un museo del interior argentino. El Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza en la década del 60”. En: AA.VV. *Mendoza y su arte en la década del 60. Frente a las vanguardias nacionales e internacionales*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, pp. 223–248.
- DISTÉFANO, G. (2007). *Artes plásticas y mercado en la Argentina de los siglos XIX y XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- GUASH, A. M. (2005). “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia* (5), Barcelona: Universidad de Barcelona.
- LONGONI, A. (2014). *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta–setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- LONGONI, A. y Mestman. M. (2008). *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba (reedición).
- ZALAZAR O. y otros (1º semestre 2013). “Crónicas del Presente y Crisis de Representación. (Cadáver Exquisito)”. *Revista Faro*, vol. 17 (17), Valparaíso, Chile: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha.

Artículos de Diarios

- Inaugurose en la ciudad de Mendoza el Museo Municipal de Arte Moderno* (10 de agosto de 1967) Diario La Prensa. Buenos Aires.

Fuentes primarias

Informante 1 (Graciela Distéfano, curadora de arte), 30 de noviembre 2014, 10 de marzo de 2015.

Informante 2 (Delia Villalobos, primera directora MMAMM), 15 de diciembre 2014.

Informante 3 (Pablo Chiavazza, coordinador Archivo MMAMM), 7 y 17 de abril 2015.

Fuentes secundarias

Archivo Museo Municipal de Arte Moderno.

Archivo Diario Los Andes.

LA TEMPORO-ESPACIALIDAD Y LA CIRCULACIÓN HEGEMÓNICA/ALTERNATIVA DEL ARTE EN MENDOZA (1969-1976)

LAURA NUDELMAN
(CONICET-UNCUYO)

Introducción

A lo largo del libro hemos podido observar cómo el espacio, en tanto producto social, es un campo de disputa donde diversos actores lo constituyen a partir de la conflictividad y el consenso, es decir, la correlación de fuerzas. Por lo tanto, los lugares son configurados en tanto hegemónicos o alternativos según el momento histórico y la dinámica de las relaciones de poder. A partir de ello, hallamos por un lado, circuitos alternativos de producción y distribución de cine, teatro, arte y discusiones artísticas en la ciudad de Mendoza, resultado de la articulación con ciertos sectores, como es el caso de la prensa, los sindicatos y la universidad. Y por otro, circuitos hegemónicos que son establecidos en la agenda oficial para la producción y circulación de cierto tipo de arte y discursos sobre el mismo.

Estos lugares y espacios no son constituidos de una vez y para siempre sino que según la coyuntura y las tensiones, pueden considerarse parte de los circuitos alternativos en un momento y hegemónicos en otros. Un ejemplo de ello es el Diario Los Andes bajo la dirección de Antonio di Benedetto previo a la dictadura cívico-militar de 1976 como un espacio de denuncia y refute de las aseveraciones oficiales sobre los crímenes perpetrados por el Estado.

Asimismo ciertos espacios se crean, transforman o desaparecen como eslabón de dichos circuitos según la emergencia de ciertos actores sociales. Tal es el caso del zanjón frías que, de ser un lugar de desastre, muerte y dolor por las inundaciones, se tornó en un escenario al aire libre donde el teatro comunitario cobró forma y cumplió una función catártica en la misma población que vivenció las inundaciones. O el del concejo deliberante como espacio de participación ciudadana, clausurado durante

el ongiato y devenido en MMAMM con una orientación elitista y acotada a la pintura de caballete.

Otro aspecto es el rol móvil de ciertos actores en determinados espacios y su adquisición o pérdida de poder para tomar decisiones sobre el contenido y la forma de dicho espacio. Un ejemplo es Enrico Tedeschi como personaje relevante en la estética de la ciudad mendocina.

Podemos decir, a modo de síntesis que los actores, los roles/ posiciones y la correlación de fuerzas han configurado los espacios, los cuales han ido mutando afectados por la temporalidad y los procesos sociales coyunturales y estructurales. Con lo cual también han ido virando los sentidos promovidos y silenciados en dichos lugares, como el valor de cierto tipo de arte, de determinado sector artístico y de ciertas voces sobre otras.

Mapas integradores de los procesos analizados en este libro

A continuación presentaremos mapas integradores de marcas y de lugares donde sucedieron los hechos narrados en cada eje de este libro.

Eje I. Arte y política



Eje I: Arte y política		
Bloque I: Cine		
Lugares de memoria	Observaciones	Dirección
 Taller Nuestro Teatro	Funcionó desde 1971 hasta el 24 de septiembre de 1974 cuando la Alianza Anticomunista Argentina colocó una bomba que destruyó el lugar.	Calle San Juan 927, Ciudad de Mendoza.
 Teatro Independencia		Chile 1186. Ciudad de Mendoza.
 Círculo de Periodistas		Avenida Godoy Cruz 166, Ciudad de Mendoza.
Bloque II: Artes Visuales		
Lugares de memoria	Observaciones	Dirección
 MMAMM	Museo Municipal de Arte Moderno. Junio de 1973	Avenida San Martín 1143, Ciudad de Mendoza.
 Taller Nuestro Teatro (TNT)	Funcionó desde 1971 hasta el 24 de septiembre de 1974 cuando la Alianza Anticomunista Argentina colocó una bomba que destruyó el lugar.	Calle San Juan 927, Ciudad de Mendoza.
 Teatro la Montaña	Agosto 1973 y agosto de 1976	Calle Godoy Cruz 138, departamento Guaymallén.
 Diario Mendoza	Junio 1973	Avenida San Martín 911, Ciudad de Mendoza.
 Sindicato de Prensa	Octubre de 1974	Calle Salta 1457, Ciudad de Mendoza.
 Escuela Superior de Bellas Artes de la Provincia		Pedro Molina al 300 casi Patricias Mendocinas.
Bloque III: Teatro		
Lugares de memoria	Observaciones	Dirección
 Capilla Virgen del Valle	Fue refugio en el momento del aluvión.	Talcahuano 2507, Barrio Villa del Parque, departamento de Godoy Cruz.
 Asentamiento	Antes del aluvión.	Colidante al zanjón Frías.
 Barrio Virgen del Valle	Inicialmente fue un campamento de ocupación de terrenos posterior al aluvión.	Departamento de Godoy Cruz.
 Presentación de la obra "El aluvión"		Sobre las márgenes del zanjón Frías, aún no canalizado.
 Teatro Independencia	1973	Calle Chile 1186. Ciudad de Mendoza.
 Dique contenedor-Zanjón Frías		Zanjón Frías

Eje II: Discursividades y trayectorias

Bloque I: Enrico Tedeschi y el urbanismo mendocino

-  Casa de Enrico Tedeschi
-  Facultad de Arquitectura-Universidad de Mendoza
-  Primera casa solar de Argentina

Bloque II: Antonio de Benedetto y la violencia paraestatal

-  Diario Los Andes
-  Diario Mendoza
-  Sindicato de Prensa
-  Penitenciaría Provincial
-  Palacio Policial

Bloque III: La danza folclórica

-  Teatro Independencia
-  Teatro Municipal Julio Quintanilla
-  Teatro Griego Frank Romero Day
-  Escuela de Danzas Jesús Vera Arenas



Eje II: Discursividades y trayectorias		
Bloque I: Enrico Tedeschi y el urbanismo mendocino		
Lugares de memoria	Observaciones	Dirección
 Casa de Enrico Tedeschi	Construida en el año 1954	Clark 445. Ciudad de Mendoza.
 Facultad de Arquitectura - Universidad de Mendoza	Construida entre 1961-1964	Av. Boulogne Sur Mer 683. Ciudad de Mendoza
 Primera casa solar de Argentina	Realizada en 1978	Juncal y Lautaro. Ciudad de Mendoza
Bloque II: Antonio di Benedetto y la violencia paraestatal		
Lugares de memoria	Observaciones	Dirección
 Diario Los Andes	1968-1976	Av. San Martín 1049. Ciudad de Mendoza.
 Diario Mendoza	-	Av. San Martín 911. Ciudad de Mendoza.
 Sindicato de Prensa	-	Salta 1457. Ciudad de Mendoza.
 Penitenciaría Provincial	-	Av. Boulogne Sur Mer. Ciudad de Mendoza.
 Palacio Policial (Centro Clandestino de Detención D2)	19 de marzo 1976	Av. Belgrano 179. Ciudad de Mendoza.
Bloque III: La danza folclórica		
Lugares de memoria	Observaciones	Dirección
 Teatro Independencia	-	Chile 1186. Ciudad de Mendoza.
 Teatro Municipal Julio Quintanilla	1969	Subsuelo Plaza Independencia (Espejo y Mitre)
 Teatro Griego Frank Romero Day.	-	Parque General San Martín. Ciudad de Mendoza.
 Escuela de Danzas Jesús Vera Arenas	-	9 de Julio 500. Subsuelo Municipalidad de Capital de Mendoza.

Eje III: Memorias

Bloque I: Vendimia



Teatro Griego Frank Romero



Escuela Patricias
Mendocinas



Escuela No. 1042 Aristides
Villanueva



Gimnasio Municipal N°1

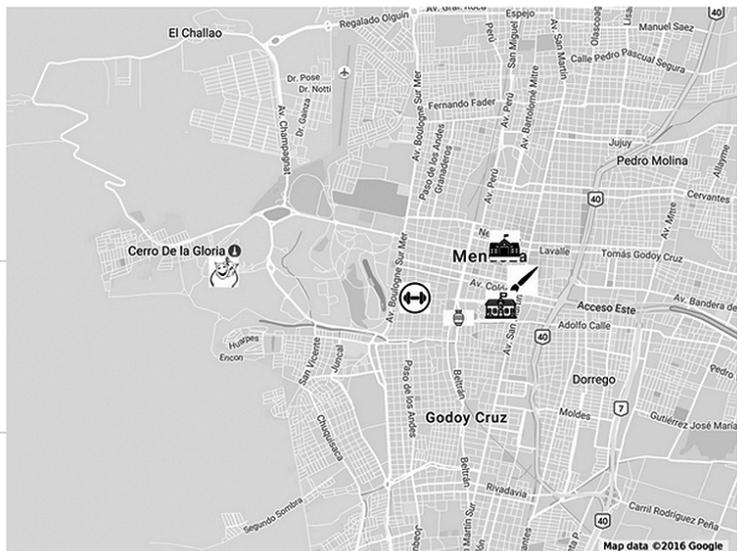
Bloque II: Movimientos Culturales en el Mendoza



Escuela Superior de Artes
Plásticas de la Universidad
Nacional de Cuyo



Escuela de Cerámica

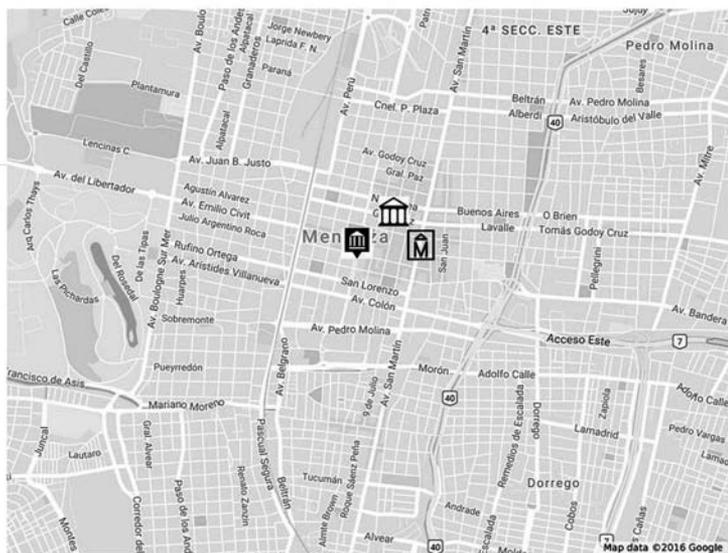


Eje III: Memorias		
Bloque I: Vendimia		
Lugares de memoria	Observaciones	Dirección
 Teatro Griego Frank Romero Day		Parque General San Martín, Ciudad de Mendoza.
 Escuela "Patricias Mendocinas"		Calle Gutiérrez, Ciudad de Mendoza.
 Escuela No. 1042 Aristides Villanueva		Avenida Pedro Molina 300, Ciudad de Mendoza.
 Gimnasio Municipal N°1		Sobremonte 402, Ciudad de Mendoza.
Bloque II: Movimientos Culturales en el Mendozazo		
Lugares de memoria	Observaciones	Dirección
 Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo	Sede donde funcionaba la dirección y dependencia.	San Martín 872. Ciudad de Mendoza.
 Escuela de Cerámica	Perteneciente a la Escuela Superior de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Cuyo	Belgrano 163. Ciudad de Mendoza.

Eje IV: Cartografías Culturales

Bloque I: Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza o MMAMM

-  MMAMM. 1° Sede.
-  MMAMM. 2° Sede.
-  MMAMM. 3° Sede.



Referencias mapa Eje IV: Cartografías Culturales

Bloque I: Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza o MMAMM

Lugares de memoria	Observaciones	Dirección
 MMAMM. 1° Sede.	1967-1971	Avenida España 1342, Ciudad de Mendoza.
 MMAMM. 2° Sede.	1971-1987	Av. San Martín 1143, Ciudad de Mendoza.
 MMAMM. 3° Sede.	1991-actualidad.	Subsuelo Plaza Independencia, Ciudad de Mendoza.

Este libro retoma historias y memorias de actores de procesos culturales de la Mendoza de los 70. Con el objetivo de brindar algunas pinceladas de la “atmosfera cultural” del periodo y en vistas a la elaboración de cartografías culturales de espacios de la época, abordamos la experiencia de artistas que incursionaron en el activismo, enlazando arte y política y movilizand o áreas de la cultura local.

En este mosaico de investigaciones podemos apreciar que la cultura mendocina de los '70 puso en duda las reglas del arte instituido, sus circuitos y sus instituciones. Desde el enfoque de la espacialidad descubrimos que la ciudad de Mendoza, en la que vivimos actualmente, nos permite ingresar al pasado: las cartografías biográficas se superponen con las de instituciones en diversos puntos de la ciudad y las historias rescatadas nos permiten bucear en las calles de entonces. El conjunto de estos mosaicos nos revelan en “esta” ciudad, “aquella” ciudad diferente de los '70.

Nota sobre los Autores

Los autores son docentes, investigadores y estudiantes de la carrera de licenciatura en Sociología, que forman parte del proyecto de investigación “Lugares y memorias en la Mendoza del ‘70. Historias de ciudad. Apuntes para una cartografía de la memoria de los ‘70”. Proyecto cátedra investiga 2012–2013, Facultad de Ciencias Políticas y sociales, UNCUYO y también de “Historia y espacialidad. Aproximación a un estudio de las marcas del pasado en Mendoza (1968–1976)”, SeCyT– UNCUYO 2013–2015. Ambos proyectos dirigidos por Patricia Chaves.

Alejandro Paredes

Licenciado en Sociología (UNCUYO) y Doctor en Historia (UNLP),

Investigador Adjunto de Conicet.

aparedes@mendoza-conicet.gob.ar

Camila Pessino

Estudiante de la Licenciatura en Sociología (UNCUYO).

cpessinobusajm@yahoo.com.ar

Cecilia Daneri

Estudiante de la Licenciatura en Sociología (UNCUYO).

ceciliadaneri@gmail.com

Elira Magistrocci

Estudiante de la Licenciatura en Sociología (UNCUYO).

memagistocchi@hotmail.com

Laura Nudelman

Licenciada en Sociología (UNCUYO) y doctoranda en Ciencias Sociales (UNCUYO), becaria de CONICET.

lauranudelman14373@gmail.com

Laura Rodríguez Agüero

Profesora y Licenciada en Historia (UNCUYO). Doctora en Historia (UNLP).

Investigadora Asistente de CONICET.

lrodriguezaguero@gmail.com

Natalia Baraldo

Licenciada en Sociología (UNCUYO). Doctora en Ciencias de la Educación (UNLU).

nbaraldobet@yahoo.com.ar

Patricia Chaves

Profesora. de Historia (UNCUYO), Magister en Didáctica (UBA). Profesora titular de Historia Social Argentina II de la Licenciatura en Sociología (UNCUYO).

patriciachavesgomez@gmail.com

Paula Pino

Licenciada en Historia de las Artes Plásticas (UNCUYO). Doctoranda en Historia (UN La Plata). Becaria de CONICET.

mpaulapino@gmail.com

Rosario Zavala

Licenciada en Sociología (UNCUYO), Profesora de Teoría de la Imagen y doctoranda en Ciencias Sociales (UNCUYO),.

mrosarioza@gmail.com

Sofía Calderón

Estudiante de la Licenciatura en Sociología (UNCUYO).

sofiacalder@gmail.com

Tamara Garay

Estudiante de la Licenciatura en Sociología (UNCUYO).

tamigaray13@gmail.com



Se terminó de imprimir
en junio de 2016 en
Editorial Qellqasqa, Toso 411
San José de Guaymallén,
Mendoza, Argentina.
editorial@qellqasqa.com.ar
www.qellqasqa.com.ar

Mosaicos de la memoria cultural de los '70 en Mendoza Imaginarios, cartografías y trayectorias

Con el objetivo de brindar algunas pinceladas de la “atmosfera cultural” del periodo y en vistas a la elaboración de cartografías culturales de espacios de la época, abordamos la experiencia de artistas que incursionaron en el activismo, enlazando arte y política y movilizand o áreas de la cultura local. El recorrido propuesto al lector atraviesa instituciones, artistas militantes, trayectorias individuales y colectivas de personajes escasamente explorados y espacios de la ciudad de Mendoza



Obradetapa

El espacio urbano es un escenario de voluntades y al mismo tiempo un caleidoscopio, más allá del conjunto de coordenadas que lo construyen y lo definen, es también un espacio

emocional. La obra –una serigrafía intervenida de formato medio– con el plano de la ciudad de Mendoza como referencia y partida, propone un relato sobre esos cruces, tramas y recorridos, sobre los encuentros y desencuentros que suceden entre quienes la transitamos. Carolina Simón es una artista visual y gestora cultural mendocina, licenciada en artes plásticas y profesora en artes visuales (UNCUYO). En tanto mujer y artista, está abocada a las problemáticas contemporáneas del cuerpo y la ciudad.



ISBN 978-987-4026-10-1



9 789874 002610 1

Colección
MENDOZA
en la
HISTORIA SOCIAL
ARGENTINA