



**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR**

**TESIS DE DOCTORADO EN HISTORIA**  
**Experiencias del “teatro militante”**  
**en Bahía Blanca, 1972-1978**

**Ana María Vidal**

**BAHIA BLANCA**

**ARGENTINA**

**2016**





**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR**

**TESIS DE DOCTORADO EN HISTORIA**  
**Experiencias del “teatro militante”**  
**en Bahía Blanca, 1972-1978**

**Ana María Vidal**

**BAHIA BLANCA**

**ARGENTINA**

**2016**



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

Secretaría General de Posgrado y Educación Continua

La presente tesis ha sido aprobada el ...../...../..... , mereciendo la calificación de .....(.....)

## **Prefacio**

Esta Tesis se presenta como parte de los requisitos para optar al grado Académico de Doctor en Historia de la Universidad Nacional del Sur y no ha sido presentada previamente para la obtención de otro título en esta Universidad u otra. La misma contiene los resultados obtenidos en investigaciones llevadas a cabo en el Centro de Estudios Regionales “Félix Weimberg” dependiente del Departamento de Humanidades durante el período comprendido entre el 19/08/2008 y el 29/09/2016, bajo la dirección de la Doctora Silvina Jensen y la Doctora Ana Longoni (Directora Asistente) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

La investigación es fruto de un esfuerzo colectivo que implicó a diferentes personas a lo largo de ocho años.

En primer término, tuvo financiamiento de una beca de Fomento de Área Estratégica otorgada por la Universidad Nacional del Sur, con la que comencé, en 2007, a adentrarme en algunas de las problemáticas de la Historia Reciente de Bahía Blanca desde un enfoque artístico-cultural, con la tutoría de las Dras. Gabriela Águila y Diana Ribas y en el marco de la Cátedra de Derechos Humanos del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, recientemente creada.

En aquel entonces me integré a tres grupos de investigación académica con sede en la Universidad Nacional del Sur. El primero, referido a cuestiones de literatura, arte y memoria, dirigido por la Lic. Norma Crotti y la Dra. Ana María Zubieta, donde encontré un ámbito de trabajo interdisciplinario muy enriquecedor.

En el segundo grupo compartí el trabajo junto a una serie de historiadoras que, bajo la dirección de la Dra. Silvina Jensen fueron permanentes interlocutoras de mi investigación, desde aquel entonces y hasta la actualidad, con sus trabajos pioneros sobre Historia Reciente a escala local: María Julia Giménez, Virginia Dominella, Ana Inés Seitz, Florencia Fernández Albanesi, Andrea Rodríguez y Lorena Montero.

El tercero de los equipos no contaba aún con formalización institucional, pero congregó, con la dirección de la Dra. Diana Ribas, a un núcleo de investigadoras sobre Historia Cultural: Nieves Agesta, Juliana López Pascual y Carolina Heredia con quienes desarrollamos conjuntamente diferentes líneas

de trabajo ancladas en la cultura local, con un interés volcado hacia la extensión, que nos llevó a organizar jornadas interdisciplinarias pioneras en estas temáticas en Bahía Blanca y nos permitió concretar, recientemente, el Proyecto de Grupo de Investigación “Usos de la imagen en la historia regional” (al que se incorporaron María Victoria Gómez Vila, Noelia Caubet, Candela Ferracuti, Paola Sierra y Celeste Berenguer) y su publicación: *HumHa, revista electrónica de historia cultural*.

Desde 2008 y hasta 2013 conté con el sostén de dos becas otorgadas por el CONICET, con la dirección de las Dras. Silvina Jensen y Ana Longoni quienes, con diferentes inquietudes y formas de llevar adelante la indagación académica siempre contribuyeron al desarrollo de mi trabajo; ante todo, confiando en la posibilidad de su concreción y otorgando infinidad de lecturas que iluminaron los resultados.

Por convocatoria de Ana Longoni integré, junto a Fernanda Carvajal, Cora Gamarnik y Lorena Verzero el Proyecto de Investigación Plurianual “Activismos artísticos en la Argentina de los años ochenta: entre el terror y la fiesta”, espacio de trabajo en el que pude poner en diálogo parte de mi investigación y contribuir a la conformación de un mapa de lectura crítico sobre la producción cultural durante y en los años posteriores a la última dictadura militar.

Desde 2012, formo parte también a la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, en cuyas jornadas académicas pude poner en discusión mi indagación y encontrar un área específica de anclaje para mi trabajo, en un clima de constante intercambio solidario y convivencia de diferentes perspectivas. En este marco conocí al Dr. Carlos Fos, sabio interlocutor y entusiasta alentador de este trabajo en sus tramos finales y más arduos, quien además facilitó y enriqueció mis búsquedas en el Centro de Documentación del Complejo Teatral Buenos Aires. Asimismo, la institución me otorgó el Primer Premio en el Concurso de Historia Oral en el Teatro, por mi proyecto “El ‘teatro militante’ en Bahía Blanca. La agrupación Alianza: experiencias, memorias, reverberaciones”, por el que pude concretar la edición de un DVD audiolibro con una serie de testimonios y documentos producidos en el marco de la presente investigación.

También en 2012 tuve la oportunidad de participar como voluntaria en los trabajos arqueológicos de campo y de laboratorio realizados en el Centro

Clandestino de Detención “La Escuelita” de Bahía Blanca convocados por orden judicial a partir de una iniciativa de la asociación Memoria Abierta, bajo la dirección de la Dra. Alejandra Pupio, el Dr. Rodrigo Vecchi y la Dra. Romina Frontini.

Finalmente, y desde su creación a fines del año 2011, integro el Centro de Estudios Regionales “Profesor Félix Weinberg”, que nuclea docentes de los Departamentos de Humanidades, Geografía y Turismo y Economía interesados en promover el estudio y la difusión de temas regionales desde una perspectiva interdisciplinaria, dirigido por la Dra. Mabel Cernadas de Bulnes, espacio en el que he podido acrecentar mis lazos con otros investigadores que enriquecieron mi hacer sobre la historia local.

Las discusiones y aportes recibidos en estos marcos de investigación se complementaron con las innumerables horas de encuentro con múltiples protagonistas del hacer cultural en la ciudad: artistas de diferentes disciplinas, gestores culturales, funcionarios, militantes; pertenecientes a diferentes generaciones y con múltiples puntos de vista, que me abrieron sus casas, sus archivos y sus memorias para ayudarme a conocer de cerca los dilemas y desafíos que enfrentaron a lo largo de sus vidas, atravesadas en algunos casos por situaciones de extrema violencia cuyo recuerdo no siempre fue fácil evocar. Entre los entrevistados, quisiera mencionar especialmente al conjunto de artistas plásticos que, en el inicio de esta investigación (cuando mi objeto de estudio eran los soportes visuales de la memoria en Bahía Blanca), me permitieron conocer la serie de instalaciones, pinturas, objetos y acciones performáticas con las que produjeron sentidos acerca de la violencia revolucionaria y la represión de los años setenta, interviniendo de modo punzante en las luchas por la memoria en la ciudad de Bahía Blanca durante la postdictadura. Fue la intensidad de estos trabajos la que generó en mí el deseo de conocer de cerca las experiencias de militancia que evocaban, en las cuales algunos de ellos habían participado. Me refiero, concretamente, a Claudio Carlovich, Andrea Fasani, Elsa Manuel, Alicia Otero, Carlos Giusti, Rafael Martín y Raquel Partnoy, cuyas obras analicé en otras publicaciones pero no forman parte del *corpus* de producciones estudiado en esta tesis doctoral, debido a razones de índole metodológica.

Asimismo quiero mencionar la enorme ayuda recibida en los archivos públicos que recorrí a lo largo de estos años: de Norma Bisignano y Gabriela Raggio en la Biblioteca Rivadavia, de Marcela Esnaola en la Biblioteca de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, de José Marcilese en el Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur, de Claudia Tourn en el Archivo y Centro de Documentación del Teatro Municipal de Bahía Blanca, de Lucía Bianco y Carolina Montero en los Museos de Bellas Artes y Arte Contemporáneo de Bahía Blanca y también, de quienes realizaron las búsquedas en las Escuelas de Teatro y Artes Visuales de Bahía Blanca, la Comisión Provincial y el Archivo Nacional de la Memoria y el CEDINCI.

A lo largo de todos estos años, la compañía y los intercambios realizados con compañeros de la universidad y amigos: Romina y Erica Frontini, Gisela Gaviot, Francisco López Corral, Analía Bernardi, Emilce Heredia, Alberto D'Alessandro, Agustín Rodríguez, Francisco Mayor, Fausto Frank, Azul Sinsky, Ana Clara Pérez, Gladis González Romano, Ailín Anderete y Martín Barrientos. También, la generosidad de investigadores que, desde otros puntos del país y Latinoamérica, compartieron conmigo la misma pasión por conocer la historia del arte militante y me permitieron acceder a partes inéditas de sus pesquisas: María Itatí Valle, Lucía Abbattista, Yanina Leonardi, Lorena Verzero, Diego Barandica, Diego Peller, Evangelina Margiolakis, Julia Risler, Mayra Parra Salazar y Johan Sebastián Maya Ruiz. A ellos se suman los intercambios con los integrantes de la Red Conceptualismos del Sur, plataforma colectiva de intervención en la que pude reflexionar creativamente sobre los sentidos, modos y finalidades de la investigación sobre las relaciones entre arte y política, desde una perspectiva latinoamericana.

Mis amigos María Wagón y Polo Hasrum me dieron, además de muchas horas de escucha y consejos sobre la investigación, una ayuda fundamental: recibirme en su casa a diario a compartir innumerables horas de trabajo cuando me fue necesario encontrar un lugar donde sentarme a escribir este texto.

Asimismo, el acompañamiento de mi familia fue desde un inicio el sostén primordial para el desarrollo de este trabajo, mis papás Dora y José, mi hermano José Andrés y también, mi cuñada María Soledad Molina y mi suegra Cristina Volpi, quienes cuidaron amorosamente mi hermoso hijo Río mientras yo escribía esta tesis. Finalmente, sin la ayuda y el apoyo incondicional de mi

esposo, Maximiliano Molina, no hubiera podido desarrollar esta investigación ni transitar tantos otros caminos a lo largo de estos años.

A todos ellos va un agradecimiento en el momento de concreción y presentación de esta investigación.

29 de Septiembre de 2016

Departamento de Humanidades

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR

## Resumen

En el álgido escenario de radicalización política abierto a fines de la década del sesenta en la Argentina, un sector del campo cultural optó por dar respuesta a la pregunta que planteaba la Revolución a partir del desarrollo de un “teatro militante”, lo que lo llevó a definir la práctica teatral como parte de una estrategia revolucionaria integral y a ejercerla a partir de diferentes modalidades de militancia en organizaciones políticas y político-armadas revolucionarias. Desde estas coordenadas, los teatristas militantes concibieron diferentes modos de agrupación, producción y puesta en circulación de obras, y configuraron dispositivos teatrales que convocaron a los sectores populares a través de variados procedimientos a lo largo de un breve e intenso período que se extendió hasta 1974/5, cuando la violencia paraestatal y estatal desplegada contra la izquierda revolucionaria y la consecuente redefinición de las estrategias políticas de sus organizaciones implicó la definitiva clausura del “teatro militante”.

En el caso de la ciudad de Bahía Blanca, la aparición pública del “teatro militante” tuvo lugar a mediados de 1973, con la presentación de las obras “Puerto White, 1907. Historia de una Pueblada”, del Teatro Alianza, cuyos integrantes habían ingresado al Partido Comunista Revolucionario a mediados del año 1972; y “Cantata Popular Santa María de Iquique”, dramatización de la obra de Luis Advis a cargo del Grupo de Teatro Popular Eva Perón, creado como parte del trabajo territorial desplegado por la Juventud Peronista desde la Unidad Básica “Fernando Abal Medina” del barrio Miramar.

Tomando como centro la experiencia de los conjuntos Alianza y Grupo de Teatro Popular Eva Perón, la presente tesis doctoral analiza el derrotero del “teatro militante” bahiense procurando dar cuenta, en primer término, de las condiciones y temporalidades específicas que asumió el surgimiento de un sector radicalizado al interior del campo teatral local. Asimismo, el trabajo hace énfasis en el estudio de la producción escénica de ambos grupos, con la finalidad de elucidar de qué manera los artistas enunciaron, pusieron en acto y en algunos casos desbordaron las definiciones acerca de qué debía ser un teatro revolucionario. Por otra parte, la tesis analiza el proceso de encuadramiento de los artistas y las tareas implicadas en la militancia en las

organizaciones políticas revolucionarias, prestando especial atención al proceso de apropiación de las definiciones programáticas de los partidos y al impacto de las modificaciones en las prácticas partidarias al calor de la violencia estatal y para estatal desplegada contra la izquierda revolucionaria a partir de mediados de 1974. Finalmente, se estudian las prácticas artísticas y de militancia política “regular” desarrolladas por los integrantes de la agrupación Alianza desde el golpe de Estado de 1976 hasta la disolución del grupo y la ruptura de buena parte de sus integrantes con el PCR ocurrida a comienzos de 1979, procurando elucidar de qué manera los miembros de la agrupación teatral ejercieron una práctica de resistencia contra el terrorismo de Estado.

El análisis de estos procesos basa en el estudio sistemático de diferentes fuentes que incluyen entrevistas orales, prensa periódica, cultural y partidaria y documentos de los Servicios de Inteligencia del Estado; y se realiza tomando herramientas de dos disciplinas académicas: la Historia del Teatro y la Historia Reciente. En este sentido, la tesis procura generar un conocimiento que, a partir del cruce de ambos corpus de investigación, genere aporte sustantivo a la comprensión de las relaciones entre teatro y política en los años sesenta y setenta.

## Índice

Introducción .....	11
Estado de la cuestión.....	15
1. Acerca de la militancia revolucionaria en la Argentina en las décadas del sesenta y setenta. ....	15
2. Acerca del arte militante en la Argentina durante las décadas del sesenta y setenta.....	29
Marco teórico .....	53
Fuentes y metodología.....	59
Hipótesis .....	64
Estructura de la tesis.....	65
Capítulo 1: El campo teatral bahiense en los años sesenta y setenta: debates y definiciones en torno al “teatro militante” .....	67
El teatro bahiense en los años sesenta y setenta.....	68
Teatro de la Alianza Francesa: del teatro vocacional a la vanguardia.....	78
Teatro Alianza y Comuna Baires: un primer acercamiento al binomio arte / revolución.....	82
Debates y rupturas en el proceso de surgimiento del “teatro militante” en Bahía Blanca .....	95
Capítulo 2: Obras de “teatro militante” en Bahía Blanca. Teatro Alianza y el Grupo de Teatro Popular Eva Perón, 1972-1975.....	109
Las producciones del Teatro Alianza, 1972-1975.....	110
1. “Las Sirvientas”.....	111
2. “Puerto White, 1907. Historia de una pueblada” .....	113
3. “Esperando a Godot” .....	130
4. Los festivales artísticos y el “Gangan nacional” .....	131
5. “Zarpazo” .....	133
Alianza, teatro para el pueblo .....	139
Contingencia y permanencia .....	141
El Grupo de Teatro Popular Eva Perón .....	142
Humberto Martínez y sus primeros contactos con el teatro y la política en Viedma .....	142
El “teatro militante” en el marco del Plan “Voluntarios por la Patria” (Chile, 1970) .....	144
El regreso de Humberto Martínez a Viedma .....	146
La huelga de los obreros del salar en Iquique, 1907.....	147
La “Cantata Popular Santa María de Iquique” y su representación de los hechos de 1907.....	153
La puesta de la “Cantata Popular Santa María de Iquique” en Viedma .....	156
El grupo de Teatro Popular Eva Perón de la Villa Miramar de Bahía Blanca .....	158

Humberto Martínez y su “teatro obrero” .....	166
Capítulo 3: El teatro Alianza y Grupo de Teatro Popular Eva Perón: militancia “regular” y artística (1972-1975).....	169
Teatro Alianza y el PCR.....	169
Las definiciones programáticas sobre la militancia cultural en el PCR.....	174
Artistas e intelectuales militantes del PCR frente GAN .....	175
La militancia artística del Teatro Alianza (1972-1975) .....	179
1975: el fin de la organicidad.....	186
Juventud Peronista-Montoneros, la política territorial y el teatro .....	194
La Unidad Básica de Villa Miramar (1971-1972) .....	198
La Universidad Nacional del Sur y su política cultural (mayo de 1973-abril de 1974) .....	204
El programa cultural de los referentes de la “Tendencia Revolucionaria” en el Ministerio de Educación de la Nación (1973-1974).....	211
La Cantata Popular Santa María de Iquique en el Teatro Municipal de Bahía Blanca.....	215
Arte montonero en el contexto de derechización del gobierno peronista .....	220
El fin del Grupo de Teatro Popular Eva Perón.....	222
El exilio de Humberto Martínez (1975).....	226
La militancia artística de Humberto Martínez (1971-1975) .....	227
Capítulo 4: Teatro y militancia durante la última dictadura militar (Agrupación Alianza, 1976-1978) .....	230
“Proceso de Reorganización Nacional”: “Guerra global” y represión cultural .....	231
La militarización del Teatro Municipal (1976-1978) .....	235
Secuestro de actores bahienses (1976-1977) .....	240
El cierre de la Escuela de Teatro .....	244
“Silencio-Hospital”: del camuflaje a la transgresión (1978).....	250
Crítica social y denuncia del Terrorismo de Estado .....	250
Un lenguaje roto .....	253
Privado, semi-privado, público: la construcción de una posición de seguridad .....	254
Resistir desde el teatro .....	255
El PCR y el “derrocamiento revolucionario” de la dictadura .....	257
La producción cultural militante del PCR durante la dictadura militar .....	261
Conclusiones .....	267
Fuentes consultadas.....	289
Bibliografía citada .....	295
Índice de ilustraciones .....	325
Anexo 1.....	327

## Introducción

La presente tesis doctoral analiza las experiencias de radicalización artístico-política en la Argentina de los años setenta, a través de un estudio centrado en dos grupos teatrales de la ciudad de Bahía Blanca en el período 1972-1978: la agrupación Alianza y el Teatro Popular Eva Perón.

Tanto el Teatro Alianza como el Grupo de Teatro Popular Eva Perón formaron parte de lo que Lorena Verzero ha denominado “teatro militante”, movimiento que incluyó a una serie de colectivos artísticos que, entre 1969 y 1975, llevaron adelante prácticas escénicas pensadas como “experiencias colectivas de intervención política”, puestas al “servicio” de un ideario revolucionario que los acercó a agrupaciones políticas y político-militares de izquierda, con las cuales articularon su trabajo artístico. Estos grupos pensaron al arte como “acto” más que como espectáculo, con un horizonte de “concientización” y búsqueda de un “teatro popular”, desarrollando una serie de prácticas que se nutrieron de diversas corrientes estéticas, apelaron a la modalidad de “obra abierta” (en tanto era pasible de ser modificada luego de cada representación) y asumieron formatos efímeros, coyunturales y en muchos casos clandestinos o semi-clandestinos (Verzero, 2009: 115 y 2013b: 127 a 132).

Estas prácticas no fueron, por otra parte, privativas de nuestro país sino que se emparentaron con otras que tuvieron lugar en diferentes puntos de Latinoamérica a lo largo de las décadas del sesenta y setenta del siglo pasado, con cronologías específicas en cada región (Verzero, 2009: 364). El surgimiento de un “teatro militante” en países como Chile, Perú, Brasil, Colombia y Cuba y entre los inmigrantes mexicanos del Sur de los Estados Unidos (el llamado “Teatro Chicano”) implicó que “el trabajo de los dramaturgos [dejara] de limitarse a la realización y difusión de la obra y se [extendiera] a la participación política, [dando lugar a] una dramaturgia que no se desarrolló al margen de otras fuerzas sociales, sino que optó por integrarse al movimiento de masas a través de la vinculación directa o indirecta con un partido o proyecto revolucionario” (Parra Salazar y Maya Ruiz, 2013: 27).

En el caso bahiense, la aparición pública del “teatro militante” tuvo lugar a mediados de 1973, con la presentación de las obras “Puerto White, 1907.

Historia de una Pueblada”, creación colectiva del Teatro Alianza; y “Cantata Popular Santa María de Iquique”, dramatización a cargo del Grupo de Teatro Popular Eva Perón. Estas obras pusieron a la luz el trabajo que ambos grupos venían desarrollando desde varios meses antes.

Teatro Alianza era una de las agrupaciones señeras en la renovación del “Teatro Independiente” en el ámbito local. Surgida en Punta Alta en 1966, prontamente desarrolló un repertorio que, sin desconocer el realismo, incluyó producciones del absurdo. A lo largo de su formación, el contacto con referentes del teatro bonaerense y porteño como Oscar Sobreiro y especialmente, Renzo Casali, la convirtió en representante de una naciente vanguardia basada en la exploración de los lenguajes teatrales que se plasmó en la presentación de obras como “La Extraña Tarde del Dr. Burke”, de Ladislav Smocek, entre otras.

A partir de mediados de 1972, los integrantes de Alianza comenzaron una profunda revisión que los llevó a cuestionar los espacios, públicos, procedimientos y finalidades de su hacer, y que plasmaron en la publicación de una serie de manifiestos en los que defendían la necesidad de constituir una “vanguardia”<sup>1</sup> cultural que se insertara en las tareas revolucionarias desarrollando una práctica artística que no temían definir como “panfletaria”<sup>2</sup>. Asimismo, la agrupación desarrolló un conjunto de intervenciones breves y *ad hoc* en festivales artístico-políticos y en reuniones privadas, y presentó obras de creación colectiva y adaptaciones que recuperaban aspectos de la historia de las luchas obreras desde una perspectiva clasista, en distintos espacios como barrios de emergencia, sociedades de fomento, universidades y sindicatos de múltiples puntos de la ciudad, el país y Latinoamérica.

Esta transformación en la producción del grupo ocurrió en forma paralela al encuadramiento de algunos miembros de la agrupación Alianza en el Partido Comunista Revolucionario, pasando a integrar una célula cultural. En este sentido, y si bien la militancia teatral no implicó en todos los casos la filiación a un partido determinado (Verzero, 2009: 115), en Bahía Blanca los grupos teatrales militantes de mayor visibilidad estuvieron en todos los casos dirigidos

---

<sup>1</sup> Mesa DE, Bahía Blanca 3ra, Legajo N° 131. Archivo Ex – DIPPBA.

<sup>2</sup> Teatro Alianza. 1973. “Puerto White, 1907. Historia de una pueblada”. Programa de mano. Archivo Julio Teves.

por personas que a su vez eran miembros de agrupaciones políticas revolucionarias.

En este sentido, el Grupo de Teatro Popular Eva Perón fue creado por un militante de la Juventud Peronista y director teatral Humberto “Coco” Martínez<sup>3</sup>, en el seno de la Unidad Básica “Fernando Abal Medina” de la Villa Miramar. En este marco, su trabajo se concentró en la creación de un elenco de obreros y activistas del barrio que encaró una serie de dramatizaciones de obras poéticas y musicales del repertorio latinoamericano contemporáneo, que fueron presentadas en espacios habitualmente vedados a los sectores populares como el Teatro Municipal de Bahía Blanca, el auditorio de la Universidad Nacional del Sur o *el Idishes Folk Theatre* (IFT) en Buenos Aires, además de la creación y gestión de un centro cultural en el barrio administrado por el propio conjunto teatral de obreros, en el que llegó a actuar el grupo musical porteño Huerque Mapu. La concreción de estos logros fue posible gracias al auspicio que el Grupo de Teatro Popular Eva Perón recibió del rector de la Universidad Nacional del Sur Víctor Benamo, vinculado a la Juventud Peronista (JP). De hecho, la violencia de grupos paraestatales que se abatió sobre los jóvenes universitarios a partir de febrero de 1974 impactó tanto en la desarticulación del grupo de Teatro Popular Eva Perón, como de la Unidad Básica de Villa Miramar. En un contexto de atentados que incluyeron amenazas, golpizas y bombas, el director de la agrupación teatral decidió trasladarse a Buenos Aires y abandonó la actividad teatral militante (que retomó solamente en el exilio) volcándose de lleno a la militancia “regular”<sup>4</sup> en la JP.

Si bien la mayoría de los grupos teatrales militantes argentinos se disolvieron hacia 1975 (Verzero, 2009), Alianza continuó trabajando hasta 1978. En esta segunda etapa, y luego de un período inicial de franco repliegue debido al secuestro y desaparición de una de sus integrantes, los líderes del grupo mantuvieron su militancia en el Partido Comunista Revolucionario (PCR), y se produjo una reconfiguración del hacer teatral, dando lugar a una producción

---

<sup>3</sup> Ver referencia biográfica en ANEXO 1.

<sup>4</sup> En su estudio sobre el Frente Artístico de Trabajadores de la Cultura, brazo cultural del Partido Revolucionario de los Trabajadores, Ana Longoni identificó, en los testimonios tomados a artistas militantes, dos modalidades diferentes de encuadramiento: de un lado, el de quienes desarrollaban una militancia estrictamente artístico-cultural, es decir que limitaban su accionar a la intervención política sobre el campo específico y por otro, el de los que estaban abocados a las tareas partidarias regulares, es decir, no específicamente culturales o artísticas (2014: 240).

que denunció las violaciones a los derechos humanos perpetradas por el gobierno militar mediante un tratamiento que se alejaba claramente de formatos basados en la noción de concientización esgrimidos en el período 1972-1975.

Situando el análisis en dos experiencias concretas que se desarrollaron en la ciudad de Bahía Blanca, esta tesis busca reconstruir y analizar las modalidades específicas que adquirió el “teatro militante” en el ámbito local, a partir de las siguientes preguntas: ¿Qué características tenía el campo teatral bahiense en los años setenta? ¿De qué modo se desarrolló en él un debate sobre el “teatro militante”? ¿Quiénes y por qué adscribieron a esta manera de concebir la práctica teatral? ¿Qué lugar ocupaban en dicho campo cultural? ¿De qué manera modificaron su modo de comportarse respecto de las instituciones y el resto de los agentes del campo cultural a partir del momento en el que se produjo su adscripción al “teatro militante”?

Asimismo intentamos responder a estas cuestiones: ¿Qué características tuvieron las obras artísticas desarrolladas por los teatristas militantes bahienses (temáticas, procedimientos, destinatarios, marcos de circulación)? ¿De qué modo la militancia de los líderes de las agrupaciones teatrales en organizaciones revolucionarias repercutió en el diseño de sus producciones escénicas? ¿En qué medida dichas producciones se nutrieron de los saberes específicos sobre el hacer teatral con los que contaban los artistas-militantes?

En tercer término nos preocupa dar cuenta de: ¿Cómo y de qué manera se inscribieron los artistas en las estructuras de las organizaciones políticas revolucionarias? ¿A través de qué prácticas concretas –artísticas y no artísticas– desarrollaron su militancia los teatristas bahienses? ¿Qué se esperaba de ellos y de qué modo se concebía el trabajo artístico en tanto práctica revolucionaria al interior de las organizaciones? ¿Qué clase de tensiones o limitaciones experimentaron los artistas al momento de desarrollar su militancia? ¿En qué medida la participación de los artistas incidió en el modo en el que las organizaciones políticas imaginaron y diseñaron sus estrategias de lucha?

Y finalmente: ¿Cuál fue el impacto de la violencia desplegada por la Triple A en el “teatro militante” bahiense? ¿De qué manera modificaron sus estrategias y acciones la JP-Montoneros y el PCR a partir de la llamada “derechización del

gobierno peronista”? ¿Qué relación se estableció entre la situación y las decisiones de las organizaciones políticas y político-militares y los grupos teatrales militantes ligados a ellas en este nuevo contexto? ¿Cómo se instrumentó en Bahía Blanca la política de represión cultural implementada durante la última dictadura cívico-militar? ¿De qué maneras y con qué herramientas modificaron los teatristas sus modos de acción teatral y política en este nuevo contexto? ¿Qué rol ejerció el Teatro Alianza en la resistencia frente a la dictadura?

## **Estado de la cuestión**

### **1. Acerca de la militancia revolucionaria en la Argentina en las décadas del sesenta y setenta.**

El “teatro militante” formó parte del clima contestatario que dio lugar al surgimiento de organizaciones políticas revolucionarias en Argentina con las cuales, en muchos casos, se vinculó orgánicamente.

Los primeros estudios académicos sobre la militancia en organizaciones políticas y político-amadas revolucionarias en la Argentina en las décadas del sesenta y setenta fueron elaborados por el Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales (CICSO)<sup>5</sup> hacia mediados de la década de del setenta y se basaron en un esquema que explicaba los hechos de la violencia social y política a partir de la teoría de la confrontación de clases, en un análisis que inicialmente aplicaron a diferentes instancias de las luchas “de calles” (“Cordobazo”, “Vivorazo”, etc.) (Balvé y otros, 2005 [1973]) para abarcar luego el proceso de enfrentamiento político armado ocurrido entre 1973 y 1976 (Marín, 1981). En interpretaciones más recientes, el grupo ha planteado que en el período iniciado en 1955 y cerrado en 1983 tuvo lugar un proceso de sometimiento de los sectores subalternos, en el que las clases dominantes

---

<sup>5</sup> El CICSO fue fundado en 1966 en Buenos Aires por Juan Carlos Marín, Miguel Murmis, Silvia Sigal, Inés Izaguirre, Eliseo Verón, Darío Canton y en Córdoba, por Francisco Delich. Su surgimiento se debió a una necesidad de agrupamiento de un cuerpo de jóvenes investigadores en Ciencias Sociales (especialmente provenientes de la carrera de Sociología, creada en 1957 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires), que compartían el objetivo de instalar en la investigación académica el cuerpo teórico de Karl Marx. Tiempo después se integraron al grupo Beba y Beatriz Balvé y Roberto Jacoby.

decidieron terminar con “una fuerza social de carácter revolucionario” que venía gestándose desde fines de los años sesenta, produciendo su derrota militar y política a través de acciones genocidas (2009: 16).

Si bien estos estudios implicaron un aporte fundacional en este campo de investigación, su insistencia en imponer un rígido marco interpretativo basado en factores estructurales, llevó a una excesiva generalización que desconoce la diversidad de experiencias y niega las mediaciones existentes entre ideología, clase y acción.

El segundo conjunto de investigaciones sobre la militancia en organizaciones políticas revolucionarias surgió durante la “transición democrática”<sup>6</sup>, en tiempos de la normalización institucional posterior a la última dictadura militar (1976-1983). En este marco, valores políticos como la ciudadanía, la democracia, las libertades políticas, la forma republicana de gobierno, el estado de derecho y el antimilitarismo, luego de un franco retroceso sufrido en la década del setenta, volvieron a aflorar con fuerza y se constituyeron en el nuevo faro para las investigaciones de un sector que fue conformándose en hegemónico (Spinelli, 2008: 13).

Fue a partir de esta nueva agenda que se elaboró una vasta producción intelectual que miró el pasado en busca de respuestas para el fenómeno de radicalización política de los sesenta y setenta, haciendo uso de un utillaje teórico proveniente de las Ciencias Políticas y el Análisis del Discurso. Estos

---

<sup>6</sup> Se conoce por “transición democrática” el proceso por el cual los países pasan de regímenes autoritarios a formas democráticas consolidadas. En Argentina, la salida del gobierno dictatorial iniciado en 1976 tuvo características propias, que la distinguieron de lo sucedido en otras naciones latinoamericanas que también atravesaron su transición entre los años '80 y '90. En ese sentido, y como ha planteado O'Donnell, en el caso argentino la transición se generó “por colapso”, en el marco de la derrota de los militares en la Guerra de Malvinas (citado en Mazzei, 2011: 14). Si bien los primeros signos de apertura a distintas formas de participación pueden situarse en los meses inmediatos a la finalización de la guerra (junio de 1982), la transición argentina entró en su fase de consolidación solo a partir de 1983 (Portantiero, citado en Mazzei, 2011: 14), cuando asumió Raúl Alfonsín como presidente a partir del voto popular, y se impulsaron una serie de políticas públicas orientadas al juzgamiento (aunque con límites) de los crímenes cometidos por las Fuerzas Armadas durante su gobierno (creación de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, 1984, Juicio a las Juntas Militares, 1985 pero también sanción de las leyes de Punto Final, 1986 y Obediencia Debida, 1987). En este marco, entre 1987 y 1990 se produjo una serie de levantamientos golpistas por parte de sectores castrenses que se oponían a la política de revisión del pasado. Según ha señalado Mazzei (2011: 15) la transición terminó recién cuando logró sofocarse el último de estos movimientos, es decir, en diciembre de 1990, durante la primera presidencia de Carlos Saúl Menem (1989-1995), quien, como parte de las negociaciones con el sector militar posteriores al tercer levantamiento (diciembre de 1988) sancionó una serie de indultos que liberaron a varios militares y civiles responsables de la represión y a miembros de las cúpulas de las organizaciones armadas.

trabajos se basaron en una conceptualización que equiparaba los términos “democracia, consenso, elecciones, parlamento y política” y los oponía a los de “violencia, autoritarismo, lucha armada y guerra” (Garbarino, 2012: 17), desarrollando una argumentación orientada al fortalecimiento del sistema democrático que Oberti y Pittaluga llamaron “la estrategia democrática”<sup>7</sup> (2006: 133).

Uno de los libros centrales de este *corpus* fue *La Nueva Izquierda argentina: 1960-1984*, de Claudia Hilb y Daniel Lutzky (1984), centrado en el estudio de los grupos, partidos y organizaciones político-militares que surgidos entre la Revolución Cubana y los primeros setenta, adhirieron a la idea de revolución y concibieron la “lucha armada, sea como práctica inmediata o como futuro no lejano, y sobre todo como objetivo buscado” (1984: 8). Su tesis central se ubicaba en la identificación de los fundamentos de esta opción, que, según afirmaban, se basó en una “visión instrumentalista del poder”, que equiparó los términos “política y engaño”, al sostener que el juego político y los mecanismos institucionales eran una mentira destinada a enmascarar la ilegitimidad (el carácter opresor) del sistema social (1984: 24). Esta conceptualización era solidaria con un pensamiento dicotómico y esencialista que, en rigor, la “Nueva Izquierda” heredaba de los sectores hegemónicos de la política argentina y que veía a la sociedad como “dividida en dos campos antagónicos” (1984:71). Finalmente, afirmaban que las organizaciones revolucionarias adhirieron a un “integrismo revolucionario”, que demandaba una entrega total de los militantes, cuya fidelidad era evaluada desde criterios de valorización militar o burocrática (1984: 63).

Según Hilb y Lutzky, el límite histórico de las tesis y modos de funcionamiento de las organizaciones de la “Nueva Izquierda” se hizo evidente cuando, a partir de las elecciones de 1973, se produjo la reaparición de un fundamento de legitimidad del juego democrático, en cuyo marco las agrupaciones demostraron

---

<sup>7</sup> Oberti y Pittaluga (2006) identificaron como “estrategia democrática” al proceso por el cual un sector importante de la intelectualidad progresista promovió la revalorización de la democracia representativa apelando a la dicotomía conceptual democracia / autoritarismo. Existe un álgido debate sobre los alcances y las limitaciones de los aportes generados en este *corpus* de investigaciones que se basa en la pregunta acerca de la vigencia de estos planteos producidos en los años ochenta. Al respecto, véanse Oberti y Pittaluga, 2006; Romero, 2007; Spinelli, 2008; Acha, 2010; Garbarino, 2012 y Starcenbaum, 2013.

no poder elaborar otra forma de representación y legitimación que no fuera la guerra, lo que las hizo quedar aisladas en su propia lógica (1984: 30)

Por su parte Silvia Sigal y Eliseo Verón presentaron en *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista* (1986 [2003]) un estudio del peronismo entre los años 1944 y 1974. Los autores detectaron a lo largo de todo el período que, si bien hubieron múltiples mutaciones en cuanto a los contenidos manifiestos del discurso peronista, se mantuvo intacta una misma estructura enunciativa. Dicha estructura ubicaba a Juan Domingo Perón en la posición de enunciador, emplazándolo fuera del campo político y erigiéndolo en único depositario de la verdad del colectivo peronista, al tiempo que se negaba a asumir una ideología de izquierda o derecha. Este mecanismo producía además, una doble asociación entre “Perón” y “Patria”, por una parte, y entre “peronistas” y “argentinos”, por otra (1986 [2003]: 245).

Para Sigal y Verón, la Juventud Peronista, buscando una identificación total con el pueblo, ingresó en el dispositivo de enunciación del líder, que luego intentó desarticular al intentar asumir, también ella, un rol enunciativo desde el cual dotar al peronismo de una ideología positiva. Esto la ubicó en una “posición insostenible” que terminó, al no existir mecanismos democráticos de definición al interior del movimiento, en una situación de violencia (1986 [2003]: 255).

También en 1986 fue publicado *El fenómeno insurreccional y la cultura política (1969-1973)*, en el que María Matilde Ollier analizó las representaciones sobre la sociedad, el peronismo y las relaciones entre política y violencia que elaboraron las organizaciones revolucionarias peronistas. Según afirmaba la autora, tanto en las Fuerzas Armadas Revolucionarias como en Montoneros primó una definición de sociedad basada en un orden dicotómico y violentamente garantizado, lo que los habilitó a defender la violencia desde abajo y derivó en la errónea creencia de estar formando parte de una guerra popular. Por otro lado, estos grupos vieron en el pueblo peronista a una mayoría humillada que necesitaba una conducción armada que la liberara, tarea que emprendieron apelando a una metodología que se basaba en la sustitución de la política por la guerra. Así, para ellos la violencia pasó a ser

El único camino de transformación viable en la sociedad y el peronismo que construyen: sociedad escindida en dos por la violencia y peronismo

reducido a la condición de pueblo valiente pero humillado y abandonado. (1986: 80).

En este sentido, para Ollier no figuraba “en los planes de las organizaciones revolucionarias peronistas fortalecer la democracia en Argentina” (1986: 81).

Los trabajos de Hilb y Lutzky, Sigal y Verón y Ollier –fuertemente anclados en la defensa de un modo específico de pensar la democracia (fuertemente centrada en los mecanismos formales) –produjeron lecturas que, si bien permitieron un balance crítico de las experiencias militantes construyeron una mirada deshistorizada sobre el pasado (Romero, 2007; Starcenbaum, 2013), que desconoció tanto el momento de violencia inherente a las instituciones y el régimen político como la diversidad que caracterizó al fenómeno militante, que incluyó también, prácticas no autoritarias (Oberti y Pittaluga, 2006: 133).

Sin embargo, esta deshistorización no constituyó un rasgo aislado, sino que formó parte de una interpretación epocal de los años setenta, también visible en el *Nunca Más* (1984), promovido por el presidente Raúl Alfonsín (1983-1989) y llamado a constituirse en una de las principales narrativas públicas sobre el pasado reciente hasta el presente. Este informe, insumo y motor principal para la realización del Juicio a las Juntas Militares<sup>8</sup>, fue fruto de un proceso político complejo, por el cual se forjó una alianza entre representantes del Estado, un conjunto de personalidades o notables y la mayoría de los organismos de Derechos Humanos desde la cual se enarboló una interpretación que retrató el ejercicio de la violencia política sin historizar sus orígenes y causas y sosteniendo la total ajenidad de la sociedad respecto de dicho proceso antes y después del golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 (Crenzel, 2008:184 y 185).

---

<sup>8</sup> Se desarrolló entre el 22 de abril de 1985 y el 9 de diciembre de 1985 e implicó el juzgamiento por los fueros civiles de los nueve integrantes de las tres primeras juntas militares por la comisión de los delitos de homicidio, privación ilegítima de la libertad seguida de homicidio, privación ilegítima de la libertad simple, tormentos, violaciones y robos. El tribunal estaba integrado por seis jueces de la Cámara Federal de la Ciudad de Buenos Aires, Jorge Torlasco, Ricardo Gil Lavedra, León Carlos Arslanian, Jorge Valerga Aráoz, Guillermo Ledesma y Andrés J. D'Alessio, siendo el fiscal de la causa, Julio César Strassera con quien colaboró Luis Gabriel Moreno Ocampo. La sentencia condenó a Jorge Rafael Videla y Emilio Eduardo Massera a cadena perpetua, a Roberto Eduardo Viola a diecisiete años de prisión, a Armando Lambruschini a ocho años y a Orlando Ramón Agosti a 4 años de prisión. Los restantes cuatro acusados, Omar Graffigna, Leopoldo Galtieri, Jorge Isaac Anaya y Basilio Lami Dozo, quedaron absueltos de culpa y cargo por no haberse podido probar los delitos que se les imputaba.

En este contexto se distinguió el aporte realizado por el historiador inglés Richard Gillespie, quien en su libro *Soldados de Perón. Los montoneros* (1987 [1982]), construyó una mirada finamente documentada de la organización política, que prestó especial atención a la trayectoria de sus fundadores, sus influencias ideológicas, su composición social, y las estrategias desplegadas por sus cúpulas en los años 1970-1981. El autor afirmaba que Montoneros fue un grupo compuesto mayormente por militantes de clase media, que basó su accionar en un “radicalismo moderado” (en tanto mostró una opción nacionalista, más que socialista), y tuvo una estrategia de guerra revolucionaria clásica, basada en una interpretación particular de las concepciones de Carl von Clausewitz (Gillespie, 1987 [1982]: 110). En tal sentido, Gillespie sostenía que, pese los cambios en sus modos de acción a lo largo del tiempo, Montoneros privilegió siempre la lucha armada por sobre otras metodología, que prefirió dejar en manos de otros sectores del movimiento, de modo que, si bien Gillespie aplicó una metodología de trabajo distinta de la desarrollada por quienes sostuvieron la “estrategia democrática”, el autor corroboró una de las líneas centrales de la lectura del accionar de las organizaciones revolucionarias desarrollada por aquella, puntualmente, la de la preeminencia de lo militar sobre lo político.

Lejos de tratarse de una interpretación obsoleta y producto de un clima de época, en la última década se han producido algunas reediciones<sup>9</sup> y se han elaborado nuevas publicaciones que abonaron la “estrategia democrática”, escritas tanto los mismos autores que marcaron el campo en los años ochenta (Ollier, 2009; Hilb, 2014) como por otros pertenecientes a la misma cohorte generacional y similar matriz política.

Entre estos últimos, uno de los libros con mayor repercusión ha sido *Pasado y Presente* de Hugo Vezzetti (2009), elaborado con la explícita intención de lograr una “memoria justa” que implique “relatos, lugares y consensos siempre revisables” y que configure “una trama de memorias que hayan dejado atrás el escenario simbólico de la guerra al asumir, como punto de partida, la responsabilidad común por un pasado de combates y fracturas” (2009: 56 y 57).

---

<sup>9</sup> Como en el caso del estudio de Sigal y Verón, reeditado por Eudeba (2003 [1986]).

La hipótesis del autor destaca la influencia del guevarismo en la configuración imaginaria de las organizaciones revolucionarias, por el cual se definió a la guerra como forma mayor y dirección inevitable de los conflictos, lo que condujo a que las prácticas dominantes fueran milicianas:

Ese fue el corazón del foquismo, que tenía como condición la acción de hombres y mujeres excepcionales, con estatura de héroes. Uno de los resultados fue que la lucha más permanente terminó dirigida contra las desviaciones y las disidencias en la propia organización. Pero también actuaba como mandato despótico sobre el propio sujeto. El cumplimiento más cercano al ideal anunciado era la ofrenda de la propia vida y, en ese punto, el mito del hombre se tocaba con la religión de la muerte. Las consecuencias llegan hasta nosotros: la figura del héroe muerto, excepcional, que sería la máxima realización de una cultura revolucionaria, perdura como un motivo en las evocaciones que movilizan el presente (2009: 202).

Este libro, escrito desde el género ensayístico y explícitamente negado a la construcción de un sustrato empírico que avale sus afirmaciones (Romero, 2007), persiste en la deshistorización al no dejar ver el resto de los afluentes político-ideológicos que nutrieron el accionar revolucionario ni tampoco el desarrollo de estrategias que, aunque pudieran tener como horizonte la guerra revolucionaria, se basaban en la acción no violenta.

Por su parte, María Matilde Ollier presentó en *De la revolución a la democracia* (2009) nuevos resultados de una indagación iniciada en los años noventa (Ollier, 1998) por la cual se adentró en las transformaciones sufridas en la identidad política de los integrantes de la izquierda revolucionaria. Ollier señaló la existencia de una “subjetividad política originaria”, forjada en el período de socialización primaria y definida como “liberal-populista” (2009: 17), que posteriormente entró en una fase de “radicalización ideológica”, es decir, de adhesión a la idea de revolución violenta para tomar el Estado y desde allí conseguir una transformación radical de la sociedad (2009: 19); para pasar luego a una tercera fase, de “radicalización política”, forjada en el momento en el que los sujetos ingresaron a las filas de distintas organizaciones políticas revolucionarias y en la cual “los caóticos fundamentos ideológicos de la

identidad temprana ceden lugar a un nuevo paradigma, sin fisuras, de interpretación social y política del mundo” (2009: 19).

Ollier describió en su investigación el modo en el que la nueva identidad revolucionaria se extendió sobre todos los aspectos de la vida de los sujetos, incluida su intimidad (2009: 67). En este punto, su trabajo introdujo el análisis de tensiones producidas entre los diferentes sustratos identitarios, que dieron lugar a distintos intentos por “armonizar lo privado y lo político” y “equilibrar lo político y lo militar”. De esta forma,

La pretensión de someter lo privado a lo político tropezaba, a su vez, con la imposición de subordinar lo político a lo militar. Este doble conflicto se triplicaba en la medida en que cada integrante formaba parte de una cadena de jefes y subordinados que los obligaba a ejercer o padecer la violencia (2009: 31).

El enfoque de Ollier pretendió articular el análisis de las representaciones vigentes en el interior de las organizaciones revolucionarias con la vivencia concreta de los sujetos, apelando a herramientas teóricas desarrolladas en el estudio de los procesos de subjetivación. Sin embargo, al basarse en una serie empírica cuyos modos de selección y rasgos fundamentales no explicita, pero que, según se desprende de su contenido, parece estar limitada a jóvenes de clases medias, procedió a generalizar resultados que podrían ser diferentes si se ampliara el horizonte de indagación, por caso, a militantes provenientes del ámbito obrero. Por otro lado, las tensiones identitarias fueron reconstruidas en el trabajo basándose mayormente en testimonios orales tomados en el presente, cuando, como bien dice Ollier, buena parte de los entrevistados asumió una identidad que cuestiona los valores revolucionarios.

Aquí, como en Vezzetti y en otras producciones de este *corpus*, en Ollier se nota la persistencia de una representación sesgada sobre la actividad de las organizaciones revolucionarias, que bajo la condena de la violencia desde valores del presente, soslaya otros aspectos.

Distintos hechos sucedidos en el país a finales de la década del ochenta modificaron las condiciones de enunciación de los discursos acerca de la militancia en los años sesenta y setenta. De un lado, la sanción de las leyes de

Punto Final y Obediencia Debida (1986 y 1987)<sup>10</sup>, que procuraron clausurar la búsqueda de justicia punitiva. Del otro, el final anticipado del gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989), atenazado por una crisis institucional desatada, entre otros elementos, por una alta inflación. Poco tiempo después, la sanción de los indultos a los militares y guerrilleros condenados y procesados (1989 y 1990)<sup>11</sup>, implicaron un duro revés para los organismos de Derechos Humanos y provocaron una virtual clausura de la búsqueda de Justicia (salvo algunos casos y por deliberada acción de fiscales).

Esta clausura de la vía judicial construyó nuevas condiciones de audibilidad para otros relatos sobre el pasado reciente. En este sentido, a partir de mediados de los años noventa se publicó una serie de obras literarias y testimoniales que contribuyeron a iluminar nuevos aspectos de la militancia (Flier (comp.), 2014: 152). Estos trabajos<sup>12</sup> impulsaron un modo de rememoración centrado en las biografías militantes y especialmente, en las trayectorias previas a la radicalización, la vida cotidiana, las opciones ideológicas y los sentimientos de los sobrevivientes (Oberti y Pittaluga, 2006: 68).

En estrecha relación con este *boom* testimonial, en el ámbito académico los noventa fueron marco para el desarrollo de una incipiente tendencia de

---

<sup>10</sup> La ley de Punto Final (1986) estableció la prescripción de la acción legal contra los imputados por desaparición forzada de personas que no hubieran sido llamados a declarar antes de los sesenta días corridos a partir de su promulgación. La ley de Obediencia Debida (1987) estableció la presunción de que los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas cuyo grado estuviera por debajo de coronel durante la dictadura militar no eran punibles.

<sup>11</sup> En una serie que incluyó varios decretos, Menem indultó, entre otros, a los jefes militares procesados que no habían sido beneficiados por las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, excepto el ex-general Carlos Guillermo Suárez Mason, que había sido extraditado de los Estados Unidos; líderes y miembros de los grupos guerrilleros y otras personas acusadas de "subversión"; participantes de las rebeliones militares carapintadas de 1987 y 1988; ex-miembros de la Junta de Comandantes condenados por los delitos cometidos en la conducción de la Guerra de las Malvinas; ex miembros de las juntas de comandantes condenados en el Juicio a las Juntas de 1985 y al ex-ministro de Economía José Alfredo Martínez de Hoz.

<sup>12</sup> Estos textos recogieron memorias elaborados en el presente y en no pocas ocasiones sostuvieron ciertas manipulaciones del pasado vivido. En algunos casos, anulando las diferencias entre las experiencias, al incorporarlas en narrativas preelaboradas, como en *La Voluntad* (Anguita y Caparrós, 2006 [1998]) o *Mujeres Guerrilleras*, (Diana, 1996) (Oberti y Pittaluga, 2006: 39). En otros, el movimiento es completamente inverso: sobre las narraciones testimoniales se dibujó una imagen que recupera interpretaciones del pasado. Es lo que sucede en *Monte Chingolo* (Plis-Sterember, 2003), *Un pibe entre miles* (Falcone, 2001), *Los del 73* (Chaves y Lewinger, 1998) o donde el constructo del "héroe", que reivindica a los militantes de manera acrítica y mitificada, se opone al del "traidor" (Longoni, 2007b: 27; Vezzetti, 2009: 136; Oberti y Pittaluga, 2006: 62).

investigación que tuvo como objeto principal la problemática de la rememoración, en estudios que prestaron más atención al

contrapunto entre las configuraciones de la memoria (social, colectiva) de los pasados traumáticos, [...] la relación entre 'historias pasadas y memorias presentes' o al nexo entre ese pasado traumático y el presente que el análisis del pasado en sí (Águila: 2012: 6)<sup>13</sup>.

La investigación sobre este último aspecto tomó énfasis recién a finales de la década del noventa, cuando la Historia Reciente comenzó a gestarse como campo específico al interior de la disciplina historiográfica, en un proceso que implicó una doble ruptura, a saber, la incorporación de los historiadores a la construcción del conocimiento sobre los setenta (abordado en el período previo desde otras disciplinas como la Sociología, las Ciencias Políticas, el Análisis del Discurso, entre otras); y el cuestionamiento a los modos hegemónicos de comprender la Historia al interior de la academia, que en aquellos años, aún negaban la pertinencia de los estudios del tiempo presente (Águila, 2012: 6).

Los trabajos elaborados desde la Historia Reciente constituyeron importantes aportes a la reconstrucción de las experiencias de militancia, elaborando miradas ancladas en un trabajo empírico exhaustivo que pretendió dotar de especificidad y complejizar las interpretaciones preexistentes.

En un artículo muy influyente, María Cristina Tortti (1998)<sup>14</sup> describió preliminarmente y planteó un programa de investigación en torno a la "Nueva Izquierda", entendida como un nuevo sujeto, a caballo entre dos condiciones (movimiento social y actor político). Este sujeto estaba caracterizado, ante todo, por su heterogeneidad, producto de una lógica de agregación que operó en su formación y dio lugar a la convergencia de distintas tradiciones y experiencias políticas, que confluyeron en torno de un lenguaje y un estilo político comunes bajo la única consigna unificadora de la oposición a la dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970). Desde aquí, Tortti postuló la existencia de un anclaje real de las organizaciones revolucionarias en la sociedad, cuestionando

---

<sup>13</sup> En esta serie debemos incluir los aportes presentados en la colección "Memorias de la Represión", coordinada por Elizabeth Jelin, a los que se suman las publicaciones de Crenzel (2001) y Da Silva Catela (2001), entre otros. Para un análisis crítico de este *corpus* ver Chama y Sorgentini, 2010.

<sup>14</sup> Ex- detenida desaparecida. Licenciada en Sociología y Doctora en Historia. Profesora Titular de Sociología Política en la Universidad Nacional de La Plata.

sentidos comunes elaborados por autores como Hilb y Lutzky, que enfatizaban las diferencias entre unas y otra.

Para Tortti, las condiciones del apoyo dado por la sociedad a las organizaciones revolucionarias se rompieron a partir del llamado "Gran Acuerdo Nacional de los Argentinos", eficaz estrategia de los sectores dominantes para reinsertar al peronismo y aislar a los más radicalizados, que puso a la luz uno de los grandes huecos de la "Nueva Izquierda": la carencia de una estrategia política unificada.

A partir de 2003, los trabajos enmarcados en la Historia Reciente obtuvieron un creciente financiamiento por parte de organismos estatales y lograron captar un espacio propio tanto en los encuentros académicos como en el mercado editorial. Las razones de este marcado crecimiento deben buscarse no solamente en el mencionado impulso de renovación de la disciplina historiográfica sino también en el desarrollo políticas públicas de memoria impulsadas durante los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández (2007-2011 y 2011-2015) que, por un lado, crearon las condiciones de posibilidad para el juzgamiento de los responsables de los crímenes cometidos durante la última dictadura militar; y por otro, promovieron una nueva narrativa pública sobre el pasado reciente, en la que el Estado hizo propio el discurso predominante en el movimiento de Derechos Humanos (Lvovich y Bisquert, 2008: 91).

En este marco, se multiplicaron las manifestaciones de diferentes sectores sociales respecto del pasado reciente: ante todo, los integrantes de los organismos de Derechos Humanos, pero también ex-militantes revolucionarios<sup>15</sup> y en menor medida, grupos defensores de la "lucha antisubversiva", quienes plasmaron sus puntos de vista en diferentes publicaciones, eventos culturales, memoriales, etc.

En este marco, desde la Historia Reciente, se publicó una serie de estudios de largo aliento sobre la militancia revolucionaria.

---

<sup>15</sup> Entre ellos se destacó el trabajo de Pilar Calveiro (2008 [2005]), en el que historizó la acción violenta situándola en un marco internacional dominado por la lógica de la guerra y fundamentalmente, un contexto nacional en el que la política fue "desaparecida" en manos del actor militar. Sin embargo, la autora ejerció una aguda crítica al accionar de las organizaciones revolucionarias, en las que acabó primando una lógica militar que destruyó los espacios de libertad, creatividad y participación que habían tenido previamente (2008 [2005]: 125).

Con el objetivo explícito de revisar las conceptualizaciones sobre la militancia revolucionaria elaboradas durante la transición, *Los setentistas. Izquierda y clase obrera. 1969-1976* de Pablo Pozzi y Alejandro Schneider (2000) y *Por las sendas Argentinas... La guerrilla del PRT-ERP*, de Pablo Pozzi (2004), abordaron a través del testimonio oral diferentes problemáticas de la militancia en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), que incluyeron aspectos previamente no abordados como el rol de los obreros, de las mujeres, y las acciones no armadas. Sin embargo, y pese a su intención preliminar, la repetición acrítica de tópicos centrales de las memorias militantes (las categorías de “héroe”, “desvío” y “traición”) hizo que estos libros contribuyeran a sostener una “memoria continua, repetición sin diferencia, repetición mecánica y ritualizada” (Oberti y Pittaluga, 2006: 161).

Por su parte, la investigación de Lucas Lanusse (2005), centrada en la composición del grupo original de Montoneros, cuestionó una de las hipótesis del estudio clásico de Gillespie según la cual los 12 fundadores originales de la organización pertenecían al mundo del nacionalismo de derecha y tenían un origen católico. A partir de un pormenorizado estudio basado en fuentes escritas y orales, Lanusse postuló que la organización “se formó a través de la confluencia de varias experiencias similares de diferentes lugares del país –los “grupos originales”–, que ese proceso se inició bastante tiempo antes del secuestro de Aramburu” y que “todos esos grupos fueron el resultado de un prolongado y dinámico recorrido de militancia que surcó la década de 1960 (2005: 276)<sup>16</sup>.

Decidida a revisar sentidos comunes en la investigación académica, Vera Carnovale en *Los combatientes. Historia del PRT-ERP* (2011) analizaba el proceso de construcción identitaria de la militancia e historizaba las diferentes maneras en las que el partido interpretó las relaciones entre política y violencia, distinguiendo etapas en el marco de una estrategia general y constante de adhesión a la metodología de la “guerra popular”. Desde su indagación, y cuestionando buena parte de las lecturas académicas y testimoniales sobre el tema, Carnovale sugirió que, a lo largo del derrotero del este partido armado

---

<sup>16</sup> El resaltado corresponde al original.

así como resulta difícil afirmar [...] una preeminencia de lo militar por sobre lo político, tanto o más difícil resulta encontrar en esta proclamada flexibilidad la preeminencia inversa. Más bien se advierte una lógica de expansión, tanto en el plano militar como en el de las estrategias políticas (2011: 118).

Respecto de la cuestión de los procesos de subjetivación, la autora detectó en el caso del PRT la construcción de una “identidad absoluta” (2011: 270), que llegó incluso a modelar la intimidad, en tanto demandaba una fidelidad total a la causa revolucionaria y que se hizo evidente en diversos documentos de la organización. Aquí, como ha planteado Raina [en Flier (comp.), 2014: 116], Carnovale elaboró una lectura en la que parece no haber fisuras entre imaginario y acción y que, pese a intentar refutarla, plantea continuidades con la interpretación elaborada desde la “estrategia democrática”, por su acento puesto en el aspecto simbólico desconociendo las experiencias concretas de los actores.

Por otro lado, en un estudio centrado en las mujeres encuadradas en organizaciones revolucionarias, Alejandra Oberti estudió los procesos de subjetivación militante con el objetivo de conocer la “práctica política vivenciada pero oculta en las significaciones de las tramas discursivas que la sustentan” (Pittaluga, citado en Oberti, 2015: 20). En este sentido, la autora postuló que, si bien existieron en el PRT y Montoneros severas pautas de disciplinamiento y encuadramiento que buscaban reformular la vida personal e íntima a la luz de los objetivos revolucionarios, la adhesión a los aspectos más rígidos de la militancia no fue incondicional. De este modo,

Las organizaciones crearon ejércitos desviados de lo que se espera de una máquina de guerra, cuyos integrantes, también desviados, estaban movidos por el deseo antes que por el deber. Ejércitos formados por hombres jóvenes, la mayoría sin entrenamiento militar y por mujeres, algunas embarazadas, madres y padres de niños pequeños que se lanzaron al mundo viril de la acción impulsados por el deseo. Construyeron parejas y familias, vivieron en casas operativas borrando las fronteras entre el adentro y el afuera, el hogar que idearon asumió formas distintas de aquellas que lo imaginaban como el refugio de quien volvía de la batalla (2015: 250).

Otro trabajo que apuntó a la complejización de las interpretaciones canónicas sobre las organizaciones revolucionarias en Argentina fue el del historiador Javier Salcedo (2011), fruto de sus tesis de maestría y doctorado y centrado en el desarrollo de la organización Montoneros en el partido de Moreno desde sus orígenes en 1971 hasta su ruptura con la Conducción Nacional, en 1974.

En su trabajo Salcedo demostró que en Moreno, Montoneros estuvo compuesto mayormente por un sustrato de obreros y de jóvenes de los barrios populares de la localidad con origen político peronista nucleados en una pequeña seccional sindical, quienes se integraron con jóvenes revolucionarios, universitarios o profesionales de clase media que llegaron al lugar provenientes de otras áreas de la Capital Federal y el Gran Buenos Aires. Ambos sectores se fusionaron en un proceso que partió de un “deslumbramiento mutuo” y fue producto de diferentes acciones concretas de acercamiento propiciadas por uno y otro grupo (2011: 283).

Lo interesante de la minuciosidad con la que Salcedo reconstruyó este caso no es solamente el modo en el que cuestionó las tesis que sostienen la composición eminentemente de clase media de la organización, sino también que permitió comprender la experiencia militante más allá de lo sucedido en las cúpulas de la organización, en articulación con grupos preexistentes y dotados de sus propios saberes, experiencias y decisiones, como las que llevaron a la ruptura de la columna de Moreno en 1974.

Por su parte, el trabajo del historiador Federico Lorenz (2013) pretendió iluminar aspectos generales de los años setenta del siglo XX argentino, desde la perspectiva de un grupo de obreros navales que formaron una agrupación sindical adscrita a Montoneros. De esta manera, intentó identificar la relación entre la organización y los obreros en el Astillero Astarsa considerándolo como un “espacio de articulación de experiencias y prácticas de lucha política”, en un enfoque que buscó revelar las “iniciativas autónomas” de las “clases subalternas” (2013: 15).

En este sentido, Lorenz planteó la existencia de un sustrato militante barrial, los llamados “grupos naturales” que nutrieron las filas de Montoneros, en un proceso de interacción e intercambio que contradice las simplificaciones acerca del origen de clase media y católico de los Montoneros. De esta forma, afirma:

la mirada sobre el territorio revela un proceso por el cual los primeros grupos montoneros, pequeños y muy cercanos a su destrucción meses después [del asesinato de Aramburu, en 1970], lograron canalizar y finalmente conducir un impresionante fenómeno territorial de desarrollo de masas que reunió experiencias muy dispares (2013: 99).

Como puede verse, los mayores esfuerzos de investigación de la Historia Reciente se centraron en las más grandes organizaciones político-militares del período, ERP y Montoneros. En mucha menor medida, algunos estudios han puesto la atención en agrupaciones de menor envergadura y también, en aquellas que impugnaron el foquismo como herramienta de lucha (Campione, 2007; Celentano, 2005, 2009, 2012 a y b y 2014 a y b). Este último autor desarrolló un detallado estudio de las prácticas de los grupos de filiación maoísta en la Argentina, entre ellos, el PCR, distinguiendo la particularidad de su accionar militante revolucionario en diferentes ámbitos (universitario, cultural, sindical) y coyunturas desde su fundación en 1968 hasta el fin de la última dictadura militar (1976-1983), a partir de un riguroso trabajo empírico que pone en tensión buena parte de las hipótesis rectoras de los estudios sobre la militancia revolucionaria en los setenta.

En conclusión, los estudios en el campo de la Historia Reciente desarrollados desde fines de la década del noventa construyeron miradas que problematizaron la relación entre estructuras e individuos, ideologías y prácticas concretas, que lentamente van componiendo un complejo y tenso mapa sobre las acciones militantes en los setenta. Sin embargo, y pese a los avances en la historización de estos procesos, los trabajos no han analizado las prácticas artísticas que, desarrolladas en el marco de la estrategia revolucionaria fueron parte del accionar político de las organizaciones político-militares y los partidos revolucionarios.

## **2. Acerca del arte militante en la Argentina durante las décadas del sesenta y setenta.**

La reflexión acerca de las prácticas artísticas militantes comenzó en los años inmediatamente posteriores a la clausura de la mayoría de estas experiencias y tuvo un desarrollo que corrió en forma paralela a las indagaciones sobre la

militancia revolucionaria, con las cuales estableció un mayor o menor nivel de diálogo en diferentes momentos.

Los primeros aportes fueron publicados en artículos dispersos elaborados por intelectuales exiliados. En dicho *corpus* se destaca por su extensión y por la exhaustividad en la inclusión y articulación de fuentes primarias y secundarias, el libro del sociólogo argentino Néstor García Canclini<sup>17</sup> (1977), dedicado al estudio y valoración de diferentes experiencias de arte militante (en múltiples disciplinas) a partir al análisis de documentos publicados por los colectivos artísticos en articulación con bibliografía muy actualizada proveniente de la tradición marxista clásica y revisionista europea y latinoamericana (escritos de Karl Marx, Frederic Engels, Antonio Gramsci, Bertolt Brecht, Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Ángel Rama, Juan Acha).

Canclini afirmaba que los aspectos simbólicos eran fundamentales en la instauración del poder revolucionario y que por ende, la práctica artística podía y debía “contribuir a la liberación social” desarrollándose en articulación directa con movimientos políticos (1977: 267). Por otro lado, el autor estableció como modelos el arte militante elaborado en Cuba a partir de la Revolución de 1959 y en el Chile de Salvador Allende (1970-1973), en tanto que sostuvo que el máximo nivel de eficacia revolucionaria se obtuvo en las prácticas que tendieron a la socialización de los medios de producción artística. En este sentido, si bien su trabajo integró novedosos aportes provenientes de la Estética y la Sociología del Arte, los resultados repitieron las interpretaciones que sobre el arte militante elaboraron los propios protagonistas.

El trabajo de Canclini sólo tuvo condiciones de aparición en el exilio, puesto que en Argentina, la política de represión cultural implementada durante la última dictadura militar cortó de raíz la reflexión acerca de estos temas. En un panorama signado por la persecución y represión ilegal de las organizaciones revolucionarias, la censura ejercida sobre publicaciones y medios de comunicación y la intervención de universidades y otros centros de estudio, se produjo el exilio externo e interno de intelectuales y artistas y el desarrollo de prácticas de autocensura. En este tiempo, la producción intelectual elaborada en el país no pudo dar cabida a la historización de las experiencias de arte

---

<sup>17</sup> Doctor en Filosofía (Universidad de La Plata, 1975). Docente en la Universidad de Buenos Aires en los años 1974 y 1975. En 1976 se exilió y actualmente vive en México.

militante, aunque sí, para una lenta transformación de las maneras de comprender de los modos de intervención política desde la práctica intelectual y artística, que comenzaría a hacerse visibles a medida que avanzaban los años ochenta en artículos y cartas editados en publicaciones del periodismo cultural como *El Ornitorrinco*, *Punto de Vista*, *Fin de Siglo* o *El Porteño* y escritas por intelectuales que habían protagonizado el proceso de politización y radicalización (Sarlo, 1985; Gramuglio, 1986, Castillo, 1986 y González, 1988). Ellos efectuaron un primer balance de aquella experiencia (De Diego, 2003 [2000]: 181) dando pie a una periodización que identificó dos coyunturas: la que se abrió en 1955, con el desarrollo de una práctica intelectual atenta a la realidad social pero ejercida en forma autónoma, y la que fue construyéndose en torno a 1966/69, en la que se hizo necesario y excluyente un compromiso político partidario explícito.

Producto de este clima de debate, en 1991 se publicaron dos libros que constituyeron estudios de largo aliento y amplia resonancia sobre el fenómeno de la politización intelectual en los sesenta. Los mismos fueron encarados por dos intelectuales que, habiendo sido parte de los procesos de radicalización de los setenta, se integraron en los ochenta en la llamada “estrategia democrática” que describimos en el apartado anterior: Oscar Terán y Silvia Sigal<sup>18</sup>,

Tomando la perspectiva de la Historia de las Ideas, Oscar Terán centró su análisis en el proceso por el cual una importante fracción de intelectuales argentinos asumió en el período 1956-1966 una vocación de intervención social basada en la noción de “compromiso” (1991: 22). El estudio demostró que este posicionamiento fue construido en base a la influencia de una serie de teorías filosófico-políticas de origen europeo y de gran difusión en el ámbito nacional (la Filosofía de lo Concreto, el Existencialismo, una relectura del marxismo y el pensamiento cristiano, etc.) y en función de una serie de hechos políticos entre los que se destacaban: el derrocamiento de Perón (y el posterior proceso de revisión del fenómeno peronista por parte de sectores intelectuales como el nucleado en torno de las revistas *Criterio*, *Pasado y Presente* y *Contorno*); el

---

<sup>18</sup> Oscar Terán estudió Filosofía y fue militante de grupos marxistas en los años sesenta y setenta y en 1976 vivió su exilio en México. Silvia Sigal, por su parte, se fue del país en el año 1975, luego de haber formado parte del colectivo que participó de la muestra “Tucumán Arde”. Ambos afirman que sus estudios sobre los años sesenta y setenta fueron un modo de procesar el impacto que la experiencia de politización y radicalización había tenido en sus vidas y en sus trayectorias intelectuales (Sigal y Terán, 1992: 43).

frustrado proyecto político antiimperialista de Arturo Frondizi (1958-1962), que en primer término convocó a muchos intelectuales y finalmente acabó por ordenar su persecución; y la Revolución Cubana en tanto modelo y alternativa viable y concreta frente a la dominación imperialista. Según Terán, estos hechos llevaron a una joven generación de intelectuales a identificar su práctica con un mandato superior de trabajo concreto con la realidad, asumiendo una perspectiva crítica, pero sosteniendo autonomía respecto de los partidos políticos.

Asimismo, el estudio de Terán intentó deslindar de qué manera hacia 1966 se produjo un viraje en los modos de legitimación del ejercicio intelectual, que llevó al sector comprometido de la intelectualidad argentina al abandono de su práctica específica en pos de la acción directa. Si bien el “antiintelectualismo”<sup>19</sup> había ejercido su peso a lo largo de todo el período, la exacerbación que se produjo a mediados de la década del sesenta fue leída por Oscar Terán como un producto de las medidas desplegadas por la dictadura instaurada en 1966, sin cuya política

connotada por características tradicionalistas que se trasladaron al tratamiento acordado a la institucionalidad y a toda la cuestión intelectual, [hubiera sido] perfectamente imaginable otro desarrollo donde los intelectuales podrían haber proseguido con sus intervenciones en la política sin abandonar el campo intelectual y sin que este último hubiera resultado finalmente tan expuesto a esa saturación por la política que condujo en tantos casos o bien a abandonar el espacio intelectual, o bien a proseguir en éste pero fuera de toda institucionalidad local o dentro de una institucionalidad amenazada (Terán, 1991: 190).

Por su parte, Silvia Sigal abordó esta misma problemática desde la Sociología de los Campos, brindando alto peso explicativo a la lógica del sistema institucional y combinando este análisis con el estudio de la trayectoria política de los principales agentes del período.

---

<sup>19</sup> Entendido como un descrédito generalizado en el rol del intelectual en la sociedad. Terán afirmaba la plena vigencia de las teorías antiintelectualistas en los sesenta y sostenía tiene raigambre en las tradiciones latinoamericanas desde la colonia hasta los gobiernos populistas de mediados de siglo, pasando por la Revolución Cubana, “nacida sin teoría” (Terán, 1991: 155).

En este sentido, Sigal recurrió al estudio del ámbito universitario para explicar el accionar de una intelectualidad contestataria que quedó fuera del proceso de modernización y fortalecimiento institucional que tuvo ese sector desde la caída del peronismo. Esta nueva intelectualidad, situada en el exterior o en los bordes del mundo académico, y con fuerte voluntad de intervención en los debates políticos contemporáneos, encontró vectores de confluencia en dos episodios históricos concretos: la Revolución Cubana (que se convirtió en un “toque de reunión” para los agentes de campo cultural de izquierda, permitiendo la articulación del complejo y diverso espectro de los intelectuales en torno a un ideario antiimperialista), y el “Cordobazo”, que mostró la posibilidad inminente de una revolución social de la mano de la acción directa.

Según Sigal, sin un campo institucional que les diera cabida, y estimulados por el nuevo escenario abierto por la lucha en las calles, la “sumisión de los intelectuales a la política” no fue más que la “afirmación de su autonomía”, situándose imaginariamente en el lugar de líderes de la revolución y cayendo en una “ilusión de lo político”. Basada en una errónea interpretación de la realidad, los efectos de esta sumisión llevarían a los intelectuales a “rendirse bajo la ley marxista o peronista, según los casos”, es decir, a abandonar los posicionamientos críticos y buscar la implementación de teorías que debían ser observadas rigurosamente (Sigal, 2002 [1991]: 160). Esto mismo conduciría, según planteaba la autora, a un proceso de radicalización que implicó el pasaje desde la exigencia del “escritor comprometido”, al “compromiso de la obra”, marcando el momento en el cual los principios culturales pasaron a estar enteramente determinados por lo ideológico (Sigal, 2002 [1991]: 160 y 161).

Sosteniendo una clave de lectura crítica, Terán y Sigal analizaron el proceso de radicalización de intelectuales y artistas, definiéndolo como el pasaje de una vocación de ampliación y difusión de sus temáticas en pos de una intervención social transformadora, a un modo de acción directa que iba más allá de las mediaciones del campo (Terán, 1991). En tal sentido, postularon que el pasaje a la acción directa implicó en la mayoría de los casos, un sometimiento o “racionalización” de la práctica artística o intelectual en función de los dictados de los partidos políticos (Sarlo, 1985; Sigal, 2002 [1991]). Esta interpretación afín a la llamada “estrategia democrática” no se basaba, sin embargo, en datos empíricos y se centró mayormente en el universo sesentista, omitiendo el

análisis de las modalidades específicas del arte militante de los setenta, por caso, los mecanismos concretos de articulación de los artistas con las organizaciones políticas, los dictados culturales de los partidos, los cambios en el modo de producción de saberes y prácticas artísticas, las trayectorias políticas y artísticas de sus protagonistas, etc.

Estas temáticas fueron retomadas y profundizadas en trabajos académicos producidos a partir de mediados de la década del noventa en un marco mayor de crecimiento y renovación de los estudios historiográficos sobre las artes plásticas, la literatura y el cine en Argentina.

En este sentido, fue clave la creación, en el Instituto Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires del equipo de investigación “Arte y Política en los sesenta” (1994), dirigido por Enrique Oteiza<sup>20</sup>, en cuyo marco se originaron una serie de pesquisas que dieron pie al estudio de los procesos de radicalización política de fines de los sesenta en los ámbitos de la plástica, el cine y la literatura. Estos trabajos fueron realizados por jóvenes investigadores egresados de las carreras de Historia del Arte, Comunicación y Letras: Jorge Cernadas, Andrea Giunta, Mariano Mestman, Ana Longoni y Claudia Gilman (Oteiza, 1997), y abordaron el período desde un trabajo de campo exhaustivo cuyos resultados se apropiaron de y complejizaron las hipótesis formuladas previamente por Terán, Sigal, Sarlo y otros.

En este sentido, Andrea Giunta (2004 [2001]) encaró el análisis de las relaciones entre internacionalización, vanguardia y política en el campo artístico porteño, demostrando la heterogeneidad de los impulsos modernizadores que signaron el ámbito de la plástica nacional en los sesenta y mostrando en qué medida el proceso de ruptura con los organismos de legitimación vivido por muchos artistas al final de la década se debió en parte al fracaso de los proyectos de internacionalización del arte argentino impulsados desde organismos como el Instituto Di Tella.

Por su parte, el libro *Del Di Tella al Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el '68 argentino*, fruto de la investigación desarrollada por Ana Longoni y Mariano Mestman, estuvo enteramente dedicado al análisis del “itinerario 68”, es decir, el proceso por el cual los artistas de la vanguardia porteña y rosarina

---

<sup>20</sup> Ingeniero y profesor argentino. Fue director del Instituto Di Tella entre 1960 y 1970 y del Instituto Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires entre 1973 y 1997.

rompieron con las instituciones modernizadoras y legitimadoras del campo cultural y se lanzaron a la creación de una nueva estética, signada por la producción de formas concretas de lucha revolucionaria. Este itinerario, que los llevó a la consumación de “Tucumán Arde” (proyecto a partir del cual la mayoría de ellos abandonó en forma temporaria o definitiva la práctica artística), fue analizando detalladamente reconstruyendo la red de relaciones que sostuvo estas prácticas y atendiendo tanto a la inserción de las mismas en el campo institucional (en un último intento por enfrentar la crisis que dicho ámbito vivía), como también a sus relaciones con la vanguardia política (los partidos de izquierda y las organizaciones revolucionarias) y sus particulares procedimientos y dispositivos de acción, los cuales son ponderados en función de otras formas de articulación entre arte y política vigentes en los sesenta y setenta (la gráfica de Carpani, la propuesta de los artistas ligados al Partido Comunista Argentino, etc.).

En este marco, los autores consideraron el “itinerario 68” como un “punto culminante” en el que se produjo una articulación inédita –e irreplicable en tiempos venideros– entre vanguardia artística y vanguardia política:

la confluencia de arte y política que postula el itinerario del 68 plantea un cuestionamiento extremo de las convenciones de la institución arte, las prácticas estéticas consagradas y también la puesta en límite de la experimentación vanguardista. Y al mismo tiempo, un modo de intervenir políticamente en la situación histórica que va más allá (y contra) del lugar asignado a los artistas por las fuerzas políticas, que tienden a concebir la relación en términos instrumentales (Longoni y Mestman, 2008 [2000]: 312).

En la parte final de su trabajo, los autores se dedicaron a analizar las prácticas que, luego del '68, sostuvieron la acción artística como herramienta posible de intervención política. Allí, destacaron en qué medida se produjo un “vuelco hacia la supeditación del arte respecto de la política desde una concepción más tradicional o instrumental”, que hizo que las búsquedas de intervención política a través del arte quedaran sujetadas “por la lógica (y las urgencias) de la política” (Longoni y Metsman, 2008 [2000]: 268 y 269).

El problema de la articulación entre artistas y organizaciones políticas en los setenta fue retomado por ambos autores en sus investigaciones posteriores. En

el caso de Ana Longoni, los resultados han sido presentados en su tesis doctoral (2005a) y en variados trabajos de autoría individual y colectiva (2001; 2005b; 2007a; Longoni, Mesquita y Vindel, 2012; Longoni en Baldasserre y Dolinko [comps.], 2013), y fueron sistematizados en el libro *Vanguardia y Revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta* (2014), en el que la autora se propuso la reconstrucción de episodios y dimensiones poco visibles o desconocidos de los proyectos encarados por artistas politizados entre la Revolución Cubana y el golpe de Estado de 1976.

En la tercera parte de ese libro la autora reunió una serie de estudios de caso acerca de las políticas artísticas que desde diferentes posiciones de izquierda se impulsaron en esos años. De esta forma, analizó las iniciativas de constitución de un movimiento regional latinoamericano con eje en La Habana-Santiago de Chile; los debates acerca de la vanguardia en el interior del Partido Comunista Argentino, la constitución del Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura (FATRAC, brazo artístico del Partido Revolucionario de los Trabajadores) y las concepciones que diferentes intelectuales y artistas vinculados al maoísmo o al peronismo sostuvieron acerca del rol del intelectual en el proceso revolucionario.

Estos análisis, basados en un minucioso estudio de materiales producidos (y cobijados) por los mismos artistas sostuvo aún (aunque matizándola) la hipótesis de la instrumentalización al situar las producciones elaboradas con posterioridad al “Cordobazo” en el “espacio intersticial” que los artistas habrían encontrado para sostener, a pesar de los dictados de los partidos revolucionarios, modos válidos de “convertir el arte en una herramienta política eficaz” (2014: 259). En este sentido, Longoni afirma:

lo que aparece cuestionado en esta última fase es el lugar específico del arte (de la vanguardia artística) en el proceso revolucionario, ante la instrumentalización de la política sobre las prácticas culturales. Sin embargo, en los primeros setenta, varios artistas continuaron con emprendimientos callejeros a la vez que participaban, colectiva o individualmente, de distintas convocatorias institucionales, con realizaciones que pretendían alcanzar un fuerte impacto en la esfera pública. Este libro se concentra en reconstruir distintas tácticas desplegadas en pos de articular arte y política durante esos años

convulsos. A pesar de su diversidad, las une el denominador común de entender la práctica artística como un vector capaz de incidir en las condiciones de existencia. Un modo válido de acción (política) (2014: 54).

Por su parte, la investigación de Mariano Mestman (1999, 2001, 2007, 2008) abordó la labor de los colectivos de cinematografía militante argentinos, revelando las complejas relaciones de retroalimentación entre artistas, organizaciones políticas, instituciones y públicos. En este marco, Mestman mostró las negociaciones desarrolladas a partir de 1971 entre Juan Domingo Perón y la agrupación “Cine Liberación” sobre los contenidos y procedimientos a desarrollar en los films “Actualización política y doctrinaria para la toma del poder” y “La revolución justicialista”, los distintos usos que los sectores de la derecha y izquierda del movimiento hicieron de las producciones del grupo y la manera en la que Solanas y Getino construyeron una imagen de su posicionamiento al interior del movimiento, basada en su fidelidad al líder y superadora de las antinomias internas (1999, 2001 y 2007).

De este modo, Mestman avanzó en la construcción de conocimiento acerca de la relación entre “Cine Liberación” y el movimiento peronista en el período en el que el primero se definió como brazo cinematográfico del segundo, desde una perspectiva que entendió al grupo artístico como únicamente fiel a Perón y desligado de toda vinculación orgánica a organizaciones específicas al interior del movimiento. En este sentido, y discutiendo publicaciones periodísticas que han planteado la participación del colectivo en la agrupación peronista “Guardia de Hierro” (Taruella citado en Mestman, 2007: 70), Mestman se apoyó en la fuente oral para reafirmar que el colectivo cinematográfico sostuvo “relaciones similares con muchas y distintas organizaciones del movimiento peronista” (Getino, citado en Mestman, 2007: 70).

Finalmente, la tesis doctoral de Claudia Gilman (2003) planteó un documentado análisis sobre el modo en el que escritores de diferentes países latinoamericanos en los años sesenta y setenta pasaron a conformar el “partido cubano” (retomando la hipótesis de Sigal sobre el “toque de reunión” al que la Revolución Cubana los habría convocado) y se comprometieron con el proyecto político socialista elaborando una serie de producciones literarias y debates teóricos que tuvo plasmación en revistas culturales del todo el continente.

Según Gilman, los escritores del “partido cubano” atravesaron un proceso de radicalización que los llevó, en torno a 1966/68, a pasar de la identificación con la noción de “intelectual comprometido” a la de “intelectual revolucionario”.

La primera de estas configuraciones se basó en una vocación de intervención que “implicaba una alternativa a la filiación partidaria concreta, mantenía su carácter universalista y permitía conservar la definición del intelectual como la posición desde la que era posible articular un pensamiento crítico” (Gilman, 2003: 73). Desde aquí, se esgrimió como modelo un tipo particular de novela vanguardista basado en un realismo “desbordante, sin fronteras, crítico, experimental, formalmente cuidadoso, temáticamente sin restricciones y peculiarmente no basado en el *mensaje*” (2003: 317)<sup>21</sup>.

Al producirse el pasaje a la segunda configuración intelectual se produjo la transformación del compromiso sesentista en una nueva definición que requería no ya solamente de la obra, sino del artista en tanto sujeto social, y por el que vanguardia política revolucionaria era erigida como modelo y autoridad última de todas las prácticas (2003: 144). Desde aquí, se estimuló una producción basada en géneros ligados a la transparencia comunicativa y permeables a la aplicación de modelos de la cultura popular, como la canción de protesta, la poesía y la novela testimonial. Asimismo, se demandó a los intelectuales el pasaje de la palabra a la acción, esto es, un desplazamiento en su labor, en algunos casos, hacia el funcionariado cultural y alfabetización, y en otros, en pos del desarrollo de tareas manuales, que los obligaron al abandono de la práctica escrituraria (2003: 343 y ss.).

Al concluir su investigación, Gilman señaló los desafíos y los desencantos que la revolución triunfante planteó a los intelectuales, en un balance que calificó negativamente:

Como en todo fracaso, parte de sus motivos reside en lo demasiado ambicioso del programa. Una literatura revolucionaria requería la acumulación de virtudes difícilmente cuestionables; la renovación con legibilidad, impacto masivo, producción de conciencia política, excelencia acorde con la excelencia que el poder político supone como modelo, etc. Esta emulación de un Poder que se presenta como la *summa* de la

---

<sup>21</sup> El resaltado corresponde al original.

perfección opacó tanto las posibilidades de lo literario (porque expresa en germen una competencia desigual) como las pretensiones de ejercerlas, por parte de los escritores, en un contexto en el cual la situación de estos últimos era regulada por mecanismos de control y autocontrol inéditos (2003: 363).

Las causas de este fracaso se escondían, según la autora, en una errónea interpretación del funcionamiento de la práctica intelectual. En este sentido, y retomando a Edward Said (2009 [1993]), Gilman afirmó que “sólo aumentando la autonomía característica de los intelectuales [...] éstos pueden hacer aumentar la eficacia de una acción política.” (2003: 379)<sup>22</sup>.

El trabajo de Gilman abordó por primera vez en modo no textualista el *corpus* de obras y prácticas del campo literario de los sesenta y setenta, cuyo estudio combinó con el análisis de revistas culturales, declaraciones de encuentros de escritores y documentos oficiales de la Revolución Cubana, lo que dio lugar a un importante cambio respecto de la tónica general de los estudios sobre el período (Amar Sánchez, 1992; AA. VV. 1999 [1995]; Cella, 1999; con excepción de Aguilar, 2000). Por otro lado, permitió conocer las especificidades de los planteos del Estado Revolucionario Cubano frente a la labor intelectual, así como las respuestas de los intelectuales, y los modos en los que desarrollaron una “interpretación de la corrección política” (2003: 360) en sus obras.

Los estudios de Giunta, Longoni, Mestman y Gilman apuntaron a dar cuenta de la complejidad, procurando esclarecer los procesos artísticos e intelectuales a partir de una multiplicidad de fuentes documentales y orales y apelando a una diversidad de teorías que permitieron combinar las lógicas del campo artístico, con los episodios de la política, y las trayectorias individuales en explicaciones que enriquecieron el acercamiento al período. Si bien en sus inicios, este *corpus* de investigación estuvo mayormente centrado en los años sesenta, a medida que avanzó la primera década del segundo milenio los avances de investigación permitieron conocer la especificidad de algunas prácticas artísticas militantes elaboradas con posterioridad al 1966/68, distinguiendo diferentes maneras a través las cuales los artistas respondieron al llamado de la revolución cuando

---

<sup>22</sup> En su estudio sobre las representaciones del intelectual en la sociedad, Edward Said destacó como rasgos fundamentales la independencia y autonomía, basadas en una “libertad incondicional de pensamiento y expresión” (2009: [1993]: 69).

parecía esta ya estaba en marcha, dando especial importancia, de un lado, al análisis de los procedimientos artísticos y su transformación en pos de su conversión en herramienta política y de otro, a los debates suscitados entre los intelectuales acerca de los modos en los que la articulación revolucionaria debía darse. En menor medida, estas investigaciones abordaron la posición de los partidos y organizaciones revolucionarias, sus expectativas acerca de la labor de intelectuales y artistas y los modos de negociación que se tejieron entre unos y otros, aunque rara vez definieron específicamente el tipo de vinculación militante existente entre artistas y organizaciones. El menor énfasis puesto en el análisis de la problemática de la articulación entre partidos y artistas fue coherente, por otra parte, con una definición estética que asumió como propia (aunque complejizó) de la hipótesis de la “instrumentalización” formulada por los intelectuales de la “estrategia democrática” en los años ochenta.

Publicado en forma paralela a los resultados del núcleo “Arte y Política en los sesenta”, todo un *corpus* de investigación forjado desde el CICOSO estableció una mirada polémica que procuró actualizar el sentido revolucionario de las experiencias de radicalización setentista.

En este sentido, una lectura disidente sobre el proceso de “Tucumán Arde” fue presentada por una de las protagonistas de aquellos episodios, la socióloga Beatriz Balvé (2001). Si para Longoni y Mestman “Tucumán Arde” fue un hecho que revisó los sentidos comunes de la vanguardia artística y política, para Balvé significó una “conjugación”, es decir, una materialización de la política de la clase obrera realizada por artistas que ya habían atravesado el proceso de toma de conciencia y se ponían al servicio del proletariado. Esta postura, que retomaba la categoría de “intelectual orgánico”<sup>23</sup> formulada por Antonio Gramsci, puede observarse también en investigaciones formuladas por otros integrantes

---

<sup>23</sup> Según Gramsci toda clase social lleva ligada a sí “una o más capas intelectuales, que le dan homogeneidad y conciencia de su propia función, no solo en el campo económico, sino también en el social y en el político(1967 [1935]: 21), desempeñando un amplio espectro de funciones que abarcan, en el caso de las clases dominantes: 1) la organización de la función económica 2) la generación de consenso 3) la organización de la coerción y 4) la creación de conciencia de la clase a la cual responden. En función de ello, existen lazos de organicidad de diferente intensidad, de acuerdo a la existencia de mayor o menor conexión con un grupo social básico. El modo de conocer esa intensidad es establecer “una graduación de las funciones y de la superestructura desde abajo hacia arriba, desde la base estructural hasta lo alto” (1967 [1935]: 30).

del CICSO, como el trabajo sobre el “Informe Trelew” escrito por López Rodríguez (2009).

Una interpretación similar se presentó en la investigación de Nilda Redondo (2004), integrante del equipo “Hacer la Historia”<sup>24</sup> de la Universidad de La Pampa, quien en sus trabajos sobre Haroldo Conti, Rodolfo Walsh, Leónidas Lamborghini y Julio Cortázar sostuvo una clave de lectura que rescataba la creatividad y la apelación a la imaginación como gesto de ruptura comparable e incluso superador de la lucha armada. Esta interpretación equiparaba trayectorias político-literarias muy disímiles (Walsh y Cortázar), y reconocía un énfasis en la experimentación que difícilmente era posible encontrar en el periodo analizado.

Tal como sucedió en las interpretaciones generadas desde el CICSO sobre la militancia revolucionaria, el fuerte acento puesto en estos trabajos en el aspecto teórico les impidió el estudio de los matices, vaivenes, dilemas y discusiones que suscitó el compromiso revolucionario de los artistas; en tanto que produjo una lectura de los hechos que duplicaba sin generar distancia crítica la interpretación que los actores dieron a su práctica.

En lo que hace a los estudios de la práctica teatral, debe señalarse como punto de origen la creación, en 1987, del Grupo de Estudios de Teatro Argentino (GETEA) en la Universidad de Buenos Aires, dirigido por Osvaldo Pellettieri, en cuyo seno se encaró el primer proyecto de Historia general del Teatro argentino en la segunda mitad del siglo XX (Pellettieri, 2000: 6) y cuya redacción estuvo a cargo de varias decenas de investigadores entre los que se cuentan Jorge Dubatti, Carlos Fos, Lorena Verzero, Yanina Leonardi, entre otros.

En este sentido, el trabajo del crítico e historiador teatral Jorge Dubatti editado en el tomo 10 de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik y compilado por Susana Cella fue el primero en incluir las prácticas del “teatro militante”. La “larga” década del sesenta, afirmaba Dubatti, tuvo un claro punto de quiebre en el año 1968, luego del cual el trabajo teatral comenzó a

---

<sup>24</sup> El grupo “Hacer la Historia” se originó en 1992 en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, con el objetivo de constituirse en un espacio para la reflexión, análisis y debate de la realidad, para la acción política y científica en pos de alternativas viables para los “Pueblos de Nuestra América”. Se extendió a otras universidades y centros educativos, como Mar del Plata, Necochea, Morón, La Plata, Buenos Aires, Río Gallegos, Córdoba y Santa Rosa.

estar “marcado por un casi excluyente fundamento de valor; la revolución y el pensamiento de izquierda”. [A partir de allí] “la dramaturgia argentina de los sesenta se radicalizó y explicitó su función crítica al calor de un compromiso partidario, con una clara finalidad política” (Dubatti en Cella [coord.], 1999: 273). En ese marco, uno de los itinerarios de los grupos artísticos fue el de desarrollar un “teatro callejero, barrial y villero”, como el del colectivo Octubre, dirigido por Norman Briski.

La inclusión de estas prácticas en una Historia de la literatura constituyó una apuesta historiográfica destacable, dada la ausencia de menciones a esta tendencia teatral en otras producciones académicas. En este sentido, no es casual que este primer trabajo fuera producido por un investigador que situó su actividad no sólo en el ámbito universitario sino también en el espacio de la crítica teatral, con un fuerte contacto con los agentes más destacados y un conocimiento acerca de las memorias que circulaban en el campo cultural. Partiendo de estas bases, este texto pionero dio lugar a una primera incorporación y ubicación de las prácticas del “teatro militante” en la historia del arte dramático en Argentina.

En este sentido, la investigación de Dubatti contrastaba claramente con la *Historia del Teatro Argentino* editada por el Instituto Nacional del Teatro el mismo año. Aquel trabajo, basado en una reedición del clásico de la historiografía teatral escrito por el investigador Luis Ordaz en los años cuarenta, incluía un capítulo final destinado a la Historia Reciente escrito por Susana Freire, que no sólo omitía sino que implícitamente condenaba la labor de los grupos de “teatro militante”. En efecto, la autora describía los años setenta como “una década de represión”, signada por el poder tanto de las organizaciones guerrilleras como del estado terrorista. En este contexto, afirmaba,

estaba lejos de la mente de los hombres de la cultura en general, y de los teatristas en particular, que las acciones guerrilleras y la sangrienta represión aplicada por el gobierno militar del llamado Proceso de Reorganización Nacional iban a condenar al teatro, y a toda forma de expresión humana, a un indisimulado silencio (Freire en Ordaz, 1999: 435).

Anclada en este posicionamiento, que equiparaba la violencia ejercida por la última dictadura militar con la de las organizaciones guerrilleras, el trabajo de

Freire dejaba nula cabida a la mención de las actividades de grupos que, como Octubre, el Centro de Cultura Nacional Podestá y otros, tuvieron directa articulación con estas últimas y fueron llevadas adelante por destacados agentes del campo cultural de este período.

Fue recién en 2003 cuando, al concretarse el proyecto del GETEA, una Historia del Teatro argentino incluyó las prácticas escénicas militantes. El estudio situaba estas experiencias en un período que se extendió entre 1967 y 1976 y estuvo signado por una creciente y recíproca influencia entre los campos político y artístico, en el que teatristas de las dos tendencias de teatro de sala predominantes en aquellos años (realistas y absurdistas), escribieron y pusieron en escena obras comprometidas con la realidad social y política del país, lo que los llevó a la modificación de sus temas y procedimientos estéticos (Pellettieri [dir.], 2003: 461). En este marco, se distinguieron las prácticas de los teatristas que optaron por salir a las calles y articularse directamente con los públicos populares, en un espectro que abarcaba diferentes modalidades: la de Octubre y su recuperación del teatro de *agit prop* de tradición soviética, la de Juan Carlos Gené y su desplazamiento de “la práctica teatral a barrios, fábricas y otros lugares populares”, o la de Augusto Boal, quien desarrolló “una estética emparentada ideológicamente con la semántica de Frantz Fanon, a partir de las categorías del ideario del ‘tercer mundo’” (Pellettieri [dir.], 2003: 459 y 460).

La inserción de estas prácticas en esta Historia del Teatro implicó un avance a destacar en su reconocimiento y legitimación dentro de la historiografía teatral argentina. Sin embargo, el estudio de Pellettieri mostraba la difícil articulación entre las categorías desplegadas para el análisis a lo largo de los diferentes tomos que abarcó la Historia (que estaban centradas en el texto dramático y su puesta en escena) y las prácticas militantes, cuyos aspectos distintos se ubican en las finalidades perseguidas por los teatristas, los modos de organización grupal y las dinámicas de puesta en circulación de sus trabajos.

Estudios que abordaron más específicamente el teatro militante llegaron recién a fines de la primera década del 2000 (Leonardi, 2009; Verzero, 2005; 2009; 2013b). Los mismos iniciaron las indagaciones sistemáticas sobre este fenómeno y repensaron las periodizaciones generales elaboradas por Pellettieri (2003) a la luz de algunas de las conclusiones desarrolladas por el grupo “Arte y política en los sesenta”, especialmente, la categoría de “intelectual

revolucionario” de Claudia Gilman (2003). Asimismo, y en pos de desarrollar una crítica de la práctica teatral militante, recurrieron a los estudios sobre la militancia revolucionaria desarrollados desde la “estrategia democrática”, especialmente, los trabajos de Sigal y Verón (1986) y Vezzetti (2009).

En este sentido, Yanina Leonardi (2009) incluyó en su tesis doctoral sobre las representaciones del peronismo en el teatro argentino un análisis de las textualidades y prácticas del teatro de “agitación y propaganda” (en el cual la autora inscribió las prácticas de teatro en las que tomaron parte Boal, Briski y Gené).

Según Leonardi, el trabajo de estos grupos estuvo caracterizado por su “liminalidad”, es decir, por ser “expresión del estado fronterizo de los artistas/ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública” (Dieguez Caballero, citada en Leonardi, 2009: 297). Asimismo, la asunción de esta posición liminal era interpretada como parte del proceso de reconversión de la figura del intelectual en clave revolucionaria, según fue definido por Claudia Gilman.

Desde aquí, el trabajo de Leonardi se dedicó al estudio de las representaciones del peronismo existentes al interior de los textos dramáticos que la autora pudo consultar en el trabajo de compilación de las obras del grupo Octubre elaborado por el actor y director Norman Briski (2005). En este punto, retomaba la noción de “memoria ideológica” construida por Hugo Vezzetti, cuando afirmaba que las organizaciones políticas habían planteado una mirada propia de los hechos de la historia nacional haciéndose eco de los aportes de la corriente revisionista, en pos de insertarlos en una narrativa revolucionaria que se basaba en la idea de progreso y que buscaba la constitución de una sociedad nueva (Vezzetti 2006: 49, citado en Leonardi, 2009: 318). Según Leonardi, haciendo uso de la Historia, el teatro (práctica que llevaba implícito el hecho de poner el cuerpo) emergía como una importante herramienta de producción de identidades políticas revolucionarias (Leonardi, 2009: 318).

Contemporáneamente, otra de las integrantes del núcleo dirigido por Pellettieri desarrolló la investigación de mayor magnitud y profundidad realizada al momento sobre los grupos de “teatro militante” en Argentina. Se trata de Lorena Verzero (2005, 2009 y 2013b), cuyas tesis de maestría (defendida en la

Universidad Carlos III de Madrid) y doctorado (defendida en la Universidad de Buenos Aires) se dedicaron íntegramente a la indagación de estos colectivos. Basándose en un riguroso trabajo de campo que abarcó la labor de los grupos Octubre, Centro de Cultura Nacional Podestá, Once al Sur, Libre Teatro Libre y las experiencias del brasilero Augusto Boal en su paso por Argentina, Verzero definió el “teatro militante” como un emergente del proceso de intensa politización que atravesó la sociedad argentina entre los años 1966 y 1976 (2009: 374). En este sentido, la autora planteó que el “teatro militante” desplegó un modo particular de “respuesta” frente a la politización, diferente a las desarrolladas por otras líneas de trabajo como la del “Teatro Independiente”, el “Realismo Reflexivo” o la “Neovanguardia”. Su particularidad habría consistido en un “desbordamiento” de las lógicas competitivas propias del campo artístico, según el cual se produjo una reformulación de las finalidades de la acción teatral en tanto “los objetivos del teatro militante no perseguían conseguir una centralidad en el campo, sino una transformación social y política, de manera que la conflictividad con otros sectores del campo teatral quedaba relegada a un segundo plano”(2009: 115 y 2013b: 127-132).

Además de reconstruir el itinerario de acción de cada una de estas agrupaciones, considerando sus procedimientos estéticos, filiaciones políticas y marcos de acción, Verzero dedicó un importante espacio de su tesis doctoral al análisis de la configuración identitaria de cada uno de los conjuntos teatrales, con el objeto de producir una intervención crítica basada deconstrucción de las concepciones “mitificadas” de comunidad sobre las que, afirma, se basan las lecturas de la militancia revolucionaria de los setenta (2009: 329). En este sentido, parte de la tesis se dedicó a demostrar la especificidad adquirida por cada colectivo en sus modos de ser y trabajar en común, con diferentes modalidades y grados de imbricación de acuerdo a sus valoraciones ideológicas, los rasgos de la personalidad de sus integrantes y a las diferentes maneras en que los colectivos asumieron la identidad nacional.

En este último punto, y reafirmando las conclusiones elaboradas por Sigal y Verón en su estudio sobre la Juventud Peronista, Verzero concluyó que los diferentes grupos se basaron en concepciones esencialistas de la identidad tanto argentina como latinoamericana, deudoras de las ideas sostenidas por las agrupaciones políticas a las que estuvieron vinculadas (2009: 350 y 372). Por

otro lado, esta afirmación abonó una hipótesis general que guía todo el trabajo de Verzero, según la cual, “la especificidad de cada uno de los colectivos teatrales militantes está dada por su adscripción ideológica, que encuentra su correlato en las manifestaciones estéticas” (2009: 377).

Los planteos de Verzero se nutrieron también de los desarrollados por Gustavo Geirola (2000), quien abordó el teatro de los años sesenta y setenta en Latinoamérica en un ensayo publicado fuera del ámbito académico nacional. Allí, este Profesor en Letras y Doctor en Semiología radicado en Estados Unidos brindó aportes para la comprensión crítica del proceso de politización y radicalización del teatro latinoamericano de los sesenta y setenta a partir de la puesta en diálogo de una serie de materiales heterogéneos (que combinaban los textos dramáticos y las producciones teóricas de los grupos teatrales con el libro de viajes de Ernesto “Che” Guevara, y los documentos de la orden de San Ignacio de Loyola).

De esta forma, Geirola analizó un amplio espectro de prácticas teatrales que abarcaron la producción de autores y grupos de distintas tendencias como Germán Rozenmacher, María Escudero, Osvaldo Dragún, Enrique Buenaventura, Augusto Boal, el Teatro Escambray, Luis Valdez, y Eduardo Pavlovsky, en un trabajo que no ahondó en la descripción y reconstrucción documental de las prácticas (algo que planteó como epistemológicamente imposible) sino que se dedicó a ejercer una deconstrucción crítica. En este sentido, el estudio partió de la asunción de que estas prácticas teatrales “de utopía” (2000: 177) estuvieron ligadas a una idea de *praxis* revolucionaria que, pese a su retórica contestataria, incluyó en su propio seno de los valores del sistema al cual pretendía destruir (homofobia, autoritarismo, racionalismo, etc.) (2000: 172). Partiendo de allí, el autor señaló una serie de conceptos problemáticos para repensar los alcances de las prácticas teatrales en los sesenta y setenta, especialmente, el teatro de “creación colectiva”. Para ello, el autor enumeró el conjunto de “ideologemas” en los que se basó la “creación colectiva” y que “trabados entre sí, despliegan una red de inconsistencias que ponen en tela de juicio la efectividad política, práctica, de su operación discursiva” (2000: 249). Estos “ideologemas” serían, a saber: la apropiación mecánica del marxismo y el estructuralismo en el seno de la teoría teatral, el uso meramente propagandístico de la acción escénica; los prejuicios en torno al

sujeto y la cultura popular; y en función de todo ello, el grado de ruptura real con el modo de producción teatral burgués (2000: 244-256).

Finalmente la reciente Historia del Teatro Argentino escrita por Jorge Dubatti (2012), incluyó las prácticas de “teatro militante” como una más de las derivaciones de la larga tradición del “Teatro Independiente”<sup>25</sup> surgida en los años treinta. En este sentido, y frente a las profundas modificaciones que afectaron la vida política y social de la Argentina en las décadas del sesenta y setenta, el “Teatro Independiente” se habría diluido en tres tendencias que fueron sus continuadoras: una que optó por la profesionalización, otra que intensificó la “búsqueda micropolítica”, y una tercera, que derivó en el “teatro militante”, caracterizada por la “intensificación de la tendencia macropolítica” de transformación de la realidad (2012: 141). Por esta última vía, los teatristas salieron a las calles y se vincularon con las organizaciones políticas, en un proceso que Dubatti da por concluido en 1973 cuando, ante una situación que define como “cada vez más atravesada por la violencia”, tanto de organizaciones guerrilleras como de los grupos paraestatales

“los grupos de teatro militante de izquierda desarticulan sus acciones y las expresiones de teatro de calle casi desaparecen. También el público padece miedo: la reunión teatral, el convivio, salen el interior del grupo en los ensayos o en la función con los espectadores, es considerada subversiva”. (2012: 172)<sup>26</sup>.

Por otro lado, y en el marco de la labor del Grupo de Estudios sobre Arte, Cultura y Política en la Argentina reciente, creado en 2008 y dirigido por Ana Longoni en el Instituto Gino Germani de la Universidad de Buenos Aires, se elaboraron distintos aportes centrados en el trabajo de conjuntos que mantuvieron un tenso lazo de organicidad con partidos políticos de izquierda durante la última dictadura militar, específicamente, los colectivos Cucaño (Rosario) y el Taller de Investigaciones Teatrales (Buenos Aires) que elaboraron

---

<sup>25</sup> El “Teatro Independiente” en la década del treinta del siglo XX como alternativa frente al sistema comercial, basándose en la gratuidad del trabajo de los teatristas y teniendo como objetivo la socialización de las prácticas teatrales entre los sectores más desfavorecidos de la sociedad (Dubatti, 2012: 81).

<sup>26</sup> En este punto, el autor se distancia de la interpretación elaborada por Verzero, quien afirmó que la disolución de los grupos teatrales militantes se produjo en el lapso temporal comprendido entre 1974 y 1975, y estuvo causada, más que nada, por la imposibilidad de compatibilización de la intervención cultural con la armada, dado el creciente militarismo de las organizaciones revolucionarias (2009: 383).

múltiples intervenciones que cuestionaron la lógica autoritaria y paralizante del régimen militar y mantuvieron una inestable relación con el Partido Socialista de los Trabajadores (PTS). En este sentido, los avances de investigación afirmaron que los teatristas de estas agrupaciones redefinieron las concepciones sobre la militancia artística desde una perspectiva crítica al modelo revolucionario desarrollado precedentemente y por ello, en constante tensión con las organizaciones en las que militaban (La Rocca, 2012; Verzero, 2012; Longoni, 2012; Longoni, Mesquita y Vindel, 2012).

Como se desprende de los estudios reseñados, el “teatro militante” fue una práctica que se desarrolló a lo largo del vasto territorio de América Latina y que, a juzgar al menos por las giras realizadas por los diferentes grupos, circuló no sólo por las capitales y grandes ciudades de nuestros países, sino también por espacios marginales, pequeños poblados y zonas rurales. Sin embargo, es escasa aún la bibliografía sobre lo sucedido en el interior de la Argentina. En este sentido, se destacan los trabajos de Baraldo (2011), Henríquez (en Baraldo y Scodeller, 2006), Barandica (2011 a y b), y Musitano (2009 a y b) quienes, provenientes de diferentes campos disciplinares, reconstruyeron y analizaron estos procesos en las ciudades capitales y zonas de influencia de las provincias de Mendoza y Córdoba.

En una ponencia planteada desde la Sociología Crítica y la Educación Popular, la investigadora Natalia Baraldo recorrió el itinerario del grupo de Teatro Popular Virgen del Valle (Mendoza) reconstruyendo sus procedimientos artísticos, sus formas de relación con vecinos y militantes y la coyuntura política en la cual se insertó esta práctica. Confrontando testimonios y documentos, y en el marco de un estudio de doctorado referido a las formas de participación política de la localidad de Virgen del Valle, la autora concluyó que la producción teatral aportó nuevas herramientas a la organización y los procesos de identificación comunitarios, al forjar un ámbito estable de encuentro y trabajo conjunto de los vecinos. Por su parte, Sebastián Henríquez definió la particularidad de la experiencia del “teatro militante” en el marco del contexto de modernización del arte teatral en la Mendoza de los setenta afirmando que en el período se produjo una pugna entre la figura “hegemónica” de “intelectual comprometido” y una configuración emergente basada en la noción de “organicidad” en clave gramsciana (2006: 82).

Centrado también los grupos que trabajaron en Mendoza, el estudio de Diego Barandica se concentró específicamente en los modos de inserción en la militancia partidaria por parte de los teatristas que trabajaron en Virgen del Valle, afirmando que la práctica teatral fue una experiencia de formación de la conciencia política que “los acercó” a las organizaciones revolucionarias (2011a). En su tesis de grado ahondó esta indagación, trabajando desde la Historia Oral y la Historia Reciente para reconstruir el itinerario del “teatro militante” en esa ciudad y su zona de influencia.

Por su parte, los estudios acerca del Libre Teatro Libre desarrollados por Musitano en Córdoba se han concentrado en el uso que este grupo ha realizado de la metodología de la “creación colectiva” en tanto herramienta por la cual los “artistas-ciudadanos”<sup>27</sup> fueron capaces de interpelar el sistema capitalista y sus estructuras autoritarias (2009: 1).

En conclusión, los estudios sobre lo sucedido en el interior del país son producto de recientes esfuerzos provenientes de distintas disciplinas y están contribuyendo a sacar a la luz importantes aspectos de la producción teatral militante, aunque existen aún enormes áreas de vacancia.

El panorama en los estudios sobre lo sucedido en otros puntos de Latinoamérica muestra aún la existencia de un campo de investigación incipiente, en el que se incluyen los trabajos de Silvana García en Brasil (1990), quien describió detalladamente la labor de diferentes agrupaciones militantes destacando sus vínculos con el teatro de agitación y propaganda soviético y el anarquista de principios de siglo; y los aportes sobre la experiencia chilena, elaborados por protagonistas de dichos procesos en un registro testimonial (Fernández, 1976; Pradenas, 2006 y Pulgar Ibarra, 2008).

En este panorama, se distingue la investigación desarrollada desde la Historia por Mayra Parra Salazar y Johan Maya Ruiz en Colombia. Su tesis de grado defendida en la Universidad de Antioquía reconstruyó las acciones teatrales militantes como parte de la estrategia revolucionaria de distintas agrupaciones políticas iluminando aspectos desconocidos u omitidos en las producciones testimoniales e historiográficas sobre el período (2013: 85).

---

<sup>27</sup> Retomando la categoría de liminalidad de Dieguez Caballero.

En lo referido a Bahía Blanca, han sido pioneras las investigaciones de Nidia Burgos, quien ha analizado el trabajo de Teatro Alianza en el marco de su artículo sobre la gestación del sistema teatral moderno publicado en la *Historia del Teatro en las Provincias* dirigida por Osvaldo Pellettieri (Burgos en Pellettieri [dir.], 2007). Tanto en éste como en trabajos posteriores, Burgos reconoció en Teatro Alianza uno de los conjuntos del “Teatro Independiente” de mayor productividad en la escena local, reconstruyendo su trayectoria y sus principales puestas en escena, desde sus inicios en el teatro del absurdo hasta el exilio de varios de sus integrantes producido en 1979 (Burgos, 2011a y b y 2012).

Por su parte, la historiadora María Julia Giménez (2007) publicó en las actas de las *II Jornadas de Representación* organizadas desde el Área de Historia del Arte de la Universidad Nacional del Sur, un artículo sobre la revista universitaria *Graphos* en el que analizó el tratamiento dado por la publicación a la problemática de las relaciones entre arte y política (Giménez, 2007: 15). El trabajo planteaba de qué forma, a medida que la revista iba radicalizando sus posicionamientos políticos, fue convirtiéndose en un foro de discusión en el que diferentes personas y agrupaciones del teatro bahiense, como Carlos Natulla, Oscar Sobreiro, Héctor Libertella, Teatro Alianza, Teatro Pueblo, y el Grupo Disidente de Teatro Universitario plantearan sus posicionamientos sobre las relaciones entre teatro, revolución, cultura y sujeto popular. Este aporte formó parte tangencial de la investigación de Giménez, dedicada al estudio de la militancia del Partido Revolucionario de los Trabajadores y el Ejército Revolucionario del Pueblo en el ámbito bahiense (2008), y se insertó en un espectro mayor de trabajos producidos por el colectivo de investigadoras sobre la Historia Reciente en Bahía Blanca dirigido por Silvina Jensen.

En lo que hace a publicaciones no académicas, deben destacarse los materiales testimoniales producidos por los mismos teatristas militantes bahienses. La primera fue la reseña histórica escrita por Coral Aguirre a la manera de prólogo para la publicación del texto de la obra “Silencio-Hospital”, editado en Bahía Blanca por Senda<sup>28</sup> en el año 1988. Allí, la dramaturga bahiense presentó una

---

<sup>28</sup> El proyecto Senda se inició con la publicación de la revista homónima (1982-1992), centrada en temas de arte, cultura, medio ambiente y disciplinas orientales, de la que Coral Aguirre fue asidua colaboradora. Tiempo después, el grupo creador de la revista sumó al proyecto la publicación de libros de escritores locales, así como con la realización de una serie de muestras de artistas jóvenes y la creación del premio Fundación Senda en el Salón Regional

apretada y al mismo tiempo asertiva síntesis sobre la labor de Alianza en la que calificaba la práctica que el grupo desarrolló desde 1972 como “teatro de barricada”, “teatro contingente” y “arte a propósito”, en tanto se trataba de acciones artísticas en las que la estética conllevaba una ética revolucionaria. Por otro lado, el texto presentaba un recuento de los diferentes atentados sufridos por los integrantes de la agrupación, desde las amenazas perpetradas por la llamada “Triple A” hasta los secuestros perpetrados contra tres de sus integrantes, acciones que la autora describió como un “desenlace imprevisto y sin embargo lógico después de tanto barullo entre anuncios y declaraciones que dan cuenta de nuestros pasos” (Aguirre, 1988: 12).

Este trabajo se insertó en una serie más amplia de publicaciones (mayormente, entrevistas), en las que los ex-integrantes de Alianza evocaron su práctica artística<sup>29</sup>, recalcando en todo caso su compromiso social y omitiendo la militancia política de los líderes del grupo y el trabajo que Alianza realizó en ligazón con el Partido Comunista Revolucionario (PCR), circunstancia que recién fue incluida en los autotextos de la agrupación en un trabajo elaborado por Coral Aguirre que formó parte del libro *Memorias del Teatro Combatiente* (Aguirre, 2015).

Cabe señalar que la relativa abundancia de relatos acerca de Alianza<sup>30</sup> contrasta con un casi total silencio en la prensa, las producciones testimoniales y la historiografía bahiense acerca del Grupo de Teatro Popular Eva Perón. En este contexto, cabe mencionar el compacto de testimonios “25 años, 25 historias”, editado por la FM “De la calle”<sup>31</sup> de Bahía Blanca en 2001, que

---

del Museo Municipal de Arte de Bahía Blanca. Dos de los impulsores centrales de esta propuesta fueron Sergio Sanmartino y Gustavo López. Entrevista a Gustavo López, por Ana Vidal y Agustín Rodríguez, 01/9/11. Ver referencia biográfica sobre Gustavo López en ANEXO 1. Sobre la política cultural de la Fundación Senda, ver Vidal, 2012a.

<sup>29</sup> “La obra, antes de la escena” en *Senda*, Bahía Blanca, año 3, n° 12, septiembre de 1985, p. 43. Fernández, Mauro. 1984. “Dardo Aguirre”, en *La Plaza*, Bahía Blanca, año 1, n° 1, mayo, pp. 34. Aguirre, Coral. 1983 “Teatro Laboratorio”, en *Senda*, año 1, n° 6, pp. 32. Aguirre, Coral. 1983. “Teatro Laboratorio y Eugenio Barba”, en *Senda*, Bahía Blanca, año 1, n° 7. Aguirre, Coral. 1984. “Panorama del teatro bahiense”, en *Senda*, Bahía Blanca, año 2, n° 10, p. 42.

<sup>30</sup> La presencia de la Alianza en las memorias locales se reafirmó con la reposición de “Puerto White, 1907. Historia de una pueblada” realizada en 2007, con dirección de Julio Teves y un elenco compuesto por Mabel Travaglini, Celeste Moore, Jorgelina Fernández, Erica Utreras, Alberto Rodríguez, Leonardo Fabrizi, Tomás Scabuzzo, David Malaspina y Javier Klein. Una de las presentaciones del trabajo tuvo lugar en el Museo del Puerto de Ingeniero White, en el marco del “mitín ácrata” organizado por la institución en conmemoración a los cien años de la huelga porturaria de 1907.

<sup>31</sup> Se trató de un proyecto del Laboratorio radiofónico de la radio comunitaria FM “De de la Calle”, que construyó y publicó una serie de entrevistas a personas que vivieron la última

incluyó una entrevista a Humberto Martínez<sup>32</sup>, en la que el director evocó aquella experiencia desde las coordenadas del compromiso político-partidario explícito, definiéndola como una “tarea artística” hecha en consecuencia con el objetivo de “Liberación Nacional” al que adhería el colectivo creador compuesto por “trabajadores, gente de la villa, estudiantes” en su “mayoría” “peronistas” (Laboratorio Radiofónico de la FM “De la Calle”, 2001).

En síntesis, las publicaciones específicamente dedicadas al “teatro militante” argentino son recientes y se han concentrado en las experiencias desarrolladas en la Capital Federal y en las ciudades de Mendoza, Córdoba y Bahía Blanca. Todos estos trabajos se centraron mayormente en la reconstrucción de los fundamentos estéticos e ideológicos, las representaciones y los procedimientos desplegados en las obras, así como el funcionamiento grupal y los modos de inserción en la comunidad de los colectivos teatrales militantes.

Como hemos visto, en buena parte de estos trabajos, independientemente de los posicionamientos teóricos adoptados, se nota una común preocupación por analizar la eficacia política de los dispositivos teatrales militantes, ponderando su alcance en términos de producción de subjetividades políticas en el seno de las comunidades en las que operaron. Sin embargo, la problemática de la militancia política de los propios teatristas, si bien ha sido reconocida como un factor determinante en la configuración de los aspectos reseñados, ha sido o bien abiertamente omitida o bien definida vagamente, apelando a terminologías como “compromiso partidario”, “adscripción ideológica” o “acercamiento” y sin definir específicamente las prácticas implicadas, esto es, los modos concretos de vinculación entre artistas y organizaciones políticas y político-amadas (en un

---

dictadura militar en la ciudad de Bahía Blanca. El CD reunió 24 nombres que se repartían entre militantes gremiales, barriales, universitarios, cristianos, funcionarios, abogados, madres, hermanos e hijos de víctimas de la represión, ex – detenidos desaparecidos, ex – presos políticos. Entre los artistas, convocó, únicamente a los teatristas Ana Casteing y Julio Teves de Teatro Alianza; Humberto Martínez de Grupo de Teatro Popular Eva Perón y Alberto D’amico, del Tablado Popular. El colectivo realizador del CD estuvo constituido por jóvenes integrantes de la radio comunitaria: Gabriel Cena, Lucio Peter, Federico Randazzo, Leonardo Fabrizi, Laura Torrero y Patricia Gamero. Varios de ellos eran hijos de desaparecidos y exiliados durante la última dictadura militar y tenían militancia en la Federación Juvenil Comunista. Entrevista a Gabriel Cena, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 27/9/13. Ver referencias biográficas de Gabriel Cena en ANEXO 1. Sobre la FM “De la Calle” ver Galavotti y Randazzo, 2001.

<sup>32</sup> Uno de factores que permitió la inclusión del testimonio de Martínez fue el retorno del director a la ciudad, luego de su exilio en 1974. Radicado en Bahía Blanca entre 2000 y 2001, Martínez fundó el Teatro “El Aguante”, al que se acercaron varios jóvenes estudiantes de la Escuela de Teatro, entre ellos, Leonardo Fabrizi, quien además era parte de la FM “De la Calle”. Entrevista a Francisco mayor, por Ana Vidal, 30/8/13, en Vidal, 2014a. Ver referencias biográficas de Francisco mayor en ANEXO 1.

espectro que va de la mera simpatía hasta la adopción de un grado militar), las tareas específicas desarrolladas en la práctica militante (sean estas o no de índole artística), los programas culturales desarrollados por las organizaciones, su circulación y su modo de plasmación en la acción artística militante, entre otras.

Los motivos para esta indefinición remiten entre otros al tipo de fuentes utilizado en las investigaciones. En este sentido, los trabajos consultados se han basado en el estudio sistemático tres tipos de registros: entrevistas orales a artistas; textos dramáticos, fotografías, volantes, programas, y restos de obras presentes en archivos públicos o de propiedad de los artistas y publicaciones periódicas de índole cultural (Verzero, 2013b: 413; Leonardi, 2009: 19 y 348; Musitano, 2009b:10; Barandica 2011: 11 y 117). Por otro lado, casi ninguno de los estudios sobre el “teatro militante” argentino ha planteado diálogos significativos con la agenda de temas y problemas de la Historia Reciente, que más allá del estado aún fragmentario de sus investigaciones, puede aportar claves explicativas fundamentales para entender las representaciones y prácticas concretas al interior de las organizaciones políticas revolucionarias y para problematizar las categorías nativas y las articuladas al calor de la transición democrática.

### **Marco teórico**

El objeto de estudio será abordado en el cruce entre dos disciplinas académicas diferentes: la Historia del Teatro y la Historia Reciente.

En la Historia del teatro, pero también de las artes visuales y la literatura argentinos, ha resultado muy influyente la propuesta de Pierre Bourdieu (2002 [1995] y 2003), quien formuló la Teoría de los Campos. Según esta teoría, las sociedades modernas se organizan en campos relativamente autónomos, que se conforman históricamente y cuentan con instancias específicas de selección y consagración. Asimismo, cada campo es un territorio de lucha en el que los distintos agentes se disputan la apropiación de un capital específico, de modo que quienes que participan de esos espacios instrumentan diversas “estrategias”(2002 [1995]: 338) que constituyen prácticas orientadas por la

relación entre los recursos y la estructura de posibilidades que el campo ofrece en cada momento.

De esta forma, las posiciones objetivas dentro de cada campo se definen en función de la posesión de ese capital específico y de las relaciones objetivas con otras posiciones: quienes monopolizan el capital ocupan una posición dominante (y conservadora) y quienes disponen de menos capital ocupan una posición subordinada (y muchas veces subversiva o herética).

Independientemente de ello, muchas prácticas y representaciones de los agentes del campo sólo pueden explicarse por referencia al “campo del poder”, es decir, el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos, en cuyo seno se desarrollan las luchas entre ostentadores de poderes (o de especies de capital) diferentes, por la transformación o la conservación del valor relativo de las diferentes especies de capital comprometidas en esas luchas (2002 [1995]: 319).

La Teoría de los Campos tuvo honda influencia en la renovación de la Historia del Teatro y de otras disciplinas artísticas así como en la Historia de los Intelectuales elaborados en Argentina a partir de los años ochenta, destacándose los trabajos pioneros de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (1983) sobre el mundo de escritores, artistas, pensadores y gestores culturales en la literatura argentina de fines del siglo XIX y principios del siglo XX y el ya citado estudio de Silvia Sigal sobre el campo intelectual de los años sesenta y setenta. Como hemos explicado, estas indagaciones forjadas en la transición democrática marcaron una elección metodológica y elaboraron una serie de conclusiones que fueron retomadas en estudios desarrollados en los años noventa y primera década del nuevo milenio, tanto sobre las artes visuales (especialmente en los trabajos de Giunta, 2003, Lucena, 2010) como sobre la literatura (Gilman, 2003), el cine (Mestman, 2007) y el teatro (Pellettieri [dir.], 2003), en los que las nociones de “campo”, “autonomía” y otras análogas como “sistema teatral” fueron fundantes. En efecto, una de las preguntas centrales en esta producción académica giró, justamente en torno al problema de si intelectuales y artistas abandonaron, o por el contrario, intensificaron su autonomía al convertirse en militantes revolucionarios (Sigal, 2002 [1991]: 208; Gilman, 2003: 379; Longoni y Mestman, 2008 [2000]: 315).

Por otro lado y como hemos planteado, en su estudio específico sobre “teatro militante”, Lorena Verzero ha hablado de “desbordamiento del campo” para entender la especificidad de prácticas, en las que

si bien las negociaciones o tensiones con instituciones teatrales (teatros oficiales, festivales, salas, etcétera) o con agentes legitimantes (programadores, directores de salas, críticos, etcétera), en ocasiones fueron detonantes de conflictos, el sentido de este teatro está dado más por su relación con la política y lo político que por su participación de las disputas al interior del campo (2009: 54).

Tomando en cuenta estas discusiones y procurando elaborar una respuesta específica a la luz de los casos estudiados, en esta investigación haremos uso de la Teoría de los Campos para emprender el conocimiento sistemático de las prácticas teatrales bahienses de los años sesenta y setenta, considerando la dinámica de tomas de posición y haciendo visible cómo, aún en los casos en los que los artistas optaron por la apelación a otros mecanismos de jerarquización, siguieron operando en su práctica desde lógicas específicas del campo artístico.

Por otro lado, recurriremos a los planteos de otro de los autores que tuvo fuerte influencia en la renovación de la Historia del Arte y la Historia Intelectual a partir de los años ochenta en Argentina<sup>33</sup>: Raymond Williams, especialmente, su teoría sobre el arte como parte del proceso de producción de la “hegemonía cultural”, es decir, del “sentido de la realidad” vigente para la mayoría de los miembros de una sociedad, que sostiene y a la vez construye la dominación de clase. En tanto proceso, la hegemonía cultural posee una dinámica constante, en la que es permanentemente recreada, defendida y modificada, así como

---

<sup>33</sup> Como ha explicado Jimena Montaña (2009: 6) la apropiación de las teorías de Raymond Williams en Argentina fue encarada por los intelectuales nucleados en torno a la publicación *Punto de Vista*, desde la cual se impulsaron posiciones críticas a la izquierda radicalizada y a los presupuestos anquilosados del marxismo dogmático. En este sentido, y tal como afirmó Beatriz Sarlo, aquellos que como ella no buscaban “convertirse a la estética del fragmento o iniciarse en la práctica del escepticismo con la misma pasión con que se entregaron a la perspectiva revolucionaria” hallaron en la propuesta teórica de Williams herramientas de interpretación y análisis que permitieron “campear el escepticismo político y el descreimiento sobre cualquier posibilidad de cambio” (Sarlo, 1985: 5 y 6). Por otro lado, la definición de “hegemonía cultural” tal cual la formuló el autor inglés fue basal en el estudio del “Itinerario 68” desarrollado por Longoni y Mestman (2008 [2000]: 2), en tanto que Longoni ha hecho uso del concepto de “estructuras del sentir” en otros estudios (2007b).

también es continuamente resistida, limitada, alterada, y desafiada. Así, como afirma el autor,

la parte más difícil e interesante de todo análisis cultural, en las sociedades complejas, es la que procura entender lo hegemónico en sus procesos activos y formativos, pero también en sus procesos de transformación [...] las obras de arte, debido a su carácter fundamental y general, son con frecuencia especialmente importantes como fuentes de esta compleja evidencia (Williams, 1990 [1977]: 135).

Williams ha abordado el problema de la militancia política de los artistas desde la noción de “alineación”, proceso “consciente, activo y abierto: una toma de posición” y que debe ser analizado en sus plasmaciones concretas en prácticas y producciones. En este sentido, afirma:

La cuestión clave, en lo que se refiere al tema de la alineación y el compromiso, es la naturaleza de la transición a partir del análisis histórico, donde cada tipo de alineación y cada tipo de compromiso puede observarse en la verdadera escritura (Williams, 1990 [1977]: 229).

Aquí, el análisis de Williams se inscribió y pretendió superar otras posiciones esgrimidas al interior del corpus teórico marxista, en las que el compromiso político se estudia tan solo en tanto “variante del formalismo (una definición abstracta o imposición de un estilo ‘socialista’)” o a lo sumo como “versiones tardías del romanticismo en que un escritor se compromete (como hombre y como escritor o con matices entre ambos papeles) con una causa” (1990 [1977]: 234). En contrapartida, el autor inglés sostuvo la necesidad del reconocimiento de la radical e inevitable conexión existente entre las relaciones sociales de un escritor y el “estilo”, las “formas” o el “contenido” de su obra. De esta forma, explica:

Escribir de modos diferentes significa vivir de modos diferentes. Significa asimismo ser leído de modos diferentes, dentro de relaciones diferentes y a menudo por gentes diferentes. Esta área de posibilidad, y por lo tanto de elección es específica, no abstracta, y el compromiso en su única acepción importante es específico precisamente en estos términos. Es específico dentro de las relaciones sociales reales y posibles de un escritor considerado como una especie de productor. Asimismo, es específico en lo que se refiere a las formas más concretas de estas

mismas relaciones reales y posibles, en las notaciones, convenciones y formas del lenguaje reales y posibles. Por lo tanto, reconocer la alineación significa aprender, si así lo elegimos, las difíciles y absolutas especificidades del compromiso (1990 [1977]: 235).

En este sentido, en esta tesis se recurre a las nociones de “hegemonía cultural” y “alineación” para el estudio de las prácticas artísticas en tanto acciones militantes, considerando no solamente su adscripción discursiva a determinados modelos revolucionarios, sino ante todo los alcances y límites en su cuestionamiento a la hegemonía.

Por otro lado, desde la Historia Reciente se ha trabajado específicamente la problemática de la militancia haciendo uso de la categoría de “experiencia”, a partir del uso que de ella hicieron los historiadores marxistas del mundo anglosajón<sup>34</sup>.

En este sentido, Edward Thompson se abocó, en su estudio sobre la formación de la clase obrera en Inglaterra, a la comprensión de la específica modalidad en que las determinaciones estructurales actuaron para dar lugar a la emergencia de un nuevo sujeto colectivo clasista, considerando que estas condiciones no intervinieron sobre un vacío, sino en el marco de una cultura y de tradiciones específicas que a la vez mutaron por los cambios dados en la estructura social, influyendo de manera decisiva sobre la forma que adquirió la identidad o conciencia de clase. Por esta razón, este autor otorgó un lugar sustantivo al estudio de las tradiciones previas a la conformación de una específica cultura clasista, investigando extensamente las concepciones y las prácticas de artesanos, tejedores y toda una serie de trabajadores que no pertenecían al nuevo grupo de los obreros de fábrica (1989: XV).

El concepto de “experiencia” fue varias veces invocado para la comprensión de la militancia en las organizaciones revolucionarias en la Argentina. Aquí, trabajos como los de Salcedo (2011) y Lorenz (2012), entre otros, han planteado una permanente tensión entre determinación social y colectiva y

---

<sup>34</sup> En los años setenta, y en el marco de la revisión del marxismo británico, distintos historiadores (entre los que pueden mencionarse Raymond Williams, Edward Thompson, Gareth Stedman Jones y Joan Scott) elaboraron una profusa y polémica producción en torno de los alcances de la noción de “experiencia”. Independientemente de los debates suscitados por diferencias de énfasis en aspectos materiales o simbólicos, todos ellos entendieron la “experiencia” como una categoría de análisis que permite explorar las modalidades de la acción social y las prácticas en permanente dialéctica con los aspectos estructurales (López, 2012).

agencia individual y han formulado hipótesis sobre la definición de los procesos de subjetivación que polemizaron con las conclusiones desarrolladas por autores más centrados en aspectos imaginarios o del discurso, como Ollier (2009), Vezzetti (2009) e incluso Carnovale (2011).

Para nuestra investigación, apelamos al concepto de “experiencia” en combinación con la noción de “representaciones”, entendidas como “esquemas intelectuales incorporados, que engendran las figuras gracias a las cuales el presente puede tomar sentido, el otro ser inteligible, el espacio recibir su desciframiento” (Chartier, 1990: 44), de modo tal de poder dar cuenta de la interacción entre los modelos de intervención política propuestos por las cúpulas de las organizaciones políticas revolucionarias y los modos concretos en los que los artistas militantes llevaron adelante la práctica cultural, a partir de un complejo proceso de “apropiación”<sup>35</sup> en el que pusieron en acto saberes y redes de relaciones personales, políticas y artísticas.

Finalmente, en esta investigación hemos elegido trabajar con la escala local, en tanto una mirada atenta y la reducción del foco de observación permite revelar factores anteriormente no observados para dar cuenta de la complejidad de la realidad (Levi en Burke, 1994). De esta forma, la investigación se propone plantear “preguntas generales a objetos reducidos” (Serna y Pons, citado en Jensen, 2010: 1433), con el objetivo de “proporcionar explicaciones que apuran/cuestionan/tensan/complejizan verdades macro y de tipo general, intentando a la vez una reconstrucción pormenorizada de los múltiples y heterogéneos contextos de la acción colectiva en un espacio específico” (Jensen, 2010: 1433) y también, comprender las prácticas y representaciones del modo en el que son vivenciadas localmente, asumiendo que “el sentido de la acción humana es inescindible de sus contextos sociales de ocurrencia y que los actores situados en un espacio ni realizan un guión prefigurado a escala

---

<sup>35</sup>Roger Chartier afirma que el estudio de la “apropiación” requiere “historia social de usos e interpretaciones fundamentales e inscritos en las prácticas específicas que los producen” en el que se de cuenta de “las condiciones y los procesos que, muy concretamente, llevan las operaciones de construcción del sentido (en relación a la lectura pero también a muchas otras cosas)” (1995 [1992]: 53) De esta forma, “el sentido no está cristalizado en la obra. Se construye en ese momento de encuentro entre el texto y el lector; un texto, que tiene una forma material, y el lector, que tiene una identidad sociocultural” “ a través de la apropiación (existen siempre) posibilidades de desplazamiento, interpretación y, algunas veces, subversión” (Chartier, citado en Aguirre, 2000, s/p).

nacional, ni actúan dentro de los límites geográficos o administrativos de la localidad” (Jensen, 2010: 1438),

Dentro de la Historia Reciente, el desarrollo de propuestas de estudio a partir de la reducción de escala es incipiente y no siempre ha sido elaborado a partir un enfoque atento a distinguir las marcas locales. En contrapartida, varias iniciativas de investigación desarrolladas a partir de la primera década del dos mil, como los estudios sobre accionar represivo (Águila, 2008b), las luchas sindicales (Zapata, 2015), la militancia cristiana (Dominella, 2015) y el Movimiento de Derechos Humanos (Alonso, 2011), entre otros, están contribuyendo a comprender determinadas dinámicas clave del pasado reciente desde una perspectiva situada que pone en tensión explicaciones generales, y contribuye a quebrar la asimilación entre “nacional” y “porteño” o cuanto más “pampeano” o “de las grandes ciudades litorales” que la disciplina aún sostiene (Jensen, 2010: 1438).

### **Fuentes y metodología**

La investigación partió de la recolección y construcción de una diversidad de fuentes primarias y secundarias, que han sido indagadas desde una metodologías cualitativa, es decir, interpretativa, inductiva, y reflexiva, haciendo uso de procedimientos de análisis y de **explicación** flexibles y sensibles al contexto social en el que los datos son producidos (Vasilachis de Gialdino [coord.], 2006: 29).

Con el objetivo de acceder a la experiencia de los actores, sus modos de entender la realidad y los motivos que los impulsan se ha entrevistado a 19 personas<sup>36</sup>, en la mayoría de los casos, en más de una oportunidad, utilizando un formulario prediseñado aunque flexible basado en la metodología de la “historia de vida”, es decir, el recorrido por la trayectoria vital de una persona donde los hechos cronológicos son el hilo conductor, y en la que se toma al individuo en calidad de partícipe u observador de un hecho significativo en un momento y acontecimiento significativo (Mallimaci y Giménez Béliveau, 2006: 184).

---

<sup>36</sup> Un detalle de las trayectorias de cada uno puede consultarse en el ANEXO 1.

Por otro lado, en esta investigación se optó por una “muestra según propósitos” (Maxwell, 1996), con el criterio de garantizar que los entrevistados dieran cuenta de un rango amplio de experiencias. En este sentido, la representatividad de la muestra se basó en la posibilidad de abarcar múltiples trayectorias: de un lado, se consultó a teatristas, tanto participantes de los grupos de “teatro militante” como aquellos que permanecieron al margen de los mismos. A todos ellos se los consultó acerca de sus orígenes familiares, su formación y su trabajo artístico (los procesos de producción, puesta en escena, circulación, recepción y asimismo, las valoraciones y conocimientos puestos en juego en cada instancia), su participación en agrupaciones o instituciones artísticas del ámbito local; y si la tuvieron, su militancia política.

Por otro, se consultó a activistas de los espacios políticos en los cuales intervinieron los teatristas militantes: la Juventud Peronista y el Partido Comunista Revolucionario en Bahía Blanca. Aquí, además de indagar acerca de la historia familiar y profesional de los encuestados, el foco estuvo puesto en los procesos de encuadramiento, las líneas políticas emanadas de los partidos y su puesta en práctica en el territorio, las tareas implicadas en la militancia y el modo en el que se articularon con la vida cotidiana de los sujetos.

La muestra incluyó también a una funcionaria del área de Cultura de la Municipalidad de Bahía Blanca, que fue indagada acerca de su historia familiar y profesional, su modo de acceso a la gestión pública y los procedimientos de toma de decisiones en el diseño de la política cultural.

Asimismo, entrevisté a personas que, si bien no han protagonizado la historia objeto de esta tesis, sí fueron testigos primarios o secundarios que brindaron su mirada sobre aspectos específicos: periodistas, teatristas de otras generaciones y artistas de otras disciplinas.

En los casos en los que no fue posible acceder al encuentro directo con los protagonistas, se consultaron sus testimonios vertidos en diferentes soportes como entrevistas de archivos orales locales, revistas y libros digitales e impresos así como también denuncias presentadas ante la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas CONADEP)<sup>37</sup> y actas de las audiencias y la sentencia producidas en el marco de la Causa n° 982 caratulada "Bayón, Juan

---

<sup>37</sup> Consultadas en el Archivo Nacional de la Memoria.

Manuel y otros s/privación ilegal de la libertad agravada, reiterada, aplicación de tormentos reiterada, homicidio agravado, reiterado a Bombara, Daniel José y otros en área del Cuerpo Ejército V" (en adelante, Causa 982) desarrollada entre 2011 y 2012

En el análisis de todos estos testimonios se tuvo presente que las entrevistas son una fuente construida entre entrevistador y entrevistado, en la que este último tiene oportunidad excepcional de dar luz pública a un punto de vista sobre su propia trayectoria vital, lo que la hace una fuente de consulta no tanto de la referencialidad a una vida y de unos acontecimientos, sino de la serie de estrategias de representación por las que los agentes dotan de sentido a su propia trayectoria vital (Vasilachis de Gialdino [coord.], 2006: 203; Oberti en Carnovale y otros, 2006: 48).

Estas prevenciones adquirieron mayor complejidad cuando se trató con testimonios vertidos en sede judicial, dado que los mismos han sido elaborados en condiciones específicas que limitaron los contenidos enunciados por los testigos (Águila, 2008b: 24). De un lado, porque se trata de documentos que son el producto de un ejercicio de poder que se realiza sobre los sujetos en el marco de la institución judicial (Galucci, 2010: 11); de otro, por los objetivos puestos en juego en la producción testimonial, a saber, la constitución de "prueba" con el fin de establecer la verdad sobre ciertos hechos que darán lugar a una sentencia (Madero, 2008: 02), lo que centra los relatos en determinadas dimensiones (lo delictivo) y ocluye otras (por ejemplo y en este caso, la militancia política de las víctimas, el contexto histórico<sup>38</sup>, etc.) (Duran, 1999: 237).

Estas indagaciones fueron complementadas con búsquedas de documentación variada en repositorios públicos pertenecientes a instituciones artísticas<sup>39</sup>, y en los archivos personales de los teatristas consultados, que cobijaron

---

<sup>38</sup>Carlo Ginzburg ha reflexionado sobre las diferencias en el tratamiento de los rastros del pasado por parte del juez y el historiador. Tomando específicamente la cuestión del "contexto", el autor afirma que "para los jueces los contextos aparecen (si prescindimos de la prueba lógica) como circunstancias atenuantes, de orden biológico o histórico [...] pero ambos - historiadores y jueces- están equivocados cuando pretenden demostrar tomando como punto de partida las circunstancias contextuales y faltando cualquier confirmación exterior, que determinados comportamientos individuales se hayan realmente llevado a cabo (1993 [1991]: 11).

<sup>39</sup> Archivo y Centro de Documentación del Teatro Municipal de Bahía Blanca; Centro de Documentación del Complejo Teatral Buenos Aires, Biblioteca Escuela de Teatro, Archivo de los Museos de Bellas Artes y Arte Contemporáneo de Bahía Blanca.

preeminentemente programas de mano, guiones, fotografías, artículos de prensa, publicaciones de los grupos y otros documentos de obras artísticas. Aquí, el objetivo fue conocer en profundidad las diversas instancias de producción, circulación y recepción de cada obra.

Asimismo, se realizó la lectura sistemática de la prensa periódica de tirada general, cultural y universitaria bahiense, con el objeto de acceder a la comprensión de las dinámicas propias del campo cultural y político local, en la que se rastrearon exhaustivamente noticias referidas a las prácticas teatrales en el lapso temporal 1972-1978, teniendo en cuenta los procesos de formación de grupos e instituciones, las obras elaboradas y puestas en escena, las distintas instancias de encuentro, debate y premiación, la circulación y la recepción de sus producciones a través del examen de la crítica periodística. Este análisis fue hecho teniendo en cuenta las prevenciones formuladas por Héctor Borrat, quien afirma que todo medio de prensa constituye en sí mismo un actor político, es decir, que es uno más de los que ejercen influencia en los procesos de tomas de decisión en la sociedad. En tanto actor, el periódico participa de diferentes modos en los conflictos de la arena política, teniendo como horizonte su estrategia global, que son el lucro y la influencia sobre sus lectores. En función de ello, cada publicación ejecuta sus propias estrategias específicas, entre las que se destaca el proceso “inclusión, exclusión y jerarquización de los actores y los hechos noticiables, de los temas a que dan lugar, de los relatos y comentarios sobre esos temas” (1989:75). En este contexto, se procuró determinar qué tipo de definiciones estéticas y políticas esgrimió cada una de estas publicaciones de acuerdo a su posicionamiento ideológico, para situar las coordenadas que determinaron las prácticas noticiables de aquellas que no lo fueron, registrando presencias pero también omisiones, que se hicieron evidentes en la contrastación entre distintos medios periodísticos y con otros registros fontanales.

La indagación en la prensa incluyó también publicaciones partidarias: periódicos, revistas y otros productos editados por la “Tendencia Revolucionaria” del Peronismo y el Partido Comunista Revolucionario, disponibles en diferentes archivos o publicadas en versión facsimilar tanto en forma digital como en papel. Aquí la consulta se centró en la identificación de las representaciones y prácticas políticas, procurando determinar, en el cruce

con otras fuentes, las tensiones entre programas partidarios y sujetos militantes y entre discursos y acciones concretas.

Por otro lado, se recurrió a la consulta de fuentes producidas por instituciones oficiales: las “carpetas de prensa” – que contienen noticias sobre la Universidad Nacional del Sur (UNS) publicadas en medios locales, regionales y nacionales – organizadas por la Dirección de Cultura de dicha institución, y la carpeta de recortes de Dirección de Cultura de la Municipalidad de Bahía Blanca (gestión Susana Persia: 1973-1976), que alberga notas periodísticas y materiales oficiales de distintos eventos organizados o auspiciados por dicha dirección<sup>40</sup>.

El objetivo en la consulta de estos documentos ha sido elucidar los rasgos de la política cultural, esto es, el conjunto de intervenciones realizadas en este caso por el Estado con el fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social (García Canclini 1987:26). Desde aquí, el recorrido por las fuentes pretendió identificar los mecanismos de conformación, los objetivos, destinatarios y marcos de intervención de las políticas culturales desplegadas por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Bahía Blanca y la Universidad Nacional del Sur, reconociendo siempre que estas compilaciones documentales son producto de operaciones específicas de gestación de una “tradición selectiva”, es decir, de una versión de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social (Williams, 1980 [1977]: 137-149).

Por otro lado, esta investigación se ha basado en consultas de documentación de la Ex-Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (ex-DIPPBA), cuyo acervo que incluye informes y documentación producto del espionaje ejercido sobre personas, instituciones, agrupaciones y actividades, se encuentra bajo custodia de la Comisión Provincial por la Memoria de la ciudad de La Plata<sup>41</sup>; así como en lectura sistemática de las compilaciones

---

<sup>40</sup> Ambas se encuentran disponibles en el Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur, y, en el segundo caso se trata de una fuente invaluable dada la inexistencia de archivo en la Secretaría de Cultura de la ciudad y de documentación referida al período en el recientemente creado Centro de Documentación y Biblioteca del Teatro Municipal de Bahía Blanca

<sup>41</sup> Esta documentación fue abierta al público en el año 2003, tanto para los investigadores como para las personas o familiares de los actores perseguidos y vigilados, cuyos datos

documentales “Censura cultural durante la última dictadura militar (1976-1983)” (editada en 2007) y “Universidad Nacional del Sur”, publicadas por la mencionada Comisión Provincial por la Memoria (editada en 2009).

La pesquisa ha partido de la premisa de que la documentación de la ex-DIPPBA lejos de mostrar “la verdad” acerca de las experiencias militantes, da cuenta de recortes arbitrarios del Estado atravesados por su propia lógica de vigilancia, señalamiento y represión (Da Silva Catela en Jelin, 2002: 212). Pero tomando en cuenta esta prevención, considero que este acervo

permite profundizar los análisis acerca de las agencias estatales dedicadas a las tareas de inteligencia y, a su vez, recuperar fuentes documentales producidas por diversos actores sociales y políticos – como publicaciones, volantes, afiches, etc.– que fueron conservadas como consecuencia del ‘trabajo de campo’ policial (Kahan, 2007: 9).

De este modo, la consulta a las fuentes de inteligencia se ha concentrado en dos ejes temáticos específicos, a saber: agrupaciones e instituciones culturales (privadas y públicas, del teatro y también de otras artes) en el período 1960-1983 y; el Partido Comunista Revolucionario y la Juventud Peronista en Bahía Blanca, 1968-1978. El análisis buscó identificar la lógica y las consecuencias de las acciones de espionaje y persecución que operaron en el ámbito local, al tiempo que ampliar el conocimiento acerca de las prácticas artísticas y políticas.

## **Hipótesis**

Esta tesis parte de la hipótesis de que tanto el surgimiento como el diseño estético y la desarticulación de los proyectos del “teatro militante” en Bahía Blanca en los años setenta no puede explicarse sino a partir del impacto que ejerció la militancia de los teatristas en organizaciones revolucionarias tales como el Partido Comunista Revolucionario en el caso de Alianza, y la Juventud Peronista-Montoneros para el Grupo de Teatro Popular Eva Perón. Este peculiar proceso de imbricación entre el teatro y la política estuvo marcado en el inicio por la necesidad de ampliación de las bases de poder de las

---

personales fueron registrados por el servicio de informaciones de la policía de la Provincia de Buenos Aires en el período 1932-1998.

organizaciones revolucionarias tras el pacto electoral entre Lanusse y Perón (el denominado “Gran Acuerdo Nacional de los Argentinos”) que las llevó a la creación o ampliación de sus organizaciones de superficie mediante diferentes dispositivos que incluyeron acciones de índole artística como el teatro; y en el final, por el repliegue y transformación de las prácticas militantes revolucionarias en el marco de la creciente violencia de derecha desatada a partir de 1974/1975, cuando se modificó la estrategia política de estas organizaciones de modo que el “teatro militante” dejó de ser pensado como un procedimiento idóneo para el logro de los objetivos revolucionarios y muchos de los artistas, o bien abandonaron la militancia o comenzaron a ejercerla a partir del desempeño de otro tipo de tareas.

A lo largo de este proceso, los teatristas militantes desarrollaron una serie de propuestas estéticas encuadradas en la estrategia de lucha de sus organizaciones políticas y político-armadas de pertenencia. En estas circunstancias se produjo una apropiación de las definiciones programáticas partidarias en la que los artistas, al poner en juego iniciativas y recursos (saberes, redes de sociabilidad, espacios) propios de su experiencia en tanto teatristas, tensaron y en muchos casos desbordaron las definiciones y prácticas programáticas de la política partidaria.

### **Estructura de la tesis**

La tesis está estructurada en cuatro capítulos. En el primero se analiza la emergencia de un sector radicalizado que desarrolló prácticas de “teatro militante” en Bahía Blanca. Para ello, se reconstruyen las características del campo teatral bahiense, el desarrollo de sus principales instituciones y conjuntos a partir de 1963 prestando especial atención a la trayectoria del grupo Alianza. A continuación se estudia la serie de instancias de confrontación y debate sobre teatro y política que llevaron adelante los grupos teatrales bahienses entre 1972 y 1973, a partir de las cuales se delineó una divisoria de aguas entre los que optaron por una práctica teatral militante y quienes se mantuvieron al margen de la misma, en el marco de un intenso proceso de disputas, fragmentaciones y creación de nuevos conjuntos teatrales en la ciudad.

En el segundo capítulo se estudia la producción artística de los dos grupos de “teatro militante” de mayor visibilidad en el ámbito bahiense en el período 1972-1975: el Teatro Alianza y el Grupo de Teatro Popular Eva Perón, con la finalidad de identificar los rasgos centrales de sus propuestas estéticas. Para ello, se analizan los modelos y referentes del mundo teatral que invocaron, el contenido y los procedimientos que pusieron en juego, así como los ámbitos y modos de circulación de sus obras y textos programáticos, de modo de elucidar de qué manera los artistas enunciaron, pusieron en acto y en algunos casos desbordaron sus propias definiciones de un teatro “para la clase obrera”, en el caso de Alianza y “de obreros”, en el caso del Grupo de Teatro Popular Eva Perón.

El tercer capítulo analiza la militancia “regular” y artística de varios integrantes de los Teatro Alianza y el Grupo de Teatro Popular Eva Perón, en el Partido Comunista Revolucionario y la Juventud Peronista-Montoneros. Aquí, analizamos el proceso de encuadramiento y las tareas implicadas en la militancia, las definiciones programáticas sobre la acción intelectual y artística en el marco de la estrategia revolucionaria de los partidos, las distintas instancias del proceso de apropiación de las definiciones programáticas de los partidos (lectura de materiales teóricos, reuniones de discusión sobre las obras), y el impacto de la violencia paraestatal de la Triple A desde mediados de 1974 de la represión estatal a las organizaciones revolucionarias.

Finalmente, en el capítulo cuarto se estudian las prácticas artísticas y de militancia política “regular” desarrolladas por los integrantes de la agrupación Alianza desde el golpe de Estado de 1976 hasta la disolución del grupo y la ruptura de buena parte de sus integrantes con el PCR ocurrida a comienzos de 1979. Para ello, se analizan el impacto de la política represiva implementada por la dictadura cívico-militar en el campo teatral bahiense en general y en el grupo Alianza en particular. Asimismo, se da cuenta de las estrategias de supervivencia y resistencia impulsadas por los miembros de esta agrupación teatral durante los primeros años del “Proceso de Reorganización Nacional”. Por otro lado, se estudian las tareas que asumió el trabajo político de varios de los teatristas de Alianza en el Partido Comunista Revolucionario, cuando lo artístico dejó de formar parte de las tareas militantes.

## **Capítulo 1: El campo teatral bahiense en los años sesenta y setenta: debates y definiciones en torno al “teatro militante”**

Los años sesenta del siglo pasado se caracterizaron por presentar un intenso crecimiento en el campo teatral bahiense, coronando una larga historia que se inició a fines del siglo XIX en tiempos de lo que se dio en llamar la “segunda fundación de la ciudad”.

La particularidad del desarrollo logrado en los sesenta y setenta se centró en la aparición, por primera vez, de una decena de grupos de composición local (Comedia del Sur, Idea, Alianza, Los Jóvenes, Imagen, Universitario, entre otros) que desplegaron una serie de acciones que configuraron una nutrida escena de espectáculos, salas y en menor medida, publicaciones.

La totalidad de estos grupos desarrolló un teatro de sala, basado fundamentalmente en la puesta en escena de textos de autores realistas contemporáneos europeos y norteamericanos y del llamado “género chico” criollo, en tanto que de forma creciente y especialmente a partir de 1970, la mayoría de los conjuntos comenzó a incorporar a su repertorio textos realistas de autores argentinos caracterizados por su alto grado de referencialidad con la realidad política nacional.

Hacia mediados de 1972, el Club Universitario de Bahía Blanca impulsó la publicación de una serie de artículos polémicos y organizó varias mesas de debate que marcarían el inicio de una fase caracterizada por discusiones, tomas de posición y ruptura de grupos en el seno del campo teatral bahiense en función de diferentes concepciones sobre las relaciones entre arte, política y revolución. De esta manera, empezó a delinearse una divisoria de aguas entre quienes optaron por mantener su práctica centrada en el teatro de sala y la especialización –sin renunciar por ello al contenido político en las obras–; y quienes se volcaron a un arte escénico que procuraba revisar sus modos de producción y circulación en función de una estrategia revolucionaria.

En el primer espectro se incluyeron grupos disímiles como Comedia del Sur, Teatro para el Hombre, Teatro Imagen, Teatro Universitario; en el segundo, se destacó el colectivo Teatro Alianza, al que pronto se sumaría una nueva agrupación creada por un director recientemente llegado a la ciudad: el Grupo de Teatro Popular Eva Perón.

En este capítulo analizaremos el proceso de crecimiento y posterior fractura del campo teatral bahiense en las décadas del sesenta y setenta, a instancias de las definiciones en torno a la problemática de las relaciones entre arte y política, prestando especial atención a los factores que desencadenaron dichas tomas de posición y a las características de la escisión generada a partir de ellas.

### **El teatro bahiense en los años sesenta y setenta**

Fundada en 1828 como fortaleza militar en la avanzada contra los pueblos originarios que habitaban el sudoeste bonaerense, la ciudad de Bahía Blanca contaba en los años setenta con una población de 180 mil habitantes y tenía una destacada importancia como centro económico, militar y cultural a nivel regional.

El desarrollo de la ciudad como nodo regional se remontaba a fines del siglo XIX, momento en que la construcción del muelle portuario (que motivó un fuerte desarrollo de las actividades comerciales y financieras), sumado a la llegada del ferrocarril en el año 1884 (que permitió comunicar a la ciudad con el resto del país), dio lugar a la instalación de establecimientos industriales medios y a la revolución agrícola regional. Este crecimiento fue favorecido por el incremento poblacional, producto de las colonias de inmigrantes que se asentaron en la ciudad y acompañaron el proceso de urbanización local (Dominella y otras, 2009).

Por otra parte, desde fines del siglo XIX Bahía Blanca se convirtió en asiento de diversas guarniciones militares y de organismos de defensa y de seguridad, que la constituyeron en un enclave militar de destacada importancia en todo el Sur del territorio argentino<sup>42</sup> (Dominella, 2015: 85-89).

---

<sup>42</sup>Para 1970, las Fuerzas Armadas y de Seguridad con asiento en la región incluían a la Base Naval Puerto Belgrano, creada en 1896, que era la más importante del país y una de las más grandes de Latinoamérica y con la que estuvo ligada la fundación de la localidad de Punta Alta(1898); la Base Aeronaval Comandante Espora; la Base Naval de Infantería de Marina; el Comando del V Cuerpo del Ejército erigido en 1960, y que extendía su jurisdicción a toda la Patagonia, y bajo el cual fueron unificadas las unidades que se habían formado previamente; la Compañía de Intendencia 181, el Batallón de Comunicaciones 181, la Policía Militar y el Destacamento de Inteligencia Militar 181, establecidas a lo largo de la década de 1960 y principios de 1970 y subordinadas a este Comando; la Delegación Sur de Gendarmería Nacional; la Prefectura Naval Argentina; la Delegación de la Secretaría de Inteligencia del

Como correlato del desarrollo material y a causa del avance del proceso de alfabetización, desde fines del siglo XIX tuvo lugar la creación en la ciudad de un conjunto de entidades culturales de gestión privada, como la Asociación Bernardino Rivadavia (1882)<sup>43</sup>, la Asociación Cultural (1919)<sup>44</sup>, la Asociación Artistas del Sur (1939)<sup>45</sup>, o la Universidad del Sur (1940)<sup>46</sup>: Asimismo desde 1940 tuvo lugar una creciente estructuración de las inquietudes culturales de la sociedad civil dentro del organigrama del Estado, dando lugar a la creación de dependencias públicas como la Comisión Municipal de Cultura (1946)<sup>47</sup> (López

---

Estado; la Delegación de la Policía Federal Argentina; la Brigada de Investigaciones y la Unidad Regional V de la Policía de la Provincia de Buenos Aires (Dominella, 2015: 88).

<sup>43</sup> Desde su creación en 1982, la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia ofreció al público bahiense, además de un destacado corpus bibliográfico y hemerográfico, salas de exposiciones y una sala teatral con capacidad para 420 personas, que era sede de actividades como conferencias, conciertos, etc. (López Pascual, 2014: 40).

<sup>44</sup> En 1919 fue creada la Asociación Cultural que orientó sus intereses, en su mayoría, hacia la gestión de recitales musicales (López Pascual, 2014: 40).

<sup>45</sup> La Asociación Artistas del Sur se constituyó en 1939 y agrupó desde sus orígenes a buena parte de los artistas plásticos locales, junto a escritores, músicos y profesionales interesados en las actividades culturales. El éxito de convocatoria y los lazos que unían a sus miembros con personalidades del mundo político y cultural brindaron a la institución el basamento de su sustentabilidad en el tiempo, destacándola de otras formaciones previas. De esta manera, los artistas concentrados en la Asociación se ubicaron en un lugar preponderante en el proceso de institucionalización de la cultura vivido en Bahía Blanca a partir de 1940, lo que dio lugar a que, y sin ser un organismo oficial, lograran tener su sede en el subsuelo del Teatro Municipal, que conservan hasta el presente (López Pascual, 2014: 202).

<sup>46</sup> En 1940, con auspicio del Museo Social Argentino de Buenos Aires y a instancias del diputado nacional Samuel Allperin, se creó en Bahía Blanca la Universidad del Sur, cuya dirección había quedado a cargo de un Consejo Superior integrado por Prudencio Cornejo (rector), Orlando Erquiaga (vicerrector) y Gualterio Monacelli (secretario). Preocupados por el desarrollo técnico y económico de la región, la nueva institución organizó sus cursos en torno a tres facultades: Ciencias Comerciales, Química e Ingeniería. De manera simultánea, se dio inicio a una serie de tratativas para lograr convenios institucionales con la Universidad Nacional de La Plata, dirigida en ese entonces por Alfredo Palacios, cuyos propósitos se vieron frustrados por la interrupción constitucional de 1943. Un año más tarde, la entidad cesó sus actividades (López Pascual, 2014: 55).

<sup>47</sup> Según López Pascual (en prensa), la Comisión Municipal de Cultura (CMC) fue creada por decreto municipal el 6 de mayo de 1946. "Compuesta por artistas, gestores culturales, periodistas y dirigentes políticos afines al peronismo, la creación de la Comisión significó la centralización de las distintas disciplinas artísticas a nivel local, siguiendo quizás las formas nominales que se adoptaban en el nivel provincial o nacional (Dirección General de Cultura, Comisión Nacional de Cultura)". La CMC tuvo bajo su incumbencia la gestión del Museo Municipal de Bellas Artes, el Museo y Archivo Histórico Municipal y el Teatro Municipal. Entre sus objetivos figuró la creación de escuelas municipales de Arte Escénico y Declamación, Bellas Artes, Música y la Orquesta Sinfónica Municipal. En la prosecución de estas metas, y a lo largo de sus cinco años de trabajo, la CMC ensayó una serie de experiencias que, si bien no tendrían continuidad en la década siguiente, sentaron precedentes para la conformación de las principales instituciones del campo artístico bahiense. En este sentido, y si bien la institución de enseñanza escénica no fue creada, se establecieron lazos con otras entidades, como la Dirección General de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, dirigida por Julio Tavella, el Teatro Argentino de La Plata, la Dirección General de Espectáculos Públicos y el elenco del Teatro Nacional de Comedia de Buenos Aires. Así, se propició la presentación en la ciudad de números teatrales y musicales que hacían giras por la provincia o el país (López Pascual, en prensa).

Pascual, 2014: 11) y escuelas y organismos de interpretación artística dependientes de la provincia de Buenos Aires: el Ballet del Sur (1956)<sup>48</sup>, el Conservatorio de Música y Arte Escénico (1957), la Orquesta Estable de Bahía Blanca (1959)<sup>49</sup>, entre otras (López Pascual, 2014: 12).

Finalmente, y a partir del esfuerzo de agrupaciones y figuras locales se creó el Instituto Tecnológico del Sur (1948)<sup>50</sup> que en 1956 fue convertido por decreto-ley en Universidad Nacional del Sur<sup>51</sup>, lo que hizo de Bahía Blanca un nodo cultural y educativo de relevancia para todo el Sur del país.

La actividad teatral se desarrolló en forma articulada con el proceso de constitución del campo cultural. En este sentido, la apertura de las primeras salas y la creación de los primeros grupos dramáticos bahienses tuvo lugar a fines del siglo XIX<sup>52</sup>, en tanto que en 1913 fue creado por iniciativa de un grupo

---

<sup>48</sup> Inició su actividad en 1956 como ballet privado bajo la dirección de Alba Lutecia Collo de Duyos. En 1961 fue oficializado por el gobierno de la Provincia de Buenos Aires. A lo largo de su historia desarrolló un vasto repertorio que incluyó las más elevadas expresiones del Ballet Universal, entre ellas "Coppelia", "Giselle", la versión integral del "El Lago de los Cisnes", "Gayané. "Ballet del Sur, un ballet con historia", disponible en <http://www.partedelshow.com.ar/noticia/ballet-del-sur-un-ballet-con-historia>, consultado el 21/7/15.

<sup>49</sup> La institución fue creada por iniciativa de la Asociación de Músicos de Bahía Blanca, instituciones y particulares (Caubet, 2013: 10). Fue el origen de la actual Orquesta Sinfónica Provincial.

<sup>50</sup> A principios de 1947 se puso en marcha el Instituto Tecnológico del Sur, institución educativa de nivel superior con un perfil marcadamente tecnológico y científico. Sin embargo, como ha estudiado López Pascual (2014), a pesar de las características eminentemente tecnológicas de la nueva institución, las preocupaciones artísticas de la ciudad encontraron cabida en ella: desde sus inicios, contó con un Departamento de Cultura Universitaria que trabajó en forma simultánea y conjunta con las dependencias de enseñanza técnica y comercial y desarrolló diversas tareas de extensión cultural: exhibiciones plásticas, conciertos sinfónicos, conferencias literarias y presentaciones teatrales.

<sup>51</sup> La creación de la Universidad Nacional del Sur (UNS) –se produjo por decreto-ley del 5 de enero de 1956 –, siendo la octava universidad nacional del país. La nueva institución adoptó un gobierno autónomo, un régimen cuatrimestral de cursado y la estructura departamental, siendo los primeros ocho departamentos los de Contabilidad, Economía, Física, Geología y Geografía, Humanidades, Ingeniería, Matemática y Química. Además de la UNS, desde mediados de la década de 1950, Bahía Blanca albergaba una serie de institutos terciarios, como el Instituto Superior de Profesorado Juan XXIII o la Escuela de Servicio Social, convirtiéndose, así también, en un centro educativo de nivel superior (Dominella, 2015: 88).

<sup>52</sup> Los orígenes de las artes escénicas en la ciudad estuvieron signados por la presencia de espectáculos circenses y de payadas de cantores nacionales (Martínez, 1913: 5). Hacia fines del siglo XIX se produjo la llegada de la primera compañía dramática al pueblo. Se trató del conjunto dirigido por Enriqueta Quintana, de origen español, que debió, en aquella primera actuación de 1885, acondicionar un local comercial para ofrecer sus funciones (Martínez, 1913: 6; Burgos en Pellettieri [dir.], 2005: 34). A partir de la llegada del ferrocarril se produjo la fundación de diferentes espacios dedicados a la representación teatral. De un lado, se abrieron varios teatros gestionados en forma privada (a cargo de empresarios italianos o españoles) como el Politeama Unión (1889), el Coliseo (1908), y el Politeama Argentino (que funcionó hasta 1908). Por otro, diferentes asociaciones crearon sus propias salas, entre las que se contaron la Sociedad Italiana "XX de septiembre" que fundó en 1889 el Teatro Roma (destruido en un incendio dos años después), la Sociedad Francesa de Socorros Mutuos, que creó el

de vecinos el Teatro Municipal, que fue nacionalizado en 1946<sup>53</sup>, en tanto que en esa misma década se conformaron diversos grupos teatrales bajo la égida de instituciones oficiales<sup>54</sup> y en 1961 comenzó a funcionar en forma autónoma la Escuela de Arte Dramático, que hasta el momento dependía del Conservatorio de Música<sup>55</sup>.

Por otro lado, existía ya desde mediados del siglo pasado un circuito de presentaciones de obras de radioteatro<sup>56</sup> y de teatro comercial<sup>57</sup> y oficial, proveniente de los grandes centros urbanos, especialmente Buenos Aires y La Plata, cuyos trabajos eran reseñados en la prensa periódica local,

---

Salón Nacional y el Círculo de Obreros Católicos que puso en pie al teatro Colón (inaugurado en 1909 y único de los mencionados que continúa en funcionamiento hasta la actualidad, bajo la denominación de "Centro Cultural Don Bosco").

<sup>53</sup>Este teatro se creó por impulso de los intendentes Jorge Moore y Valentín Vergara y fue financiado con aportes estatales y de vecinos de la localidad. El nuevo coliseo contó con un edificio monumental de estilo neoclásico con capacidad para 500 espectadores, diseñado por los arquitectos Dunani y Mallet de Buenos Aires y ejecutado por los constructores Bernasconi y Luisoni. La inauguración oficial del Teatro Municipal tuvo lugar el 9 de agosto de 1913, con la presentación de la ópera "Aída", escenificada por la Compañía Marranti, en un gesto que replicaba la función inaugural del Teatro Colón de Buenos Aires ocurrida cinco años antes. Desde su apertura y por más de cuatro décadas, este teatro de propiedad estatal fue gestionado por privados. En 1946 pasó a la jurisdicción de la Comisión Municipal de Cultura y desde 1950 y hasta 1965 dependió del Instituto Tecnológico del Sur. Bajo esta gestión, el teatro continuó albergando espectáculos del circuito oficial y comercial, en tanto que cedió el uso de su edificio para la instalación de las sedes de varias agrupaciones e instituciones locales: Artistas del Sur, el Museo Histórico, la Escuela de Teatro entre otros (López Pascual, *en prensa*).

<sup>54</sup>Los primeros grupos surgieron en el seno del Instituto Tecnológico del Sur. Se trató del Seminario de Arte Dramático dirigido por Víctor Nocera, cuerpo escénico que llegó a ensayar periódicamente en el Teatro Municipal; y del Grupo Vocacional Teatro del Sur (López Pascual, *en prensa*). Asimismo, en 1958 se creó el elenco dirigido por Néstor Tirri en la Universidad Nacional del Sur (Burgos en Pellettieri [dir.], 2007: 19-30).

<sup>55</sup>Hacia 1961 la Escuela de Teatro que había comenzado (1958) como una sección del Conservatorio de Música obtuvo su autonomía, La primera dirección del establecimiento estuvo a cargo de Nina Cortese. Hasta 1978, la Escuela funcionó –junto a otras instituciones de la educación artística– en el Teatro Municipal, donde además presentó año a año obras interpretadas por sus alumnos. Escuela de Teatro de Bahía Blanca, "Historia del instituto", disponible en [http://etbblanca.bue.infed.edu.ar/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=1&wid\\_item=9](http://etbblanca.bue.infed.edu.ar/sitio/index.cgi?wid_seccion=1&wid_item=9), consultado el 13/11/13. "Murió la crítica y directora teatral Nina Cortese", en *Río Negro, versión digital*, 11 de diciembre de 2013, disponible en <http://www1.rionegro.com.ar/arch200312/11/c11j42.php>, consultado el 13/11/13. Sobre los procesos de institucionalización en la cultura bahiense, ver López Pascual, 2014.

<sup>56</sup>Especialmente en los años cuarenta se desarrolló el radioteatro, en puestas que, en muchos casos, fueron también llevadas al escenario. Si bien en un primer momento estos trabajos fueron elaborados por compañías de origen no local, pronto se constituyeron agrupaciones dirigidas por y con un repertorio escrito por bahienses, que conformaron en algunos casos, como en el de la Primera Compañía de Dramas y Comedias Bahiense, una primera escena de profesionalización en el espacio local. Este tipo de teatro tuvo una gran repercusión y fue ampliamente acompañado por el público por tres décadas, hasta que en los sesenta la llegada de la televisión determinó su eclipse definitivo (Burgos en Pellettieri, 2007 [dir.]: 36 y 37).

<sup>57</sup>En espacios oficiales y privados como los teatros Municipal y Rossini.

especialmente, el diario *La Nueva Provincia*<sup>58</sup>, que contaba con una sección especial de crónica y crítica teatral que salía los días martes bajo el título “Teatro al día”<sup>59</sup>.

A partir de mediados de la década del cincuenta, se incorporaron a la escena bahiense grupos teatrales vocacionales e independientes respecto de las instituciones oficiales, que, particularmente a partir de mediados de los años sesenta, enriquecieron el panorama local gestando un rico circuito teatral.

El primero de estos grupos fue el Tablado Popular<sup>60</sup>, agrupación artística multidisciplinaria que llevó adelante una intensa labor de puesta en escena de obras, organización de conferencias, muestras pictóricas y talleres de diferentes artes, tanto en su sede céntrica de calle Rodríguez 141 como en distintos barrios bahienses, asumiendo el formato y los ideales del “Teatro

---

<sup>58</sup> El diario *La Nueva Provincia* fue creado en 1898 por Enrique Julio, quien lo dirigió hasta su muerte en 1940. A partir de ese momento y hasta el presente el medio ha sido dirigido por diferentes miembros de la familia de su fundador: Vicenta Calvento de Julio, Néstor E. Julio, Diana Julio de Massot y Vicente Massot (Montero, 2009: 6). A lo largo de su historia, *La Nueva Provincia* fue acrecentando su gravitación como actor político en el ámbito bahiense y bonaerense, en tanto que desde 1975 se convirtió en el único diario de edición local, a partir del cierre de sus dos únicos competidores, los periódicos *El Eco* y *La Hora del Pueblo*. Por otra parte, en 1958 esta empresa comunicacional incrementó su poder al acceder al control de la frecuencia radial LU2 y desde 1965, del canal televisivo LU80 Canal 9. Dueña de un discurso fervientemente antiperonista especialmente luego de la clausura del diario ejecutada por orden del presidente Juan Domingo Perón en 1950 *La Nueva Provincia* ejerció desde sus páginas una abierta oposición a los gobiernos de signo peronista inaugurados con la asunción de Héctor Cámpora en 1973 demandando a las Fuerzas Armadas, especialmente desde diciembre de 1975, una enérgica y refundacional intervención. Por otro lado, a partir del 24 de marzo de 1976 el diario brindó un fuerte apoyo al programa de gobierno dado a conocer por la Junta Militar en el inicio de su gobierno, llegando incluso a ejercer una crítica abierta cuando consideraba que las Fuerzas Armadas no lo desarrollaban con la eficacia esperada. De esta forma, *La Nueva Provincia* exigió desde sus páginas el recrudescimiento de las medidas tendientes a eliminar la “subversión”, especialmente, aquellas que excedían el plano estrictamente militar y abarcaban el control de otros ámbitos como la educación, la prensa, los partidos políticos y los sindicatos. En 2015, y por efecto de la investigación desarrollada en el marco de la Causa 982, Vicente Massot fue acusado de haber efectuado aportes esenciales – directos y personales– a través de la “actividad psicológica operativa” desplegada desde las páginas de su diario y de ser, por tanto, parte del mecanismo represión ilegal de la dictadura, cargos de los que fue sobreesido en un fallo que fue apelado en marzo de ese mismo año. Sobre la historia de *La Nueva Provincia* en la década del setenta ver Zapata (2008) y Montero (2009).

<sup>59</sup> La sección “Teatro al día” reseñaba especialmente las acciones del campo teatral porteño prestando especial atención a los teatros oficiales y a los éxitos de la cartelera comercial y el circuito del teatro de arte.

<sup>60</sup> Integraron el Tablado Popular, entre otros, los actores Alberto D’Amico, Carlos “Pato” Spaltro, Olga Postigo, Alberto Traversa, el titiritero Carlos Curimán y los plásticos Atilio y Fortunato Jorge. (Burgos en Pellettieri, 2007 [dir.]: 19-30). Entrevista a Alberto Rodríguez, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 13/11/12. Entrevista a Fortunato Jorge, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 11/6/2009.

Independiente”<sup>61</sup> (Burgos en Pellettieri [Dir.], 2007). Este conjunto, surgido a instancias de la labor de acompañamiento de elencos del interior que llevó adelante el grupo teatral porteño Fray Mocho<sup>62</sup>, se convirtió en una agrupación fundacional para el campo teatral local, no sólo por la intensidad de su labor a lo largo de su existencia, sino por el influjo que sus integrantes tuvieron en distintas agrupaciones surgidas a partir de 1963.

Asimismo, el Tablado Popular tuvo una fuerte relación con el Partido Comunista de Bahía Blanca<sup>63</sup>, en el que varios de sus miembros militaban. Esta vinculación implicó que el partido financiara y en algunos casos intentara dirigir lineamientos artísticos de la institución<sup>64</sup>, al tiempo que convirtió al

---

<sup>61</sup> El “Teatro Independiente” surgió en Argentina en la década del treinta y se caracterizó por sostener una serie de principios estético políticos básicos: la no-profesionalización, el realismo y una actitud didactista frente al público. Tuvo una honda influencia en el campo teatral nacional hasta su decadencia a fines de la década del sesenta. Al respecto, ver Pellettieri, 2002.

<sup>62</sup> El grupo Fray Mocho surgió en 1951 como escisión del grupo La Máscara, a partir de la iniciativa de un núcleo de actores dirigidos por Oscar Ferrigno. Sus aspectos distintivos fueron la economía absoluta de medios escénicos (tanto en la escenografía como en el vestuario) y la expresividad extrema de los movimientos corporales, sin apartarse del texto como base de sustentación para el soporte de una dramaturgia con sentido ideológico y político. Además de un repertorio universal bien seleccionado, principalmente moderno y que permitía la experimentación de nuevas propuestas escénicas, Fray Mocho puso en escena distintos textos de origen rioplatense, que incluyeron a autores como Osvaldo Dragún, Bernardo Canal Feijoo y Andrés Lizarraga. Entre las actividades el grupo se contaron giras nacionales e internacionales y la edición Cuadernos de Arte Dramático y Suplementos de Estudio, dedicados por entero, unos y otros, a la documentación y desarrollo de temas específicos a cargo de maestros y experimentadores como Stanislavski, Bertolt Brecht, entre otros. Asimismo, buscaron relacionarse con los elencos del interior, iniciando una tarea de padrino que abarcaba labores de formación, tal como sucedió con los grupos Yerutí de Santa Fe o Tablado Popular de Bahía Blanca (Britos, 2013).

<sup>63</sup> El Partido Comunista de Bahía Blanca fue fundado en mayo de 1921 por un grupo de militantes disidentes del Centro Socialista local luego de que el “IV Congreso Extraordinario del Partido Socialista” llevado a cabo en Bahía Blanca resolviera no adherir a la III Internacional (1919) (Cimatti, 2007: 92 y Cabezas, 2011: 21 y 2012: 01). Entre los años cincuenta y ochenta, la participación de miembros del Partido Comunista en diferentes proyectos artísticos y culturales locales ha sido permanente. Entre 1954 y 1975, varios de ellos tomaron parte en las agrupaciones teatrales Tablado Popular, Alianza, Imagen, El Tábano, en tanto que en 1989, algunos de ellos fundaron la FM “De la Calle”. Entrevista a Alberto Rodríguez, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 13/11/12. Entrevista a Fortunato Jorge, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 11/6/9. Volante del Frente Cultural Democrático, anexo al Informe del 26/4/61. Archivo de la Ex-DIPPBA. Mesa D (E), Legajo 150 (Tablado Popular). Entrevista a Gabriel Cena, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 27/9/13. Sobre la FM “De la Calle” y su relación con el PC, ver Galavotti y Randazzo, 2001.

<sup>64</sup> Según ha explicado Marcos Britos, también el PC intentó dirigir los destinos de la agrupación Fray Mocho: “El Teatro Fray Mocho [...] sufrió los avatares de las presiones políticas de la época y en particular las consecuencias de las orientaciones que en ese momento llevó adelante el Frente de Artistas e Intelectuales del Partido Comunista bajo responsabilidad de Héctor P. Agosti. Luego del retiro de Oscar Ferrigno el teatro cayó en una progresiva decadencia hasta su desaparición total posiblemente hacia mediados del año 63 o principios del 64” (Britos, Marcos “Quiénes fueron y qué hicieron”, disponible en <http://www.teatrofraymocho.com.ar/quienesfueron.htm>, consultado el 04/7/15). Sobre la historia

Tablado en uno de los blancos del accionar de los servicios de inteligencia y de las Fuerzas de Seguridad, así como de sectores civiles de la sociedad bahiense que denunciaron la filiación política de sus integrantes.

De esta forma, entre 1960 y 1962 la Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires realizó casi tres decenas de informes sobre la actividad del Tablado Popular, en los que registraron la organización interna de la agrupación y sus actividades artísticas dentro y fuera de la ciudad, en tanto que en 1961, sus agentes llegaron a solicitar la clausura del grupo<sup>65</sup>.

Por otro lado, en abril de ese mismo año un grupo identificado como “Frente Cultural Democrático” distribuyó volantes desacreditando la labor del Tablado y acusándolo de infiltración comunista, en tanto que ese mismo mes hombres de la Guardia de Infantería allanaron su local, ubicado en Rodríguez 141 y detuvieron a 25 personas. Finalmente, en mayo de 1962 se produjo el incendio intencional de aquel espacio, lo que determinó el cese de las actividades del grupo<sup>66</sup>.

Luego de la disolución de su agrupación, los integrantes del Tablado Popular continuaron siendo activos agentes del desarrollo del ámbito escénico local, participando en varios de los muchos grupos que surgidos entre mediados y fines de la década del sesenta, determinaron una verdadera explosión en el campo teatral local<sup>67</sup>. Concretamente, estos teatristas se insertaron en los grupos Comedia del Sur (formada por egresados de la Escuela de Teatro en 1963)<sup>68</sup>, Alianza (1966), Imagen (1972)<sup>69</sup> y El Tábano (1974)<sup>70</sup>; los cuales

---

de Fray Mocho consultar Britos, 2013. Sobre la relación entre los artistas plásticos y el Partido Comunista Argentino en la década del cuarenta ver Lucena, 2010.

<sup>65</sup> Argumentaban para ello la vigencia del decreto 4965/59 que prohibía las actividades del Partido Comunista. Archivo de la Ex-DIPPBA. Mesa D (E), Legajo 150 (Tablado Popular).

<sup>66</sup> Archivo de la Ex-DIPPBA. Mesa D (E), Legajo 150 (Tablado Popular).

<sup>67</sup> Entrevista a Alberto Rodríguez, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 13/8/13, en Vidal, 2014a.

<sup>68</sup> El grupo teatral Comedia del Sur fue creado en 1963 por egresados de la Escuela de Teatro de Bahía Blanca y continúa hasta la actualidad. Sus fundadores fueron los actores Gloria Menéndez, Oscar Pascuaré y Antonio Medina. Hacia 1971, la Comedia entró en una segunda etapa en la que se incorporaron Marión Valdez, Osvaldo Cipriani, Olga Postigo, quienes desplazaron a los creadores del grupo en la dirección del mismo. Según ha estudiado Nidia Burgos, la Comedia desarrolló un repertorio ligado al teatro “culto”. En 1974 (bajo la dirección de Osvaldo Cipriani), el grupo pasó a desarrollar un repertorio humorístico, de autores locales y con gran afluencia de público. En 1980 la dirección pasó a Olga Postigo quien siguió con la misma tónica (Burgos en Pellettieri, 2007 [dir.]: 19-30).

<sup>69</sup> Se creó en julio de 1972, asumiendo en su primera etapa la denominación “Teatro del Club Universitario”, por su pertenencia institucional. Su director fue Carlos Spaltro. Entre 1972 y 1974 presentó “El Cuarto Poder” y “Los Linares”. Integraron este elenco Alberto Rodríguez, Roberto Di Orío, Jorge Berstein, Juan Carlos Arocena, Alicia Hermida y Carlos Traversa, entre otros.

aportaron al enriquecimiento del expansivo escenario caracterizado además por el surgimiento de otros grupos teatrales: Libre (1967)<sup>71</sup>, Idea<sup>72</sup>, Los Jóvenes<sup>73</sup> y Universitario<sup>74</sup> (creados todos en el año 1970), a los que se sumaron el Teatro para el Hombre<sup>75</sup> y su Centro de Investigación y Difusión Teatral<sup>76</sup> (1971).

---

<sup>70</sup> La sala teatral “El Tábano” funcionó desde fines de 1974 en Estomba 252. Fue gestionada por el grupo Telón Teatro Popular, que integró, bajo la dirección de Jorge Pinasco, a varios ex-integrantes del Tablado Popular como Alberto D’Amico y Carlos Spaltro. Este último era, por aquel entonces, Secretario General del Partido Comunista bahiense. Según afirma Alberto Rodríguez, también participaron en este teatro militantes del partido llegados desde Buenos Aires. “El Tábano” sufrió un atentado en el año 1975 y en julio de 1976 sus creadores decidieron cerrarlo luego del secuestro, de las integrantes del Telón Teatro Popular, perpetrado por miembros del Ejército Argentino. Al respecto, ver capítulo 4. Entrevista a Alberto Rodríguez, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 13/8/13, en Vidal, 2014.

<sup>71</sup> Fue creado por en 1971 y se disolvió a mediados de 1973. Tras su desaparición, algunos de sus integrantes pasaron a sumarse a los grupos Teatro Pueblo y Teatro para el Hombre. Estuvo formado por Olga Vallasciani, Gerardo Carcedo, Valeria Nava, Mario López, Luis Tobía, Roque Oppedisano, Dardo Guardiola, María Jesús Carretero, Elena Camet, Coty Rodríguez, Liliana Amundarain, Roberto Ajis, Juana Stankevicius, Graciela Vargas, Oscar Elías, Giovanna Marini, Néstor Coronel, Juan S. De Monópoli, Roberto Meluz, Angel Macelo, María del Carmen Cuesta, Néstor Castelnuovo, Roberto Meluz, Luis Carlos Tobías, Edmundo Abraham, María Jesús Carretero, Carlos Castro, María del Carmen Cuesta, Alicia Bértoli. Entre sus obras figuraron: “El diario de Ana Frank”, “Las Brujas de Salem”, “La isla desierta”, “Romeo y Julieta”, “La casa de Té de la Luna de agosto” y “La muerte de un viajante”. (AA. VV., 1978). “Teatro al día” en *La Nueva Provincia*, año LXXV, nº 25441. Bahía Blanca, 29/5/73, p. 14.

<sup>72</sup> Teatro Idea nació en 1970. El grupo se presentó en diversas oportunidades en las salas del Teatro Municipal, con “Auto de Fe”, “La marquesa de Larkspur Lotion” y “Háblame como la lluvia y déjame escuchar” de Tennessee Williams, “Carta abierta a un Buenos Aires Violento” y “Para comerte mejor” de Gudiño Kiefer, “El Avión Negro” de Grupo de Autores (1971), “La Valija”, de Julio Mauricio (1972) y “Esperando a Rodó” de Carlos Maggi, entre otras. Incursionaron también en el *café concert* y el teatro infantil con “Petete”. En 1971 lograron la apertura de su local propio, bautizado “La idea de los gatos” en calle Donado 262. Participaron en Idea: Aníbal García (dirección), Lucy Lampugnani, Ángela Fernández, Elizabeth Bonachi, Antonio Kriscilunas, Daniel García, Estela Rozonovich, Rubén Vitali, Mario César Salotto, Daniel Fiori, Mónica Garmendia, Noemí Barraza, entre otros. (AA. VV., 1978). “Grupo de ‘Teatro Independiente’ Idea” en *La Nueva Provincia*, año LXXIII, nº 24885. Bahía Blanca, 23/9/71, p. 13. “Nuevas funciones del Teatro ‘Idea’”, en *La Nueva Provincia*, año LXXIII, nº 14941. Bahía Blanca, 20/11/71, p. 14,

<sup>73</sup> El teatro Los Jóvenes fue creado en 1970 con la dirección de Alfredo Castanget. Lo integraron Norberto Fernández, Alicia Salvá, Rodolfo Olivera, Stella Maris Barraza, Guillermo Ojeda, María Cristina Ganuza, Aníbal Aman y Jorge Weisz. Entre las piezas que ofreció se cuentan “Las Momias de Egipto”, que tuvo música incidental compuesta por Ramírez Urtázun grabada por la Orquesta Estable de Bahía Blanca. (AA. VV., 1978).

<sup>74</sup> Fue creado desde la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional del Sur en el año 1970. El cargo de director se cubrió por un concurso de antecedentes que ganó Antonio Medina (Aguirre, 1988). Integraron el elenco Lidia Centurioni, Alicia Carvalán, Alicia Teveles, Roberto Nayach, Perla Ritacco, Beatriz Llusá, Alfredo Castagnet, Mélide Cantarelli, Norma Gurria, Tristán Redondas, Hugo Sing Chuan, Vilma Valero, María Fenizi, Valentin Morán Obiol, Cristóbal Tolza y Rodolfo Jara, María Esther Cifuentes, Estela Cavallero, Estela Dayen, Elena Martínez, María Cristina Pieroni. Su puesta de estreno fue “Vendrán lluvias suaves” de Ray Bradbury. (AA. VV., 1978). En 1973 presentó “El señor Galíndez” de Eduardo Pavlovsky en la sala del rectorado de la Universidad Nacional del Sur.

<sup>75</sup> En 1971 Oscar Sobreiro fundó el grupo Teatro para el Hombre. Entre las obras que presentó el Teatro para el Hombre se cuentan “Los cuentos del zoológico”, “El amante”, “Febo Asoma” y “El sostén de la familia”. Integraron el grupo, entre otros, Néstor Castelnuovo, Carlos Tobía,



**IMAGEN 1** “Hechos - Todo Pinter Todo”, una de las publicaciones del Centro de Investigación y Difusión Teatral. Bahía Blanca, 1973.

Todas estas agrupaciones se iniciaron desarrollando un teatro de sala (en los escenarios pertenecientes a la Universidad Nacional del Sur<sup>77</sup>, la Biblioteca Rivadavia<sup>78</sup>, así como en teatros gestionadas por los mismos grupos, como el Club de Teatro<sup>79</sup>, o el Centro Cultural Cooperativo<sup>80</sup> y, en mucha menor medida, el Teatro Municipal); poniendo en escena textualidades en las que predominó un repertorio realista universal contemporáneo (Harold Pinter, Henry Miller, Tennessee Williams) y cultivando el llamado “género chico”<sup>81</sup>(Roberto Cayol, Armando Discépolo, José González Cantilo).

A principios de la década del setenta, varios de estos grupos viraron su producción para representar con cada vez más asiduidad obras pertenecientes a autores nacionales contemporáneos, englobados en lo

---

Gloria Menéndez, Ariel Ares, María Esther Silvetti, Oscar Brito, Horacio Rodríguez, Roberto Luciague. El Teatro para el Hombre continuó su trabajo hasta 1992, en su sede de calle Donado 77, con dirección de Néstor Castelnuovo. *Festival Regional de Teatro, programa de mano*. febrero-marzo de 1974. Carpeta de prensa Dirección de Cultura Municipalidad de Bahía Blanca, gestión Susana Persia, disponible en el Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

<sup>76</sup> El Centro de Investigación y Difusión Teatral fue creado por Oscar Sobreiro en 1971. Fue único en su tipo en la ciudad y se dedicó a la publicación de textos sobre temas teatrales (algunos de ellos, escritos por bahienses), la organización de muestras y charlas y la venta de publicaciones argentinas y extranjeras. En este marco, editaron: *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski, *Stanislavski, su sistema en teoría y práctica*, por Vasili Toporkov, *Todo Pinter Todo*, *El método de las acciones físicas*, de Constantin Stanislavski, *Actor, cultura, pueblo*, de Juan Carlos Gené, *Bertolt Brecht* por Mario Merlino, *Hechos*, de Osvaldo Dragún, *En torno a Edward Albee*, ensayos de Esther Silvetti. El centro mantuvo una estrecha relación con la Caja de Crédito Bahiense, y su sede inicial y provisoria fue en 11 de abril 1973.

<sup>77</sup> La Universidad Nacional del Sur dispone de dos auditorios de grandes dimensiones, uno ubicado en la sede del Rectorado en avenida Colón 80, y otro en la casa central de avenida Alem 1253.

<sup>78</sup> La Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia, fundada en 1882, cuenta con un teatro de diseño italiano con 400 localidades.

<sup>79</sup> Que pertenecía a la Comedia del Sur y estaba ubicado en la primera cuadra de la Avenida Leandro Alem.

<sup>80</sup> Creado en 1974 por la Caja de Crédito Bahiense, el Centro Cultural Cooperativo funcionó en Donado 77, donde luego se radicaría el Teatro para el Hombre.

<sup>81</sup> El “género chico” era el modo en el que los agentes del campo teatral definían al conjunto de la producción de obras de corta duración representadas en los teatros por secciones de la década del '20, incluyendo sainetes, *pochades*, juguetes y otras modalidades teatrales. Las obras del género chico solían ofrecer un argumento lineal, con una variedad de personajes arquetípicos, que se desenvolvían en situaciones de la vida cotidiana. Poco a poco fueron incorporando números musicales. Se las caracterizaba como un repertorio opuesto al llamado “género grande”, constituido por obras de la dramaturgia universal, generalmente más extensas (González Velasco, 2012: 37).

que Osvaldo Pellettieri definió como “realismo reflexivo”, esto es, una dramaturgia basada en “una selección de los hechos significativos aportados por la percepción [pero destacando la] subjetividad en lugar de la pretendida objetividad del realismo ingenuo” a partir de la incorporación de procedimientos antiteatralistas<sup>82</sup>. (Pellettieri [dir.], 2003: 249). Así, se pusieron en escena “Los días de Julián Bisbal” (1970), de Roberto Cossa a cargo del Teatro Alianza; “Febo asoma”, basada en textos de Alberto Adellach, y “Nuestro estilo de vida”, de Osvaldo Dragún, en manos del grupo Teatro para el Hombre en 1972, en tanto que el grupo Idea escenificó “Carta abierta a un Buenos Aires Violento” de Gudiño Kieffer, “La Valija” de Julio Mauricio y una obra que, en 1971, se constituyó en una apuesta destacada debido a la estrecha referencialidad que la obra tejía con la realidad política argentina contemporánea: de “El avión negro” de “Grupo de Autores”<sup>83</sup>.

Estas agrupaciones bahienses funcionaron en general bajo la modalidad del teatro vocacional. Se trató de grupos reunidos en torno a alguna figura con formación previa que operaba como docente y capacitador y que los introducía en las técnicas y teorías teatrales. Fue el caso de Los Jóvenes, Idea y Teatro para el Hombre, organizados respectivamente en torno a los profesores Alfredo Castagnet<sup>84</sup>, Aníbal García<sup>85</sup> y Oscar Sobreiro<sup>86</sup>. Otros se conformaron con

---

<sup>82</sup> Fueron autores paradigmáticos de esta tendencia Roberto Cossa, Ricardo Halac, Carlos Gorostiza y Julio Mauricio. A medida que fue desarrollándose, el “realismo reflexivo” (Pellettieri [Dir.], 2003: 235) absorbió las novedades aportadas por la otra gran tendencia teatral de la época, denominada “neovanguardia” signada por el experimentalismo y la apropiación de elementos de la estética del absurdo, cuyo principal espacio de concreción fue el Instituto Di Tella, y sus representantes paradigmáticos, Roberto Villanueva, Eduardo Pavlovsky y Griselda Gambaro. Si bien en un primer momento ambas líneas del teatro argentino mostraron distancia entre sí, a medida que avanzaron los setenta se produjeron encuentros entre ambas, dando lugar a trabajos basados en una estética realista combinada con procedimientos antiteatralistas, cada vez más vinculada con la realidad nacional y que Osvaldo Pellettieri llamó “realismo reflexivo híbrido” (2003: 251). Sobre la producción de este período ver Proaño Gómez (2002) y Pinta (2013).

<sup>83</sup> “El avión negro” fue escrita en 1970 por “Grupo de Autores” (Roberto Cossa, Carlos Somigliana, Ricardo Talesnik y Germán Rozenmacher). Esta obra es considerada un hito fundacional en el desarrollo de un “teatro paródico a la historia oficial”, que se desarrolló en Argentina entre finales de la década del sesenta y comienzos de la del setenta (Pellettieri [Dir.], 2003: 251), dado que tematizó al peronismo y, junto a él, los sectores populares y sus vínculos con las clases medias. Como afirmó Lorena Verzero, el objeto central de la obra ya no fue la clase media, como en el teatro realista previo, sino las problemáticas intersectoriales, y esto se resolvió estéticamente a través de la combinación de elementos realistas con otros provenientes de géneros populares (2009: 83 y 87).

<sup>84</sup> Alfredo Castagnet nació en Bahía Blanca en 1938 y se formó en la Escuela de Teatro de la ciudad. También estudio Bellas Artes y Cine en La Plata. Dirigió el grupo Los Jóvenes y fue asistente de dirección en el Teatro Universitario. En 1977 creó el grupo Teatro Estudio (luego denominado Artestudio) que continúa hasta el presente funcionando en Gorriti 39. Además de

profesionales egresados de la Escuela de Teatro, como por ejemplo, la Comedia del Sur. También surgieron en el seno de instituciones como la UNS, como el Teatro Universitario dirigido por Antonio Medina o el Teatro Imagen, dirigido por Carlos Spaltro en el Club Universitario. Algunos desarrollaron además una labor que implicó la apertura de salas (el Club de Teatro de la Comedia del Sur y las salas de los grupos Idea y Teatro para el Hombre), la gestión de seminarios con docentes traídos de fuera de la ciudad y actividad editorial. En este último aspecto se destacó el Teatro para el Hombre que incluyó en su trabajo la edición y venta de una serie de cuadernillos sobre temas teatrales en una labor de difusión inédita en la ciudad. Asimismo, todos ellos conformaron un circuito de puestas en escena, encuentros de debate, seminarios e instancias de premiación<sup>87</sup>, que los tuvieron compartiendo espacios de trabajo en un dinámico escenario local.

No muy distinto que el resto de los grupos fue el Teatro Alianza, surgido en la vecina localidad de Punta Alta en 1966 y radicado prontamente en Bahía Blanca.

### **Teatro de la Alianza Francesa: del teatro vocacional a la vanguardia**

Oriundo de la cercana localidad de Punta Alta, este conjunto teatral surgió como iniciativa de un grupo de aficionados en el seno de la Alianza Francesa. Los fundadores del colectivo fueron dos estudiantes de francés, Julio Teves<sup>88</sup> y

---

director, Castagnet fue dramaturgo. Falleció en 1996. "Celebra sus Bodas de Plata un bastión del teatro bahiense", en *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, 16/6/2002, edición online.

<sup>85</sup> Aníbal García creó en 1970 el grupo teatral Idea. En 1973 se integró al Teatro Alianza, con quien se fue en gira por Colombia y Venezuela en 1975. Luego de ese viaje ya no regresó a Argentina, radicándose en el segundo de esos países.

<sup>86</sup> Oscar Sobreiro nació en Ensenada y estudió en la Escuela de Teatro de La Plata. Se formó con distintos profesores entre los que se cuentan Lidia Lamaison, Raúl Serrano y Carlos Gandolfo. Participó en distintas obras teatrales en la Capital Federal. Dirigió en Bahía Blanca los grupos Alianza y Teatro para el Hombre. Malizia, Carlos. 1970. "Hablemos con Oscar Sobreiro", en *Graphos*, año 1, n° 4, noviembre-diciembre, p. 19.

<sup>87</sup> Se trató de una iniciativa del grupo teatral Idea. En aquella oportunidad se otorgaron las siguientes distinciones: Mejor director teatral, Antonio Medina por "Negro, azul, negro", puesta por la Comedia del Sur en el Club de Teatro. Mejor Actor, Dardo Aguirre por "Los Días de Julián Bisbal", Mejor actriz, Sonia Páramos por su rol en la misma pieza y en "El Malentendido". Revelación actoral, Marión Valdez, por "Negro, Azul, Negro". Mejor director invitado, Oscar Sobreiro por "Los días de Julián Bisbal". Mejor puesta en escena, Rubén Gómez por "La isla desierta". Revelación actoral masculina, Alberto D'Amico por su actuación en "La Isla Desierta". "Premios a la Actuación Teatral en Bahía Blanca" en *La Nueva Provincia*, año LXXIII, n° 24799. Bahía Blanca, 27/6/71, p. 15.

<sup>88</sup> Ver referencias biográficas en ANEXO 1.

Ana Casteing<sup>89</sup>, quienes convocaron a una de sus docentes, Coral Aguirre<sup>90</sup>. A este grupo pionero, pronto se sumó Dardo Aguirre, esposo de Coral<sup>91</sup>.

El grupo de la Alianza inició sus trabajos actorales en forma autodidacta y contó entre sus primeras puestas la dramatización de una serie de poemas de Federico García Lorca<sup>92</sup>, en el escenario del Círculo de Oficiales de Mar en octubre de 1967. Para noviembre, ya se estaban presentando en la ciudad de Bahía Blanca, en las salas de la Universidad Nacional del Sur. A continuación, el grupo estrenó la pieza “La mala palabra”<sup>93</sup> de Sara Strassberg<sup>94</sup>, por aquel momento, una joven dramaturga argentina. La obra fue puesta en escena con presencia de su autora en los teatros Colón de Punta Alta y nuevamente, en la Universidad Nacional del Sur.

Estos trabajos fueron realizados desde una actitud vocacional y sin la guía de ningún profesor, situación que se sostuvo hasta que el grupo convocó a quien fuera su primera directora externa, Hebel Sacomani<sup>95</sup>, actriz de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires<sup>96</sup>. Con ella, Alianza obtuvo sus primeros

---

<sup>89</sup> Ver referencias biográficas en ANEXO 1.

<sup>90</sup> Ver referencias biográficas en ANEXO 1.

<sup>91</sup> Julio y Ana eran empleados administrativos, mientras que Coral y Dardo eran músicos profesionales que trabajaban en la Orquesta Estable de Bahía Blanca. Dicha institución fue creada en 1959 por iniciativa de la Asociación de Músicos de Bahía Blanca, instituciones y particulares (Caubet, 2013: 10). Fue el origen de la actual Orquesta Sinfónica Provincial.

<sup>92</sup> En aquella oportunidad dramatizaron “Baladilla de los tres ríos”, “El lagarto está llorando”, “Canción tonta”, “Canción de jinete”, “Arbole Arbole”, “Despedida”, “Romance de la luna, luna”, “Preciosa y el Aire”, “Romance Sonámbulo”, “La casada infiel”, “Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino a Sevilla”, “Muerte de Antoñito Camborio”, “Tengo miedo a perder la maravilla”, y “Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías”, entre otros textos del autor español.

<sup>93</sup> Obra en dos actos que relata la historia de Delia, una mujer que olvida lo importante de la vida por entregarse por completo a su trabajo.

<sup>94</sup> Sara Strassberg-Dayán es una escritora nacida en Uruguay que vivió en Argentina su infancia y juventud hasta el año 1975. Licenciada en Filosofía y egresada de la Escuela de Teatro de la Universidad de Buenos Aires, dirigió el Taller de Teatro de la Sociedad Argentina de Escritores en 1972. En Buenos Aires publicó tres libros de teatro: *El ja-ja - La mala palabra*; *Sócrates* y *El trigal y los cuervos*. “Sara Strassberg”, disponible en <http://sarastrassberg.blogspot.com.ar/>, consultado el 23/12/13.

<sup>95</sup> Actriz, directora y dramaturga nacida en La Plata. Egresó de la Escuela Provincial de Arte Dramático. Trabajó en la Comedia de la Provincia de Buenos Aires y en Teatro General San Martín. “Hebel Sacomani”, en <http://www.alternativateatral.com/persona6081-hebel-sacomani>, consultado el 23/12/13.

<sup>96</sup> La Comedia de la Provincia de Buenos Aires fue creada en 1958 como organismo dependiente del Teatro Argentino de La Plata. En 1960 se la dotó de un reglamento y presupuesto propio. Como han explicado Rádice y Di Sarli, los fundamentos para la creación de la Comedia se sustentaron en la idea de que el teatro podía promover la formación de una legítima conciencia nacional en el ámbito provincial. Por ello, el criterio seguido para la selección de su repertorio fue que las historias fuesen “más cercanas al público, seleccionando, así, obras en donde la temática estuviera ligada a lo rural y a la revalorización de lo nacional, en este caso particular lo provincial” (2011: 07, el resaltado corresponde al original). En los

rudimentos en el trabajo actoral<sup>97</sup> y conoció un repertorio, el del absurdo, que explorarían intensamente.

La primera de las obras que pusieron en escena fue “La Cantante Calva” de Ionesco, seguida por el “Festival del Absurdo” en la Universidad Nacional del Sur. A partir de allí, el grupo estableció lazos con la intelectualidad bahiense que trabajaba en el Departamento de Humanidades, docentes e investigadores de gran renombre, como Jaime Rest<sup>98</sup>, Antonio Camarero<sup>99</sup> o Héctor Ciocchini<sup>100</sup>, quienes se convirtieron en interlocutores del grupo y los señalaron como figuras señeras de una naciente vanguardia signada por la ruptura del realismo escénico.

En 1969 el grupo Alianza entró en contacto con Oscar Sobreiro, otro de los actores de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, egresado de la Escuela de Teatro de La Plata y formado con Raúl Serrano<sup>101</sup> y otros referentes

---

años sesenta, la institución no logró “responder al horizonte de expectativa que constituía el campo simbólico de la floreciente clase media surgida de los gobiernos democráticos de Frondizi e Illia”. Sobre los orígenes de la Comedia, ver Rádice y Di Sarli, 2005.

<sup>97</sup> La directora les enseñó voz, dicción y respiración diafragmática, con el objetivo de lograr una adecuada “representación” (Aguirre, 2015: 29).

<sup>98</sup> Jaime Rest, traductor, escritor, profesor y crítico literario. Estudió y ejerció la docencia en la Universidad de Buenos Aires y en Universidad Nacional del Sur, donde fue profesor titular de las cátedras de Literatura Europea Medieval y Literatura Europea Moderna. Según ha afirmado Maximiliano Crespi, el perfil de Rest “se ajusta al de este nuevo tipo de intelectual crítico que redescubre la criba política en su propio espacio de intervención específica. En algún punto, sus operaciones se perfilan no ya hacia la valoración ideológico-política de los objetos abordados sino al descubrimiento de las operaciones que definen o no una política reaccionaria en el interior de una práctica específica” (2012: 14).

<sup>99</sup> Antonio Camarero nació en Gerona, España en 1920 y murió en Buenos Aires en 1998. Se formó en la Universidad de Madrid (después Complutense), donde obtuvo su título de Licenciado en Filología Románica y Clásica. Trasladado a Argentina en 1953, adoptó la ciudadanía de este país en 1955. Ejerció la docencia y la investigación en la Universidad Nacional de Tucumán desde su arribo a Argentina hasta 1958, año en que se radicó en Bahía Blanca. En esta ciudad se desempeñó como Profesor Titular en disciplinas de su especialidad en el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, hasta su jubilación en 1990. Su versatilidad y profundo conocimiento del mundo clásico greco-latino le permitieron desempeñarse brillantemente en las cátedras de Lengua griega y latina en sus distintos niveles, de Literatura griega, de Historia del arte y la cultura y de Cultura clásica. Obtuvo su título de Doctor en Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires con una tesis sobre el concepto de conveniencia o decoro en la Antigüedad clásica. <http://www.aristarchus.unige.it/>, consultado el 12/3/16.

<sup>100</sup> Héctor Ciocchini nació en La Plata en 1922 y falleció en Buenos Aires en 2005. Trabajó como docente e investigador en la Universidad Nacional del Sur, donde dirigió el Instituto de Humanidades entre 1956 y 1973. Realizó estudios e investigaciones en el *Warburg Institute* de la Universidad de Londres sobre temas de iconografía y de retórica. Fue poeta y profesor de estilística, literatura medieval y del Siglo de Oro español. De sus ensayos cabe destacar: “Góngora y la tradición de los emblemas” (1960), “Los trabajos de Anfión” (1969) y “El sendero y los días” (1973). Al respecto, ver Agesta en Ciocchini, 2010.

<sup>101</sup> Raúl Serrano nació en San Miguel de Tucumán en 1934. Fundó en esa ciudad el grupo Teatrote y luego tomó contacto con el emblemático grupo de teatro independiente Fray Mocho. Vivió diez años en la ciudad rusa de Bucarest, donde dirigió el teatro municipal. Se ha

del teatro porteño. Centrándose en los postulados del “Método de las acciones físicas” de Konstantin Stanislavski<sup>102</sup> este director brindó a Alianza un primer conocimiento práctico sobre las teorías teatrales contemporáneas.



**IMAGEN 2: Ensayo del Teatro Alianza, 1968.**

Paralelamente al trabajo con este director, Alianza entró en contacto con varios de los ex-integrantes del Tablado Popular: Alberto D’Amico, Ariel Ares, Carlos Traversa, Juan Carlos Spaltro y Fortunato Jorge<sup>103</sup>. El vínculo no sólo se cimentó en el trabajo teatral sino también en la militancia compartida en el seno del Partido Comunista bahiense, en el que tanto Dardo como Coral Aguirre se encuadraron en 1969 por invitación de Carlos Spaltro (Aguirre, 2015: 34).

En 1970 el grupo Alianza y los ex integrantes del Tablado estrenaron “Los días de Julián Bisbal” de Roberto Cossa<sup>104</sup>. La interpretación realista del trabajo,

---

destacado por sus estudios y su labor de transmisión de la teoría de Stanislavski en Argentina. Es miembro fundador de la Federación Argentina de Teatros Independientes y de la Escuela de Teatro de Buenos Aires.

<sup>102</sup>Konstantin Sergeivich Alekseeiev (s. Stanislavski) (Rusia, 1863-1938). Actor y director teatral. Desde sus inicios se dedicó a la búsqueda de un método de actuación que superara los procedimientos anquilosados y rutinarios del teatro de su época. En 1897 junto con Vladimir Danchenko creó el Teatro de arte de Moscú (TAM), donde desarrolló un teatro realista-psicológico, en el que “se sentía pensar, vivir y sufrir al espíritu humano” (Tomacheva, 2011 [1946]: 290) y puso en práctica sus investigaciones teatrales, que codificó posteriormente. Entre sus principales aportes se encuentra el “Método de las acciones físicas”, que se basa en los siguientes postulados: 1) Los sentimientos no dependen de la voluntad del actor, 2) El actor debe desplazar su atención a lo que hay que hacer, y esto sí depende de su voluntad. 3) El personaje, fuera del accionar del actor es solo un conjunto de palabras, 4) La emoción es el resultado de la acción física.

<sup>103</sup> Ver referencias biográficas en ANEXO 1.

<sup>104</sup>El elenco estuvo compuesto por Dardo Aguirre, Fortunato Jorge, Carlos Traversa, Coral Aguirre, Susana Blanco, Ana Casteing, Sonia Páramos, Ariel Ares, Alberto D’Amico, Julio Teves, Alilá Lingeri, Gerardo Carcedo y Juan Carlos Spaltro, estos dos últimos en carácter de invitados. La escenografía fue de Hugo Lagomarsino y la iluminación de Héctor Sagastume.

que contaba con una escenografía hecha por el artista plástico Fortunato Jorge, sumado a un texto teatral de alta calidad, hicieron de esta obra un éxito de cartel. La sala utilizada fue la de la Biblioteca Rivadavia, un teatro con más de doscientas cincuenta localidades que se vieron colmadas en puestas semanales durante un año<sup>105</sup>. Pese a este éxito y a varios proyectos compartidos con Sobreiro, hacia fines de 1970 se rompió la relación entre el director y el grupo, debido, según afirman algunos integrantes del colectivo teatral, a debates surgidos de la negativa de los fundadores de Alianza ante la propuesta de Sobreiro de asumir la dirección general del grupo (Aguirre, 1988: 19 y 2015: 35).

Oscar Sobreiro fundó entonces su Teatro para el Hombre, agrupación desde la cual desarrolló una intensa labor artística y pedagógica. Alianza continuó su camino formativo con independencia de este referente, pero capitalizando los logros alcanzados: la consolidación en los escenarios locales fundada en la convocatoria de público a sus presentaciones; el establecimiento de lazos con importantes figuras de la academia local y fundamentalmente la adopción en un sistema de producción teatral: el método Stanislavski.

### **Teatro Alianza y Comuna Baires: un primer acercamiento al binomio arte / revolución**

El verano de 1970-1971 encontró al grupo Alianza sin director, debido a la ruptura con Sobreiro. En uno de los viajes a Buenos Aires, a la salida de “Hablemos a calzón quitado” de Guillermo Gentile<sup>106</sup>, Dardo y Coral hicieron contacto con Luciano y Cora Herrendorf, integrantes del Centro Dramático Buenos Aires (CEDEBAIRES), quienes estaban instalados en el foyer del teatro

---

“Teatro de la Alianza” en *La Nueva Provincia*, año LXXII, nº 24536. Bahía Blanca, 9/10/70, p. 12.

<sup>105</sup> El contacto con los ex integrantes del Tablado coincidió con el comienzo del seguimiento que los espías de la Dirección de Inteligencia de la Provincia de Buenos Aires desarrollaron sobre el grupo Alianza. El primero de los informes (confeccionado en septiembre de 1970) indicaba los antecedentes políticos de los artistas (algunos de los cuales vinculaba a grupos comunistas) y una serie de proyectos que abarcaban la publicación de un periódico sobre arte teatral y el dictado de cursos (Archivo Ex-DIPPBA, Mesa De, Bahía Blanca 3ª, Legajo 131 (Teatro Alianza)).

<sup>106</sup> Que estaba presentándose en el teatro Payró. “Teatro al día”, en *La Nueva Provincia*, año LXXIII, nº 24700, Bahía Blanca, 16/3/71, p. 11.

vendiendo ejemplares de su revista *Teatro Setenta*<sup>107</sup>. Como consecuencia de este encuentro, Liliana Duca y Renzo Casali, directores del Centro, viajaron a Bahía Blanca el mes siguiente.

En primer término, los directores ofrecieron un curso abierto a todos los grupos teatrales bahienses, que se desarrolló en las instalaciones de la Universidad Nacional del Sur y que fue clausurado por el mismo Casali, quien interpretó que los asistentes no tenían un verdadero interés en el taller (Aguirre, 2015: 37). Esto condujo a que Casali y Duca se dedicaran a trabajar exclusivamente con Alianza en la casa de Dardo y Coral ubicada en el Barrio Palihue<sup>108</sup>, en un proceso que condujo a la puesta en escena de una nueva obra: “La extraña tarde del Dr. Burke”, trabajo que se convirtió posteriormente en un éxito de cartel debido a la excelente interpretación desarrollada por Alianza.

CEDEBAIRES pertenecía a uno de los sectores de mayor modernización del dinámico campo cultural porteño de los años sesenta. El grupo había nacido en 1969 y funcionaba en la casa de la pareja en el barrio de San Telmo. En abril de 1971, CEDEBAIRES se convirtió en Comuna Baires, pensada como la “Primera Cooperativa de Comunidad del país” en base a dos objetivos centrales: el trabajo y la actividad artística común<sup>109</sup>.

Este itinerario los vinculaba y a la vez los distinguía en el marco de la transformación que en la misma época vivieron varios grupos teatrales de la Capital Federal. Tal como sucedió en otras esferas del campo artístico e

---

<sup>107</sup> *Teatro setenta* fue la publicación del Centro Dramático Buenos Aires dirigido por Renzo Casali. En su Consejo de Redacción participaron el mismo Casali, Liliana Duca, Luciano Fericola, Cora Herrendorf y Jorge Tapia. La revista comenzó a publicarse en mayo de 1969 con periodicidad mensual (que posteriormente se hizo bimensual) y una tirada de 1000 ejemplares, que en el segundo número se duplicó y en la edición octava llegó a ser de 4000. Tuvo corresponsalía en ciudades europeas y norteamericanas (Belgrado, Nápoles, París, Nueva York, Madrid, Barcelona, Milán, Londres y Praga) y en el Interior de la Argentina (Bahía Blanca, Córdoba, Comodoro Rivadavia, Junín, Necochea, Paraná, Pergamino, Santa Fe, Trelew). En el número 6/7 de febrero-marzo de 1971 se incorporaron redacciones en Argentina (Teatro de la Alianza, en Bahía Blanca; Teatro La Antorcha en Junín y Teatro Estudio de Trelew) y dos redacciones “volantes” para Argentina (a cargo de Jorge Tapia) y Europa (por Ignacio Fridman). La revista fue pensada como sostén económico del grupo y por ende modo alternativo de producción. En sus páginas circuló con vehemencia el debate sobre las relaciones entre arte y política, en la voz de los propios miembros del Centro, pero también de representantes europeos y norteamericanos de los grupos de vanguardia de mayor radicalización del momento: el *Odin Teatret*, el *Open Theatre*, *Black Theatre*, *Living Theatre*, *Bread and The Puppet*, Teatro Campesino, y el Libre Teatro Libre, entre otros.

<sup>108</sup> Barrio parque residencial en la parte alta de la ciudad creado en los márgenes del Club de Golf en la década de 1940.

<sup>109</sup> “Edinotas”, en *Teatro Setenta*, año 1, nº0, 1971 [1970], Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, p. 4.

intelectual, una fuerte tendencia modernizadora se desplegó en diferentes sectores del campo en los años sesenta<sup>110</sup>, redundando en la asunción de innovadores procedimientos teatrales, el abordaje de nuevas temáticas y la adopción de otras formas agrupamiento y trabajo que se desarrollaron en diferentes tendencias.

En este contexto, algunos artistas comenzaron a transitar los caminos del teatro comercial, siguiendo instancias de profesionalización que complejizaron y enriquecieron el panorama teatral:

[En los sesenta] hay numerosos grupos que se encuadran bajo la forma 'independiente' impuesta en los años '30, pero también existen otros que parecen apartarse de los lineamientos originales. La diversidad queda a la vista cuando se confrontan todos los grupos que trabajan a la vez en Buenos Aires en ese período: Teatro del Pueblo, Nuevo Teatro, IFT, Fray Mocho [...] (Dubatti, 2012: 139-140).

Un caso paradigmático dentro de los que optaron en el ámbito porteño por el camino de la profesionalización fue el Equipo Teatro Payró, fundado en 1967 en base al cambio de nombre y de dinámica del grupo Los Independientes, que lideraba Onofre Lovero (Fos, 2013). Como ha planteado Donoso, el Payró

perseguía objetivos económicos que partían de la idea de que las producciones podían convertirse en una actividad rentable para sus integrantes [de modo tal de,] sin abandonar la preceptiva del "Teatro

---

<sup>110</sup> Longoni y Mestman (2008: [2000]: 41) afirman que este proceso se manifestó, con diferentes ritmos, en el campo cultural argentino a partir del desarrollo de tres grandes tendencias. La primera de ellas fue la creación de nuevas instituciones o el fortalecimiento de impulsos renovadores en el seno de las instituciones existentes. En este sentido, a partir de 1957 se crearon el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, las carreras de Sociología, Educación y Psicología en la Universidad de Buenos Aires, el Fondo Nacional de las Artes, el Museo de Arte Moderno y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, en cuyo seno se impulsaron programas de fomento a la exploración de nuevos lenguajes artísticos y a la innovación en las ciencias básicas y sociales. En segundo término, se produjo la emergencia de grupos de nuevos productores culturales, en general muy jóvenes, que actualizaron radicalmente sus disciplinas introduciendo nuevas estéticas y escapando a las normas instituidas de consagración. Entre ellos, se contaron, en Literatura los representantes del llamado *boom* latinoamericano (Julio Cortázar, Antonio Di Benedetto, Daniel Moyano, Héctor Tizón, Juan José Hernández, entre otros) que desarrollaron una estética neorrealista; en el cine, grupos como la Escuela del Cine del Litoral, a cargo de Fernando Birri, que planteó una renovación temática y procedimental que sería la antesala del llamado "Nuevo Cine Latinoamericano"; en la plástica, el núcleo que en torno de la galería Lirolay y posteriormente el Di Tella, desarrolló nuevos planteos que incluyeron arte conceptual, arte cinético, el pop, el *happening* (Roberto Jacoby, Pablo Suarez, León Ferrari, Marta Minujín, Oscar Bony, entre otros). Finalmente, se produjo también la aparición de un nuevo público, más amplio y ansioso de novedad que produjo el crecimiento del mercado editorial y fue ávido consumidor de las diferentes propuestas de corte vanguardista.

Independiente”, sobre todo en la elección del repertorio [...] alcanzar la profesionalización (citado en Dubatti, 2012:141).

En este marco, la opción seguida por la Comuna marcó un itinerario de transformación que buscó diferenciarse del método del “Teatro Independiente” apelando a una profesionalización que procuraba no estar ligada al mundo comercial. De esta forma, sus integrantes se iniciaron en la vida en comunidad, con un régimen de auto sustento basado en la venta de la revista *Teatro Setenta*, redactada y vendida por los integrantes de la agrupación.

Martes 13 de abril de 1971: 13 individuos completan formalmente un proceso iniciado 23 meses atrás. Centro Dramático Buenos Aires se transforma en la primera Cooperativa de Comunidad del país, mediante dos objetivos: 1) trabajo común (redacción, impresión, distribución y venta de *Teatro Setenta*) y 2) Actividad artística común, Teatro Laboratorio [...] Quisimos construir una nueva realidad a partir de la ruptura que, partiendo de la superación de los esquemas de la oferta y la demanda evolucionara hacia conceptos éticos e ideológicos del arte, del ser humano y del hombre de teatro. Y lo logramos.

Frente a nosotros queda ahora el camino más espinoso: comenzar la revolución a fondo de los medios de expresión del teatro<sup>111</sup>.

Asumiendo esta forma de trabajo, Comuna Baires encaró otro de los grandes desafíos para los teatristas que en los sesenta buscaron la superación del modelo del “Teatro Independiente”, a saber, la experimentación con diferentes procedimientos teatrales que complejizaban el realismo mimético (Pellettieri [dir.], 2003: 260).

En este marco, la agrupación dirigida por Renzo Casali y Liliana Duca abrevó en las teorías de Jerzy Grotowski<sup>112</sup> y Lee Strasberg<sup>113</sup>, para crear

---

<sup>111</sup>“Edinotas II del I”, en *Teatro Setenta*, nº0/1 Junio de 1971, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 4-6.

<sup>112</sup>Jerzy Grotowski nació en Polonia en 1933. Cursó estudios en Cracovia y Moscú, tras lo que inició su carrera de director y teórico teatral fundando una compañía propia, el Teatro de las 13 filas, que dirigió entre 1959 y 1964. En 1965 se trasladó a Wrocław y cambió el nombre por el de Teatro Laboratorio, que dirigió hasta 1976. Grotowski dedicó su vida a la experimentación teatral, atravesando diferentes etapas. En una primera exploró las posibilidades de la representación a partir de la reversión de clásicos del teatro universal. A partir de 1970 Grotowski renunció a la representación y comenzó a indagar acerca del “Parateatro”, en el que eliminó vestuario, iluminación, maquillaje y música e insistió en que la flexibilidad física del actor es más interesante y necesaria que vestuario y maquillaje. Estos principios fueron plasmados en la que fuera su obra teórica más conocida, “Hacia un teatro pobre”. Desde 1978

posteriormente un método propio que llamaron “Meisner, Layton, Centro”<sup>114</sup>, que se basaba en una relectura del modelo Stanislavski, pero a la luz de sus desarrollos en el *Actor’s Studio* de la mano de Strasberg y posteriormente William Layton y Standford Meisner<sup>115</sup>.

El proceso de trabajo que proponía la Comuna era arduo: siete horas diarias de ensayo, con ejercicios que se iniciaban en una “introducción al individuo”<sup>116</sup>, entendida como trabajo sobre el psiquismo y el cuerpo, para llegar finalmente al texto teatral.

Uno de los elementos fundamentales del método se hallaba en el trabajo con la “situación límite”, una circunstancia de “violencia emotiva” que exigía que el actor se “jugase la vida” y obligaba “al espectador a identificarse irracionalmente con lo que sucede delante de sus ojos [de modo que] La experiencia se transform[e] en pregunta dirigida hacia él”<sup>117</sup>.

El método abarcaba también un estudio del texto teatral que implicaba un desglose que partía de la identificación de las emociones y los puntos de conflicto de la obra que definían en cada caso al “protagonista” y “antagonista”<sup>118</sup>. Asimismo, este estudio buscaba el reconocimiento de las

---

se dedicó a la indagación sobre lo que denominó “las fuentes”, es decir, técnicas tradicionales en diferentes culturas del mundo. A partir de 1986 se estableció en el *Centro di lavoro di Jerzy Grotowski*, donde fusionó estos elementos y desarrolló lo que se dio en llamar el “arte como vehículo”, que trabajó con cantos, la partición de reacciones, los modelos arcaicos del movimiento, y las acciones físicas del último período de Stanislavski (Sagaseta, 2005: 8-9). El director visitó la Argentina en 1971 al ser invitado a dar una conferencia en el marco de la IV Edición del Festival Nacional de Teatro, que se desarrolló en la ciudad de Carlos Paz, organizado por la Escuela de Arte de la Universidad Nacional de Córdoba (Verzero, 2009: 214).

<sup>113</sup> Lee Strasberg nació en Ucrania en 1901. De niño se fue a vivir a los Estados Unidos, donde se integró al *Actor’s Studio* y desarrolló su propio método teatral, centrado en ofrecer herramientas para una buena interpretación. En él profundizó el concepto de memoria emotiva, dándole una importancia inusitada al control consiente y a la recreación voluntaria de vivencias del pasado, con el objetivo de que el actor obtenga un compendio personal de vivencias, listas para usar a voluntad (Mauro, 2008; Gardey, 2008: 233). En 1971 visitó Argentina y a partir de ese momento varios maestros transmitieron su pedagogía teatral (Mauro en Bidegaini y otros, 2009: 41).

<sup>114</sup>R. C. [Renzo Casali]. “La nueva búsqueda de un viejo método”, en *Teatro Setenta*, nº 6/7 febrero - marzo de 1971, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 15-26.

<sup>115</sup> Ambos nacieron en Estados Unidos y se desarrollaron en el teatro. Meisner fue alumno y continuador de la técnica Strasberg. Layton, en tanto, se formó con Meisner y se radicó luego en España, donde forjó su propia escuela teatral.

<sup>116</sup> R. C. [Renzo Casali] “La técnica de la S. L”, en *Teatro Setenta*, nº 6/7 febrero-marzo de 1971, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 37-42.

<sup>117</sup> R. C. [Renzo Casali] “La técnica de la S. L”, en *Teatro Setenta*, nº 6/7 febrero-marzo de 1971, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 37-42.

<sup>118</sup> R. C. [Renzo Casali]. “La nueva búsqueda de un viejo método”, en *Teatro Setenta*, nº 6/7 febrero-marzo de 1971, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 15-26. Sin embargo, y como parte de la formación integral que proponía la Comuna, figuraba un “Seminario interno sobre Stanislavski y Brecht”, lo que demuestra la importancia que el grupo

“relaciones éticas”<sup>119</sup> (término que aludía a los vínculos de clase) que estaban presentes en la obra. En este punto, el método expuesto por Casali planteaba una apropiación crítica de la tradición del teatro épico: “Un individuo no puede ser totalmente malo o bueno. La caricaturización es uno de los primeros errores que encontramos en Brecht”<sup>120</sup>.

La crítica a Bertolt Brecht partía de una lectura del contexto socio-político a partir de la cual, afirmaban, el mundo vivía una etapa “neocapitalista” en la que el lenguaje es utilizado como elemento recto; su especialización actúa como instrumento de marginación e integración para-clasista de la pequeña burguesía y clases medias. Provoca, crea y justifica teóricamente la tecnocracia [...] Frente a este fenómeno de especialización en todos los niveles, no es posible oponer métodos estéticos tradicionales. Es necesario enfrentar la nueva realidad mediante una nueva concepción: *especialización de la cultura*.

Pero, cuidado; la especialización de la cultura no puede ser otra cosa que una jerarquización del Arte; debemos extraerlo de sus limitaciones para convertirlo en Ciencia. De otra manera no es posible romper la pseudocultura capitalista. Se hace condición indispensable sobrepasar el nivel cultural, teórico y práctico que nos propone la burguesía y destruirla haciendo estallar los esquemas de razonamiento<sup>121</sup>.

---

daba a los aportes del director alemán. CEDEBAIRES “Actividades del Centro”, en Teatro Setenta, nº 2/3 septiembre-octubre de 1970, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 91-92.

<sup>119</sup> R. C. [Renzo Casali]. “La nueva búsqueda de un viejo método”, en *Teatro Setenta*, nº 6/7 febrero - marzo de 1971, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 15-26. Sin embargo, y como parte de la formación integral que proponía la Comuna, figuraba un “Seminario interno sobre Stanislavski y Brecht”, lo que demuestra la importancia que el grupo daba a los aportes del director alemán. CEDEBAIRES “Actividades del Centro”, en Teatro Setenta, nº 2/3 septiembre-octubre de 1970, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 91-92.

<sup>120</sup> R. C. [Renzo Casali]. “La nueva búsqueda de un viejo método”, en *Teatro Setenta*, nº 6/7 febrero - marzo de 1971, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 15-26. Sin embargo, y como parte de la formación integral que proponía la Comuna, figuraba un “Seminario interno sobre Stanislavski y Brecht”, lo que demuestra la importancia que el grupo daba a los aportes del director alemán. CEDEBAIRES “Actividades del Centro”, en Teatro Setenta, nº 2/3 septiembre-octubre de 1970, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 91-92.

<sup>121</sup> Casali, Renzo “Introducción al teatro (II): El que dijo sí y el que dijo no”, en *Teatro Setenta*, Nº 8/9 abril-mayo de 1971, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, p. 67. El resaltado corresponde al original.

La Comuna afirmaba la necesidad de realizar un arte dirigido a y a la vez crítico de la burguesía. De esta forma, renegaba de las posturas que buscaban hacer del proletariado el destinatario ideal de un arte revolucionario:

Pretender que el teatro deba llegar a ser un arte popular sería a la vez una utopía y la prueba del desconocimiento del actor y de la historia (esto sólo se dio en el drama griego y en los misterios de la pasión de la Edad Media) [...] Ya no hay público, sino públicos. El teatro no es la única representación posible, existen otras más excitantes [...] el teatro es ficción, visión. Solamente su intensidad de sugestión obra sobre los espectadores [...] En los años 1920, había en Alemania, más de 30 teatros de tendencia comunista. No pudieron detener a Hitler, y ahora están completamente olvidados. Sin embargo, Piscator y Brecht, que formulan la misma llamada, pero de manera artística, pertenecen a nuestra herencia dramática y revolucionaria<sup>122</sup>.

En este sentido, las técnicas de conocimiento del individuo, y exploración de las situaciones extremas tenían como último objetivo final llegar al proceso según el cual se alcanzaba la “explosión violenta de los sentimientos individuales, pero socializados y de los pensamientos sociales, individualizados”, de



**IMAGEN 3:** Escena de “La extraña tarde del Dr. Burke”, de Ladislav Smocek. Teatro Alianza, 1972.

modo de poder “saltar de la conciencia individual a la social”<sup>123</sup>, superar la racionalidad burguesa que era garante del sistema de dominación.

Para ello, la Comuna apelaba a procedimientos de base ritualista, inspirados en Antonin Artaud<sup>124</sup>, a quien definían como un “previsor”<sup>125</sup>:

---

<sup>122</sup> Barba, Eugenio. “Teatro y Revolución”, en *Teatro Setenta*, nº0/1 Junio de 1971, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 49.

<sup>123</sup> R. C. [Renzo Casali]. “La técnica de la S. L. [Situación Límite]”, en *Teatro Setenta*, nº 6/7 febrero - marzo de 1971, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, p. 40.

<sup>124</sup> Antonin Artaud (Francia, 1896-1948) fue un poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director escénico y actor francés. Propuso el desarrollo de un “teatro de la crueldad” que buscaba recobrar un lenguaje a medio camino entre el gesto y el pensamiento, que permita plantear ideas metafísicas al espectador, apuntando directamente a su sensibilidad de forma de producir un “replanteo, no solo de todos los aspectos del mundo objetivo y descriptivo externo, sino

El teatro debe volver a la Ceremonia, pero esta es imposible de rescatar en su esencia. Será una ceremonia contemporánea, técnica, humana y especial. El asombro consiste en mostrar que el hombre todavía tiene capacidad de sentir<sup>126</sup>.

En esto, el grupo negaba la exterioridad recíproca entre arte y revolución. Antes que ser dos términos independientes que era necesario conectar, Casali y otras voces presentes en su revista los pensaban como parte intrínseca de un mismo mecanismo:

intentar la política desde el arte es militar todo lo contrario. El 'ambiente físico' donde el hecho teatral se está desarrollando no es situacionalmente político, sino dramático y convencional al mismo tiempo, desde el aspecto funcional, falso. No es lo mismo un acto político organizado como tal, en una plaza o en un sindicato (donde la palabra puede generar un hecho dramático real), que un escenario convertido en tribuna política a medida de una plaza o de un sindicato.

Y no es lo mismo un escenario, porque el hecho, el discurso político debe forzosamente transcurrir en las condiciones ambientales y circunstanciales que le son propios, como actividad directa.

Tan falsa es una tribuna política para desarrollar un acto artístico como lo es el acto político desarrollado dentro de un marco artístico<sup>127</sup>.

### **Hacia un “teatro no dependiente”: Alianza y Comuna Baires**

La propuesta Comuna Baires se complementó con una política de descentralización que ellos llamaron “hacia un teatro no dependiente”<sup>128</sup>, haciendo un juego de palabras en relación con la suerte del movimiento de “Teatro Independiente” en el país.

---

también del mundo interno, es decir, del hombre considerado metafísicamente” (Artaud, 1978 [1938]: 104). Para ello, apeló a procedimientos que exaltaron el lenguaje visual y corporal, concibiendo la puesta en escena como punto de partida para la creación teatral.

<sup>125</sup> Casali, Renzo “Introducción al teatro (II): El que dijo sí y el que dijo no”, en *Teatro Setenta*, Nº 8/9 abril-mayo de 1971, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 67.

<sup>126</sup> Casali, Renzo, “Introducción al teatro (I)”, en *Teatro Setenta*, nº 2/3 septiembre-octubre de 1970, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 53-84.

<sup>127</sup> Casali, Renzo. “Introducción al teatro (I)”, en *Teatro Setenta*, nº 2/3 septiembre-octubre de 1970, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 53-84.

<sup>128</sup> “Edinotas, teatrosetenta”, en *Teatro Setenta*, nº 4/5 noviembre-diciembre de 1970. Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, p. 4.

Cuando decimos que el “Teatro Independiente” ha muerto, estamos mintiendo vergonzosamente [...] Porque si el “Teatro Independiente” Argentino ha muerto, lo ha sido nada más que en su sección porteña<sup>129</sup>.

Por eso, desde sus primeros momentos, el grupo intentó hacer contacto con elencos del interior que se hallaran en una “búsqueda estética”. Estos nexos se establecieron de varias maneras: lanzando un programa de becas para permitir que artistas no porteños tomaran cursos en el Centro; invitando a grupos y personas a ser corresponsales de *Teatro Setenta*, organizando un festival de “Teatros Marginados”, y viajando al interior para conocer el trabajo de los conjuntos locales. De esta forma, la Comuna se relacionó no sólo con Alianza (que inmediatamente pasó a ser corresponsal de la revista), sino también con el Teatro La Antorcha de Junín y el Teatro Estudio de Trelew, con quienes desarrolló diferentes labores.

Cuando entraron en contacto con Alianza, Duca y Casali tenían una obra en el tintero: se trataba de “La extraña tarde del Dr. Burke”, del checoslovaco Ladislav Smocek, con quien tenían una relación de amistad. Los tres habían mantenido contacto personal durante la realización de la tercera edición del Belgrade International Theater Festival (BITEF)<sup>130</sup>, que había reunido a exponentes del teatro mundial y al cual *Teatro Setenta* dedicó varios números. Luego de su encuentro en Checoslovaquia, Duca había iniciado la traducción de “La extraña tarde...”, obra a la que calificó como un claro “ejemplar de la dramaturgia europea de posguerra” que tenía la virtud de “ubicar a actores y espectadores en una situación límite”<sup>131</sup>.

El proceso de aprendizaje iniciado por Alianza de la mano de los directores de la Comuna se centró en el ensayo y preparación de esta obra, en el que los actores y actrices bahienses se lanzaron a un trabajo de autoconocimiento y de estudio de los personajes, que fue laborioso pero muy enriquecedor.

---

<sup>129</sup> “Edinotas, teatros setenta”, en *Teatro Setenta*, nº 4/5 noviembre-diciembre de 1970. Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, p. 4.

<sup>130</sup> El *Belgrade International Theater Festival* fue creado en 1967 y continúa realizándose hasta la actualidad. En sus ediciones se han presentado los principales exponentes del teatro de los años sesenta y setenta, entre otros, Jerzy Grotowski, el *Living Theatre*, Judith Malina, Julian Beck, Eugene Ionesco, Eugenio Barba, grupo La Mamma, Peter Brook, Tadeusz Kantor, entre otros (“Story” en <http://www.bitef.rs/en/festival/festival.php>, consultado el 17/12/13).

<sup>131</sup> Duca, Liliana. “La traducción y Smocek”, en *Teatro Setenta*, nº 12/13 Julio de 1971, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 51-53.

Este camino quedó reflejado en un texto publicado por Alianza en *Teatro Setenta* y que inició una tradición de escritura que se mantuvo a lo largo de toda la trayectoria del grupo bahiense. El artículo daba cuenta de un proceso reflexivo sobre la propia experiencia, que era producto del intenso acercamiento que Casali proponía al teatro, según el cual, el teatrista debía ante todo revolucionarse a sí mismo (exponiéndose a una transformación radical tanto dentro como fuera de la escena) para lograr un arte verdaderamente político.

En el texto “Burke atiende en Bahía”, Alianza describía el difícil trabajo de ida y vuelta mediante el cual actores y actrices analizaron e improvisaron en base a la obra, bajo la mirada atenta de un Casali que llegaba mes a mes desde Buenos Aires para marcarles sus errores, producidos tanto por un aferrarse ciegamente al método como por un “uso excesivo de la imaginación”<sup>132</sup>.

Este proceso de estudio dio como resultado un conocimiento profundo de cada personaje, al cual describían en el artículo publicado en *Teatro Setenta*. De esta forma caracterizaban a Burke, el médico y filántropo protagonista del texto, que acababa dando la muerte a todos los personajes de la obra:

salvador, necesita el apóstol que dé testimonio de su mundo, de su Creatividad Romántica y Humanística, de su amor al prójimo; y que no aparezca la angustia por Soledad, por Incomprensión, que la Ingratitud no acabe con ansia de ‘Darse’. Sin embargo, he aquí que es el mismo que dice ‘No creer a nadie en este mundo, pequeña, a nadie’, pues Burke es hombre, y serlo significa serlo también con minúscula. Schweitzer, Goethe también, lo fueron. Detrás del genio está el minúsculo, el finito animalito humano, el que para vivir necesita también del pan y el agua de todos los días. Si el hombre fuera sus principios, la humanidad no vegetaría más. Burke es el de la poesía y el amor pero como todo hombre es también sobre todo el egoísmo. [¿] Personaje polifacético? No, simplemente humano<sup>133</sup>.

Este pasaje revelaba una concepción del texto dramático entendido como medio de conocimiento del ser humano, desde un enfoque universalista y que

---

<sup>132</sup>Teatro Alianza. “El doctor Burke ejerce en Bahía”, en *Teatro Setenta*, nº 12/13 Julio de 1971, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 85-93.

<sup>133</sup>Teatro Alianza. “El doctor Burke ejerce en Bahía”, en *Teatro Setenta*, nº 12/13 Julio de 1971, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 85-93.

intentaba alejarse de la caricatura para comprender la complejidad, la contradicción, la totalidad.

“La extraña tarde...” era, para Alianza, un ejercicio más en el trabajo de llegar al Arte con mayúsculas, al que concebían como una creación sacrificada que iba enlazándose en el esfuerzo de artistas de todo el mundo, de todos los tiempos

Pero al menos, ¿nos permite este esfuerzo, esta entrega, caminar los senderos del Arte, habitar la verdadera morada del Teatro? Buscar no es hallar, trabajar no es crear, intentar ser un hombre de teatro es sólo eso; sin embargo, allá, muy, muy lejos, atisbo un resplandor. Otro hombre, en otro tiempo, en otra historia espera que yo de mi puntada. Al lado de la mía dará él la suya y el hilo no ha de romperse. Tenso, fuerte débil o flojo marcará nuestro paso, [¿]qué más?<sup>134</sup>

Esta afirmación era congruente el pensamiento de Renzo Casali, quien sostenía que:

El acto creador del individuo es patrimonio de la historia. La historia es la historia del hombre por liberarse, la historia de la cultura es faro y reflejo de esa lucha. La cultura es y debe ser la única meta y la única máxima del hombre sobre la tierra [...] como los elefantes, los hombres de la cultura trabajan por postas<sup>135</sup>.

Una vez más, Alianza puso en escena “La extraña tarde...” en las salas de la Biblioteca Rivadavia, donde también habían tenido lugar los ensayos de la obra<sup>136</sup>. El elenco estaba integrado por Coral Aguirre, Dardo Aguirre, Ana

---

<sup>134</sup> Teatro Alianza. “El doctor Burke ejerce en Bahía”, en *Teatro Setenta*, nº 12/13 Julio de 1971, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 85-93.

<sup>135</sup> “Estética de un grupo de Laboratorio”, en *Teatro Setenta*, nº 10/11 mayo-Junio de 1971. Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 89-96.

<sup>136</sup> La utilización de este espacio por Alianza provino del vínculo establecido entre la agrupación y el abogado Gregorio Scheines, quien estaba a cargo de la Secretaría de Extensión Cultural de la Universidad Nacional del Sur desde 1956 y era miembro de la comisión directiva de la Biblioteca Rivadavia. Según ha estudiado Juliana López Pascual, bajo la gestión de Scheines la Universidad estableció políticas de extensión y modernización cultural que abarcaron la organización de conferencias en Bahía Blanca y en las localidades vecinas, la edición de libros de pequeño formato y a la articulación del trabajo universitario con figuras de izquierda de fuerte gravitación en el ámbito intelectual como Ezequiel Martínez Estrada o Ricardo Ortiz, políticas que fueron desarrolladas en pos de construir una representación de la Universidad que, sin adherir a “la demagogia” justicialista, no quedara embanderada en las filas más acendradamente “gorilas” (2014: 114). Esta tendencia en la gestión universitaria se vio modificada cuando, como consecuencia de la intervención establecida en 1966 por el gobierno de Onganía, se reformó su estatuto y las actividades de extensión cultural fueron reorientadas estableciendo nuevos sentidos simbólicos, de los que los intelectuales críticos o asociados a la

Casteing, Alberto D'Amico, Sonia Páramos, Julio Alberto Teves y Carlos Traversa. Esta obra también fue un éxito de cartel en Bahía Blanca y fue presentada en dos oportunidades en Buenos Aires. Una de ellas, en la sala Planeta a mediados de 1971. Luego, en el mismo Centro Dramático, en 1972.

La revista *Teatro Setenta* dedicó varios artículos a analizar esta obra, anunció las presentaciones de Alianza en Buenos Aires, y publicó una carta de un espectador de la pieza en Bahía Blanca<sup>137</sup>.

En paralelo a su contacto con la Comuna para el ciclo lectivo 1971, Alianza abrió su propio "Teatro Estudio"<sup>138</sup>, que contaba con la dirección de Renzo Casali y Liliana Duca (Aguirre, 2015: 40). A este llamado acudieron personas que no tenían formación teatral previa<sup>139</sup>, entre otros Mónica Morán<sup>140</sup>, Hugo Sing Chuan<sup>141</sup>, Jorge Surkin<sup>142</sup>, Néstor Rivero<sup>143</sup> y Alicia Partnoy<sup>144</sup>. Todos ellos, con excepción de Alicia, pasaron luego a integrar el elenco de la agrupación.

---

izquierda quedaron relegados. "A partir de aquí la articulación entre cultura y política, siempre connotada como negativa en las definiciones estatutarias de la sociabilidad moderna, se volvió imponible en razón de la transformación autoritaria del Estado y de su potencia de intervención en la esfera de la sociedad civil así como en la de la opinión pública. Desde entonces, los actores desarrollaron nuevas estrategias que incluyeron la censura o el autosilenciamiento y, en no pocos casos, condujeron a acciones radicalizadas" (López Pascual, 2014: 380).

<sup>137</sup> Peirano, Walter. "Burke", en *Teatro Setenta*, nº 16/17 septiembre de 1971, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 83-88.

<sup>138</sup> "El teatro de la alianza creó un estudio abierto" en *La Nueva Provincia*, año LXXIV, nº 25021. Bahía Blanca, 9/4/72, p. 15.

<sup>139</sup> "Trabajo en formación en el Teatro Alianza", en *La Nueva Provincia*, año LXXIV, nº 24866, Bahía Blanca, 12/9/72, p. 14.

<sup>140</sup> Mónica Morán nació en Bahía Blanca y era una joven maestra con fuertes inquietudes artísticas y políticas. Paralelamente a su trabajo en Alianza, se dedicaba a escribir poesía y desarrollaba su labor como artista plástica, con los profesores Teodo Benítez y Rafael Martín. Luego de un breve paso por el PCR, ingresó a las filas del PRT. Hacia fines de 1973, su militancia la llevó a la ciudad de Neuquén, en la que vivió hasta mediados de 1975. En junio de 1976 fue secuestrada, mantenida en cautiverio y asesinada por un grupo de tareas del Ejército Argentino. Al respecto, ver capítulo 4, Llaneza (2011) y Vidal en Morán (2014).

<sup>141</sup> Hugo Sing Chuan trabajaba como no docente en la Universidad Nacional del Sur. Fue esposo de Mónica Morán. En 1976 se exilió en Italia y desde entonces reside en ese país.

<sup>142</sup> Jorge Surkin era en aquel momento esposo de Ana Casteing. Se desempeñaba como empleado de comercio y había trabajado en el diario *La Nueva Provincia*.

<sup>143</sup> Néstor Rivero nació en Bahía Blanca y se inició en el teatro a los 16 años. De orígenes muy humildes, vivió en la calle y se trasladó luego a Buenos Aires, donde estudió con la técnica de Lee Strasberg con Carlos Gandolfo dedicándose posteriormente a este arte y a la escritura. Es autor de varios libros sobre petróleo y política (Rivero Silva, 2005: 7,8).

<sup>144</sup> Era estudiante de Letras en la Universidad Nacional del Sur y tuvo un breve paso por Alianza. Militó en la Juventud Peronista. En 1977 fue secuestrada por fuerzas del Ejército Argentino y mantenida en Cautiverio en el Centro Clandestino de Detención que funcionaba en dependencias del V Cuerpo. En 1986 publicó *La escuelita. Relatos testimoniales* en el que plasmó distintos aspectos de esta experiencia.

Por otro lado se formó el “Grupo de Amigos del Teatro de la Alianza”<sup>145</sup> orientado a la “proyección del grupo teatral”. Estructura que se sumó a la de la red de socios que financiaba la actividad del grupo, cuyos integrantes mantuvieron sus fuentes laborales originarias sin imitar el modelo de la Comuna.

En 1972, encararon los ensayos de "Ubu Rey"<sup>146</sup> de Alfred Jarry (1896), otra obra muy mencionada en *Teatro Setenta* y, por su contenido, absolutamente permeable a los planteos de un teatro revolucionario según se entendía en esa publicación, dados sus componentes dadaístas *avant la lettre* y su postura paródica frente al poder.

Sin embargo, este proyecto no llegó a concretarse debido a la ruptura entre Casali y Alianza, originada tras la propuesta del director de continuar el trabajo del conjunto bajo su dirección, en Buenos Aires, que los integrantes de la agrupación bahiense rechazaron (Aguirre, 1988: 20)<sup>147</sup>.

Con “La extraña tarde...”, Alianza volvió a vivir un éxito de cartel, en funciones que se repitieron a lo largo de un año en la Biblioteca Rivadavia<sup>148</sup>. La obra representó además un salto cualitativo en la producción bahiense, recuperando los aportes de novedosas técnicas, teorías y debates teatrales resultantes del acercamiento con la Comuna: la concepción de una revolución hecha desde el teatro, a partir de la búsqueda de dispositivos que exaltaran la sensibilidad y plantearan nuevas formas de agrupamiento de modo tal de atender contra la dominación (neo) capitalista.

Un primer modo de salir de la ruptura con Casali fue acudir a Raúl Serrano, a quien conocían por Oscar Sobreiro. Sin embargo, el referente de Stanislavski en Argentina los instó a conformar una dirección en el seno de su grupo, problema que encararon a su regreso a la ciudad y que no sólo los afectaba a ellos, sino al recientemente creado Estudio Abierto (Aguirre, 1988: 20).

Este período de “orfandad” del Teatro de la Alianza, coincidió con un momento de fuerte dinamismo en el teatro argentino en general, y bahiense en particular.

---

<sup>145</sup>“Quehacer escénico en nuestra ciudad” en *La Nueva Provincia*, año LXXIII, nº 24746. Bahía Blanca, 4/5/71, p. 14.

<sup>146</sup> “Ubú Rey” cuenta la historia de un capitán de dragones del rey Wenceslao de Polonia que, por inspiración de su mujer asesina al rey y accede al trono. Una vez en el poder, Ubú desarrolla un gobierno basado en la codicia, la explotación y la corrupción. La obra es una crítica al autoritarismo y presenta una visión satírica de la civilización moderna.

<sup>147</sup> Entrevista a Julio Teves, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 13/8/13, en Vidal, 2014a.

<sup>148</sup> “Teatro al día” en *La Nueva Provincia*, año LXXIII, nº 28528. Bahía Blanca, 31/8/71, p. 13.

## Debates y rupturas en el proceso de surgimiento del “teatro militante” en Bahía Blanca

El proceso de crecimiento del campo teatral en Bahía Blanca siguió lineamientos similares a lo sucedido en otras capitales de provincia y en ciudades importantes en términos poblacionales del interior del país<sup>149</sup>. En todos los casos, el incremento de los grupos independientes se dio de la mano de avances en la institucionalización, con el surgimiento de escuelas teatrales, centros culturales, prensa y crítica especializadas.

En algunas de estas ciudades, el crecimiento institucional se vio acompañado del debate acerca de las finalidades y rumbos que los actores del campo cultural debían asumir, discusiones que formaron parte del proceso mayor de



Mesa redonda en el C. U. B. B.

El sábado 31 del Marzo en los altos del Club Universitario llevóse a cabo una mesa redonda con la participación de la mayoría de los grupos teatrales bahienses. En el transcurso de la misma a la que también concurría como invitado especial el director Guillermo Gentile (Hablemos a Calzón quitado): se abarcaron distintos temas relacionados a la problemática teatral actual; y a su compromiso con el medio.

**IMAGEN 4** Mesa redonda sobre temas teatrales en el Club Universitario de Bahía Blanca.

propios actores y dramaturgos locales quienes se lanzaron desde 1972 a discutir los sentidos y los caminos que debía asumir su propia práctica artística en relación con la sociedad en la que estaban inmersos<sup>150</sup>.

Entre noviembre y diciembre de 1972 Carlos Natulla<sup>151</sup> publicó en la revista *Graphos*<sup>152</sup> una nota en la que analizó el desarrollo del teatro porteño desde la

<sup>149</sup> Como Junín en la Provincia de Buenos Aires, y las capitales provinciales de Río Negro, Mendoza, o Tucumán (Henriquez en Baraldo y Scodeller, 2006; Pellettieri, 2007; Zapata, 2010; Fernández, 2011; Valle, 2012).

<sup>150</sup> De este modo, la actriz de la Comedia del Sur Marión Valdez manifestó sus puntos de vista en una conferencia sobre “El teatro y sus nuevas funciones; implicancias sociales” dictada en la Biblioteca Rivadavia en julio de 1972.

dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970) hasta el presente. El texto interpretaba la dramaturgia nacional contemporánea partiendo de la base de que había sido producida en una situación de dominación económica y de censura, y deslindando, en ese contexto, distintos modos de articulación entre teatro y política a partir del contenido de las obras analizadas. Para finalizar, el autor formulaba una invitación al compromiso revolucionario desde la escena:

Y conscientes de [la dominación] buscaremos nuestra cultura, con vida propia y con las uñas en la tierra y tratando de llegar al pueblo, no solo para brindarles espectáculos que podríamos denominar argentinos con mayúscula, sino para contribuir a la liberación en todos los órdenes. Cabe entonces a la gente de teatro ver señalar caminos, que una clase, la históricamente preparada todavía no ve del todo; porque la alienación no es una palabra hueca lanzada por Carloncho porque sí, la alienación en todas sus facetas existe y como tal impide más que nada culturalmente encontrar lo auténtico, lo verdadero. Que en un momento estrechará filas junto al pueblo y fuera del teatro. Con esto no pretendo en absoluto dictar clase de nada. Existen muchas personas dentro del teatro que saben que una revolución conlleva una estética.

Pienso que en la medida en que seamos sinceros con lo que hacemos, cuando no nos apartemos de la realidad circundante, las etapas señaladas se irán cumpliendo y aún modificándose. No nos debemos olvidar que el arte, cuando busca ser popular, cuando da y recibe del pueblo, va creando nuevas contradicciones”.<sup>153</sup>

---

<sup>151</sup> Carlos Natulla, dramaturgo nacido en Buenos Aires. Autor de la obra humorística “La calle verde”, presentada en Teatro para el Hombre, con la dirección de Carlos Spaltro en 1978. Entrevista a Alberto Rodríguez, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 13/11/12. Burgos en Pellettieri, 2007: 23.

<sup>152</sup> *Graphos* fue una publicación universitaria editada entre 1970 y 1973 por un grupo de estudiantes nucleados en el Club Universitario de Bahía Blanca. A lo largo de sus cuatro años de existencia, este medio gráfico sufrió modificaciones en las temáticas, el tono discursivo, la estructura interna y sus destinatarios. En 1970 nació como una revista de y para estudiantes. Con el tiempo, fue saliendo del ámbito universitario para “reubicarse en las calles y en los barrios” (Dominella, 2009: 17). Por otra parte, el eje local de los conflictos sociales desplazó lentamente a los procesos de carácter nacional, provocando un mayor compromiso de la publicación con la realidad inmediata. Si bien *Graphos* no mantuvo una relación orgánica con alguna agrupación política, en su interior convivieron militantes que expresaban su opinión y la de la agrupación de pertenencia convirtiéndose en tribuna de las distintas tendencias. Hacia fines de 1973 las discusiones entre el grupo de redacción y los dirigentes del Club Universitario determinaron el fin de *Graphos*. Al respecto, ver Giménez, 2009 y Dominella, 2009.

<sup>153</sup> Natulla, Carlos. “Hablemos de teatro”, en *Graphos*, año 3, nº 11, noviembre de 1972, Bahía Blanca, Club Universitario, p. 44.

Estas notas de Natulla resultaron novedosas en el ámbito de la prensa escrita local<sup>154</sup>, cuyo único espacio de reseña y crítica de las prácticas teatrales era la ya mencionada sección “Teatro al Día”<sup>155</sup>, en la que editorialistas de *La Nueva Provincia* denostaban toda intervención artística vanguardista o de contenido político explícito<sup>156</sup>.

En un clima local de incipientes debates, en noviembre de 1972 la realización del “Festival por la Libertad de los 1200 políticos de la Dictadura de Lanusse”, que tuvo lugar en el Sindicato de Empleados de Comercio implicó un punto de quiebre a partir del cual los distintos posicionamientos sobre las relaciones entre arte y política al interior del campo teatral local se harían explícitos.

La lucha por la liberación de los presos políticos venía desarrollándose en Bahía Blanca desde 1969 mediante diferentes acciones de oposición a la legislación y las prácticas represivas implementadas por la “Revolución

---

<sup>154</sup> Si bien *Graphos* siempre contó con un espacio dedicado a la agenda cultural local, entre 1972 y 1973 la superficie redaccional dedicada a temas artísticos se amplió, incorporando entrevistas, notas de opinión y declaraciones escritas por artistas del teatro y la literatura local. Allí, se desarrolló un debate centrado en las relaciones entre arte y política que fue único en la prensa escrita local (Giménez, 2007: 6; Vidal, 2012b: 15). Natulla, Carlos. “Hablemos de teatro”, en *Graphos*, año 3, n° 11, noviembre de 1972, Bahía Blanca, Club Universitario, p. 44. Natulla, Carlos. “Hablemos de teatro”, en *Graphos*, año 3, n° 11, noviembre de 1972, Bahía Blanca, Club Universitario, p. 44. Grupo Disidente del Club Universitario. “Comunicado”, en *Graphos*, año IV, n° 12, Bahía Blanca, Club Universitario, abril de 1973. Merlino, Mario. “Teatro”, en *Graphos*, año IV, n° 12, abril de 1973. “Habla la asociación bahiense de escritores” en *Graphos*, año IV, n° 13, mayo de 1973, p. 12. Teatro Alianza. “Arte e ideología” en *Graphos*, año IV, n° 13, mayo de 1973. “El Grupo alianza reflexiona sobre la experiencia de teatro en las villas”, en *Graphos*, año IV, n° 15, Julio de 1973, Bahía Blanca, Club Universitario, p. 13. “HECHOS-Dragún”, en *Graphos*, año IV, n° 16, agosto de 1973, Bahía Blanca, Club Universitario, p. 31.

“Cuando el teatro es pueblo”, entrevista a Humberto Coco Martínez, en *Graphos*, año IV, s/ n, septiembre de 1973, Bahía Blanca, Club Universitario, pp. 12. “Plásticos. Murales” en *Graphos*, año IV, s/n, septiembre de 1973, p. 11.

<sup>155</sup> La lectura formulada por el dramaturgo Natulla, hecha desde un posicionamiento materialista y con un objetivo revolucionario se constituyó en una primera plasmación escrita de los nuevos conceptos que comenzaron a atravesar el teatro local. Asimismo, formó parte de una serie de intervenciones que, desde la revista *Graphos*, editada por el Club Universitario de Bahía Blanca, comenzaron a gestar un espacio alternativo de crítica y reflexión teatral.

<sup>156</sup> Los artículos aparecidos los días martes constituían una verdadera línea editorial que se mantenía en la fidelidad a los clásicos y el teatro realista, desdeñando tanto la politización de los contenidos como la innovación formal. Por citar solo un ejemplo, puede mencionarse la reseña del día 13 de abril de 1971, en la que se afirmaba que “la temporada actual no descuella precisamente ni en variedad ni en calidad” criticando duramente los espectáculos “innovadores”, “revolucionarios”, “eróticos y soeces” (como los presentados en la sala La Gallina Embarazada de Lino Patalano) que, afirmaban, nacen del fracaso de los artistas y que no producen ningún aporte verdadero. Asimismo, se sostenía una visión elitista sobre el público, afirmando que, en la mayoría de los casos, el mejor teatro (que ejemplificaba en la puesta de “El Tartufo” de Moliere, en versión de Aldofo Marsillach) era el que menos espectadores lograba. (“Teatro al día” en *La Nueva Provincia*, año LXXIII, n° 24272, Bahía Blanca, 13/4/71, p. 14).

Argentina”<sup>157</sup> encabezadas por diferentes actores del sector universitario, gremial y de la Iglesia Católica (Giménez, 2008: 54; Dominella, 2009: 55; Wimer y Becher, 2011: 231 y Zapata, 2014: 307). Estas iniciativas fueron parte del movimiento amplio y multiforme que en todo el país, desde 1966 y particularmente, con posterioridad al Cordobazo (1969)<sup>158</sup>, llevaron adelante una multiplicidad de organizaciones de defensa y solidaridad con presas y presos políticos<sup>159</sup>, en un proceso que alcanzó un punto culminante hacia fines de 1972 (Eidelman, 2009: 03), cuando la magnitud del acto represivo desarrollado en la llamada “Masacre de Trelew”<sup>160</sup> ubicó al problema de los

---

<sup>157</sup> La autodenominada “Revolución Argentina”, conducida por los militares Juan Carlos Onganía (junio de 1966-junio de 1970), Marcelo Levingston (junio de 1970-marzo de 1971) y Alejandro Agustín Lanusse (marzo de 1971-mayo de 1973) desarrolló una política de creciente militarización de las fuerzas de seguridad y policiales, a partir de la sanción de una nueva y amplia legislación represiva que, siguiendo las orientaciones de la Doctrina de la Seguridad Nacional, postulaba la centralidad del enemigo interno y de la guerra no convencional, en el marco del Sistema Interamericano de Defensa. Este *corpus* legal se aplicó particularmente para la represión del movimiento obrero y las fuerzas políticas de izquierda, contra quienes se ejercieron torturas, detenciones masivas, asesinatos y en algunos casos secuestros y desapariciones (Eidelman, 2009: 02 y 06).

<sup>158</sup> Se conoció como “Cordobazo” a la movilización desarrollada en la ciudad capital de la provincia de Córdoba el 29 de mayo de 1969, cuando un paro convocado por el Sindicato de Mecánicos y Afines del Transporte Automotor (SMATA) y el gremio de Luz y Fuerza concitó la adhesión de otros sectores obreros y estudiantiles, generando una movilización masiva por la que la ciudad quedó bajo poder de los manifestantes durante toda la jornada. La represión implementada por el gobierno del General Onganía fue brutal y dejó como resultado veinte manifestantes muertos y cientos de detenidos. El “Cordobazo” fue calificado como punto de partida de una nueva etapa de la movilización social, en tanto sus reivindicaciones expresaron consignas que excedían lo sectorial y buscaban resolverse avanzando hacia modelos progresivos de mayor participación, más libertad, más justicia social y política (Torti en Pucciarelli, 1998).

<sup>159</sup> A partir de 1966 se fundaron en el país la Comisión de solidaridad con los presos políticos y el cuerpo de abogados de la CGT de los Argentinos; la Asociación Gremial de Abogados; la Agrupación de Abogados Peronistas; la Comisión Peronista de Ayuda a los Presos Políticos (COPPAP); la Organización de Solidaridad con los Presos Políticos, Estudiantes y Gremiales (OSPPEG), vinculada a las organizaciones políticas Vanguardia Comunista y al Partido Comunista Revolucionario; la Comisión de Familiares de Presos Políticos, Estudiantiles y Gremiales (COFAPPEG); el Movimiento Nacional contra la Represión y la Tortura y el Foro de Buenos Aires por la Vigencia de los Derechos Humanos. La mayoría constituidas a lo largo del año 1971. También se crearon en distintos puntos del país comisiones o coordinadoras de apoyo a los presos políticos. En la ciudad de París, se formó un Comité para la Defensa de los Prisioneros Políticos Argentinos, presidido por la escritora Marguerite Duras. A estas organizaciones hay que sumar las preexistentes Comisión de Familiares de Detenidos (COFADE), creada a partir de las detenciones de militantes políticos y activistas sindicales durante la aplicación del Plan de Conmoción Interna del Estado (CONINTES), en 1960-1961, y la Liga Argentina por los Derechos del Hombre, esta última con actividad ininterrumpida en el país desde 1937 y vinculada al Partido Comunista (Eidelman, 2009: 3).

<sup>160</sup> El 15 de agosto de 1972 miembros de las organizaciones guerrilleras Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) y Montoneros intentaron concretar una fuga masiva de la cárcel de Rawson, donde se encontraban reclusos. Durante la huida murió un guardiacárcel, mientras que seis jefes guerrilleros (Mario Roberto Santucho, Enrique Gorriarán Merlo y Domingo Menna, del PRT-ERP, Marcos Osatinsky y Roberto Quieto, de las FAR, y Fernando Vaca Narvaja, de Montoneros) lograron efectivizar la fuga y se

presos políticos<sup>161</sup> entre uno de los más importantes de la agenda política (Eidelman, 2009: 18).

En Bahía Blanca, el estudiantado universitario tomó como bandera de lucha la figura de Guillermo López Chamadoira, estudiante de Ingeniería oriundo de Tres Arroyos, detenido en agosto de 1971 y condenado a dos años de prisión por haberse encontrado en su casa del Barrio Universitario “material subversivo”. En su defensa, entre agosto y diciembre de 1972, se organizaron una serie de asambleas, manifestaciones y ocupaciones callejeras, levantamientos de cursos, pintadas y volanteadas (Wimer y Becher, 2011: 249), que se insertaron en un marco mayor de prácticas de lucha que compusieron, a lo largo de ese año,

un escenario conflictivo en donde el estudiantado asumió una orientación antidictatorial contestataria, puso en discusión el carácter capitalista dependiente de la Argentina, enjuició la política antipopular de la dictadura, expresó su disposición a la lucha abierta de calles y participó en la formación grupos revolucionarios de proyección nacional (Wimer y Becher, 2011: 252).

En esta coyuntura, la Tendencia Estudiantil Socialista Revolucionaria (TERS, ligada a sectores trotskistas)<sup>162</sup>, la Agrupación de Estudiantes Reformistas

---

refugiaron en Chile, desde donde partieron más tarde hacia Cuba. Pero debido a errores tácticos 19 guerrilleros restantes no llegaron al aeropuerto a tiempo para subir al avión, lo que motivó su rendición el día 16 de agosto y posterior reclusión en la Base Aeronaval Almirante Zar de Trelew. En la madrugada del 22 de agosto los detenidos fueron instados a salir de sus celdas formando dos hileras. En ese momento, los militares dispararon sus ametralladoras y mataron a dieciséis de los diecinueve detenidos. A continuación, el gobierno del General Agustín Lanusse comunicó que las muertes se habían producido en un tiroteo producido por un ataque de los detenidos hacia uno de sus guardas, versión que fue desmentida desde las organizaciones revolucionarias y por los tres sobrevivientes del hecho, María Berger, Carlos Alberto Camps y Ricardo René Haidar. La llamada “Masacre de Trelew” desencadenó una serie de acciones de repudio a lo largo del país, intensificando el clima de repudio contra el autoritarismo y la represión llevada adelante por el gobierno de la “Revolución Argentina”. El 15 de octubre de 2012, el Tribunal Federal de Comodoro Rivadavia resolvió condenar a prisión perpetua a Emilio Del Real, Luis Sosa y Carlos Marandino como autores de 16 homicidios y tres tentativas en dicha jornada, así como declarar a los crímenes cometidos de “lesa humanidad”.

<sup>161</sup> En el período comprendido entre mayo de 1969 y marzo de 1976, la represión estatal de la protesta obrera, estudiantil y popular, de la actividad de la izquierda y de las organizaciones político-militares cobró fuertes dimensiones y generó una gran cantidad de detenidos por razones políticas. Con la única excepción de la liberación del conjunto de los presos políticos a fines de mayo de 1973. Atravesando varios gobiernos y regímenes políticos diferentes, los presos políticos fueron una constante y uno de los rasgos que caracterizaron la situación política nacional. En este sentido, para la segunda mitad del año 1972 tuvo lugar uno de los picos más altos de detención de activistas políticos, con una cifra estimada entre 1.200 y 1.500 personas. (D’Antonio y Eidelman, 2010: 94).

(AER, expresión del Partido Comunista en la universidad)<sup>163</sup>, el Frente de Agrupaciones Universitarias de Izquierda (FAUDI)<sup>164</sup>, la Agrupación Universitaria de Acción Liberadora (AUDAL) junto con el Partido Comunista Revolucionario<sup>165</sup> convocaron para el 27 de Octubre de 1972 a una asamblea a desarrollarse en la Universidad Nacional del Sur por la constitución de un “tribunal popular antirrepresivo”<sup>166</sup> destinado a lograr la “libertad del estudiante Guillermo López Chamadoira<sup>167</sup> y de todos los presos políticos”<sup>168</sup>.

La asamblea llegó a congregarse a unas 1000 personas que incluyeron no solamente estudiantes sino también “intelectuales, obreros y artistas”<sup>169</sup> y en

---

<sup>162</sup> La Tendencia Estudiantil Socialista Revolucionaria (TERS) era la vertiente universitaria de los sectores trotskistas que terminarían por identificarse con el partido Política Obrera (PO). Liderada por Andrés Murano, esta agrupación propondría en reiteradas ocasiones la participación de los no docentes en el gobierno de la universidad (Orbe, 2007: 264).

<sup>163</sup> La Agrupación de Estudiantes Reformistas (AER) era una vertiente de la rama juvenil del Partido Comunista Argentino (Orbe, 2007: 205 y 263).

<sup>164</sup> El Frente de Agrupaciones Universitarias de Izquierda (FAUDI) fue la agrupación de masas del PCR en la universidad, núcleo desde el cual surgieron la mayoría de cuadros de dirección del partido en su período de construcción (1968-1971). El FAUDI tuvo presencia en la mayoría de los centros y federaciones regionales del país y logró, entre 1968 y 1971, participar de la dirección de la Federación Universitaria Argentina (FUA), así como en la dirección de varias federaciones regionales y centros estudiantiles. Desde esa ubicación estratégica impulsó junto a TUPAC (frente de masas de Vanguardia Comunista en la universidad) una importante huelga estudiantil (junio de 1968) con movilizaciones en todo el país, al tiempo que tuvo participación en diferentes insurrecciones populares como el “Correntinazo”, el “Rosariazo”, el “Cordobazo” y el “Tucumanazo”. Sin embargo, hacia 1972 se produjo un corte en esa secuencia insurreccional interrumpiéndose aquel protagonismo. Entre ese año y 1974 la actividad de la TUPAC y el FAUDI, así como la de otras corrientes izquierdistas, fue eclipsada por el ascenso del peronismo universitario, y luego por la llamada “Misión Ivanissevich” (1974-1975), intervención que puso a la universidad en manos de la derecha peronista. (Celentano, 2014b).

<sup>165</sup> La Agrupación Universitaria de Acción Liberadora (AUDAL) estaba integrada por militantes de sensibilidad maoísta pertenecientes al Partido Comunista Revolucionario (PCR). Sobre el anclaje de AUDAL en la UNS ver capítulo 3.

<sup>166</sup> “Agitación Estudiantil en el ámbito bahiense”, en *Clarín*, s/a, s/f, Buenos Aires, 27/10/72, en Factor Estudiantil. Mesa A. Legajo número 1, rubro 14. Universidad Nacional del Sur. Archivo Ex - DIPPBA.

<sup>167</sup> En agosto de 1971, la opinión pública local fue sacudida por la noticia de que se habría desarticulado parte de una “célula extremista” que operaba en la ciudad, integrada por algunos estudiantes de la UNS. Uno de los alumnos detenidos era residente de una de las casas del Barrio Universitario, lo que implicó la directa intervención del rectorado en la realización de gestiones vinculadas a la causa judicial. El estudiante detenido era Guillermo López Chamadoira, de 20 años, oriundo de Tres Arroyos, quien fue condenado a dos años de prisión en la ciudad de Resistencia, Chaco, por “posesión de material subversivo” (Orbe, 2007: 216).

<sup>168</sup> “Agitación Estudiantil en el ámbito bahiense”, en *Clarín*, s/a, s/f, Buenos Aires, 27/10/72. Factor Estudiantil. Mesa A. Legajo número 1, rubro 14. Universidad Nacional del Sur. Archivo Ex - DIPPBA.

<sup>169</sup> Según las resoluciones del Tribunal Popular Antirrepresivo publicadas en *Graphos*, la asamblea contó con 1000 asistentes, que incluyeron intelectuales, obreros y artistas. En cambio, el informe de la DIPPBA menciona la asistencia de unas 300 personas a la asamblea. “Tribunal antirrepresivo” en *Graphos*, año 3, nº 11, noviembre de 1972, Bahía Blanca, Club Universitario, p. 42. “Informe del 30 de octubre de 1972. Mesa Coordinadora”. Factor Estudiantil. Mesa A. Legajo número 1, rubro 14. Universidad Nacional del Sur. Archivo Ex - DIPPBA.

cuya lista de adhesiones se contaron partidos políticos, agrupaciones estudiantiles, gremiales y artísticas<sup>170</sup>. En ella se constituyó el Tribunal, integrado por seis estudiantes de diferentes tendencias políticas entre las que se contaron el AER, AUDAL, la Juventud Socialista de Avanzada<sup>171</sup> y el Encuentro Nacional de los Argentinos<sup>172</sup>, y operó como “fiscal”, el abogado entrerriano Jaime Lipovetsky<sup>173</sup>, cuadro fundador del Partido Comunista Revolucionario y defensor de presos políticos, quien participó de la asamblea como “invitado especial”<sup>174</sup>.

El tribunal resolvió, entre otras medidas<sup>175</sup>, la organización de un “encuentro artístico multidisciplinario con posterior baile”<sup>176</sup>, bajo la consigna de “libertad

---

<sup>170</sup> Incluyó a la Liga Argentina por los Derechos Humanos, Silvio Frondizi y la redacción de la revista *Hombre Nuevo*, Frente de Izquierda Popular, Juventud Peronista, Encuentro Nacional de los Argentinos, Juventud Radical, TERS, AUDAL, CARS, Abogados en contra de las leyes represivas, Grupos de Teatro: Alianza. Idea. Pueblo y Universitario, Centros de Geología, Agronomía e Ingeniería y Agrimensura, Centro de Izquierda Secundaria, Partido Comunista Revolucionario, Juventud Avanzada Socialista, Escuela de Servicios Sociales, Grupo de Acción y discusión de Química y Bioquímica, Agrupación Obrera 1º de mayo, Roberto Bustos, Secretario General de UOCRA, Comisión Directiva Lista “B” del Partido Justicialista, Rodolfo Ponce, Secretario General de la CGT, además de la adhesión personal de un militante (cuyo nombre se encuentra tachado en el informe debido a las políticas de protección de la información de la Comisión Provincial por la Memoria), e identificado con el “Movimiento de Base Peronista, Juventud Peronista, Gremios Combativos”. “Informe del 30 de octubre de 1972. Mesa Coordinadora”. Factor Estudiantil. Mesa A. Legajo número 1, rubro 14. Universidad Nacional del Sur. Archivo Ex-DIPPBA.

<sup>171</sup> La Juventud Socialista de Avanzada era una agrupación de orientación trotskista, ligada al Partido Socialista de los Trabajadores. (Orbe, 2007: 236).

<sup>172</sup> El Encuentro Nacional de los Argentinos (ENA) fue una iniciativa del Partido Comunista lanzada el 21 de noviembre de 1970 como instancia de coordinación política de fuerzas de izquierda y centro-izquierda ante la inminente apertura a elecciones. Participaron de ella el Partido Intransigente, el Partido Revolucionario Cristiano, la Unión del Pueblo Argentino (UDELPA), entre otros. (Casola, 2012: 68).

<sup>173</sup> El Dr. Jaime César Lipovetsky, nació en Chajarí, Entre Ríos. Fue uno de los fundadores del Partido Comunista Revolucionario y tuvo una destacada presencia en el movimiento de defensa de los presos políticos. “Homenaje al Dr. Lipovetsky”, en <http://www.pcr.org.ar/nota/pol%C3%ADtica-nacional/homenaje-al-doctor-lipovetsky>, consultado el 09/7/15.

<sup>174</sup> Volante del Partido Comunista Revolucionario. Factor Estudiantil. Mesa A. Legajo número 1, rubro 14. Universidad Nacional del Sur. Archivo Ex - DIPPBA.

<sup>175</sup> “El mencionado organismo adoptó las siguientes decisiones “a) Organizar un festival artístico, que nucleé lo más representativo de los sectores culturales bahienses b) Propiciar una nueva sesión del Tribunal, a realizarse en un lugar a fijar, fuera de la Universidad c) Promover un gran Acto Popular de repudio al GAN d) Envío de telegramas a Malek y Lanusse, reclamando la libertad de todos los presos políticos e) Tratar alrededor de estos puntos, de reunir a los sectores más representativos de la ciudad en pos de este objetivo f) Dar amplia difusión de las medidas anunciadas tanto en el ámbito local como nacional. En Bahía Blanca, día 27 de octubre”. “Tribunal popular antirrepresivo” en *Graphos*, año 3, nº 11, noviembre de 1972, Bahía Blanca, Club Universitario, p. 42.

<sup>176</sup> Estos encuentros artísticos eran una práctica común en la época, y se remontaban a una vieja tradición según la cual los espectáculos servían para lograr la convocatoria de un vasto público de modo tal de visibilizar una consigna política determinada. Tanto en el pasado como a principios de los años setenta, la práctica artística jugaba en los festivales un lugar limitado:

de los 1200 presos políticos, derogación de la legislación represiva, estado de sitio y pena de muerte” y cuya recaudación sería “destinada a ayudar a los presos políticos”<sup>177</sup>. Para ello, se constituyó allí mismo una “Coordinadora de Artistas Bahienses” compuesta por tres agrupaciones que comenzaban a mostrar signos de su proceso de politización: el Grupo de Teatro Universitario, en cuyo interior estaba gestándose un “grupo disidente”, que prontamente haría evidente su desacuerdo político y estético con la dirección del conjunto, el Teatro Pueblo, un grupo recientemente fundado, que trabajaba en una villa de emergencia<sup>178</sup> y finalmente el conjunto Alianza, cuyos líderes acababan de iniciar su militancia en el Partido Comunista Revolucionario, organización política perteneciente a la izquierda no armada, de ideología marxista-leninista-maoísta<sup>179</sup>.

El lugar que eligieron para la realización del Festival fue el Sindicato de Empleados de Comercio<sup>180</sup>, espacio que venía siendo utilizado para diferentes actividades de la Juventud Peronista<sup>181</sup> a la sazón, una de las agrupaciones que participó de la asamblea realizada en la UNS el 27 de octubre de 1972, a la que también enviaron sus adhesiones varios sindicalistas y agrupaciones

---

las actuaciones eran precedidas en todos los casos por una larga lista de oradores pertenecientes a organizaciones político-partidarias y a su término se organizaban otro tipo de tareas que podían ir desde un baile hasta una puesta teatral.

<sup>177</sup> Volante “Festival por la Libertad”. Legajo 15718. Archivo Ex-DIPPBA.

<sup>178</sup> No ha sido posible hasta el momento reconstruir la formación de este grupo. Solo se conoce a dos de sus integrantes, Olga Vallasciani y Mario Merlino (ya fallecidos), quienes acabaron integrándose a los elencos de Alianza y Grupo de Teatro Popular Eva Perón, respectivamente. Respecto de la agrupación, sostenemos dos hipótesis: o bien su duración fue efímera (reduciéndose a unas pocas semanas) o se trató de la primera denominación que tuvo el taller de Humberto “Coco” Martínez en la Villa Miramar. En mayo de 1973, el Teatro Pueblo, que llevaba “seis meses trabajando en una villa”, invitó a Alianza a conmemorar el Día del Trabajador en dicho barrio. “El Grupo Alianza reflexiona sobre la experiencia de teatro en las villas”, en *Graphos*, año IV, nº 15, Bahía Blanca, Club Universitario, p.13.

<sup>179</sup> Estudiaremos detenidamente el proceso de afiliación, los rasgos y las consecuencias de este encuadre político en el capítulo 2.

<sup>180</sup> Ezequiel Crisol fue miembro de la comisión directiva de la Asociación Empleados de Comercio y era un conocido militante de la resistencia peronista en la ciudad. Se desempeñó hasta 1971 como secretario de la CGT Regional (Zapata, 2014: 120).

<sup>181</sup> El sábado 8 de mayo de 1971, en el local de la CGT, se constituyó la “Juventud Peronista de Bahía Blanca. El acto contó con la presencia de los dos máximos líderes del peronismo local, Rodolfo Kelly y Carlos Gastaldi, así como los doctores Andrés López Camelo y Víctor Benamo. En el acto se creó además el “Comando de la Juventud”, integrado por José Federico Médici, Mario Medina, Silverio Marzolini, Rubén Bustos y Eduardo Aim. Como delegado ante organismos provinciales y nacionales se eligió a Roberto Tomás Bustos. Según ha estudiado Belén Zapata, el Sindicato de Empleados de Comercio fue sede de varios encuentros y actividades de la Juventud Peronista recientemente creada (2014: 124). “Acto popular de la Juventud Peronista”, en *El Eco*, 10/5/71, p. 5, incluido en Mesa A, Juventud Peronista de Bahía Blanca. Carpeta 37. Legajo 271. Archivo Ex-DIPPBA.

políticas de composición gremial que fueron clave en la constitución de la JP local: la Comisión Directiva Lista “B” del Partido Justicialista<sup>182</sup>, Roberto Bustos<sup>183</sup>, Secretario General de la Unión Obrera de la Construcción, Rodolfo Ponce<sup>184</sup>, Secretario General de la Confederación General del Trabajo.

La Coordinadora de Artistas logró la adhesión de un gran número de grupos que estaban ubicados en diferentes sectores del campo cultural, que pertenecían a diferentes disciplinas y que representaban variados posicionamientos estéticos. Aquí, fue clave la activa labor de los miembros de Alianza, que contaban con una trayectoria consolidada y contactos en el ámbito local, y especialmente, Dardo y Coral, quienes, como miembros de la Orquesta Estable, lograron la adhesión de artistas pertenecientes a dicho conjunto y al Ballet del Sur. De este modo, la lista de convocantes al Festival se conformó del siguiente modo: “Teatro Universitario ‘10’. Teatro Alianza. Músicos. Teatro Pueblo. Bailarines. Teatro del CUBB. Poetas. Comedia del Sur. Cantantes. Taller de Teatro. Plásticos. Teatro para el Hombre”<sup>185</sup>.

Pero más allá de la unidad lograda en base a la adhesión a la consigna de la “Libertad de los presos políticos”, en el marco del Festival se vivieron una serie de tensiones entre los grupos artísticos, generadas por las definiciones políticas que algunos de ellos comenzaban a manifestar.

A esto se refirió la Comedia del Sur en el comunicado de prensa que envió a *La Nueva Provincia* con posterioridad al evento, en el que afirmaba que durante el encuentro en Empleados de Comercio ciertos sectores habían roto uno de los “puntos mínimos de coincidencias [acordados en asamblea previa], basados en el total apartidismo”<sup>186</sup>. Este hecho había llevado, según afirmaban, a

---

<sup>182</sup> Sobre la lista “B”, “Unión del Pueblo Peronista”, ver capítulo 3.

<sup>183</sup> Roberto Bustos dirigía la UOCRA local desde 1967. A partir de allí tanto él como varios miembros de su familia ocuparon diferentes posiciones de poder en distintos gremios y dentro del partido peronista, lo que dio lugar a que, en 1973 Roberto Bustos pasara a dirigir la Juventud Trabajadora Peronista (JTP) de Bahía Blanca y a desempeñarse también como Diputado Nacional (Zapata, 2014: 128).

<sup>184</sup> Rodolfo Ponce, sindicalista peronista, se desempeñó como dirigente de la CGT local desde marzo 1971. Sus comienzos fueron en la URG (Unión de Recibidores de Granos y Afines) y entre los años 1973 y 1976 llegó a desempeñarse como integrante de la mesa nacional de las 62 organizaciones y Diputado Nacional por el FREJULI. Ligado a la derecha del movimiento, condenó públicamente el accionar de la “Tendencia Revolucionaria” y las llamadas Formaciones Especiales (Zapata, 2012b) y fue el “nexo nacional / local” de la “Triple A” en Bahía Blanca (Zapata, 2015).

<sup>185</sup> Volante “Festival por la Libertad”. Legajo 15718. Archivo Ex-DIPPBA.

<sup>186</sup> Comedia del Sur. “Dio a conocer una aclaración la Comedia del Sur”, en *La Nueva Provincia*, año LXXVI, nº 25231. Bahía Blanca, 17/11/72, p. 13.

“desvirtuar el verdadero fin que se había asignado y que la Coordinadora de Agrupaciones Artísticas había expresado claramente en el único manifiesto que verdaderamente nos representó”<sup>187</sup>. En este sentido, la Comedia denunciaba la ruptura de los procedimientos assemblearios básicos en la realización de este encuentro, lo que había conducido a su retirada del Festival. Para finalizar, los autores del comunicado introducían la que parecía ser la cuestión de fondo en esta discusión: “mal que les pese a algunos, [el teatro] puede ser en última instancia un reflejo de la realidad pero no ‘la realidad’”<sup>188</sup>.

A esta abierta y pública toma de posición por parte de la Comedia se sumaron pronto nuevas rupturas en el seno de algunos grupos teatrales bahienses.

El grupo Teatro Libre –que preveía para la temporada 1973 la realización de varias puestas teatrales– acabó por disolverse en el verano de 1972/73. Algunos de sus integrantes pasaron a los teatros Para el Hombre y Alianza<sup>189</sup>, en tanto que otros se integraron al Teatro Pueblo, que interpeló a los grupos artísticos locales desde las páginas de *Graphos*:

La opción es clara: o seguir haciéndole el caldo gordo a la estética oficial, o romperse el mate y crear la nueva, la estética de la verdad popular, la de la rebelión. Proponemos a los compañeros que gustan del teatro, del cine, incluso de la literatura, la formación de grupos que, a partir de la claridad de objetivos y de un trabajo que vincule programa con experimentación, se lleve a cabo la preparación en barrios, en lugares de trabajo, en el centro ¿por qué no? de nuevas formas de expresión: tarea de propaganda y de creación de un arte con nuevos objetivos, la contrainformación, la movilización...<sup>190</sup>

Por otro lado, el elenco del Teatro Universitario de Bahía Blanca, dirigido por Antonio Medina, vivió un acalorado debate que terminó en la conformación del

---

<sup>187</sup> Comedia del Sur. “Dio a conocer una aclaración la Comedia del Sur”, en *La Nueva Provincia*, año LXXVI, n° 25231. Bahía Blanca, 17/11/72, p. 13.

<sup>188</sup> Comedia del Sur. “Dio a conocer una aclaración la Comedia del Sur”, en *La Nueva Provincia*, año LXXVI, n° 25231. Bahía Blanca, 17/11/72, p. 13.

<sup>189</sup> “Teatro al Día”, en *La Nueva Provincia*, año LXXV, n° 25441. Bahía Blanca, 29/5/73, p. 14.

<sup>190</sup> Merlino, Mario. “Teatro”, en *Graphos*, año IV, n° 12, abril 1973, Bahía Blanca, Club Universitario. Mario Merlino (Pringles, 1948-Madrid, 2009). Licenciado en letras, traductor y poeta. Egresado y docente de la Universidad Nacional del Sur. Formó parte de la Asociación de profesores del Departamento de Humanidades y ejerció como Secretario Académico de ese departamento durante el rectorado de Víctor Benamo. Como actor, integró elenco de la Comedia del Sur en el año 1971, en el que obtuvo un premio como actor revelación. En 1973 fue miembro los grupos Pueblo y Teatro Popular Eva Perón. En 1974 se exilió en España, donde desarrolló una prolífica tarea como traductor y escritor. Murió en ese país en 2009.

“grupo disidente del Club Universitario”, algunos de cuyos miembros pasaron luego a integrar la agrupación teatral militante Alianza<sup>191</sup>.

El sector rupturista dentro del Grupo de Teatro Universitario se posicionó críticamente frente a la labor de su director, Antonio Medina, acusándolo de concebir las relaciones entre teatro y realidad desde un “tratamiento individual que produce tanto una deformación de la cuestión en sí misma en tanto y en cuanto no se cuestiona el porqué de la situación que se intenta representar”<sup>192</sup>.

Como contrapropuesta, afirmaban:

Nosotros planteamos que desde el momento que aceptamos nuestro compromiso social debemos extraer de nuestra realidad los elementos objetivos que nos preocupan atacando los fenómenos que contrarían los intereses del pueblo, compartiendo las necesidades, deseos, ansiedades y expresando artísticamente la verdad en sentido profundo [...] En definitiva nosotros tomamos como punto de partida la existencia de opresores y oprimidos, sin plantear la posición paternalista de algunos grupos de teatro que enseñan a las clases dominadas que están siendo explotadas, se trata de organizar ‘el placer en la transformación de la realidad’ [...] si bien nuestro arte es político, no por eso hacemos del teatro una tendencia o partido político ya que consideramos que el arte escapa a toda pretensión de suministrar ‘recetas’ o metodologías de acción”<sup>193</sup>.

Las rupturas acaecidas en los teatros Libre y Universitario eran indicativas de la divisoria de aguas que comenzó a demarcar el campo teatral bahiense, entre quienes sostenían un teatro de sala y que sin negar la función social del arte escénico proclamaban la autonomía respecto de ideologías y organizaciones político-partidarias; y los que asumieron una postura militante modificando su práctica teatral en función de los ideales esgrimidos por su agrupación política de pertenencia<sup>194</sup>. En el primer espectro estuvieron agrupados grupos disímiles

---

<sup>191</sup> “Puerto White, 1907. Debutará en nuestra ciudad el grupo de teatro ‘Alianza’”, en *La Capital*, Mar del Plata, 14/5/74, p. 9, Archivo Julio Teves.

<sup>192</sup> Grupo Disidente del Club Universitario. “Comunicado”, en *Graphos*, nº 12. Bahía Blanca, Club Universitario, abril 1973.

<sup>193</sup> Grupo Disidente del Club Universitario. “Comunicado”, en *Graphos*, nº 12. Bahía Blanca, Club Universitario, abril de 1973.

<sup>194</sup> Sin embargo, es importante destacar que la ruptura señalada no debe ser interpretada como un alejamiento completo entre los grupo teatrales que tomaron posicionamientos diferenciados sobre la práctica artística militante. En rigor, unos y otros continuaron compartiendo espacios

como la Comedia del Sur, el Teatro para el Hombre, Teatro Imagen, y el núcleo original del Teatro Universitario; en el segundo, se destacaron los grupos Alianza, Pueblo y posteriormente el Teatro Popular Eva Perón.

Estos últimos tres conjuntos compusieron, junto con otras formaciones teatrales de diferentes partes del país como los grupos Octubre<sup>195</sup>, Once al Sur<sup>196</sup>, Machete<sup>197</sup> y el Centro de Cultura Nacional Podestá en Buenos Aires<sup>198</sup>, Libre teatro Libre de Córdoba<sup>199</sup>, los conjuntos Arlequín y posteriormente Los

---

de acción y colaboración como los festivales-artístico políticos, las mesas de debate y las salas teatrales. Algo similar ocurrió en Buenos Aires, donde teatristas como Norman Briski, Nacha Guevara o Carlos Gené transitaron alternativamente el "Teatro Independiente", comercial, de vanguardia o militante (Verzero, 2009).

<sup>195</sup> El grupo octubre funcionó entre 1970 y 1974 en Argentina. Fue liderado por Norman Briski y tuvo articulación con el Peronismo de Base, aunque la militancia política no era excluyente para la participación en el colectivo teatral. octubre tuvo accionar fundamentalmente en barrios de la ciudad de Buenos Aires, y realizó en varias oportunidades giras por el litoral, Chaco, Salta, Jujuy, Tucumán, Santiago del Estero y Chile (Verzero, 2009: 457).

<sup>196</sup> Once al Sur surgió en 1969, a partir de una motivación de Oscar Ciccone y Yaco Guigui de formar un nuevo grupo de trabajo, que continuara con las inclinaciones sociales del "Teatro Independiente", pero que respondiera a corrientes estéticas del momento, alejándose de cualquier interés pedagógico. Luego de un episodio de censura en Argentina en 1972 desarrollaron su carrera en giras por Latinoamérica, Estados Unidos y Europa, en las que exploraron un teatro que unió la experimentación formal basada en Grotowski y Barba, con el trabajo con comunidades de base (Verzero, 2009: 230 y ss.).

<sup>197</sup> El grupo Machete se formó en 1971 y existió hasta 1973, con experiencias esporádicas. Realizaron experiencias de Teatro Invisible entre 1971 y 1972, y entre diciembre de 1972 y las elecciones de 1973 montaron el espectáculo "Ay! Ay! Ay! No hay Cristo que aguante, no hay!" en la sala Planeta (Verzero, 2014: 98).

<sup>198</sup> El Centro de Cultura Nacional José Podestá fue un colectivo de artistas provenientes de diferentes disciplinas que se asumió explícitamente como parte del conjunto de "trabajadores de la cultura del MNP [Movimiento Nacional Peronista]". En el marco del proceso eleccionario que llevó a Héctor Cámpora al poder en 1973 llevaron adelante trabajos vinculados totalmente a la campaña, en puestas que tenían un fuerte acento puesto en los aspectos musicales y fueron desarrolladas tanto en actos políticos como en salas teatrales, con gran concurrencia de público. Luego de la renuncia de Cámpora, las tensiones internas del peronismo y la derechización de las cúpulas hizo que la Podestá se disolviera. Al respecto, ver capítulo 4. (Verzero, 2009: 158 y ss.).

<sup>199</sup> Libre Teatro Libre (LTL) se fundó en 1969 en el marco del Departamento de Teatro de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Su directora fue María Escudero. En 1970 independizaron de la academia a partir primero de un cambio en el programa de estudios y luego del despido de Escudero. El LTL exploró un teatro no realista, heredero de las búsquedas de Brecht, Grotowski, Artaud, y que apeló a procedimientos como la puesta en primer plano del cuerpo del actor, la ruptura de la sala a la italiana, el teatro documental y la creación colectiva. Con varias obras recorrieron Chile (durante el Gobierno de Salvador Allende), Bolivia y Colombia, autosustentándose. En 1972 regresaron a Córdoba y produjeron *Contratanto*, teatro documental basado en el fenómeno educativo producido junto a la Unión de Educadores de esa provincia. Con esta obra se presentaron en el IFT y con una versión de su trabajo infantil, en el Teatro General San Martín, presentándose también en festivales internacionales y obteniendo diversos premios. En 1974 se trasladaron a Tucumán donde hicieron investigación, docencia y una obra teatral documental denominada "El fin del camino", en un trabajo que fue encomendado por el *boureau* del Partido Revolucionario de los Trabajadores, con el que estaban vinculados en forma orgánica (desde 1972, durante su participación en uno de los Festivales por la Libertad de los Presos Políticos). Respecto de la militancia de LTL, Lorena Verzero ha escrito: "En este marco, la militancia política de LTL puede organizarse en dos etapas: una primera, entre 1972 y fines de 1974, en la que el grupo

Comediantes y Los Laburantes en Mendoza<sup>200</sup> el heterogéneo movimiento de “teatro militante” que, entre mediados de la década del sesena y principios de la del setenta, se desarrolló en Argentina.

Sin llegar a definir una estética homogénea, pero con la intención común de buscar nuevas formas de articulación entre arte, revolución y pueblo, los distintos conjuntos teatrales militantes desarrollaron dispositivos teatrales que encuadraron en una estrategia política mayor que era definida por los partidos y agrupaciones con las que tuvieron distintas formas de relación que fueron desde la simpatía hasta la militancia “regular” (Verzero, 2009; Baraldo, 2006; Barandica, 2011 a y b; Valle, 2012).

Pero si bien el “teatro militante” comenzó a desarrollarse en el país desde mediados de la década del sesenta, su surgimiento en Bahía Blanca tuvo una cronología específica determinada, de un lado, con la madurez de una escena local que, recién desde 1970 mostró un conjunto nutrido de agrupaciones que definieron un circuito de prácticas articuladas bajo las leyes de un campo en el que disputaron distintas posiciones; y de otro con la circulación de los teatristas por la Universidad Nacional del Sur y el Club Universitario (ya sea mediante la utilización de los auditorios de la universidad, participando en los debates que se organizaban en el Club, como colaboradores de la revista *Graphos*, o tomando parte de los grupos Universitario e Imagen) que contribuyó a su politización (aunque no siempre esto derivó en la asunción de una práctica militante), en tanto aquel espacio era uno de los focos centrales del movimiento de protesta social antidictatorial y revolucionario en el ámbito local.

Fue por ello que, más allá de Alianza (al que se integraron algunos de los actores que en 1973, se alejaron del Teatro Universitario) todos los grupos que abogaron por el desarrollo de un “teatro militante” en el ámbito local tuvieron

---

realizó actividades –culturales y políticas– en diferentes lugares marginales con adhesión explícita al PRT; entre ellos, el trabajo con sindicatos o la organización del FAS, frente impulsado por el PRT donde convergían diferentes tendencias. Y, una segunda etapa, que consiste en su trabajo como parte del Frente de Trabajadores de la Cultura, al que se integraron a comienzos de 1974” (2009: 224). A partir de 1975 todos sus integrantes partieron al exilio.

<sup>200</sup> Su obra emblemática fue “El Aluvión” realizada con vecinos y basada en un desastre natural y social ocurrido en la localidad de Virgen del Valle, en el Gran Mendoza. El grupo trabajó en vinculación al Peronismo de Base y fue dirigido por Ernesto Suarez. Tiempo después, Suarez llegó a implementar proyectos similares desde la dirección del área de teatro en la Universidad Nacional de Cuyo, donde se conformaron los grupos Los Comediantes y Los Laburantes (Barandica, 2011 b: 99).

algún tipo de relación con la casa de altos estudios: el Teatro Pueblo (uno de cuyos principales animadores era el docente del Departamento de Humanidades Mario Merlino) y, como veremos más adelante, el Grupo de Teatro Popular Eva Perón, que recibió apoyo de la Secretaría de Extensión de la casa de altos estudios.

Finalmente, entre quienes no asumieron un posicionamiento teatral militante e incluso se habían opuesto a él abiertamente, el período comprendido entre 1972 y 1973 constituyó un momento en el que las elecciones en el repertorio mostraron una creciente referencialidad con la realidad política nacional o implicaron la apropiación de textos pertenecientes al “teatro militante” de otros países.

De esta forma, hacia fines del 1973, Antonio Medina encaró con lo que quedaba del grupo Universitario (luego del alejamiento de quienes se habían manifestado como disidentes) una obra paradigmática del teatro político argentino, modificando su derrotero previo. “El señor Galíndez” de Eduardo Pavlovsky fue presentada en el Salón “Mártires de Trelew” del Rectorado de la Universidad Nacional del Sur<sup>201</sup>. La obra, que abordaba de un modo descarnado la problemática de la tortura, fue atentamente seguida por los servicios de inteligencia, que produjeron informes sobre sus presentaciones<sup>202</sup>. Por su parte, la Comedia del Sur también manifestó un cambio en su repertorio. A fines de 1973 presentó “La orgía” de Enrique Buenaventura, representante del “teatro militante” latinoamericano, y bajo la dirección de Domingo Lo Giúdice<sup>203</sup>.

---

<sup>201</sup> La nominación de la sala fue una de las primeras medidas tomadas durante la gestión del rector Víctor Benamo al frente de la Universidad, quien había tenido contacto con familiares y sobrevivientes de la masacre de Trelew cuando estos fueron trasladados a la Base Naval de Puerto Belgrano en Bahía Blanca (Zapata, 2014: 336). Sobre el rectorado de Benamo, ver capítulo 3.

<sup>202</sup> Informes de fecha 10 y 12/12/1973. Mesa DE, Legajo 211 (Teatro Universitario). Archivo Ex - DIPPBA.

<sup>203</sup> Docente y director teatral. Estuvo a su cargo la Escuela de Arte de Teatro Estudio Córdoba (EATEC), en la que también participaron los docentes Dante Cena, María Ángeles Reartes, Vicente Moncho, Alberto Minero y Mario Arrukowies. La EATEC dictaba una formación teatral de tres años y diversos cursillos, uno de los cuales estaba dedicado al Método Stanislavski, a cargo de Raúl Serrano. “Actores por el país. Noticias de las delegaciones”, en <http://www.actores.org.ar/noticias/actores-por-el-pais-noticias-de-las-delegaciones>, consultado el 20/7/15. Según el director y dramaturgo José Luis Arce, Lo Giúdice fue, junto a Juan Aznar Campos, Jorge Magmar, y Carlos Giménez, uno de los grandes “adalides” de la llamada “época de los directores”, en Córdoba, período en el que “circulan por los escenarios grandes textos y empiezan a difundirse los nuevos autores contemporáneos”. “El teatro en Córdoba antes del

## Capítulo 2: Obras de “teatro militante” en Bahía Blanca. Teatro Alianza y el Grupo de Teatro Popular Eva Perón, 1972-1975

Entre agosto y septiembre de 1973 se sucedieron los estrenos de las dos obras más visibles de los grupos teatrales que en Bahía Blanca asumieron un posicionamiento escénico militante.

El primero de ellos ocurrió el día 22 de agosto e implicó la presentación de “Puerto White, 1907. Historia de una pueblada”, del grupo Alianza. El trabajo se basaba en una creación colectiva para abordar un episodio olvidado de la historia local: la huelga de obreros portuarios en Ingeniero White a principios del siglo XX. La obra no fue estrenada en las salas céntricas que este conjunto recorría habitualmente (como la Biblioteca Rivadavia o el Rectorado de la Universidad Nacional del Sur), sino en un gran galpón ubicado en Villa Nocito, en el marco de las conmemoraciones por la “Masacre de Trelew”, y bajo invitación del Comité de Defensa del barrio, organización de superficie del Partido Revolucionario de los Trabajadores. Según afirmaban en el programa de mano, “Puerto White...” respondía a la necesidad de asumir un compromiso ideológico que debía ser “definido rigurosamente” y plasmado de forma consecuente en la “labor escénica”, en un proceso cuyo producto final no temían definir como “teatro panfleto”<sup>204</sup>. Este compromiso, si bien no admitido abiertamente, implicaba la militancia de varios de sus integrantes en el Partido Comunista Revolucionario.

Las noches del 15 y 16 de septiembre de 1973, Humberto “Coco” Martínez (director teatral llegado de Viedma a principios de ese año), llevó a escena la “Cantata Popular Santa María de Iquique” en las salas del Teatro Municipal, suntuoso edificio escasamente habitado por los grupos teatrales locales, colmado en aquellas dos noches por un elenco de 40 obreros y militantes peronistas de la Unidad Básica “Fernando Abal Medina” del barrio Villa Miramar<sup>205</sup> (controlada por la Juventud Peronista) y un fervoroso público

---

golpe militar del 76: Algunas consideraciones sobre los 60, los 70 y los 80”, en <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/03.html>, consultado el 20/7/15.

<sup>204</sup> Teatro Alianza. 1973. “Puerto White, 1907. Historia de una pueblada”. Programa de mano. Archivo Julio Teves.

<sup>205</sup> La “Villa Miramar”, también llamada “Villa Perro”, estaba ubicada en el sector Noreste de la ciudad de Bahía Blanca a 22 cuadras de la plaza Rivadavia sobre un camino que unía las calles Sarmiento y Avenida Pringles. En la década del setenta ocupaba una superficie

militante que asistió con sus estandartes y armas a la representación teatral. La obra presentaba los vaivenes y el trágico desenlace de una huelga de obreros del salitre desarrollada en el norte de Chile a principios del siglo XX e intentaba ser, según Martínez, un acto de apropiación de los saberes del arte burgués por parte de las clases populares, en un proceso que los conduciría a la consecución de una cultura verdaderamente liberadora<sup>206</sup>.

Con “Puerto White...”, Alianza continuaba las exploraciones desarrolladas por otros grupos que se plantearon un teatro de creación colectiva y toma de conciencia en diferentes puntos de Latinoamérica, desde la Córdoba de Libre Teatro Libre hasta el Cali de Enrique Buenaventura. Por otro lado, la experiencia teatral de Villa Miramar de Bahía Blanca había sido previamente ensayada por Humberto Martínez junto a la Juventud Peronista en Viedma, y conformaba un dispositivo similar al desarrollado por otros grupos vinculados a agrupaciones de la izquierda revolucionaria del peronismo como los dirigidos por Norman Briski en Buenos Aires o Ernesto Suarez en Mendoza. Asimismo, este trabajo tenía como modelo y referente los grupos teatrales que Martínez había conocido tan solo dos años antes en el Chile de Allende, punto privilegiado en un escenario de prácticas artísticas militantes, profusamente recorrido por artistas y activistas argentinos.

En este capítulo analizaremos las decisiones estéticas que definieron el proceso de radicalización de los grupos Alianza y Eva Perón, procurando entender su modo de concebir y ejercer la práctica teatral en el marco de las discusiones y búsquedas del “teatro militante” argentino y latinoamericano.

### **Las producciones del Teatro Alianza, 1972-1975**

A mediados del año 1972, el grupo Teatral Alianza a instancias del encuadre de varios de sus integrantes en el Partido Comunista Revolucionario vivió una intensa transformación en sus modos de concebir y ejercer el hacer teatral. A

---

aproximada de 34.900m<sup>2</sup> y vivían en ella unos 160 habitantes, el 20% de los cuales era de nacionalidad chilena. La villa no poseía escuela ni sala de atención sanitaria, tampoco servicio de aguas corrientes ni cloacas. Funcionaban en ella una Unidad Básica peronista y una Sociedad de Fomento. “Informe villas de emergencia”, Legajo nº 15281, Tomo V, Archivo EX-DIPPBA.

<sup>206</sup> Humberto Martínez, citado en “Cuando el teatro es pueblo”, en *Graphos*, Bahía Blanca, Club Universitario, septiembre 1973, p. 12. Archivo Julio Teves.

partir de este momento, los integrantes de la agrupación teatral asumieron un posicionamiento teatral militante que guió la producción de sus obras hasta finales del año 1975.

Bajo estas coordenadas –y en algunos casos, excediéndolas–, el grupo desarrolló cuatro obras teatrales, a saber: “Las criadas” (traducida como “Las sirvientas”) de Jean Genet, 1973; “Puerto White, 1907. Historia de una pueblada”, creación colectiva de Teatro Alianza, 1973; “Esperando a Godot” de Samuel Becket, 1974 y “Zarpazo” de Gilberto Martínez, 1975; varias participaciones en festivales y *performances* artístico-políticos y una serie de textos programáticos sobre las relaciones entre teatro y política.

### 1. “Las Sirvientas”

En abril de 1973, Teatro Alianza estrenó “Las sirvientas” en la sala del rectorado de la Universidad Nacional del Sur. El elenco estaba conformado por Coral Aguirre, Ana Casteing y una de las jóvenes recientemente llegada al Estudio Abierto: Mónica Morán. La dirección corrió a cargo de Dardo Aguirre, quien encaraba por primera vez este rol, en tanto que la traducción de la obra estuvo en manos de Coral Aguirre.

El texto, escrito en 1947, abordaba la cotidianeidad de dos empleadas domésticas y su señora, en la intimidad de una habitación de la burguesía francesa de mediados del siglo XX. Se trataba de una obra que venía siendo parte del repertorio de directores argentinos tanto en el país como en el exterior (Pellettieri, 2003: 463, Dubatti, 2012: 144 y 153)<sup>207</sup>, y que el mismo Alianza había trabajado en el Ciclo de Teatro leído de 1968.

Sin embargo, en esta oportunidad, el grupo intentó realizar una interpretación distinta del texto teatral, con el objetivo de desarrollar “una versión diferente”<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> “Las criadas” fue puesta en escena bajo la dirección de Víctor García en Madrid (1969) y de Sergio Renán en Buenos Aires (1970).

<sup>208</sup> Según declaró Genet en *Teatro Setenta*, el objetivo de la obra era ahondar en la subjetividad de las empleadas y la dueña de la casa, evitando toda interpretación reduccionista. En este sentido, planteaba, las sirvientas debían representar a dos mujeres que “se han marchitado pero no están podridas”, en tanto que quien interpretara a la ama debía evitar por todos los medios convertirla en una tirana caricaturesca. El autor buscaba así salir de los lugares comunes en la representación de la lucha de clases, de modo de no generar “una requisitoria de la suerte de los domésticos. Supongo que existe un sindicato que agrupa a las criadas”, sino de producir, en primer término, “una suerte de relato alegórico” destinado a “hastiarne de mí mismo, descubriéndome y negándome a descubrir quién era yo” y en

de una pieza “tratada generalmente en forma reaccionaria por la élite, para poner el acento en lo valioso que de la condición del oprimido ofrece el autor”<sup>209</sup>.

Para ello, el grupo estudió la pieza a la luz de la “Dialéctica del Amo y del Esclavo” de Georg Hegel<sup>210</sup>, el pensamiento anticolonialista de Frantz Fanon<sup>211</sup> y Albert Memmi<sup>212</sup>, y la pedagogía del oprimido de Paulo Freire<sup>213</sup>, generando una versión de la obra que ofrecieron al público en presentaciones realizadas en las salas del Rectorado de la UNS y de la Biblioteca Rivadavia en los meses de abril y agosto respectivamente.

Para el diseño de la puesta en escena, los artistas de Alianza eligieron un lenguaje despojado desde lo escenográfico<sup>214</sup> y expresionista desde lo actoral.

En este sentido, recordaba Dardo Aguirre:

[Ejercer el rol de director de la obra] me permitió romper con el naturalismo a partir del trabajo sin recursos escénicos, solamente con la presencia de las actrices. Soy un artista visual, un estudioso de la plástica, por lo tanto trabajé en una estrecha relación con las artes plásticas que por otra parte siempre han modelado mis puestas. Y también con la capacidad expresiva de las actrices lo cual me llevó

---

segundo término, crear una suerte de “malestar en la sala” (Genet, Jean. “Como interpretar ‘Las criadas’”. *Teatro Setenta*, nº 2/3 septiembre – octubre 1970, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 27-30 [Extraído de la revista *Primer Acto*]).

<sup>209</sup> “Un teatro clasista: en Bahía Blanca se revive una huelga”, en *Diario El Mundo*, edición especial para el interior, año I, nº 15. Buenos Aires, 12/9/73, p. 21.

<sup>210</sup> La “dialéctica del Amo y del Esclavo” fue formulada por el filósofo alemán en una breve sección de su libro *Fenomenología del Espíritu*. En ella, Hegel analizó dialécticamente la relación entre ambos considerándolos como sujetos (y no solamente como dueño y cosa). Distintos pensadores marxistas del siglo XX interpretaron la dialéctica del Amo y del Esclavo como una metáfora de la lucha de clases. (Buck-Morss, 2005).

<sup>211</sup> En *Los condenados de la tierra* el luchador por la independencia argelina y médico psiquiatra Frantz Fanon analizó críticamente la situación de la colonización en Argelia particularmente y en África en general, además de formular un llamado al Tercer Mundo a emprender la lucha por la liberación de la dominación imperialista.

<sup>212</sup> En *Retrato de un colonizado* el tunecino Albert Memmi describió la relación colonial entre su país y Francia.

<sup>213</sup> Paulo Freire, pedagogo brasileño que concibió la Educación Popular como “acción cultural” ligada indisolublemente a un proceso de “acceso al poder” (Freire, 1972: 28) y centrada en el objetivo de lograr el “pasaje del saber popular al saber orgánico, o sea, del saber de la comunidad al saber de clase en la comunidad” (Brandão citado Brito Lorenzo, 2008).

<sup>214</sup> Genet proponía un decorado realista, que copiara la alcoba de una señora burguesa de acuerdo a las costumbres del lugar donde fuera representada (Genet, Jean. “Como interpretar ‘Las criadas’”. *Teatro Setenta*, nº 2/3 septiembre-octubre 1970, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 27-30 [Extraído de la revista *Primer Acto*]).

seguramente a una suerte de expresionismo: el cuerpo como herramienta y signo<sup>215</sup>.

## 2. “Puerto White, 1907. Historia de una pueblada”

WHITE, HISTORIA DE UNA PUEBLADA, ES TEATRO PANFLETO: Nos hemos interrogado, hemos examinado e investigado; estudiamos nuestro medio, quiénes somos, y pretendimos recuperar una historia que siempre nos fue negada. Ya no debemos dudar; nuestro compromiso tiene que ser definido rigurosamente: ha habido un objetivo preciso, es cierto, politizar la estética. El trabajo ha sido crítico y no contamos para ello con artificios teatrales, no los quisimos. El rigor también debe ser puesto de manifiesto en la labor escénica despojada de su carácter individual. La puesta ha sido un trabajo de equipo: acumulación de datos, elección de los cuadros, textos, música, compaginación, preparación actoral, etc.....

Este es un documento llevado a escena, no pretendimos otra cosa. Queremos seguir haciéndolo. Pensamos que es la forma más conveniente a nuestra realidad y a nuestra militancia artística<sup>216</sup>.

Paralelamente a la presentación de “Las sirvientas”, Alianza encaró la segunda de las obras elaboradas desde un enfoque teatral militante: “Puerto White, 1907. Historia de una pueblada”, creación colectiva pensada “para un nuevo espectador: el pueblo”<sup>217</sup>.

Los orígenes de esta puesta, que se convertiría en el trabajo más recordado de la agrupación Alianza, no pueden divorciarse del contacto con el escritor David Viñas<sup>218</sup>, a partir de la militancia compartida en el Partido Comunista

---

<sup>215</sup> Entrevista a Dardo Aguirre, por Ana Vidal. Vía e-mail, 24/6/13.

<sup>216</sup> Teatro Alianza. 1973. “Puerto White, 1907. Historia de una pueblada”. Programa de mano. Archivo Julio Teves.

<sup>217</sup> Teatro Alianza. “El grupo Alianza analiza e informa sobre su último trabajo: historia de una pueblada”, en *Graphos*, Bahía Blanca, Club Universitario, septiembre 1973. Archivo Julio Teves.

<sup>218</sup> David Viñas (Buenos Aires, 1927-2011). Escritor y ensayista. Fue uno de los fundadores, en 1953, de la revista *Contorno*. Recibió en 1962 el Premio Nacional de Literatura y en 1967, el Premio Casa de las Américas, de La Habana (Cuba). Si bien durante los años cincuenta y sesenta no participó orgánicamente de fuerza política alguna, se vinculó con varias de manera constante desde su especificidad intelectual. Desde *Contorno*, se relacionó fugazmente con el frondismo, y entre 1949 y 1952 ocupó cargos ejecutivos en organismos gremiales vinculados con el campo intelectual al asumir las presidencias del Centro de Estudiantes de Filosofía y

Revolucionario. En efecto, fue este escritor quien le sugirió a Alianza que encarara la creación colectiva de una obra sobre uno de los episodios más importantes de las luchas obreras que tuvo como escenario esta ciudad del Sur: la huelga portuaria ocurrida en Ingeniero White en julio y agosto de 1907, que él había conocido por sus visitas a la ciudad en el año 1971 (Aguirre, 1988: 20).

### ***La Huelga de 1907 en Ingeniero White***

En el año de 1905, el puerto de Ingeniero White superó a los de Rosario y Buenos Aires en la exportación de cereal (Museo del Puerto, 2000: 11), hecho que coronó el incremento sostenido del tráfico que el complejo ferropuerto inaugurado en 1884 manifestó desde su creación y que hizo de Bahía Blanca una de las ciudades de mayor crecimiento del país a finales del siglo XIX y principios del XX<sup>219</sup>.

Este proceso estuvo acompañado, asimismo, por el surgimiento de un importante movimiento obrero que, desde 1894 vio la fundación de un gran número de agrupaciones de trabajadores<sup>220</sup>. En este desarrollo jugó un importante rol el impulso político y organizativo dado por la gran afluencia de inmigrantes a la ciudad portuaria, de modo que

En Bahía Blanca, por ejemplo, fueron inmigrantes la mayoría de los adherentes al Partido Socialista, así como los principales dirigentes anarquistas; cuya influencia resultó determinante en el paso del

---

Letras (CEFyL) y la [Federación Universitaria de Buenos Aires (FUBA), brazos políticos del estudiantado de la Facultad de Filosofía y Letras y de la Federación Universitaria de Buenos Aires respectivamente. En los sesenta se ligó a la Revolución Cubana (vivió un tiempo en La Habana y viajó por América y Europa como funcionario cultural del gobierno castrista). A partir de 1971 militó en el PCR, en cuyo marco formó parte del miembro del Consejo Editorial del periódico *La Comuna*, (Candiano y Peralta, 2011).

<sup>219</sup> Entre 1890 y 1895 la población absoluta del partido de Bahía Blanca aumentó en 26 años un 967,25%, mientras que la proporción por cien entre argentinos y extranjeros varió de 81 argentinos y 19 extranjeros en 1869, a 54 argentinos y 46 extranjeros en 1895 (Fanduzzi, 2007: 380).

<sup>220</sup> Entre ellas, se contaron la Sociedad de Resistencia de Estibadores, de filiación anarquista, creada a fines del siglo XIX; el Centro Unión Obrera, agrupación socialista creada en 1894; la *Società Fascio Operaio Italiani*, de 1896; el Centro Político, de 1897, que respondía a los lineamientos del Partido Socialista Obrero; la Sociedad de Obreros Bahienses de 1898 y Círculo de Estudios Sociales y el grupo de Libres pensadores, ambos de orientación anarquista, creados en 1899. Por otro lado, en 1901 se inauguró en Ingeniero White la Casa del Pueblo, ámbito de reunión de las sociedades obreras en el que también funcionaba la escuela libertaria "Luz del Porvenir", dirigida por Arturo Montesano, el mismo que coordinó la edición local del periódico socialista *La Agitación* (Fanduzzi, 2007: 378 y 379).

mutualismo al gremialismo bajo la forma de sociedades de resistencia, en el proceso de toma de conciencia de la clase obrera (Fanduzzi en Bulnes y Marcilese [comps.], 2007: 378).

El accionar de estas organizaciones se hizo particularmente visible a partir del primer año del siglo XX, cuando se inició una serie de huelgas obreras que tuvieron como protagonistas a los obreros que trabajaban en actividades ligadas al puerto y el ferrocarril. De este modo en 1901, se declaró una huelga de los obreros que construían el ramal a Coronel Pringles, a la que adhirieron alrededor de 2000 obreros mientras que el año siguiente pararon sus actividades los panaderos y los trabajadores del frigorífico Sansinena<sup>221</sup>. Por otro lado, en 1904 se produjeron huelgas de albañiles, ferroviarios y portuarios, en tanto que el año siguiente, hicieron paro los estibadores, y los obreros de la construcción que trabajaban en las obras de ampliación del puerto (Fanduzzi en Bulnes y Marcilese [comps.], 2007: 378).

En este contexto, el sábado 20 de julio de 1907 los obreros remachadores que trabajaban en la construcción de los elevadores 1 y 2 que la empresa Ferrocarril del Sud<sup>222</sup> mandó levantar en el Puerto de Ingeniero White convocaron a un paro de actividades a iniciarse el día 22 ante el despido de dos compañeros y en demanda de la jornada laboral de 8 horas y un aumento del 30% en los salarios.

Luego de haber obtenido un bajo acatamiento en esta medida de fuerza, los huelguistas realizaron el día martes por la mañana una acción de agitación con la intención de lograr la solidaridad de más trabajadores, que se llevó a cabo en las instalaciones de la rivera de Ingeniero White donde trabajaban más de 3000 hombres. De este modo lograron la adhesión de decenas de empleados, que arrojaron las herramientas al agua y destruyeron algunas de las maquinarias con las que trabajaban. Frente a ello, los capataces ingleses que controlaban el

---

<sup>221</sup> Frigorífico inaugurado en 1903, en la localidad de General Daniel Cerri, distante a 13 kilómetros de Bahía Blanca. El complejo industrial contaba con un puerto y playa de maniobras, y al momento de su inauguración empleaba a 850 obreros.

<sup>222</sup> El Ferrocarril del Sud fue una compañía de capitales ingleses fundada en 1862. Operó, entre fines del siglo XIX y mediados del siglo XX una red de ferrocarriles que partía de Buenos Aires y conectaba una gran cantidad de localidades de la Provincia de Buenos Aires, teniendo también extensiones de su línea en puntos estratégicos de las provincias de La Pampa, Río Negro y Neuquén. La empresa jugó un rol fundamental en la constitución de Bahía Blanca como nodo ferropuerto del Sur del país, al ser la impulsora de la creación del muelle de Ingeniero White en 1884.

lugar intentaron interrumpir la acción de los huelguistas utilizando golpes y disparos de armas de fuego (Randazzo, 2007: 35), lo que terminó en un forcejeo que dejó como saldo dos capataces heridos.

A partir de estos episodios, la empresa Ferrocarril del Sud solicitó la intervención de la Subprefectura Marítima, que, bajo las órdenes del Subprefecto Teniente de Navío Enrique Astorga implementó la inmediata represión del movimiento huelguístico. De este modo, organizó un grupo de 18 hombres que horas después de los episodios acaecidos en las instalaciones de la rivera del puerto salieron formados desde la sede oficial de la institución, en dirección a la Casa del Pueblo, local en el que estaban reunidos más de 700 obreros en asamblea. Fueron los hombres de la Subprefectura quienes, sin dar aviso, abrieron fuego sobre el frente del local y posteriormente lo desalojaron, con un saldo de varios heridos, entre ellos, José Falcioni, joven italiano que no estaba adherido a la huelga y pasaba circunstancialmente por el lugar, quien falleció el día 25 de julio; y Atiliano Pascual, obrero español de 44 años, que murió luego de una lenta agonía el día 27.

Estos episodios suscitaron el interés del diputado Alfredo Palacios<sup>223</sup>, quien tomó parte activa en los hechos negociando la liberación de los obreros detenidos por la manifestación. Fue en presencia del diputado en Bahía Blanca, que la Armada volvió a disparar contra los obreros, esta vez, lastimando a quienes acompañaron el cortejo fúnebre que trasladaba por las calles de Ingeniero White el cuerpo de José Falcioni por la represión del día 23. Ante la brutalidad de los hechos se sucedieron múltiples actos de solidaridad entre la población de Ingeniero White, y los obreros bahienses: el 24 de julio el comercio whitense cerró las puertas en señal de luto y los obreros no fueron a las obras y establecimientos industriales. El día 25 la totalidad de las organizaciones obreras de Bahía Blanca se sumaron a la protesta: albañiles y anexos, carpinteros, pintores, barraqueros, cocheros de plaza, talabarteros, herreros, dependientes de comercio, peluqueros, obreros ferrocarrileros, peones del mercado de frutos Victoria, el Sindicato de mozos, conductores de

---

<sup>223</sup> Alfredo Palacios (1878-1965), abogado y militante del Partido Socialista. En 1904 accedió a la Cámara de Diputados de la Nación, convirtiéndose en el primer diputado socialista de América Latina. Fue autor de gran parte de la legislación laboral de su época, como por ejemplo, la del descanso dominical en 1907. Asimismo, denunció múltiples actos de corrupción estatal.

carros y carruajes, telefonistas, personal del ferrocarril, entre otros, en tanto que varios locales comerciales bahienses cerraron sus puertas.

A partir del 1º de agosto se manifestaron movimientos de protesta en todo el país. Ese día se registraron manifestaciones en Mar del Plata, La Plata, Ensenada, Rosario, Mendoza, Tandil, Salta, Tucumán, Córdoba, Coronel Suárez, Chivilcoy, Campana, Lomas de Zamora, Lujan, Paraná, Chacabuco, Saladillo, Tigre, Rojas, Tres Arroyos, Pergamino, Concepción del Uruguay, Gualeguaychú, Morón, San Nicolás, San Pedro, 9 de Julio y Coronel Vidal. En tanto que el día 2 de agosto por la tarde se celebraron importantes conferencias en la Capital Federal, que finalizaron con intentos de manifestaciones callejeras que fueron disueltas por la acción policial (Randazzo, 2007: 71).

Sin embargo, no alcanzó para contrarrestar los despidos y las intimidaciones de la patronal, que amenazó con cesar definitivamente los trabajos de ampliación del puerto. Frente a ello los gremios que iniciaron la huelga volvieron a sus faenas, sin haber conseguido lograr sus reivindicaciones y con un saldo de 2500 obreros cesanteados (Caviglia, 1993: 23; Fanduzzi en Bulnes y Marcilese [comps.], 2007: 384).

Por otro lado, Alfredo Palacios llevó adelante una interpelación a los ministros de Marina (Contra Almirante Onofre Betbeder) y del Interior (Dr. Manuel Augusto Montes de Oca), máximas autoridades con responsabilidad sobre los hechos, que se llevó adelante en la Cámara de Diputados de la Nación. Este debate (que se extendió desde el 31 de julio hasta el 2 de agosto) concluyó con todas las autoridades confirmadas en sus cargos<sup>224</sup>.

---

<sup>224</sup> A partir de estos resultados, la historiografía brinda diversas apreciaciones sobre el rol del primer diputado socialista de América Latina en el conflicto de Ingeniero White. En este sentido, plantea Randazzo: “la labor de Alfredo Palacios para testimoniar los detalles de lo sucedido en la Cámara de Diputados, al intentar destituir a Astorga y señalar la responsabilidad del Ministro de Marina Betbeder, fue de amplio reconocimiento en las filas del socialismo. De esta manera los socialistas dejaron sellada su impronta desde el corazón de la protesta popular, movilizandolos importantes sectores del proletariado.” (Randazzo, 2007: 77). Por su parte, Jorgelina Caviglia, afirma que “probablemente nadie –y menos el mismo Palacios– haya quedado conforme con la intermediación, que demuestra la precariedad de las relaciones laborales en la Argentina de principios de siglo. Es muy posible que los obreros se sintieran defraudados al comprobar la escasa influencia que Palacios pudo ejercer para solucionar los conflictos, los pobres resultados de su actuación y, en definitiva, el fracaso de sus reclamos.” (1993: 26).

### ***La creación colectiva de Puerto White... 1907***

A partir de la sugerencia de David Viñas, Alianza inició un pormenorizado trabajo de campo. Durante septiembre y octubre de 1972, las salas de la Biblioteca Rivadavia, que los habían tenido como protagonistas en sus presentaciones teatrales y en sus ensayos anteriores, los vieron habitar el espacio de la hemeroteca, en la que consultaron diversos documentos. Para conocer la historia de la huelga, los integrantes de Alianza leyeron la prensa editada en Bahía Blanca, los periódicos anarquistas y socialistas, y publicaciones sociales<sup>225</sup>. Asimismo, consultaron y extrajeron fragmentos textuales de los Diarios de Sesiones de la Cámara de Diputados de la Nación y llegaron a hacer entrevistas a los descendientes de quienes participaron en la huelga.

En diciembre, el grupo se dio a la tarea de formular un esquema general de las escenas de la obra, pero no se lanzaron a la producción de las improvisaciones que darían pie a “Puerto White...”, sino que volvieron nuevamente al estudio, esta vez, de las corrientes anarquista y socialista del movimiento obrero a través de sus fuentes: los trabajos clásicos de Mijail Bakunin<sup>226</sup> y de autores ligados a la tradición nacional como los de Diego Abad de Santillán<sup>227</sup> y Juan B. Justo<sup>228</sup>.

---

<sup>225</sup> Concretamente, consultaron los diarios bahienses *Bahía Blanca*, *El Comercio*, *La Nueva Provincia*, *La Reacción*, el semanario local *La Hoja del Pueblo*, y las revistas porteñas *Caras y Caretas* y *PBT*, entre otros, así como “diarios publicados en White, y álbumes fotográficos” Teatro Alianza. “El grupo Alianza analiza e informa sobre su último trabajo: historia de una pueblada”, en *Graphos*, Bahía Blanca, Club Universitario, septiembre 1973. Archivo Julio Teves).

<sup>226</sup> Mijail Bakunin (Rusia, 1814-Suiza, 1876). Pensador y político anarquista. Tuvo intervención en los planes revolucionarios de diferentes países de Europa de mediados de siglo XIX. Fue condenado varias veces a muerte y confinado en Siberia en 1857. Para preparar la revolución general, organizarla y acelerar su advenimiento, Bakunin fundó en 1868 la *Alliance internationale de la démocratie socialiste*. Según su teoría, la historia consiste en la negación progresiva de la animalidad originaria de los hombres merced al desarrollo de su humanidad y será a partir de este desarrollo que se producirá la desaparición del Derecho legislado, el Estado y la propiedad privada ilimitada, instrumentos del despojo del pueblo trabajador por la clase dominante. La implantación del nuevo orden de cosas tendrá lugar por medio de un trastorno violento que no estará limitado por las fronteras nacionales sino que será internacional y se producirá por sí mismo, por la fuerza de las cosas, pero cuyo aceleramiento y cuya facilitación incumbirá a aquellos que prevén la marcha de la evolución. Una vez desencadenada, la revolución no dirigirá sus furores contra los hombres, sino contra el orden de cosas que combate (Eltbacher, 1921).

<sup>227</sup> Diego Abad de Santillán (1897-1983) militante anarquista español, periodista, escritor, editor y traductor, radicado en argentina. Fue miembro de la Federación Obrera Regional Argentina

Luego de finalizar con la lectura de los principales referentes del anarquismo y el socialismo argentino y mundial, el equipo comenzó el desarrollo de improvisaciones que fueron grabadas, y finalmente fijadas en un texto que estructuraron en 17 escenas<sup>229</sup> encadenadas entre sí por la ejecución de piezas musicales.

En la composición de esta obra, los actores, actrices y músicos de Alianza desarrollaron una forma particular de lo que entendían por “creación colectiva”, uno de los métodos más profusamente utilizado por los grupos latinoamericanos de “teatro militante”, especialmente, por el Libre Teatro Libre<sup>230</sup> de Argentina, el Teatro Escambray de Cuba, La Arena en Brasil, los grupos Aleph e ICTUS en Chile, Rajatabla y Cuatrotablas en Venezuela y el Teatro Yuyachkani de Perú (Rizk, 2008: 114-15). El principal cuerpo teórico de esta metodología de trabajo fue elaborado por Enrique Buenaventura y Jacqueline Vidal en Colombia, a partir de su experiencia en el Teatro Experimental de Cali<sup>231</sup>.

---

(FORA) y editor de su periódico *La Protesta*. Por su labor, constituyó una pieza fundamental para el engranaje intelectual libertario desplegado entre Europa y América Latina, e integró el conjunto de pensadores que lideraron la corriente libertaria argentina (Rosa, 2012). Para Santillán “El camino anarquista pasa por la reforma y no por la revolución. El hecho de unificar a los trabajadores y crear en el movimiento anarquista un grupo de identidad colectiva supone un arduo proceso de construcción y adaptación compartido entre sus militantes. El anarquismo debe, en primer lugar, delimitarse a sí mismo como clase y en segundo establecer las relaciones con el medio: otros actores, recursos disponibles, posibilidades y límites de la acción (Rosa y Pelosi en Biagini y Roig, 2006: 219).

<sup>228</sup> Juan B. Justo (Argentina, 1865-1928). Médico cirujano, periodista y político. Fundador y dirigente del Partido Socialista en Argentina, tuvo un rol activo en la gestación de la táctica partidaria. Entre 1912 y 1928 fue diputado y senador por la Capital Federal. Inspirado por el pensamiento de Edward Bernstein y Jean Jaurés, Justo adhirió al reformismo oponiéndose a la acción violenta y proponiendo la organización metódica y legal de los socialistas bajo la ley de la democracia parlamentaria y el sufragio universal. Sobre el pensamiento del autor, ver Graciano, 2010.

<sup>229</sup> Teatro Alianza. 1973. “Puerto White, 1907. Historia de una pueblada”. Guión. Archivo Julio Teves.

<sup>230</sup> Sus obras fueron “El asesinato de X”, basada en los episodios del Cordobazo, “Contratante”, que exploraba críticamente el sistema educativo, y “El fin del camino”, desarrollada en Tucumán en base a anécdotas recogidas en el contacto con habitantes de la provincia (Verzero, 2009 y 2013).

<sup>231</sup> El Teatro Experimental de Cali (TEC) surgió en 1955 cuando Enrique Buenaventura asumió la dirección de la Escuela Departamental de Teatro de esa ciudad, en cuyo seno desarrolló un grupo basado en los principios del teatro popular. Pronto se convirtió en el primer teatro profesional del país (Parra Salazar y Maya Ruiz 2013: 56). Una contribución clave del grupo ha sido su método de “creación colectiva”, a través del cual todos los participantes de la obra - incluyendo el público- se involucran en la ejecución del texto dramático y su montaje (Rizk, 2008: 117). A pesar de este énfasis en la creación colectiva, el TEC tiene y ha tenido a Enrique Buenaventura como su poeta y dramaturgo por excelencia, quien ha desarrollado y dirigido la mayoría de los textos del grupo.

La “creación colectiva” implicó en primer término una “instancia democratizadora” (Rizk, 2008: 117) que cuestionaba una estructura que, tradicionalmente, otorgaba a las figuras del autor y director un rol de autoridad, y a los actores, la posición de meros ejecutores del pensamiento de los primeros. En contrapartida, en el nuevo método teatral se propiciaba un trabajo conjunto que abarcaba la elaboración, interpretación y representación del texto, en una tarea que constantemente apelaba a la reflexión de los integrantes del grupo y en la que el director quedaba limitado a una función de coordinación. Finalmente, todas estas acciones se interpretaban como una puesta en acto de los principios de una sociedad igualitaria, objetivo último que los teóricos de esta metodología teatral otorgaron a este tipo de producción teatral (Rizk, 2008: 117).

En la mayoría de los casos, la creación colectiva partía de un episodio histórico concreto (ya fuera de tiempos lejanos o contemporáneos), seleccionado por su relación con los problemas la sociedad en la que pretendían intervenir<sup>232</sup>. A partir de aquí se iniciaba un trabajo de campo cuyos materiales eran posteriormente analizados y elaborados por el grupo en una dialéctica que implicaba improvisaciones y constantes relecturas y que en el caso de Alianza, dio lugar a un relato cuyo punto de origen se situaba a finales del siglo XIX, con la creación del muelle ferroviario de 1884 para centrarse luego en el desarrollo y las circunstancias que dieron lugar al desenlace de la huelga.

Finalmente y para el momento del montaje y puesta en escena, las elecciones estéticas de los grupos latinoamericanos de “creación colectiva” combinaban elementos naturalistas con procedimientos antiteatralistas provenientes tanto de la tradición del “teatro épico”, como de las líneas de Artaud y Grotowski.

En el caso de “Puerto White...”, Alianza apeló a procedimientos del “distanciamiento” brechtiano, según el cual los actores “hacían evidente” la

---

<sup>232</sup> Esto no impidió que muchos grupos trabajaran directamente con obras preexistentes, las cuales resignificaron y reformularon en la puesta en escena, mediante una metodología de análisis que, ya fuera aplicada a textos nuevos o preexistentes, estaba atravesada por una lectura ideológica de la realidad, mediante la cual los actores pretendían desarrollar un producto estético que fuera a la vez una herramienta de concientización, de modo de lograr un “teatro al servicio de la clase trabajadora” (Márceles Daconte, 1977: 94). En algunos casos, como en el Método de Creación Colectiva del Teatro Experimental de Cali publicado en 1970, este trabajo de lectura y análisis de la obra estaba estrictamente pautado, en una serie de etapas y pasos a seguir.

escena: utilizaban un vestuario “indicial”<sup>233</sup> que ellos mismos modificaban delante del público, del mismo modo que pasaban de interpretar de uno a otro personaje sin salir de escena. Asimismo, interrumpían en diversas oportunidades el relato con canciones que ellos mismos entonaban; en tanto que omitían todo recurso escenográfico más allá de las ropas y hacían un primario señalamiento de la escena con objetos disponibles en el lugar de la presentación.



**IMAGEN 1** Uso de carteles en una presentación en un barrio de Bahía Blanca. Nótese la utilización del automóvil para delimitar el espacio escénico.

También se percibía una apropiación de la teoría brechtiana en el modo de composición de los personajes, en cuyo devenir se veía claramente la intervención de los condicionamientos sociales (Brecht, 1970 y 1984 [1971]). En este punto, Alianza ponía en práctica aquello que esgrimía en sus manifiestos<sup>234</sup>, en los cuales criticaba a los artistas que

<sup>233</sup> Teatro Alianza. 1973. “Puerto White, 1907. Historia de una pueblada”. Programa de mano. Archivo Julio Teves.

<sup>234</sup> Un modo frecuente de intervención de la agrupación Alianza fue la redacción y publicación de textos de reflexión sobre su propia práctica, en una tradición que como hemos visto en el capítulo 1, habían iniciado con Renzo Casali. 1973 fue un año particularmente rico en la publicación de distintos textos en la revista universitaria *Graphos*: entre otros el manifiesto “Arte e ideología” (mayo), “Teatro Alianza reflexiona sobre su experiencia en las villas” (julio) y “El grupo Alianza analiza e informa sobre su último trabajo: historia de una pueblada” (septiembre). A lo largo de estos textos, Alianza se postulaba como “integrante de la vanguardia

sólo se ocupan de sí, de psicoanalizarse o de hacerse psicoanalizar, o que de cincuenta obras que han producido, en la mayoría de ellas presentan determinadas fuerzas impulsoras como fuerzas incontrolables, como catástrofes naturales que caen sobre los hombres que no poseen los medios de combatirlas. Cuando en realidad hasta un incendio en una villa miseria tiene su origen directamente en las relaciones de producción<sup>235</sup>.

En el programa de mano de “Puerto White...”, los personajes estaban organizados en dos columnas: “Pueblo” y “Antipueblo”. Este esquema se ponía en acto en el constante ejercicio de confrontación de discursos y prácticas presente en la obra, por el que se veía la contante oposición entre los obreros y el Estado al servicio del Capital. De esta forma, la obra hacía evidente la trama de complicidad y las prácticas abiertamente delictivas que sostenían el sistema agroexportador, partiendo de la denuncia del rol jugado en su constitución por miembros de la oligarquía bahiense, entre los que se contaban Leónidas Lucero<sup>236</sup>, Jorge Moore<sup>237</sup> y Carlos Pronzato<sup>238</sup>, quienes eran denunciados como partícipes en distintos delitos de defraudación al erario público. Por otra parte, el Subprefecto Enrique Astorga, responsable de la represión en el Puerto de Ingeniero White, era mostrado en el momento mismo de fraguar las

---

revolucionaria” y proponía un arte que hecho desde los saberes específicos, contribuyera a la lucha por la liberación, planteándose como herramienta de esclarecimiento para la toma de conciencia por parte de los sectores más propensos a la acción revolucionaria. En estos trabajos Alianza procuró establecer las coordinadas estéticas de su trabajo teatral, en un gesto que ya, en el acto de dar forma escrita y publicidad a este tipo de materiales, se constituyó en una experiencia renovadora en el campo local, particularmente poco fértil en la producción de textos autorreflexivos por parte de las agrupaciones.

<sup>235</sup> Teatro Alianza, “Arte e ideología” en *Graphos*, año IV, nº 13. Bahía Blanca, Club Universitario de Bahía Blanca, mayo 1973, p. 12.

<sup>236</sup> Leónidas Lucero (Jujuy 1848-Bahía Blanca 1928). Médico y político, creador y director del primer hospital público de la ciudad de Bahía Blanca. Tuvo un destacado accionar durante la epidemia de cólera que asoló la ciudad en 1886. Fue parte del grupo fundacional de la Biblioteca Rivadavia y candidato a concejal en las primeras elecciones comunales. Sobich, Blanca. 2010. “Leónidas Lucero, un héroe de la ciencia argentina que hizo grande la historia de Bahía Blanca”, en <http://universico.com.ar/leonidas-lucero-un-heroe-de-la-ciencia-argentina-que-hizo-grande-la-historia-de-bahia-blanca/>, consultado el 10/7/14.

<sup>237</sup> Jorge Moore (1858 – 1929). Político y dirigente agropecuario, fue concejal en 1894 e intendente de la ciudad de Bahía Blanca por cuatro períodos, en 1895, 1901, 1907 y 1921. Fundó la Sociedad Rural y la Unión Cívica Radical (UCR) bahienses, y promovió numerosas instituciones económicas y sociales, entre ellas, un comité creado con el objetivo de formar una provincia con capital en Bahía Blanca que incluiría al territorio pampeano. “Jorge Moore”, disponible en <http://biografiaspampeanas.blogspot.com.ar/>, consultado el 10/7/14.

<sup>238</sup> Se desempeñó como rematador en importantes loteos en la ciudad a principios del siglo XX, vendiendo tierras de lo que luego serían barrios como Villa Mitre, Villa Floresta, Villa Harding Green. Fue partícipe de la creación de la Unión Cívica y ejerció como concejal en la ciudad de Bahía Blanca.

declaraciones de los detenidos. Además, se veía a diputados y ministros desconociendo los testimonios de la brutalidad e ilegalidad de la acción represiva, del mismo modo que lo hacía la prensa comercial de mayor tirada. En ese contexto, se destacaba el rol de Alfredo Palacios, a quien la obra ubicaba en el ejercicio de una labor incansable y una rectitud inquebrantable, limitada solamente por su férrea adhesión a las metodologías de la democracia formal, insuficientes según planteaban varios personajes, para lograr la satisfacción de las demandas obreras.

Pero asimismo, el procedimiento de contraste permitía desplegar los matices y dilemas de la acción huelguista: el discurso del obrero anarquista era puesto en choque con el del socialista; el del trabajador militante radicalizado con el de la mujer obrera, temerosa y siempre atenta a los costos de la protesta; el del huelguista con el del carnero, construyendo oposiciones entre heroísmo y temor, acción institucional y violencia, reivindicaciones puntuales y práctica revolucionaria para la toma del poder. En una de las escenas finales de la obra, los obreros reflexionaban sobre los resultados de su propia acción:

JU: ¿Y el aumento, y las balas, y las medidas de seguridad, dónde están?

J: Todo esto era necesario, es una lucha, enténdelo, de todos los días, de cada momento, y no sabemos cuándo va a terminar. No salió uno a la calle en dos días. Se quedaron encerrados en sus casas.

C: ¿Qué querés decir Anarquista? ¿Somos eslabones?

J: No, somos hombres y mujeres libres.

C: Pero decí la verdad, Anarquista, decí la verdad que la quiero oír.

J: ¿Qué verdad?

C: Digan la verdad ustedes que la quiero oír. Me están hablando de juntos, de seguir, de lucha, pero hablame realmente, decime que este triunfo no lo voy a ver, no me engañes Anarquista, decime que tal vez yo pelee para el que venga mañana, para el que venga dentro de 20 años, 30 o 40, para mi hijo, para mi nieto, pero decímelo Anarquista, quiero oírlo, saber, si esta tarde me matan, porque me matan, y si elijo morirme realmente, decime la verdad, no me engañes.

J: Lo estás diciendo vieja<sup>239</sup>.

Una vez que “Puerto White...” estuvo fijada en un texto, los actores y actrices de Alianza definieron las técnicas actorales que utilizarían en interpretación, dando gran importancia a los gestos y los movimientos por sobre el discurso hablado<sup>240</sup>, y reduciendo al máximo el contenido emotivo<sup>241</sup>.

Por otro lado, para la preparación de la pieza, los actores analizaron cada escena identificando en cada caso “protagonistas”, “antagonistas”, “relación emocional”, “razón para pedir”, “actividad”<sup>242</sup>, lo que permite ver que, si bien los modelos más influyentes para la construcción de la obra fueron la “creación colectiva” y el teatro brechtiano, las teorías de Stanislavski, Grotowski y el *Actor’s Studio* aprendidas con Oscar Sobreiro y Renzo Casali continuaban siendo referencias importantes para la agrupación teatral, cuyos integrantes los citaron cada vez que explicaron la génesis de “Puerto White...”<sup>243</sup>.

### ***La circulación de “Puerto White...”: de la villa a la sala céntrica***

Luego de un período de trabajo preparatorio de unos nueve meses, “Puerto White, 1907. Historia de una pueblada” fue finalmente puesta en escena con un equipo integrado por doce personas: Dardo Aguirre (Coordinador), Coral Aguirre, Ana Casteing, Julio Alberto Teves, miembros fundadores de Alianza; Mónica Morán, Néstor Rivero, Jorge Surkin y Juan Carlos Torresi, recientes incorporaciones del “Teatro Estudio”, Olga Vallasciani<sup>244</sup>, proveniente del

---

<sup>239</sup> Teatro Alianza. 1973. “Puerto White, 1907. Historia de una pueblada”. Guión. Archivo Julio Teves.

<sup>240</sup> Rodríguez B., Orlando. “Puerto White, 1907, un camino de teatro popular”, en *Ultimas Noticias*. Caracas, 28/9/75. Archivo Julio Teves y, “Acción, no discursos”, en *Diario El Mundo* n° 78. Buenos Aires, ca. 1973. Archivo Julio Teves.

<sup>241</sup> Al hacerlo, tomaron la vía opuesta a la llevada adelante en “Las Sirvientas”, en la que emoción y palabras tenían un primer plano. Dardo Aguirre afirma que ambas obras tenían entre sí una relación de “contraste lúcidamente sentido y elegido por nosotros que no queríamos ser solamente un teatro de barricada”. Entrevista a Dardo Aguirre, por Ana Vidal. Vía e-mail, 24/6/13.

<sup>242</sup> Teatro Alianza. 1973. “Puerto White, 1907. Historia de una pueblada”. Guión. Archivo Julio Teves.

<sup>243</sup> “Historia de una pueblada: politizar la estética” en *Diario Río Negro*, s/a, s/n, General Roca, 20 de agosto de 1974. “Teatro Argentino llega a la ciudad” en *Opinión*, s/a, s/n, Cúcuta, 27 de agosto de 1975. En Bogotá, lo que no vio Manizales”, en *Tiempo*, s/a, s/n, 3 de julio de 1975. Archivo Julio Teves.

<sup>244</sup> Olga Vallasciani era estudiante del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur. Posteriormente ejerció la docencia y se dedicó a la escritura. Fue una activa militante por los derechos humanos en Bahía Blanca, junto a su esposo Ernesto Malisia.

Teatro Libre y Hugo Singh Chuan y Ernesto Malisia<sup>245</sup>, que habían tenido un paso por el Teatro Universitario y finalmente, el músico Juan Carlos Valiente<sup>246</sup>. El estreno de la pieza se produjo en Villa Nocito<sup>247</sup> por invitación del Comité de Defensa Barrial, organización de superficie del Partido Revolucionario de los Trabajadores (Giménez, 2007) y en el marco de las conmemoraciones por la “Masacre de Trelew”<sup>248</sup>. De esta forma, el gran galpón “que se levantaba en la curva del [arroyo] Maldonado”<sup>249</sup> fue sede de la primera presentación del trabajo, a cuya finalización los artistas abrieron una ronda de debate con participación del público. De esta forma, se expresaba otra de las características importantes de “Puerto White...”: su aspecto procesual, en tanto la obra era permeable a modificaciones a partir de las devoluciones del público. Por ello, el trabajo tuvo al menos 9 versiones diferentes<sup>250</sup> que fueron conformando su recorrido en diferentes calles, sindicatos, sociedades de fomento, universidades y salas teatrales del país y Latinoamérica.

---

<sup>245</sup> A principios de la década del setenta, Ernesto Alfredo Malisia era estudiante universitario. Desde los años ochenta y hasta el fin de su vida fue un activo activista de los Derechos Humanos en la ciudad, y llegó a integrar la Delegación local de la Comisión Nacional Sobre la Desaparición de Personas, junto a Juan Pedro Tunessi; Oreste Eduardo Retta; José Luis Malet; Albano Nocent; Ernesto Alfredo Malisia; Osvaldo Meloni; Lázaro Aleksoski; Roberto Garaygordobil; Felipe Omar Brianti y Serafín Groppa. También fundó en 1985 la Delegación Bahía Blanca de la APDH (actualmente Asamblea Permanente por los Derechos Humanos de Bahía Blanca) e integró el grupo de fundadores del Movimiento Renovación y Cambio de la UCR bahiense que llevó al Dr. Raúl Ricardo Alfonsín al gobierno nacional. En su momento renunció al partido en términos muy duros repudiando las leyes de impunidad y el silencio de los dirigentes radicales locales; solicitando además la expulsión de Alfonsín de la APDH Nacional. Falleció militando el 22 de julio de 2002. “Homenaje a Ernesto Malisia”, en *Ecodías*, Bahía Blanca, 25 octubre de 2011, disponible en <http://www.ecodias.com.ar/art/homenaje-ernesto-malisia>, consultado el 24/7/15. Una de las salas del teatro “El aguante”, fundado por Humberto Martínez, llevaba su nombre.

<sup>246</sup> Músico popular integrante del cuarteto vocal folclórico “Los Charabones”, ganador del Primer Torneo Nacional de la Canción. “Planes de la Dirección Municipal de Cultura domingo”, año LXXIII, n° 24759. Bahía Blanca, 16/5/71, p. 13.

<sup>247</sup> Villa Nocito es un barrio obrero del sector oeste de la ciudad de Bahía Blanca. En la década del setenta se encontraba ubicado a 35 cuadras del centro, en el triángulo formado por el Canal Maldonado y las vías del ferrocarril. Fue sede de un importante activismo político, desplegado por diferentes agrupaciones entre las que se contaron PC, PRT-ERP y JP-Montoneros (Giménez, 2007; Dominella, 2009).

<sup>248</sup> El trabajo de Alianza ocupó un lugar destacado al interior del barrio de Villa Nocito, pero periférico respecto al conjunto de actos organizados en torno a la conmemoración de la “Masacre de Trelew”. En efecto, esta actividad se sumó a toda una serie de eventos conmemorativos, que en la ciudad tuvieron tres puntos destacados: el encuentro multitudinario organizado por la Juventud Peronista en la Unión Obrera de la Construcción; el de la “Comisión Héroes de Trelew” (compuesto por agrupaciones de Izquierda ligadas al ERP, el PCR, PC, y parte del JTP) realizado en el Club Noroeste; y el acto realizado en la UNS, organizado por un frente de agrupaciones de izquierda.

<sup>249</sup> “Acción, no discursos”, en *Diario El Mundo* n° 78. Buenos Aires, ca. 1973. Archivo Julio Teves.

<sup>250</sup> Rodríguez B., Orlando. “Puerto White, 1907, un camino de teatro popular”, en *Ultimas Noticias*. Caracas, 28/9/75. Archivo Julio Teves.

Aquella presentación inicial en Villa Nocito fue señalada en cada crónica sobre “Puerto White...”, convirtiéndose en el mito de origen de una obra que había nacido en la villa “y sólo un año después llegó a una sala teatral céntrica”<sup>251</sup>.

Este ir hacia la villa era entendido por Alianza como un paso más en su trabajo de “estudio objetivo” del pueblo, siempre pendiente de “sus contradicciones, de su dinámica, de sus hallazgos”<sup>252</sup>, en un camino que fue recorrido de diferentes maneras por la totalidad de los grupos de “teatro militante” tanto en Argentina como en el resto de Latinoamérica.

En casi todos los casos, este imperativo se entendió como un mandato literal e implicó un movimiento por el cual los elencos se desplazaron de los espacios de circulación habitual de obras teatrales hacia villas de emergencia, sindicatos, zonas rurales. Este tránsito de las salas teatrales a barrios y otros espacios populares no fue casual, sino que estuvo mediado por las organizaciones políticas y político-militares que estaban desarrollando sus actividades en esos lugares, quienes invitaban a los artistas (ya fueran militantes de dichas organizaciones o no) a acercarse a los mismos como parte de su trabajo territorial<sup>253</sup>.

Quienes visitaron y en algunos casos vivieron temporariamente en los barrios populares realizaron diferentes tareas que abarcaron la investigación, la docencia, la creación de grupos teatrales, la puesta en escena de obras, la apertura de centros culturales, etc., con la creencia de que “no es el público el que tiene que ir al teatro, sino el teatro el que está obligado a ir al público” (Galich, citado en Márceles Daconte, 1977: 94).

En el caso de Alianza, este acercamiento se entendió desde la producción y puesta en escena de un trabajo que, como “Puerto White...”, buscaba ser una herramienta de concientización destinada a la clase obrera. En este punto, los integrantes del grupo teatral ofrecían su saber específico y su labor de investigación como un material para la reflexión y el análisis de la realidad a lo

---

<sup>251</sup> Rodríguez B., Orlando. 1975. “Puerto White, 1907, un camino de teatro popular”, en *Ultimas Noticias*. Caracas, 28/9/75. Archivo Julio Teves.

<sup>252</sup> Teatro Alianza. “Arte e ideología” en *Graphos*, año IV, nº 13. Bahía Blanca, Club Universitario de Bahía Blanca, mayo 1973, p. 12.

<sup>253</sup> En Argentina, los grupos octubre y Virgen del Valle recorrieron barrios obreros por convocatoria del Peronismo de Base, en el cual varios de sus miembros participaban (Verzero, 2009: 198 y Barandica, 2011). Asimismo, el Libre Teatro Libre respondió a la demanda de su partido (el PRT) para desarrollar militancia cultural en la zona de Tucumán (Verzero, 2013: 691).

largo de la historia. Los procedimientos antiteatralistas a los que apelaban, sumados al rigor aplicado a la puesta en escena respondían a su creencia de que el principio fundamental de toda tarea emancipadora era combatir la deshumanización. Por eso, afirmaban, era necesario escapar a toda propuesta

propagandística, es decir determinante de una forma dirigida, demasiado simplista donde todo se encuentre resuelto. O a la inversa, una obra enigmática un juego de adivinanzas, como un jeroglífico que impida la realización crítica. Lo ideal sería entonces una propuesta simple en su complejidad y que permita como decía Meyerhold<sup>254</sup> hacer del espectador un co-creador: artista y espectador, son dos sujetos que se encuentran para la pronunciación del mundo sobre lo que ambos reflexionaremos y dialogaremos<sup>255</sup>.

De esta forma, Alianza no renunciaba a procedimientos antiteatralistas, sino todo lo contrario:

[En nuestra visita al barrio] nuestros temores de no ser comprendidos por manejar un lenguaje ‘simbolista’, ‘surrealista’, ‘expresionista’, cualquier otro ‘ista’ cayeron por tierra. Entendimos que no se debe simplificar para ir al pueblo. Su sensibilidad tiene tal vez un grado de pureza que nos cuesta comprender. Esto no es casual: en nuestro trabajo preparatorio fuimos tan rigurosos como si se tratase de un estreno en el Colón. No fuimos a ‘concientizar’ de arriba hacia abajo. Quisimos dialogar con nuestros hermanos de la villa: ambos pusimos fe en el otro, y dialogamos<sup>256</sup>.

La problemática de las relaciones entre lenguajes vanguardistas, trabajo de especialistas y públicos populares suscitó no pocos debates y reflexiones por parte de los grupos que a lo largo de toda Latinoamérica llevaron su trabajo a

---

<sup>254</sup> Vsevolod Emilievich Meyerhold (1874-1940) creador del Teatro-Estudio, dedicado a la renovación del arte dramático mediante nuevas formas y métodos de representación escénica que cuestionaron el naturalismo. Uno de los ejes de trabajo en este espacio fue la relación Actor-público, proponiendo la existencia de “un cuarto creador, después del autor, el director y el actor: el espectador” (Meyerhold, citado en Centeno Álvarez, 2005: s/p). La metodología propuesta para llegar a ello fue el “teatro de la convención consciente”, basado en la creación de una puesta en escena que enfatizara la dicción, los movimientos pautados y la danza en detrimento de los decorados, de modo tal de evocar convenciones y simbolismos que demandaran un esfuerzo imaginativo del espectador para completar el sentido del trabajo.

<sup>255</sup> Teatro Alianza, “Arte e ideología” en *Graphos*, año IV, nº 13. Bahía Blanca, Club Universitario de Bahía Blanca, mayo 1973, p. 12.

<sup>256</sup> Teatro Alianza. “El Grupo alianza y reflexiona sobre la experiencia de teatro en las villas”, *Graphos*, año IV, nº 15, julio 1973, Bahía Blanca, Club Universitario, p. 13.

los barrios y otros espacios obreros. En este mismo sentido reflexionaba el Libre Teatro Libre de Córdoba en un artículo publicado en *Teatro Setenta*:

El público estudiantil que vio “[El asesinato de] X” en el Lumiere se problematizaba sobre la posible no receptividad del público de obreros y barrios: los resultados obtenidos negaron en forma absoluta estos temores y apriorismos. Tales dudas se referían al lenguaje de ruptura de las convenciones del teatro tradicional y la utilización de canales de expresión muy propios y desusados, que aplicábamos para expresarnos<sup>257</sup>.

Pero no solo los teatristas militantes argentinos llegaron a esta conclusión. Grupos como el Teatro Experimental de Cali en Colombia apelaron también a la necesidad de plantear metodologías vanguardistas a la hora de abordar los públicos populares. En palabras de Enrique Buenaventura:

[la distinción entre elevar y popularizar<sup>258</sup>] empieza por aceptar que exista una división radical entre la masa y la minoría, que la masa es una entidad pasiva incapaz de superar el estado de masa, que nosotros (los artistas), los de la élite, debemos presentarla utilizando cualquier medio para luego conducirla a la superación [...] las concesiones al gusto de las masas son concesiones a los intereses del sistema que, para sobrevivir, necesita la permanente masificación de la masa. Son una colaboración al proceso alienante, un apoyo al status quo (Buenaventura, citado en Parra Salazar y Maya Ruiz, 2013: 159).

En su llegada a los espacios populares, los grupos teatrales militantes buscaron distintos modos de relacionarse con el pueblo. En Argentina, la técnica más utilizada fue el “foro” o “debate final” a partir del cual se discutían los temas de la obra, y ésta podía llegar a modificarse para optimizar su funcionamiento revolucionario. Sin embargo, en otros países latinoamericanos (Perú, Chile) el lazo con los sectores populares se institucionalizó mediante contactos orgánicos con sindicatos. Así ocurrió por ejemplo en Colombia,

---

<sup>257</sup> L. T. L. de Córdoba. 1971. “(9)”, en *Teatro Setenta*, nº 8/9 abril-mayo, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, pp. 84 a 86.

<sup>258</sup> Buenaventura respondía con esta intervención a los grupos militantes maoístas, que repetían la consigna de elevación más popularización, formulada por Mao Tse-Tung. Al respecto, ver capítulo 3.

al principio la aproximación a los sectores populares se realizó de manera espontánea: a medida que fueron creciendo organizativamente, los grupos de teatro se preocuparon por diseñar estrategias y establecer mecanismos de diálogo entre ellos y el público. Entre las estrategias diseñadas estuvieron los convenios con los sindicatos, a través de los cuales garantizaban funciones para los obreros y los empleados, también los descuentos de taquilla para los trabajadores y sus familias, las presentaciones por fuera de la sala de teatro, la distribución de publicidad y materiales de teoría teatral en las sedes sindicales, entre otras actividades (Parra Salazar y Maya Ruiz, 2013: 174).

Como hemos visto, estas incursiones en el barrio eran vividas por Alianza como una instancia en el proceso de observación e interpretación del saber popular, que llevaba a una revisión de los sentidos de la propia práctica:

Sólo con su confrontación con nuestro hecho teatral cobraba vida. Porque esa gente tomaba partido por lo que allí pasaba en la ficción. Cuestionaban. Decidían. Juzgaban. En dos oportunidades sus aplausos y exclamaciones interrumpieron el trabajo. Una vez al ser reducido un capataz ‘carnero’, y la otra cuando se nombra el Cordobazo.

Finalmente avanzamos hacia ellos y terminamos con un ‘¡Hasta la victoria siempre!’. Allí no aplaudieron. Se había roto la convención teatral pequeño-burguesa. Nos miraron muy serios. Se habían manifestado críticamente en el momento que lo sintieron. En el grito de lucha estaban con nosotros: no podían aplaudirse<sup>259</sup>.

Alianza constataba que el pueblo era un público particular, diferente del espectador de clase media al que estaban acostumbrados. La distancia central radicaba, según afirmaban, en que “esta gente tomaba partido por lo que veía”<sup>260</sup>, además, asumía como propia la situación representada, se sentía protagonista. Por eso, interpretaba Alianza, “no podían aplaudirse”.

Si el pueblo era un modelo y un ideal, los motivos del no aplauso debían ser explicados: no se trataba de que el grupo hubiera elegido una forma o un contenido erróneo, sino que para los vecinos de la villa, el teatro no remitía al

---

<sup>259</sup> Teatro Alianza. “El Grupo alianza y reflexiona sobre la experiencia de teatro en las villas”, *Graphos*, año IV, nº 15, julio 1973, Bahía Blanca, Club Universitario, p. 13.

<sup>260</sup> Teatro Alianza. “El Grupo alianza y reflexiona sobre la experiencia de teatro en las villas”, *Graphos*, año IV, nº 15, julio 1973, Bahía Blanca, Club Universitario, p. 13.

pacto burgués de la ficción, sino que implicaba un ritual pre-moderno de puesta en acto de sus propias experiencias y saberes.

Luego de su estreno, “Puerto White...” fue presentada en diferentes espacios de Bahía Blanca. En agosto de 1973, Alianza fue convocado por la Asociación de Trabajadores de la Universidad Nacional del Sur para presentar su obra sobre la huelga de 1907 en la sede del rectorado. Asimismo lo hizo en el recientemente inaugurado “Centro de Cultura Popular de Villa Libre”, gestionado por la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional del Sur<sup>261</sup>. En marzo de 1974, y como parte del “I Festival Regional de Teatro” organizado por la Asociación Argentina de Actores Filial Bahía Blanca<sup>262</sup>, la obra fue presentada en el Teatro Municipal de Bahía Blanca.

El resto de las puestas de “Puerto White...” transcurrió fuera de la ciudad: en barrios, sindicatos, teatros y universidades de Trenque Lauquen, Mar del Plata, Buenos Aires, Roca, Cipolletti, Neuquén, invitados por agrupaciones gremiales y estudiantiles; en tanto que a lo largo de junio, julio y agosto 1975 se presentaron en múltiples espacios de Colombia y Venezuela<sup>263</sup>.

### **3. “Esperando a Godot”**

A principios de 1974 Alianza encaró la puesta en escena de “Esperando a Godot”, de Samuel Beckett, bajo la dirección de Coral Aguirre, obra que los volvió al género del absurdo a partir del trabajo con uno de sus más destacados exponentes (Dubatti, 2012: 155).

El texto que representa el diálogo entre dos vagabundos que esperan la llegada de un tercer personaje con quien supuestamente tienen una cita, fue representado por Julio Teves, Dardo Aguirre, Juan Carlos Torresi, Ernesto Malisia y Néstor Rivero, bajo la dirección de Coral Aguirre. Con esta obra que,

---

<sup>261</sup> Al respecto, ver capítulo 3.

<sup>262</sup> La Asociación Argentina de Actores delegación Bahía Blanca se constituyó en febrero de 1974 y fue la primera seccional fuera de la ciudad de Buenos Aires. Su primera comisión directiva provisoria estuvo conformada por Oscar Sobreiro (Teatro para el Hombre), Gloria Menéndez (de la primera etapa de la Comedia del Sur), Juan C. Spaltro (ex integrante del Tablado Popular y director del Teatro Imagen), Dardo Aguirre (Teatro Alianza), Manuel A. Barda (Teatro Universitario), Carlos Curiman (Teatro de Títeres Negrín), Osvaldo Cipriani (Comedia del Sur), Aníbal García (Teatro Idea) y Juan C. Hucovi, quienes propusieron, como primera medida la realización de un festival en el que quedara representada la producción de los grupos locales y de la región. “Federación de Teatro”, en *El Eco*, Bahía Blanca, año IV, n° 736, 7/3/74, p. 5.

<sup>263</sup> Al respecto, ver capítulo 3.

a decir de David Viñas, representaba un “parloteo autista” en la que “la incomunicación concluye por ser el único drama posible dentro de una objetividad petrificada” (Viñas en Sonderegger, 2008 [1973]: 272-281), los artistas de Alianza volvieron a su viejo espacio de presentaciones, el auditorio de la Biblioteca Rivadavia, en tanto que, respecto de los recursos formales, el grupo intensificó la búsqueda expresionista ensayada ya en “Las sirvientas”.

#### **4. Los festivales artísticos y el “Gangan nacional”**

Otra de las acciones desplegadas por la agrupación Alianza bajo las coordinadas del “teatro militante” fue la participación en festivales artístico-políticos organizados por diferentes agrupaciones políticas y político-armadas revolucionarias.

Entre 1972 y 1974, Alianza participó en los siguientes actos realizados en Bahía Blanca: “Festival por la Libertad de los 1200 presos políticos” en el Sindicato de Empleados de Comercio, 1972; Conmemoración de la “Masacre de Trelew” en Villa Nocito, 1973 y en Barrio Noroeste, 1974; los Festivales de Solidaridad con el Pueblo Chileno organizado por la COMACHI<sup>264</sup> en el Sindicato de Empleados de Comercio, en 1973 y 1974. En cada caso, la agrupación desplegó un trabajo específico, pensado concretamente para intervenir en estos espacios políticos.

Teatro Alianza presentó en el Festival por la Libertad un trabajo basado en la yuxtaposición de fragmentos documentales sobre la “Masacre de Trelew”. Allí, hicieron una “crónica con las declaraciones oficiales y los testimonios de los sobrevivientes”, combinada con “poemas, canciones, pequeñas escenas en donde se mezcla la expresión oral con la corporal, la información escéptica con

---

<sup>264</sup> El 11 de septiembre de 1973 se produjo el golpe de Estado en Chile que derrocó el gobierno de Salvador Allende y desató una sangrienta represión. En este contexto, en Argentina se creó la Coordinadora del Movimiento de Ayuda a Chile (COMACHI), organización gestada desde el Partido Comunista Argentino pero de convocatoria amplia (Casola, 2013: 346). En Bahía Blanca, esta comisión fue integrada por diferentes agrupaciones, entre las que se contó el mismo Partido Comunista, y otros partidos y grupos como el Partido Socialista de los Trabajadores, Partido Comunista Revolucionario, Política Obrera, Frente Juventud Comunista Barrio Noroeste y Barrio Universitario, Comité de defensa Barrial Noroeste, Teatro Alianza, Comité de defensa Barrial de Villa Nocito, Partido Revolucionario de los Trabajadores, Teatro Eva Perón, Grupo Presencia y Teatro para el Hombre. Volante COMACHI. Anexo a Informe del 1973/9/14. Referencia legajo 16998 (COMACHI Comité de ayuda a Chile y / o las restantes organizaciones de ayuda a Chile, septiembre de 1974). Archivo Ex – DIPPBA.

el testimonio desgarrado, y el himno a la Alegría de Beethoven con la protesta musical de Violeta Parra” (Aguirre, 1988: 23).

Esta pequeña presentación en el marco del Festival inauguró para Alianza la modalidad de creación colectiva. Asimismo, el Festival se constituyó para este grupo en un hito significativo en su trayectoria teatral. En diversas entrevistas y crónicas periodísticas manifestaron que aquel encuentro en el Sindicato de Empleados de Comercio “sirvió para definir y unir a los grupos dispuestos a asumir una militancia artística [al tiempo que los enfrentó] con la necesidad de plantear los problemas y las luchas de los espectadores y descartar sicologismos que nosotros también hemos practicado”<sup>265</sup>.

En agosto de 1974, para el segundo aniversario de los hechos de Trelew, los integrantes de Alianza fueron convocados una vez más por el PRT y volvieron a presentarse en un galpón de un barrio alejado del centro de la ciudad. Lo hicieron con un trabajo colectivo en base a textos de Pedro Asquini al que titularon “Reportaje al hambre”, en el que incluyeron además poemas y canciones de autoría propia.

En 1974, en el Festival por Chile (en el que participaron además los grupos de teatro Idea, Imagen, Comedia del Sur, Popular Universitario y Teatro Para el Hombre<sup>266</sup>), presentaron “Venid a ver la sangre por las calles”, espectáculo de creación colectiva con textos de Neruda, Boal y propios (Aguirre, 1988: 23). Sumaron a esto una serie de intervenciones hechas en colaboración con el grupo teatral Idea, en las que leían declaraciones del Gral. Augusto Pinochet y escenificaban torturas, mientras que una de las actrices, envuelta en una bandera de Chile y maniatada a una arcada de hierro del salón, gritaba entre acto y acto ““No estábamos organizados”<sup>267</sup>.

Un procedimiento similar al desarrollado en los festivales, pero en un espacio privado fue el que aplicó Alianza en su “Gangan Nacional”, exposición, *performance* y fiesta desarrollada en un domicilio particular, que consistió en la presentación de *collages* elaborados con afiches y propaganda previamente recabados en diferentes comités partidarios; a la que se sumó la puesta en

---

<sup>265</sup> “Acción, no discursos”, *Diario El Mundo*, nº 78, Buenos Aires, ca, 1973. Archivo Julio Teves.

<sup>266</sup> Informe del 12/9/74. Legajo 16998 (COMACHI Comité de ayuda a Chile y / o las restantes organizaciones de ayuda a Chile, septiembre de 1974). Archivo Ex – DIPPBA.

<sup>267</sup> Informe del 12/9/74. Legajo 16998 (COMACHI Comité de ayuda a Chile y / o las restantes organizaciones de ayuda a Chile, septiembre de 1974). Archivo Ex - DIPPBA.

escena de un baile estilo *Can-Can* en el que las bailarinas (interpretadas por los integrantes masculinos del Teatro Alianza) ostentaban grandes bandas que les cruzaban el pecho con los nombres de los partidos políticos que participaron de las elecciones de 1972<sup>268</sup>. La obra aludía al “Gran Acuerdo Nacional de los Argentinos”<sup>269</sup> y se insertaba en una serie de acciones que, desde el PCR desacreditaron dicho pacto electoral<sup>270</sup>.

Esta intervención, única en su tipo en la historia de la agrupación por desarrollarse en un domicilio particular frente a amigos del grupo teatral y del partido en el cual militaban, replicó los procedimientos aplicados en otras presentaciones *ad hoc* como las de los festivales, aunque sumando en este caso una clave paródica. Tanto en ella como en las participaciones en los festivales artístico-políticos, Alianza mostró su rostro menos experimental: recitado poesías, canciones, humor y pequeñas escenas naturalistas fueron el lenguaje elegido para la intervención directa.

## 5. “Zarpazo”

La línea de acción desarrollada por Alianza desde 1972 encontró un primer punto de quiebre hacia mediados de 1974, cuando el grupo sufrió amenazas perpetradas por personeros de la Alianza Anticomunista Argentina<sup>271</sup>.



**IMAGEN 2:** Anuncio de “Zarpazo”, sin datos sobre el horario, lugar y día de presentación, publicado en *La Nueva Provincia*, 1974.

En septiembre de 1974, los afiches de “Puerto White...” aparecieron cruzados con tres letras A mayúsculas, que remitían a la organización paraestatal. Por esos mismos días, una amenaza

<sup>268</sup> Aguirre, Coral. “Andar por el teatro”, *Mimeo*, sin fecha. Archivo Coral Aguirre.

<sup>269</sup> El “Gran Acuerdo Nacional” fue la respuesta de una parte de las Fuerzas Armadas ante la demanda de llegar a “La Hora del Pueblo” formulada por diferentes sectores políticos. La decisión de abrir este juego incluyendo a quien hasta ese momento había sido considerado como su actor más peligroso, el Partido Justicialista bajo el liderazgo del General Perón, fue dada a conocer los primeros días de julio de 1971 y estuvo relacionada con la necesidad de desacreditar a los sectores más radicalizados al interior del escenario político nacional, en especial, las organizaciones revolucionarias (Tortti en Pucciarelli, 1998: 14; De Riz, 2007 [2000]: 96; Gordillo en Lida y otros, 2008: 59).

<sup>270</sup> Volveremos sobre esta obra y sobre la línea política del PCR en el capítulo 3.

<sup>271</sup> Desarrollaremos este tema detalladamente en el siguiente capítulo.

de bomba en el Instituto Juan XXIII<sup>272</sup> en el que iban a presentarse, llevó a la suspensión de la última función de la obra sobre la huelga de obreros portuarios y debido a la sensación de miedo que comenzó a circular por la agrupación, el final de las incursiones de Alianza por los barrios y sindicatos bahienses (Aguirre, 2015: 57).

En este contexto, los miembros del grupo decidieron abrir “La Ranchería”<sup>273</sup> sala teatral inaugurada a finales de 1974 y que estaba ubicada en la calle Rondeau nº 220, en pleno centro de la ciudad, cerca del teatro “Don Bosco”.

El lugar fue inaugurado con actuación del Elenco Municipal de Mendoza, dirigido por Cristóbal Arnold, con la obra “Relevo, 1923”, de Jorge Goldenberg. La presentación de este grupo, ligado al teatro “comprometido”, pero explícitamente no militante del interior del país (Henríquez en Baraldo y Scodeller, 2006: 64), es un hecho indicativo del tenor que los integrantes de Alianza dieron a la política cultural desplegada en su propia sala, en la que dieron cabida a diferentes representantes del “Teatro Independiente” porteño, como Pedro Asquini o a grupos que optaron por posicionamientos estéticos distintos a los propios, como la Comedia Municipal y El Tábano.

Por otro lado, y aún luego de haber recibido amenazas, los miembros de la agrupación teatral renovaron su apuesta a un teatro de contenido político y social. De esta forma, Teatro Alianza encaró la preparación de una nueva obra, “Zarpazo”<sup>274</sup>, escrita por el colombiano Gilberto Martínez Arango<sup>275</sup>.

---

<sup>272</sup> El Instituto Superior “Juan XXIII” fue creado en 1960 con orientación a la formación docente y fue incorporado a la enseñanza oficial el año siguiente. Dependía de la congregación salesiana y fue el primer instituto de profesorado de nivel medio y superior del sur argentino. Entre 1968 y 1975 fue dirigido por el sacerdote Benito Santecchia, quien intentó aplicar un proyecto educativo fiel a las líneas de renovación de la Iglesia, con un espíritu crítico y una mirada comprometida frente a la realidad de los más pobres (Dominella, 2009: 15).

<sup>273</sup> Por otro lado, es importante destacar que la sala de “La Ranchería” se sumó a otras dos que desde fines del 74 se habían incorporado a la escena bahiense: “Canejo’s Pulpería Concert”, inaugurado por la Comedia del Sur en Darregueira 277 y “El Tábano”, que funcionaba desde fines de 1974 en Estomba 252 e iniciativa del grupo Telón Teatro Popular que integraba bajo la dirección de Jorge Pinasco, a varios ex -integrantes del Tablado Popular: Alberto D’Amico, Carlos Spaltro, Carlos Curimán y otros actores. Carlos Spaltro era, por aquel entonces, Secretario General del Partido Comunista a nivel local. Los integrantes del Telón Teatro Popular desarrollaron su trabajo en el formato cooperativa, para lo cual crearon “Gente de Arte Cooperativa Teatral”, presidida por Carlos Spaltro.

<sup>274</sup> La dirección fue de Dardo Aguirre y las actuaciones estuvieron a cargo de Coral Aguirre, Ana Casteing, Ignacio Campos, Aníbal García, Ana María Morales, Jorge Surkin, Julio Teves y Juan Carlos Torresi.

<sup>275</sup> Gilberto Martínez Arango nació en Medellín (Antioquia, Colombia). Desde muy temprana edad inició su labor teatral como actor. Años más tarde fue uno de los fundadores del grupo teatral “El Triángulo” e inició su carrera como director de escena con el montaje de la obra:

### ***“Zarpazo” y la denuncia de la violencia fascista***

La nueva obra elegida por Alianza consistía en un drama basado en hechos reales sucedidos en la Universidad de Antioquia el 8 de junio de 1973, cuando el estudiante Luis Fernando Barrientos fue asesinado mientras participaba de una jornada de protesta estudiantil.

El conflicto entre los universitarios y el Estado colombiano se remontaba a 1971, cuando, como parte de una serie de acciones de oposición al gobierno liberal-conservador del presidente Miguel Pastrana Borrero (1970-1974)<sup>276</sup>, los estudiantes universitarios iniciaron una movilización nacional con el objetivo de garantizar un presupuesto estatal para las universidades públicas, exigir una educación científica sin influencias religiosas, e implementar un sistema democrático en las universidades. Esa acción estudiantil fue duramente reprimida por el Estado colombiano en la jornada del 26 de julio de 1971 que dejó como saldo 20 muertos en la Universidad de Valle. Asimismo, instauró el toque de queda y ordenó el cierre de varias universidades (marzo de 1971); sancionó decretos que permitían expulsar, detener, reprimir militarmente y enviar al servicio militar obligatorio a los estudiantes que no cumplieran con los estatutos académicos (abril de 1971) y otorgó a los rectores de facultades de orden disciplinario (junio de 1971).

---

“Todos eran mis hijos” del dramaturgo norteamericano Arthur Miller. Simultáneamente con su actividad teatral desarrolló una exitosa carrera deportiva y médica. En 1966 fundó Escuela Municipal de Teatro de Medellín, a su vez, editó y dirigió la revista “Teatro”. En 1972 fue echado de la Escuela Municipal de Teatro y participó como actor y orientador artístico de la Corporación Teatro Libre de Medellín. De su práctica en esta institución surgió su primer trabajo de reflexión teórica sobre un hecho teatral “Hacia un teatro dialéctico”. Es autor de varios ensayos y obras teatrales. Algunas de sus obras han sido traducidas al inglés y llevadas a escena en países como Bulgaria, Cuba, México y Argentina. “El autor”, disponible en <http://laceremonia.blogspot.com.ar/>, consultado el 31/7/15.

<sup>276</sup> Miguel Pastrana Borrero llegó a la presidencia en 1970 y llevó adelante una política conservadora cuyos principales rasgos fueron la desestructuración de la Reforma Agraria, la reducción de la intervención del Estado en el sector privado, el aumento de la representación de los intereses privados en el gobierno y la liberalización financiera (Camacho y Menjivar, 2005 [1989], 199; Bethell, 2002 [1991], 230, 231 y 236), Leal Buitrago, 1991: s/p). Esta serie de medidas conservadoras dieron lugar a la reactivación de las luchas populares, especialmente campesinas y estudiantiles, sobre las cuales se ejerció una política represiva sostenida (Camacho y Menjivar, 2005 [1989], 196). Paralelamente, se produjo el crecimiento de los grupos revolucionarios que venían actuando en el país desde los años previos, cuyos cuatro mayores exponentes eran las Fuerzas Armadas Revolucionarias Colombianas (FARC), el Ejército Popular de Liberación (EPL), el Ejército de Liberación Nacional (ELN), y el Movimiento 19 de abril (M-19) (Bethell, 2002 [1991]: 231 y 232).

Si bien en 1972 este conflicto entró en una fase de relativa tranquilidad, un nuevo estallido se produjo en junio de 1973 cuando, luego de una asamblea y en el marco de una jornada de protesta conmemorativa del “Día del Estudiante” (en la que se recordaban los asesinatos de estudiantes ocurridos en esa misma fecha en 1929 y 1954<sup>277</sup>) fue ultimado en las puertas de la Universidad de Antioquía (en la ciudad de Medellín) el alumno de Economía Luis Fernando Barrientos por un agente de los Servicios de Inteligencia del Estado. Sus compañeros indignados y dolidos recorrieron las instalaciones de la Universidad con el cuerpo del joven hasta llegar a las oficinas del rectorado, donde depositaron al estudiante muerto sobre la mesa de los consejos y lo cubrieron con la bandera de la institución. Acto seguido, producto de la rabia y de la confusión, los estudiantes desalojaron las instalaciones e iniciaron una quema que afectó una parte del edificio (Aldana, 2011: 200 y 201).

El asesinato de Barrientos se constituyó en el tema de la nueva obra de Gilberto Martínez. El dramaturgo, de modo similar a como hizo Alianza con la huelga de obreros portuarios de 1907, encaró

una investigación sobre los documentos oficiales publicados en los diferentes medios de información, documentos no oficiales de grupos o personas comprometidos y, posteriormente, de conversaciones con aquellas personas directamente relacionadas con los acontecimientos (Martínez, citado en Parra Salazar y Maya Ruiz, 2013: 199).

A partir del trabajo con documentos históricos y los títulos elegidos para cada escena<sup>278</sup>, la obra pretendía desmontar la versión oficial de los hechos, proponiendo un ejercicio de contrainformación que ponía en primer grado el

---

<sup>277</sup> El 7 de junio de 1929, y en el marco de una acción de protesta estudiantil contra el presidente conservador Miguel Abadía Méndez (1926 – 1930) fue asesinado por la Policía el estudiante Gonzalo Bravo Pérez. El 8 de junio de 1954, en una jornada realizada en memoria de aquellos sucesos, y bajo el gobierno del dictador Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957), fue asesinado el estudiante Uriel Gutiérrez. La manifestación en repudio de estos actos fue interrumpida por el Ejército, que abrió fuego contra la manifestación produciendo más de una decena de muertos.

<sup>278</sup> La estructura original de la obra era la siguiente: 1. El Allanamiento. En la Democracia, el estado de sitio es una situación normal. 2. Zarpazo. 8 de junio de 1973. 3. El Interrogatorio. Esto no sucedió pero sucede todos los días. 4. La Autopsia. O de cómo un cadáver es importante para las autoridades certificar que hubo un muerto y lavarse las manos. 5. Los periodistas. La versión de una bala al aire, como única capaz de detener un cuerpo en movimiento y justificar un disparo a quemarropa, salva a las autoridades y evita explicaciones peligrosas. 6. Un ex-sargento de policía jubilado es también un hombre. Ficción pero realmente sucede. 7. La Visita del Señor Gobernador y el entierro. “El entierro se efectuó con el consentimiento de los familiares”. 8. Entrevista. Con la Madre realizada por el autor y otros compañeros universitarios, el 30 de agosto, 1973. (Parra Salazar y Maya Ruiz, 2013: 198).

“tema de la represión y la violencia ejercida por el Estado contra el movimiento popular” (Parra Salazar y Maya Ruiz, 2013: 198).

La elección de “Zarpazo”, si bien en el derrotero del grupo Alianza implicó el abandono de la investigación sobre acontecimientos del pasado bahiense, constituyó una continuidad en la interpelación a la realidad local, ya que los lazos entre la situación colombiana representada por Martínez y lo vivido en Bahía Blanca eran evidentes.

En este sentido, y según el intercambio epistolar mantenido entre Dardo Aguirre y el autor, una de las motivaciones para tomar el texto de “Zarpazo” había sido el asesinato de Jesús “Negrito” García<sup>279</sup>:

Lo que tu obra viene a escenificar para nosotros es de un valor incalculable, ya que LA MADRE<sup>280</sup> vive en Bahía Blanca [y] Su hijo, obrero de la construcción y militante fue asesinado por una banda fascista y los burócratas llevaron una corona al velatorio. La historia que nos contás es vida vivida por nosotros y por eso nos aferramos a Zarpazo; es nuestra reivindicación. marzo 21 1975<sup>281</sup>.

Efectivamente, el 22 de septiembre de 1974 la Alianza Anticomunista Argentina había asesinado al militante del PRT y obrero de la construcción Jesús “Negrito” García, vecino del barrio noroeste, quien fue secuestrado y cuyo cuerpo acribillado apareció a la vera de la Ruta Nacional nº 3 a varios kilómetros de la ciudad. Este crimen dio lugar a una inmensa manifestación que recorrió las calles bahienses en repudio a esta muerte, en la que participaron

---

<sup>279</sup> Luis Jesús “Negrito” García nació en el norte argentino y siendo muy pequeño se trasladó con su madre y sus hermanas a la ciudad de Bahía Blanca. Allí vivió en el Barrio Noroeste donde, junto a su familia, ingresó al Partido Comunista. Según cuenta su madre, a pesar de las fuertes vinculaciones con algunos compañeros, la política encabezada por el PC generó incomodidad, distanciamiento y necesidad de buscar alternativas de militancia, que fueron halladas dentro del Frente Antiimperialista y por el Socialismo, organización de superficie del Partido Revolucionario de los Trabajadores, en el que comenzó a militar. Fue delegado en la empresa constructora Interamericana Construcciones, a la que ingresó como parte de las tareas de proletarización encomendadas por el PRT, y tomó parte en distintas medidas de lucha por los derechos de los trabajadores de la empresa, en tanto que participó en las protestas contra la intervención de la filial local de la Unión Obrera de la Construcción de Bahía Blanca (1974) realizada posteriormente al triunfo, en las elecciones internas, de la línea conducida por Roberto Tomás Bustos, de la Juventud Trabajadora Peronista. Fue amenazado en diversas oportunidades y su secuestro y asesinato perpetrado por la “Triple A” bahiense (que reconoció haber sido autora del crimen) lo constituyó en la primera baja de la militancia perretista local (Giménez, 2007: 121).

<sup>280</sup> Era el personaje central de “Zarpazo”, construida como heroína a partir de los valores del sacrificio y la abnegación en pos del progreso de su hijo (Parra Salazar y Maya Ruiz, 2013).

<sup>281</sup> Aguirre, Dardo, citado en Aguirre, Coral. “Andar por el teatro”, Mimeo, sin fecha. Archivo Coral Aguirre.

los integrantes de Alianza, quienes cantaron frente a la tumba del obrero militante la marcha “La Internacional” por pedido de algunos de los manifestantes (Giménez, 2007: 119; Aguirre, 2015: 56). El asesinato de García marcó un punto de inflexión y fue el comienzo del fin para la militancia en diferentes frentes territoriales en toda la ciudad, y especialmente, la militancia perretista en los Barrios Noroeste y Nocito.

El paralelismo entre lo sucedido en Bahía Blanca y Medellín se hizo aún más evidente cuando, sobre el final del período de ensayos, fue asesinado en la Universidad Nacional del Sur el estudiante David “Watu” Cilleruelo, militante de la Juventud Comunista y candidato a la dirección de la Federación Universitaria del Sur, quien fue ultimado de un disparo por matones al servicio del rector interventor de la casa de estudios, Dionisio Remus Tetu<sup>282</sup>, luego de que estos le pidieran su identificación en el interior del edificio central de calle Alem 1253 (Orbe, 2007: 239).

Este último hecho llevó a que Alianza modificara el texto de Gilberto Martínez, agregando una nueva escena que se ubicaba al comienzo y en la que

los actores estamos en escena haciendo los últimos preparativos y Elsa, nuestra asistente da paso al público. Antes ella misma vendía las entradas con una pistola debajo del almohadón colocado sobre el banquito donde se sentaba. Por las dudas, nos dijimos, tenemos que estar armados<sup>283</sup>. Cuando el público ya está sentado dos actores disfrazados de milicos entran violentamente a la sala, suben al escenario y nos requisan. Nos interrogan sobre nuestros datos y credenciales y al

---

<sup>282</sup> Dionisio Remus Tetu fue nombrado interventor de la UNS por decreto del Poder Ejecutivo Nacional en febrero de 1975. Este docente de origen rumano, había estado vinculado al ITS y posteriormente se había desempeñado como profesor en el área de Ciencias Sociales en distintas instituciones educativas, entre ellas la propia UNS desde fines de la década del '60. Como interventor, Tetu solicitó la renuncia de todos los directores departamentales, al tiempo que reconfiguró la estructura departamental al reunir en el departamento de Ciencias Sociales a los de Economía, Geografía y Humanidades con sus respectivos institutos y en el departamento de Ciencias Exactas a los de Matemática, Física y Electrotecnia. Por otra parte, cerró las inscripciones en las carreras del departamento de Ciencias Sociales, en tanto que abrió la inscripción a nuevas carreras: Servicio Social, Auxiliar de la Medicina Humana, Meteorología, Cartografía, Demografía, Tecnología Industrial, Tecnología Alimenticia y Forestación. Durante la gestión de Tetu al frente de la UNS (que se extendió hasta octubre de 1975), las cesantías de docentes y no docentes se multiplicaron, los centros de estudiantes se clausuraron por decisión institucional y tuvo lugar un gran número de detenciones policiales de alumnos y docentes de la universidad. (Orbe, 2007: 237-238).

<sup>283</sup> Esta decisión era coherente con las directivas emanadas del Comité Central del PCR que desde principios de 1975 mandó a sus militantes a hacer, por primera vez, uso de las armas en defensa del orden constitucional. Al respecto, ver capítulo 3.

hallar el libreto de la obra que ostenta un inmenso ZARPAZO en su tapa, lo queman simbólicamente. Apretados contra las paredes del escenario, el resto de la compañía espera. Ellos se van no sin antes amenazarnos de muerte y entonces comienza la primera escena del texto dramático de Gilberto Martínez. De más está decir que el público se llevaba un susto espantoso y muchos de ellos nos reprocharon la violencia de la primera escena. Sabíamos que era la mimesis de la violencia ejercida sobre Watu y no la modificamos. Por supuesto todas las armas que enarbolaban los actores asesinos estaban asimismo cargadas. Con un heroísmo de ingenuidad mayor, nos decíamos que si teníamos que morir más nos valía morir matando. Y así andábamos también por la vida. Armados. Como muchos en aquella época tan ingenuos como nosotros<sup>284</sup>.

Con “Zarpazo”, si bien ya no pudieron recorrer los espacios obreros ni tomar parte de las manifestaciones políticas que habían transitado en el período previo, los miembros de Alianza continuaron desarrollando un teatro sensible al contexto político inmediato al producir una obra que mantenía una relación de virtual literalidad con la situación de extrema violencia vivida en la ciudad en el momento de su producción<sup>285</sup>. La multiplicación de las amenazas obligó a la agrupación a tomar la decisión de realizar una gira por el exterior del país, recorriendo diferentes ciudades de Colombia y Venezuela, según veremos en el próximo capítulo.

### **Alianza, teatro para el pueblo**

Afirmaban los integrantes de Alianza en 1973<sup>286</sup>:

---

<sup>284</sup> Aguirre, Coral. “Andar por el teatro”, *Mimeo*, sin fecha. Archivo Coral Aguirre.

<sup>285</sup> Este procedimiento de cita literal puede observarse en otras producciones de la primera mitad de la década del setenta. Refiriéndose a distintas instalaciones en las que, como la llamada “Ezeiza es Trelew” (Salón Acrílico Paolini, 1973), que tomaron fragmentos de lo real y los convirtieron en práctica artística, Ana Longoni ha reflexionado “La noción de **realidad** que subyace a estos planteos se concibe en oposición al arte, en relación de mutua exterioridad. El arte no es “real”, lo real es la calle, lo que ocurre en la calle. Contra esto no se apela a la concepción mimética del realismo artístico (la representación artística de lo real), sino la proclama de que el arte está (‘debe estar’) inmerso en la realidad, y que es ella la que lo nutre (2001: 10, el resaltado corresponde al original).

<sup>286</sup> Teatro Alianza, “Arte e ideología” en *Graphos*, año IV, n° 13. Bahía Blanca, Club Universitario de Bahía Blanca, mayo 1973, p.12.

Entendemos que la acción cultural se ejerce sólo de dos maneras: al servicio de la liberación de los hombres o al de su dominación. No es posible escapar a esta antinomia, por cuanto toda obra responde a una ideología de clase.

Partiendo de esta definición estético-política, los miembros de la agrupación procuraron construir una práctica teatral que sirviera a la emancipación apelando a dos elementos centrales: un enfoque "clasista" y el sostenimiento del rol del artista en tanto especialista.

En este sentido, los integrantes de Alianza afirmaban que una obra tenía valor artístico solamente "cuando logra comunicar valores estéticos e ideológicos estructurados técnicamente a través de la sensibilidad"<sup>287</sup>.

Por ello, tanto los contenidos como los procedimientos estéticos puestos en juego en la producción teatral se encontraban sometidos a un imperativo, el de la efectividad comunicacional por el cual, una serie de valores o principios externos debían ser reconvertidos, transpolados, a un nuevo lenguaje, el del arte.

En este proceso, los artistas de Alianza destacaban la importancia del contenido como elemento estructurante de la creación escénica y elemento ineludible en la consecución de un arte verdaderamente revolucionario. En este sentido, afirmaban:

Lo fundamental es la temática; si la temática es del pueblo, el lenguaje y la forma que se utilicen deberán ser los que correspondan al tema, y como consecuencia, la forma también será del pueblo<sup>288</sup>.

Servir a la emancipación era posible solamente a partir de un procedimiento: dar cuenta en las obras de los determinantes sociales que afectan a la vida de los sujetos, es decir, desarrollando un enfoque "clasista"<sup>289</sup> por el cual se hacían evidentes los determinantes sociales y las diferencias de clase que caracterizaban al mundo capitalista (Pérez y otros, 2008: 64).

Para lograr este objetivo, los artistas de Alianza desarrollaron obras de contenido eminentemente testimonial o social, que ellos hacían pasar por el

---

<sup>287</sup> Teatro Alianza, "Arte e ideología" en *Graphos*, año IV, nº 13. Bahía Blanca, Club Universitario de Bahía Blanca, mayo 1973, p. 12.

<sup>288</sup> "Acción, no discursos", en *Diario El Mundo* nº 78. Buenos Aires, ca. 1973. Archivo Julio Teves.

<sup>289</sup> "Grupo teatral" en *Diario del Oriente*. Bucaramanga, Colombia, 21 de agosto de 1975. Archivo Julio Teves.

tamiz de cuerpos teóricos que analizaban la problemática de la lucha de clases. De esta forma, varias de sus producciones (especialmente, “Puerto White...”) estuvieron dotadas de un fuerte carácter histórico al que se sumaba un sesgo analítico que los artistas intentaron acompañar técnicamente con una interpretación actoral que, al estar despojada de lo emocional, intentaba apelar al razonamiento de los espectadores.

El particular modo de comprensión de la práctica teatral militante que desarrolló Alianza en el período 1972-1975 ubicaba discursivamente y en el nivel de la producción al artista en tanto vanguardia del movimiento revolucionario, especialista capaz de producir obras que eran la plasmación de saberes teatrales, históricos y políticos específicos al servicio de los intereses populares. De esta forma, el pueblo era considerado un “nuevo espectador”<sup>290</sup>, y también un referente para la producción teatral, pero su lugar en tanto “co-creador”<sup>291</sup> se encontraba limitado únicamente a los foros de discusión que se producían con posterioridad a algunas de las puestas de Alianza.

### **Contingencia y permanencia**

Pero más allá de los principios esgrimidos por Alianza en sus manifiestos y entrevistas, a lo largo del período comprendido entre los años 1972 y 1975 el grupo nunca desarrolló únicamente “teatro militante” o “contingente” (en tanto era puesto al servicio de las necesidades del pueblo en un momento específico)<sup>292</sup>, sino que continuó abrevando en el repertorio de los clásicos de la literatura universal al tiempo que hizo uso de diferentes saberes aprendidos en su trayectoria teatral previa que en muchos sentidos desbordaban los principios que ellos mismos esgrimían al definir su práctica teatral como herramienta al servicio de la liberación.

Así, la inclusión en su repertorio de un texto como “Esperando a Godot”, o la elección de técnicas e interpretación de índole expresionista como las utilizadas en esa obra y en “Las Sirvientas”, se encontraban en las antípodas

---

<sup>290</sup> Teatro Alianza. “El grupo Alianza analiza e informa sobre su último trabajo: historia de una pueblada”, en *Graphos*, Bahía Blanca, Club Universitario, septiembre 1973. Archivo Julio Teves).

<sup>291</sup> Teatro Alianza, “Arte e ideología” en *Graphos*, año IV, nº 13. Bahía Blanca, Club Universitario de Bahía Blanca, mayo 1973, p. 12.

<sup>292</sup> Entrevista a Dardo Aguirre, por Ana Vidal. Vía e-mail, 24/6/13.

de la transparencia comunicacional esgrimida en trabajos como “Puerto White...”.

### **El Grupo de Teatro Popular Eva Perón**

Teatro Alianza no fue el único grupo que esgrimió en estos años un ideario teatral militante en la ciudad de Bahía Blanca. A fines de 1972 se produjo la llegada del director Humberto Martínez<sup>293</sup> quien, aplicando saberes y experiencias previas, dio forma al segundo proyecto de “teatro militante” de alta visibilidad en el ámbito local: el Grupo de Teatro Popular Eva Perón de la Unidad Básica de Villa Miramar (1973-1974).

Este conjunto desplegó una serie de acciones artísticas con el propósito de desarrollar un “teatro obrero con propuestas de la clase obrera”<sup>294</sup> y asumiéndose como parte de la Juventud Peronista. De esta forma, Martínez se dio a la creación de un elenco compuesto por varias decenas de vecinos y activistas de Villa Miramar, que llevó a escena dos trabajos: una teatralización de la “Cantata Popular Santa María de Iquique”, y el recitado de un conjunto de poemas y canciones de autores latinoamericanos. Asimismo, el grupo Eva Perón logró la apertura de un teatro y centro cultural propios en cercanías del barrio Villa Miramar<sup>295</sup> que funcionó durante un breve período de tiempo.

### **Humberto Martínez y sus primeros contactos con el teatro y la política en Viedma**

Nacido en Patagones en 1940, Martínez vivió en una Viedma caracterizada por la política de modernización cultural promovida por la Comisión Municipal de

---

<sup>293</sup> Ver referencias biográficas en ANEXO 1.

<sup>294</sup> Humberto Martínez, citado en “Cuando el teatro es pueblo”, en *Graphos*, Bahía Blanca, Club Universitario, septiembre de 1973, p. 12.

<sup>295</sup> “Villa Miramar” también llamada “Villa Perro”, es un barrio popular del sector Noreste de Bahía Blanca. Estaba ubicada, en los años setenta, a unas 20 cuadras de la plaza central de la ciudad, sobre un camino que une las calles Sarmiento y Avenida Pringles. El barrio ocupaba en aquel entonces una extensión aproximada de 34.900 metros cuadrados y residían en él casi dos centenares de habitantes. Carecía de servicios públicos básicos como centro asistencial médico y redes de agua corriente, alumbrado y cloacas, en tanto que la escuela más cercana estaba a 20 cuadras. Archivo Ex – DIPPBA, Informe del 1973/9/13 Legajo N° 15281, Tomo V, Mesa Referencia.

Cultura (1964)<sup>296</sup> y el Centro dependiente de la misma (1970)<sup>297</sup>. Esta labor de promoción tuvo, como ha explicado María Ytatí Valle, un especial acento en las artes escénicas. En 1966 se creó la Escuela Municipal de Teatro, dirigida por Francisco Javier<sup>298</sup>, que brindó cursos superiores y de iniciación con una línea teórica basada en Stanislavski. Asimismo, Javier dictó el “Seminario de Directores de Teatro”, junto a Saulo Benavente y Constantino Juri, en tanto que desde la Municipalidad se implementó el “Seminario de Danzas” dirigido por Ana Labat, con auspicio de la Dirección Provincial de Cultura y la subsecretaría de Cultura de la Nación.

Esta activa labor de la Comisión de Cultura tuvo articulación con la política provincial, que otorgó en los años sesenta becas de estudio que permitieron a jóvenes de toda la provincia tomar los cursos dictados en Viedma. Uno de sus beneficiarios fue Martínez, que gracias a ello conoció a Javier, Benavente y Labat, profesores fundamentales en su educación artística (Valle, 2012: 125-142).

Fue durante su participación en el taller de Francisco Javier que Humberto Martínez entró en contacto con Hernán “Tato” Osorio<sup>299</sup>, cuadro organizador de

---

<sup>296</sup> La Comisión Municipal de Cultura, creada en 1964 y dirigida por Elvira Domínguez, fue el primer organismo municipal dedicado específicamente a la promoción de las ciencias y las artes. Durante su gestión, Domínguez desarrolló una política que remarcó el vínculo entre cultura y actividades artísticas y fomentó el desarrollo de propuestas estéticas de corte vanguardista, otorgando la mayor cantidad de recursos al desarrollo del arte teatral, lo que se manifestó en la creación, en 1966, de la Escuela Municipal de Teatro, que convocó a docentes de Capital Federal bajo la dirección de Francisco Javier (Valle, 2012: 155).

<sup>297</sup> El Centro Municipal de Cultura inició sus actividades el 15 de agosto de 1970. Su creación se enmarcó en la política de modernización de la Comisión Municipal de Cultura (reconvertida desde 1969 en Departamento de Cultura municipal) y contó con financiamiento del Fondo Nacional de las Artes. La institución funcionó desde su creación como espacio para la exposición de obras de artistas locales de diferentes disciplinas, y para el dictado de cursos, convirtiéndose en espacio privilegiado para las actividades organizadas por el área cultural municipal. Asimismo el espacio fue cedido para asambleas, festivales y otras actividades de agrupaciones gremiales, estudiantiles, culturales y políticas (Valle, 2012).

<sup>298</sup> Francisco Javier es actor, investigador y director teatral. Vive en Buenos Aires. Cuenta con más de 60 puestas teatrales. Se desempeñó como *régisseur* en la ópera del Teatro Colón (Valle, 2012: 202).

<sup>299</sup> Hernán “Tato” Osorio (nacido en 1945 y radicado en Patagones desde los 11 años de edad), comenzó su trayectoria política en la ciudad La Plata en la Federación Universitaria de la Revolución Nacional (FURN). Hacia 1970 comenzó a militar en la organización de los sectores juveniles del peronismo en Río Negro, junto a Juan Jacinto Burgos y Fernando Jara, en tanto que al crearse la Juventud Peronista Regionales asumió como responsable de la Región nº VII, que abarcaba Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego. En 1973 llegó a ser Secretario de Extensión en la sede Neuquén de la Universidad Nacional del Comahue, cargo del que debió retirarse en 1975 debido a atentados y amenazas contra su persona y por decisión del rector Bustos Domeq. A mediados de ese año su casa fue allanada mientras se realizaba allí una reunión de Montoneros, lo que dejó como saldo el encarcelamiento de su esposa durante 6 meses. En ese momento, Osorio se trasladó a Bahía Blanca donde vivió

la Juventud Peronista<sup>300</sup> en Río Negro, en tanto que, tiempo después, Martínez decidió comenzar a militar en esa organización.

### **El “teatro militante” en el marco del Plan “Voluntarios por la Patria” (Chile, 1970)<sup>301</sup>**

Posteriormente, Humberto Martínez viajó a Chile, donde ingresó al plan “Voluntarios por la Patria” que el socialista Salvador Allende (1970-1973)<sup>302</sup> llevó adelante durante su presidencia.

---

clandestinamente y fue puesto preso por su organización, obligado a hacer una autocrítica por sus cuestionamientos a las decisiones de la conducción. En 1976 se fue de Montoneros y se exilió primero en Buenos Aires, luego en Brasil y finalmente en Bélgica, donde militó contra la violación de los Derechos Humanos en Argentina. Volvió al país en 1985 (luorno, 2015 y Espinosa, Carlos. 2011. “Tato Osorio, aproximación a las memorias de un militante de los 70”, en <http://perfilesespinosa.blogspot.com.ar/2011/06/tato-osorioaproximacion-las-memorias.html>, consultado el 20/2/14).

<sup>300</sup> No ha sido posible dar con trabajos académicos sobre el surgimiento y las tareas desarrolladas de la Juventud Peronista en Viedma. Al respecto, puede consultarse el testimonio del militante Oscar Meilan, vertido en Vega y otros (2011), en el que se plantea que la misma surgió a partir de 1970, bajo convocatoria del dirigente peronista Rómulo Constanzo (figura central de la “resistencia”, fallecido tiempo después en un accidente doméstico), y que tuvo entre sus espacios de trabajo privilegiados la Universidad del Comahue.

<sup>301</sup> En la década del setenta, Chile contaba con una larga historia de grupos teatrales formados por personas de extracción popular sin experiencia previa. Esta tradición se remontaba a los años cincuenta, cuando surgieron los primeros grupos teatrales “de aficionados”, como una labor de extensión de los teatros universitarios, especialmente en las casas de altos estudios nacionales de Santiago y Concepción. De esta manera, y a partir de 1960, la Universidad de Santiago de Chile fue sede organizadora de los Festivales de Teatro Aficionado, realizados en diferentes barrios e industrias de la capital chilena, que iniciaron un proceso de institucionalización de estos elencos (Fernández, 1976; Pradenas, 2006; Pulgar Ibarra, 2008). Por su parte, la Universidad de Concepción fue el espacio de surgimiento de “la primera experiencia de creación colectiva de un teatro testimonio” (Pradenas, 2006: 334). Se trató del grupo Caleuche, compuesto por obreros mineros de la región de Huachipato, bajo la dirección de Gabriel Martínez y Verónica Cereceda. El trabajo se basaba en la presentación a los obreros de un texto original, que era sometido a discusión y modificado. Según testimoniaba una de las facilitadoras:

Grabábamos la pieza y después escuchábamos, y la gente decía ‘esto está bien o esto está mal’, porque ellos comprendían lo que queríamos decir, ellos habían vivido eso que nosotros contábamos. Los mineros no eran actores, pero había en ellos una inocencia y una espontaneidad que salvaba la situación. Si hubiesen tenido que montar un Shakespeare eso habría sido fatal, pero ellos no habían hecho ni visto teatro nunca antes en su vida, entonces lo hacían fascinados (Cereceda, citado en Pradenas, 2006: 334).

En 1968 se creó la carrera de Instrucción Teatral en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. A partir de allí, y mediante un convenio con la Central Única de Trabajadores, se implementó un sistema de Monitores e Instructores que ayudarían a crear grupos teatrales obreros o reforzar los ya existentes.

<sup>302</sup> En las elecciones de 1970 triunfó Salvador Allende, candidato de la Unidad Popular (UP), coalición electoral creada en 1969 y que congregó a los partidos Radical, Socialista, Comunista y De Izquierda Radical, el Movimiento de Acción Popular Unitario, y la Acción Popular Independiente. El programa de la UP tuvo como objetivo principal construir, dentro del sistema democrático vigente, las bases económicas y sociales para el tránsito hacia una sociedad socialista. Salvador Allende fue derrocado por el Golpe de Estado liderado por Augusto Pinochet el 11 de septiembre de 1973.

Este plan se basaba en la convocatoria a estudiantes universitarios a la participación directa en las labores, y la vida cotidiana de los trabajadores, con la misión específica de reforzar elementos concretos de la política estatal (Rivera Tovar, 2012).

En los trabajos voluntarios participaban varios cientos de estudiantes cada año que se desplazaban por los valles, montañas, ciudades y campos especialmente en el período estival, y se involucraban en las tareas cotidianas de los trabajadores del interior del país. Junto a ellos, llegaban a cada poblado expresiones artísticas que incluían la actuación de los coros y teatros universitarios y de destacados artistas del folclore, exposiciones de pintura y proyecciones de películas, todas “actividades que para los estudiantes eran cotidianas, pero que para vastos sectores de la sociedad chilena constituían un lujo” (Rivera Tovar, 2012: 216) y que expresaban los objetivos culturales de la Unidad Popular: lograr la “verdadera participación del pueblo en la vida sociocultural” contribuyendo a la “expansión de la actitud crítica”, haciendo del pueblo “ya no en un mero consumidor de productos culturales elaborados, sino que en un agente creativo y crítico de su propia realidad” (Bowen Silva, 2008: s/p).

Fue en este marco que Martínez asumió como voluntario la dirección de un grupo teatral perteneciente a la Federación de Estudiantes Chilenos (FECH), organización que había sido uno de pilares de la campaña electoral de Allende a partir del momento en el que la Agrupación Universitaria Unidad Popular ganó su conducción en 1969<sup>303</sup>. Con ellos recorrió las provincias de Bío Bío, Malleco y Cautín, en un recorrido intenso que duró varios meses, durante los cuales el director conoció de cerca la experiencia del arte militante chileno, en la que universidad, activismo político y grupos culturales se articulaban íntimamente.

De todas las expresiones artísticas que se insertaron en los programas de la Unidad Popular tanto durante la campaña electoral como durante la presidencia de Allende, el folclore fue la que logró en mayor medida constituirse en un

---

<sup>303</sup> Tan importante fue el rol de la federación en la campaña electoral, que el presidente electo dio su primer discurso al país desde los balcones del edificio de su sede central en Santiago de Chile. En aquella ocasión se expresó en estos términos: “He querido hablar al pueblo desde los balcones de la FECH porque los estudiantes han sido vanguardia en esta lucha” (Rojas, 2005: s/p).

movimiento articulado que alcanzó una difusión masiva, a través de la constitución de la llamada “Nueva Canción Chilena”<sup>304</sup>. Uno de los integrantes más destacados de esta tendencia fue el grupo Quilapayún<sup>305</sup>, fundado en 1966, que contribuyó activamente en la promoción de las actividades de la Unidad Popular generando una producción de canciones orientadas deliberadamente a crear conciencia política entre los sectores populares, a replantear la historia del movimiento popular y a destacar las responsabilidades planteadas por la vía chilena al socialismo (Karmy Bolton, 2011). Las mismas fueron grabadas en distintos LP editados por la Discoteca del Cantar Popular (DICAP)<sup>306</sup>, en tanto que la agrupación desarrolló giras auspiciadas por el gobierno, en las que recorrió entre otros países, Rusia, la República Federal Alemana y Cuba.

Fue precisamente cuando estaba por terminar su gira por el sur de Chile que Humberto Martínez escuchó, por primera vez, una de las obras más difundidas del repertorio de Quilapayún, la “Cantata Popular Santa María de Iquique”. Esta pieza musical, que relataba los hechos ocurridos en 1907 en la Escuela Santa María de la ciudad de Iquique, en la que varios cientos de obreros fueron asesinados por las fuerzas armadas chilenas, generó un impacto tan hondo en Martínez que el director hizo de ella un elemento central su modo de pensar y ejercer el “teatro militante” desde ese momento, en adelante.

## **El regreso de Humberto Martínez a Viedma**

---

<sup>304</sup> Integrado por agrupaciones como Inti-Illimani, Quilapayún, Víctor Jara, Ángel e Isabel Parra, el movimiento de la “Nueva Canción Chilena”, agrupó a un conjunto de grupos y solistas que ofreció una nueva lectura de los elementos del folklore chileno y latinoamericano, y que fue expresión de los valores de la izquierda revolucionaria, transformándose en uno de los agentes de difusión más importantes en la campaña electoral y posteriormente el gobierno del socialista Salvador Allende (Karmy Bolton, 2011: 28 y ss.).

<sup>305</sup> El grupo musical chileno Quilapayún fue creado en 1965 por tres jóvenes universitarios, Julio Numhauser, Julio y Eduardo Carrasco, y desarrolló una propuesta de raíz folclórica, con gran expresividad y contenido político explícito. Su primera actuación tuvo lugar en la Peña de la Universidad de Chile en Valparaíso, bajo la guía de Ángel Parra, su primer director musical. Desarrollaron su carrera artística en Chile entre 1966 y 1973 cuando debido al Golpe de Estado que derrocó a Salvador Allende se exiliaron en Francia, país en el que están radicados actualmente (Rolle, 2002; Karmy Bolton, 2011 y <http://www.quilapayun.com/>, consultado el 6/8/15).

<sup>306</sup> La Discoteca del Cantar Popular fue fundada en 1968 por las Juventudes Comunistas de Chile para difundir las iniciativas artísticas de la “Nueva Canción chilena”, cuya obra editó en más de 70 publicaciones (Abbattista, 2013).

Humberto Martínez regresó a Viedma en 1971 en el contexto de creación de la sede local de la Universidad Nacional del Comahue<sup>307</sup>.

La apertura de esta universidad, creada por ley nacional con un formato descentralizado, significó un hito en la historia de la localidad, dado que llevó a cientos de jóvenes a la participación en asambleas y manifestaciones callejeras en demanda por la efectiva apertura del Centro Regional Zona Atlántica, sede local de la casa de altos estudios (Echenique en Favaro, 2005 y Vega y otros, 2007; Luorno, 2008).

Muchos de estos estudiantes colaboraron con la lucha de los obreros de la firma "Textiles Viedma", que entre 1971 y 1973 desarrollaron un intenso activismo contra el vaciamiento y cierre de la empresa<sup>308</sup>, llegando a tomar la fábrica y desarrollando diferentes actividades culturales para la visibilización de dicha problemática<sup>309</sup>.

Fue a fines de ese año que Martínez, encuadrado en la Juventud Peronista pero sin hacer explícita esa filiación, se acercó a los trabajadores y estudiantes que participaban del conflicto de "Textiles Viedma" y los invitó a constituir un grupo teatral bajo su dirección. De esta forma el director logró reunir a un grupo de 50 personas compuesto por unos 35 obreros, 15 estudiantes y dos niños a quienes propuso la puesta en escena de aquella obra que había conocido en Chile: la "Cantata Popular Santa María de Iquique".

### **La huelga de los obreros del salar en Iquique, 1907**

Los episodios que evocaba la popular obra musical tuvieron lugar en 1907 en la región desértica e interior de las provincias de Tarapacá y Antofagasta, al norte

---

<sup>307</sup> La Universidad Nacional del Comahue se creó por ley nacional en 1971 y fue estructurada con una orientación regional y descentralizada, distribuyendosus facultades en el ámbito de las provincias de Neuquén y Río Negro. Uno de las sedes fue el Centro Regional Universitario Zona Atlántica de la ciudad de Viedma.

<sup>308</sup> La planta fabril "Textiles Viedma" fue ocupada por los obreros para impedir que sus directivos retiraran materia prima que podría servir para cobrar sus salarios y clausuraran definitivamente la fuente laboral al encontrarse en litigio judicial por deudas. La fábrica permaneció "tomada" durante varios meses, por medio de un sistema de guardias y turnos ideado por los trabajadores. Esto constituyó a este conflicto laboral en el más visible de la Viedma de aquellos años (Echenique en Favaro, 2005).

<sup>309</sup> Una de ellas fue el recital de la cantante Mercedes Sosa, quien actuó en el Centro Cultural Municipal en noviembre de 1972.

de Chile, en las que desde 1870 el llamado “ciclo del salitre”<sup>310</sup> había determinado un período de florecimiento económico caracterizado por la instalación de empresas extranjeras (mayormente, de origen inglés), la contratación de gran cantidad de mano de obra (que afluyó masivamente a la región proveniente de otras zonas de Chile y de países limítrofes como Bolivia y Perú) y un crecimiento general de la producción que tuvo honda repercusión en las arcas del Estado chileno<sup>311</sup>.

Fue en el poblado de San Lorenzo, ubicado el interior de la provincia de Tarapacá, donde el día 10 de diciembre de 1907 un primer grupo de obreros de la oficina salitrera se declaró en huelga en reclamo de mejoras salariales, en un movimiento que fue extendiéndose de boca en boca y pronto abarcó casi la totalidad del cantón de San Antonio.

El reclamo tenía su origen en una profusa baja del poder adquisitivo del salario producto de la devaluación del peso chileno<sup>312</sup>, que a lo largo de 1907 venía afectando la economía del país y especialmente la de la zona salitrera, cuya principal explotación operaba en libras esterlinas<sup>313</sup>. Como consecuencia, todo el año estuvo caracterizado por la escasez de moneda, y por diversas acciones de demanda obrera en pos de recomponer la situación salarial. De esta manera, a lo largo de 1907, diversos gremios de Iquique, principal puerto de la provincia de Tarapacá, y vía de salida del salitre producido en la región, se

---

<sup>310</sup> El llamado “ciclo del salitre” (González Miranda, 2011: 159), comprende el período de tiempo en el cual el crecimiento de la producción de este mineral en el norte Chile (especialmente, en las provincias de Tarapacá y Antofagasta) y su exportación a diferentes partes del mundo insertó a este país sudamericano en la economía internacional. El ciclo se extendió entre 1870 y 1930 y estuvo íntimamente relacionado con la modernización del Estado y la economía chilenos, que en 1900 concentraba en el salitre el 60% de su producción total. La explotación tuvo un carácter industrial, y si bien la propiedad del recurso se mantuvo en manos del Estado, la explotación fue mayormente desarrollada por capitales de origen inglés (González Miranda, 2011).

<sup>311</sup> En 1900, Chile llegó a concentrar en el salitre, el 60% de su producto bruto interno (Nuñez Salazar, 2007 y González Miranda, 2011).

<sup>312</sup> La inestabilidad económica fue característica de la economía chilena durante todo el “ciclo del salitre”. Entre otros factores, una de las causas de la inestabilidad fue la política monetaria del Estado chileno, que produjo sucesivas devaluaciones del peso y fluctuaciones entre el sistema de acuñación metálico y en billetes a lo largo la última década del siglo XIX y las primeras del siglo XX (Gazmuri, 2004: 65). Este proceso estimuló la circulación de insólitos instrumentos de cambio, como vales e incluso monedas de dudoso origen (Donoso Rojas, 2009).

<sup>313</sup> La devaluación era particularmente perjudicial para los salarios de los obreros salitreros. Si en 1904 un trabajador ganaba cinco pesos diarios de 16 peniques, en 1906 ganaba nueve. En consecuencia, cada empleador retenía para sí 35 peniques diarios, sumando en total 1.400.000 peniques de ganancias por el tipo de cambio, sobre la base de cuarenta mil obreros afectados. (Donoso Rojas, 2009: 60).

declararon en huelga y consiguieron reajustes salariales estableciendo porcentajes de aumento variables según la inflación<sup>314</sup>. Estas movilizaciones se producían en una ciudad que, desde fines del siglo XIX, contaba con un extendido movimiento sindical (Devés Valdés, 1989), en el que se destacaba la Sociedad Mancomunal de Obreros de Iquique<sup>315</sup>.

En esta situación general de conflictividad, los obreros salitreros de la pampa de Tarapacá y Antofagasta presentaban una situación particular signada por las condiciones de aislamiento dadas por la dispersión de las oficinas explotadoras a lo largo de miles de kilómetros de desierto y, por el hecho de que parte de su salario era abonado en fichas sólo intercambiables en comercios pertenecientes a las oficinas salitreras. Por ello, una de las reivindicaciones del movimiento iniciado en San Lorenzo el 10 de diciembre de 1907 fue la supresión gradual del sistema de fichas (Donoso Rojas, 2009: 60). Por otro lado, y a medida que el movimiento fue extendiéndose por toda la provincia, los obreros pampinos procuraron salir de la situación de aislamiento iniciando, el día 13 de diciembre, una movilización hacia la ciudad de Iquique, que desde el día 15 y hasta el mismo 21 en que ocurrió la masacre, vio la llegada de más de 10.000 pampinos (es decir, una cantidad equivalente al 25% de su población permanente)<sup>316</sup> que viajaron junto a sus familias atravesando a pie el extenso desierto, y se concentraron, primero en la plaza central de la ciudad y luego en la Escuela Santa María, ofrecida por las autoridades locales para el alojamiento de los obreros.

En la gestación y conducción de la huelga tuvo un rol preeminente (aunque no exclusivo) el movimiento ácrata de la región salitrera que, al menos desde 1904, se vio enriquecido por la afluencia de importantes dirigentes que

---

<sup>314</sup> En abril de 1907 declararon la huelga los trabajadores de la Compañía de Salitres y Ferrocarril de Agua Santa; en mayo, los lancharos de Harrington, Morrison y Compañía; mientras que en diciembre, organizaron huelgas los empleados del Ferrocarril Salitrero, los del Ferrocarril Urbano, los cocheros, cargadores y lancharos (Artaza Barrios, 1997: 22, Donoso Rojas, 2009: 60).

<sup>315</sup> La Sociedad Combinación Mancomunal de Obreros fue fundada en 1901 por Abdón Díaz. Si bien en sus orígenes tuvo un carácter eminentemente mutual, hacia 1905 viró su estrategia hacia la labor sindical. De este modo, adquirió un carácter político que la distinguió del resto de las sociedades, de carácter mutual. En 1903 surgió el Partido Obrero Mancomunal (Partido Obrero), que graficó la adscripción de la mancomunal dentro de los lineamientos de la política nacional y local. Dicho partido apoyo la candidatura de Pedro Montt a la presidencia de la nación. Frente a la crisis económica de 1907, el presidente Montt fue interpelado.

<sup>316</sup> Según el censo de 1907 Iquique contaba con 40.000 habitantes y era la cuarta ciudad más populosa del país.

provenían del centro del país (Pinto Vallejos, 1997). Por otro lado, tanto los periódicos como activistas sindicalistas de la Asociación Mancomunal de Obreros de Iquique recorrieron el desierto pampino en 1907, promoviendo el accionar de los trabajadores contra la explotación de los capitalistas (Devés Valdés, 1989).

Una vez asentados en Iquique, los huelguistas constituyeron un comité directivo<sup>317</sup>, que entabló diálogo con el intendente de la provincia y presentó, el día 16 de diciembre, un petitorio de 10 puntos que reclamaba a las salitreras el pago del jornal en libras esterlinas, la gradual supresión del sistema de fichas, el mejoramiento de las medidas de seguridad en el trabajo, garantías de indemnización a los obreros y finalmente, la firma pública de un acuerdo basado en estos puntos entre las empresas y los obreros.

Desde el inicio, el intendente subrogante Julio Guzmán García<sup>318</sup>, principal interlocutor frente a los obreros desde su llegada a Iquique y hasta el día 19 de diciembre, se comprometió a defender sus demandas a cambio de su regreso a la pampa a la espera de una resolución de las empresas, pedido que los obreros se negaron a satisfacer, dado que consideraban que su presencia en Iquique era la única garantía para la obtención de sus reclamos. Paralelamente, y por órdenes emanadas por el presidente Pedro Montt (1906-1910)<sup>319</sup>, y su Ministro del Interior, Rafael Sotomayor Gaete<sup>320</sup>, la ciudad de Iquique fue militarizada a medida que crecía la afluencia de obreros, llegando,

---

<sup>317</sup> El Comité estaba integrado por los obreros José Brigg (presidente), Manuel Altamirano (vicepresidente), José Santos Morales (tesorero), Nicanor Rodríguez (secretario), Ladislao Córdoba (prosecretario) y delegados de distintas oficinas salitreras y gremios, el cual ofició como vocero de las decisiones tomadas en forma asamblearia por el movimiento huelguista.

<sup>318</sup> Julio Guzmán García ejercía como Intendente subrogante, ante la renuncia del Intendente Carlos Eastman, que fue rechazada motivando el regreso de este último a Iquique el día 20 de diciembre.

<sup>319</sup> La llamada "cuestión social" caracterizó todo el período de gobierno de Pedro Montt, exacerbada por los efectos de una fracasada política monetaria (basada en la metalización de la moneda), las graves consecuencias del terremoto de 1906 y la emergencia del movimiento obrero organizado en las grandes ciudades del país y su zona minera. Frente a ella, el gobierno desarrolló una política represiva cuya máxima expresión fue la masacre de la escuela Santa María de Iquique. Montt falleció en Alemania, país al que había viajado para tratar su arteriosclerosis y su arritmia. Fue reemplazado por su vicepresidente, Elías Fernández Albano.

<sup>320</sup> Rafael Sotomayor Gaete inició su carrera política en Iquique, donde se radicó poco tiempo después de la ocupación de la provincia y ejerció las funciones de Comandante del resguardo de la aduana, abogado del Ferrocarril Salitrero, y director de algunas compañías ligadas a la industria salitrera, llegando a ser Intendente de Tarapacá entre julio y noviembre de 1894. Bien informado de la realidad tarapaqueña, Sotomayor tenía intereses y compromisos en la región, que defendió desde su puesto de Ministro del Interior (Donoso Rojas, 2009: 69).

el día 21, a congregar a más de 1000 miembros de las fuerzas armadas<sup>321</sup>, que llegaron a la ciudad por tierra y por mar y se pusieron bajo las órdenes del General Roberto Silva Renard.

Desde su llegada a Iquique, los obreros pampinos recibieron la solidaridad de algunos gremios locales, a saber, los “trabajadores de la ribera, los carreteros y los cocheros del ferrocarril urbano, cocheros públicos y obreros de diversas empresas” (Devés Valdés, 1989: 98).

Hacia el día 18 las negociaciones entre los obreros y el intendente subrogante Julio Guzmán García llegaron a un punto muerto, dado que no existían propuestas concretas por parte de las empresas, en tanto que los obreros no aceptaban retirarse de Iquique. Si bien desde Santiago de Chile se ordenaba la represión violenta del movimiento huelguístico<sup>322</sup>, Guzmán García se negó a intervenir de ese modo, alegando la escasez de fuerzas para hacer frente a los obreros. Por esta negativa, el Ministro del Interior impulsó el desplazamiento de Guzmán García y el regreso del intendente Carlos Eastman, quien se hallaba fuera de Iquique por haber renunciado a su cargo y fue obligado a regresar<sup>323</sup>.

El día 20, y frente a la negativa de los obreros a retirarse de Iquique, el intendente decretó un “implícito estado de sitio”<sup>324</sup> (Donoso Rojas, 2009: 73). Estas restricciones condicionaron la relación entre la autoridad y el comité

---

<sup>321</sup> Las tropas incluían el Regimiento de Caballería Granaderos con 250 hombres; Regimientos de Infantería O’Higgins y Rancagua con un total de 500 hombres; 200 marineros de los cruceros Esmeralda, Blanco y Zenteno, con dos ametralladoras; 100 individuos del Regimiento Artillería de Costa, desembarcados de estos mismos buques y más o menos 50 guardianes de a caballo. En total, 1.000 hombres, armados y amunicionados con cien o doscientos proyectiles cada uno y dos ametralladoras con 5.000 cartuchos a bala.

<sup>322</sup> El 14 de diciembre, el ministro del Interior telegrafió al Intendente subrogante, para que procediese contra los trabajadores antes que bajasen a Iquique. Dos días después, ordenó declarar el estado de sitio, comunicar a las oficinas del interior la prohibición a sus operarios de bajar al puerto, e incluso llegó a plantear la censura de la prensa y de los envíos telegráficos, solicitando no informar esta última medida a la Convención Telegráfica Internacional para no producir alarma en el extranjero. El intendente interino, Julio Guzmán García, desoyó estos pedidos, lo que llevó a su desplazamiento (Donoso Rojas, 2009: 72).

<sup>323</sup> Eastman llegó al puerto el día 19 en un barco que traía más tropas militares y portando en mano una propuesta del gobierno central que resolvía todas las demandas obreras que estaban bajo su ámbito de su competencia, a saber, el cambio de fichas a la par y la libertad de comercio en las salitreras, a cambio del regreso de los operarios al desierto y la vuelta a sus puestos de trabajo (Donoso Rojas, 2009: 73).

<sup>324</sup> El decreto prohibía el tráfico a cualquier hora, por las calles y caminos de la provincia, de grupos de más de seis personas, y el tránsito individual después de las ocho de la noche, sin permiso de la Intendencia. La indicación también restringía las reuniones públicas y el expendio de alcohol.

directivo, que se negó a reunirse con Eastman al considerar que sus derechos no estaban garantidos<sup>325</sup>.

Producido el definitivo quiebre entre las partes, el General Silva Renard, bajo las órdenes de Eastman, rodeó con sus tropas la escuela Santa María y solicitó al comité directivo de la huelga el traslado de los obreros al Club de Sport<sup>326</sup>, que estaba cerca allí. Luego de una negociación que llevó unas dos horas, y ante la negativa de la mayoría de los obreros, que permanecieron inamovibles en la escuela (pese a que varios centenares de ellos sí acataron la orden del general), Silva Renard dio la orden de masacrar a la multitud, provocando la muerte de varios cientos de personas<sup>327</sup> entre obreros y sus familias. Este hecho determinó el cese del movimiento huelguístico, que culminó sin ninguna reivindicación resuelta. Para el 23 de diciembre, la ciudad había sido desocupada por los huelguistas.

Si bien existió un decreto de prohibición de la difusión de estos sucesos<sup>328</sup>, los mismos fueron prontamente retratados en la prensa local y nacional y fueron discutidos profusamente en las sesiones de la Cámara de Diputados. Allí se solicitó la interpelación al Ministro Sotomayor, moción que obtuvo resultado negativo. Si bien la represión al movimiento huelguístico de Iquique se mantuvo impune, los hechos pervivieron en la memoria a partir de la tradición oral, el arte<sup>329</sup> y la producción historiográfica<sup>330</sup>.

---

<sup>325</sup> Ante ello, el intendente convocó al presidente de la Sociedad Mancomunal de Obreros, Abdón Díaz, para mediar en el conflicto. Díaz se reunió con el comité, que nuevamente insistió en que no abandonarían Iquique hasta ver resueltas la totalidad de sus demandas.

<sup>326</sup> Según ha explicado Donoso Rojas, el porqué de la necesidad de movilizar una vez más a los huelguistas, puede entenderse como un acto que buscaba reafirmar la autoridad del gobierno frente a los obreros y fuerzas militares (2009: 74).

<sup>327</sup> Para Donoso Rojas “el número de víctimas del tiroteo ha sido hasta hoy, objeto de controversias. Mientras cronistas e historiadores han elevado progresivamente el número de fallecidos para generar impacto, las versiones oficiales contemporáneas lo minimizaron, por razones inversas, cayendo también en contradicciones notables” (2009: 75).

<sup>328</sup> La censura a los medios de prensa se haría efectiva, de modo parcial, solo al día siguiente de la matanza. En enero, aún con la censura vigente, la prensa obrera y política comenzó a informar detalles de la matanza, sin que la Intendencia pudiese impedirlo (Donoso Rojas, 2009: 71).

<sup>329</sup> Una de las primeras y más difundidas plasmaciones de la historia de la huelga de Iquique de 1907 fue el poema “Canto a la Venganza” (1908), del anarquista Francisco Pezoa, que fue posteriormente grabado por Violeta Parra y se incluyó en el cancionero de las Juventudes Comunistas, convirtiéndose en parte de la música oficial del partido (Karmy Bolton, 2011: 68). Menos conocido fue el contemporáneo “Los sucesos del norte” (1908), folleto en verso escrito por Alejandro Escobar i Carballo (Donoso Rojas, 2009). Otro antecedente lo constituyó el Teatro de la Central Única de trabajadores, que en 1966 debutó con la obra “Santa María”, de Elizaldo Rojas, inspirada en la masacre de 1907 (Pradenas, 2006).

## La “Cantata Popular Santa María de Iquique” y su representación de los hechos de 1907

La Cantata, popularizada por Quilapayún, era una obra que el compositor y músico iquiqueño Luis Advis<sup>331</sup> escribió en 1969, y en la que compuso un relato de la huelga centrado en la matanza de obreros producida en la escuela, hecho que era presentado tanto en el pregón de apertura de la obra como en múltiples otras instancias<sup>332</sup> a lo largo de todo el trabajo, convirtiéndose en el acontecimiento más destacado de la obra.

Introducido el episodio central, la obra establecía una comparación entre la rigurosidad del clima y la dureza de las condiciones de vida del obrero salitrero y su familia (agravadas por la crisis monetaria). Esta referencia a la pampa se hacía no solamente a través del texto cantado sino también en la selección de instrumentos y ritmos folclóricos de la obra, que provenían de la tradición andina. Así presentado, el rigor de la vida pampina funcionaba como factor desencadenante y necesario de la huelga en el salario: “Se había acumulado mucho daño, mucha pobreza, muchas injusticias. Ya no podían más y las palabras tuvieron que pedir lo que debían” (Quilapayún, 1970). De modo que la gestación de la protesta aparecía como un fenómeno inevitable y espontáneo, sin mención a la labor de agitación desarrollada por anarquistas y sindicalistas en el momento previo al conflicto, ni al modo de organización ni los debates internos protagonizados por los obreros para llevar adelante su lucha. En este

---

<sup>330</sup> La matanza de la Escuela Santa María fue tratada en la historiografía chilena a partir de los años '50 (Barría, 1953, Jobet, 1955, Ramírez, 1956). En la siguiente década y a expensas de la intensa actividad gremial que caracterizó a Chile en ese período, los episodios de Iquique fueron profusamente revisitados (Escobar y Carvallo, 1960 a y b; Kaempffer, 1962; Morris, 1967). Al respecto, ver Donoso Rojas, 2009 y “Bibliografía: Matanza de la Escuela de Iquique”, disponible en <http://www.archivonacional.cl/616/w3-article-37531.html>, consultado el 4/8/15.

<sup>331</sup> Luis Advis Vitaglich (1935-2004) compositor y profesor nacido en Iquique. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Chile. Ejerció como docente en diversas casas de educación superior del país. Se formó musicalmente y en forma particular, con Gustavo Becerra. Entre sus principales obras musicales se cuentan "Canto para una semilla" (pieza con poemas de Violeta Parra) y la sinfonía "Los tres tiempos de América". Asimismo, escribió numerosas piezas para teatro, cine y televisión. En 1987 participó como socio fundador de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD), y desde 1993 fue Presidente de dicha entidad.

<sup>332</sup> La estructura del trabajo era la siguiente: 1.Pregón, 2.Preludio instrumental, 3.Relato I, 4.Canción I, 5.Interludio instrumental I, 6.Relato II, 7.Canción II o [Vamos mujer], 8.Interludio instrumental II, 9.Relato III, 10.Interludio cantado, 11.Relato IV, 12.Canción III, 13.Interludio instrumental III, 14.Relato V, 15.Canción letanía, 16.Canción IV, 17.Canción pregón, 18.Canción final. La matanza era mencionada, anticipada o descripta en 3 de las 6 canciones y en 1 de los 5 relatos que componían la Cantata.

sentido, la única mención en la obra al movimiento obrero organizado aparecía en la rememoración de la solidaridad que los “Gremios de apoyo justo, de gente pobre” de Iquique dieron a los obreros del salar al plegarse a la huelga por ellos iniciada.

En la Cantata se destacaba como personaje principal el obrero pampino, que era caracterizado desde los valores del sacrificio, el heroísmo y la esperanza, expresados en sus actos y palabras en los cuatro momentos en los que se estructuraba el relato: la vida en la pampa, el estallido de la huelga, el viaje a Iquique y la matanza en la escuela. Esta caracterización se oponía al discurso y las acciones que el texto atribuía a los personajes antagonistas, a saber la aristocracia iquiqueña y las fuerzas armadas. De esta forma, el texto presentaba a “Los Señores de Iquique”, que no querían “dar la cara” porque “tenían miedo; era mucho pedir ver tanto obrero” (Quilapayún, 1970). Para ellos,

El pampino no era hombre cabal, podía ser ladrón o asesinar. Mientras tanto las casas eran cerradas, miraban solamente tras las ventanas. El comercio cerró también sus puertas: había que cuidarse de tanta bestia. Mejor que los juntaran en algún sitio, si andaban por las calles era un peligro(Quilapayún, 1970).

Entre los antagonistas se presentaba particularmente al “General”, que llegaba a la escuela de Santa María con “mucho boato y muy bien precavido con sus soldados”(Quilapayún, 1970) y desde un balcón decía a los obreros:

Que no sirve de nada tanta comedia. Que dejen de inventar tanta miseria. Que no entienden deberes, son ignorantes. Que perturban el orden, que son maleantes. Que están contra el país, que son traidores. Que roban a la patria, que son ladrones. Que han violado a mujeres, que son indignos. Que han matado a soldados, son asesinos. Que es mejor que se vayan sin protestar, que aunque pidan y pidan nada obtendrán. Vayan saliendo entonces de ese lugar, que si no acatan órdenes lo sentirán (Quilapayún, 1970).

Era luego del discurso del “General” que Advis introducía la voz de Rucio “obrero ardiente” (Quilapayún, 1970) que, contestándole desde la multitud afirmaba el rasgo heroico que el relato atribuía al obrero pampino.

Usted, señor General, no nos entiende. Seguiremos esperando, así nos cueste. Ya no somos animales, ya no rebaños, levantaremos la mano, el puño en alto. Vamos a dar nuevas fuerzas con nuestro ejemplo y el futuro lo sabrá, se lo prometo. Y si quiere amenazar aquí estoy yo. Dispárele a este obrero al corazón (Quilapayún, 1970).

El discurso de Rucio era seguido por la matanza descrita como una escena dantesca: “El General que lo escucha no ha vacilado. Con rabia y gesto altanero le ha disparado. Y el primer disparo es orden para matanza y así comienza el infierno con las descargas”(Quilapayún, 1970).

Por otro lado, la masacre era presentada como producto de una ideología de dominación que quitaba todo derecho a la clase subalterna:

A los hombres de la pampa que quisieron protestar, los mataron como a perros porque había que matar. No hay que ser pobre, amigo, es peligroso. No hay ni que hablar, amigo, es peligroso. Las mujeres de la pampa se pusieron a llorar y también las matarían porque había que matar. No hay que ser pobre, amiga, es peligroso. No hay que llorar, amiga, es peligroso. Y a los niños de la pampa que miraban, nada más, también a ellos los mataron porque había que matar (Quilapayún, 1970).

Frente a ello, el discurso de Rucio reenviaba al futuro, construyendo una secuencia temporal que, en los últimos versos de la obra, llegaba hasta el presente:

Pregón: Señoras y señores, aquí termina, la historia de la Escuela Santa María. Y ahora, con respeto, les pediría que escuchen la canción de despedida.

Canción Final: Ustedes que ya escucharon la historia que se contó, no sigan allí sentados pensando que ya pasó. No basta solo el recuerdo, el canto no bastará. No basta sólo el lamento, miremos la realidad. Quizás mañana o pasado, o bien en un tiempo más, la historia que han escuchado de nuevo sucederá. Es Chile un país tan largo, mil cosas pueden pasar si es que no nos preparamos resueltos para luchar. Tenemos razones puras, tenemos por qué pelear, tenemos las manos duras, tenemos con qué ganar. Unámonos como hermanos que nadie nos vencerá, si quieren esclavizarnos, jamás lo podrán lograr. La tierra

será de todos, también será nuestro el mar, justicia habrá para todos y habrá también libertad. (Quilapayún, 1970).

Quilapayún estrenó la “Cantata Popular Santa María de Iquique” en Santiago de Chile en agosto de 1970, es decir, en plena campaña electoral de Salvador Allende. A partir de allí, la obra fue presentada en diferentes instancias que incluyeron la participación gratuita en actos organizados por el Partido Comunista (del que los miembros de Quilapayún eran militantes) y la Unidad Popular, además de giras por Europa y Latinoamérica que hicieron de la Cantata un ícono del nuevo folclore latinoamericano y un poderoso instrumento de difusión de los valores de la Unidad Popular dentro y fuera de Chile.

### **La puesta de la “Cantata Popular Santa María de Iquique” en Viedma**

Martínez propuso a los obreros, estudiantes y niños que se sumaron a su proyecto teatral militante la dramatización de la “Cantata”, partir de un trabajo de mímica y expresión corporal que dotaba de una puesta escénica a las canciones y relatos de la obra. De esta forma, los actores y actrices del grupo de “teatro militante” ponían el cuerpo (y no la voz) para representar la Cantata, cuyos versos eran reproducidos en cada presentación desde el disco de Quilapayún.

Para la dramatización, Martínez diseñó una puesta en la que cada actor tenía asignado un personaje que caracterizaba con su cuerpo y un vestuario naturalista, en tanto que se hacía uso de una serie de elementos escénicos, entre los que se destacaba un conjunto de escaleras y tablonés que servían para delimitar espacios interiores como por ejemplo el de la escuela de Santa María. Por otro lado, el director dio un uso fundamental a la iluminación<sup>333</sup>, que sirvió para crear diferentes climas en cada una de las canciones, dar tiempo para los cambios escenográficos y proyectar sombras que aludían a elementos de la obra o crear silencios visuales con los cuales se resolvían hechos difíciles

---

<sup>333</sup> El sistema de iluminación utilizado para la puesta había sido obtenido mediante el trabajo del grupo teatral que, por iniciativa de Martínez, se había presentado en un concurso de comparsas de carnaval ganando el primer premio, con el que compraron los focos y materiales necesarios para la puesta. Ese sistema fue utilizado luego en la versión de la obra que Martínez haría en Bahía Blanca. Entrevista a Humberto Martínez, por Ana Vidal. Buenos Aires, 12/10/12.

de representar, como la matanza de obreros, que finalmente se simbolizó mediante un apagón y el sonido de detonaciones<sup>334</sup>.

Las diferentes ideas de montaje de la Cantata surgieron de la aplicación de los saberes específicos de Martínez, aunque buena parte de su concreción fue producto del trabajo de artistas-obreros que hacían uso de sus especialidades:

a la [escena] del salitre puse mucha luz, muy blanca, muy fuerte, en el trabajo del salitre. Otros actores iban a ser los de la ciudad de Iquique, entonces cuando decidían ir a la huelga giraban alrededor, gritando por la huelga y se iban entre el público, se iban afuera. Y cuando se iban, se bajaba la luz, cambiaban a luces amarillas más sorprendidas, más centralizadas y entraban con... [risas] ¡No sabés! Como [los actores] eran albañiles, a los trabajadores enseguida [se les ocurrió poner] escaleras de dos hojas con tablones. Así, yo cerraba en un semicírculo el espacio, entonces había menos espacio y [ahí se desarrollaba la escena de la escuela]<sup>335</sup>.

La obra estuvo lista en noviembre de 1971 y se estrenó en el Centro Municipal de Cultura, donde tuvieron lugar los ensayos del grupo de obreros y estudiantes. Aquella presentación tuvo una importante repercusión social y constituyó, a decir de Itatí Valle, una “bisagra respecto a la legitimación de otra manera de pensar la política cultural, en un contexto donde ingresaron nuevos actores” (2012: 141). En efecto, la Cantata implicó una ruptura en cuanto a la extracción social de quienes actuaron y asistieron como público a aquel Centro (en tanto incluyó a obreros)<sup>336</sup>, y también en el tipo de obra representado, vinculado al folclore latinoamericano y desligado de la línea modernista desplegada por la política cultural municipal en ese espacio.

Por otro lado, durante el desarrollo de su trabajo, Martínez y su grupo de teatro contaron con el apoyo de destacadas figuras del mundo intelectual y militante ligado a la “Tendencia Revolucionaria” del peronismo. Arturo Jauretche presenció la obra y donó dinero para la concreción del proyecto<sup>337</sup>. Francisco

---

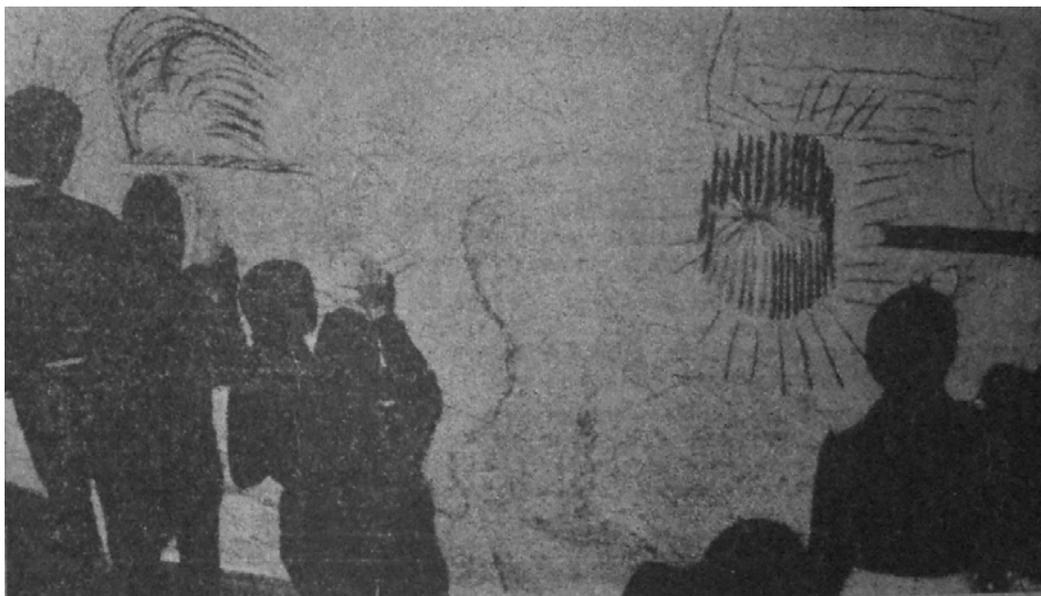
<sup>334</sup> Entrevista a Humberto Martínez, por Ana Vidal. Buenos Aires, 12/10/12.

<sup>335</sup> Entrevista a Humberto Martínez, por Ana Vidal. Buenos Aires, 12/10/12.

<sup>336</sup> Según Itatí Valle, quienes acudían al centro “preferentemente fueron sectores medios, empleados públicos provinciales, docentes, estudiantes, jóvenes profesionales llegados a la ciudad” (2012: 171).

<sup>337</sup> “Alberto Cedrón en Viedma”, en *La Voz Rionegrina*. Viedma, 28/7/72. Archivo Humberto Martínez.

Urondo escribió una laudatoria crítica publicada en *La Opinión* y el artista plástico Alberto Cedrón coordinó, con el mismo grupo de obreros, un mural colectivo. Estas acciones inscribieron al elenco de obreros de Viedma en el contexto mayor del arte militante peronista de Argentina con cuyos exponentes Martínez se relacionó profusamente<sup>338</sup>.



**IMAGEN 3: Pintada mural colectiva de trabajadores textiles, coordinada por Alberto Cedrón.**

Finalmente, la gira del elenco viedmense culminó en una presentación en el *Idisher Folks Teater* (IFT)<sup>339</sup> de Buenos Aires ocurrida en Mayo de 1972<sup>340</sup>, obteniendo una gran afluencia de público. La misma tuvo gran resonancia en la prensa, y fue reseñada en diferentes publicaciones ligadas tanto a organizaciones revolucionarias como *Noticias* (editada por la Juventud Peronista), *El Mundo* (comprado recientemente por el PRT), como a diarios comerciales de mayor tirada: *La Nación*, *Clarín*, *Primera Plana*, entre otros.

**El grupo de Teatro Popular Eva Perón de la Villa Miramar de Bahía Blanca**

---

<sup>338</sup> Entrevista a Humberto Martínez, por Ana Vidal. Buenos Aires, 12/10/12.

<sup>339</sup> Fundado por inmigrantes judíos en 1932, el *Idisher Folks Teater* (IFT) es un emblema del teatro independiente argentino. Desde la década del '50 su sede se encuentra ubicada en Boulogne Sur Mer 549, en el barrio de Once en Capital Federal. El IFT formó parte del circuito del teatro militante, al ser sede de la serie de puestas del Libre Teatro Libre (Verzero, 2009). Sobre la historia del IFT desde sus orígenes hasta 1950, ver Wainschenker, 2013 y Grushka, 2015.

<sup>340</sup> Es decir, en el mismo momento en el que el bahiense Teatro Alianza estaba presentando en CEDEBAIRES su "Extraña tarde del Dr. Burke".

Fue durante las actuaciones en el teatro IFT de Buenos Aires, que Humberto Martínez decidió dar cese a su grupo teatral porque, según relata, recibió el aviso de que tenía una orden de captura debida a su trabajo con la Cantata de Iquique<sup>341</sup>. A ello se sumaba la detención de Hernán Osorio, que para este momento era ya Delegado de la Juventud Peronista Regionales<sup>342</sup>, y había sido arrestado por las fuerzas de seguridad de Río Negro en las horas previas al viaje del elenco de obreros a Buenos Aires, hecho que fue denunciado por Humberto Martínez en las entrevistas que se le hicieron en esa ciudad durante la presentación de la Cantata<sup>343</sup>.

Ante estos episodios Martínez decidió no regresar a Viedma y trasladarse directamente a Bahía Blanca, ciudad a la que llegó “a través de compañeros peronistas”<sup>344</sup> y con la que tenía un contacto previo dado que allí vivía su familia paterna.

Martínez llegó a Bahía Blanca en mayo de 1972 y se acercó a Ulises Gelós<sup>345</sup>, estudiante de Agrimensura y miembro de la Juventud Peronista en la Universidad Nacional del Sur, con la finalidad de continuar con su militancia

---

<sup>341</sup> Consultado por los posibles motivos de este pedido de captura, Martínez indicó su participación en la Juventud Peronista y la gran visibilidad alcanzada por el conflicto “Textiles Viedma”. Entrevista a Humberto Martínez, por Ana Vidal. Buenos Aires, 12/10/12.

<sup>342</sup> La Juventud Peronista Regionales fue proclamada el 9 de junio de 1972 en un acto en la Federación de Box en Buenos Aires que implicó la creación de una estructura nacional que le permitió a Montoneros, utilizar todos los espacios de actividad legales que se iban abriendo a partir del Gran Acuerdo Nacional. A nivel nacional la JP quedó dividida en siete regionales. Cada regional tenía un delegado, formando estos siete dirigentes el Consejo superior de la rama, máxima conducción nacional responsable ante el Gral. Perón. La regional VII (que abarcaba Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz, Tierra del Fuego) era comandada por Hernán Osorio.

<sup>343</sup> El periodista de *La Opinión* que entrevistó a Martínez vertió la denuncia en estos términos: “El grupo [de obreros que interpretó la Cantata] estará solamente el sábado en Buenos Aires, porque el lunes todos deben volver a trabajar. Además, porque tienen inquietud sobre lo que pasó con el Señor Hernán Osorio, colaborador del grupo y miembro de la Juventud Peronista, dueño de la librería Contramano, detenido pocas horas antes de que el grupo partiera hacia Buenos Aires. “Estrena hoy en Buenos Aires un grupo de trabajadores de Viedma” en *La Opinión*, Buenos Aires, 6/5/72, p. 22. Archivo Humberto Martínez.

<sup>344</sup> Entrevista a Humberto Martínez, por Ana Vidal. Buenos Aires, 12/10/12. Martínez especula acerca de los motivos del pedido de captura: su participación en la JP, el activismo en relación al conflicto de “Textiles Viedma”.

<sup>345</sup> Ulises Gelós nació en Punta Alta. En 1966 ingresó en la UNS a estudiar Agrimensura, donde comenzó su militancia en el “Frente Estudiantil Nacional”, agrupación vinculada al sector del peronismo liderado por John William Cooke. En 1969 se trasladó a Buenos Aires donde se integró a Descamisados. En 1971 regresó a Bahía Blanca, con la misión de ampliar las bases de apoyo de la Juventud Peronista en el sector estudiantil. Formó parte de la creación de la Juventud Peronista en la UNS. En 1974 fue encarcelado debido a su militancia política. Luego del golpe militar se le dio la opción de salir del país y se exilió en Venezuela. Entrevista a Ulises Edgardo Gelós por José Marcilese. Bahía Blanca, 12/11/20. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

política y dar forma a un nuevo grupo de “teatro obrero”. Ulises Gelós le propuso llevar su proyecto a la Villa Miramar, en la que militantes de la Juventud Peronista provenientes de la Universidad Nacional del Sur estaban desarrollando un trabajo territorial que describiremos con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

Martínez llegó a la Villa a principios de 1973 y se dirigió a la Unidad Básica del barrio, liderada por R. S.<sup>346</sup>. Allí, su primera tarea fue convencer al referente local de crear un grupo teatral de vecinos que pusiera en escena la “Cantata Popular Santa María de Iquique”, misión que logró al proponer el proyecto como un “objetivo político”, es decir, como medio para ampliar el arraigo del grupo político de la Unidad Básica en el barrio.

R. S. accedió y permitió que Martínez saliera a recorrer las calles del barrio convocando personas que quisieran sumarse al proyecto. Esta convocatoria logró congrega cuatro decenas de vecinos obreros y sus familias, ligados a diferentes ocupaciones como construcción, carpintería, gastronomía y servicio doméstico<sup>347</sup>. Asimismo, incluyó a militantes de la Unidad Básica, entre los que se contó el mismo R. S. (que interpretó el papel de Rucio), y varios estudiantes universitarios y terciarios militantes de la Juventud Peronista, entre los que se contaron E. M.<sup>348</sup>, C. C.<sup>349</sup>, A. O.<sup>350</sup>. También se sumó al grupo Hugo Singh Chuan, integrante de la agrupación Alianza y Mario Merlino, profesor universitario y miembro del Teatro Pueblo. Finalmente, había en el grupo varios niños, uno de ellos, Domingo, quien había venido desde Viedma junto a Martínez.

El nombre para este colectivo fue elegido entre los propios integrantes: Grupo de Teatro Popular Eva Perón. Con ellos, Martínez recurrió nuevamente a los

---

<sup>346</sup> R. S. era un joven vecino de gran ascendiente en el barrio, hijo de un dirigente del Club Bella Vista. La Unidad Básica, ubicada en la calle Laudelino Cruz al 300, funcionaba en su propia casa. Sobre los lazos entre la Unidad Básica y la Juventud Peronista, ver capítulo 3.

<sup>347</sup> “Santa María de Iquique. Cantata popular. Teatro Popular Eva Perón”, afiche, 15 y 16 de septiembre de 1973. Carpeta de prensa Dirección de Cultura Municipalidad de Bahía Blanca, gestión Susana Persia, disponible en el Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

<sup>348</sup> Vivía en el barrio Bella Vista (lindero a la Villa Miramar) y era estudiante de Filosofía en el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur. Consultar referencias biográficas en ANEXO 1. Dado que no ha sido posible entrevistar a R. S., optamos por mantener en reserva su nombre completo.

<sup>349</sup> Había egresado recientemente de las Escuelas dependientes de la Universidad Nacional del Sur y era estudiante de Geología en la UNS. Consultar referencias biográficas en ANEXO 1.

<sup>350</sup> Vivía en el barrio Bella Vista (lindero a la Villa). Había egresado recientemente del Colegio Nacional y era estudiante de Letras en la UNS. Consultar referencias biográficas en ANEXO 1.

ejercicios de desinhibición y reconocimiento corporal, escucha de la Cantata, improvisaciones y puesta final de la obra, siguiendo un itinerario que no difirió de lo realizado en Viedma.

Para septiembre de 1973<sup>351</sup>, una nueva versión teatralizada de la “Cantata Popular Santa María de Iquique” estuvo lista, asumiendo rasgos estilísticos similares a las de la producida por el elenco de Viedma.

El estreno de la Cantata se produjo en el Teatro Municipal<sup>352</sup>:

Recuerdo que cuando salí a escena, pude ver que al fondo de la sala estaban los compañeros Montoneros cuidando la misma, ya que varios de nosotros militábamos en la “Tendencia”. En el palco de adelante, cerca de escena, estaban compañeros del ERP con boina y estrella roja y armados, también cuidando la función. En ese momento me estremecí de emoción. Al terminar la obra, –el teatro daba a la avenida Alem, que es la más paqueta de la ciudad– marchamos por la calle: actores, público y organizaciones. Causamos escándalo en la sociedad bahiense donde tienen peso decisivo la Armada, el Ejército y el reaccionario diario *[La] Nueva Provincia* (Martínez, citado en Álvarez, 2011).

La puesta en escena no implicó solamente el uso del escenario por parte de los vecinos y activistas de la villa, sino que estuvo acompañada de una recorrida del elenco por las calles bahienses, en su zona residencial.

---

<sup>351</sup> Los cambios en la situación política ocurridos durante los meses que median entre la recorrida de Martínez por el barrio y el estreno de la puesta teatral fueron abruptos y vertiginosos, y marcaron una distancia profunda respecto del contexto de presentación de la primera versión de la Cantata dirigida por Martínez en Viedma: el peronismo ganó las elecciones de la mano del candidato Héctor Cámpora (mayo-julio 1973), en cuyo gobierno sectores allegados a la “Tendencia Revolucionaria” ocuparon altos cargos en ministerios y otras dependencias estatales, especialmente, del ámbito educativo y cultural, situación que se revirtió rápidamente a partir del momento en el que Perón forzó la renuncia de Cámpora en julio de aquel año, dejando el puesto a Raúl Lastriri (julio 1973-octubre 1973) vinculado al ala derecha del movimiento) y llamando nuevamente a elecciones. Para septiembre, fecha en la que se produjo el estreno de la Cantata en Bahía Blanca, el país estaba sumido en el tramo final de la campaña electoral que llevaría a Juan Domingo Perón a su tercera presidencia (octubre 1973-julio 1974), en un contexto de enfrentamientos intrapartidarios que se agravarían cada vez más. Describiremos este proceso con mayor profundidad en el siguiente capítulo.

<sup>352</sup> El estreno de la Cantata en Bahía Blanca se produjo con posterioridad al golpe de Estado que derrocó a Salvador Allende en Chile. A partir de este momento, la obra, como tantas otras, solo pudo ser representada en su territorio en forma clandestina o camuflada, en tanto que pasó a formar parte de un vasto cancionero del exilio (Karmy Bolton, 2011: 156-158) en el que debe contarse, también y como una de sus primeras manifestaciones, la teatralización a cargo del elenco bahiense.



**IMAGEN 4 Escena de la “Cantata Popular Santa María de Iquique”. Grupo de Teatro Popular Eva Perón, 1973.**

Además de las presentaciones de la Cantata, el Grupo de Teatro Popular Eva Perón produjo la interpretación de canciones y la teatralización de textos poéticos de distintos autores latinoamericanos en las que participó solo parte del elenco. La elección de estos autores, que incluyó a los chilenos Violeta y Ángel Parra, Víctor Jara y Pablo Neruda, los argentinos Juan Gelman, Leónidas Lamborghini, Vicente Zito Lema, y Jorge Schussein, los uruguayos Daniel Viglietti y Chirimino, a los que se sumó la presentación de fragmentos dramáticos y poemas del alemán Bertolt Brecht, daba cuenta del interés por las luchas populares en el continente americano mediante la apelación a obras y autores de amplio reconocimiento artístico y militante<sup>353</sup>.

Tanto la Cantata como los poemas y canciones fueron presentados en diferentes espacios de la ciudad, en entidades barriales<sup>354</sup>, en el auditorio de la

---

<sup>353</sup> Los días 5 y 6 de octubre de 1973 presentaron en el Teatro Eva Perón poemas de Juan Gelman, Vicente Zito Lema y Pablo Neruda, compartiendo escenario con Huerque Mapu y el poeta Raúl Fabián. Por otro lado, los días 21 y 22 de junio de 1974 dieron un recital en la sala de actos de la UNS. El programa incluyó “Tirana”, obra instrumental, “Soy del Pueblo” de Puebla, “Sucesos” y “Cambios”, de Gelman, “María y Juan”, de Chirimino, “Milonga de andar lejos”, de Viglietti, “La Carta” y “La Exiliada del Sur”, de Violeta Parra, “Eva Perón en la hoguera” [fragmento] de Lamborghini, “El aparecido” y “Plegaria del labrador” de Jara, “Dicen” “Diálogo de fugitivos” “Proceso a un buen hombre” “El alma buena” y “Las muletas” de Brecht, “Confesiones junto al Sena” de Schussein y “Despertar”, de A. Parra y López. (“Secretaría de Extensión Universitaria. Huerque Mapu”. Volante. 5 y 6 de octubre de 1973. Archivo Humberto Martínez. “Recital a cargo del Teatro Popular ‘Eva Perón’ de Bahía Blanca”. Volante, sin año. Secretaría de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Sur. Archivo Humberto Martínez).

<sup>354</sup> “Teatro Popular Eva Perón”, en *El Eco*, s/f, s/a, s/n. Carpeta de Prensa Universidad Nacional del Sur, 1973. Archivo de la Memoria de la UNS.

Universidad Nacional del Sur y en el Festival de Solidaridad con el Pueblo Chileno, organizado por la COMACHI en el Sindicato de Empleados de Comercio en septiembre de 1973, del cual el propio Martínez integró la comisión organizadora. En noviembre de este año, la Cantata volvió a presentarse en las salas del IFT en Buenos Aires, por espacio de diez



**IMAGEN 5** Escena de la Cantata Popular Santa María de Iquique a cargo del Grupo de Teatro Popular Eva Perón. Teatro IFT. Buenos Aires.

funciones que contaron con gran afluencia de público. En aquella oportunidad, la interpretación musical fue realizada en vivo por los integrantes del grupo porteño Huerque Mapu<sup>355</sup>, con quienes habían compartido ya escenario en la inauguración de la sala teatral del elenco bahiense, según veremos a continuación. Asimismo, los relatos que componían la obra fueron hechos en vivo por el reconocido actor José María Gutiérrez<sup>356</sup>.

El día 5 de octubre de 1973 el Teatro Popular Eva Perón sumó un nuevo logro: la apertura de una sala propia ubicada en calle Catriel al 600, en cercanías pero fuera de la circunscripción de Villa Miramar. Este espacio fue utilizado para los ensayos del elenco teatral, para algunas presentaciones y como taller de títeres destinado a los niños del barrio. Para la inauguración de este teatro, Martínez logró traer a la ciudad al conjunto Huerque Mapu, dado que era amigo de uno de los músicos del grupo, y gracias al apoyo financiero de la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Sur<sup>357</sup>.

<sup>355</sup> Antes de conformarse como grupo, estos músicos integraban a título personal el Frente de Cultura Popular, junto a Miguel Ángel Estrella, Marilina Ross y Norman Briski. En agosto de 1972, y durante su participación en un festival a beneficio, se reunieron para tocar y, al enterarse de la masacre de Trelew, improvisaron un homenaje a los fusilados. Desde allí ya no se separaron, y a los dos meses, los cuatro estaban grabando su primer disco (Moliner, 2011: 336).

<sup>356</sup> José María Gutiérrez se formó en el Conservatorio Nacional y tuvo una destacada trayectoria en el teatro y en el cine desde sus inicios en la década del cincuenta. En los setenta, participó de las películas "La Patagonia Rebelde" (de Héctor Olivera) y Operación Masacre (de Jorge Cedrón). "Falleció el actor José María Gutiérrez", en *La Prensa*, Buenos Aires, 19/12/13.

<sup>357</sup> Sobre la relación entre este grupo teatral y la Universidad Nacional del Sur, ver capítulo 3.

Huerque Mapu era parte constitutiva del sector militante y revolucionario de la música popular argentina. Se había creado recientemente y para el momento de la actuación en Bahía Blanca ya había grabado dos discos, Huerque Mapu I y II, que contenían obras del repertorio popular latinoamericano de fuerte contenido político (Molinero, 2011: 334).

Este encuentro gestó una relación entre el grupo musical y el elenco teatral bahiense, que se repetiría un mes después en la presentación que el Teatro Eva Perón hizo en la sala IFT de Buenos Aires. Al mismo tiempo, replicaba el gesto de apoyo proveniente de intelectuales y artistas, que había tenido la experiencia previa dirigida por Humberto Martínez en Viedma.

Pero pese a esta destacada inauguración, el Teatro Eva Perón tuvo una vida efímera, que no superó los seis meses. Prontamente, la crisis atravesada por el grupo teatral y la Unidad Básica “Fernando Abal Medina”, determinó el abandono de aquel lugar.

Tanto la creación de los elencos de obreros y estudiantes como la apertura del centro cultural en cercanías del barrio Miramar ligaba a Martínez con una línea de trabajo que en el marco del “teatro militante” argentino y latinoamericano venía teniendo un gran desarrollo.

En Argentina, grupos como el porteño Octubre, y el mendocino Arlequín se habían trasladado a los barrios a trabajar directamente con sus vecinos, en una práctica que, si no había sido desconocida por otras experiencias (por ejemplo, Libre Teatro Libre también trabajó con improvisaciones de obreros, aunque estos no formaban parte de la obra final), asumía en ellos un rol central.

En caso de Arlequín, dirigido por Ernesto Suárez, el proceso de trabajo partió de la transformación de un grupo originalmente conformado bajo los valores del “Teatro Independiente” en un elenco mixto, que incluía miembros de Arlequín y vecinos del barrio al cual habían llegado vía los contactos políticos que el director tenía con el Peronismo de Base. El trabajo consistió en la puesta en acto de un deseo formulado en una de las funciones que estos teatristas fueron a hacer al barrio: el de llevar a escena una producción que plasmara la experiencia de organización popular que condujo a la toma y defensa de los terrenos sobre los que se asentaba la población. Partiendo de aquí, se construyó la obra “El Aluvión”, bajo una modalidad según la cual

el texto fue surgiendo en base a las ideas de ellos [...] al análisis más artístico fui haciéndolo yo y al análisis más político que íbamos haciendo juntos. Ellos largaban la idea y yo les decía: 'bueno, ¿y quién tiene la culpa de esto?'; ellos largaban una punta, decían, 'Bueno, aquí nosotros llegamos al barrio y nos pasó tal cosa' (Suarez citado en Henríquez en Baraldo y Scodeller, 2006: 74).

La experiencia mendocina tuvo una directa relación con el trabajo que, también desde el Peronismo de Base, estaba desarrollando Norman Briski con el grupo Octubre. Briski llegó a fijar por escrito la metodología de trabajo, basada también en el acercamiento al barrio, partiendo del contacto con los vecinos, para conocer las problemáticas centrales en cada lugar. Desde allí, se desarrollaba una serie de improvisaciones en las que trabajaban vecinos e integrantes de Octubre, para finalmente, fijar el texto definitivo. En cada uno de estos procesos, el diálogo con los militantes del sector era permanente. Con ellos se encuadraba política e ideológicamente el problema y el trabajo no estaba terminado hasta que se realizaba una función privada, con los "compañeros que están representando una vanguardia en la zona", quienes ejercían el control final sobre la obra, que era mayormente representada por los actores del elenco de Octubre (Briski, en Briski y otros, 1973: 99).

Luego venía la etapa de presentación del trabajo en el barrio, en el cual, según se afirmaba, el acto de "verse" producía la objetivación necesaria para la toma de conciencia. En este sentido, el contacto con las bases estaba en el corazón del método propuesto:

Mediante la obra todo el mundo se ve y ve su problema. Pero no hay espectadores: son ellos mismos quienes construyeron su obra y se miran [...]

Cuando uno está haciendo la obra, y debido a la participación activa, alguien se mete y dice 'Ah, ¡ahí está doña María!'. Es decir que este hecho no es el rito que tiene el teatro tradicional, sino que existe una participación directa. En última instancia, lo que buscamos [es] la movilización del barrio, pero esa MOVILIZACIÓN, entendiendo las limitaciones de la zona, no yendo más allá de ella (Briski, en Briski y otros, 1973: 101).

En este proceso, el teatro dejaba de ser metáfora, se convertía en realidad, y se asumía la idea de que en el acto teatral se producía un hecho político. A esto apuntaba Martínez cuando, parafraseando a Luis Valdez<sup>358</sup>, sostenía que

Cuando vemos el teatro y el cine burgués nos encontramos que la historia se relata a partir de los personajes [individuales]. La burguesía plantea en el escenario una realidad y no la transforma jamás<sup>359</sup>.

Ciertamente, el teatro de Martínez estaba muy vinculado también con el “Teatro Campesino” creado por Luis Valdez en 1965, uno de los grupos fundamentales del llamado “movimiento teatral chicano”, esto es, el vasto conjunto de agrupaciones teatrales (que llegó a contar a más de 150 elencos distribuidos en varias ciudades del sur del país), ligado orgánicamente a las agrupaciones de emigrados mexicanos y comprometido activamente en la lucha por sus derechos civiles y laborales, especialmente, en los gremios del enlatado, el calzado, los pescadores, entre otros (Orduña, 2003: 60-63)<sup>360</sup>.

### **Humberto Martínez y su “teatro obrero”**

A partir del momento en el que puso en escena por primera vez la “Cantata Popular Santa María de Iquique” en Viedma, Martínez dio forma a un

---

<sup>358</sup> Luis Valdez nació en Delano, California, en 1940. Hijo de una familia de recolectores de uvas proveniente de México. Vivió su juventud en San José, donde cursó el colegio secundario y la universidad. Desde niño estudió teatro y en los años sesenta creó el “Teatro Campesino”.

<sup>359</sup> Humberto Martínez, citado en “*Cuando el teatro es pueblo*”, en *Graphos*, Bahía Blanca, Club Universitario, septiembre de 1973, p. 12. Archivo Julio Teves. Martínez retomaba las palabras de Valdez, quien planteaba que “nosotros exponemos nuestros problemas políticos y con ayuda de todos los actores, de todos los textos, intentamos proponer una solución. Esta es la diferencia entre nosotros y el teatro burgués, que se conforma con mostrar los problemas sin resolverlos nunca”. Valdez, Luis. “Teatro Campesino”, en *Teatro Setenta*, n° 20/21, diciembre de 1971, Buenos Aires, Centro Dramático Buenos Aires, p. 58.

<sup>360</sup> El “Teatro Campesino” surgió en Delano, California, en el marco de una huelga de cultivadores de vid encabezada por la Asociación Nacional de Trabajadores del Campo. La iniciativa partió del propio Valdez, quien por haber sido trabajador rural en su niñez, decidió solidarizarse con el movimiento y para eso se entrevistó con su líder, César Chávez. A partir de ese encuentro, Valdez creó el “Teatro Campesino”, “compañía ambulante para, por y de los trabajadores agrícolas como método para enseñar a los vendimiadores emigrantes iletrados -la mayor parte de los cuales no hablaba inglés y desconocía lo que significaba una huelga- a organizarse para conseguir un salario más justo” (Urbina Orduña, 2003: 59). Las dos formas fundamentales desarrolladas por el “Teatro Campesino” fueron: “el acto”, correspondiente a la etapa de lucha política, que consistía en la presentación de obras breves, de carácter satírico y, por ende, cómico, basadas en las problemáticas concretas de los trabajadores; y “el mito”, puestas teatrales centradas en lo espiritual, en la que se abordaban aspectos relacionados con los orígenes prehispánicos, la religión católica en torno a la Virgen de Guadalupe, y temas de actualidad ajenos a la lucha política (Urbina Orduña, 2003: 60).

dispositivo de “teatro militante” que repetiría, con variaciones en diferentes momentos en Argentina y Estados Unidos.

Este dispositivo implicaba la gestación de un elenco compuesto por obreros y estudiantes que formaban parte de un sustrato movilizad o previamente, sobre el cual la acción teatral buscaba intervenir de modo de ampliar el trabajo político.

El modo de lograr esta ampliación se ligaba íntimamente con uno de los rasgos inherentes de la producción teatral, esto es su carácter grupal, que daba lugar a la gestación de una conciencia comunitaria. En este sentido,

Una de las primeras metas del grupo fue sembrar en su seno una *conciencia comunitaria* que partiendo del mismo grupo generara ‘respeto por el compañero’. ‘Había compañeros que llegaban borrachos a los ensayos. Pero enseguida comprendieron que esa actitud alteraba el trabajo del grupo dejaron de hacerlo’.<sup>361</sup>

Pero por otro lado, la participación de los obreros en las producciones teatrales se justificaba dado que, en rigor, solamente ellos eran capaces de producir un arte que expresara los intereses populares:

nosotros no nos proponemos, como los grupos teatrales corrientes, llevar un mensaje. La propuesta que llevan estos grupos es ajena al medio en que la representan, al barrio o a la fábrica. Son creaciones intelectuales más o menos imaginadas. Nosotros pensamos que deben ser elaboradas por quienes viven en el barrio y en la fábrica, que son los que viven el problema.

Aquí, se producía un proceso de identificación en las instancias de interpretación y de expectación y que garantizaba la efectividad política de la puesta. Los obreros podían representar las obras porque existían rasgos comunes entre su propia situación y la vivida por los personajes, en tanto que, como público, eran los únicos verdaderamente capaces de comprender el trabajo, dado que reflejaba su propia situación vital.

Consecuentemente, Martínez apelaba a obras de contenido testimonial y social que ponía en escena apelando a recursos naturalistas. Aquí, la “Cantata

---

<sup>361</sup> Humberto Martínez, citado en ELF (s. Ernesto Luis Fossati). “Cuando el teatro es pueblo”, en *Primera Plana*, nº 486. Buenos Aires, 23/5/72, pp. 50-51. Archivo Humberto Martínez. El resaltado corresponde al original.

Popular Santa María de Iquique” ocupaba un espacio central en la propuesta teatral del director, dado su contenido histórico, pero además, porque por sus rasgos estilísticos tanto literarios como musicales, la obra apuntaba directamente a la emoción de los espectadores, que era el vector de transmisión fundamental entre público y espectadores:

Este no es un teatro intelectual sino hecho con la rabia y el sufrimiento, que es la única manera de no hacer ficción. Es la comprobación de que se puede trabajar en conjunto sin saber nada de teatro, solo teniendo la oportunidad de poder expresarnos.

Compañeros: esto es lo que llamamos cultura popular<sup>362</sup>

Dando un rol preeminente a los sectores populares, Martínez se ubicaba discursivamente como artista en el lugar de socializador de los medios de producción teatral. En este sentido, el director sostenía que la propuesta y la obra debían “surgir y ser elaboradas por el pueblo”<sup>363</sup>, en un proceso que, se asumía, implicaba el abandono de los esquemas y aprendizajes del teatro burgués, que había sido forjado en el seno mismo del sistema capitalista.

Sin embargo, en la práctica, esta tarea de desapego de las formas del teatro burgués se lograba sólo parcialmente. En primer término, porque en buena medida, Martínez instó al uso de muchos recursos técnicos y espacios ligados a esa forma escénica: desde el naturalismo, hasta las salas teatrales; y en segundo lugar porque si bien se afirmaba que era el pueblo el que debía guiar la producción artística, buena parte de las decisiones (el repertorio, los procedimientos artísticos e incluso la clausura de los grupos teatrales a los que perteneció) fueron tomadas unilateralmente por el director, lo que se hace evidente en la marcada continuidad estética que manifestaron los conjuntos teatrales militantes que dirigió entre 1971 y 1977. En este sentido, las distintas puestas de la “Cantata...” en las que los obreros y estudiantes ponían el cuerpo (lugar de las sensaciones y la emoción), pero no la voz (asociada a la palabra y por ello a la capacidad racional de articular un discurso propio) funcionan como metáfora de las limitaciones de este proyecto teatral militante.

---

<sup>362</sup> “Una Cantata hecha por trabajadores” en *Noticias*, Buenos Aires, 21/11/73. Archivo EX - DIPPBA.

<sup>363</sup> “Versión de ‘Santa María de Iquique’”, en *La Nación*, Buenos Aires, 12 de diciembre 1973. Archivo Humberto Martínez.

### **Capítulo 3: El teatro Alianza y Grupo de Teatro Popular Eva Perón: militancia “regular” y artística (1972-1975).**

A mediados de 1972 una importante fracción del Teatro Alianza pasó a conformar una célula del Partido Comunista Revolucionario (PCR) en Bahía Blanca, lo que dio lugar a una fuerte transformación en las prácticas artísticas y políticas de los integrantes del colectivo teatral. Desde entonces, modificaron profundamente el recorrido que venían desarrollando desde hacía ya seis años: parte de su tiempo pasó a estar dedicado a reuniones de célula, reparto de volantes y distribución de la revista *Nueva Hora*; al tiempo que comenzaron a concebir y poner en práctica una serie de producciones artísticas que pretendían formar parte de la estrategia revolucionaria del partido al que pertenecían.

Por su parte, la breve experiencia del Grupo de Teatro Popular Eva Perón en Villa Miramar coincidió con el proceso de expansión territorial de la Juventud Peronista en los intensos meses que mediaron entre la campaña electoral que llevó a Héctor Cámpora (a inicios de 1973) y la muerte de Juan Domingo Perón (julio de 1974). Pensado desde sus orígenes como un dispositivo político, el grupo teatral se constituyó en una más de las herramientas de afianzamiento de la JP en el barrio y la universidad, y se articuló en la estructura de poder que la organización fue constituyendo en el ámbito local, dos de cuyos puntos de inserción fueron Villa Miramar y la Universidad Nacional del Sur.

En este capítulo analizaremos la militancia “regular” y artística de los integrantes de los grupos Alianza y Eva Perón en el Partido Comunista Revolucionario y la Juventud Peronista como producto de la aplicación de las definiciones programáticas partidarias y de los saberes específicos de los artistas militantes.

#### **Teatro Alianza y el PCR**

El primer acercamiento entre los actores y actrices de Teatro Alianza y el Partido Comunista Revolucionario ocurrió a mediados del año 1972.

Uno de los espacios de cruce entre los activistas del partido y los miembros del grupo fue la Universidad Nacional del Sur en la que PCR estaba teniendo un relativo peso a través de la Agrupación Universitaria de Acción Liberadora (AUDAL)<sup>364</sup>.

En este marco, los artistas de Alianza conocieron al activista Arturo "Tato" Corte, estudiante de la carrera de Economía, quien los instó a pasar a encuadrarse en el partido<sup>365</sup>. De esta forma, gran parte del grupo de Alianza pasó a integrar una "célula cultural"<sup>366</sup>, integrada inicialmente por Dardo Aguirre, Coral Aguirre, Ana Casteing y Julio Teves<sup>367</sup>.

La creación del PCR en Bahía Blanca coincidió con una fuerte crisis ocurrida en el seno del Partido Comunista local, que tuvo un punto álgido entre fines de 1971 y mediados de 1972, cuando cerca de una decena de sus integrantes se fueron de la organización para adherir al Partido Revolucionario de los Trabajadores y al Partido Comunista Revolucionario.

Estos alejamientos no resultaron extraños para la historia del Partido Comunista Argentino (PCA) en estos años.

Desde la década del cuarenta, esta organización venía adquiriendo una rígida estructura compuesta por una clase dirigente que además de ser profesionalizada, era la única que accedía a los puestos de más alto rango al interior de la organización, y cuyos militantes superaban en buen número los setenta años de edad.

---

<sup>364</sup> Como ha estudiado Patricia Orbe, el alcance electoral de AUDAL en la UNS fue minoritario, alcanzando las últimas posiciones en las elecciones realizadas en 1971, 1973 y 1974 (2007: 267). El momento de mayor visibilidad de la agrupación fue 1971-1972, cuando encabezó la lucha por la liberación del estudiante Guillermo López Chamadoría (Orbe, 2007). En cuanto a los espacios de inserción sindical, integrantes del PCR conformaron la organización de superficie de extensión nacional Agrupación Clasista 1º de mayo, desde la cual procuraron incidir al menos en tres espacios locales: la Unión Obrera de la Construcción de la República Argentina (disputando el poder con la Juventud Trabajadora Peronista, liderada por Roberto Tomás Bustos), la Federación Argentina de Trabajadores Rurales filiales Médanos y Sudoeste, y finalmente, el Sindicato de empleados de la Previsión Social. "Obreros rurales. Triunfo de una dirección clasista" en *Nueva Hora*, año 7, nº 134. Nº 16 (época legal). 1ª quincena de febrero de 1974, p. 5, "Bahía", en *Nueva Hora*, año 6, nº 124. Nº 6 (época legal). 1ª quincena de septiembre de 1973, p. 6; y las entrevistas realizadas por la autora a Julio Teves, Bahía Blanca, 1/7/11 y Arturo "Tato" Corte, Bahía Blanca, 29/4/11.

<sup>365</sup> Ver referencias biográficas en ANEXO 1.

<sup>366</sup> Las células eran la organización mínima del partido y se dedicaban al estudio y puesta en práctica de la línea partidaria a través del trabajo en diferentes ámbitos, conformándose según su especialidad en "de empresa", "de villa de emergencia", "rural", "estudiantil" y "especiales". Las mismas dependían de un Comité Zonal que a su vez respondía al Comité Central, máxima autoridad del partido (Partido Comunista Revolucionario, 1969: s/p).

<sup>367</sup> Entrevista a Coral Aguirre, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 29/12/11. Entrevista a Arturo "Tato" Corte, por Ana Vidal, 22/4/11. Aguirre, 2015: 45.

Esta rigidez se combinó con un fenómeno mayor que, a escala mundial y a partir de la Revolución Cubana, dio lugar a la ruptura de buena parte de la izquierda mundial con la Unión Soviética. Este proceso se tradujo, en la Argentina, en una ampliación de las opciones marxistas, dando lugar al nacimiento de diversas organizaciones trotskistas, maoístas y guevaristas, mientras un sector del peronismo se radicalizaba y empezaba a plantear la posibilidad de unir el nacionalismo con el socialismo (Casola: 2012: 62).

En estas rupturas operaron no solamente razones “más propiamente ‘políticas’”<sup>368</sup> sino también el “malestar” producido en la intelectualidad juvenil por las rigideces de una política cultural como la del PCA que a fines de la década del sesenta, proponía

una defensa puramente “superestructural” del proceso revolucionario cubano –que destacaba sus logros puntuales y alentaba las iniciativas frentistas de apoyo a la isla, sin involucrar cuestionamiento alguno de las propias línea y prácticas políticas– ; la condena sin apelación –y en general sin examen riguroso– de vertientes sin duda heterogéneas, pero en cualquier caso muy significativas, de la “modernización” cultural local, como la expansión del psicoanálisis –pues “Freud no hace sino reflejar en una fraseología seudocientífica los temas propagandísticos del imperialismo”– o de las flamantes ciencias sociales académicas – “manías burguesas”, según la sentenciosa prosa de Rodolfo Ghioldi–; el denuesto de tendencias musicales o plásticas ajenas a los rígidos cánones del realismo socialista –las “corrientes abstractistas... encuentran incuestionablemente un auspicio muy visible, muy notorio de los grupos vinculados al imperialismo”– , o de géneros literarios “populares” enteros como la novela policial . Y que también rechazaba –siquiera oblicuamente– los módicos ecos locales de la crisis de la moral sexual tradicional (Cernadas, 2005: s/p).

En esas condiciones, a partir del año 1963, el PCA sufrió diversas rupturas<sup>369</sup>, como las que condujeron a la creación de los equipos editores de las revistas

---

<sup>368</sup> Como “la persistente distancia con las clases populares, y el impacto, que no podría exagerarse, de la Revolución Cubana, tan contrastante en su vertiginosa radicalización con la moderación del comunismo local” (Cernadas, 2005: s/p).

<sup>369</sup> Las rupturas no impidieron un constante crecimiento de las filas militantes del PCA, especialmente desde 1969. De hecho, y según los documentos congresales de 1973, entre el

*Pasado y Presente*<sup>370</sup> (1963) y *La rosa blindada*<sup>371</sup> (1964) y finalmente, la escisión que culminó en la creación del Partido Comunista Revolucionario (1967), todas impulsadas por sectores “juveniles, universitarios e intelectuales” (Magnone citado en Cernadas, 2005: s/p).

En efecto, esta última ruptura fue impulsada por la fracción de la Juventud Comunista que, luego de la muerte de Ernesto “Che” Guevara, se opuso a las cúpulas dirigentes del partido postulando una postura pro-cubana. Este sector se alineó con el Movimiento Estudiantil de Acción Popular (MENAP)<sup>372</sup>, y desde el 6 de enero de 1968 pasó a conformar una nueva agrupación denominada Partido Comunista Revolucionario, que llegó a ser el partido maoísta más grande de la Argentina, con un número de militantes que rondó el millar (Celentano, 2005: 74).

Para 1970, el PCR había ya asumido una postura pro-China (Celentano, 2012a: 15), que reforzó en su Segundo Congreso celebrado el 7, 8 y 9 de abril de 1972. Allí, el partido adoptó un posicionamiento marxista-leninista-

---

XII (1963) y el XIII Congreso (1969) se produjeron 60.000 nuevas afiliaciones. Por otro lado, es importante tener en cuenta que en estos años el Partido Comunista Argentino fue duramente atacado por las fuerzas represivas. Aunque la ley anticomunista 17.401 fue sancionada contra la militancia de la izquierda marxista y peronista en general, la construcción del enemigo estaba directamente inspirada en el imaginario de la Guerra Fría para el cual los PC del mundo constituían los principales enemigos del orden capitalista (Casola, 2012: 62).

<sup>370</sup> El grupo editor de la revista *Pasado y Presente* (abril de 1963- septiembre de 1965 y abril de 1973-diciembre de 1973) y de los *Cuadernos de Pasado y Presente* estuvo integrado, entre otros, por Oscar del Barco, José Aricó, Samuel Kieczkovsky, Juan Carlos Torre, Héctor Schmucler, César Guiñazú, Carlos Assadourian, Francisco Delich, Luis Prieto y Carlos Giordano. Desde su actividad editorial, este grupo llevó adelante una renovación teórica y cultural del marxismo en la Argentina a partir de la crítica al partido comunista, la difusión del pensamiento de Gramsci y otros clásicos del marxismo, la publicación de numerosos artículos de intelectuales de izquierda contemporáneos (sobre todo italianos), la discusión en torno a la lucha armada y el mundo obrero cordobés y la relación entre cultura y política. En 1973, la producción del grupo mostró un fuerte acercamiento al pensamiento de la izquierda peronista. “Pasado y presente”, en <http://www.cedinci.org/edicionesdigitales/pasadoypresente.htm>, consultado el 28/9/15.

<sup>371</sup> La revista *Rosa Blindada* (octubre de 1964-septiembre de 1966) congregó a escritores y artistas como Juan Gelman, Andrés Rivera, Fernando Pino Solanas, Octavio Getino, entre otros; bajo la dirección de José Luis Mangieri y Carlos Alberto Brocato. La mayoría de ellos se había formado “en el interior del campo cultural de factura comunista, a través de una extendida red de vínculos personales, de militancia y profesionales que se fueron tejiendo a través de la participación de sus miembros en las instituciones y revistas de cultura o en los periódicos políticos de este segmento ideológico”. Desde las páginas de *La rosa...* este grupo “defendió y difundió la voz de las revoluciones ant imperialistas y anticapitalistas de Vietnam, Cuba, Nicaragua, etc. [pensando] la cultura como un arma (Kohan, 1999).

<sup>372</sup> El Movimiento Estudiantil Nacional de Acción Popular (MENAP) era una escisión del Movimiento Nacional Reformista (brazo universitario del Partido Socialista) y estaba dirigido por Ariel Seoane. El MENAP Contaba con líderes de masas en las principales universidades del país (Celentano, 2014b).

maoísta<sup>373</sup>, que se basaba en alcanzar una sociedad sin clases, a la cual se llegaría por la lucha de los obreros y su partido de vanguardia. Desde el punto de vista de las estrategias, el partido rechazaba la teoría del foco y la guerrilla urbana, y proponía en cambio lograr un frente interclasista. Si bien mantenía la hipótesis de la guerra revolucionaria, el PCR no constituyó ejército alguno, de modo que integró lo que se ha denominado la “izquierda no armada” (Campione, 2007: 85-110).

Con estos lineamientos, el PCR buscó intervenir en la política nacional conformándose como organización clandestina cuyo objetivo central fue “acentuar las contradicciones del sistema capitalista” de modo de generar una situación revolucionaria en la que tomaría el rol de vanguardia de los sectores obreros radicalizados (Partido Comunista Revolucionario, 1969: s/p)<sup>374</sup>.

En Bahía Blanca, el Partido Comunista Revolucionario logró desarrollarse sólo desde finales de 1971. Buena parte de sus militantes provino del ámbito universitario y en muchos casos, se trataba de jóvenes pertenecientes al Partido Comunista que como sus camaradas de otros puntos del país se rebelaron frente a una serie de hechos. En primer término, se opusieron a lo que consideraban una “total apatía de la conducción” frente a los hechos políticos contemporáneos, y la consecuente “falta de acción más efectiva en cuanto a la acción política y de difusión en el medio local”<sup>375</sup>. En segundo lugar,

---

<sup>373</sup> Mao Tse-Tung planteaba que la teoría revolucionaria “estaba inscripta en un movimiento que iba ‘de las masas a las masas’”, es decir que partiendo de la teoría del proletariado “debía ser desarrollada creativamente para cada momento histórico y para cada sociedad”. Asimismo, el líder chino postulaba la posibilidad latente y constante de restauración del capitalismo en los países que ya se habían consumado por la revolución, teoría que el Partido Comunista de su país defendió frente a la Unión Soviética y puso en práctica en su propio territorio, al desarrollar la “Revolución Cultural China” entre 1966 y 1976, y por la cual movilizó a su población en los centros de trabajo y estudio, para debatir y revisar la línea partidaria y los liderazgos zonales del partido. Por este proceso, “la relación entre las masas populares, el estado, el ejército y el partido comunista fue puesta en debate” (Celentano, 2009: 24-27).

<sup>374</sup> El partido interpretó que, en el contexto signado por el final de la dictadura de Onganía, el rol de sus militantes era redoblar su trabajo “para profundizar la crisis, llevándola hacia una crisis del régimen que abra el camino para la insurrección popular. Pero, además de la decisión y el impulso de todas las luchas obreras y populares es imprescindible avanzar en la construcción de un partido insurreccional proletario [...] En este sentido, adquiere también renovada importancia la lucha ideológica por erradicar las perspectivas de las clases dominantes, tanto en la clase obrera como en otros sectores populares [...] Sólo de esta manera, destruyendo las ideologías del enemigo de clase principal, la oligarquía burguesa terrateniente y el imperialismo, la clase obrera y su partido podrán avanzar hacia la concreción de su titánico proyecto”. “Editorial. El cambio de guardia” en *Nueva Hora*, nº 74, 1ª quincena de julio de 1970, p. 1.

<sup>375</sup> “Cumplimiento memorando Dpto. C 1475”, 8/11/71”. Archivo de la DIPPBA, Mesa C, Carpeta 1, Legajo 16, Localidad Bahía Blanca 1.

cuestionaban un modo de funcionamiento rutinario según el cual a los militantes se les “pasan diapositivas, te hacen repartir folletos, después en cierta parte del año hay que juntar [dinero] y nada más”<sup>376</sup>. Y finalmente, y para el caso específico de los artistas, una concepción y práctica cultural que los convertía en “meros adornos del partido”<sup>377</sup>.

Entre estos disidentes del PC bahiense se encontraban, como hemos dicho, varios integrantes de Alianza que, a partir de su encuadre en el PCR, asumieron una serie de tareas completamente diferentes a las realizadas en su encuadre militante anterior, donde la tarea era únicamente de carácter cultural. De esta forma, la célula cultural integrada por buena parte de los miembros de Alianza se dedicó a la distribución de periódicos, la participación en actos políticos y en reuniones partidarias de nivel regional e incluso nacional, y el desarrollo de tareas de apoyo logístico, como llevar y traer compañeros desde la zona rural o darles alojamiento (Aguirre, 2015: 66).

Asimismo, la militancia implicó tareas de índole cultural y artística que incluían la escritura de artículos y las presentaciones de escenas teatrales en espacios de militancia del partido.

### **Las definiciones programáticas sobre la militancia cultural en el PCR**

El Partido Comunista Revolucionario demandaba a sus cuadros artísticos e intelectuales que se desempeñaran, ante todo, como sujetos activos en lo que llamaban la “lucha política general”, planteando una distinción entre modos “generales” y “específicos” que ubicaba a estos últimos en una posición de subordinación. En este sentido, afirmaban:

El desarrollo de una corriente revolucionaria en la intelectualidad requiere una permanente participación de la misma en la política general del país, en la lucha por derribar el poder de las clases dominantes e instaurar un gobierno popular revolucionario que abra el camino al socialismo y al comunismo. A partir de esta lucha política general será posible el análisis de las especificidades y del desarrollo de todo lo que tienda, a través de lo específico, a avanzar hacia la integración en un

---

<sup>376</sup> Entrevista a Coral Aguirre, por Ana Vidal, Bahía Blanca, 29/12/11.

<sup>377</sup> Entrevista a Dardo Aguirre, por Ana Vidal, Vía e-mail, 24/6/13.

bloque social revolucionario con la clase obrera. Para lo cual la organización partidaria debe ser particularmente vigilante en los contenidos políticos que permitan la convergencia práctica de la lucha en el plano específico con la lucha general que encabeza el proletariado revolucionario (Partido Comunista Revolucionario, 1972: s/p).

Siendo un partido de vanguardia<sup>378</sup>, el PCR contó entre sus militantes del área cultural a jóvenes artistas e intelectuales que en estos mismos años comenzarían a desarrollar una labor cultural que los ubicó el sector modernizador del campo cultural argentino, como Diana Dowek<sup>379</sup>, Beatriz Sarlo<sup>380</sup>, Carlos Altamirano<sup>381</sup> y Horacio Ciuffardini<sup>382</sup>. Estos militantes elaboraron una serie de estudios, obras artísticas y participaciones gremiales en las cuales, desde sus saberes específicos, desarrollaron distintas apropiaciones de las definiciones programáticas del PCR, que mostramos aquí, a modo de ejemplo, en relación a la política desarrollada por el Partido Comunista Revolucionaria frente al “Gran Acuerdo Nacional de los Argentinos” (GAN).

### **Artistas e intelectuales militantes del PCR frente GAN**

---

<sup>378</sup> El estatuto del partido sostenía que “el PCR admite en sus filas a los más esclarecidos, los más combativos y los más abnegados representantes de la clase obrera. También a aquellas personas que proviniendo de otras clases sociales adoptan como suya la ideología y los fines revolucionarios del proletariado. El PCR sólo admite en sus filas a revolucionarios, los cuales se denominan miembros del Partido” (Partido Comunista Revolucionario, 1969: s/p).

<sup>379</sup> Diana Dowek nació en Buenos Aires en 1942 Estudió en las escuelas nacionales de Bellas Artes Manuel Belgrano y Prilidiano Pueyrredón. En los años sesenta desarrolló una producción plástica que ahondó en las búsquedas conceptuales llegando a participar en la exposición “Tucumán Arde”. En 1968 se integró al Partido Comunista Revolucionario, en el que actualmente milita. Véase Alatsis, 2013.

<sup>380</sup> Nació en Buenos Aires en 1942 y estudió Letras en la Facultad de Buenos Aires. Militó en el PCR entre 1968 y 1975 y formó parte del Consejo Editor de *Los Libros*.

<sup>381</sup> Carlos Altamirano era sociólogo y docente en la Universidad Nacional del Litoral. Militó entre 1961 y 1967 en el Partido Comunista para pasar luego al Partido Comunista Revolucionario, en el que participó activamente hasta 1975. Fue miembro del consejo editorial de la publicación *Los Libros*.

<sup>382</sup> Docente e investigador nacido en Rosario. Especialista en economía política marxista. En la década del sesenta fue Secretario General de la Federación Universitaria del Litoral. Se doctoró en Economía en Francia en 1968, y elaboró una producción teórica de alcance muy amplio en la que se destacó su ensayo *El valor en la concurrencia*. Desde 1968 y hasta su muerte ocurrida en 1985 militó en el PCR, donde fue secretario de redacción de la publicación partidaria *Teoría y Política* y publicó artículos en otras revistas ligadas a la vida partidaria, como *Los Libros*. Fue secuestrado por las Fuerzas Armadas el 24 de marzo de 1976 y mantenido en cautiverio durante 6 años.

El 31 de mayo de 1971, el presidente de facto Agustín Lanusse (1971-1973) dio a conocer el llamado “Gran Acuerdo Nacional”. Diagramado por el radical Arturo Mor Roig, que se había sumado al elenco del gobierno como Ministro del Interior, el GAN pretendía lograr una transición democrática controlada por el poder militar, al propiciar una apertura política destinada al restablecimiento del juego democrático. El lanzamiento del GAN marcó el inicio de una compleja táctica política en busca de un dispositivo capaz de desacreditar a los sectores más radicalizados al interior del escenario político nacional, en especial las organizaciones revolucionarias, que en un primer momento rechazaron este acuerdo por interpretarlo como una trampa de la institucionalidad burguesa tendiente a retrasar la Revolución.

Sin embargo, los dos partidos armados más grandes del momento, esto es, Montoneros<sup>383</sup> y el Partido Revolucionario de los Trabajadores<sup>384</sup>, optaron finalmente por participar, lo que los llevó a ampliar su trabajo de superficie y redundó en un importante crecimiento de sus filas militantes.

El PCR, en cambio, mantuvo en todo momento su postura crítica respecto del pacto electoral, por lo que en diferentes artículos de su publicación partidaria *Nueva Hora*<sup>385</sup> difundió la argumentación desarrollada por su Comité Central acerca de este punto. Allí analizaba el Acuerdo como un “compromiso” entre

---

<sup>383</sup> Sobre Montoneros, véase el apartado “Juventud Peronista-Montoneros, la política territorial y el teatro” en este mismo capítulo.

<sup>384</sup> En abril de 1971, el Comité Ejecutivo del PRT-ERP planteaba que “negar las elecciones, mantener ante ellas una actitud pasiva, no significa ninguna respuesta real al problema. Si bien es cierto que nuestra estrategia es romper las elecciones, demostrar que son solo una farsa (...) debemos también combinar esta actividad [política-militar] con las posibilidades legales del proceso eleccionario (...) no debemos excluir la posibilidad de un intento de participación”. Para ser consecuente con este pensamiento la organización lanzó los Comités de Base, organismos legales para preparar su posible participación electoral, al tiempo que iniciaron negociaciones (que resultaron infructuosas) con Agustín Tosco para que este los representara en una candidatura presidencial. (Wainer y Nájera, 2010). El PRT mostró un espectacular crecimiento en el período 1970-1975, superando ampliamente su cifra inicial de 250 militantes. En este sentido, “María Seoane estimó que, hacia ese año, el PRT-ERP contaba con 600 militantes, 2000 simpatizantes activos y un área de influencia de más 20.000 adherentes. Por su parte, Pablo Pozzi ha ofrecido, para el mismo año (que considera como el de punto máximo del desarrollo partidario) la cifra de entre 5000 y 6000 militantes y aspirantes. También para la misma fecha, había logrado alcanzar una presencia orgánica en prácticamente todas las ciudades del país y, más importante aún desde sus propios objetivos, constataba un crecimiento aún pobre pero sostenido entre los trabajadores industriales” (Carnovale, 2010: 27).

<sup>385</sup> *Nueva Hora, Órgano del Partido Comunista-Comité Nacional de Recuperación Revolucionaria* (a partir de 1982, subtítulo *Órgano del Partido Comunista Revolucionario de la Argentina*), se editó con una frecuencia quincenal desde 1968 hasta 1983. Su publicación se realizó en forma clandestina, salvo entre 1973 y 1976. La publicación se componía de artículos en los que se analizaba la realidad política nacional e internacional y se mostraba la labor del partido en sus diferentes frentes (especialmente el gremial y universitario).

“clases dominantes” y “burguesía opositora” (en la que incluían al Peronismo, el Radicalismo del Pueblo, el Comunismo), en pos de lograr que los sectores populares se volcaran al reformismo<sup>386</sup>.

Sin embargo, según afirmaban, este Acuerdo se veía limitado, al menos, por dos series de “contradicciones”. Una de ellas era la económica, que mostraba el crecimiento constante del costo de vida y la incapacidad del sistema de dar respuesta a la desigualdad. La otra, se relacionaba directamente con la creciente acción represiva desplegada por el Estado, que:

por un lado quiere aparecer como la implantación de la democracia, por otro no puede hacer sino negarla, pues para llegar a las elecciones necesita la paz de los cementerios. Detenciones, torturas, asesinatos de familias enteras [...], terrorismo policial y utilización del ejército como fuerza de ocupación es el resultado inevitable de la política dictatorial<sup>387</sup>.

Esta misma línea de argumentación<sup>388</sup> fue dada a conocer en otros medios ligados a la vida partidaria, incluidos aquellos referidos al accionar cultural.

Desarrollada desde un registro diferente, una serie de artículos editados en la revista *Los Libros*<sup>389</sup> por militantes del partido, expresó también una mirada crítica al GAN, que recuperaba y enriquecía varios de los puntos de las argumentaciones desplegadas en *Nueva Hora*.

---

<sup>386</sup> Interpretaciones de ese tenor se encuentran en: “Editorial. El GAN y sus problemas” en *Nueva Hora*, 2ª Quincena de agosto de 1971, p. 1. “Editorial. Dos argentinas” y “Editorial. Todo tiempo pasado fue mejor” en *Nueva Hora*, nº 72, 2ª quincena de julio de 1971, p. 1. “Editorial. Un enigma que se aclara” en *Nueva Hora*, 2ª Quincena de septiembre de 1971, p. 1 y “Editorial. Por un régimen combativo” en *Nueva Hora*, nº 101, 5 de octubre de 1972, p. 1.

<sup>387</sup> “Editorial. El GAN y sus problemas” en *Nueva Hora*, 2ª quincena de agosto de 1971, p. 1.

<sup>388</sup> La misma argumentación se sostiene en Volante del PCR, 28/8/71, disponible en <https://s3.amazonaws.com/Sindical/Folleto%20PCR%20-%20SITRAC.pdf>, consultado el 31/1/14.

<sup>389</sup> *Los Libros* fue fundada por Héctor Schmucler en 1969, con la intención de ser un espacio de reseña crítica desde bases teóricas renovadas de la bibliografía editada en el país. Desde fines de 1971 la publicación vivió un proceso de creciente “maoización” a partir de la incorporación en su comité editorial de militantes de Vanguardia Comunista (Ricardo Piglia) y el PCR (Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano), quienes desde marzo de 1973 (nº 29), acabaron monopolizando el consejo editorial, a partir del alejamiento de Schmucler y otros colaboradores y en base a un acuerdo entre los partidos a los cuales los tres respondían. El consejo tripartito se disolvió en marzo de 1975 (nº 40), cuando por disidencias en cuanto a la postura tomada ante el gobierno de María Estela Martínez de Perón, se aleja Ricardo Piglia (Somoza y Vinelli en Schmucler, 2011: 12 a 15). A lo largo de su historia, la revista atravesó también cambios en su contenido. Desde el nº 8 (mayo de 1970) su *slogan* pasó a ser “un mes de publicaciones en América Latina”, en tanto que las referencias a este subcontinente fueron ampliándose desde el año siguiente, a partir de la publicación una serie de una serie de *dossiers* sobre Latinoamérica y sus procesos revolucionarios. Gradualmente, los contenidos referidos a la situación política del subcontinente fueron ganando espacio en la publicación, en detrimento de los referidos a la crítica literaria (Peller, 2012: 160 y ss.). En su último período, la revista fue completada con materiales referidos a la China Comunista.

Puntualmente, dos trabajos de Carlos Altamirano centrados en el estudio histórico de los partidos mayoritarios y el actor militar en tanto elementos orgánicos a la dominación capitalista culminaban en una denuncia del GAN, interpretado como una herramienta para detener el “giro en la lucha de clases”. En sus análisis, Altamirano no dejaba de presentar el llamado electoral como un proceso dialéctico que encerraba sus propias contradicciones: las “condiciones” impuestas a la democracia y la continuidad de las luchas populares materializadas en experiencias combativas como las de los sindicatos SITRAC y SITRAM<sup>390</sup> y en estallidos populares como el “Cordobazo” o el “Vivorazo”<sup>391</sup>, situaciones todas que habían llevado a un recrudecimiento de la represión, y mostraban los índices de un pacto que poco iba a durar (Altamirano en Schmucler, 2011 [1973]: 212-214 y 2011 [1972]: 146-148).

Por su parte, Beatriz Sarlo publicó dos trabajos complementarios a los de Altamirano, en los que aceptaba (aunque con reservas que no explicitaba) sus interpretaciones y ahondaba en un estudio que, apelando a las teorías de Julia Kristeva, analizaba las producciones televisivas tanto periodísticas como ficcionales y publicitarias, para sostener que el GAN, “ficción mítica de la política”, encontraba como principal anclaje el medio televisivo, espacio propio de las operaciones de ficcionalización. Este desplazamiento ocurría, además, porque la calle, territorio fundamental de la política, se había transformado en

---

<sup>390</sup> En 1970, obreros de los Sindicatos de Trabajadores FIAT Concord (SITRAC) y el de FIAT Materfer (SITRAM) lograron el desplazamiento de una dirigencia gremial que consideraban pro – empresarial con el objetivo inicial de democratizar las prácticas sindicales, que con el tiempo fue extendiéndose a otras reivindicaciones haciendo de ambos sindicatos “uno de los polos aglutinadores de la alternativa política” que se sintetizaba en la famosa frase “ni golpe ni elección, revolución”, sostenida desde fines de 1970 y más claramente, a partir del llamado “Vivorazo” (1971), en el que ambos sindicatos tuvieron una destacada participación (Gordillo en Lida y otros, 2008: 69).

<sup>391</sup> Los orígenes del “Vivorazo” o “Segundo Cordobazo” (15 de marzo de 1971) se sitúan en la ocupación de las plantas de FIAT en Córdoba el 14 de enero de 1971, como reacción frente al despido de 7 obreros, algunos de ellos, delegados. Los trabajadores tomaron a dos funcionarios de la empresa como rehenes y la crisis se extendió por toda la ciudad cuando la totalidad de los trabajadores mecánicos convocaron a una huelga en solidaridad al día siguiente. La crisis terminó con una conciliación obligatoria, a la que los trabajadores (nucleados en los gremios SITRAC y SITRAM) respondieron con una propuesta de convenio no aceptada por la empresa. Ante esta negativa, y en respuesta a las declaraciones del flamante Gobernador Interventor de Córdoba, José Camilo Uriburu, que había anunciado su misión de “cortarle la cabeza a la víbora venenosa que anida en Córdoba”, el 12 de marzo se llamó a huelga general. A partir de aquí, se desencadenaron enfrentamientos entre obreros y fuerzas de seguridad que culminaron en una serie de desmanes y hechos vandálicos en las calles de la ciudad. El 16 de marzo el conflicto fue acallado violentamente por fuerzas antiguerrilleras provenientes de Buenos Aires. La gravedad de los hechos provocó la inmediata renuncia del interventor Uriburu y desencadenó la convocatoria del Gran Acuerdo Nacional de los Argentinos (Gordillo en Lida y otros, 2008).

un lugar peligroso y potencialmente revolucionario (Sarlo en Schmucler, 2011 [1972] 204-210 y 2011 [1973]: 139-142).

Por este mismo período, otros integrantes del partido ligados al ámbito de las artes plásticas también desarrollaron una activa oposición al GAN. Se trató de algunos de los miembros del grupo Manifiesto (integrado por Diana Dowek, Daniel Costamagna, Alfredo Saavedra, Magdalena Beccarini, Fermín Eguía y Norberto Maylis) que participó activamente en la acción gremial en el marco de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP). Este grupo tuvo especial visibilidad en 1972, cuando desde una postura contraria al Gran Acuerdo Nacional, intervino en los debates de la SAAP instando a la creación de un salón alternativo<sup>392</sup>, opuesto al Salón Nacional de Artes Plásticas, por considerarlo oficial y cómplice con el régimen dictatorial. Este espacio se sumó a otro “contrasalón” que, ese mismo año, impulsó la misma SAAP, dirigida en aquel entonces por sectores ligados al Partido Comunista (Longoni y Mestman, 2000 [2008]: 260<sup>393</sup>).

En este contexto, también Teatro Alianza –cuyos integrantes recién se habían sumado al partido– incursionó en el desarrollo de su propia interpretación, bufonesca del GAN: la performance “Gangan Nacional”, que describimos en el capítulo anterior. Esta intervención, que se desarrolló en un domicilio particular y en una actitud liviana y burlona, se posicionaba críticamente frente al acuerdo electoral apelando a la ambigüedad de la imagen masculina travestida para simbolizar el engaño que se hallaba detrás de la convocatoria. En este sentido, y desde los procedimientos de la farsa, Alianza componía una representación del GAN en la que podía ubicarse una de las principales líneas de la argumentación partidaria.

### **La militancia artística del Teatro Alianza (1972-1975)**

En 1972, los miembros de Alianza plasmaron por escrito aquello que consideraban era su tarea como artistas integrantes de la vanguardia revolucionaria. Hacia fines de ese año redactaron el que puede ser

---

<sup>392</sup>“Contra-salón” en *Nueva Hora*, año 5, nº 101, 5 de octubre de 1972, p. 7.

<sup>393</sup> De hecho, Longoni y Mestman atribuyen la fragmentación en esta acción de rechazo al salón oficial, a las diferencias entre comunistas y comunistas revolucionarios en el seno de la SAAP (2008 [2000]: 260).

considerado su primer manifiesto artístico titulado “De las distintas formas artísticas de la cultura”<sup>394</sup>, trabajo nunca publicado, pero que sirvió de base para un segundo texto programático titulado “Arte e ideología”, efectivamente dado a difusión por el grupo en 1973<sup>395</sup>.

En el texto inicial de 1972 Alianza mostraba la enorme influencia que el pensamiento de Mao Tse-Tung, y particularmente sus *Tesis del foro de Yenán*<sup>396</sup>, habían generado en el grupo, cuyas definiciones eran retomadas casi en su totalidad y en algunos casos, en forma textual, aunque sin mencionar la fuente. De este modo, el Teatro Alianza abogaba por la constitución de una vanguardia de especialistas que fuera capaz de luchar con herramientas propias:

Los artistas y escritores revolucionarios que se incorporen a la vanguardia en su quehacer ideológico y estético, tienen como miembro de esta todo el valor y la responsabilidad del resto de la vanguardia que componen en los planos, obreros, artísticos, campesino, estudiantil, etc. [...] Si bien existen limitaciones en el resultado de este trabajo (posibilidades de desarrollo de la intelectualidad revolucionaria, haciendo posible el indetenible avance de una autentica cultura popular, la cultura del pueblo liberado), hay que rechazar la absolutización de esas limitaciones que lleva a reducir el papel de los intelectuales al mero apoyo logístico –que también les corresponde–, pero no se reduce a esto su aporte ni es exclusivo de ellos<sup>397</sup>.

En paralelo a la escritura de estas palabras que seguían al tiempo que intentaban profundizar la línea política del partido (dado que insistían en que era posible, y no “tendencial” la creación de acciones artísticas

---

<sup>394</sup> “De las distintas formas artísticas de la Cultura”. Archivo de la Ex – DIPPBA. Mesa DE, Bahía Blanca 3ra, Legajo N° 131 “Teatro Alianza”.

<sup>395</sup> Cf. Teatro Alianza. “Arte e ideología” en *Graphos*, año IV, n° 13, Bahía Blanca, Club Universitario de Bahía Blanca, mayo 1973, p. 12.

<sup>396</sup> Las *Tesis del Foro de Yenán* recopilaban las intervenciones del líder en pleno contexto de la guerra revolucionaria en China. Redactadas en 1942, se componían de un análisis de la situación insurreccional en el país, con el objeto de “que el arte y la literatura revolucionarios se desarrollen correctamente y contribuyan con mayor eficacia a la realización de los otros trabajos revolucionarios” (Mao Tse-Tung, 1972 [1942]: 66). El trabajo prestaba especial atención a tres tipos de problemas: el primero, a quiénes debía dirigirse un arte revolucionario; el segundo, cuáles eran las metodologías para lograr la efectividad; y finalmente, cuál debe ser la relación de los artistas con el partido.

<sup>397</sup> “De las distintas formas artísticas de la Cultura”. Archivo de la Ex – DIPPBA. Mesa DE, Bahía Blanca 3ra, Legajo N° 131 “Teatro Alianza”.

revolucionarias), Alianza se lanzó a la preparación de “Puerto White...” que fue el trabajo cuyo proceso de producción tuvo un control más directo del partido dado que desde el inicio contaron con el asesoramiento del militante David Viñas, mantuvieron reuniones de discusión con Jorge Pellegrini<sup>398</sup>, y contaron con la colaboración de Arturo “Tato” Cortepara la realización de los carteles colocados al final de la puesta.

De esta forma, “Puerto White...” –obra nacida de un intenso trabajo por el cual los miembros de Alianza habían conocido las luchas obreras de su localidad, y cuya estructura abierta contemplaba incorporaciones surgidas del debate posterior con el público obrero al que estaba destinada–, cumplía con aquello que como comunistas revolucionarios esgrimían como el valor fundamental para lograr un producto artístico auténticamente liberador: el conocimiento de la vida real del pueblo tal como afirmaba Mao Tse-Tung en sus Tesis y tal como reiteraban en distintos textos los integrantes de Alianza.

Pero al mismo tiempo “Puerto White” mostraba una fuerte coherencia con la línea partidaria en cuestiones más puntuales. Una de ellas se expresó en la serie de carteles que los actores plantaron frente al público en la última escena de la obra. Los mismos representaban diferentes momentos de las luchas obreras en Argentina: “1909, Semana Roja”, “1936, Construcción, huelga general”, “1945, 17 de octubre”, “1954, Huelga Metalúrgica”<sup>399</sup>, “1955-1959,

---

<sup>398</sup> Jorge Pellegrini, médico psiquiatra nacido en 1940. Militó en el Partido Comunista Revolucionario hasta 1988. En 1986 su libro “Gerónima”, sobre la vida de una mujer mapuche fue llevado al cine por Raúl Tosa y protagonizada por Luisa Calcumil. En 2008 asumió como vicegobernador de la provincia de San Luis. Entrevista a Arturo “Tato” Corte, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 20/9/13, en Vidal, 2014a. “Partido Comunista Revolucionario (megapost), disponible en <http://www.taringa.net/posts/info/1400718/Partido-Comunista-Revolucionario-Megapost.html>, consultado el 05/2/14. “Jorge Pelletrini, psiquiatra: un roquense con poder junto a los Saa” en *Diario Río Negro*, 5 de julio de 2007, disponible en <http://www1.rionegro.com.ar/diario/2007/07/05/20077n05s03.php>, consultado el 30/9/15.

<sup>399</sup> El viernes 21 de mayo de 1954 los obreros metalúrgicos de todo el país entraron en huelga en demanda por mejoras salariales y mantenimiento de las condiciones laborales. La acción se enmarcaba en el proceso de negociación de los convenios colectivos de trabajo abierto a inicios de aquel año y buscaba lograr no solo el aumento de salarios sino, ante todo, frenar la intención de las empresas (avalada por el presidente Juan Domingo Perón) de ligar la mejora en el nivel adquisitivo a los resultados en la productividad de los empleados. Esta medida de fuerza se mantuvo hasta el 2 de junio, pese a “las presiones ejercidas por las empresas, que habían amenazado con despidos y con no pagar las jornadas de trabajo a desgano y paro; por los dirigentes sindicales, quienes sugerían y amenazaban a los delegados; por la policía y los funcionarios del Ministerio de Trabajo, que recorrían las empresas” (Schiavi, 2008: 13). Ese mismo día se firmó un acuerdo con la presencia del Ministro de Trabajo Alejandro Giavarini, funcionarios de la Confederación General del Trabajo y la Confederación General Económica y representantes de la Unión Obrera Metalúrgica (UOM) y de la Cámara Gremial e Industrial Metalúrgica, en el que, si bien no se estableció ningún método de incremento de la

Resistencia Peronista”, “1969, Cordobazo”, “1972, Malargüe, Comuna Popular”, “1973, 25 de mayo, Devotazo”<sup>400</sup>. La selección de estos hechos señalaba una interpretación del pasado y el presente argentinos que se ubicaba en estrecha relación con la línea partidaria y puede ser rastreada en diferentes artículos de las publicaciones *Nueva Hora* y *La Comuna*<sup>401</sup>. Si bien se reconocía el carácter popular<sup>402</sup> del movimiento peronista, al destacar su hito fundacional, no dejaba de mencionarse la huelga de metalúrgicos del año 1954, particularmente rica para dar cuenta de la posición intrínsecamente antirrevolucionaria, que según el PCR, había ocupado Juan Domingo Perón a lo largo de toda su trayectoria política. Asimismo, luego de presentar episodios de rebelión obrera y auto-organización popular<sup>403</sup>, la serie terminaba en la liberación de los presos políticos decretada por Héctor Cámpora<sup>404</sup>, que insertaba la acción de las organizaciones revolucionarias de los setenta en el derrotero de la lucha obrera en Argentina desde inicios del siglo XX.

Finalmente, la circulación de “Puerto White...” estuvo mediada, en varias ocasiones, por convocatorias realizadas desde el PCR o sus organizaciones de

---

productividad y ni de modificación del ritmo de trabajo, se otorgó una suma menor de aumento respecto de lo solicitado por los trabajadores. Si bien la dirigencia de la UOM intentó imponer el acatamiento de este acuerdo haciendo uso de la violencia, distintos sectores de las bases obreras se opusieron a dar fin a la huelga y organizaron ceses de actividades, asambleas y marchas por las calles de Buenos Aires demandando un diálogo directo con el General Perón, que les fue negado. En este contexto, la presencia policial no solo se hizo sentir en las calles, manifestaciones y en las mismas fábricas, en tanto que desde el gobierno, CGT y la dirigencia de la UOM, se acusó al movimiento huelguístico de infiltración comunista. Ambos hechos golpearon duramente a las bases declaradas en rebeldía y dieron fin al movimiento huelguista en la segunda semana de junio de 1954 (2008: 21).

<sup>400</sup> Los carteles se encuentran detallados en “Acción, no discursos” (*Diario El Mundo*, nº 78, Buenos Aires, 1973, Archivo Julio Teves).

<sup>401</sup> *La Comuna* se editó desde 1971 y su consejo de redacción estaba conformado por: Gerardo Luna, Luis Navalesi, Jacobo Perelman, Belisario Tiscornia y David Viñas. La revista abordaba fundamentalmente temas de actualidad política y era orgánica al partido.

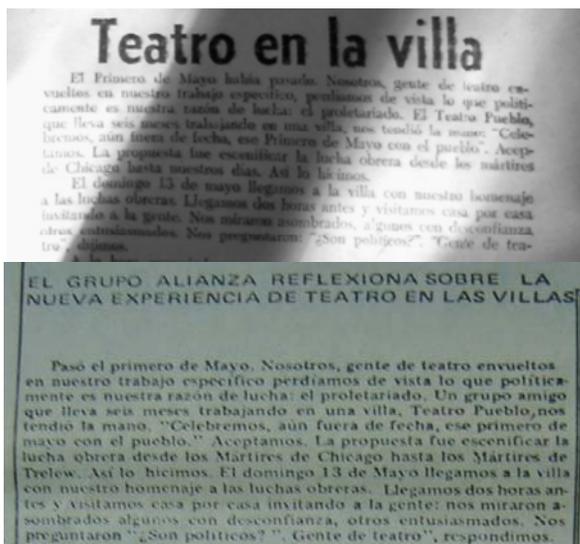
<sup>402</sup> Sobre el rol de Perón en el contexto abierto a partir de 1969 los editorialistas de *Nueva Hora*, sostenían que Perón había sido uno más de los “bomberos de las luchas que a partir del primer cordobazo cambiaron la cara del país y abrieron la posibilidad de una ruptura revolucionaria”. Por otro lado, afirmaban que el General elegía posicionarse del lado de los “agentes de la burguesía” en el seno del movimiento obrero, como Rucci o Vandor y que, en tal sentido “*Por igual es tenido quien con malos se acompaña*”. “Editorial. ¿Negocio por revolución?” en *Nueva Hora*, Año VI, nº 122 (nº 4 época legal). 1ª Quincena de agosto de 1973, p. 2. El resaltado corresponde al original.

<sup>403</sup> Cf. “Editorial. Retomar la iniciativa” en *Nueva Hora*, año 2, nº 41, 1ª quincena de febrero de 1970, p. 1.

<sup>404</sup> El día de la asunción a su presidencia, Héctor Cámpora firmó un decreto otorgando el indulto a los presos políticos, que permitió la liberación de unas 450 personas (Decreto 11/75). Dos días más tarde, el Congreso Nacional ratificó esta medida declarando la amnistía general a los presos políticos, al tiempo que derogó la mayoría de la legislación represiva sancionada durante la dictadura de la “Revolución Argentina” y disolvió la Cámara Federal en lo Penal, (leyes 20.508, 20.509 y 20.510). Al respecto, ver Svampa en James, 2003 y Eidelman, 2009.

superficie. De esta manera, la gira de Alianza por las localidades rionegrinas de Gral. Roca y Cipoletti surgió por invitación de la Agrupación 1º de Mayo, en tanto que fue el partido el que gestionó la llegada de los artistas a Buenos Aires, donde se presentaron en la Facultad de Ciencias Exactas y en el barrio Granaderos de la Capital Federal, y en el partido de San Martín.

Otra de las producciones que fue elaborada como parte y a la vez como aporte a la línea partidaria es el trabajo que los miembros de Alianza lograron publicar, desde el anonimato y bajo el título "Teatro en la Villa"<sup>405</sup>, en el órgano partidario *Nueva Hora*.



Lo significativo de este documento se sitúa en varios niveles. En primer término, el trabajo se destacaba en un medio que dio nulo espacio a cuestiones artísticas. En este sentido, los únicos puntos de comparación son los dos artículos que *Nueva Hora* dedicó al accionar del grupo Manifiesto y al triunfo de la lista

**IMAGENES 1 y 2** Artículos del Teatro Alianza en *Nueva Hora* y *Graphos*

"Pro Unidad", de orientación "clasista" dentro del sindicato de

músicos<sup>406</sup>. Sin embargo, aquellos textos asumieron el formato del cable informativo, signado por la brevedad.

Más bien, el aporte de Alianza puede ser puesto en relación con otros artículos de *Nueva Hora*, en los que los propios militantes detallaron los procesos grupales de las células, y sus maneras de inserción en las bases, desde un planteamiento reflexivo<sup>407</sup>, acorde al imperativo de constante crítica y

<sup>405</sup> "Teatro en la villa", en *Nueva Hora*, 1ª Quincena de julio de 1973- nº 2 (época legal). Año 6, nº 120, p. 2. Si bien el trabajo no estaba firmado, su atribución se facilita al constatar que trataba de una copia casi literal del artículo que el Teatro Alianza había presentado en la revista *Graphos*. Cf; Teatro Alianza. "El Grupo Alianza reflexiona sobre la experiencia de teatro en las villas", en *Graphos*, año IV, nº 15, 1973, Bahía Blanca, Club Universitario, p. 13.

<sup>406</sup> "Músicos. Contra la burocracia" en *Nueva Hora*, año 7, nº 142 (época legal, nº 24). 1ª Quincena de Junio de 1974, p. 8.

<sup>407</sup> Artículos de este tenor se encuentran en "Brigadas de difusión"; en *Nueva Hora*, año 6, nº 125. Nº 7 (época legal). 2ª quincena de septiembre de 1973, p. 4, "Mendoza: cómo trabaja el

autocrítica presente en los estatutos de la agrupación (Partido Comunista Revolucionario, 1969).

Por otro lado, la soledad de este artículo en el contexto de una publicación dedicada a otras temáticas como *Nueva Hora*, da pie a pensar en su presentación como un caso ejemplar de intervención revolucionaria desde el arte. En este sentido, aquel texto relataba, precisamente, el momento en el cual los integrantes de Alianza se habían acercado a la villa de emergencia<sup>408</sup> para compartir con el pueblo su producción artística revolucionaria:

El Primero de Mayo había pasado. Nosotros, gente de teatro envueltos en nuestro trabajo específico, perdíamos de vista lo que políticamente es nuestra razón de lucha: el proletariado. El Teatro Pueblo, que lleva seis meses trabajando en una villa, nos tendió la mano: “Celebremos, aún fuera de fecha, ese Primero de Mayo con el pueblo”. Aceptamos. La propuesta fue escenificar la lucha obrera desde los mártires de Chicago hasta nuestros días. Así lo hicimos.

El domingo 13 de mayo llegamos a la villa con nuestro homenaje a las luchas obreras. Llegamos dos horas antes y visitamos casa por casa invitando a la gente. Nos miraron asombrados, algunos con desconfianza, otros entusiasmados. Nos preguntaron: ‘¿Son políticos?’. ‘Gente de teatro’, dijimos<sup>409</sup>.

El texto se encargaba de mostrar la efectividad de la intervención artística como medio para lograr la toma de conciencia y propiciar la politización de los espectadores. En este sentido, escribía Alianza en *Nueva Hora*:

En apretado grupo seguimos dialogando, ahora de manera franca y directa. Se habló del Primero de Mayo. ‘Yo no sabía que se celebraba por eso’, decía uno. Otro replicaba: ‘Yo sí, me lo contó un compañero’. ‘Tenemos que estar juntos como en la escena de la huelga’, reflexionaba

---

PCR en el campo” en *Nueva Hora*, año 7, nº 139 (época legal, nº 21). Segunda quincena de abril de 1974, p. 5; y “En una familia” en *Nueva Hora*, año 10, nº 256 15 de julio de 1977, p. 5.

<sup>408</sup> Acerca de la inserción del partido en espacios villeros ver “Primer plenario de villas” en *Nueva Hora*, año 6, nº 125, nº 7 (época legal), 2ª quincena de septiembre de 1973, p. 8; “Las villas en acción” en *Nueva Hora*, año 6, nº 124., nº 6 (época legal), 1ª quincena de septiembre de 1973, p. 12; “Villas: un programa de lucha” en *Nueva Hora*, año 6, nº 124, nº 6 (época legal), 1ª quincena de septiembre de 1973, p. 12; y “Barrio General Belgrano. Ocupaciones. Tener techo es un derecho” en *La Comuna*, nº 9, agosto de 1973, p. 16.

<sup>409</sup> “Teatro en la villa” en *Nueva Hora*, año 1, nº 2 (época legal), año 6, nº 120. 1ª quincena de 1973, p. 2.

otro. Una señora nos dijo: ‘Es importante que ustedes hagan esto: así pensamos en lo que pasa. Y los chicos. Los chicos nos agarraban de las rodillas. Un anciano preguntó ‘¿Vuelven el domingo que viene? Así hago propaganda’. Y esa pregunta se hizo en coro: ‘¿Cuándo vuelven? ¿Cuándo?’<sup>410</sup>

### ***Alianza: apropiaciones de las definiciones programáticas del PCR***

Entre 1972 y 1975 los miembros de Alianza ejercieron su militancia artística de varias maneras: el trabajo de estudio e interpretación de los materiales de circulación partidaria (que incluían definiciones explícitas sobre el trabajo cultural), la labor de discusión de los productos artísticos con cuadros políticos, el aporte concreto a los espacios de conformación de la línea partidaria (como *Nueva Hora*) y la puesta en circulación (no exclusiva) de las producciones del grupo a partir de convocatorias hechas por el PCR.

Ello no implica que toda la producción artística elaborada por Alianza entre 1972 y 1975 deba ser leída como una operación de mera traducción de las prescripciones partidarias a los materiales artísticos aunque sí, como tomas de posición en las que los miembros de la agrupación, dotados de conocimientos y expectativas propias de su trayectoria artística, compusieron propuestas concretas que, leídas en su contexto muestran influencias, pero también propuestas que desbordan lo previsto por el partido para sus cuadros intelectuales.

En este sentido, productos disímiles como las intervenciones en los festivales artístico-políticos, “El Gangan nacional”, “Las sirvientas”, “Puerto White...”, “Zarpazo”, la escenificación de las luchas obreras en aquella improvisada conmemoración del 1º de mayo en un barrio bahiense, y otros proyectos planificados pero nunca concretados, como la obra sobre la matanza de changarines en Jacinto Aráoz<sup>411</sup> fueron ensayos diversos con los que Alianza

---

<sup>410</sup> “Teatro en la villa” en *Nueva Hora*, año 1, nº 2 (época legal), año 6, nº 120. 1ª quincena de 1973, p. 2.

<sup>411</sup> En esta misma línea, y aunque se trató de uno de los proyectos sin resolución del grupo, se encontraba el plan de la realización de una obra de “tema campesino que podría tener como título provisional ‘La masacre de Jacinto Arauz’”, referida a la “matanza de changarines en un pueblo de La Pampa”. “Acción, no discursos”, en *Diario El Mundo* nº 78, Buenos Aires, 1973. Archivo Julio Teves.

procuró dar sentido a su intervención artístico-política desde los planteos del PCR, buscando diferentes maneras de apropiación de las definiciones programáticas, atravesados por la constante tensión entre la concepción estética de la organización (que, como hemos visto, ubicaba de distintas maneras al arte en un lugar subordinado) y los capitales específicos esgrimidos por los integrantes de la agrupación teatral. En algunos casos, dicha tensión se hizo irresoluble (como cuando el Partido negó a Coral Aguirre la publicación de algunos artículos). En otros momentos, existieron márgenes de posibilidad que permitieron, por ejemplo, que Alianza, agrupación teatral militante, pusiera en escena de “Esperando a Godot”, trabajo que, lejos de ser un canto revolución, era más bien un planteo nihilista carente de esperanza.



**IMAGEN 3: Pintada anunciando la presentación de Puerto White, invitados por la agrupación comunista revolucionaria “1º de Mayo”.**

### **1975: el fin de la organicidad**

Hacia mediados de 1975, las condiciones para el trabajo artístico militante de los integrantes del Teatro Alianza en el partido comenzaron a modificarse: de un lado, porque la violencia desplegada por la “Triple A” en la ciudad diezmó y en algunos casos clausuró los espacios de trabajo territorial de las organizaciones políticas revolucionarias, sembrando un clima de terror que llegó también a la actividad teatral. De otro, porque los artistas de Alianza

comenzaron a revisar sus posicionamientos artísticos militantes debido a que el partido cuestionó la decisión de Alianza de partir en gira a Colombia y Venezuela.

### ***La Triple A y el clima de terror de 1974-1975***

Como hemos mencionado, el teatro Alianza recibió amenazas de la “Triple A” en 1974 y 1975, por la presentación de sus obras “Puerto White...” y “Zarpazo”. Estos hechos se enmarcaron en la serie de atentados y asesinatos que, desde comienzos del año 1974 los personeros de la Alianza Anticomunista Argentina<sup>412</sup> perpetraron contra referentes de la militancia católica<sup>413</sup>, universitaria<sup>414</sup>, barrial<sup>415</sup> y artística bahiense y que hicieron que la ciudad viva una escalada de violencia que “no tuvo precedentes” (Zapata, 2014: 317).

---

<sup>412</sup> La Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) fue una organización paraestatal que se dio a conocer por primera vez el 21 de noviembre de 1973 a partir del atentado contra Hipólito Solari Yrigoyen en la ciudad de Buenos Aires. Sus orígenes se vinculan a la figura del Ministro de Bienestar Social del gobierno de Perón, José López Rega, quien supo montar una estructura de terror conducida operativamente por Alberto Villar, Juan Ramón Morales y Rodolfo Eduardo Almirón y Miguel Ángel Rovira (miembros de la Policía Federal). La fuerza estuvo integrada también por sindicalistas, militantes del peronismo ortodoxo, sectores ultraderechistas y matones a sueldo. Sus propósitos eran terminar con sus enemigos políticos dados a conocer desde la publicación de listas del terror con las cuales anunciaban sus futuras víctimas (De Riz, 2007). Según ha reconstruido Belén Zapata, el nexo nacional / local de la organización en Bahía Blanca fue el líder de la CGT, Rodolfo Ponce, en tanto que existió una clara articulación entre lo legal/institucional y lo ilegal/clandestino en el accionar de la “Triple A” local, como queda demostrado en las distintas formas de contratación e insumos que sus miembros llevaban adelante, en las que tuvieron participación la Universidad Nacional del Sur, la CGT y la Unión de Recibidores de Granos, gremio dirigido por Ponce (2014, 323-347 y 400- 401).

<sup>413</sup> Entre el 21 de marzo y el 30 de abril de 1975, los referentes bahienses del catolicismo postconciliar sufrieron distintos eventos de persecución, intimidación, atentados y asesinato. A lo largo de esos días estalló una bomba en las casas de los curas José Zamorano y Jorge Riganti, balearon la escuela gestionada por religiosas en Villa Nocito, en tanto que unos sujetos desconocidos ingresaron en la vivienda de la comunidad salesiana del Instituto Superior Juan XXIII buscando al Padre Santecchia, y al no encontrarlo arrojaron unos artefactos incendiarios y balearon y asesinaron al Padre Carlos Dorňak. Asimismo, el Instituto Juan XXIII amaneció con pintadas que rezaban: “Las A.A.A. son nuestros compañeros/sigan reventando zurdos/ los apoya el pueblo entero”; “Papá no quiero ser guerrillero/ayuda a terminar con los bolches” y “A.A.A. Reg. B. Bca.”. Como consecuencia de estos hechos, los referentes consagrados de la Iglesia post-conciliar de la ciudad partieron hacia el exilio interno o externo (Dominella, 2009: 27 y siguientes).

<sup>414</sup> Al respecto, ver el apartado “El fin del Grupo de Teatro Popular Eva Perón” en este mismo capítulo.

<sup>415</sup> El 26 de julio de 1975 fueron asesinados dos albañiles Hugo Ardiles y Orlando Walker de 25 y 26 años respectivamente. Asimismo, la custodia del rector de la Universidad Nacional del Sur Dionisio Remus Tetu amenazó y atentó contra varios gremialistas de la UNS. En este contexto, “el miedo que se propagó rápidamente y se vivió, entre los trabajadores, con mayor cercanía porque identificaban a los responsables en lugares que eran de su propia organización sindical” (Zapata, 2014: 345).

En este sentido, las intimidaciones perpetradas por la “Triple A” contra teatristas e instituciones artísticas bahienses no se limitaron solamente al grupo Alianza. En septiembre de 1974, amenazas anónimas obligaron la suspensión de las presentaciones de la obra “El Inglés”<sup>416</sup>, de Carlos Gené protagonizada por Osvaldo Soriano en el Teatro Municipal<sup>417</sup>. Asimismo, en 1975 el Centro Cultural “El tábano”<sup>418</sup> sufrió un atentado con explosivos que volaron toda su parte exterior<sup>419</sup>. Estos hechos fueron parte de la política de intimidaciones y atentados contra artistas impulsada por la “Triple A” en diferentes puntos del país:

En 1974, explota una bomba en el teatro Payró, y otra en la casa de Norman Briski, lo que provoca su salida al exilio. A lo largo de 1975, la Triple A amenaza de muerte a Nacha Guevara, Norman Briski, Alfredo Alcón, María Rosa Gallo, Juan Carlos Gené, Sergio Renán, David Stivel, Luisina Brando, Leonor Manso, Héctor Alterio, Norma Aleandro, Inda Ledesma, Luis Brandoni, Marilina Ross, Horacio Guarany, entre otros (Dubatti, 2012: 174).

---

<sup>416</sup> “El inglés” (escrita y dirigida por Juan Carlos Gené, 1974) relataba a partir de la exposición de episodios unidos por canciones folclóricas la historia de las invasiones inglesas al puerto de Buenos Aires en 1806. La obra proponía una lectura de la historia en la que se ponía en primer plano la humanidad de los personajes, al tiempo interpretaba la lucha popular contra la invasión como el germen de la Revolución de mayo (1810). “El inglés” fue estrenada el 12 de agosto (día de la conmemoración de la Reconquista de 1806) de 1974 en Córdoba y recorrió el interior del país en una gira que se extendió hasta mediados de 1975, con un elenco compuesto por Osvaldo “Pepe” Soriano y el cuarteto folclórico Supay. A fines de aquel año “El inglés” llegó a la sala del Teatro General San Martín (TMGSM) y fue incluida en el “Plan de Reencuentro de Teatro con el Pueblo”, que, desde el TMGSM y entre mayo y septiembre de 1975 procuró llevar obras a diferentes espacios organizados en cinco áreas: 1. Área Escolar Primaria, 2. Área Escolar Secundaria, 3. Área Parroquial, 4. Área Barrial y Área Barrial Complementaria y 5. Área Sindical. A partir de una selección de obras que, como “El Inglés” remitían a un pasado mítico en el que el pueblo era protagonista de la vida nacional, y recuperando la tradición folclórica entendida como práctica cultural popular, el “Plan de Reencuentro de Teatro con el Pueblo” fue “el último intento de concreción del relato nacional por parte de las políticas teatrales oficiales” (Verzero, 2009: 200).

<sup>417</sup> “Obra con Pepe Soriano en el Municipal” en *La Nueva Provincia*, año LXVII, n° 25493, 25/9/74, p. 14 y Entrevista a Susana Persia, por José Marcilese y Ana Vidal. Bahía Blanca, 26/12/12.

<sup>418</sup> Entrevista a Alberto Rodríguez, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 13/11/12.

<sup>419</sup> Es probable que estos hechos hayan influenciado para que, a partir de 1974 el repertorio de los grupos bahienses comenzara a poblarse de comedias pintoresquistas de autor local u obras *café concert*. En la mayoría de los conjuntos, se produjo el abandono de textualidades ligadas al “realismo reflexivo” e incluso al “teatro de parodia al intertexto político” que venían explorando desde 1972, en un contexto de sistematización e intensificación de las prácticas de censura cultural estatal, signado además por la aparición de grupos para-policiales amenazaron, atentaron físicamente y asesinaron a muchos intelectuales y artistas argentinos, incluidos los grupos Teatro Alianza y Telón Teatro Popular de Bahía Blanca.

Enfrentados a esta serie de crímenes que asolaban a la ciudad, los miembros de la agrupación Alianza decidieron realizar una gira teatral por Colombia y Venezuela.

### ***La gira por Colombia y Venezuela (julio-septiembre 1975).***

Colombia contaba con una importante tradición teatral militante que se remontaba a mediados de la década del cincuenta. Según han estudiado Mayra Parra Salazar y Johan Maya Ruiz (2013), en los años setenta existían en ese país al menos dos agrupaciones culturales ligadas a organizaciones maoístas.

La primera de ellas fue el Frente Común para el Arte y la Literatura (FRECAL), iniciativa artística dedicada a “extender y popularizar las tesis maoístas sobre el arte, enfrentar las posiciones revisionistas sobre la cultura, y formar células de partido encargadas de dirigir el trabajo cultural”, que operó principalmente en Medellín y Cali donde fundó grupos y escuelas de teatro popular que realizaban presentaciones en sindicatos y universidades, con la intención de presentar a la clase trabajadora y a la pequeña burguesía, de una manera “didáctica” y directa los problemas del pueblo trabajador y los ideales de la revolución” (Parra Salazar y Maya Ruiz, 2013: 180).

El segundo grupo fue el Frente de la Cultura del Movimiento Obrero Independiente Revolucionario, que estaba constituido por las Brigadas de Trabajadores del Arte Revolucionario, de las cuales hacían parte grupos teatrales, pintores, cantantes, titiriteros escritores y otros artistas de varias partes del país. La labor de estas Brigadas consistía en “la divulgación amplia de todas las tesis revolucionarias del movimiento” a través de sus “intervenciones, coros, teatro político, afiches, carteles, participación en festivales artísticos y el trabajo en sindicatos, grupos y asociaciones” (2013: 200).

Sin embargo, la elección de Colombia como primer destino para la gira de Alianza se fundó en intereses y vínculos exclusivamente teatrales. De un lado, la agrupación tuvo la intención de participar en uno de los puntos clave del “corredor latinoamericano del teatro militante” (Verzero, 2013: 369), el “Festival de Manizales”, cuya realización fue suspendida a último momento. Del otro, en

ese país vivía Gilberto Martínez, con quien Alianza mantenía un contacto epistolar a partir de la puesta en escena de “Zarpazo”.

De hecho el mismo Martínez era una figura clave al interior del “Nuevo Teatro”, corriente dramática opuesta y triunfante frente al intenso movimiento de teatro abiertamente militante que se desarrolló en dicho país que “rechazó la relación directa entre el teatro y la política y promulgó que esta no debía ir en detrimento de la calidad estética de las obras” (2013: 115). Dicha corriente, en la que participó no solo Martínez sino también la gran mayoría de los destacados artistas con los que los integrantes de Alianza entraron en contacto en su viaje por los países caribeños<sup>420</sup>, acabó hegemonizando el campo cultural colombiano desde sus acciones en la Confederación Colombiana de Teatro (CCT), de modo tal que cuando en 1975 “la CCT logró consolidarse como la organización gremial más fuerte del país y se adjudicó la vocería del movimiento teatral en Colombia, aseguró su puesto en la historia y envió al olvido al resto” (2013: 215).

Alianza aprovechó la gran cantidad de entrevistas dadas a la prensa extranjera durante aquella gira, para denunciar las amenazas recibidas por el grupo en Bahía Blanca y que estuvieron en el origen de su gira<sup>421</sup>. Al mismo tiempo, las notas de prensa fueron espacio para la realización de un primer balance de su experiencia como teatristas militantes en Argentina. A lo largo de las diferentes entrevistas, integrantes del grupo indicaron los dos puntos de clivaje en su

---

<sup>420</sup> Un detalle de los espacios visitados por Alianza a lo largo de su gira colombiana muestra los contactos establecidos con las figuras del “Nuevo Teatro” (especialmente, La Candelaria y el TEC) según los han definido Parra Salazar y Maya Ruiz. En primer término, trabajaron en Bogotá, donde dieron un taller e hicieron 19 presentaciones, entre las que se contó una en el Teatro Popular de Bogotá. En Medellín, trabajaron junto a Martínez en la Corporación del Teatro Libre de Medellín, desprendimiento de la Escuela Municipal recientemente clausurada. En la misma ciudad asistieron al seminario dictado por Gilberto Martínez sobre “La labor actoral desde el punto de vista de la génesis de Brecht y la aplicación de las leyes de la dialéctica en el teatro”. Asimismo, se presentaron en la Universidad del Valle. En La Candelaria, entraron en contacto con Enrique Buenaventura, con quien mantuvieron tres días de conversaciones acerca del método de la creación colectiva e hicieron un análisis de Puerto White. Asimismo, se presentaron en el Teatro del Parque de la Universidad Nacional y en la Cárcel Modelo, práctica que el grupo de Buenaventura llevaba adelante asiduamente. Finalmente, la gira por Venezuela fue más breve: se desarrolló en la ciudad de Caracas, en el mes de septiembre, en el que se presentaron en el teatro de la Universidad y en el Sindicato de Radio y Televisión. “Otros pueblos también dijeron Sí a ‘Puerto White’. Realizó Teatro Alianza una gira por Colombia y Venezuela que enorgullece la Cultura Nacional.” en *La noticia*, Bahía Blanca, año VIII, nº 334, 29 de noviembre de 1975. Archivo Julio Teves.

<sup>421</sup> “Hoy en la CUTV El teatro ‘Alianza’”, en *Sport Gráfico*. Caracas, Venezuela, s/f. Delgado, Lenelina. “Desde un escenario no se hace la revolución, pero se toma conciencia”, en *Revista Punto*, año II, nº 815. Caracas, 13/9/75. “Para hacer teatro hay que jugarse la vida” en *El País*, Cali, Colombia, 26/7/75. Archivo Julio Teves.

historia militante. El primero, el “Cordobazo”, que había signado su primera toma de conciencia y política, a partir del cual

Los integrantes del grupo comienzan a participar directamente del hecho político y es en la primera etapa que ellos califican de ‘izquierdosa’ cuando comienzan a transitar por el camino que hoy han encontrado<sup>422</sup>.

El segundo, en el “Festival por la Libertad” realizado en noviembre de 1972 en Bahía Blanca, en el que ejercieron por primera vez la práctica teatral militante.

A tres años de aquellos sucesos, Alianza se permitía una autocrítica pública a su propia trayectoria:

en nuestro apasionamiento no queríamos nada con las salas de teatro tradicionales. Cambiamos totalmente nuestro trabajo. No solo el contenido de nuestras obras sino que las llevábamos a los barrios, a las “villas míseras”, en nuestro afán de llevar el mensaje allí donde estuvieran los desposeídos [...] Pero en nuestra evolución comprendimos, que también en las capas medias de la sociedad hay sectores permeables al mensaje revolucionario y en esta segunda etapa encontramos el camino. El tratar de hacer la revolución desde el escenario es una de nuestras etapas dejadas atrás. La revolución se debe proponer al espectador: desde el escenario se puede contribuir a crear una conciencia revolucionaria, pero no se puede tumbar un gobierno<sup>423</sup>.

Seguramente influenciados por el contacto que integrantes de la agrupación Alianza tuvieron con algunos de los referentes del “Nuevo Teatro”, en las entrevistas dadas en la prensa extranjera los artistas bahienses comenzaban a cuestionar algunas de las acciones que, tiempo antes, habían desarrollado como parte de su encuadre partidario. No sabían que al regresar a la ciudad, también el partido comenzaría a marcar distancias.

### ***El PCR y su política antigolpista (1975)***

---

<sup>422</sup> “Desde un escenario no se hace la revolución, pero se toma conciencia” en *Revista Punto*, año II, nº 815, Caracas, 13/9/75. Archivo Julio Teves.

<sup>423</sup> “Desde un escenario no se hace la revolución, pero se toma conciencia” en *Revista Punto*, año II, nº 815, Caracas, 13/9/75. Archivo Julio Teves.

A partir de la muerte de Juan Domingo Perón (1º de Julio 1974) el PCR se abocó a la defensa de la institucionalidad democrática sosteniendo la consigna “No a otro '55, unirse y armarse<sup>424</sup> en defensa del gobierno contra el golpe prorruso o proyanqui” (Brega, citado en Celentano, 2005: s/p).

En este marco, el partido llamó a sus militantes a encabezar la lucha antigolpista radicalizando –en tanto se estimulaba por primera vez el uso de las armas– e intensificando la actividad militante, mediante el desarrollo de “piquetes”, “actividades extraordinarias”<sup>425</sup> y venta de la revista partidaria, de modo tal de **“llegar al corazón de cada centro político con nuestro periódico y allí saldar en acumulación organización antigolpista y partidaria”**<sup>426</sup>.

Por otro lado, la postura por la cual el partido se dedicó a la defensa de la institucionalidad (que conllevó la asunción de una postura crítica respecto del accionar del resto de las organizaciones revolucionarias), “acarreó su aislamiento entre el activismo popular” (Celentano, 2005: 8).

En Bahía Blanca, el PCR desarrolló una intensa actividad de denuncia del golpe, con volanteadas y pintadas<sup>427</sup> en distintitos puntos de la ciudad, en cuyo marco se produjo la detención de dos militantes del partido<sup>428</sup>: Arturo Corte y Osvaldo Bidabehere<sup>429</sup>, quienes permanecieron presos entre 1975 y 1978.

---

<sup>424</sup> La primera escena de Zarpazo, en la que los integrantes de Alianza presentaban al público armas reales y cargadas, es coherente con esta decisión partidaria.

<sup>425</sup> Por “actividades extraordinarias” el partido entendía tareas “para cumplir con los objetivos planteados, deben ir desde piquetes charlas, partidos de fútbol, pic-nics, etcétera hasta la organización de festivales en cada una de las zonas. **Ha de ser este un trabajo agitativo pero que debe estar planificado para que consolide en saldo orgánico**” (el subrayado corresponde al original). “Aumentar la difusión de nueva hora” en *Nueva Hora*, año 7, nº 146 (época legal, nº 28). 24 de julio al 8 de agosto de 1974, p. 12. El resaltado corresponde al original.

<sup>426</sup> “Aumentar la difusión de nueva hora” en *Nueva Hora*, año 7, nº 146 (época legal, nº 28). 24 de julio al 8 de agosto de 1974, p. 12. El resaltado corresponde al original.

<sup>427</sup> “CONTRA LA PROVOCACIÓN GOLPISTA DE REMUS TETU”. Volante. Sin fecha. Partido comunista revolucionario. Colección Pablo Lejarraga en Biblioteca Arturo Marasso, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur. Entrevista a Arturo “Tato” Corte, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 20/9/13, en Vidal, 2014a.

<sup>428</sup> La detención de ambos militantes se produjo en el marco del Estado de sitio sancionado por el decreto 1368 (noviembre de 1974) que suspendió las garantías constitucionales en pos de la lucha “contra el terrorismo para garantizar el estilo de vida nacional y la familia”, medida que se mantuvo vigente hasta 1983. Este decreto fue parte en una política de recrudescimiento del accionar legal contra las organizaciones revolucionarias que se inició durante la tercera presidencia de Juan Domingo Perón y que, junto a otras medidas que veremos más adelante, hicieron que en 1975 el número de presos políticos en la Argentina llegara a los 5000 (Franco, 2009; D’Antonio y Eidelman, 2010).

<sup>429</sup> Osvaldo Bidabehere era integrante de la comisión directiva del Centro de Estudiantes de la Universidad de Ingeniería de Bahía Blanca y, al igual que Arturo Corte, fue detenido a

En este duro momento del PCR, la gira de los integrantes de Alianza fue considerada una desobediencia respecto de la línea partidaria, que mandaba intensificar la lucha:

Entonces ahí, ahí hay unos debates para mí, debates mal dados por esta gente. Por ejemplo ellos, alguna gente les critica que ellos hayan ido a Colombia a hacer esa gira. Hay una crítica en el partido [...] Porque muchos lo plantean que, bueno en realidad se están fugando y no se estaban fugando, porque Dardo y Coral volvieron, no se estaban fugando nada. Bueno vuelven y siguen militando [...]. Ahora no está ninguno de esa gente [de los que hicieron el planteamiento a Teatro Alianza]. Se fueron de la ideología. Me parece que fue un debate mal dado. Muy extremado. Está bien esos años se mataban, moría una persona por día en Bahía Blanca. Está bien. Se puede entender también [...] Algunos dicen “volvieron porque nosotros le dimos el debate”, pueden decir, otros pueden decir “mirá, en realidad te pasaste hermana, el debate no era ese”, pero bueno, viste cómo son todas las cosas, las discusiones son así, con los años la ves distinta<sup>430</sup>.

Pasada esta crisis, la célula compuesta por los integrantes de Alianza retomó sus tareas de militancia “regular”, pero a partir de este momento, su producción artística estuvo desligada de los imperativos del partido. De esta firma, a fines de 1975 reabrieron “La Ranchería”, donde se presentaron las obras “Contátela que no la creo”<sup>431</sup>, del Telón Teatro Popular y “Salute, Bahía Blanca”<sup>432</sup> de la Comedia del Sur, realizaron las inscripciones para talleres a dictarse en aquel espacio durante 1976, y se abocaron a la producción de una obra de teatro infantil: “Un cuento al revés”, escrita por Mónica Morán.

---

principios de 1975 mientras volanteaba denunciando un intento de golpe contra el gobierno de María Estela Martínez de Perón, y permaneció preso hasta 1978. El PCR encaró una activa campaña de denuncia de la detención de ambos militantes. “Osvaldo Bidabehere recordó su detención en 1975/ ARCHIVOS DE EL ORDEN, marzo 2010”, disponible en <http://deseadorevista.blogspot.com.ar/2014/03/osvaldo-bidabehere-recordo-su-detencion.html>, consultado el 05/10/15. “Detención de Arturo Corte en Bahía Blanca”, Mesa DS, Carpeta Varios, Legajo 3490. Archivo EX-DIPPBA. Entrevista a Arturo “Tato” Corte, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 20/9/13, en Vidal, 2014a. “¡Libertad a todos los patriotas presos!” en *Nueva Hora*, año 10, nº 246 del 1º al 15 de marzo de 1977, p. 2.

<sup>430</sup> Entrevista a Arturo “Tato” Corte, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 26/4/11.

<sup>431</sup> *La Nueva Provincia*, año LXXVII, nº 26281, 15/11/75, p. 10, “Dos espectáculos de Café Concert”.

<sup>432</sup> *La Nueva Provincia*, año LXXVII, nº 26256, 20/10/75, p. 12, “Iniciará nueva temporada la Comedia del Sur”.

## **Juventud Peronista-Montoneros, la política territorial y el teatro**

La agrupación Montoneros se originó en 1970 y fue producto de la fusión de lo que Lucas Lanusse llamó los cinco “grupos originales”, núcleos de militancia originados en Santa Fe, Córdoba y Buenos Aires que se unieron en 1970 en torno de las consignas peronismo como identidad, socialismo como objetivo y lucha armada como metodología y conformaron una única organización armada. Si bien Montoneros se dio a conocer recién en mayo de aquel año, con el llamado “Operativo Pindapoy” (el secuestro y asesinato del General Pedro Eugenio Aramburu), los cinco grupos que le dieron forma mantenían contactos orgánicos desde 1968, en tanto que, si bien desde 1969 todos ellos ya habían conformado aparatos militares, en todos los casos contaban con largo recorrido previo de militancia “de superficie”, que tuvo como punto de partida el extendido “ámbito” del catolicismo renovador, pasó luego por una suerte de “círculo político” más radicalizado y vinculado al peronismo revolucionario, para finalmente derivar en la decisión de empuñar las armas con el objeto de tomar el poder (2005: 276).

A lo largo de 1970, Montoneros funcionó como “una suerte de federación en transición hacia una verdadera organización de carácter nacional” (Lanusse, 2005: 217) y desarrolló únicamente operaciones militares.

Luego de la muerte del primer jefe montonero, Fernando Luis Abal Medina, ocurrida el 7 de septiembre de 1970<sup>433</sup>, el ejército revolucionario inició un proceso de transformación que lo llevó a adoptar el formato de una agrupación político-militar de carácter nacional, abandonando la estructura únicamente militar que lo caracterizó desde sus inicios (Lanusse, 2005: 249), al tiempo que buscó la unión con otras organizaciones armadas a partir de un complejo

---

<sup>433</sup> Que se dio en el marco de una serie de operativos de las fuerzas de seguridad que, sumados a varios errores cometidos por los propios montoneros dieron como resultado la muerte de varios militantes y el descubrimiento de gran parte de la estructura de funcionamiento de la agrupación entre julio y agosto de 1970.

proceso de acercamiento y fusión<sup>434</sup> con las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP)<sup>435</sup>, Descamisados<sup>436</sup> y las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR)<sup>437</sup>

Para ello, se lanzó a la creación de una red de Unidades Básicas Revolucionarias (UBR) distribuidas en todo el país, que no eran un aparato de superficie sino una parte de la organización revolucionaria celular, compartimentada y dividida en zonas geográficas en la que la clandestinidad era abierta, es decir que sus militantes seguían insertados en el movimiento de masas, de modo de erigirse en conductores tácticos de la movilización popular. En cada UBR había un integrante de una Unidad Básica de Combate (UBC), dispositivos mínimos del accionar armado, de funcionamiento cerrado y clandestino, también distribuidos en todo el país (Lanusse, 2005: 266 y 267; Lorenz, 2013: 100).

Asimismo, desde fines de 1970 Montoneros “comenzó el tendido de redes desde la organización hacia el resto del peronismo” (Lanusse, 2005: 251). En

---

<sup>434</sup> Entre junio de 1971 y abril de 1972 Montoneros intentó converger con las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP) y Descamisados en una instancia organizativa común denominada “Organizaciones Armadas Peronistas” (OAP), experiencia que se frustró debido a las diferencias políticas existentes entre todas ellas.

<sup>435</sup> Los orígenes de las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP) fueron creadas en 1966. En el grupo original convergieron integrantes de distintas vertientes y experiencias previas de origen peronista, trotskista y nacionalista, bajo la metodología foquista y la adhesión al peronismo y su principal expresión de superficie fue el Peronismo de Base. La organización desarrolló desde 1971 una propuesta denominada la “alternativa independiente de la clase obrera y el pueblo peronista”, que significaba la adopción de una definida posición clasista, que proponía la organización política autónoma de los obreros peronistas por fuera de las estructuras formales del movimiento peronista. Luego del frustrado intento de las Organizaciones Armadas Peronistas, FAP quedó fuera de la hegemonización de la “Tendencia Revolucionaria” a instancias de Montoneros (Raimundo, 2004).

<sup>436</sup> Descamisados fue creado en 1968 por Horacio Mendizábal y Norberto Habegger. La mayoría de sus integrantes provenía de la militancia católica, tanto en agrupaciones universitarias como en la Democracia Cristiana. Desde 1969 la organización fue dirigida por Dardo Cabo y en 1972 se fusionó con Montoneros.

<sup>437</sup> Las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) surgieron en 1970 a partir de la fusión de dos grupos, el liderado por Carlos Olmedo, integrado por militantes que provenían mayoritariamente de sucesivas rupturas del PC, participando algunos de ellos de nucleamientos políticos efímeros como “Vanguardia Revolucionaria”, que se escindió del Partido Comunista en 1963, o del grupo de *La Rosa Blindada*; y el comandado por Arturo Lewinger, la mayoría de cuyos miembros provenía del “Movimiento de Izquierda Revolucionaria-Praxis” (MIR-P) orientado por Silvio Frondizi. Ambos grupos terminarán de consolidarse como tales entre los años 1966 y 1967, cuando viajaron a Cuba recibiendo allí instrucción militar con la intención, que no llegaron a concretar, de integrarse a la experiencia guerrillera que por ese entonces Ernesto “Che” Guevara libraba en Bolivia. En 1968 ambos grupos comenzaron a coordinar actividades conjuntas, en un proceso que culminó en 1970 cuando firmaron con la denominación FAR su primer operativo armado, la toma de la localidad bonaerense de Garín. El proceso de unión de las FAR Montoneros comenzó a fines de 1971 y se dio a conocer públicamente en octubre de 1973, cuando se anunció la fusión de ambas organizaciones (González Canosa, 2012).

este marco, uno de los objetivos fue la captación de la Juventud Peronista<sup>438</sup> (Gillespie, 1987 [1982]: 152) que vivía, por aquel entonces, un renovado vigor debido al apoyo que el General Perón había decidido darle en el contexto de reapertura democrática impulsado por el Gran Acuerdo Nacional<sup>439</sup>. Desde 1971, y mediante el vínculo establecido con uno de sus principales referentes (Rodolfo Galimberti<sup>440</sup>), Montoneros fue copando la JP hasta lograr hacer de

---

<sup>438</sup> Si bien existió una primera Juventud Peronista (JP) creada en los años cincuenta, previo a la autodenominada “Revolución Libertadora” (1955) (Salas, 2010), la mayoría de los relatos señalan como origen de la JP al “Comando ‘General Valle’ de la Juventud Peronista de la Capital Federal, creado por Gustavo Rearte en 1957, en el marco del proceso de constitución, a partir del Golpe de Estado que derrocó al General Juan Domingo Perón en 1955, de los “comandos de la resistencia”, pequeños grupos que se constituyeron desde las bases obreras, liderados por activistas de segunda línea, en los centros industriales de la Capital y el Gran Buenos Aires bajo condiciones de clandestinidad impulsando acciones directas. Como ha indicado Robles (2009), a partir de inicios de la década del sesenta distintos hechos contribuyeron a la gestación de un perfil específico a la JP, que fue más allá de la distinción etaria. En este sentido, el encarcelamiento de varios militantes ocurrido a partir de 1960, en el marco de la implementación del Plan CONINTES dio lugar, en algunos casos, a la desarticulación en varios centros las actividades de la JP y en otros, a una inesperada e involuntaria experiencia formativa, por la cual varios miembros de la organización entraron en contacto con otros militantes, en su mayoría provenientes de la izquierda no peronista. Por otro lado, otro mecanismo formativo y de renovación fue el estructurado por la recepción local a la Revolución Cubana (1959), especialmente, el reclutamiento de militantes para viajar a la Isla, organizado por Alicia Eguren, esposa de John William Cooke a partir de 1962. Finalmente, hacia mediados de la década del sesenta comenzó la incorporación de militantes del ámbito universitario, con la creación de la Federación Universitaria para la Revolución Nacional (FURN) cuya conducción pasó a formar parte de la JP. En los años sesenta, la Juventud Peronista sentó las bases de una militancia centrada en el trabajo en barrios periféricos de distintas ciudades del país, que sería el rasgo característico de la organización y prosperaría durante el período marcado por la vuelta de Perón y la apertura electoral, cuando la organización amplió considerablemente su reconocimiento al interior del Justicialismo. No existe hasta el momento ninguna producción historiográfica acerca de la constitución de la Juventud Peronista de Bahía Blanca. Sin embargo, la trayectoria del militante de la JP Mario Medina brinda importantes referencias para conocer el derrotero de la organización local. En este sentido, según ha reconstruido Belén Zapata (2014), Mario Medina venía de familia trabajadora y peronista y a los 14 años comenzó a militar activamente en el peronismo. En los años cincuenta, fue uno de los organizadores de la Unión de Estudiantes Secundarios (UES). Luego del golpe militar de 1955, participó de distintas actividades de la resistencia en pleno contexto de prohibición al peronismo. A los 17 años Mario ya dirigía la Juventud Peronista de Bahía Blanca y un año después estaba participando activamente de la mesa provincial de la misma. Cuando tenía tan solo 19 años Víctor Benamo lo convocó a pedido de John William Cooke para viajar a Madrid y conocer a Perón, convirtiéndose en “correo” de los mensajes que el General enviaba al país. En 1973 formó parte de la Juventud Trabajadora Peronista, rama gremial de Montoneros dirigida por Roberto Bustos, cuñado de Medina. Durante la última dictadura militar fue secuestrado y torturado (Zapata, 2014).

<sup>439</sup> En efecto, con la asunción de Héctor Cámpora como nuevo delegado al frente del Movimiento Nacional Justicialista (MNJ) en noviembre del 1971, se produjo la incorporación al Consejo Superior del MNJ de Rodolfo Galimberti como Delegado de la Juventud, lo que implicó el reconocimiento de la “cuarta rama”, con el objetivo de su unificación e incorporación al movimiento; en tanto la JP tuvo la oportunidad de mostrar su capacidad de movilización en los barrios, en el contexto de lanzamiento de la campaña de “afiliación masiva” lanzada en el proceso de “normalización partidaria” (Robles, 2008, 2009 y 2011).

<sup>440</sup> Rodolfo Galimberti (1947-2002) nació en una familia de clase media de San Antonio de Padua. Hijo de un marino, comenzó su militancia en el nacionalismo de Tacuara y luego en la

ella uno de sus organismos de superficie, que en 1973/74 llegó a estar compuesto por una extensa y populosa red que abarcaba sectores universitarios, barriales, sindicales y secundarios, en organizaciones como la Juventud Peronista Regionales (JPR), la Juventud Universitaria Peronista (JUP); la Juventud de Trabajadores Peronistas (JTP) y la Unión de Estudiantes Secundarios (UES) la Agrupación Evita (AE), el Movimiento de Villeros Peronistas (MVP) y el Movimiento de Inquilinos Peronistas (MIP) (Gillespie, 1987 [1982]: 337).

Estas organizaciones funcionaban como brazos legales y masivos para el accionar de Montoneros, y desplegaban una serie de tareas destinadas, especialmente, a la ampliación de las bases sociales de la organización y a captar nuevos militantes. Desde ellas se implementaron acciones especialmente pensadas para el crecimiento de la organización, que implicaban desde el apoyo a conflictos barriales, obreros o estudiantiles concretos, hasta prácticas recreativas y culturales (como partidos de fútbol, quermeses, obras teatrales y proyección de películas) mediante las cuales se gestaban los primeros contactos entre Montoneros y las bases en diferentes puntos del territorio (Anguita y Caparrós, 2006 [1998]; Salcedo 2011: 118-119; Lorenz, 2013: 106).

En la mayoría de los casos, estas acciones redundaban en un crecimiento del número de adherentes a la organización Montoneros, en diferentes encuadres que podían ser la JPR, la JTP o cualquier otra, y en una modalidad según la cual

no necesariamente un miembro de estas agrupaciones o frentes debía estar, al mismo tiempo, integrando una UBR. Este paso, el de ser militante de un frente promocionado para integrar una UBR, significaba dejar de ser masa para ser miembro de la Orga en su escalón inicial (Salcedo, 2011: 113).

---

Juventud Argentina para la Emancipación Nacional (JAEN). Fue Secretario General de la JP e intervino como vínculo entre esta organización y el General Juan Domingo Perón, hasta que este lo destituyó por sugerir la conformación de milicias populares en 1973. Continuó su militancia en Montoneros donde ejerció tareas militares. Se exilió durante la última dictadura militar y volvió al país en los años ochenta. En democracia tuvo vínculos con el movimiento carapintada y se convirtió en empresario y socio de una de las personas que secuestró mientras formaba parte de Montoneros, Jorge Born ("El final del "Loco", lejos de la gloria y cerca del poder", en *Página 12*, 13/2/12, disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-1825-2002-02-13.html>, consultado el 22/10/15).

En el marco de esta política de captación de adherentes, cada contexto demandó un accionar específico, aunque siguiendo lineamientos que se repitieron en todo el territorio nacional. En este sentido, una actividad como el teatro, por definición, basada en el encuentro entre personas y pasible de ser realizada con escaso equipamiento técnico (Verzero, 2013: 129), tenía potencialidad suficiente para convertirse en una poderosa arma de difusión, no sólo en el acercamiento a los diversos barrios sino también en la posterior irradiación de la organización hacia localidades lindantes (Salcedo, 2011: 288).

### **La Unidad Básica de Villa Miramar (1971-1972)**

Como relatamos en el capítulo anterior, Humberto Martínez llegó a la Unidad Básica de Villa Miramar a principios de 1973 por sugerencia del estudiante de la Universidad Nacional del Sur y militante de la Juventud Peronista Ulises Gelós.

La Unidad Básica había sido fundada a mediados de 1971, y era parte de un conglomerado mayor que incluía también los locales partidarios ubicados en los barrios de Villa Amaducci y San Martín y en la localidad de General Daniel Cerri. Todos estos espacios respondían a la dirección del militante R. F.<sup>441</sup> y el abogado Néstor “el Gordo” Bueno<sup>442</sup>, quienes se encontraban ligados a sectores sindicales<sup>443</sup> y habían desarrollado este trabajo territorial como parte

---

<sup>441</sup> R. F. venía teniendo accionar político en la organización Vanguardia Popular creada en 1964 como desprendimiento del Partido Socialista por diferencias respecto de la interpretación del fenómeno peronista. En 1971, una facción Vanguardia Popular decidió integrarse a las filas del Movimiento Justicialista y lo hizo a partir de un documento firmado, entre otros, por el mismo R. F. (Tortti, 2007). Ver mayores referencias biográficas de R. F. en ANEXO 1.

<sup>442</sup> Néstor Bueno era abogado y había actuado en causas en defensa por los presos políticos. Durante la última dictadura militar tuvo un brote psicótico y fue internado en el Hospital Borda, donde falleció.

<sup>443</sup> El abogado Néstor Bueno era el apoderado de la Lista B “Unión del Pueblo Peronista”, que resultó perdedora en los comicios internos del Partido Justicialista celebrados en julio de 1972. La Lista B tuvo composición eminentemente gremial y contó con el apoyo del líder de la CGT, Rodolfo Ponce. Asimismo, tuvo un rol preponderante en la creación de la Juventud Peronista local, dado que la mayoría de los miembros de la representación local de dicho organismo fueron parte de dicha lista. En contrapartida, la Lista A “Unidad y Lealtad” estaba ligada a la “rama política” y a sectores históricos del movimiento bajo el liderazgo de Eugenio Martínez, quien sería elegido en 1973 intendente de la ciudad. Integraban la lista “B”: José Alfredo Martínez Carreras (presidente), Roberto Tomás Bustos, Abel “Andi” Leguizamo. Américo De Luca. Gerardo Víctor Carcedo, Rubén Aníbal Bustos, Héctor José Mazzate, Ricardo Enrique Coscia, Aída Amelia Rodríguez, Héctor O. Mastrángelo, Cornelio Salgado, Juan Carlos Corrado. Vocales Ricardo Antonio Mendía, Edelmira Gladis Arnst, Eduardo S. Rabanetti, Cándido Romero, Evaristo López, Roberto Cadenas, Selva Agustina Poncio, Héctor Raúl Maraconi, Juan Carlos Rul, Ricardo Blanco, Sofía F. Pupilli Orellana, Jorge Eleodoro del Río,

de su estrategia electoral en el marco de los comicios internos desarrollados en julio de 1972, parte del proceso de “normalización”<sup>444</sup> del Partido Justicialista. De este modo, entre 1971 y 1973 la Unidad Básica de Villa Miramar



congregó a varios **IMAGEN 4 Pancarta “Montoneros-JP-Unidad Básica Fernando Abal Medina” en un acto en General Cerri.** militantes que se

movían entre las diferentes Unidades Básicas dirigidas por R. F. y por Néstor Bueno, desarrollando tareas fundamentalmente electorales que incluían “actos relámpago” en los que se distribuían volantes, se entonaba la marcha “Los muchachos peronistas” y se realizaban pintadas<sup>445</sup>.

---

José Federico Medici, José González, Roberto Oscar Álvarez, Juan Carlos Lozano, Silverio Hugo Mazzolini y Carlos Alejo Urrutia. Consejo Provincial: Juan José Martínez, Juan de la Cruz Frías, Reynaldo Rodolfo Reiner, Fausto Osvaldo Creus, Hugo Modarelli y Manuel Antonio Lobier. Consejo Provincial: Julio César Iglesias, Pablo M. Nicasio Romera y Juan Manuel Ponce. Por su parte, la lista “A” tenía la siguiente composición: Presidente del partido Eugenio Martínez. Siguen: Héctor Bruzzo, Emilio Fernández, Heliodoro P. Fernández, Julia C. Ruiz, Félix Sedán, Víctor M. Tomaselli, Nidia A. Arenas de Kelly, Edith W. Altendorff de López Camelo, Manuel E. Boquete, Juan S. Ballester, Antonio Tridenti. Vocales Mariano Martínez, René H. Castro, Marta S. Gobbe, Isolina Parada de Almada, Jorge Valemborg, Juana Joregevich, Salustiano García y Pío S. Macelarri. Suplentes Juana Dauphin de Moravito, Pedro A. Belelli, Mabel D. Martínez, Vicente Pazos Dios, Pedro R. Petrovich, Ilda B. Valeriani, Aníbal H. Román, Pascual Pascualini, Clara Berger de Carrete y Cándido Fuentes. Delegados al Congreso provincial: Carlos A. Gastaldi, Oscar N. Justiniano. Argelia R. Ocampos de Ballester y Juan Lopes. Suplentes: Segunda Mina. Consejo Bonaerense: Rodolfo F. Kelly y Alejandro Abiati. Apoderado de la lista A: Doctor Andrés López Camelo. “Justicialismo: dos núcleos en disputa en la conducción local” en *La Nueva Provincia*, 6/5/72. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

<sup>444</sup> El 1º de julio de 1971 se promulgó la Ley Orgánica de los Partidos Políticos, que establecía la elección periódica de los funcionarios partidarios y limitaba la posibilidad de su reelección a solo dos períodos consecutivos. A su vez determinaba un mínimo de afiliados para la legalización (uno por cada 4.000 votantes registrados en un distrito) y la necesidad de obtener el reconocimiento en cinco distritos para ser reconocidos como partido nacional, estableciendo un plazo máximo de un año el cumplimiento de estos requisitos. Esto obligó a todos los partidos argentinos a desarrollar, entre julio de 1971 y julio del siguiente año una agitada labor que incluyó campaña de afiliación, elecciones internas de autoridades, elaboración de la declaración de principios y las cartas partidarias.

<sup>445</sup> “Acto justicialista” en *El Eco*, año 3, nº 46, 26/4/71, p. 3. Según algunos testimonios, no estaba fuera de estos trabajos un entrenamiento armado que algunos desarrollaban en una quinta en las afueras de la ciudad. Entrevista a A. R., por Ana Vidal. Buenos Aires, 30/7/11.

A este grupo de militantes barriales ligados al mundo sindical se sumó, a principios de 1973, un nuevo conjunto de jóvenes activistas provenientes de la Universidad Nacional del Sur, que se acercaron a la Unidad Básica de Villa Miramar planteando un nuevo encuadre que se oponía a lo sostenido por R. F. y Néstor Bueno. Estos activistas eran militantes del grupo de la Juventud Peronista que comenzó a trabajar en la UNS a partir de mediados de 1972<sup>446</sup>, en el marco de la profundización del proceso de “peronización de la universidad”<sup>447</sup> y se caracterizó por desarrollar un intenso trabajo que partía de la UNS y se desplegaba por varios barrios bahienses, entre los que se cuentan Noroeste, Villa Nocito, Villa Libre y Villa Miramar, planteando una red de acción que buscaba ampliar las bases de poder territorial de la “Tendencia Revolucionaria” en vistas a las elecciones que llevarían a Héctor Cámpora a la presidencia.

La disputa por el encuadre político de la Unidad Básica de Villa Miramar producida a partir de la llegada de los militantes de la Juventud Peronista de la Universidad Nacional del Sur dio lugar a un proceso signado por la existencia de tensiones, alejamientos y también encuentros entre quienes pertenecían al grupo original de militancia barrial ligada al mundo sindical y quienes venían de la Universidad. Finalmente, la Unidad Básica de Villa Miramar pasó a responder al grupo de la JP proveniente de la UNS y denominarse “Fernando Abal Medina”, en tanto que el grupo de militancia barrial liderado por R. F. y Bueno se dividió entre quienes optaron por sumarse al grupo de la JP y aquellos que se mantuvieron fieles al liderazgo inicial. Entre estos últimos se encontraba la joven militante A. R.<sup>448</sup>:

---

<sup>446</sup> Este grupo estaba conformado, entre otros, por Juan Carlos Garavaglia, Jorge Rotstein, José Luis Peralta, Fortunato Mallimaci, entre otros. (Entrevista a Ulises Edgardo Gelós por José Marcilese. Bahía Blanca, 12/11/2010).

<sup>447</sup> Hasta mediados de 1972, las agrupaciones peronistas universitarias se ocuparon más que nada de “hacer política nacional en la universidad”, esto es, de que el peronismo tuviera en la universidad un canal que le permitiera incorporar a los estudiantes como uno de los sectores sociales más activos. A partir de aquel momento, y una vez abierta la posibilidad del retorno del peronismo al poder, se abocaron a la elaboración de una política universitaria peronista y combativa para hacer frente a la situación especial de la institución y sus actores, lo que dio lugar al llamado proceso de “peronización” de las casas de altos estudios (Barletta y Torti, citado en Dominella, 2015).

<sup>448</sup> Ver referencias biográficas en ANEXO 1.

A. R.: En realidad estábamos mucho en la Unidad Básica [de Villa Miramar] o en otros lugares... haciendo, lo que teníamos que hacer, digamos

Preg.: [C. C., uno de los estudiantes de la JP] me dijo que él estuvo viviendo unos meses en [la Unidad Básica de Villa Miramar] en 1973.

A. R.: Sí, él vivió ahí y nosotros ya no teníamos tanto trato. Hubo un problema de clase, eh, en algún momento.

Preg.: O sea que ya para el momento en el que [C. C.] se va a vivir a la Unidad Básica, ustedes ya estaban ocupando otro espacio dentro del barrio....

A. R.: En realidad, no sé si era dentro del barrio, creo que era al revés... Nosotros estábamos en el barrio, bueno [algunos compañeros] no eran del barrio pero llegan al barrio de este modo que te cuento, más a mi casa, más a hablar con mi viejo, a hablar con otros compañeros de las cocinas [...] Y cuando llegó. [R. F.] fue un referente muy importante para nosotros. [...] No era tan serio, éramos todos pendejos que por ahí nos caíamos bien y por ahí nos caíamos mal. Nosotros éramos los del barrio y la verdad que nos caían como el orto los pibes [de la Universidad], viste, venían a darnos letra y nosotros [...] Cuando llegaron los montoneros eran unos giles al lado nuestro.... Los compañeros de la universidad nos decían -“somos Montoneros” -“¡¡no me digas!!”.<sup>449</sup>

Por su parte, R. F. se opuso al nuevo encuadre propuesto por los jóvenes de la JP provenientes de la Universidad en el barrio Miramar:

Preg.: Entre la Unidad Básica de Villa Miramar y la Universidad había un montón de contacto, ¿no? ¿Eran tuyos los contactos?

R. F.: No eran míos... Yo era muy reacio... A mí me costó mucho... Mirá, yo lo que hice [...] Un muchacho que era geólogo.... Es Geólogo, es Vulcanólogo. Yo estaba tomando un Cinzano, con un compañero, en un lugar de Neuquén. Y aparece alguien y me dice -“Vos no me conocés, yo a vos te debo la vida”. -“Ah... la... miércoles. Eso es demasiado. Eso es demasiado. Nunca nadie me dijo eso ¿Y por qué me debés la vida?”. Y en realidad, yo les dije -“Mirá muchacho. Nosotros con

---

<sup>449</sup> Entrevista a A. R., por Ana Vidal. Buenos Aires, 30/7/11.

los Montoneros, no voy a estar nunca... Yo no voy a estar nunca, ni los voy a impulsar a ustedes a que estén. Con [Rodolfo] Ponce<sup>450</sup>, y compañía, yo no voy a estar nunca. Así que estoy hay que disolverlo. Esto se va a tensar hacia dos sectores". Que iban a terminar como terminaron. Sirviéndoles de forro... porque los Montoneros, el ERP, le sirvieron de forros a los milicos [...] Hay tipos que, yo te digo quién es: [R. A.] es el que más se me escapó a mí, en el sentido de que se fue con los Montoneros. No había forma de hacerle entender.<sup>451</sup>

Estos comentarios muestran las tensiones existentes en un encuentro que, en el trabajo territorial de las agrupaciones dependientes de Montoneros, se caracterizó por la rapidez y la potencia en el despliegue de fuerzas y que, en el caso puntual de la Unidad Básica de Villa Miramar tuvo entre sus herramientas la creación del grupo de teatro dirigido por Humberto Martínez<sup>452</sup>.

Este modo de acercamiento de los militantes de las agrupaciones de superficie de Montoneros, el proceso de captación y los enfrentamientos que suscitaba fueron parte del crecimiento de la organización político-militar en diferentes puntos del país. La llegada de los grupos provenientes de fuera del barrio se expresaba en formas de colaboración, pero también en disputas, que se

---

<sup>450</sup> Sindicalista de la derecha del movimiento peronista, dirigente de la CGT local. Sus comienzos fueron en la URGA (Unión de Recibidores de Granos y Afines) y entre los años 1973 y 1976 llegó a desempeñarse como Delegado Regional de la CGT local, llegando a ser integrante de la mesa nacional de las 62 organizaciones y Diputado Nacional por el FREJULI. Como hemos indicado en el capítulo 2, a partir de 1973 fue el "nexo local" de la "Triple A" en Bahía Blanca (Zapata, 2015).

<sup>451</sup> Entrevista a R. F., por Ana Vidal. Bahía Blanca, 7/12/12. R. A. era delegado de la Asociación de Trabajadores de la Industria Lechera de la República Argentina, militante de la Juventud Peronista y miembro de la Juventud Trabajadora Peronista de Bahía Blanca. En abril de 1977 fue secuestrado por fuerzas del Ejército Argentino en La Plata y mantenido en cautiverio en el CCD "La Cacha" durante cuatro meses. Luego fue trasladado a la Comisaría nº 8 de La Plata por dos o tres días y poco después a la Unidad Penitenciaria nº 9, en donde permaneció un largo período en la enfermería recuperándose de las consecuencias de su secuestro. Después de salir de la cárcel, permaneció un año en régimen de libertad vigilada. "Juicio por los crímenes del CCD 'La Cacha. 15ª Audiencia", disponible en <http://juicioporlacacha.blogspot.com.ar/2014/04/15-audiencia.html>, consultado el 21/11/15.

<sup>452</sup> La relación entre la militancia de la JP de la UNS y los barrios quedó manifiesta en mayo de 1973 con la proclamación de la Juventud Universitaria Peronista en nuestra ciudad, cuando "se destacó la presencia de compañeros de las Unidades Básicas de JP de distintos barrios, hecho nuevo en la UNS, que seguramente está señalando cambios sustanciales en el accionar universitario". La lista de adhesiones recibidas el día de ese evento da cuenta de la existencia de otros dos núcleos de Juventud Peronista-Montoneros en otras instituciones educativas de Bahía Blanca: la JUP de la Universidad Tecnológica Nacional Facultad Bahía Blanca y la JUP del Instituto Superior Juan XXIII. "JUP. Acto de proclamación de la Juventud Universitaria peronista de la UNS", en *El Eco*, 19/5/73. Archivo de la Memoria de la UNS, Carpeta de Prensa Universidad Nacional del Sur, 1973.

acentuaban en los casos en los que había un fuerte substrato de militancia previa (Salcedo 2011: 183). Como explica Lorenz,

En este período de extensión del trabajo territorial se dio un riquísimo y complejo fenómeno de convivencia de los diferentes niveles de militantes, dado que en las UBR confluían actores con diferentes experiencias [...] En este período de extensión esa convivencia revelaba parcialmente contradicciones que en los años posteriores se tornarían difíciles de resolver, y que pasaban por lo ideológico y también por la diferencia entre los recorridos de muchos de los militantes de estos espacios de fuerte presencia territorial y las líneas políticas de sus conducciones, provenientes de otras experiencias, y con otro origen de clase y formación (2013: 101).

Una anécdota que relata C. G., perteneciente al grupo de militancia barrial ligada a sectores sindicales dirigida por R. F., da cuenta de estas tensiones.

Después agarramos toda la parte electoral, viajamos a Ezeiza [...] En tren de acá de Bahía. Un tren especial, que venía del sur. Donde venía toda la dirigencia de la JP. Ahí tuve el primer desencanto con la dirigencia. Yo iba con los compañeros del barrio, que la mujer le había hecho el sándwich de milanesa, que le había envuelto, entonces la botella de vino venía envuelto, también en el diario. Entonces cuando íbamos en el tren, compartiendo, sacaron la botella, vino un joven, de mi edad, ponele, yo no sé cuánto tendrían los compañeros, pero... Los compañeros tenían 40 años, no tenían 70, pero yo tenía 20. Entonces, para mí eran muy mayores. Pero eran tipos del puerto, y de la construcción. Y me acuerdo que un pibe que venía del Sur, venía con un dirigente y dijo -“acá no se puede”. Y yo estaba como responsable del grupo. -“Tus compañeros tomaron siempre y no está como para decirle...”. Y aparte ellos son los verdaderos, los que hacen este acto, ir a ver a Perón. Yo tenía en claro, en mi vida siempre tuve despelote de todo, pero hay ciertas cosas, que siempre las tuve tan claras... <sup>453</sup>

En este punto, resulta interesante el testimonio de Jorge Rulli, organizador de la primera mesa de la Juventud Peronista, quien relata una experiencia similar

---

<sup>453</sup> Entrevista a C. G. por Ana Vidal. Bahía Blanca, 23/11/10. Ver datos biográficos de C. G. en ANEXO 1.

ocurrida en un espacio geográficamente muy distante de la Villa Miramar y Bahía Blanca:

[los Montoneros] eran todos ‘encapuchados’. Se hacían los boludos conmigo y yo no entendía nada. Digo encapuchados porque pertenecían a diferentes organizaciones y algunos incluso a la policía. Yo hacía el papel de ingenuo, de antiguo predicador del peronismo, respetado, pero muy cándido porque no conocía esa realidad, esa nueva realidad que se estaba gestando otro tipo de peronismo [...] Donde nosotros llevábamos un bombo, ellos llevaban treinta; donde nosotros legábamos en bicicleta, ellos ofrecían ómnibus para trasladarse a los actos [...] No podíamos sino más que retroceder, organizados frente al avance montonero, que era con guita [...] y con muchos cuadros políticos, que nosotros no disponíamos (Rulli, citado en Lorenz,2013: 101 y 102).

### **La Universidad Nacional del Sur y su política cultural (mayo de 1973-abril de 1974)**

Como hemos indicado, el trabajo de los estudiantes de la Juventud Peronista en la Villa Miramar se intensificó a partir de la asunción de Héctor Cámpora (25 de mayo de 1973), en cuyo gobierno diferentes integrantes de la “Tendencia Revolucionaria” del Peronismo accedieron a cargos públicos, especialmente, en los ámbitos universitario y cultural (Sessa; 2010; Abbattista, 2013 a). Esto permitió que varios proyectos surgidos o enmarcados en las organizaciones de superficie de Montoneros gozaran de un inédito apoyo institucional.

En este marco se produjo la asunción de Víctor Benamo como Rector Interventor de la Universidad Nacional del Sur. Benamo era un reconocido abogado bahiense, asesor legal de distintos sindicatos, activo colaborador en la difusión clandestina de las directivas de Perón desde el exilio<sup>454</sup>, e importante “cuadro articulador” de la militancia peronista bahiense (Zapata, 2012b).

---

<sup>454</sup> Durante su exilio, el General Perón se vinculó con personalidades pertenecientes a sectores disímiles e incluso enfrentados del peronismo bahiense, como Rodolfo Ponce, Roberto Bustos, Víctor Benamo o Mario Medina (Zapata, 2012 b).

A partir de 1972, y luego de su paso por la cárcel<sup>455</sup>, Víctor Benamo reforzó sus lazos con la izquierda revolucionaria del movimiento y se alineó con Roberto Bustos, líder de la Unión Obrera de la Construcción y fundador de la Juventud Trabajadora Peronista bahiense. Todo ello dio lugar a que, y por sugerencia de la Juventud Peronista al Ministro de Educación Jorge Taiana, Víctor Benamo fuera designado rector interventor de la Universidad Nacional del Sur.

Jorge Taiana<sup>456</sup>, médico personal de Perón, vinculado a la “Tendencia Revolucionaria” por la militancia de su hijo Enrique y particularmente permeable a convocar trabajadores de la cultura ligados a ella (Sessa, 2010: 4), realizó el nombramiento de Benamo en el marco de otra serie de intervenciones a universidades nacionales dictaminadas por el decreto 35/73 (Taiana, 1973: 1), que afectó a las casas de altos estudios de Buenos Aires, La Plata, Comahue y Mendoza<sup>457</sup>, entre otras. Desde ellas se desplegó una serie de medidas que pretendieron resignificar las relaciones entre las universidades y el proyecto nacional y popular, propiciando la articulación entre academia y necesidades populares y democratizando su funcionamiento (Taiana, 1973 y 1974).

En este proceso de acercamiento de la universidad al pueblo, las actividades culturales y artísticas tuvieron destacada importancia. En el caso de la UNS, en julio de 1973 se creó del Instituto de Estudios del Tercer Mundo “Eva Perón”<sup>458</sup> en el Departamento de Humanidades, con el fin de promover el estudio del llamado “Tercer Mundo” y en particular de Latinoamérica y sus alternativas en la lucha por la liberación. Simultáneamente, bajo dependencia de la Secretaría de Extensión Universitaria, dirigida en aquel entonces por el estudiante de

---

<sup>455</sup> En 1972 fue detenido bajo la acusación de encontrarse armas en su domicilio particular. Era la segunda vez que iba preso: la primera fue en el año 1958, bajo la acción del plan CONINTES (Zapata, 2012 b).

<sup>456</sup> Tanto Taiana como los ministros Esteban Righi (Interior) y Juan Carlos Puig (Relaciones Exteriores) eran afines a la “Tendencia”. Entre los gobernadores, mostraban un posicionamiento afín Oscar Bidegain (Buenos Aires), Alberto Martínez Baca (Mendoza), Jorge Cepernic (Santa Cruz), Miguel Ragone (Salta) y Ricardo Obregón Cano (Córdoba) (Gillespie 1982 [1982]: 212 a 214). En lo que hace al Poder Legislativo, “Los cargos en la lista de diputados que [Perón] aceptó, finalmente, no fueron cubiertos por ningún cuadro de conducción de su orgánica, ni siquiera por cuadros elevados de esta” (Salcedo, 2011: 171).

<sup>457</sup> Sobre la Universidad de Buenos Aires, ver Recalde y Recalde, 2007 y Abbattista, 2013; sobre la del Comahue, ver Trincheri, 2005 y Luorno, 2008. Para la Universidad Nacional de Cuyo, ver Servetto, 2010, Barandica, 2011. Sobre la de La Plata, ver Longoni, 2014.

<sup>458</sup> Un “Instituto de la Realidad Nacional y Tercer Mundo” se creó en la Universidad de la Plata en septiembre de 1974.

Economía Eduardo Montesarín<sup>459</sup>, se fundó la Escuela de Capacitación Política a fin de promover el conocimiento de los problemas nacionales e internacionales y a la Escuela de Capacitación Popular con la función de difundir la cultura autóctona y organizar cursos de formación profesional (Orbe, 2007: 225 y 234).

El Instituto de Estudios del Tercer Mundo fue dirigido por el docente de Letras Mario Usabiaga, y se propuso como objetivo fundamental la producción, intercambio y difusión de conocimiento sobre los pueblos colonizados, partiendo de la idea de que era la separación conceptual entre Argentina y quienes compartían su misma condición en el subcontinente, lo que determinaba su situación de dependencia<sup>460</sup>.

Por otra parte, la interventora del Departamento de Humanidades, Beatriz Ocampo, lo declaró en “estado de emergencia”<sup>461</sup>, lo que habilitó una importante reforma por la cual se cesanteó a docentes interinos cuya designación estaba vencida, y se reemplazó cátedras “de carácter conflictivo” por cursos y seminarios<sup>462</sup>.

Una de las primeras materias reemplazadas fue Historia del Arte y la Cultura I, cuya transformación dio lugar al Seminario sobre Arte y Cultura de Masas en la Argentina de 1973<sup>463</sup>.

El Seminario fue inaugurado el 4 de septiembre de 1973 en el Rectorado (Orbe, 2007: 222), y contó con una serie de encuentros que trajeron a Bahía

---

<sup>459</sup> El día 3/6/73 asumió como Secretario de Extensión Universitaria el estudiante de Economía Eduardo Montesarín, a partir de la designación por parte de Víctor Benamo. “Extensión Universitaria” en *El Eco*, 03/6/73, Carpeta de Prensa Universidad Nacional del Sur. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

<sup>460</sup> “En la UNS” en *La Nueva Provincia*, 26/7/73, Carpeta de prensa Universidad Nacional del Sur, 1973, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

<sup>461</sup> “Estado de emergencia” en *La Nueva Provincia*, 8/8/73. Carpeta de prensa Universidad Nacional del Sur, 1973, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

<sup>462</sup> “Depto. de Humanidades” en *El Eco*, 16/8/73. Carpeta de prensa Universidad Nacional del Sur, 1973, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

<sup>463</sup> Asimismo, se produjeron los siguientes reemplazos de cátedras: Filosofía Contemporánea por Cultura y Trabajo, a cargo del licenciado Carlos Dartiguelongue; Filosofía de la Historia por El marco teórico de la experiencia histórica latinoamericana, a cargo de Augusto Pérez Lindo; Historia Argentina por un seminario sobre Los grandes Movimientos Nacionales: Yrigoyenismo y Peronismo, a cargo de Juan Carlos Garavaglia y Lidia Henales; Teoría Literaria por Requisitos para una Socialización de la Literatura, a cargo de Mario Usabiaga; Historia de la Educación y Política Educativa y Organización Escolar por el Seminario Introducción a la Educación Argentina y Latinoamericana a cargo de Ocampo, Isabel, Martínez de Amodeo y Espina. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur. “Seminarios en el Depto. de Humanidades” en *La Nueva Provincia*, 16/9/73, y “Seminarios en el Depto. de Humanidades” en *La Nueva Provincia*, 16/9/73. Carpeta de prensa Universidad Nacional del Sur, 1973.

Blanca a un nutrido conjunto de reconocidos docentes e intelectuales del ámbito capitalino y latinoamericano<sup>464</sup>.

Las charlas tendieron mayormente a la reflexión sobre los productos de la cultura masiva (especialmente, la televisión) y las potencialidades de su refuncionalización en contextos revolucionarios y mostraron uno de los aspectos de la nueva política cultural emanada de la universidad, ligada a lo que Augusto Pérez Lindo, Secretario Académico del Departamento de Humanidades, definió en la inauguración del seminario: la “desmitificación de la falsa zona sagrada de las Letras, la Filosofía y la Historia”<sup>465</sup> que deberían ahora dedicarse al estudio de lo masivo, en constante tensión con lo popular, término que englobó una buena parte de los intereses de la Universidad.

En este sentido, y en el marco del plan “abrir la Universidad al Pueblo” (que abarcó programas diferentes en los que los estudiantes y docentes se pusieron al servicio de problemáticas regionales concretas, tanto en explotaciones agrícolas, como en establecimientos industriales, hospitales etc.<sup>466</sup>); desde agosto de 1973, la UNS fomentó el desarrollo de áreas marginales urbanas mediante la creación de un “Fondo de Reconstrucción Universitaria para los barrios y villas de emergencia”, que contó con un patrimonio de 40.000.000 de

---

<sup>464</sup> Los seminarios dictados fueron “Comunicación de masas o comunicación para las masas”, a cargo de Héctor Schmucler; “Experiencias televisivas en el medio rural chileno y Nuevas Formas de comunicación de Masas”, a cargo de Santiago Funes; “Industria Cultural en Argentina”, a cargo de Jorge Rivera; “El negocio de la televisión en Argentina”, “Cultura de élite, cultura popular y cultura de masas” y “La cultura popular del peronismo”, a cargo de Alberto Muraro; “Conferencia sobre Marechal”, a cargo de Bernardo Verbitsky; “El escritor en América Latina”, a cargo de Eduardo Galeano, “Literaturas marginales. El caso de la novela policial”, a cargo de Jaime Rest y “Arte y política”, a cargo de Ricardo Carpani. *El Eco*, 30/8/73, 19/9/73, 15/11/73; *La Nueva Provincia*, 8/11/73, 20/10/73, 23/11/73, 30/11/73. Carpeta de Prensa Universidad Nacional del Sur. 1973. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur. Carpeta de Prensa Universidad Nacional del Sur. 1973.

<sup>465</sup> “Fue inaugurado un seminario sobre Arte y Cultura organizado por el Dpto. De Humanidades” en *La Nueva Provincia*, 9/9/73. Carpeta de prensa Universidad Nacional del Sur, 1973. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

<sup>466</sup> Como parte de esta última meta, la UNS definió una serie de programas entre los que se contaron: “La Universidad al campo”, que contemplaba la puesta en producción de los establecimientos rurales de la UNS; “Universidad e industria”, que pretendía acelerar el proceso tecnológico del país por medio de la construcción de cohetes antigranizo e investigaciones sobre hidrocarburos; “Universidad y desarrollo”, con el fin de promover el progreso e integración regional, “Ciencia y autonomía nacional”, encargado de desarrollar líneas de investigación de base, necesarias para superar la dependencia científica y finalmente, “La Universidad al pueblo”, que tendría como objetivo resolver necesidades populares, redefinir la situación de barrios de emergencia, realizar encuestas sobre medicamentos y salud, y utilizar los laboratorios de la casa de altos estudios para hacer análisis gratuitos para sectores humildes (Orbe, 2007: 224).

pesos viejos que sería invertido en tareas de recuperación urbanística y ayuda sanitaria<sup>467</sup>.

Dos de los espacios en los que esta política tuvo aplicación inmediata fueron, justamente, aquellos en los cuales Montoneros y sus agrupaciones de superficie tenían una historia previa de trabajo territorial: Villa Libre (donde vivía la familia de Roberto Bustos)<sup>468</sup> y Villa Miramar.

En este contexto, se fundó el primer Centro de Cultura Popular<sup>469</sup> ubicado en la sociedad de fomento del barrio Villa Libre y dependiente de la Secretaría de Extensión Universitaria. El programa en el cual se basaba este proyecto, abrevaba en las diferencias entre una cultura “colonizada”, y otra “nacional”, la última tenía como objetivo fundamental la creación de los Centros barriales:

[es posible distinguir] dos culturas reales en la Argentina; una colonial, orientada por el imperialismo y sustentada por las minorías nativas del privilegio, y otra popular, generada por el conjunto de las clases laboriosas del país, la auténtica cultura nacional. Esta última ha venido sufriendo una agresión constante en los últimos 18 años, tanto en forma solapada como directa y violenta, sobre las obras o los autores de orientación nacional y revolucionaria. Es así que se ha visto limitada en su desarrollo, tanto en lo extensivo, es decir en los diferentes campos del conocimiento y del arte, como en la profundización de esas expresiones. Ahora ha llegado la ocasión de revertir ese proceso, comenzando a liberar las energías culturales del pueblo y desarrollar la cultura auténticamente nacional.<sup>470</sup>

Este Centro de Cultura Popular pretendía ser el primero de una serie de otros que,

---

<sup>467</sup> “UNS: programas de trabajo” en *El Eco*, 2/8/73. Carpeta de Prensa Universidad Nacional del Sur, 1973, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

<sup>468</sup> Los lazos entre la UNS y el dirigente de la UOCRA se hicieron evidentes en la co-organización (entre el Sindicato y la Secretaría de Extensión Universitaria) del Campeonato Juvenil de Fútbol “Evita” en instalaciones del Club Villa Mitre, que tuvo lugar en diciembre de 1973 (Orbe, 2007: 253).

<sup>469</sup> Existió un espacio barrial similar dependiente de la Universidad del Comahue, llamado Centro de Producción Cultural Santa Clara. Funcionó como “experiencia piloto” en la localidad de Cipolletti, y estaba “destinado a entregar conocimiento para que la ‘gente’ produzca bienes culturales” (luorno, 2008: 12).

<sup>470</sup> “Estúdiase la creación de un nuevo centro de cultura popular en la UNS” en *El Eco*, 01/10/73. Carpeta de Prensa Universidad Nacional del Sur, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

ubicados en los barrios de la ciudad, desarrollarán diversas actividades de enseñanza y práctica cultural, incluyéndose proyecciones cinematográficas, canto y música, bailes folklóricos, teatro y pintura. También servirán de asiento a la futura campaña de alfabetización, en cuanto a la actividad regular y permanente. Además habrá jornadas especiales con presentaciones de conjuntos artísticos contratados por la Secretaría de Extensión Universitaria, la actuación del Coro Popular Universitario y de músicos y poetas locales, exposiciones de artistas, plásticos de la zona y funciones de teatro con los grupos existentes en la ciudad y los que progresivamente irán surgiendo del trabajo en esa materia en los distintos centros a crearse.<sup>471</sup>

Si bien en la Villa Miramar no llegó a crearse ninguno de estos Centros de Cultura Popular –de hecho, el de Villa Libre es el único que está documentado– existió un flujo de recursos desde la Universidad al barrio, que permitió tanto las tareas de parcelamiento desarrolladas por los estudiantes de Agronomía, como el financiamiento de una serie de actividades ligadas al Grupo de Teatro Popular Eva Perón: el viaje del elenco a Buenos Aires para sus presentaciones en el Teatro IFT, y los gastos de las presentaciones de Huerque Mapu en el barrio<sup>472</sup>.

Las medidas tomadas en el Departamento de Humanidades y el trabajo desplegado desde la Secretaría de Extensión Universitaria dieron cuenta de una política universitaria orientada a intervenir en la esfera cultural con un objetivo emancipador, siguiendo dos líneas fundamentales de trabajo: el estudio de los medios masivos de comunicación y la ampliación de las posibilidades de los sujetos populares de producir su propia cultura. Ambas líneas de trabajo fueron también desplegadas por referentes de la “Tendencia Revolucionaria” en otras universidades del país.

En este sentido, y en lo que hace a lo específicamente teatral, una de las experiencias mejor conocida fue la de la Facultad de Teatro de Mendoza y su

---

<sup>471</sup> “Nuevo centro de cultura popular”, en *Diario Río Negro*, 9/10/73. Carpeta de Prensa Universidad Nacional del Sur, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

<sup>472</sup> La UNS organizó una pequeña gira bahiense que los hizo presentarse en el Centro de Cultura Popular de Villa Libre, en El Teatro Eva Perón, el Salón de Empleados de Comercio, y finalmente, en la Sala Mártires de Trelew del Rectorado. De esta forma, Huerque Mapu actuó en un corredor ligado a los espacios de anclaje montonero (con excepción del Salón de Empleados de Comercio).

programa de trabajo en los barrios, que capitalizó experiencias previas del Peronismo de Base en la región, puntualmente, los proyectos del grupo teatral Virgen del Valle, dirigido por Ernesto Suárez.

Cuando en julio 1973, y por asamblea de estudiantes, Ernesto Suárez llegó a ocupar el cargo de interventor en el Departamento de Arte Escénico y Coreográfico de la Universidad Nacional de Cuyo, impulsó una reforma del plan de estudios orientada a formar profesionales capaces de “brindar el apoyo técnico necesario en el interior de la provincia”, crear “grupos de teatro en barrios, escuelas unidades básicas” y lograr “la descentralización de los bienes culturales, reducid[os] en ese momento a los sectores privilegiados”<sup>473</sup>.

En este marco se conformaron seis elencos de estudiantes que, como parte del Teatro Universitario, recorrieron los barrios obreros procurando conocer y dramatizar las problemáticas cotidianas y urgentes, en un proceso de trabajo que, a diferencia de la experiencia de Virgen del Valle<sup>474</sup>, estuvo centrado más que nada en hacer teatro “para” más que “con” los vecinos (Henriquez en Baraldo y Scodeller, 2006: 77)<sup>475</sup>. Se trataba de una experiencia que implicó una “articulación” “entre militancia, agrupaciones políticas, grupos de teatro universitarios y sectores populares”, en tanto que la llegada a los barrios se producía por contactos previos de miembros de organizaciones políticas con trabajo territorial (Barandica, 2013: 10).

---

<sup>473</sup> “Plan de estudio de las carreras de Arte Dramático y Escenográfico de la UNC”, Mendoza, 15 de abril de 1974, citado en Barandica, 2011: 96.

<sup>474</sup> Los distintos componentes del Teatro Universitario desarrollaron un “circuito barrial” compuesto por una serie de “quince lugares fijos en los que iban a actuar con intervalos de dos meses de duración. Se trabajaba en el mismo sitio los sábados y domingos con teatro para niños y para adultos, y todas las piezas barriales eran de creación colectiva” (Barandica, 2011: 99).

<sup>475</sup> Otras experiencias en el marco universitario fueron las dramatizaciones de escenas de la historia nacional realizadas por el grupo de teatro militante “Cumpa”, desprendimiento de la Agrupación Podestá, en el marco de la cátedra de Historia Nacional y Popular en la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA cuyo titular era Horacio González (Verzero, 2009: 168). Asimismo, y desde la Secretaría de Artes Visuales de esa universidad, dirigida por Luis Felipe Noé, se propuso “convocar a artistas para tareas de creación colectiva con niños y adultos, crear talleres de expresión en barrios y villas de emergencia, desarrollar pinturas murales en hospitales, escuelas, plazas y esquinas de la ciudad como parte de los trabajos voluntarios de reconstrucción, y recopilar obras plásticas para la cultura de la liberación que circulen en muestras itinerantes” (Longoni en Baldasserre, 2013). Otra de las iniciativas impulsadas desde la academia fueron las Primeras Jornadas de Cultura Nacional, convocadas por la Facultad de Artes y Medios Audiovisuales de la Universidad Nacional de la Plata, que incluyeron un programa heterogéneo que abarcó desde la proyección del film “Perón y la revolución justicialista” de Cine Liberación hasta la presentación del grupo teatral octubre, pasando por la concreción del Torneo Infantil Evita, junto con diversas propuestas de recreación para niños, coros, conjuntos folklóricos barriales, y un homenaje a Manzi y Discépolo a cargo de Cátulo Castillo y Sebastián Piana (Longoni 2014: 268).

Otras experiencias de articulación entre proyectos de “teatro militante” y universidad en las casas de altos estudios dirigidas por rectores afines a la “Tendencia” fueron las dramatizaciones de escenas de la historia nacional realizadas por el grupo de teatro militante “Cumpa”, desprendimiento de la Agrupación Podestá, en el marco de la cátedra de Historia Nacional y Popular en la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA cuyo titular era Horacio González (Verzero, 2009: 168)<sup>476</sup>.

### **El programa cultural de los referentes de la “Tendencia Revolucionaria” en el Ministerio de Educación de la Nación (1973-1974)**

El desarrollo de este tipo de proyectos teatrales en las universidades intervenidas era coherente con otras de las políticas que los referentes de la “Tendencia Revolucionaria” incorporados en el Ministerio de Educación<sup>477</sup> lanzaron en distintas dependencias del Ministerio. Estas políticas fueron, según Lucía Abbattista,

una suerte de mix de iniciativas cubanas, chilenas y proyectos que al menos dos o tres generaciones de intelectuales locales habían planteado como aspiraciones desde las revistas culturales de izquierda,

---

<sup>476</sup> En la misma línea pero desde la Secretaría de Artes Visuales de esa misma universidad, dirigida por Luis Felipe Noé, se propuso “convocar a artistas para tareas de creación colectiva con niños y adultos, crear talleres de expresión en barrios y villas de emergencia, desarrollar pinturas murales en hospitales, escuelas, plazas y esquinas de la ciudad como parte de los trabajos voluntarios de reconstrucción, y recopilar obras plásticas para la cultura de la liberación que circulen en muestras itinerantes” (Longoni en Baldaserre, 2013). Otra de las iniciativas impulsadas desde la academia fueron las Primeras Jornadas de Cultura Nacional, convocadas por la Facultad de Artes y Medios Audiovisuales de la Universidad Nacional de la Plata, que incluyeron un programa heterogéneo que abarcó desde la proyección del film “Perón y la revolución justicialista” de Cine Liberación hasta la presentación del grupo teatral octubre, pasando por la concreción del Torneo Infantil Evita, junto con diversas propuestas de recreación para niños, coros, conjuntos folklóricos barriales, y un homenaje a Manzi y Discípulo a cargo de Cátulo Castillo y Sebastián Piana (Longoni, 2014: 268).

<sup>477</sup> Entre otros, se incorporaron Alcira Argumedo, Adriana Puiggrós, Oscar Smoje, Alicia Camilión, Carlos Oves, Andrés Zabala, Carlos Ulanovsky, Marta Dujovne, Nicolás Casullo y Juan Carlos Gené (Verzero, 2009 y Abbattista, 2011), quienes obtuvieron cargos en dependencias Ministerio de Cultura y Educación; así como el Canal 7 de televisión y el Instituto Nacional Cinematográfico. La gran mayoría de ellos tuvo que renunciar luego de la renuncia de Héctor Cámpora o ni bien asumió Juan Domingo Perón. En este sentido, como ha afirmado Abbattista “el hecho de que en el Ministerio de Cultura y Educación los funcionarios y sus equipos de trabajo perduraran en funciones desde aproximadamente mayo de 1973 hasta agosto de 1974 (alrededor de un mes después de la muerte de Juan Domingo Perón), los convierte en un caso excepcional y nos ofrece a nosotros una oportunidad de observar no solo ideas, debates, o proyectos formulados en el aire sino políticas culturales y educativas efectivamente desplegadas por los grupos de la izquierda peronista que allí confluyeron” (2013: 02).

en los márgenes de las instituciones del Estado, durante 18 años de proscripción del peronismo e inestabilidad (2013: 6).

Este programa de trabajo desplegado desde el Ministerio fue diseñado en un proceso previo por el cual, a comienzos del año 1973

se había creado un ámbito de trabajadores de prensa de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y Montoneros (que se encontraban todavía en proceso de unificación), para reunir a un selecto número de escritores y periodistas propios con el fin de diseñar estrategias de comunicación para la campaña electoral de Héctor Cámpora y para imaginar la tarea que les cabría en el período que se abriría tras el anhelado triunfo. Esto se realizó más allá del ámbito específico de prensa del Frente Justicialista de Liberación (FREJULI) (2013: 6).

En esas reuniones de escritores y periodistas participaron, entre otros, Dardo Cabo, Juan Gelman, Enrique “Jarito” Walker, Juan José María “Yaya” Ascone, Rodolfo Walsh, Jorge Berneti y Miguel Bonasso, quienes, en los meses siguientes “articulaban cada una de las iniciativas de comunicación y cultura a gran escala, sea a partir del Estado o de manera autónoma, que promovió Montoneros” (Abbattista2014: 6). Entre ellas se cuentan una serie de publicaciones periódicas cuyo principal exponente fue *Noticias*<sup>478</sup> y, menos conocidas, un conjunto de medidas y programas llevados adelante en la prensa, la radio y la televisión que buscaron “proyectar desde el Estado, aquello que entendía como políticas culturales revolucionarias” (Abbattista, 2013 b: 2), y que fueron pensadas como intervenciones en la “batalla político-cultural en proceso de transición al socialismo” (Abbattista, 2014: 4).

Entre estas últimas se destacó la apertura del Departamento de Comunicaciones Sociales<sup>479</sup> dentro del Ministerio de Educación, que surgió

---

<sup>478</sup> Otras publicaciones lideradas por este grupo de periodistas orgánico a Montoneros fueron *El Descamisado* (mayo de 1973-abril de 1974), *El Peronista* (abril a mayo de 1974) y *La Causa peronista* (julio-septiembre de 1974) (Abbattista, 2014: 6).

<sup>479</sup> El Departamento era dirigido por Andrés Zavala y Nicolás Casullo. El primero era periodista y militante montonero. Como periodista, Zabala se había desempeñado en Radio Universidad de La Plata, *Primera Planay La Opinión*. Como militante había pasado primero por Guardia de Hierro y luego recaló en JAEN Juventud Argentina para la Emancipación Nacional, desde donde se suma a Montoneros. Tras el trabajo en el Ministerio, fue jefe de prensa del Partido (Peronista) Auténtico en las elecciones de Misiones de 1975. A partir del Golpe de Estado de marzo de 1976 se asiló en España y volvió a la Argentina en 1983. Hasta su muerte trabajó en el diario *La Voz* y otros medios de prensa vinculados al sector conocido como Renovación Peronista. Por su parte, Nicolás Casullo (1944-2008) estudió letras y sociología en la UBA

“con el propósito de desarrollar las técnicas de difusión aplicadas al ámbito de la cultura y la concientización masiva” de modo de “complementar los métodos de la educación tradicional” (Abbattista, 2013 a: 15).

En este sentido, el Departamento impulsó una serie de proyectos audiovisuales sobre episodios de la Historia Argentina como la “Vuelta de Obligado” y la “Resistencia Peronista” y de personajes de la Historia Argentina y Latinoamericana como Felipe Varela, Raúl Scalabrini Ortiz, John William Cooke, Arturo Jauretche, Manuel Dorrego, Tupac Amaru, José Martí. Asimismo, se produjeron programas radiales con auspicio del Ministerio en las cuatro radios principales de la Capital Federal (en los que participaron Norman Briski, Ana Amado y Carlos Ulanosvky, entre otros). Por otro lado, se proyectó la creación del Canal 4, primer proyecto de televisión educativa y se creó un Centro Multinacional de Tecnología Educativa, para producir programas educativos y culturales en forma masiva, en tanto que, en el ámbito de la prensa, se produjo el *Diario de los Chicos*, que fue pensado como periódico en formato tabloide y muy ilustrado, con un contenido esencialmente analítico y reflexivo que buscaba desmotar la lógica de la información y las noticias y llegó a tener una tirada de 600.000 ejemplares. En lo que hace a la música popular, se proyectó crear una Discoteca Estatal, inspirada en la DICAP chilena, desde la cual se editaron al menos dos simples de 33 r.p.m. titulados “Vamos estudiantes” y “Los males de la dependencia”. El primero estaba dirigido a los estudiantes secundarios, exhortándolos a participar activamente del proceso de reconstrucción nacional. Contenía dos temas rockeros (“Vamos estudiantes” y “Humanizándonos”) interpretados por el conjunto *beat Futuro 5*<sup>480</sup>. En el segundo disco, participó Huerque Mapu bajo el seudónimo “Mari Peñí”, que

---

durante los años de la Revolución Argentina. Participó de diferentes iniciativas culturales y trabajó en el diario *La Nación* hasta mediados de 1969. A comienzos de la década del '70 se involucró en el FATRAC (Frente de Trabajadores de la Cultura) del Partido Revolucionario de los Trabajadores y en la Revista Nuevo Hombre durante la etapa dirigida por Enrique Walker. Se suma a JAEN durante 1972, cuando este espacio se está fusionando con Montoneros. En agosto de 1974 renuncia al Ministerio, perseguido por la Triple A y se desconecta de la Organización. Se va del país primero a Cuba, luego a Venezuela y se radica más tarde en México. Allí comenzará una carrera profesional en el mundo de la comunicación y desde su regreso al país en la posdictadura estuvo al frente de numerosas cátedras universitarias y revistas culturales como *Pensamiento en los confines*. (Abbattista, 2014).

<sup>480</sup> Según ha estudiado Abbattista (2011), en la nota periodística se describe a la canción “Vamos...estudiantes” como un rock con exhortaciones dirigidas a la gente joven para que se integre al proceso de reconstrucción nacional iniciado por el gobierno popular” y al otro tema, titulado “Humanizándonos” como una canción destinada para estimular el trabajo voluntario en vacaciones en el marco de los operativos de la JP y la UES.

grabó los dos temas del disco, uno dedicado al problema del “Mal de Chagas” denominado “La vinchuca” y otro referido al analfabetismo, llamado “Un niño en el camino”).

Finalmente, se intentó crear una editorial estatal pero el proyecto no fue aprobado por el Congreso, por lo que el rol de la edición y venta de libros a precios populares, en kioscos, sindicatos y fábricas dentro del Estado lo cumplió EUDEBA, la editorial de la Universidad de Buenos Aires (Sessa, 2010: 6 y Abbattista, 2013 a: 12-15).

Por otro lado, y desde la Dirección Nacional de Educación de Adultos dependiente del Ministerio se desplegó la “Campaña para la Reactivación Educativa del Adulto para la Reconstrucción”, que comenzó el 8 de septiembre de 1973 y se basaba en los principios de la “Pedagogía del Oprimido” de Paulo Freire (que fue convocado como asesor). La Campaña convocó a miles de voluntarios y, según ha explicado Lucía Abbattista, emulaba a las similares desarrolladas en Cuba en 1961 y en Chile en 1970. En ella,

las “aulas” se constituyeron, de manera innovadora, en espacios laborales, sindicales y locales partidarios en los barrios más humildes, alcanzando un vastísimo despliegue territorial [...] los voluntarios fueron convocados en todo el país y, en su mayoría, los equipos estuvieron integrados por militantes de la Juventud Peronista Regionales, pero esto no fue nunca excluyente. [Esta campaña] Constituyó una de las experiencias más grandes, si no la mayor, de movilización juvenil voluntaria que el país recuerde, al calor de una militancia absolutamente consustanciada con los objetivos de empoderamiento popular (2013 a: 17 y 18).

Como puede verse, la serie de medidas impulsadas desde las Universidades y otras dependencias del Ministerio de Educación por miembros de la “Tendencia Revolucionaria” fueron expresión de un lineamiento que recogía reflexiones generadas desde la izquierda en los años previos y que fue discutido en una serie de reuniones en los tramos finales de la campaña que llevó a Héctor Cámpora a la presidencia. Al interior de esta experiencia de institucionalización de un programa cultural revolucionario pueden identificarse al menos dos estrategias que operaban en forma articulada.

Una de ellas fue la generación de espacios de discusión e intervención directa con fines revolucionarios en la producción de los medios masivos de comunicación mediante proyectos editoriales, cinematográficos, televisivos y radiales. La otra, implicaba la generación o modificación de los dispositivos de enseñanza-aprendizaje y producción artística, de modo tal de generar un acercamiento a los sectores populares, adecuando los objetivos, los contenidos y también el alcance geográfico de los programas educativos y culturales y proponiendo, en algunos casos, un proceso de empoderamiento por el cual se esperaba que dichos sectores se convirtieran en los productores de una cultura liberada. En cuanto a los contenidos, varios de los programas abrevaban en la Historia y el folclore argentino y latinoamericano en la búsqueda de tópicos y valores que exaltaran los ideales revolucionarios. En este marco se abrió una brecha que permitió, en experiencias disímiles, el trabajo de algunos referentes del “teatro militante” (que contaban ya con una trayectoria previa de trabajo teatral ligado tanto a la JP como al Peronismo de Base) en espacios ligados a las casas de altos estudios intervenidas, como Humberto Martínez en la UNS, Ernesto Suárez en la UNCUYO, o el grupo Cumpa en la cátedra de Historia Argentina en la UBA.

### **La Cantata Popular Santa María de Iquique en el Teatro Municipal de Bahía Blanca**

Si bien como hemos visto, varios referentes del “teatro militante” argentino lograron desarrollar su trabajo desde las universidades controladas por referentes de la “Tendencia“, ninguno llegó a ocupar altos cargos de poder en instituciones teatrales (Verzero, 2009: 191). Esos altos cargos fueron, por el contrario, ocupados por personas afines a los sectores ortodoxos.

En este sentido, en el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires (TMGSM) tuvo lugar una “toma” ejercida por “la derecha peronista vinculada a los sectores sindicales”(Fos, 2009: s/p) y los empleados fueron encerrados durante días, hasta que finalmente el teatro fue intervenido. Como producto de la intervención asumió la dirección del establecimiento Juan Oscar Ponferrada (junio de 1973-junio de 1974). Por otro lado, en el Teatro Nacional Cervantes

fue designado como director César Tiempo<sup>481</sup>. Ambas figuras habían ejercido altos puestos de poder durante la primera y la segunda presidencia de Juan Domingo Perón (1946-1952 y 1952-1955) y entre 1973 y 1974 llevaron adelante en aquellos espacios una política estética que se desarrolló en dos sentidos: folklórico / tradicionalista / nacionalista, y clásico / culturizante / universalizante<sup>482</sup> (Verzero, 2009: 192).

En Bahía Blanca, el principal espacio de aplicación de la política cultural oficial en materia teatral era el Teatro Municipal, única sala dependiente del municipio. El mismo no contaba por aquel entonces con una dirección propia, por lo que las decisiones inherentes a su funcionamiento recaían en quien ejerciera la Dirección de Cultura, que, con el triunfo de Eugenio Martínez (1973-1976)<sup>483</sup>, pasó a manos de Susana Persia<sup>484</sup>, pianista y profesora de música,

---

<sup>481</sup> César Tiempo (p. de Israel Zeitlin. 1906-1980). Poeta, periodista, editor y dramaturgo. Nació en el actual territorio de Ucrania en el seno de una familia judía de origen alemán, pero emigró de pequeño a la Argentina. Entre sus obras más recordadas se cuentan "Pan criollo" y "El lustrador de manzanas, 1957). Formó parte del llamado "Grupo de Boedo" y cofundó la editorial argentino-uruguaya Sociedad Amigos del Libro. En 1930 obtuvo el Premio Municipal de Poesía. En 1937 fundó y dirigió la revista *Columna* y recibió el Premio Nacional de Teatro. En 1945 ganó el Premio Municipal al Mejor Libro Cinematográfico. Entre 1952 y 1955 fue director del suplemento literario del diario *La Prensa*; y en 1957 de la página literaria del diario *Amanecer*. Entre 1973 y 1975 se desempeñó como director del Teatro Nacional Cervantes. En 1978 mereció el Premio Sixto Pondal Ríos. "César Tiempo" en <http://www.aimdigital.com.ar/2012/10/25/cesar-tiempo/>, consultado el 19/10/15.

<sup>482</sup> Entre 1973 y 1974 se estrenaron en el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires, las obras "Trescientos millones", de Roberto Arlt con dirección de José María Paolantonio (herencia de la gestión anterior), "Antígona Vélez", de Leopoldo Marechal, con dirección de Santángelo; "La Biunda", de Carlos Carlino, con dirección de Pascual Naccarati; "El enfermo imaginario, de Molière", con dirección de Ponferrada; "La vida es un sainete", de Alberto Vacarezza, con dirección de Alberto Vacarezza hijo (en el centro cultural Enrique Santos Discépolo). La programación del Cervantes, por su parte, incluyó "Donde la muerte clava sus banderas", de Omar de Carlo, con dirección de Pedro Escudero. "Le Tartuffe", de Molière, por el *Teatre Nationale Populaire*, con dirección Roger Planchon, en gira auspiciada por la embajada francesa. La misma tendencia se observa en las demás disciplinas: el área de danza del Teatro San Martín presentó, "De raíz al sol", de Susana Zimmermann, que incluía bagualas salteñas, vidalas de Tucumán, etc. En el área de música, entre 1973 y 1975 se presentaron el Cuarteto Zupay, Los Chalchaleros, Los Arroyeños, Los Hermanos Ávalos, en el marco del ciclo "Viernes de SADAIC [Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música]". En recitales tomaron parte la Orquesta de Cámara Juvenil y el *Collegium Musicum* de Buenos Aires, que presentaban asiduamente obras clásicas interpretadas por jóvenes músicos y conciertos para niños, respectivamente (Verzero, 2009: 191).

<sup>483</sup> Eugenio Martínez (Bahía Blanca, 1920-1993) se desempeñó como intendente de Bahía Blanca entre el 25 de mayo de 1973 y el 24 de marzo de 1976. Representante del peronismo histórico, Martínez pertenecía a los sectores políticos (por oposición a los sindicales) del peronismolocal. Antes de asumir la intendencia de la ciudad, Martínez había sido diputado por La Pampa y gobernador de esa provincia por un corto período. Asimismo, era conocido en el ámbito bahiense debido a su participación en actividades deportivas. "Martínez, candidato peronista", en *El Eco*. Bahía Blanca, año III, n° 482, 3/1/73, p. 3.

<sup>484</sup> Entrevista a Susana Persia, por José Marcilese y Ana Vidal. Bahía Blanca, 26/12/12. Ver referencias biográficas de Susana Persia en ANEXO 1.

integrante del movimiento de revalorización y renovación del folclore a nivel local; sin militancia previa en el peronismo y con inclinación hacia el radicalismo. Durante la gestión de Persia no se plantearon prácticamente novedades en el uso dado al teatro, el cual, como en gestiones anteriores estuvo dedicado mayormente a interpretaciones de música académica, ballet, y en menor medida, música popular y teatro comercial porteño, quedando excluidos de sus salas las producciones de artistas locales no pertenecientes a organismos oficiales<sup>485</sup>.

Pero además de albergar las actividades generadas por la Dirección de Cultura, el Teatro Municipal fue cedido en este período para la organización de actividades a organizaciones gremiales de la ciudad mayormente ligadas a la derecha del movimiento peronista, que gestionaban su uso en trato directo con el Intendente<sup>486</sup>.

De esta forma, el Teatro Municipal fue sede de la charla del historiador revisionista Enrique Pavón Pereyra, organizada por la Confederación General del Trabajo dirigida por Rodolfo Ponce (CGT) en agosto de 1973<sup>487</sup>; y al mes siguiente, tuvo lugar en sus instalaciones el “Festival artístico de la CGT”, con el lema “Por la reconstrucción nacional y la revolución en paz”. Actuaron allí la cantante internacional Fetiche, la Orquesta Estable de Bahía Blanca y el

---

<sup>485</sup> Durante la gestión de Persia, la danza clásica y la música académica tuvieron una presencia constante en el Teatro Municipal, mediante la actuación de dos organismos oficiales radicados en Bahía Blanca: el Ballet del Sur y la Orquesta Estable. Uno y otro desarrollaron espectáculos en forma regular, presentando un repertorio académico clásico y acompañados de solistas provenientes de otros puntos del país y el mundo. Asimismo, visitaron la ciudad formaciones académicas oficiales y privadas de Argentina y otras naciones, como el Octeto de Berlín, la Orquesta de Cámara Checa, el Ballet del Teatro Argentino de la Plata, entre otros.

En lo inherente a la música popular, tuvo especial presencia el folclore: actuaron en el Teatro Eduardo Falú, Los Chalcheros, Los Cuatro Argentinos, Mercedes Sosa y Cacho Tirao. En el tango, Ubaldo del Río, Mariano Mores y Horacio Salgán fueron números más destacados en la temporada musical. Y respecto al rock, visitaron la ciudad Roque Narvaja, Raul Porchetto y Lito Nebbia. Por otra parte, las salas del coliseo municipal dieron espacio a las compañías de teatro comercial de Buenos Aires, con la presencia de actores como China Zorrilla, el matrimonio Cibrían Campoy, Luis Sandrini y Niní Marshal. En este marco, el espacio dado a los artistas locales no pertenecientes a instituciones oficiales como el Ballet o la Orquesta continuó siendo muy escaso. Entre todos, quienes más acceso tuvieron a las salas del teatro fueron los conjuntos vocales, especialmente, el Coro de la UNS y el de la Unión Vasca, entre otros. Asimismo, pudieron presentarse en el teatro algunos conjuntos folclóricos y de rock, pero en ocasiones puntuales y sin regularidad. Finalmente, el arte escénico bahiense fue el menos representado. La única que tuvo un acceso constante a la sala teatral municipal fue la Escuela de Teatro, que funcionaba allí mismo y realizaba en ese marco sus funciones de alumnos. Los elencos independientes, no accedieron en todo este período al Teatro Municipal, salvo rarisísimas excepciones.

<sup>486</sup> Entrevista a Susana Persia, por José Marcilese y Ana Vidal. Bahía Blanca, 26/12/12.

<sup>487</sup> “Conferencia”. *El Eco*, 4/8/73. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur. Carpeta de prensa gestión Susana Persia.

cuerpo de baile del Centro tradicionalista bahiense Caldén Rojo<sup>488</sup>. Asimismo, el 6 de septiembre de 1973 se conmemoró el “Día del Trabajador Metalúrgico”, en el que actuaron el conjunto local Los Andariegos y la Peña Inti Hua<sup>489</sup>. En enero de 1974 la CGT dejó inaugurada su “Escuela de Capacitación Política”, coordinada por el gremialista metalúrgico Albertano Quiroga<sup>490</sup>. Su primera actividad fue una charla en el Teatro Municipal de Julián Licastro<sup>491</sup>, Secretario Político de la Presidencia de la Nación, a la que asistieron representantes de los sindicatos locales y de la zona, así como miembros de la Juventud Sindical Peronista<sup>492</sup>. Finalmente, en mayo de 1974, se realizó un festival infantil celebrando el día del obrero vidriero<sup>493</sup>.

---

<sup>488</sup> “Festival artístico de la CGT en el Teatro Municipal”, *La Nueva Provincia*, s/a, s/n, 19/9/73. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur. Carpeta de prensa gestión Susana Persia.

<sup>489</sup> “Teatro Municipal”. *La Nueva Provincia*, s/a, s/n, 31/8/73. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur. Carpeta de prensa gestión Susana Persia.

<sup>490</sup> Albertano Quiroga era el secretario general de la Unión Obrera Metalúrgica de Bahía Blanca. Estaba identificado con el sector vandomista dentro del sindicalismo peronista (Zapata, 2012 a y 2012 b).

<sup>491</sup> “Julián Licastro disertará en Bahía Blanca”, *La Nueva Provincia*, s/a, s/n, 17/1/74, s/p.

<sup>492</sup> Según ha estudiado Damín (2013), la Juventud Sindical Peronista (JSP) fue una fuerza juvenil de extracción sindical a nivel nacional creada como parte de los procesos de “trasvasamiento generacional” y “normalización partidaria” iniciados en 1970. La JSP sostuvo la “*ortodoxia peronista*”, defendiendo la autoridad del General Perón en la conducción del movimiento y los principales referentes que integraban su Mesa Nacional provisoria eran Norberto Mitullo de Gastrónomos, Osvaldo Bujalis de empleados del Automóvil Club, Horacio Tobarez de la Construcción, Aníbal Martínez de Metalúrgicos, Víctor Fulco del Vidrio y Armando Arana del Sindicato de Empleados de Comercio. Durante sus primeros meses de vida, la organización se expandió principalmente en la Ciudad y Provincia de Buenos Aires. Entre sus principales actividades se contó la creación de las Escuelas Sindicales y la organización de las Charlas de Adoctrinamiento. La apertura de los cursos de la Escuela de Adoctrinamiento Peronista se produjo en noviembre de 1973 en la Sala Martín Coronado del Teatro Municipal San Martín, y contó con la presencia entre los oradores de Lorenzo Miguel, principal dirigente de las llamadas “62 Organizaciones” y Ricardo Otero, Ministro de Trabajo, ambos metalúrgicos, José Pirraglia, del Sindicato de Municipales de la Ciudad de Buenos Aires, representante en el Consejo Superior Provisorio del MNJ por la Rama Juvenil. En la segunda mitad de 1973 la experiencia de las Escuelas se reprodujo en las regionales de CGT: en los últimos meses de ese año, la JSP ofreció en la sede de la UOM regional Avellaneda un curso con cuatro materias introductorias: “La década infame”, “Historia del Sindicalismo Argentino”, “El trabajo y La oferta y la demanda”. De forma paralela se dictaron tres “charlas de adoctrinamiento” en una escuela similar situada en la regional La Plata de la CGT. En la primera, el 10 de octubre, un asesor gremial de SMATA, disertó sobre la “Tercera Posición”, en tanto que en la segunda charla, el 30 de noviembre, el escritor Néstor Torre dictó una conferencia sobre “Justicialismo y Sindicalismo”. Por otra parte, el Dr. Carlos A. Disandro, profesor universitario de extracción nacionalista, orientador del grupo Concentración Nacional Universitaria (CNU), dictó el 17 de diciembre una tercera charla sobre “La estrategia de la Sinarquía”. Finalmente, en mayo de 1974 se fundó la Escuela Sindical Superior de la CGT, con un discurso inaugural de Juan Perón por la que se dio impulso y se redefinieron las instancias formativas de los sindicatos. Con la edificación de esta institución reorganizadora, las materias y cursos se ampliaron: Historia y Cultura Nacional, Semblanza histórica del sindicalismo argentino, Doctrina nacional, Derecho Social, Historia del movimiento obrero organizado, Estructura sindical, El sindicalismo en la comunidad organizada, Recursos naturales y ambiente

Frente a esta sostenida y mayoritaria presencia de agrupaciones de la ortodoxia peronista, logró el ingreso a las salas del teatro la Agrupación Peronista de Trabajadores Municipales “17 de octubre”, que en agosto de 1973 impulsó la proyección del film “Operación Masacre” de Jorge Cedrón<sup>494</sup>. Asimismo, en febrero del año siguiente tuvo lugar el recital “Cuatro Hombres, una esquina”<sup>495</sup>, basado en el pensamiento y la obra de Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi, Raúl Scalabrini Ortiz y Leopoldo Marechal, a cargo de la Compañía de Teatro del Sindicato de Luz y Fuerza de la Capital Federal, con dirección de María Maristany<sup>496</sup>.

La izquierda peronista se hizo presente también en el principal coliseo local por acción de la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional del Sur, que solicitó el uso del Teatro no solo para la presentación del Grupo de Teatro Popular Eva Perón con su dramatización de la “Cantata Popular Santa María de Iquique”, los días 15 y 16 de Septiembre de 1973, sino también la realización del concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional en junio de 1974<sup>497</sup>, parte del Programa Música Para el Pueblo, organizado desde la Secretaría de Cultura de la Nación<sup>498</sup> y de la obra teatral “¿Primero qué?”, de Alberto Adellach con dirección de Víctor Bruno y música de Huerque Mapu en agosto de ese mismo año<sup>499</sup>.

---

humano y Construcción sindical. En Bahía Blanca, los miembros de la JSP respondían directamente al Secretario General de la CGT de Rodolfo Ponce (Zapata, 2014: 269 y 351).

<sup>493</sup> “Día del obrero vidriero”. Afiche fechado el 11/6/74. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur. Carpeta de prensa gestión Susana Persia.

<sup>494</sup> Mesa B, Bahía Blanca 2ª. Carpeta 14, legajo nº 1, 10 agosto 1973, Archivo EX-DIPPBA.

<sup>495</sup> “Compañía Lírica Dramática Nacional. Cuatro Hombres. Una esquina. Un pueblo. Aquellos que lucharon por la Liberación Nacional”. Afiche fechado el 16/2/74. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur. Carpeta de prensa gestión Susana Persia.

<sup>496</sup> María Maristany integró el Centro de Cultura Nacional José Podestá, con el que desarrolló el disco “Cancionero de la Liberación”. Al respecto, ver “1973 Cancionero de la liberación”, en <http://marilinaross.blogspot.com.ar/2009/9/1973-cancionero-de-la-liberacion.html>, consultado el 2/10/13.

<sup>497</sup> En este momento, era rector de la UNS Antonio Tridenti (junio-octubre de 1974), referente histórico del peronismo bahiense, quien asumió luego de la renuncia presentada por Víctor Benamo en abril de ese año. Según Patricia Orbe, Tridenti “pretendió dar continuidad a las políticas de su antecesor”, lo que se hizo evidente en el sostenimiento de programas como “las Brigadas de Trabajo del Departamento de Agronomía y una activa extensión universitaria” (2007: 233).

<sup>498</sup> *Clarín*, s/a, s/n, 4/6/74. Carpeta de Prensa Dirección de Cultura Municipalidad de Bahía Blanca. Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

<sup>499</sup> La obra era un “juego teatral orientado hacia un contacto directo, una comunicación real entre actores y espectadores”, no utilizaba escenografía tradicional, el vestuario era mínimo y el trabajo estaba preparado para ser presentado en los barrios de la Capital Federal y el interior del país, en salas teatrales, clubes, sindicatos, universidades, agrupaciones políticas, etc. Según afirmaba la cooperativa que la llevaba adelante, el trabajo tendía “a reforzar posiciones

En este sentido y viendo la preponderancia de la derecha sindical en el Teatro Municipal bahiense resulta significativo el uso del término “toma” que Humberto Martínez realiza al referirse a las actuaciones de su grupo teatral en aquel espacio<sup>500</sup>.

### **Arte montonero en el contexto de derechización del gobierno peronista**

Las diferencias entre Perón y la “Tendencia Revolucionaria” se hicieron evidentes desde los inicios del gobierno de Héctor Cámpora, a través de una serie de actos y declaraciones del General Juan Domingo Perón.

En abril de 1973, el dirigente de la JP Rodolfo Galimberti afirmó que, en el contexto abierto por el triunfo de la fórmula peronista, se hacía necesario mantener y reforzar las “milicias populares”, lo que dio lugar a la decisión del General Perón de destituirlo de su cargo. Por otra parte, y en declaraciones referidas a la llamada “Masacre de Ezeiza” ocurrida el 20 de junio de 1973, el General atribuyó a la Juventud la responsabilidad de los hechos. Finalmente, se produjo la designación de María Estela Martínez de Perón como compañera de fórmula del General en las elecciones presidenciales que se llevarían a cabo en septiembre de ese año, dando fin a las expectativas de la Juventud de que Héctor Cámpora ocupara ese puesto.

A partir del inicio de su tercera presidencia (octubre de 1973-julio de 1974), Juan Domingo Perón impulsó una serie de políticas oficiales que plantearon una distancia simbólica respecto de la “Tendencia”, al tiempo que sistematizaron la represión contra las organizaciones revolucionarias<sup>501</sup>. De esta forma, se procedió a la destitución de los primeros gobernadores afines a los sectores revolucionarios del peronismo, Oscar Bidegain de Buenos Aires y Obregón Cano de Córdoba (De Riz, 2007 [2000]: 150). Asimismo, en diciembre

---

de quienes están empeñados en una verdadera lucha por la liberación nacional, rechazando cualquier tipo de sectorización política”. “Teatro” en *El Eco*, 29/8/74. Carpeta de Prensa Universidad Nacional del Sur, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur.

<sup>500</sup> Entrevista a Humberto Martínez, por Ana Vidal. Buenos Aires, 12/10/12.

<sup>501</sup> Marina Franco ha demostrado que las medidas represivas desplegadas durante los gobiernos peronistas que se sucedieron entre 1973 y 1976 fueron *in crescendo* y fueron componiendo una “lógica político-represiva centrada en la eliminación del enemigo interno” que sentó las bases para la represión sistemática implementada posteriormente por la dictadura militar de 1976 (2012: 17). Asimismo, la autora firma que, la labor de las agrupaciones paraestatales de la derecha sindical y los sectores ortodoxos del peronismo, así como las prácticas intrapartidarias destinadas a la “depuración” del movimiento tuvieron una directa articulación con las políticas oficiales (2012: 22).

de 1973, el presidente firmó junto a los ministros del Poder Ejecutivo y los gobernadores un “Acta de compromiso de la seguridad nacional” que creaba el Consejo de Seguridad Nacional y centralizaba mecanismos gubernamentales para coordinar la acción policial y de las fuerzas de seguridad nacionales y provinciales para la intervención en caso de actos que atentaran contra el orden público. Por otra parte, en enero de 1974 se reformó el Código Penal, cuyo nuevo articulado abrió camino para el endurecimiento de las penas a los actos de la guerrilla, las manifestaciones y huelga.

En este contexto, Montoneros desarrolló una política que buscó sostener su rol como “vanguardia del movimiento” (Salas, 2007: 32), continuando con el crecimiento y creación de nuevas organizaciones de base<sup>502</sup>, al tiempo que comenzó a mostrar cada vez más distancias con el General. La agrupación político-militar explicaba este giro en su accionar acudiendo a la llamada “teoría del cerco”, según la cual Juan Domingo Perón había perdido contacto con las bases. Por otro lado, mostró su capacidad de movilización en actos realizados en diferentes puntos del país, por caso, frente a la sede de la CGT en agosto de 1973 (Salcedo, 2011) y el del Luna Park en noviembre de ese mismo año (Abbattista, 2013 a).

Lo simbólico no tuvo un rol menor en este proceso. Según ha estudiado Lucía Abbattista, en este período la organización revolucionaria buscó reforzar su política apelando a una herramienta artística construida *ad hoc* (2009: 01): la llamada “Cantata Montonera”, compuesta a pedido de Montoneros por Nicolás Casullo (pero bajo el seudónimo “H. Juárez”), funcionario del gobierno a cargo Departamento de Cultura y Comunicación de Masas del Ministerio de Educación, y ejecutada musicalmente por Huerque Mapu<sup>503</sup>. La Cantata,

---

<sup>502</sup> Paralelamente, Montoneros buscó un acercamiento con sectores militares mediante dos acciones: la infiltración de algunos militantes en las Fuerzas armadas, y la organización del “Operativo Dorrego”. El operativo consistió en la realización de trabajos comunitarios en zonas inundadas del centro-oeste de la provincia de Buenos Aires ejecutadas conjuntamente por el Ejército Argentino y la Juventud Peronista. Entre la lista de activistas convocada para los trabajos comunitarios figuraron el grupo Cumpa y “otro colectivo teatral coordinado por Laura Yusem”, ambos desprendimientos de “La Podestá”, que trabajaron en colaboración con la Comedia de la Provincia de Buenos Aires presentando sus obras en las zonas inundadas. El grupo Cumpa estuvo compuesto por Amado Corti, Mauricio Kartún, Ricardo Talento, Marta Larreina, Alberto Silva, Alberto Rodríguez Méndez, Elba Serrato Plan, Mónica Estévez y Cecilia Thumin (Verzero, 2009: 168 y 170).

<sup>503</sup> Según ha estudiado Martín Sessa, “el proceso de creación de la Cantata no estuvo exento de tensiones entre los objetivos políticos que perseguía el trabajo y la libertad artística reclamada por los músicos”. Puntualmente, Huerque Mapu rechazó la redacción inicial de los

presentada en diciembre de 1973 en el estadio Luna Park de Capital Federal, constituyó un intento por desarrollar una narrativa propia sobre el pasado reciente, en la que se reivindicaba la posición de Montoneros como vanguardia popular en el proceso político argentino (Abbattista, 2009; Sessa, 2010)<sup>504</sup>.

Fue en esta misma coyuntura cuando se produjo el mayor contacto entre el Grupo Teatral Eva Perón y el conjunto Huerque Mapu, materializado en actuaciones conjuntas desarrolladas en el teatro IFT de Buenos Aires e interpretando la “Cantata Popular Santa María de Iquique” (noviembre de 1973).

### **El fin del Grupo de Teatro Popular Eva Perón**

Al regreso del viaje a Buenos Aires, y habiendo llegado al punto culminante de su circulación militante, el Grupo de Teatro Popular Eva Perón sufrió una drástica reducción de sus integrantes<sup>505</sup>, hecho que a la postre desencadenó en su completa desarticulación que se produjo a mediados del año 1974.

La clausura de las actividades del grupo fue consecuencia de la ola de violencia contra la militancia de izquierda desatada por la “Triple A” en la ciudad desde principios de 1974 y que afectó tanto al grupo de militantes universitarios de la JP Llegados al barrio, como al núcleo de militantes sindicales liderados por R. F. y Néstor Bueno.

Como ha escrito Patricia Orbe, en febrero 1974

se produjeron una serie de atentados que preanunciaban una escalada de violencia [En la UNS]. Desde un automóvil en marcha, intentaron balear a un grupo de militantes que estaban reunidos en el jardín del

---

versos escritos por Casullo, por tener un tono panfletario que ellos se negaban a interpretar. Sin embargo, y “limando estas visibles asperezas en largas jornadas de trabajo, la composición de texto y música y la grabación de la cantata finalmente pudieron concretarse” (2010: 13 y 14). Por otro lado, tanto Sessa como Molinero (2011) afirman que ningún integrante de la agrupación militó en Montoneros.

<sup>504</sup> El periodista Darío Marchini ha señalado que entre los proyectos de producción de discos por parte del Ministerio de Educación existía uno que se basaba en la idea de realizar una “obra conceptual dedicada a Montoneros” (citado en Sessa, 2010). Por su parte, Martín Sessa (2010) interpreta que este proyecto, que quedó inconcluso luego de la renuncia de Cámpora, sería un antecedente de la “Cantata Montonera”.

<sup>505</sup> Desde noviembre de 1973, el elenco se redujo a un pequeño conjunto de actores (E. M., A. O., C. C. y una vecina del barrio, llamada Antonia) quienes continuaron trabajando sobre poesías de autores latinoamericanos y llegaron a presentarse en la UNS. Esto ocurrió a mediados del año 1974, y constituyó la última actuación del Grupo de Teatro Popular Eva Perón.

Comedor Universitario. A los pocos días, una bomba de alto poder estalló en el domicilio de un dirigente estudiantil del Departamento de Ingeniería [...] Las paredes de los pensionados aparecieron pintadas con leyendas amenazadoras hacia los simpatizantes de la tendencia revolucionaria del peronismo y la izquierda en general, lo que generó un clima de tensión extrema (Orbe, 2007: 229).

Por otro lado, , a principios de octubre, en una carta dirigida a la redacción del diario de Víctor Benamo, *El Eco*, la Triple A lo sentenció a muerte (Zapata, 2012).

Asimismo, varios atentados perpetrados entre mediados de 1974 e inicios de 1975 acabaron por desestructurar las unidades básicas ligadas a la "Tendencia" en diferentes barrios, como "Mártires de la Liberación" de Villa Nocito y "Evita Montonera" de Ingeniero White (Dominella, 2009; Ferrari, 2010). Finalmente, en agosto de 1974 se sucedieron varias detenciones de alumnos de la UNS tras ser vinculados con distintos atentados. Uno de ellos era Ulises Gelós, quien permaneció detenido durante todo 1975 y a quien a finales de ese año le fue concedido el derecho de "opción"<sup>506</sup>, instalándose en Venezuela.

Luego de la muerte del General Perón (1º de julio de 1974), las medidas represivas contra el accionar de las organizaciones político-revolucionarias tuvieron un salto cualitativo con la promulgación de la Ley de Seguridad (nº 20.840, septiembre de 1974), que habilitó a perseguir, encarcelar y exterminar a todo aquel que atentara contra el orden constitucional<sup>507</sup>.

---

<sup>506</sup> "El compromiso militante" en *Ecodías*, 24/11/14, disponible en <http://www.ecodias.com.ar/art/el-compromiso-militante>, consultado el 20/11/15. El "Derecho de "opción de salir del país", fijado por el artículo 23 de la Constitución nacional, establece que en situación de estado de sitio el presidente de la Nación no puede fijar penas a los detenidos, pero sí otorgar el derecho a salir del país temporalmente, y los optantes corren el riesgo del encarcelamiento inmediato si regresan. Este derecho fue suspendido en 1976 por una reforma militar y la nueva ley 21.275 denegaba todas las solicitudes en trámite. A su vez, en septiembre de 1977, la opción fue restituida, pero se agregó un artículo por el cual su otorgamiento quedaba a criterio del Poder Ejecutivo, que podía negarla si consideraba que el detenido, desde el exterior, podía implicar un peligro para la "seguridad de la Nación". Su aplicación exigía que el prisionero solicitara refugio en algún país y que fuera aceptado" (Franco, citado en Gianoglio Pantano, 2012).

<sup>507</sup> Entre ellos se incluían "redactores, editores de publicaciones de cualquier tipo, directores y locutores de radio y televisión, o responsables de cualquier medio de comunicación, que informen o propaguen hechos, imágenes o comunicaciones de las conductas previstas en el artículo primero [...] se les impondrán penas de dos a cinco años" (citado en Invernizzi y Gociol, 2004: 63). Según Andrés Avellaneda, a partir de la sanción de esta y otras leyes que limitaron la circulación de material impreso, y por la multiplicación de actos de censura estatal a partir de 1974, ese año inauguró una nueva etapa en la historia argentina, en la que "el discurso de la

En este contexto, la cúpula de Montoneros determinó, en septiembre de 1974, el pase a la clandestinidad de sus militantes y, a partir de la segunda mitad de 1975, el abandono definitivo de los frentes políticos, procediendo al reordenamiento de los activistas en estructuras logísticas o de combate, en vistas al lanzamiento de 'ofensivas militares tácticas', de fuerza creciente (Gillespie, 1987: 217, Salas, 2007: 7). Todo ello redundó en el cese de las prácticas de todos los grupos teatrales militantes ligados a esta organización revolucionaria<sup>508</sup>, de modo que los conjuntos Octubre y Cumpa en Buenos Aires, Arlequín y los grupos teatrales militantes universitarios dependientes de la UNCUYO en Mendoza<sup>509</sup> abandonaron el trabajo teatral entre fines de 1974 y 1975. Algunos de los integrantes de estos elencos dejaron de hacer teatro y se dedicaron de lleno a la militancia armada, mientras que otros partieron al exilio (Verzero, 2009).

En este contexto, la militancia territorial de la Juventud Peronista en Bahía Blanca se desarticuló, lo que redundó en el cese de las actividades de este grupo en la Unidad Básica de Villa Miramar, en tanto que varios de los estudiantes volvieron a sus pueblos de origen o partieron a Buenos Aires.

---

censura se organiza sistemáticamente" y se sientan las bases legales de la represión cultural que se pondrá en marcha a partir del golpe de estado de 1976 (2006: 33).

<sup>508</sup> Por su parte, el ERP fortaleció en 1974 su estructura militar, estableciendo grados, al tiempo que fortaleció su estrategia frentista a través de la realización de los congresos del Frente Antiimperialista por el Socialismo (FAS), en el que su grupo teatral militante (Libre Teatro Libre) participó activamente. En 1975, el ERP abrió un foco guerrillero en Tucumán y reforzó, aún luego del brutal golpe sufrido por el Operativo Independencia, su accionar urbano (Carnovale, 2011: 119). Ese mismo año, debido a la alta exposición que tenían sus miembros por su trabajo teatral, el Libre Teatro Libre, partió a Venezuela en una gira de 5 meses. Allí, en medio de los debates sobre si volver a Argentina o continuar en el exilio, el colectivo se disolvió.

<sup>509</sup> Es el caso de Norman Briski, quien se radicó en primer término en Perú, donde se integró a una cooperativa agraria, luego pasó a Venezuela, México, Francia, España y Estados Unidos, regresando a la Argentina en tiempos de democracia. Por otro lado, en 1975, Plataroti se sumió en un exilio interno de dos años, en tanto que Báez se estableció en Brasil, donde vivió seis años; Valle se desvinculó de octubre en 1973 y siguió viviendo en Buenos Aires durante la dictadura; Aznárez se exilió en España. Varios integrantes de octubre permanecen desaparecidos (entre ellos, Hugo "Lalo" Fontanela; Raúl "Hueso" Iglesias; una de las dos titiriteras del grupo, cuyo verdadero nombre es desconocido por sus compañeros; y el periodista Roberto Carri) (Verzero, 2009: 112 y 113).

En el caso de La Podestá, Carlos Carella, quien continuó con la labor de los "Asados con Teatro" se exilió en 1976. También lo hicieron Marilina Ross, Nacha Guevara y otros reconocidos integrantes de la agrupación (Dubatti, 2012: 174)

Por su parte, luego de que integrantes de su grupo sufrieran una serie de atentados<sup>510</sup>, R. F. decidió disolver el grupo y sugirió a sus miembros irse de la ciudad para proteger su vida<sup>511</sup>.

En tanto, Humberto Martínez se fue de Bahía Blanca repentinamente, cuando vio que un grupo de desconocidos entró a su casa:

Yo me fui, me vinieron a avisar, un trabajador del puerto, que yo estaba en una lista. Y yo me di cuenta, una noche, tuve el presentimiento ahí en [mi casa en calle] Estomba, voy a la esquina, iba a ir a casa digo: yo me quedo en la esquina, no sé por qué me agarró. Y veo que sale un tipo y se mete de nuevo adentro... Me estaban esperando, me fui a casa de mi papá, le digo: sacame, me llevaron a Tres Arroyos y de ahí me tomé el colectivo [a Buenos Aires]<sup>512</sup>.

La ida de Martínez determinó la clausura definitiva del Grupo de Teatro Popular Eva Perón. Asimismo, determinó el inicio de su exilio.

P: ¿Cómo fue tu exilio y en qué circunstancias se produjo?

HM: Se produjo mientras dirigía el grupo Eva Perón en Bahía Blanca. Corría el año 1973 y tras varias actuaciones con la Cantata Santa María de Iquique en los barrios y en la Universidad nacional del Sur, nos propusimos llevarla al Teatro Municipal. Llenamos el teatro con compañeros de los barrios y las villas, ya que los integrantes del grupo venían de allí [...] Poco después, durante la presidencia de Isabel se agravó la situación y ganó espacio la CGT local, vinculada a la Triple AAA. En ese clima hostil y con compañeros caídos, se me advirtió que figuraba en una lista y una noche de regreso a casa advertí el peligro. Mi viejo me sacó de la ciudad con un amigo hasta Tres Arroyos, de allí a Buenos Aires y luego salí del país con la ayuda de la Sociedad Argentina de Actores (Martínez, citado en Álvarez, 2011: s/p).

---

<sup>510</sup> En julio de 1974 estallaron dos bombas en el estudio de Néstor Bueno y en la librería de uno de los militantes del grupo. Asimismo, R. F., A. R. y otros dos activistas del barrio fueron perseguidos a balazos en el centro de la ciudad y lograron salvarse porque se escondieron en el departamento de la novia de uno de ellos.

<sup>511</sup> De esta forma, el mismo R. F. se trasladó a la ciudad de Viedma, en tanto que A. R., vivió un tiempo en La Plata para retornar a Bahía Blanca en 1978 por pedido de su madre y trasladarse posteriormente a Bariloche. Asimismo, el militante que sufrió el atentado en calle Brown y Donado junto a ella se mudó a Buenos Aires. Otros miembros del grupo liderado por Bueno y R. F., sin embargo, optaron por permanecer en la ciudad. Es el caso del joven C. G., quien abandonó la militancia y comenzó a dedicarse a la pintura.

<sup>512</sup> Entrevista a Humberto Martínez, por Ana Vidal. Bahía Blanca 12/10/12.

## El exilio de Humberto Martínez (1975)

La instalación de Martínez en Buenos Aires estuvo mediada por su militancia. A su llegada se alojó en la casa de la pareja compuesta por el militante montonero y director teatral Pablo Luis “Paul” Rouger<sup>513</sup> y la actriz Fernanda Mistral<sup>514</sup>, en tanto que fue Rouger quien le ofreció dictar clases de Expresión Corporal a los alumnos de su taller de teatro, que funcionaba en la misma casa. Por otro lado, Martínez logró conseguir un puesto de trabajo en el elenco de “Una Libra de Carne” de Agustín Cuzzani<sup>515</sup>, puesta en escena en el Teatro General San Martín en octubre de 1974, lo que le dio un sustento económico<sup>516</sup>.

Pero a pesar de haberse ido a Buenos Aires, Martínez no pudo escapar de la persecución

HM: sí, estaba acá<sup>517</sup>. Y estaba..., porque como estaba marcado una vez me fueron a buscar. A mí me salvó un portero, porque me fueron a buscar al edificio y un portero que era laburante, era un laburante peronista, me dice: – “yo no sé lo que usted hizo pero lo anda buscando la policía, me preguntaron por usted, van a volver dentro de un rato, perdóneme, me escondió en su departamento.

Recién a mediados de 1975 logró salir de la Argentina, esta vez, apelando a contactos provenientes de su labor como teatrista, que determinó también la elección del destino exiliar:

me fui del país porque la Sociedad [Argentina] de Actores me había dado como que yo tenía trabajo y tenía que regresar, iba a hacer un

---

<sup>513</sup> Pablo Luis Rouger. Director cinematográfico nacido en Buenos Aires en 1927. Estuvo casado con la actriz Gabriela Mistral. Fue secuestrado el día 27/8/76, a las 16.30 por un grupo de tareas del local de antigüedades “¿Te acordás?”, ubicado en Callao 1175, del que era propietario junto a Enrique Kossi y Yuqui Nambá. Continúa desaparecido. “Legajo n°00253, correspondiente a Rouger, Pablo Luis”, Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, consultado en el Archivo Nacional de la Memoria.

<sup>514</sup> Fernanda Mistral es una actriz de cine, teatro y televisión argentina que nació en Argentina en 1936 y desde muy joven comenzó una carrera artística que continúa hasta el presente en su país y en España, país en el que vive desde 1980.

<sup>515</sup> Centro de Documentación y Biblioteca del Teatro General San Martín de Buenos Aires, Carpeta “Una libra de carne”, 1974.

<sup>516</sup> Martínez había intentado tramitar infructuosamente este carnet previamente en Bahía Blanca, ante Carlos “Pato” Spaltro, Secretario General de la recientemente creada delegación bahiense de la Asociación Argentina de Actores.

<sup>517</sup> Se refiere a Buenos Aires, lugar en el que lo entrevisté.

curso a California..., yo me quería ir hasta California, digo: – “me voy”. Quería visitar los compañeros de teatro chicano y digo: – “y..., un par de meses regreso”. Yo tenía esa idea, no sabía que iba a durar tanto el exilio”.

Martínez viajó directamente a la ciudad de Los Ángeles, California, sede del movimiento de teatro chicano que, como hemos visto en el capítulo anterior, fue uno de los referentes para el trabajo teatral militante de este director en la Argentina y en el que Martínez tuvo una rápida y exitosa inserción que le permitió continuar sus exploraciones en el “Teatro militante” y poner en escena, una vez más la “Cantata Popular Santa María de Iquique”<sup>518</sup>. Por otro lado, Martínez pudo también dar continuidad a su militancia política, dado que se integró al Comité de Solidaridad con la Argentina (COSPA), organización de exiliados hegemonizada por Montoneros<sup>519</sup>.

### **La militancia artística de Humberto Martínez (1971-1975)**

Tanto el conjunto dirigido por Martínez en Viedma como el Grupo de Teatro Popular Eva Perón de la Villa Miramar de Bahía Blanca constituyeron iniciativas encuadradas en el marco del trabajo militante que la JP-Montoneros desarrolló en diferentes puntos del país hasta la desestructuración de los frentes de masas implementada por la organización en septiembre de 1974.

De esta forma, la labor desplegada por los grupos teatrales bajo la dirección Martínez constituyó, en primer término, una modalidad específica de militancia territorial desarrollada en espacios en los que la organización política buscaba ampliar sus bases de poder captando nuevos adherentes y militantes. Por caso, entre los sectores obreros y estudiantiles de la ciudad de Viedma, o entre los habitantes de la Villa Miramar de Bahía Blanca, uno de espacios barriales sobre los cuales desarrolló una activa militancia un núcleo de la JP con asiento en la Universidad Nacional del Sur.

---

<sup>518</sup> En efecto, a mediados de 1976 el director fundó un nuevo grupo de “teatro militante”, esta vez, convocando a obreros de la industria del enlatado del pueblo de San José, con quienes montó una nueva versión de la “Cantata Popular Santa María de Iquique” que fue incluida en el programa del VII Festival de Teatros Chicanos, y calificada por la crítica como una eficaz “herramienta de fortalecimiento moral para la lucha obrera” (Kanellos, 1976: 74).

<sup>519</sup> Sobre el exilio de argentinos en Estados Unidos ver Pozzi en Yankelevich (comp.), 2004. Sobre el COSPA ver Yankelevich y Mora (2007).

Durante la campaña electoral que llevó a Cámpora a la presidencia, los grupos teatrales dirigidos por Martínez fueron más que nada una herramienta para el fortalecimiento del poder territorial. A partir de mayo de 1973, y en un proceso por el cual Montoneros logró ocupar distintos cargos públicos especialmente en la cartera del Ministerio de Educación, tanto la acción teatral de Martínez como la de otros teatristas militantes lograron distintos grados de inserción territorial, al tiempo que refuncionalizaron sus objetivos: ahora se trataba de “ocupar” el Estado, como modo de intervenir en la feroz disputa por espacios de poder entre la derecha y la izquierda del movimiento peronista.

A lo largo de este proceso, los proyectos artísticos impulsados por miembros de la JP-Montoneros se caracterizaron por tres series de proposiciones que se encontraban articuladas entre sí y aparecían en las producciones discursivas y artísticas impulsadas por Martínez en Bahía Blanca:

la aspiración a ser parte de una “cultura nacional”; la voluntad de ponerse al servicio del pueblo, de hacer un arte “para el pueblo” y, por último, la idea de que será el propio sujeto popular el que produzca su propia cultura (Longoni, 2014: 260).

Pero en la práctica, la aplicación de estos preceptos presentaba una serie de desajustes y limitaciones, algunos de los cuales estaban presentes también en la práctica teatral de Martínez.

En primer término, la superposición entre los términos “cultura nacional” y “cultura liberada”, que en no pocos casos generó una acrítica valoración de productos culturales que por populares, se los consideró intrínsecamente revolucionarios: “Y allí, las producciones concretas que se reivindicán, difunden y practican resultan muchas veces estereotipadas: el circo criollo, la música folklórica, el mural, el festival” (Longoni, 2014: 262).

Por otro lado, la apelación al sujeto popular como único capaz de construir una cultura genuinamente liberada implicaba la construcción del pueblo como una “entelequia abstracta” capaz de protagonizar un

proceso radical de democratización de los medios de producción cultural en la que la centralidad de la figura del artista era totalmente puesta en cuestión y, a lo sumo, se reconocía la posibilidad de una relación mutuamente didáctica en la que pueblo y creador podían llegar a construir juntos la cultura revolucionaria (2014: 262).

Partiendo de esta falta de precisión en las definiciones estético-políticas, la práctica concreta de socialización de los medios de producción mostró distinto tipo de limitaciones.

En primer lugar, porque el pueblo no siempre realizaba aquello que se esperaba de él. Una anécdota del grupo de Teatro Popular Eva Perón resulta ilustrativa en ese sentido:

C. C. Me acuerdo que Coco, cuando venían los periodistas... y justo la engancharon a una mina, una chilena... y justo había sido hacia poco el golpe de Estado en Chile... y le dicen... –“¿Qué opina de Pinochet?”. El periodista, viste... preguntando para que puteen... –“¡Muy bien Pinochet!”. “Muy bien”- “Mano dura sí”. ¡Y Era la Cantata Santa María de Iquique! ¡¡Coco se quería matar!!!<sup>520</sup>

Pero asimismo, porque en la práctica, y como hemos dicho, buena parte de las decisiones de la agrupación teatral era tomada por el director de la agrupación, quien ponía en juego sus intereses y definiciones personales, artísticas y militantes. En este sentido, se comprende la sucesiva elección de la “Cantata” como parte del repertorio de los grupos teatrales dirigidos por Martínez, y también, el peso que el encuadre militante del director tuvo en la apertura y la disolución de los dos conjuntos, cuyos ámbitos y tiempos de trabajo estuvieron determinados por los objetivos fijados por la Juventud Peronista.

---

<sup>520</sup> Entrevista a C. C., por Ana Vidal. Bahía Blanca, 21/7/7.

#### **Capítulo 4: Teatro y militancia durante la última dictadura militar (Agrupación Alianza, 1976-1978)**

Como explicamos en el Capítulo 3, 1975 constituyó un punto de inflexión para el Teatro Alianza que regresó al teatro de sala, intensificando sus contactos con miembros del “teatro independiente” no sólo de la ciudad, sino también de Buenos Aires y Mendoza.

Por otro lado, la gira internacional que hicieron entre julio y septiembre de 1975 inició una dolorosa sangría en la agrupación. Aníbal García optó por quedarse en Venezuela y ya no regresó al país. Por su parte, Carlos Torresi comenzó a manifestar durante el viaje los síntomas de una enfermedad que adquirió una gravedad inesperada y lo llevó a la muerte en abril de 1976. Finalmente, en junio del mismo año Mónica Morán fue secuestrada por integrantes de los grupos de tareas del V Cuerpo de Ejército en presencia de sus compañeros en la sala teatral “La Ranchería” y llevada al Centro Clandestino de Detención “La Escuelita”, donde fue torturada y asesinada. Su muerte apareció en los diarios como un “enfrentamiento armado” entre fuerzas de seguridad y guerrilleros que nunca existió.

Producto de este último hecho, Teatro Alianza decidió cerrar “La Ranchería” y abandonar temporariamente los escenarios, dedicándose a tareas docentes en la casa particular de los Aguirre en el barrio Palihue.

Volvieron a escena recién en 1977 con una puesta teatral-musical de “La Farsa de Pathelin”. La elección de este anónimo medieval fue una decisión estratégica de los integrantes de la agrupación teatral de modo de lograr dar continuidad a su labor artística, pese a haber sufrido el secuestro de su compañera y en un campo teatral local que se vio profundamente afectado por la política represiva implementada por la última dictadura militar, con la desaparición de actores, la aplicación de “listas negras”, e incluso la militarización y cierre de instituciones oficiales.

En 1978, el grupo se animó al estreno de una obra que, inspirada en la agonía de Juan Carlos Torresi, trataba el tema de la muerte como vivencia íntima y también como fenómeno social y político a través de un tratamiento estético que ponía en primer plano el problema de la representación: “Silencio-Hospital”.

Aquella fue la última obra de Teatro Alianza, puesto que días después de su estreno en Bahía Blanca, Dardo y Coral Aguirre fueron secuestrados, mantenidos en cautiverio, torturados y posteriormente liberados por las Fuerzas Armadas, lo que determinó el fin del trabajo teatral de la agrupación y el alejamiento definitivo de ambos del Partido Comunista Revolucionario.

En este capítulo se estudian las prácticas artísticas y la militancia política “regular” desarrolladas por los integrantes de la agrupación Alianza desde el golpe de Estado de 1976 y hasta la disolución del grupo ocurrida en 1978, considerando el impacto de la política represiva implementada por la dictadura cívico-militar en Bahía Blanca, y las estrategias de supervivencia y resistencia desplegadas por el grupo tanto a través del arte como de su militancia política específica.

### **“Proceso de Reorganización Nacional”: “Guerra global” y represión cultural**

El 24 de marzo de 1976 la Junta de Comandantes integrada por Jorge Rafael Videla (Ejército), Emilio Eduardo Massera (Marina) y Ramón Agosti (Fuerza Aérea) tomó por la fuerza el gobierno del país dando inicio al autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”.

El golpe de Estado que derrocó a María Estela Martínez de Perón contó con un amplio consenso social y fue llevado adelante a partir del acuerdo unánime de las tres Fuerzas Armadas en la necesidad de tomar el poder e imponer un plan “antisubversivo y regeneracionista” (Novaro y Palermo, 2003: 33) que diera fin a la guerrilla y eliminara las condiciones sociales, políticas y económicas que habían permitido su surgimiento.

El punto de partida de este plan era el diagnóstico de “*guerra global*”<sup>521</sup>, “no declarada, no convencional” que afectaba al país y que excedía el accionar armado abarcando también a la educación, la cultura y la familia (Novaro y Palermo, 2003: 34). De este modo, los objetivos centrales que se planteó el “Proceso” fueron varios y se encontraban articulados: la derrota militar de las organizaciones revolucionarias, el disciplinamiento y la despolitización de la

---

<sup>521</sup> El resaltado corresponde al original.

sociedad, la modificación profunda de la cultura y la liberalización de la economía.

Para llevar adelante estos objetivos, la Junta de Comandantes procedió, en primer término, a militarizar los diferentes estamentos y ámbitos del gobierno, lo que implicó que casi todos los cargos públicos de mayor jerarquía en los niveles nacional y provincial fueran ejercidos por miembros de las tres Fuerzas<sup>522</sup>.

Asimismo, desde el Ministerio de Economía dirigido por José Alfredo Martínez de Hoz (1976-1981) se implementaron medidas tendentes a la apertura comercial, modificando los aranceles que protegían la producción industrial argentina, al tiempo que se congelaron los salarios y se colocaron títulos de deuda pública en el exterior. Estas acciones se sumaron a la intervención, decretada el mismo 24 de marzo de 1976 de los más importantes sindicatos y de la CGT, la prohibición del derecho de huelga, las negociaciones colectivas y la supresión de los partidos políticos<sup>523</sup> (Novaro y Palermo, 2003: 42).

Por otra parte, la dictadura desarrolló un plan de lucha contra las organizaciones revolucionarias inspirado en las doctrinas de guerra contrainsurgente desarrolladas por Francia en Argelia y ratificado y sistematizado en una perspectiva continental por la Escuela de las Américas norteamericana. Este modelo ya venía siendo aplicado por las Fuerzas Armadas, con anuencia del Poder Ejecutivo, desde 1975 a través del llamado "Operativo Independencia"<sup>524</sup> desarrollado en la provincia de Tucumán, cuyo

---

<sup>522</sup> La Presidencia, el Gabinete de Ministros (con excepción de las carteras de Economía y Educación), y las gobernaciones fueron ejercidas por militares, estableciendo un equilibrio numérico entre las tres fuerzas. Asimismo, se dictaminó la intervención militar de canales de televisión, radios, sindicatos, obras sociales, organizaciones empresariales y directorios de empresas públicas. En cuanto a los cargos públicos del nivel municipal, en su mayoría fueron ejercidos por civiles designados por el régimen.

<sup>523</sup> Si bien desde marzo de 1976 por decreto nº 6 se dispuso la suspensión de la actividad de los partidos políticos, recién en junio de ese año se dictaron las leyes por las que eran declarados ilegales otras organizaciones marxistas: el Partido Comunista Marxista Leninista, el Partido Socialista de los Trabajadores, el Partido Obrero Trotskista y Política Obrera y se suspendían las actividades de otros cinco partidos: el Partido Comunista, el Partido Socialista Popular, el Movimiento Socialista para la Liberación Nacional, y el Partido Socialista Unificado. Por su parte, la ley 21.323 suspendió toda actividad política, si bien permitió la supervivencia de algunos espacios para que las organizaciones que no fueran ilegalizadas pudieran seguir funcionando, aunque con importantes restricciones (Águila, 2008a: 272).

<sup>524</sup> El llamado "Operativo Independencia" incluyó la creación de los primeros centros clandestinos de detención y la organización de los primeros grupos operativos, conformados por militares y policías en actividad que secuestraron, torturaron y asesinaron en forma encubierta a centenares de militantes políticos, sindicales y universitarios en gran parte ajenos o con una relación indirecta con la lucha armada. "Estos campos de concentración fueron, a

modo de intervención se extendió a partir del mes de octubre a todo el territorio nacional<sup>525</sup>. Allí se estableció como método oficial y regular la acción clandestina basada en secuestros, detenciones, torturas y asesinatos a partir del mecanismo de la desaparición de personas, que, a partir del golpe de Estado implicó la puesta en funcionamiento de una red de cerca de 500 Centros Clandestinos de Detención (CCD)<sup>526</sup> que funcionaron en diferentes puntos del país hasta fines de 1977<sup>527</sup>.

En lo cultural, la dictadura implementó una política de represión basada en la “desaparición sistemática de símbolos, discursos, imágenes y tradiciones” ligadas tanto al “marxismo” como a la categoría más dilatada de “subversión” (Invernizzi y Gociol, 2002: 23). En este sentido,

La identificación del enemigo marxista estaba referida a la búsqueda de un cuerpo teórico más o menos preciso, mientras que la identificación de lo subversivo se orientaba al universo de las ideas que presuntamente cuestionaban el ‘modo de ser occidental y cristiano’. Aquí, entraban a jugar categorías más amplias y heterogéneas como ‘cuestionamiento del orden familiar’, ‘sindicalización’, ‘aborto’, ‘libertad sexual’, ‘teología de la liberación’ (Invernizzi y Gociol, 2002: 50).

La política de represión cultural se aplicó a partir de una compleja estructura en la que intervenían diversas dependencias estatales. Entre ellas se destacaba el Ministerio del Interior, conducido por el general Albano Harguindeguy (1976-1981) cuya Dirección General de Publicaciones tenía en manos la sanción de

---

través de un sistema de rotación, escuela de aprendizaje para cerca de 2000 oficiales y suboficiales de las FFAA que pasaron por ellas para formarse. El director del Operativo fue en 1975 el General Adel Vilas, quien luego fue trasladado a Bahía Blanca, donde entre febrero y diciembre de 1976 se desempeñó como Segundo Comandante y Jefe del Estado mayor del V Cuerpo de Ejército y jefe de la sub-zona militar 51. Vilas fue, asimismo, uno de los ideólogos de la “Estrategia Nacional Contrasubversiva”, es decir, el plan por el cual se nacionalizó lo aplicado en Tucumán. Novaro y Palermo, 2003: 87.

<sup>525</sup> En octubre de 1975 el Ejército, con aval del Poder Ejecutivo Nacional, extendió a todo el país el teatro de operaciones de la guerra antisubversiva lo que implicó la creación de nuevos centros clandestinos aparte de los que ya existían en Tucumán (Novaro y Palermo, 2003: 73).

<sup>526</sup> Los detenidos eran mantenidos en los Centros Clandestinos de Detención en secreto, encapuchados, tabicados y engrillados, en tanto que eran sometidos a un régimen alimentario y a condiciones de salubridad deficientes y se los llamaba a partir de números, lo que contribuía a su proceso de despersonalización. Dentro de los CCD se aplicaban tormentos físicos y psicológicos con el fin de obtener información sobre ellos mismos o personas cercanas, que luego era utilizada en nuevas detenciones.

<sup>527</sup> A fines de 1977, y a partir del diagnóstico de que por la estrategia de guerra antisubversiva se había logrado vencer militarmente a las organizaciones revolucionarias, la mayoría de los CCD distribuidos a lo largo y a lo ancho del país fue vaciada y destruida y el número de secuestros se redujo aunque siguieron registrándose casos hasta fines de 1983.

decretos que limitaban la distribución o directamente prohibían la circulación de ciertas publicaciones y en menor medida, espectáculos<sup>528</sup>.

El Ministerio de Educación de la Nación en manos de José Bruera (1976-1977), también tomó parte en el diseño y aplicación de la política de represión cultural, a partir de la modificación de los planes de estudio, el cierre de carreras terciarias y universitarias y la intervención de instituciones educativas. Asimismo, durante la gestión de su sucesor, Juan José Catalán (1977-1983), se puso en marcha el llamado “Operativo Claridad”, un amplio plan contra docentes y estudiantes considerados subversivos que implicó la creación de un área de Inteligencia en el seno mismo del Ministerio que controlaba los antecedentes, la bibliografía y las actividades educativas en general y dio lugar a un gran número de cesantías.

Durante toda la dictadura, la represión cultural se ejerció tanto mediante normativas y disposiciones públicas emanadas de las distintas dependencias como a partir de disposiciones y prácticas clandestinas (Invernizzi y Gociol, 2002: 47). Entre las últimas se contaron recomendaciones verbales hechas a empresarios de algunas industrias, editores de medios y artistas, a los que se sumó la circulación de “listas negras”<sup>529</sup> de carácter secreto que incluían el nombre de intelectuales y artistas a quienes no se les permitía intervenir o recibir subsidios de espacios oficiales.

Las autoridades militares pretendieron controlar la actividad teatral apelando más que nada a ese tipo de listados y recomendaciones secretas, en tanto que, si bien existieron algunas, fueron escasas las disposiciones de censura de obras o clausura de salas y la mayoría de los casos conocidos tuvieron lugar

---

<sup>528</sup> Estos decretos eran elaborados con asesoramiento de otras varias dependencias estatales dedicadas a tareas de Inteligencia (como la SIDE, el Departamento de Inteligencia de la Dirección de Seguridad Interior, e incluso la “comunidad informativa”).

<sup>529</sup> La circulación de estas listas fue denunciada en múltiples oportunidades por diferentes artistas, pero hasta hace poco tiempo no se había podido dar con documentación oficial que avalara su existencia. La misma fue hallada el 31 de diciembre de 2013, cuando el Jefe de la Fuerza Aérea, Brigadier General Mario Callejo, informó al Ministro de Defensa Agustín Rossi el hallazgo de documentos de la Junta Militar correspondientes al período 1976-1983 en los subsuelos del edificio “Cóndor” de la Capital Federal, sede de dicha fuerza. Esos documentos incluían las actas de las reuniones celebradas por la Junta periódicamente, en las que se trataban los temas de mayor relevancia para la vida del país así como también los papeles de trabajo con los cuales se preparaban dichas reuniones y los que sirvieron de base para la producción de los documentos doctrinarios y planes de acción del Proceso de Reorganización Nacional. El fondo incluía asimismo aportes conceptuales de organizaciones empresarias al plan desarrollado por la dictadura, documentación sobre empresas nacionales (Papel Prensa, Aluar, Aerolíneas, entre otras) y libros originales que dan cuenta del ingreso y egreso de papelería a la órbita de la junta militar (Poder Ejecutivo de República Argentina, 2014).

en Buenos y no existieron mayores disposiciones de regulación específicas para la actividad, como sí existieron respecto de los medios audiovisuales de comunicación masiva, a saber, la radio, la televisión y el cine. Por otro lado existieron al menos dos decenas de actores desaparecidos<sup>530</sup>.

Dada la preeminencia de acciones represivas de carácter clandestino, el teatro sufrió particularmente la arbitrariedad en la aplicación del terror estatal y por el cual

el carácter sistemático y metódico de la represión, pero al mismo tiempo salpicado de hechos que aparecían como arbitrarios e incomprensibles, reforzaron el miedo y el terror que la represión buscaba producir. Como no había reglas que permitieran discriminar entre conductas 'permitidas' y 'desviadas', buena parte de los ciudadanos pasaron a sentirse víctimas potenciales (Invernizzi y Gociol, 2002: 75).

### **La militarización del Teatro Municipal (1976-1978)**

Luego de un breve período tras el golpe en el que el Municipio de Bahía Blanca estuvo en manos del Capitán de Fragata Isauro Gorriti (24 de marzo de 1976-2 de mayo de 1976), asumió la intendencia de la ciudad un civil, Víctor Puente<sup>531</sup> quien había ostentado el mismo cargo durante la dictadura de Agustín Lanusse (1971-1972).

Puente designó en la Dirección de Cultura a Alberto Obiol<sup>532</sup>, quien lo había acompañado en ese cargo en su anterior período de gobierno y contaba con una vasta trayectoria en la gestión cultural pública.

---

<sup>530</sup> Jorge Dubatti publicó un listado que incluye a Diego Botto, Juan Rubén Bravo, Mirta Britos de Ruarte, Polo Cortés, Fabio Goldryng, Hugo Federico González, Raúl Iglesias, Gregorio Nachman, Azize Weiss, Oscar Pérez Ruarte, Armando Prieto, Jorge Ernesto Romero, Pablo Luis Rouger, Alfredo Mesa, Silvia Shelby, Felipa Raquel Herrera, Alicia Palanco, Osvaldo Zuin, Carlos Alberto Gaud y Carlos Waitz (2012:175).

<sup>531</sup> Víctor Julio Mario Puente asumió como Intendente municipal el 3 de mayo de 1976, designado por el Poder Ejecutivo bonaerense en reemplazo del interventor militar, el Capitán de Fragata Isauro Gorriti. Puente ya había sido intendente de la ciudad entre el 27 de abril de 1972 y el 25 de mayo de 1973. Anteriormente, entre 1957 y 1962, se había desempeñado como Secretario de Obras Públicas e Higiene del municipio (Seitz, 2010: 38).

<sup>532</sup> Alberto Agustín Obiol (Bahía Blanca, 1928-2007) estudió en los colegios Nacional y Don Bosco. Desde muy joven se desempeñó como periodista cultural en el diario *La Nueva Provincia*, para pasar luego a *El Atlántico*. Fue conductor de programas en la emisora radial LU7. Ingresó en 1958 a la Universidad Nacional del Sur donde se desempeñó como Jefe de Difusión, Becas e Intercambio, para pasar luego al área de Extensión Cultural, donde ejerció hasta la década del '90. Fue un activo promotor cultural, tomando parte en el Cine Club (que

Una de las primeras acciones desarrolladas durante la intendencia de Puente fue la reapertura del Teatro Municipal, que había sido clausurado para su restauración edilicia en 1975. A partir de ese momento, el espacio del teatro, administrado desde la Dirección de Cultura, fue utilizado para la presentación de diferentes organismos artísticos locales, provinciales y nacionales, dando preeminencia a la música académica, pero incluyendo también conciertos de artistas populares de circulación nacional y obras del teatro comercial porteño, lo que implicó pocos cambios respecto de la propuesta cultural que en dicho espacio había impulsado Susana Persia entre 1973 y 1976<sup>533</sup>.

Sin embargo, la creación de la cartelera artística del Teatro Municipal estuvo limitada, como admitió el propio Alberto Obiol, por la observación de las llamadas “listas negras”<sup>534</sup> de artistas generadas por la propia Junta Militar. En este sentido, recordaba el ex-Director de Cultura

---

fundó en 1954), la filial local del *Mozarteum* Argentino, la delegación bahiense del Fondo Nacional de las Artes, la Dirección de Cultura de la Universidad Tecnológica regional de Bahía Blanca y la Asociación Cultural. Se desempeñó como Director de Cultura municipal durante las intendencias de Mario Monacelli Erquiaga (1971) y Víctor Puente (1972-73 y 1976-83). Entrevista a Alberto Obiol, por José Marcilese, Bahía Blanca, 6/5/99.. “Falleció el ex-Director de Cultura Alberto Obiol”, en *La Nueva Provincia*, 13/6/7, disponible en <http://www.lanueva.com/sociedad-impresa/582853-falleci-243-el-ex-director-de-cultura-alberto-obiol-.html>, consultado el 28/10/15.

<sup>533</sup> A lo largo de la gestión de Obiol, el teatro continuó teniendo como prioridad el desarrollo de las actuaciones de organismos oficiales de Bahía Blanca, el Ballet y la Orquesta, a la que se sumaron las actuaciones de los conjuntos estables del Teatro Colón, el Teatro Argentino de La Plata, la Orquesta Sinfónica Nacional y el Ballet de Concepción (Chile), e interpretaciones de otros artistas de repertorio académico, como Hernán Oliva, Miguel Estrella, Antonio Agri, Dante Ranieri, Juan Carlos Gramajo, el Cuarteto de Guitarras de Martínez Zárate, la Orquesta Sinfónica Juvenil de la *South African Broadcasting Corporation*, entre otros.

Las actuaciones de músicos populares de reconocimiento nacional tuvieron también destacada importancia en la agenda del Teatro Municipal. Entre 1976 y 1978, se presentaron en Bahía Blanca Ariel Ramírez, Cacho Tirao, Domingo Cura y Eduardo Falú, Zuma Paz, Buenos Aires 8, Horacio Salgán, Lito Nebbia, Enrique Villegas y Juan Alberto Badía con su espectáculo “Beatlemania”.

En lo referido al teatro, las salas del principal coliseo local fueron cedidas para la puesta en escena de obras de organismos oficiales como la Escuela de Teatro de Bahía Blanca y la Comedia de la Provincia de Buenos Aires y varias producciones del teatro comercial porteño: “El Bululú”, popular espectáculo unipersonal del actor español José María Vilches, el drama “Dulce pájaro de juventud”, de Tennessee Williams interpretado por Eva Dongé y Atilio Marinelli, “Hombres o Marionetas” con Osvaldo Terranova, la versión teatral del programa televisivo humorístico “Hupomorpo”, y las comedias “El pijama de Seda” de Arthur Long, con Rudi Carrié y Susana Campos y “La Alquilo pero no la vendo”, de Pierrette Bruno, interpretada por Carlos Cores y Elizabeth Killian.

<sup>534</sup> La primera “lista negra” sistematizada de que se tenga registro data del 6 de abril de 1979 e incluía un total de 285 nombres de actores, directores teatrales, locutores, pintores, escritores, periodistas, concertistas, abogados, profesores de bellas artes, docentes, músicos, escultores, críticos de arte, publicistas, compositores, cineastas, dibujantes, médicos pediatras y psicólogos, según la calificación de profesiones incluida en el mismo documento. Entre los teatristas eran mencionados los dramaturgos Osvaldo Dragún, Agustín Cuzzani, Pedro Orgambide, Roberto Cossa, Ricardo Monti, Juan Carlos Ferrari, Luis Carlos Edelman y

en los espectáculos artísticos la censura más acentuada fue después del '76, donde había una lista de artistas que no podían actuar, no les permitían actuar en los teatros oficiales, esa es la censura. Podían actuar en cualquier lugar pero en las salas que dependieran ya sea a nivel nacional, provincial o municipal no les permitían. Me acuerdo casos así, porque yo tuve una amistad con China Zorrilla, pero al final China Zorrilla ese mismo gobierno terminó dándole el gran premio del Fondo Nacional de las Artes, después de varios años [...] Y otro gran actor que también tuvo esos problemas, lamentablemente, amigo mío, "Pepe" Soriano. Cómo será que cuando yo estaba en la Municipalidad y él actuaba en otras salas de Bahía, lo primero que hacía venía, a saludarme a mí, a tomar mate conmigo a mi oficina. Decí que, lamentábamos los dos lo que le pasaba pero yo no podía hacer nada. Pero de esos casos hubo pocos, yo felizmente tuve pocos casos así, felizmente, en el área acá en Bahía no tuvimos problemas. La prueba está, que hasta los sectores más recalcitrantes de la izquierda de Bahía conmigo nunca tuvieron problemas y al contrario opinaron de que yo hice lo posible para que las cosas se hicieran y sin ningún problema<sup>535</sup>.

Por otro lado, a partir de su reapertura, el Teatro Municipal se convirtió en uno de los espacios desde los cuales las Fuerzas Armadas desplegaron acciones tendientes a obtener/reforzar su legitimidad de intentar generar consenso en torno a sus políticas entre la población de Bahía Blanca.

De esta forma, el principal coliseo local no sólo contó con la presencia, bajo invitación de la Intendencia, de las principales autoridades militares en

---

Griselda Gambaro. Entre los actores y / o directores aparecían: Alfredo Alcón, Norma y Pedro Aleandro, Agustín Alezzo, Emilio Alfaro, Aristides Antiguez, Pedro Asquini, Elsa Berenguer, Marta Bianchi, Alejandra Boero, Luis Brandoni, Rodolfo Brindisi, Norman Briski, Víctor Bruno, Roberto Butinof, Carlos Carella, Crilla, Hedy, Héctor Antonio Di Mauro, María Escudero, Leonardo Favio, Alberto Fernández de Rosa, Oscar Ferrigno, Eugenio Filipelli, Julio Flores, Nicolás Gaete, Martha Gam, Carlos Gandolfo, Delia Amadora García, Juan Carlos Gené, Zelmara Gueñol, Nacha Guevara, José María Gutiérrez, Zulema Katz, Jaime Kogan, Virginia Lago, Víctor Laplace, Inés Ledesma, Cipe Lincovsky, Andrés Lizárraga, Onofre Lovero, Alejandro Marcial, Beatriz Mattar, Duilio Marzio, Hugo Midon, Bárbara Mujica, Lautaro Murúa, Haydée Padilla, Ricardo Passano, Luis Politti, Omar Rasello, Jorge Rivera López, Rosa Rosen, David Stivel, Héctor Tealdi, Nélica Tesolin, y María Vaner. Todos ellos fueron calificados bajo la "Fórmula 4", según la calificación establecida por la SIDE es decir, que "Registra antecedentes ideológicos marxistas que hacen aconsejable su no ingreso y/o permanencia en la administración pública, no se le proporcione colaboración", por lo que fueron excluidos de los espacios oficiales de todo el país (Invernizzi y Gociol, 2002: 69).

<sup>535</sup> Entrevista a Alberto Obiol, por José Marcilese, Bahía Blanca, 06/5/99.

diferentes actos públicos conmemorativos, sino que en varias oportunidades distintas guarniciones hicieron uso del espacio para convocatorias abiertas a la ciudadanía. Entre ellas, varios conciertos de repertorio popular a cargo de las bandas Comando Naval dependiente de la Base Naval de Puerto Belgrano y la



**Imagen 1 La sala del Teatro Municipal el día de la presentación del “Informe sobre la subversión”.**

del Batallón de Comunicaciones 181 del V Cuerpo de Ejército, así como la Agrupación Sinfónica de Gendarmería Nacional.

Una expresión destacada de esta política tuvo lugar el 5 de julio de 1977, cuando el V Cuerpo de Ejército realizó en la sala principal del teatro de la ciudad la presentación del “Informe sobre la Subversión”<sup>536</sup>, en el que el propio Coronel Benjamín de Piano, Jefe de Operaciones de la institución<sup>537</sup>, ofreció una serie de

puntualizaciones sobre el accionar subversivo a nivel internacional y nacional.<sup>538</sup>

<sup>536</sup> “Subversión. Un amplio informe del V Cuerpo”, en *La Nueva Provincia*, año LXXIX, n° 26870, 5/7/77, pp. 1-2.

<sup>537</sup> Benjamín de Piano (1926-2014). Ingresó en el Colegio Militar en 1945, egresando como subteniente de Artillería, y tras un paso por el Regimiento N° 2 de Artillería con asiento en Azul, en la provincia de Buenos Aires, y por la Escuela Superior de Guerra, obtuvo el título de Oficial de Estado mayor. En 1976 se desempeñó como Subjefe de la Subzona 53 y en 1977 llegó a la Jefatura del Comando de Operaciones del V Cuerpo en Bahía Blanca, es decir que tuvo responsabilidad primaria sobre todos los aspectos relacionados con la organización, la instrucción y las operaciones de detención ilegal de personas, al tiempo que era el encargado de redactar los informes de prensa emanados del V Cuerpo. En febrero de 1978 fue designado Subsecretario General del Ministerio de Planificación de la Nación por decreto del General Videla. Causa 982, sentencia y “Cómo fue el golpe de estado en Chubut”, *Diario Jornada*, 24/3/12, [http://diariojornada.com.ar/39187/Sociedad/Como\\_fue\\_el\\_Golpe\\_de\\_Estado\\_en\\_Chubut](http://diariojornada.com.ar/39187/Sociedad/Como_fue_el_Golpe_de_Estado_en_Chubut), disponible en consultado el 11/11/15.

<sup>538</sup> Según indicó en su crónica *La Nueva Provincia*, el Coronel Benjamín de Piano se dedicó en primer término a caracterizar al “enemigo subversivo”, indicando las definiciones ideológicas y las estrategias de lucha de las principales organizaciones revolucionarias en el marco de lo que entendía como una guerra mundial con escenarios centrales en África y América Latina. La exposición estuvo centrada luego en la realidad Argentina, tratada en términos generales y sin hacer referencias específicas a lo sucedido en Bahía Blanca. Por otro lado, el informe situaba el crecimiento de las organizaciones revolucionarias con actividad en el país en el marco de los gobiernos de Héctor Cámpora, Juan Domingo Perón y Estela Martínez de Perón, que debido a

Se trató de un acto especialmente organizado por dicho organismo y abierto a “todos los representantes del quehacer local” a quienes se convocó a través de un anuncio publicado en el matutino *La Nueva Provincia*, el mismo día del evento.

Tanto los conciertos como la presentación del Informe formaron parte de la serie de acciones por las cuales las autoridades militares locales buscaron el contacto directo con la ciudadanía y su implicación y apoyo a la ejecución del plan represivo. En este marco se incluía también la publicación de números telefónicos en el canal de televisión local, o en pequeños recuadros dentro de las páginas de *La Nueva Provincia*, bajo la consigna: “COLABORE ESTE ALERTA. Ante cualquier actitud, hecho o persona sospechosa, actividad anormal o injustificada llame al teléfono” (Zapata, 2014: 360).

A ello se sumaban operaciones de otra índole que implicaban contactos personales e institucionales, por los cuales se buscó articular una trama civil favorable o complaciente a la implementación del plan represivo, a saber, las reuniones mantenidas en forma regular entre autoridades militares y distintos sectores representativos de la sociedad bahiense como productores agrarios, empresarios, miembros de la Iglesia Católica y del periodismo (Zapata, 2014: 360).

En marzo de 1978, Alberto Obiol creó el cargo de “coordinador” del Teatro Municipal y designó en el puesto a un marino retirado, el Capitán de Corbeta Walter Peirano<sup>539</sup>. Según declaró en aquella oportunidad el Director de Cultura, “el elegido fue seleccionado debido a sus conocimientos en lírica y ejerce el rol en forma *ad honorem*”<sup>540</sup>. Con la asunción de este marino retirado el principal coliseo local llegaba a un punto culminante la injerencia militar sobre la

---

lo que calificaba como un accionar inepto y corrupto eran responsables del peligro que en el presente asolaba al país. Estas argumentaciones eran rematadas con una breve referencia a la “situación actual” que, según definía, “no desborda la capacidad de decisión del gobierno nacional, quien ha dado respuesta total a la subversión”.

<sup>539</sup> Capitán de Corbeta Contador Walter G. Peirano (Buenos Aires, 1934-2009). Ingresó a la Armada en 1952. Ascendió a Capitán de Corbeta Contador en 1969. Prestó servicios en Baterías y la Base Naval Puerto Belgrano, entre otras dependencias de la Marina. Pasó a retiro en 1973. “Obituario 2009”, disponible en <http://www.centronaval.org.ar/club/imagen-club/socios-fallecidos/obituario2009.pdf>, consultado el 13/11/15.

<sup>540</sup> Tal como hemos indicado en el capítulo 1, la nota escrita por un espectador de las presentaciones de “La extraña tarde del Dr. Burke” a cargo del Teatro Alianza y publicada por la revista *Teatro Setenta* estaba firmada por Walter Peirano. Sin embargo, en las entrevistas realizadas para esta investigación, los actores consultados no lograron recordar si se trataba de la misma persona que en 1978 se hizo cargo del Teatro Municipal o si se trataba de un homónimo.

institución, en un hecho que, en lo documentado hasta el momento, no tuvo correlato en otros teatros oficiales del país aunque, en el plano local, responde a una histórica imbricación de las esferas civil y militar, que atravesó distintas organizaciones de índole cultural (Montero, 2009: 7; Rodríguez, 2014: 11).

### **Secuestro de actores bahienses (1976-1977)**

En junio de 1976 Mónica Morán, actriz del Teatro Alianza fue secuestrada en la sala teatral de la agrupación, llevada al CCD “La Escuelita” y asesinada por un grupo de tareas<sup>541</sup> del Ejército Argentino.

Al momento de su secuestro, Mónica acababa de instalarse nuevamente Bahía Blanca, luego de haber estado viviendo en la ciudad de Neuquén durante poco más de dos años (fines de 1973-mediados de 1975). En la capital neuquina, Mónica se desempeñó como personal no-docente de la Secretaría de Bienestar Universitario de la Universidad Nacional del Comahue y militó en una célula del PRT que accionaba en la capital provincial y en localidad de Cutral-Co, distante a 100 km de la misma. En 1975, fue despedida de su cargo en la universidad, en el marco de una serie de cesantías dictaminadas por el nuevo rector-interventor de la UnCo<sup>542</sup>, Remus Tetu. Tiempo después decidió mudarse nuevamente a Bahía Blanca, donde tomó un cargo docente en un Jardín de Infantes y mantuvo su militancia política.

Por otro lado, la actriz retomó en Bahía Blanca contacto con el grupo teatral Alianza y comenzó a trabajar en un nuevo proyecto artístico personal: una obra de títeres con la cual pensaba recorrer el país. Su compañera de Teatro, Coral Aguirre, recuerda,

yo sabía todo de Mónica, yo hay cosas que no las dije en el juicio, no me interesa... Porque viste, es tan maniqueísta la gente de acá de Bahía Blanca, que no, no me interesa. Entonces, ella me decía: -‘a mí me viene al pelo el Hospital [en el que estaba internado Juan Carlos Torresi]

---

<sup>541</sup> En su accionar conjunto, las distintas fuerzas constituyeron los llamados Grupos de Tareas, estructuras medulares de la represión clandestina que estaban conformadas con personal de las diversas Fuerzas Armadas y de Seguridad. Los mismos dependían directamente de las fuerzas en las cuales tenían su sede, y esta no era necesariamente el lugar donde ejercían.

<sup>542</sup> La intervención de la UNComa se determinó por decreto del Poder Ejecutivo Nacional el 31/12/1974. Una de las primeras medidas del nuevo rector, Remus Tetu fue desconocer a todas las entidades gremiales y políticas. Además cesantó a gran número de docentes y no docentes (luorno, 2008).

porque yo tengo los encuentros políticos acá y quién se entera con la gente de los enfermos que van y que vienen'. Estuvo todos esos meses militando acá en el Hospital Municipal, y yo veía que había gente, chicos, *chabas*, muchachitos que venían a hablar con ella, ella siempre andaba con un bolsito que distribuiría, claro<sup>543</sup>.

Su secuestro se produjo la noche del 13 de junio de 1976<sup>544</sup>, cuando un grupo de tareas del V Cuerpo de Ejército, compuesto por 5 personas vestidas con ropas civiles y armadas con pistolas y ametralladoras ingresó por la fuerza en la sala "La Ranchería" y obligó a todos los presentes (Dardo y Coral Aguirre, Ana Casteing y Jorge Surkin, quienes estaban ensayando la obra teatral infantil "Un cuento al revés" y Mónica Morán, que estaba preparando sus títeres) a tenderse boca abajo y con las manos contra el piso mientras gritaban preguntando quién era Mónica Morán. Cuando ella se identificó, el grupo de tareas se la llevó del lugar, previa amenaza de muerte al resto de los integrantes del grupo teatral y robo de distintas pertenencias como pelucas, abrigos y documentos de identidad de los presentes<sup>545</sup>.

Luego de ser torturada por varios días, Mónica fue asesinada a ráfaga de ametralladora en un baño en dependencias del V Cuerpo de Ejército, y su cuerpo sin vida fue trasladado a una casa de la calle Santiago del Estero 376, donde fuerzas del Ejército simularon la noche del 24 de junio un falso enfrentamiento<sup>546</sup> en el que supuestamente murieron ella y otras cuatro

---

<sup>543</sup> Entrevista a Coral Aguirre, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 29/12/11.

<sup>544</sup> La detención ilegal de Mónica Morán se produjo en el mismo momento en el que estaba siendo implementado el llamado "Operativo Cutral-Co", desarrollado entre los días 9 y 15 de junio de 1976 por fuerzas conjuntas del Ejército, la Policía de la Provincia de Neuquén y la Policía Federal en territorio neuquino, y bajo control operacional del Comando V Cuerpo de Ejército bajo la dirección del General Osvaldo Azpitarte (13/5/76-2/12/77). El mismo tuvo como objetivo desactivar la militancia del PRT-ERP en la región del Alto Valle y Cutral-Co y dio lugar al secuestro de cerca de 40 personas, que en su mayoría fueron trasladadas al penal de General Roca y luego al Centro Clandestino de Detención "La Escuelita" de Neuquén. Posteriormente, un pequeño número de los detenidos en el marco de este operativo fueron trasladados al CCD "La Escuelita" de Bahía Blanca (Scatizza, 2013: 196-205). Entre ellos se contó a Daniel Enrique Maidana, docente y militante del PRT en Cutral-Co, que fue testigo del cautiverio de Mónica Morán, a quien conocía bajo el nombre de guerra de "Ángela", por su militancia compartida en aquella ciudad del Sur.

<sup>545</sup> Testimonio sobre la detención ilegal y ejecución extrajudicial de Mónica Morán, presentado ante la CONADEP el día 7 de febrero de 1984 y firmado por Ignacio Dardo Aguirre, María Angélica Claro y María Rosa Escudero. Disponible en <http://www.desaparecidos.org/arg/testimonios/moran.html>, consultado el 9/11/15.

<sup>546</sup> La falsa noticia del enfrentamiento fue publicado en un comunicado de prensa que expresaba que "en el día de la fecha, 24 de junio de 1976 (...) fuerzas combinadas del Ejército y de la Unidad Regional Quinta de la Policía provincial, bajo control operacional procedieron a

personas. El cadáver de la militante y actriz fue posteriormente entregado a la familia en cajón cerrado.

Los integrantes de la Agrupación Alianza que fueron testigos de su secuestro realizaron el mismo 13 de junio una denuncia ante la Policía Federal (cuya sede estaba ubicada en la misma cuadra de "La Ranchería"). Asimismo, dieron aviso a su familia, que intentó averiguar el paradero de la actriz a través de contactos en la Curia<sup>547</sup> y en la Marina, dado que su hermano era Teniente de Fragata. Ninguna de estas gestiones tuvo algún resultado.

Como consecuencia del secuestro de Mónica Morán<sup>548</sup>, Alianza decidió cerrar el teatro "La Ranchería"<sup>549</sup>. A partir de este momento, el grupo trasladó su actividad a la casa de los Aguirre en el Barrio Palihue, donde continuaron dando sus talleres de artes escénicas y decidieron suspender la presentación de obras en público hasta el año siguiente.

El 30 de julio de 1976 fue secuestrado de su domicilio por un grupo de tareas del Ejército Argentino, R. S., militante peronista de la Villa Miramar y ex-integrante del Grupo de Teatro Popular Eva Perón. R.S. fue mantenido en cautiverio y sometido a torturas en el CCD "La Escuelita". Inmediatamente, su

---

allanar el citado domicilio [Santiago del Estero 376]. Al intentar irrumpir, los ocupantes de la casa ofrecieron una tensa resistencia, obligando a las fuerzas del orden a emplear explosivos y armas de grueso calibre para controlar la situación. Dominada la misma, se comprobó que en dicho enfrentamiento resultaron abatidos cinco delincuentes subversivos (tres de sexo masculino y dos de sexo femenino), capturándose armamento, material y documentación de la organización extremista". Sin embargo, como el mismo Adel Vilas asumió y según surge de la investigación realizada en el marco de la Causa 982, la casa de Santiago del Estero 376 se encontraba desocupada desde mediados de 1975, en tanto que la muerte de Mónica se produjo dentro del V Cuerpo de Ejército, y el resto de las víctimas mencionadas en el comunicado nunca existió. El mecanismo de acción psicológica en el que se encuadraron los comunicados de enfrentamientos fraguados constituyó una metodología profusamente utilizada en Bahía Blanca, lo que dio lugar a que el número de desaparecidos en la ciudad sea sensiblemente menor al del resto del país (Jensen, 2010: 1445). En noviembre de 2015 el veredicto de la denominada "Causa Armada" (N° 93001103/2011/TO1 caratulada "Fracassi, Eduardo René y otros s/ privación ilegítima de la libertad") condenó al matutino bahiense a publicar la rectificación de la información oportunamente vertida en *La Nueva Provincia*, donde se comunicó que varios detenidos-desaparecidos habían sido abatidos en enfrentamientos militares, dado que el proceso judicial determinó que fueron objeto de secuestro, tortura y en su caso, fusilamiento por parte del personal militar de la época.

<sup>547</sup> En la mayoría de los casos, los familiares de desaparecidos fueron atendidos por el Arzobispo Jorge Mayer (1972-1991) quien, ante los reclamos se limitó a culpabilizar a los detenidos y a sus familiares. Sobre la trayectoria de este arzobispo, ver Dominella, 2015.

<sup>548</sup> El grupo Alianza también se vio profundamente afectado por la desaparición de Gloria Amado, joven de 18 años que tuvo un fugaz paso por la agrupación tomando participación en "cuadros breves y presentaciones de barricada". Gloria fue secuestrada el día 21 de julio de 1976 junto a su pareja, y mantenida en cautiverio durante más de dos meses (Aguirre, 2015: 22)

<sup>549</sup> El último espectáculo presentado en esa sala fue "Postales de Bahía Blanca", obra teatral humorística del grupo Telón Teatro Popular.

esposa realizó gestiones para averiguar su paradero en el V Cuerpo de Ejército, en la Curia y en la Policía Federal, que resultaron infructuosas.

R. S. fue liberado luego de permanecer desaparecido por aproximadamente un mes. Tiempo después, su casa (donde antiguamente funcionaba la Unidad Básica “Fernando Abal Medina”) fue allanada por el Ejército, que entró al barrio Miramar con un tanque de guerra y como parte de un importante operativo<sup>550</sup>.

Este allanamiento en la Villa Miramar no fue el único con el que las Fuerzas Armadas irrumpieron en los barrios bahienses. La noche misma en la que se produjo el golpe de Estado se habían iniciado una serie de redadas que terminaron con el secuestro de varios integrantes de la familia Bustos en Villa Libre (Zapata, 2014: 376); en tanto que un mes después, *La Nueva Provincia* publicaba que por los allanamientos iniciados ese 23 de marzo y que se extendieron también a Villa Mitre y la localidad de General Daniel Cerri, el V Cuerpo de Ejército había logrado desbaratar una célula de Montoneros que operaba en la ciudad y la zona y que estaba integrada por varios miembros de la mencionada familia<sup>551</sup>. El comunicado oficial denunciaba también al ex-rector de la UNS<sup>552</sup>, Dr. Víctor Benamo, quien según se afirmaba, operaba como asesor legal de la célula de Montoneros.

Por otro lado, el 5 de agosto de 1976 fue secuestrada por un grupo de tareas del Ejército Nélide Deluchi, actriz del grupo Telón Teatro Popular, trabajadora de la Caja de Crédito Bahiense y militante del Partido Comunista<sup>553</sup>, quien fue llevada al CCD “La Escuelita”, torturada y liberada 25 días después. Sus familiares también iniciaron una búsqueda infructuosa en diferentes dependencias que incluyeron el V Cuerpo de Ejército (donde llegaron a ver su nombre escrito en un listado) y la Curia. Asimismo, informaron de lo sucedido a Carlos Spaltro, Secretario General de la delegación local de la Asociación Argentina de Actores<sup>554</sup>, que envió cartas de reclamo al Presidente de la Nación Jorge Rafael Videla y al Gobernador de la Provincia de Buenos Aires,

---

<sup>550</sup> Causa 982, audiencia del día 7/9/11.

<sup>551</sup> La noticia del diario mencionaba a Mario Medina, René Eusebio Bustos, María Marta Bustos de Lambrecht, Raúl Agustín Bustos, Rubén Aníbal Bustos, Pedro Colema y Jorge Raúl Castía.

<sup>552</sup> Sobre la Universidad Nacional del Sur durante la última dictadura militar véase Orbe, 2014.

<sup>553</sup> Causa 982, audiencias de los días 1/11/11 y 28/3/12. Entrevista a Enrique Maidana, por Mauro Llana. Edición radial “El Juicio desde la Calle”. Bahía Blanca, “FM de la Calle”, 1/11/2011. Disponible en <http://juiciobahia blanca.wordpress.com/2011/11/01/por-monica/>, consultado el 17/6/13.

<sup>554</sup> Causa 982, audiencia del día 28/3/12.

Ibérico Saint Jean. Tiempo después Telón Teatro Popular fue disuelto con el consiguiente cierre de su sala “El Tábano” en tanto que su líder, el porteño Mario Pinasco, se retiró de Bahía Blanca.

Estas víctimas fueron solo algunas de los cerca de un millar de muertos, desaparecidos o presos políticos que, según las estimaciones más conservadoras, tuvo la ciudad de Bahía Blanca en el período 1975-1983 (Jensen, 2010: 1444)<sup>555</sup>. Tal como sucedió en el caso de los artistas y militantes mencionados, cada situación de desaparición estuvo acompañada por la desestructuración total o parcial de las redes de sociabilidad en las que estaban inmersos esos sujetos, lo que, para el teatro bahiense, determinó el cese de dos de sus más prolíficas salas: “La Ranchería” y “El Tábano”.

### **El cierre de la Escuela de Teatro**

Finalmente, la política de represión cultural en Bahía Blanca alcanzó también a la Escuela Provincial de Teatro, que fue cerrada para su reestructuración en abril de 1977 junto con la de Artes Visuales. Este hecho fue parte de las tareas de “normalización” encomendadas por el Ministro de Educación de la Provincia, General de Brigada Ovidio Solari (1976-1980), al profesor e historiador del arte Jorge López Anaya<sup>556</sup>, interventor del área de Educación Artística (Rodríguez, 2010: 66).

Durante su gestión, López Anaya ordenó cerrar varios establecimientos ubicados en distintos municipios de la provincia y alejar a algunos docentes

---

<sup>555</sup> Jensen alerta e indica posibles causas de la insuficiencia de datos cuantitativos sobre las víctimas de la represión en Bahía Blanca: “los casos denunciados parecen apenas la punta del iceberg [...] Ya en 1984, la delegación Bahía Blanca de la CONADEP explicaba en su informe final que a excepción de un conjunto de denuncias realizadas en la contemporaneidad de los hechos por los familiares de las víctimas, buena parte de los afectados optó por el silencio [...] La indiferencia de la ciudadanía y el escaso compromiso o el temor de los familiares de las víctimas que describía la CONADEP Bahía Blanca, seguramente no son ajenas a una práctica represiva de uso sistemático en la ciudad que fue la modalidad de enfrentamientos fraguados para ocultar asesinatos posterior a secuestros, torturas y desapariciones” (2010: 1444).

<sup>556</sup> Jorge López Anaya (Buenos Aires, 1936-2010). Pintor, crítico e historiador del arte. Licenciado en Historia de las Artes por la Universidad Nacional de La Plata, donde ejerció como profesor titular de Historia del Arte Contemporáneo y de Historiografía de las Artes (1974-1984), creó el Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano, dirigió la Secretaría de Extensión Universitaria (desde 1977) y se desempeñó como Decano de la Facultad de Bellas Artes (desde 1978). Entre 1986 y 1999 fue Profesor Titular de Historia del Arte Argentino II de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde también se desempeñó como investigador.

vinculados a ellos, entre otras<sup>557</sup>, las escuelas bahienses de Artes Visuales y Teatro, que fueron cerradas a fines de abril del año 1977

ante la situación observada de reducido porcentaje de alumnos-profesores y de planes que, sin dudar de su eficacia en el plano artístico, no conllevan a la formación de los recursos humanos, que el sistema educativo provincial requiere con urgencia<sup>558</sup>.

Estas acciones se complementaron con una serie de medidas que afectaron directamente a varias dependencias de la Educación Artística y a los organismos artísticos de la Provincia de Buenos Aires:

en Morón no se habilitaron los títulos otorgados en la escuela de Danzas Municipales; se instruyó sumario administrativo al personal de la Dirección del Teatro Auditórium de Mar del Plata [...] en la Escuela de Arte de Luján se suspendieron las clases por 15 días y se limitó la designación del encargado; se derogó una resolución del año anterior que pretendía crear una escuela de Músicos de Banda en Dolores [...] se dispuso instruir un sumario al ex director del Teatro Argentino de La Plata; y se cerró la carrera de Artesanía Teatral y Escenografía en la Escuela de Junín [a lo que se sumó] la intervención del Complejo Museográfico de Luján (Rodríguez, 2010: 66).

De esta forma, el cierre de las escuelas bahienses formó parte de la extendida política ministerial provincial de control sobre las instituciones de la educación artística, que, detrás de la noción de “normalización”, implicó un extendido proceso de inspección que puso en tela de juicio la labor de directivos y docentes e incluso la continuidad de las tareas educativas allí desarrolladas. Así, se extendió un manto de sospecha y se pusieron en riesgo las fuentes de trabajo y las posibilidades de formación de los docentes y estudiantes de carreras artísticas de la provincia.

---

<sup>557</sup> El Conservatorio de Música de la ciudad de La Plata, la Escuela de Danzas Tradicionales de Lomas de Zamora y la Escuela de Arte de Berisso fueron clausurados temporalmente y se cesanteó a algunos de sus directivos y docentes, acusados en la mayoría de los casos de irregularidades administrativas o ineficiencia en las funciones y en muy pocas ocasiones, de participar en organizaciones políticas revolucionarias. Otras escuelas de la provincia, en cambio, fueron clausuradas definitivamente, como las de Teatro de Pergamino y Lomas de Zamora, las de Arte de Junín y Magdalena y la de Música de Guaminí (Rodríguez, 2010).

<sup>558</sup> “Suspenden las tareas de las escuelas de Teatro y Artes visuales” en *La Nueva Provincia*, año LXXIX, nº 26806, 30/4/77, p. 18.

La delegación bahiense de la Asociación Argentina de Actores, movilizada ante el cierre de la Escuela de Teatro envió una carta pública al ministro Solari reclamando su reapertura. En ella destacaba el rol que dicha institución había tenido en la gestación de un rico campo teatral en los años sesenta y setenta:

la escuela cuenta en la actualidad con 93 alumnos y 8 profesores, y durante sus veinte años de existencia ha contribuido notablemente al desarrollo cultural de Bahía Blanca. Cuando se creó, no existía prácticamente actividad teatral en la zona, y hoy Bahía Blanca es la ciudad de la provincia de Buenos Aires, que cuenta con mayor número de elencos teatrales y espectadores, exceptuando Mar del Plata en su período veraniego. [Por ello solicitamos al Ministro] dejar sin efecto esta suspensión de actividades, ya que para el desarrollo cultural de Bahía Blanca la Escuela de Teatro es de primerísima importancia<sup>559</sup>.

Finalmente, la institución fue reabierto el 2 de mayo de 1978<sup>560</sup> y se designó al frente de la misma a un nuevo director, Antonio Medina, actor egresado de la Escuela, portador de una larga trayectoria como miembro fundador de la Comedia Municipal y del Teatro Universitario y que había polemizado públicamente con los representantes del “teatro militante” bahiense.

### **Continuidades en el “teatro independiente” bahiense, comedias y *café concert* (1976-1978)**

En este contexto signado por la represión sobre los miembros y las instituciones del campo teatral, los conjuntos bahienses (a excepción de los que habían sufrido la desaparición de alguno de sus integrantes, como Alianza y Telón Teatro Popular) mantuvieron su actividad escénica sin manifestar mayores cambios en su repertorio.

En la gran mayoría de los casos, los grupos bahienses optaron por la comedia, el *café concert* y el teatro infantil. De esta forma, El Teatro para el Hombre, dirigido por Néstor Castelnuovo mantuvo en cartel, en ambas temporadas, la

---

<sup>559</sup> “Escuela de Teatro. Nota pidiendo su reapertura” en *La Nueva Provincia*, año LXXIX, nº 26805, 29/4/77, p. 12.

<sup>560</sup> “Reseña Histórica”, disponible en <http://www.esav.edu.ar/v3/index.php/la-institucion/resena-historica>, consultado el 13/11/15. Antonio Medina ocupó su cargo en reemplazo de Hebe Avanza.

obra humorística “El sostén de la familia” de Darthes y Damel<sup>561</sup> en su Centro Cultural Cooperativo. Asimismo, la Comedia del Sur logró la apertura de una nueva sala teatral propia, el “Teatrino concert”, inaugurado en 1977 en la primera cuadra de la calle Zapiola, donde desarrolló sus ensayos y presentaciones. El primer trabajo puesto en escena en ese espacio fue “Zapiolísima” (1977)<sup>562</sup>, espectáculo musical humorístico estructurado en *sketches* que satirizaban personajes y situaciones de la vida cotidiana<sup>563</sup>.

Otros artistas locales si bien mostraron una similitud en la elección del repertorio respecto del resto de los grupos bahienses, dieron un giro en cuanto a los objetivos y modos de organización de la labor teatral. Es el caso de Antonio Medina y Vilma Valero, quienes se lanzaron en 1976 a la apertura de una nueva sala teatral denominada “Arlequín”, que, a diferencia de proyectos anteriores, pensaron desde el inicio como un espacio para la profesionalización de la actividad escénica en el medio bahiense. Así lo presentaba Medina en una entrevista que le realizó *La Nueva Provincia*:

Tras muchos años de teatro independiente, las últimas experiencias me han convencido de la necesidad de una nueva forma de hacer teatro, cual es en forma profesional y continuada, sin temores por la falta de local propio, una adecuada producción y otros imponderables que siempre han regido la actividad en nuestro medio<sup>564</sup>.

“Arlequín” contaba con varias secciones:

chocolate concert, destinado al público infantil; parvulario, con cursos de iniciación artística, juego dramático, iniciación musical y expresión

---

<sup>561</sup> Actuaban en la obra Martha Avila, Héctor Castro, Ángela Fernández, Jorge Nayach y Néstor Ruiz. Con dirección de Oscar Sobreiro y ayudantía de Luis Van der Molen. “Actúa hoy el elenco de Teatro para el Hombre”, en *La Nueva Provincia*, año LXXVIII, n° 26445, 2/5/76, p. 14.

Con la obra El sostén de la Familia, de Darthes y Damel, en el Centro Cultural Cooperativo.

<sup>562</sup> “Zapiolísima en Teatrino. Un nuevo espectáculo ofrece la Comedia del Sur desde el sábado”, *La Nueva Provincia*, año LXXIX, n° 26873, 7/7/77, p. 16.

<sup>563</sup> En 1976 la Comedia había estrenado “Váyanse al Infierno” de Atilio Zanota, interpretada por Elda Montiel, Olga Postigo, María Julia Olivera, Néstor Moriones, Mike Pohle, Víctor Molina y Osvaldo Cipriani, con música José Alberto Beccacece, escenografía de Víctor Molina y Norberto Castarés, vestuario y máscaras de Raúl Noaim y colaboración de Roberto Días. Según comentó Zanota a *La Nueva Provincia*, la obra “trata sobre el bien y el mal, enfocando con humor, canciones y tonos dramáticos, los caminos que equivocadamente recorre el hombre hacia su propio abismo: la ambición desmedida, el egoísmo, el no-amor, finalizando con el triunfo de los justos”. “Próximo estreno de la Comedia del Sur”, *La Nueva Provincia*, año LXXVIII, n° 26557, 22/8/76, p. 15.

<sup>564</sup> “Espectáculo para niños en Arlequín”, *La Nueva Provincia*, año LXXIX, n° 26888, 22/7/77, p. 14.

corporal; cursos para mayores; y espectáculos de teatro, *café concert*, danza, poesía, música, cine arte y galería de exposiciones<sup>565</sup>.

La sala fue inaugurada con el espectáculo porteño “La Gallo y Yo”, de Carlos Gorostiza<sup>566</sup>, interpretada por la consagrada actriz María Rosa Gallo<sup>567</sup>, en tanto que se presentaron en aquel lugar trabajos de artistas locales que exploraron géneros como el *café concert*, el musical y el teatro para niños<sup>568</sup>, como por ejemplo, el espectáculo teatral-musical “Amor, *amore, amour*”<sup>569</sup> desarrollado por varios egresados de la Escuela de Teatro<sup>570</sup>.

Entre 1976 y 1978, el repertorio de los grupos bahienses mostró líneas de continuidad respecto de su desempeño previo. En efecto, a partir del año de 1974 la mayoría de las obras elegidas para ser puestas en escena fueron comedias pintoresquistas de autor local u obras *café concert*. De modo que las fuertes intervenciones que sufrió el espacio teatral bahiense a partir de 1976 (con la militarización del Teatro Municipal, el cierre de la Escuela de Teatro y el secuestro de tres actores) no hicieron más que intensificar las prácticas de autocensura, en tanto estrategia de supervivencia. Como explicó Avellaneda,

Este rasgo de ubicuidad, este estar en todas partes y en ninguna, fue desde 1974 el elemento de mayor efectividad del discurso de censura cultural argentino. Su modo operativo se encuadraba así en la planificación general del terrorismo de Estado, una de cuyas metodologías básicas fue la represión ejercida de modo indiscriminado y sin fundamento claro para internalizar masivamente el concepto de

---

<sup>565</sup> “Inaugura Mañana Arlequín”, *La Nueva Provincia*, año LXXIX, nº 26881, 14/7/77, p. 16.

<sup>566</sup> “Se presenta hoy María Rosa Gallo en Arlequín”, *La Nueva Provincia*, año LXXIX, nº 26916, 19/8/77, p. 14.

<sup>567</sup> María Rosa Gallo (1922-2004) fue una actriz argentina que se destacó tanto en cine, como televisión y teatro. Durante el segundo gobierno de Juan Domingo Perón se fue del país luego de haberse manifestado opositora.

<sup>568</sup> “Espectáculo para niños en Arlequín”, *La Nueva Provincia*, año LXXIX, nº 26888, 22/7/77, p. 14. “Espectáculo de Café Concert en Arlequín”, *La Nueva Provincia*, año LXXIX, nº 26943, 15/9/77, p. 18.

<sup>569</sup> La obra era interpretada por Marión Valdéz, Alberto Schmitt, Giovanna Marini, Oscar Pasquaré, Vilma Valero, Beatriz Lluzá y Pyr Phemi. Colaboraban Oscar Contreras, Oscar Rodrigo, Adriana Fernández, Mirta Monaldi, Rino De Mozzi. “Espectáculo de Café Concert en Arlequín”, *La Nueva Provincia*, año LXXIX, nº 26943, 15/9/77, p. 18.

<sup>570</sup> Salvando las distancias respecto del potencial de un proyecto como este en el contexto bahiense (con un mercado mínimo), el trayecto seguido por Medina y su sala “Arlequín” se relaciona con el de otros teatristas surgidos en el ámbito independiente, que en los años de la última dictadura militar buscaron una mayor profesionalización, como Carlos Gandolfo, Carlos Gorostiza, Hedy Crilla, entre otros (Dubatti, 2012: 173).

castigo y paralizar de tal manera el mayor número de reacciones posibles (2006: 33).

En este marco, el Teatro Alianza decidió volver a los escenarios, y para hacerlo, optó por dar un giro notable en su repertorio, que lo acercó a la tónica general de las representaciones bahienses. Así, pusieron en escena el anónimo medieval “La Farsa de Pathelin”<sup>571</sup>, que presentaron, en colaboración con el conjunto de música medieval Pro-Música<sup>572</sup> en la sala teatral de gestión privada “Rossini”<sup>573</sup>.

Dardo Aguirre recordaba los motivos por los cuales decidieron escenificar esta obra

Elegimos la Farsa por anónima: nadie nos podía colgar ningún muerto; por medieval: nadie podía decir que estábamos hablando de la política de nuestro país. Y por eso mismo la hicimos en el Teatro Rossini. Estábamos protegiéndonos de la MUERTE<sup>574</sup>.

Para Alianza, la autocensura fue una estrategia de camuflaje que les permitió no solamente sobrevivir a la muerte física sino también a la “muerte cultural” (Heker, citada en Ollier, 2009: 100). Replegándose a un lugar privado,

---

<sup>571</sup> La “Farsa de Pathelin” es una obra anónima medieval datada en el siglo XV, que aborda el tema del “burlador burlado” a través de la interacción de tres personajes, un pañero y un pastor que van a juicio, y un abogado inescrupuloso, el licenciado Pathelin. Según ha explicado Mendoza Ramos (2004), el objetivo único de este tipo de farsas medievales es producir la risa, a través de situaciones en las que se produce la transgresión generalizada de todos los códigos sociales y los personajes, que generalmente son de extracción popular, buscan procurarse a cualquier precio lo que desean o aquello que necesitan, apelando a todo tipo de recursos, desde la negociación hasta la manipulación y la violencia.

<sup>572</sup> La obra fue realizada conjuntamente con el grupo Pro-Música, cuarteto de música medieval y renacentista creado en 1968 por jóvenes intérpretes bahienses. Al momento de su trabajo con el grupo Alianza estaba integrado por Daniel Grimoldi, Gabriela Rodríguez, Carlos Giménez y Zully Álvarez. “Teatro Alianza”, en *Nudos*, año 1, nº 2, 1978, p. 19 y “Reaparece el Grupo ‘Pro-Música’ en el Inst. Juan XXIII”, en *La Nueva Provincia*, año LXXVIII, nº 26463, 20/5/76, p. 10.

<sup>573</sup> En esta sala se presentaban habitualmente obras teatro comercial porteño, especialmente en los géneros comedia, *café concert* y revista. Entre 1796 y 1977 se presentaron, entre otras: “Vamos a contar mentiras” de Alfonso Paso, interpretada por Osvaldo Miranda, Diana Maggi y Juan Carlos Dual, “Orquesta de señoritas” por Los Comediantes de San Telmo, con la interpretación de Santiago Doria, Alberto Busaid, Zelmar Gueñol, Hugo Caprera, Carlos Marchi y Esteban Peláez y “La noche de la basura”, por la compañía liderada por Myriam de Urquijo y Carlos Carella. “Vamos a contar mentiras se presenta hoy en el Rossini”, *La Nueva Provincia*, año LXXVIII, nº 26506, 2/7/76, p. 12, “Debuta en el Rossini Orquesta de Señoritas”, en *La Nueva Provincia*, año LXXVIII, nº 26674, 17/12/76, p. 16, “Espectáculo teatral en el Rossini”, en *La Nueva Provincia*, año LXXIX, nº 26830, 25/5/77, p. 16, “La noche de la basura, por la compañía liderada por Myriam de Urquijo y Carlos Carella” y “La temporada 1977 en el Teatro Rossini”, en *La Nueva Provincia*, año LXXIX, nº 26837, 31/5/77, p. 14.

<sup>574</sup> Entrevista a Dardo Aguirre, por Ana Vidal. Realizada vía e-mail, 26/6/13. Las mayúsculas corresponden al original.

recorriendo nuevos espacios de representación, y apelando a la comedia el grupo logró, durante un tiempo, sortear el peligro de la censura y la desaparición.

### **“Silencio-Hospital”: del camuflaje a la transgresión (1978)**

A lo largo de 1977, Coral Aguirre estuvo dedicada a la plasmación del encargo que su compañero Juan Carlos Torresi le hiciera al grupo en su lecho de muerte, a saber, una obra sobre la vida hospitalaria basada en los propios apuntes que Torresi tomó durante su estadía en el Hospital Municipal de Bahía Blanca antes de morir<sup>575</sup>. De la combinación de las palabras de Juan Carlos y Coral surgió “Silencio-Hospital”, obra en dos actos que, tomando elementos autobiográficos de los integrantes de la agrupación teatral, contaba la historia de una serie de actores intentando escenificar la agonía y fallecimiento de uno de sus compañeros en un hospital.

### **Crítica social y denuncia del Terrorismo de Estado**

La obra circulaba en torno de dos temáticas: la vida hospitalaria y la muerte. Por el tratamiento dado a estos tópicos, Alianza se ubicaba claramente en oposición a los valores esgrimidos por el régimen militar, dado que la obra componía una mirada crítica del ejercicio de la medicina, basado en el materialismo, la falsa moral y el verticalismo.

“Silencio-Hospital” componía, asimismo, una sugestiva imagen de la Muerte, encarnada en un personaje femenino caracterizado por la perversión y la imprevisibilidad:

ACTRIZ I: - Decí cómo te llamás.

MUERTE: -(CON RISA): Mi nombre tiene la M de miedo pero sobre todo la T de tiempo.

---

<sup>575</sup> Juan Carlos Torresi, quien había comenzado a sufrir fuertes dolores en el cuerpo durante su estadía en Colombia y Venezuela, falleció en el Hospital Municipal de Bahía Blanca en abril de 1976. Su agonía llevó varios días, que vivió acompañado de sus compañeros de elenco y le dieron tiempo para escribir una serie de apuntes sobre la vida hospitalaria, los cuales, según pidió, debían convertirse en el guión de una próxima obra del grupo, tarea que encomendó a Mónica Morán y que ella no pudo realizar debido a que fue secuestrada y asesinada un mes después.

ACTOR III: -(CON CIERTO TEMOR) ¿Nada más?

MUERTE: -¡Cómo no! En casos especiales mi T de tiempo es reemplazada por la T de tortura. (HACE UN GESTO OBSENO Y VUELVE A REIR).

ACTOR III: - ¿Y qué más?

MUERTE: -¿Te referís a mi nombre? Es infinito. Lleva la U de umbral, la R de represión, revuelta, rebelión... y mi última E ¡Ah! También por esta vez, esa E es la de espera, esperanza, esperarás... (JUEGA CON LAS POSIBILIDADES DE LA RAIZ DE ESPERA). (1988: 47)

La muerte aparecía en el texto asociada explícitamente a la represión, la revuelta y la tortura, en tanto que era presentada como herramienta al servicio del poder, con imperio sobre el espacio público y privado, y cuyo rasgo más notable era la imprevisibilidad, es decir que presentaba varios de los rasgos propios de la represión implementada por la dictadura militar.

MUERTE: -Este es uno de mis reinos [se refiere a la sala de hospital en la que está internado Juan Carlos].

DURANTE TODA LA ESCENA CON LA MUERTE EL UNICO QUE LA VE ES EL PAYASO, TAMBIEN EL UNICO QUE PUEDE ESCUCHARLA.

PAYASO-JUAN CARLOS: -¿Qué otros lugares lo son?

MUERTE: -Muy simple: también es mi reino una cárcel, un cam...

CAMA I: - ¡shsssss! Hay que callarse.

CAMA II: - Es cierto. Así no se puede dormir" (1988: 52)

[...]

"PAYASO: - Juan Carlos murió el 24 de marzo de 1976<sup>576</sup> por un error de diagnóstico de cáncer de...

MUERTE: -(INTERRUMPIENDO) He dicho que se terminó el tiempo. A partir de Juan Carlos inauguró mi reino... (SEÑALA LA PLATEA) entre ustedes. Este espacio me es propicio (SEÑALA EL ESCENARIO)... me gustan las bahías y el salitre blanquito mortaja de huesos. Servidora de grandes que me necesitan mucho... cumpliré ciertas órdenes y voy a desobedecer... las que se me canten (VUELVE A CONTROLARSE)

---

<sup>576</sup> Según Coral Aguirre, en la versión de la obra puesta en escena en 1978 no se mencionaba la fecha de inicio de la dictadura militar, sino la de muerte de Juan Carlos Torresi. Entrevista a Coral Aguirre, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 29/12/11.

Quiero que mi nombre suene y resuene en las plazas, los parques, los cafés, alrededor de la mesa familiar... y seré de la familia, no lo duden (JUGUETONA) Van a toparse conmigo esta misma noche, a la vuelta de la esquina... o mañana tempranito con grandes titulares. Me tendrán de pareja: la de tu hermana, mi ángel... (HA SEÑALADO A ALGUIEN DE LA PLATEA Y CONTINUA EN ESTE TENOR) (Aguirre, 1988: 80)<sup>577</sup>.

La solitaria voz de Alianza se levantaba en un escenario en el cual, como ha planteado Ana Belén Zapata, el bagaje histórico de experiencias propio de la ciudad (y los distintos sectores sociales dentro de las ellas) implicó una vivencia particular del terrorismo de Estado (2014: 403).

Según Zapata, el terror estatal se vivió con una intensidad y ubicuidad mayor en Bahía Blanca que en otras ciudades de dimensiones poblacionales mayores, dado que,

la operatoria del control [se desarrollaba en el] nivel del “cara a cara”. Donde en la relación entre vigilantes y vigilados, ni el primero es enteramente “omnisciente” ni el segundo ignora totalmente de la existencia del otro; donde la existencia de un CCD es un secreto a voces; donde el agente de inteligencia amistoso “sugiere” a un delegado obrero en lucha (cuan padre hacia un hijo inquieto) “no quiero quilombo”. Todas estas fueron marcas que caracterizaron a la represión en esta escala. Esta cercanía y el conocimiento de los sujetos entre sí, llegó a convertir el hecho represivo en más perverso de lo que ya era de por sí (Zapata, 2014: 404).

En este contexto, hay que considerar el rol jugado por *La Nueva Provincia* en la producción de terror, único medio gráfico de la ciudad, que avaló y exigió el recrudecimiento del accionar represivo incluso más allá de lo que las FFAA y de seguridad venían realizando, criminalizando a las víctimas y elevando a la categoría de héroes a los perpetradores (Montero, 2009; Zapata, 2014).

---

<sup>577</sup> De un modo sutil, la obra recuperaba la memoria de Mónica Morán: sobre el final del texto, el personaje de Juan Carlos decía “No te olvides, Mónica” (Aguirre: 1987: 77). La mención de este nombre de pila, para el público seguidor de Alianza, evocaba a la actriz desaparecida, cuya muerte, como hemos visto, había sido publicada en el periódico local a instancias de la “acción psicológica” ejercida desde las Fuerzas Armadas, bajo la fórmula del “enfrentamiento fraguado”.

## Un lenguaje roto

La crítica social y la denuncia del terrorismo de Estado fue hecha en “Silencio-Hospital” apelando a un lenguaje teatral que implicó una modificación en los procedimientos estéticos puestos en juego por los integrantes de Alianza.

La más evidente de estas transformaciones tuvo lugar en el modo en el que la



**IMAGEN 2 “Silencio Hospital”. Teatro Alianza. Fotografía programa de mano, 1978.**

noción de personaje fue trastocada en esta puesta teatral. A lo largo de toda la pieza se mostraban las tentativas de los distintos caracteres por encarnar a Juan Carlos y mostrar su

agonía, de modo que el mismo se convertía en una identidad flotante, que iba asumiendo distintas formas según la representara uno u otro personaje.

Luego de cada interpretación, el resto de los personajes que integraban el equipo teatral juzgaba y evaluaba lo realizado, al tiempo que alguno de ellos se disponía a intentar de otra forma la representación. Aquí, se desplegaba un segundo elemento de la puesta, la crítica o distancia respecto de las posibilidades representacionales del lenguaje teatral.

A esta circunstancia se sumaba un tercer rasgo transformador de la pieza, la interrupción de la linealidad: la labor del grupo de actores era constantemente estorbada por la intervención de dos personajes, el “loco”, un enfermo psiquiátrico y “la Muerte” quienes alteraban de una u otra manera la sucesión de hechos en escena.

Comparado con obras escritas o adaptadas bajo la modalidad de creación colectiva en el período 1972-1975, si bien las obras de aquel período contaban con rasgos antiteatralistas, la crítica a la representación nunca había llegado tan lejos como en “Silencio-Hospital”. Por otro lado, en esta última pieza se produjo el pasaje desde una dramaturgia basada en episodios de la historia de Latinoamérica—como habían hecho en “Puerto White, 1907...” o “Zarpazo”—,

hacia un ejercicio de reconstrucción casi autobiográfica, basado en hechos que los afectaron como grupo teatral<sup>578</sup>.

### **Privado, semi-privado, público: la construcción de una posición de seguridad**

Conscientes del carácter disruptivo de su texto, los integrantes de Alianza fueron cuidadosos al presentarlo al público bahiense. De esta forma, hicieron una primera lectura de la obra el Festival de Teatro de Necochea en diciembre del año 1977, frente a los destacados dramaturgos Osvaldo Dragún<sup>579</sup>, José García Alonso<sup>580</sup> y Lucio Schwarman<sup>581</sup>. Posteriormente, organizaron una presentación de la pieza en la propia casa de los Aguirre del Barrio Palihue, a la que convocaron a los amigos de la agrupación teatral. Luego, la presentaron en el Teatro Payró de Buenos Aires para que, una vez que la obra estuviera investida del prestigio de haber sido presentada en la Capital Federal –dato que, según creían, podía brindarles cierta protección–, sea presentada al público bahiense.

El lugar elegido fue la sala de la Corporación del Comercio y de la Industria ubicada en la cuadra de la Municipalidad, frente a la plaza central de la ciudad.

---

<sup>578</sup> El cuestionamiento de la noción de teatro como mimesis fue, durante la última dictadura militar, una línea de trabajo profusamente explorada en el teatro argentino, tanto en los cultores del “realismo reflexivo” como en las tendencias dramáticas emergentes. Y el teatro Payró, espacio en el cual se estrenó “Silencio-Hospital” en la Capital Federal, brindó sus salas para un buen número de esta producción. En ese espacio se presentaron trabajos como “Segundo tiempo” (1976) de Ricardo Halac, “Una pareja, cositas tuyas, cositas mías” (1976) de Eduardo Rovner; “Familia se vende” (1977) de Eduardo Griffer, “Visita” (1977) de Ricardo Monti o “Telarañas” de Pavlovsky (1977) (Sanz, 2014). En estos trabajos, como en “Silencio-Hospital”, se produjo el cuestionamiento al autor que crea, dando preeminencia al actor como creador de la puesta; el otorgamiento de un lugar central al teatralismo (el cuerpo no es la encarnación de un personaje sino una superficie de citas); el desplazamiento hacia lo déictico en desmedro del ilusionismo; el uso del espacio como articulador de las escenas, en ausencia de un subtexto que otorgue unidad; el recurso a la intertextualidad y la parodia (Fernández Frade y Rodríguez en Pellettieri, 2001: 195-197).

<sup>579</sup> El dramaturgo Osvaldo Dragún (1929 - 1999) fue uno de los representantes del movimiento del Teatro Independiente en Argentina, cuya escena contribuyó a renovar (Pellettieri, 1991: 51). Integró el colectivo Fray Mocho y fue uno de los fundadores de Teatro Abierto. Entre 1989 y 1995 dirigió la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe y en 1996 fue director del Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/dragun.htm>, consultado el 30/7/14.

<sup>580</sup> Jorge García Alonso nació en Buenos Aires en 1930. Se desempeñó como dramaturgo y guionista de cine y televisión. Participó del ciclo Teatro Abierto con la obra “Cositas mías” (Zayas de Lima, 1991: 123).

<sup>581</sup> Dramaturgo argentino nacido en Coronel Suárez, Provincia de Buenos Aires, en 1929 y fallecido en Buenos Aires en 2009.

No era la primera vez que un espectáculo teatral se presentaba en la sala de la calle Alsina nº 19. En 1972, el Libre Teatro Libre dirigido por Rubén Gómez había utilizado este espacio para los ensayos y las presentaciones de la obra “La muerte de un viajante”; en tanto que en agosto de 1976 el Dr. Lorenzo Borocotó se presentó con un espectáculo musical-teatral. Por otro lado, el día 9 de mayo de 1975, allí se celebró una de las reuniones en las que en presencia de representantes de varias instituciones bahienses, se intentó infructuosamente crear la Cooperadora del Teatro Municipal, como hemos visto en el Capítulo 3.

Alianza eligió este espacio porque creían que les permitiría pasar desapercibidos frente al accionar represivo. Pero aquí, tal como recuerda Dardo Aguirre, cayeron en una feroz ingenuidad: la Corporación del Comercio y de la Industria mantenía lazos institucionales directos con las Fuerzas Armadas a partir de su participación en la Comisión de Reafirmación Histórica creada en 1976<sup>582</sup>. Pronto advertirían su error. Al finalizar una función de la obra, y como veremos más adelante, dos de sus integrantes fueron secuestrados por un grupo de tareas del V Cuerpo de Ejército.

### **Resistir desde el teatro**

Recordaba Dardo Aguirre

Dirigir SILENCIO HOSPITAL fue trabajar hasta el hueso con los compañeros, con los que habían querido a Juan Carlos Torresi, con los que eran fieles a Teatro Alianza a pesar de los tiempos. Si bien las técnicas eran las mismas de otros montajes míos y nuestros, ahora sucedía que estábamos contando nuestra propia historia entonces la cosa se ponía muy difícil, muy amarga, y necesitábamos tomar aire a

---

<sup>582</sup> La Comisión fue creada con el objetivo de “desarrollar la conciencia de nacionalidad en función de la convivencia humana, rescatando y revitalizando los contenidos históricos que determinan nuestro carácter nacional”. Los presidentes honorarios del cuerpo eran el Intendente Municipal, los titulares del Comando V Cuerpo de Ejército y del Comando de Operaciones Navales, y el Rector de la Universidad Nacional del Sur, en tanto que las autoridades ejecutivas designadas en su acto de constitución incluyeron miembros tanto activos como retirados del Ejército y la Marina y representantes de varias instituciones bahienses tanto oficiales como de la sociedad civil: el Museo Histórico, el *Rotary Club*, y las Asociaciones Pro-Patria, de Dirigentes de Venta y de Ganaderos y Agricultores, además de la propia Corporación del Comercio y la Industria. “Quedó constituida la Comisión de Reafirmación”, *La Nueva Provincia*, año LXXVIII, nº 26621, 25/10/76, p. 16.

cada rato. Así que en medio de su preparación nos reuníamos mucho y hacíamos fiestas con temas alusivos a tonterías y entonces Helena<sup>583</sup> pintaba las invitaciones, y todos inventábamos cosas para salir de la tragedia<sup>584</sup>.

A partir de mediados de 1975, el grupo Alianza desplegó estrategias y articuladamente apeló a la autocensura, el camuflaje, la metaforización, e incluso la fiesta como prácticas de resistencia que les permitieron a los actores y actrices sobrellevar los ataques de la Triple A y de la represión dictatorial.

Apelando a estas estrategias el grupo logró sostener su hacer teatral llegando a elaborar un discurso abiertamente opositor como hicieron con “Silencio-Hospital”.

De esta forma, el grupo desarrolló una práctica de resistencia<sup>585</sup> desde el teatro, en tanto produjo un “microespacio de defensa semipública de una palabra contraria a la del régimen” (Ollier, 2009: 91), para lo cual se valió de la aplicación de distintos medios:

---

<sup>583</sup> Elena Gatti nació en 1950 en Saavedra y desde pequeña vivió en Bahía Blanca, donde se inició en las artes. Es profesora de pintura egresada de la Escuela de Artes Visuales de esta ciudad y tuvo participación en el Teatro Alianza en el año 1978. En 1979 partió al exilio en España, país donde reside actualmente.

<sup>584</sup> Entrevista a Dardo Aguirre, por Ana Vidal. Realizada vía e-mail, 26/6/13. Las mayúsculas corresponden al original.

<sup>585</sup> La inclusión de las prácticas artísticas dentro del movimiento de resistencia a la dictadura ha sido cuestionada por Gabriela Águila quien afirma que “ciertos ámbitos culturales, como el teatro o la música, como asimismo los espacios vinculados al hacer intelectual o crítico” formaron parte de un “descontento ‘en las catacumbas’, que revistió fundamentalmente en ámbitos privados o en espacios acotados, en tanto y al no manifestarse públicamente no alcanzó a contrarrestar los comportamientos sociales dominantes caracterizados por el consentimiento o la apatía”, por lo que quedarían fuera del estudio de la resistencia propiamente dicha (2008a: 329). Sin embargo, distintos estudios sobre las actitudes sociales durante la última dictadura reconocen la importancia de las acciones “subterráneas”, como por ejemplo, el “trabajo a tristeza” o “a desgano” que “si bien tuvieron un carácter en general fragmentario y disperso evidencia una movilización de las bases lo suficientemente fuerte como para ponerse de manifiesto aún en la etapa de mayor intensidad represiva [y que, posteriormente, y a medida que se distendieron las condiciones de la represión] logró concretarse, de manera creciente, en formas de lucha más convencionales y características de la historia del movimiento obrero argentino (Basualdo, 2008: 08). En el plano cultural, Francine Masiello reconocía ya en 1987 la existencia de prácticas desplegadas “desde la periferia del poder”, con la finalidad de “recuperar las libertades hurtadas de la actividad cultural” (1987: 13) En este mismo sentido, Evangelina Margiolakis plantea que “es necesario realizar dos aclaraciones respecto de los planteos existentes sobre la producción simbólica “contracultural” de esos años. En primer lugar, estas experiencias fueron caracterizadas como “de catacumba” o “enterradas”, planteo que nos resulta insuficiente ya que en realidad, participaron de la escena cultural, hicieron públicas sus inquietudes y dieron a conocer su necesidad de expresión. En segundo lugar, no es posible sostener, como en otras experiencias, que se trató de una resistencia organizada sino todo lo contrario, fueron una serie de prácticas que se desarrollaron y multiplicaron de manera asistemática, espontánea y movidas por la necesidad de conformación de un espacio común” (2011: 12).

ciertos recursos formales o retóricos permitieron dar cuenta del contexto social y político. Existieron también eficaces formas de autocensura a la vez que maniobras de camuflaje o ambigüedad para permear críticas a la situación que se vivía en convocatorias públicas (privadas e incluso oficiales)<sup>586</sup>. De este modo, la resistencia se produjo también en la convivencia e incluso la confluencia entre distintos modos de confrontación: las réplicas ante la represión (las acciones creativas crecientemente masivas impulsadas por el movimiento de derechos humanos, en primer lugar), pero también otros modos de ‘resistencia’ que pasan por la exaltación de estar vivos, disfrutar del cuerpo –o, mejor, de los cuerpos (Longoni: 2013: s/p).

### **El PCR y el “derrocamiento revolucionario” de la dictadura**

El día 26 de marzo de 1976 el Partido Comunista Revolucionario fue declarado ilegal, en tanto que, a lo largo de la dictadura se produjo alrededor de una veintena de detenciones ilegales entre sus militantes. Una de las regionales más afectadas fue la de Córdoba, que tuvo en 1976 varios desaparecidos entre los que se incluyeron reconocidos cuadros del trabajo sindical y político del partido, como Renné Salamanca, César “Gody” Álvarez y Antonio Marimón. En Buenos Aires también fueron secuestrados activistas del partido que trabajaban en el sector sindical, entre ellos Miguel Magnarelli.

En Bahía Blanca no se denunciaron desapariciones pero sí permanecieron en prisión hasta 1978 Arturo Corte, Roberto Olivera, Osvaldo Bidabehere y César Miguel, quienes habían sido encarcelados en 1975<sup>586</sup>.

---

<sup>586</sup> Según una lista publicada por el PCR en 2010 figuran como “Detenidos, desaparecidos o asesinados por la dictadura” los siguientes militantes del partido: César “Gody” Álvarez, Reneé Salamanca, Angel Manfredi, Manuel Guerra, Ana Sosa, Rodolfo Willimberg, Miguel Magnarelli, Raúl Molina, Orlando Navarro, Gabriel Porta, Manuel Álvarez, Jorge Andreani, Daniel Bendersky, Miguel Angel Spinella, Sofía Cardozo, Américo Eiza, Hugo Garelik, Juan Telmo Ortiz, Eugenio Cabib, Antonio Satuto, María Ortiz de Satuto, Enriquito Imhoff, María Eugenia Irazusta. En esa misma publicación se indican los nombres de los “Principales dirigentes y afiliados al PCR, parte de una larga lista, que tuvieron en su mayoría varios años detenidos durante la dictadura”: Norma Nassif (Tucumán), Rafael Gigli (Chaco), Omar Gastellú (Corrientes), Carlos Retamoza (Corrientes), Mónica Busto (Misiones), Julio Kaplan (Corrientes), José Mendizábal (La Pampa), Rubén Portas (Tucumán), Horacio Ciafardini (Buenos Aires), Horacio Micucci (Buenos Aires), Rafael Guardia (La Pampa), Mario Ríos (Entre Ríos), Luis Grancelli (Corrientes), Jaime Valls (Mendoza), Arturo Corte (Buenos Aires), Eduardo López (Capital Federal), Francisco Esquivel (Corrientes), Roque Romero (Córdoba), Gerardo Luna

Durante toda la dictadura militar, el Comité Central del Partido Comunista Revolucionario decidió mantener el trabajo político en el territorio nacional orientado al objetivo de lograr el “derrocamiento revolucionario de la dictadura”<sup>587</sup>.

El PCR diagnosticaba, a pocos días del golpe de Estado:

una situación favorable al avance revolucionario de las masas y de nuestro Partido. Por eso mismo el enemigo nos reprime. Al mismo tiempo una situación difícil desde el ángulo represivo. Por ello debemos ser más astutos que el enemigo en este terreno y practicar una justa política de clandestinidad que nos permita una labor permanente y eficaz y a largo alcance<sup>588</sup>.

En la lucha por el derrocamiento de la dictadura el partido continuó arrogándose un rol de vanguardia dedicada a la concientización, organización y conducción de las masas. En 1978, anunciaban que “Vientos revolucionarios soplan por América Latina”, y

Los comunistas revolucionarios tenemos confianza plena en las fuerzas gigantescas de las masas. No tenemos intereses que no sean los de ellas y nuestro aliento se funde con el suyo. Junto a ellas lucharemos, audazmente por la liberación de nuestros pueblos y nuestra patria. Hemos prestado siempre atención a unirnos al movimiento de amplias masas y hemos persistido, y persistiremos, en educarlas para que eleven constantemente su conciencia revolucionaria y organicen sus propias fuerzas para liberarse, paso a paso, teniendo claro que nadie, ningún partido, les regalará la victoria<sup>589</sup>.

---

(Córdoba), Wenda Locked (Santa Fe), Mercedes Ramos (Chaco), Jorge Pellegrini (Río Negro), Cirila Benítez (Buenos Aires), Aureliano Araujo (Buenos Aires), Raúl Lucero (Mendoza), Enrique Sienkiewiks (Tucumán), Dardo Hernández (La Pampa), Osvaldo Bidabhere (Buenos Aires), Juan Carlos Alderete (Capital Federal). Partido Comunista Revolucionario Zona Centro / Capital Federal. 2010. “Los mártires del PCR”, disponible en <http://pcrcentrocapital.blogspot.com.ar/2010/06/martires-del-pcr.html>, consultado el 18/11/15.

<sup>587</sup> Partido Comunista Revolucionario. 1976. “Informe del Comité Central, 30 de octubre de 1976”, disponible en [www.pcr.org.ar](http://www.pcr.org.ar), consultado el 19/11/15.

<sup>588</sup> Partido Comunista Revolucionario. 1976. “Algunas consideraciones sobre el trabajo del Partido en la nueva situación creada por el golpe de Estado del 24 de marzo. Comisión de Organización, 30 de marzo de 1976”, disponible en [www.pcr.org.ar](http://www.pcr.org.ar), consultado el 19/11/15.

<sup>589</sup> “Vientos revolucionarios en América Latina”, en *Nueva Hora*, año XI, nº 292, 20 de diciembre de 1978, p. 8.

Desde el punto de vista de las estrategias, el partido buscó en este período en primer término, proteger y fortalecer su propia estructura. En un documento de 1976, reconocían que

En estos últimos tiempos hemos tenido a favor que no hemos estado ubicados como centro en la represión. [Sin embargo,] Esta situación puede cambiar. Por ello no debemos confiarnos y cuando hablamos de represión debemos concebirla no sólo como un hecho corto y fulminante sino como una lucha sutil, prolongada y feroz. Como parte de la lucha por la liberación y el socialismo, de la lucha de clases<sup>590</sup>.

A partir de aquí, el Comité Central instó a los militantes a reforzar la política de clandestinidad y la compartimentación. De esta forma, sugerían prestar especial atención a las condiciones de seguridad en la distribución de *Nueva Hora* y a las reuniones de célula en tanto que postulaban: "Si se cae detenido no proporcionar información de ningún tipo al enemigo, a costa de la propia vida del camarada. No reconocer su pertenencia orgánica al Partido por ningún concepto"<sup>591</sup>.

Por otro lado, el PCR buscó ser un agente de fortalecimiento y conducción de movimientos que expresaran alguna forma de expresión crítica a la dictadura. Especialmente, concentró su actividad en el ámbito obrero, acompañando activamente una serie de acciones que, aunque acotadas (en tanto no incorporaban objetivos políticos de toma del poder, ni de crítica a la dictadura) plantearon conflictos abiertos en torno de reclamos salariales, como los encabezados por los petroleros, el gremio de Luz y Fuerza y los ferroviarios a lo largo de 1976 y 1977<sup>592</sup>. EL PCR consideraba estos movimientos como parte de la

---

<sup>590</sup> Partido Comunista Revolucionario. 1976. "Algunas consideraciones sobre el trabajo del Partido en la nueva situación creada por el golpe de Estado del 24 de marzo. Comisión de Organización, 30 de marzo de 1976", disponible en [www.pcr.org.ar](http://www.pcr.org.ar), consultado el 19/11/15.

<sup>591</sup> Partido Comunista Revolucionario. 1976. "Algunas consideraciones sobre el trabajo del Partido en la nueva situación creada por el golpe de Estado del 24 de marzo. Comisión de Organización, 30 de marzo de 1976", disponible en [www.pcr.org.ar](http://www.pcr.org.ar), consultado el 19/11/15.

<sup>592</sup> "¡Todos los argentinos 'debemos ser estatales'!", *Nueva Hora*, año X, n° 246 del 1° al 15 de marzo de 1977, p. 2. "Luchar contra las cesantías, la entrega y la destrucción de los ferrocarriles", *Nueva Hora*, año X, n° 246 del 1° al 15 de marzo de 1977, p. 2.

nueva oleada de luchas obreras [que] ha demostrado las grandes posibilidades que existen para el desarrollo y el éxito de la lucha antidictatorial y al mismo tiempo para el fortalecimiento del Partido<sup>593</sup>.

Desde las definiciones programáticas del partido, también se consideraba fermento potencialmente fértil para el derrocamiento revolucionario de la dictadura a los obreros rurales y al campesinado pobre. De esta forma,

El Partido, y las organizaciones de obreros rurales, deben ser los abanderados de la lucha antiterrateniente, anti-imperialista y antimonopolista en el campo. Y esto exige levantar la bandera de la reforma agraria, levantar la lucha por la tierra, y contra los resabios semif feudales que quedan en el campo disfrazados en las cláusulas de contrato de medieros; tamberos medieros; tanteros; puesteros; contratistas de viñas; modalidades del arrendamiento o incluso del contrato del asalariado que conservan esos resabios, etc.<sup>594</sup>.

En este marco, la distribución del periódico *Nueva Hora* era considerada el vector principal por el cual se procuraba concientizar y difundir las ideas del partido<sup>595</sup>, al tiempo que lograr una fuente para su financiamiento a través del cobro de la revista.

Por otro lado, en este tiempo, el PCR buscó articularse con el movimiento de los familiares de desaparecidos y presos políticos<sup>596</sup>. En diciembre de 1976 participó de la elaboración de un documento público de familiares que denunciaba los asesinatos, torturas, desapariciones, detenciones y el saqueo de las pertenencias de las víctimas, en tanto que desarrolló un trabajo de denuncia desde su propio órgano de prensa, llegando a informar sobre la existencia, en 1977, de 20.000 desapariciones<sup>597</sup>.

La “célula cultural” compuesta por varios miembros del Teatro Alianza mantuvo su militancia “regular” hasta 1978, con un funcionamiento compartimentado, en el que los integrantes compartían ciertas tareas, pero también desempeñaban

---

<sup>593</sup> Partido Comunista Revolucionario. 1976. “Informe del Comité Central, 30 de octubre de 1976”, disponible en [www.pcr.org.ar](http://www.pcr.org.ar), consultado el 19/11/15.

<sup>594</sup> Partido Comunista Revolucionario. 1976. “Informe del Comité Central, 30 de octubre de 1976”, disponible en [www.pcr.org.ar](http://www.pcr.org.ar), consultado el 19/11/15.

<sup>595</sup> “Reportaje al secretario de una célula”, *Nueva hora*, año XI, nº 287, 10 de octubre de 1978, p. 2.

<sup>596</sup> “Paremos el Terror fascista (familiares de desaparecidos y presos políticos)” diciembre de 1976.

<sup>597</sup> “¡Terminar con el terror fascista!”, *Nueva Hora*, año X, nº 256, 15 de julio de 1977, p. 1.

actividades que eran desconocidas por el resto. De esta forma, algunos se vieron involucrados en la puesta en circulación clandestina de *Nueva Hora*, mientras que otro integrante tuvo participación en tareas de organización de los obreros en la zona rural de Mayor Buratovich, en la cosecha de cebolla<sup>598</sup>.

### **La producción cultural militante del PCR durante la dictadura militar**

Los documentos oficiales editados por el PCR entre 1976 y 1979 no dieron espacio a los modos en los cuales se debía llevar a cabo la lucha por el derrocamiento revolucionario de la dictadura en el plano artístico e intelectual<sup>599</sup>. Sin embargo, existió al menos una iniciativa editorial que recibió en este tiempo financiamiento parcial del partido. Se trató de la revista *Nudos en la Cultura Argentina*<sup>600</sup>, que comenzó a publicarse en 1978<sup>601</sup>.

Esta publicación realizaba distinto tipo de apropiaciones de las prescripciones programáticas del partido<sup>602</sup>, que se reconocían con distinta nitidez a lo largo de la superficie redaccional de la publicación, e iban desde la denodada reivindicación de la cultura nacional, popular y antiimperialista latinoamericana propia de la prédica comunista revolucionaria, hasta artículos claramente

---

<sup>598</sup> Entrevista a Coral Aguirre, realizada vía *skype* por Ana Vidal, 25/10/13, en Vidal, 2014a y Entrevista a Julio Teves, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 1/7/11.

<sup>599</sup> Con excepción de la campaña general de estudio del pensamiento de Mao Tse-Tung lanzada en 1978. "Campaña de estudio", *Nueva Hora*, año XI, nº 287, 10/10/78, p. 2.

<sup>600</sup> *Nudos en la cultura argentina* se editó en Buenos Aires entre 1978 y 1992. Directores: Manuel Amigo, y a partir del número 3 Jorge Brega.

<sup>601</sup> Entrevista a Jorge Brega, por Evangelina Margiolakis. Buenos Aires, 31/7/10.

<sup>602</sup> Existieron otras publicaciones editadas durante la dictadura que estuvieron vinculadas con partidos políticos de izquierda, en las cuales también pueden leerse diferentes y laxas formas de apropiación de las definiciones programáticas de los partidos: "la publicación Contexto, surgida en 1977, mantenía un lazo con el Partido Comunista, y su contenido era consecuente en el rescate de diferentes figuras históricamente ligadas al partido: el teatro de Bertolt Brecht, la figura de Héctor P. Agosti, la literatura de Julio Cortázar, Abelardo Castillo y César Vallejo, el muralismo de Antonio Berni y algunas obras vinculadas con el realismo socialista, la experiencia de Teatro Abierto o el rescate del tango. Desde una perspectiva latinoamericana, se abordaban temas como la alfabetización de adultos en el proceso nicaragüense. A su vez, se incluyeron notas sobre la Unión Soviética y sus aspectos vinculados con la vida cotidiana allí, así como conmemoraciones a Carlos Marx y su herencia estética. La revista además, publicaba notas críticas a la censura o en la misma línea, rescataba el cine nacional de carácter testimonial y de denuncia. Hacia 1981, proponía una "real salida democrática" que estuviera respaldada por las fuerzas populares (Margiolakis, 2013: s/p). a este listado debe sumarse la revista *Propuesta para la juventud*, dedicada a la poesía, el teatro y la música, que, surgida en 1977, comenzó a ser financiada por el PST el año siguiente. En sus artículos podían hallarse cuestiones abordadas por la tradición trotskista, la que en el plano cultural y estético asumía como legado el encuentro entre Breton y Trotsky. De esta manera, se jerarizaron temáticas como la problemática del cuerpo, el teatro experimental y el lugar de la mujer (Margiolakis, 2015: 06).

vinculados a la política cultural del maoísmo, como el caso de notas dedicadas a la pintura campesina china. Por otro lado, *Nudos* daba lugar a la publicación de la obra de artistas que eran además militantes del partido, como Dowek, el Grupo Alianza, o el propio Brega<sup>603</sup> (Margiolakis, 2013, s/p).

Sin embargo, y tal como sucedió con experiencias de producción cultural o artística desarrolladas en el marco de organizaciones de izquierda en la dictadura, la revista *Postas...* no asumió un formato orgánico militante. En este sentido, las extremas condiciones de seguridad en las que debía desarrollarse la militancia dificultaban la realización de actividades que ponían en primer plano a los sujetos e implicaban su circulación pública, por lo que los lazos militantes necesariamente se cortaban. De esta forma la pertenencia de los miembros de un grupo cultural a un partido era omitida, o dichos miembros realizaban sus intervenciones a partir de un seudónimo. Así todo, algunas propuestas artísticas y editoriales desarrollaron distinto tipo de trasposiciones, aunque ahora, insertas en productos que diversificaban los enfoques y propuestas, en un proceso que lentamente fue gestando otras formas de subjetividad incluso en el interior de propuestas sobre las que los partidos de izquierda ejercían algún tipo de control (Margiolakis, 2013).

### **El final del Teatro Alianza**

En ocasión del estreno local de “Silencio-Hospital”, salió publicada una extensa nota dedicada al grupo teatral Alianza en la revista local *Bahiana show*<sup>604</sup>. El artículo estaba basado en una entrevista a Coral Aguirre y planteaba una recorrida por la historia de Alianza, desde sus orígenes hasta la actualidad. Aguirre manifestaba en aquella oportunidad que el grupo planeaba realizar una

---

<sup>603</sup> Del mismo modo que los integrantes de Alianza hicieron en “Silencio-Hospital”, otros artistas que militaron en el PCR durante la última dictadura elaboraron en sus obras metáforas sobre represión. En este sentido, las series pictóricas de Diana Dowek (“Retrovisores”, “Paisajes” y “Alambrados”, producidas entre 1975 y 1977), mostraban la violencia mediante “imágenes cargadas de una retórica sutil, utilizando diversas metaforizaciones de todo aquello sobre lo que no podía hablarse, enmascarando así el mensaje de las obras”(Alatsis, 2013: 11). Asimismo, los poemas de Jorge Brega evocaron la experiencia militante y la represión apelando a la omisión, la elipsis y la fragmentación.

<sup>604</sup> “Silencio, hospital”, en *Bahiana Show*, año 1, nº 8. Bahía Blanca, diciembre de 1978. Archivo Julio Teves. La publicación fue dirigida por Alberto Comán y se inició en 1978. Se centraba en noticias referentes a los personajes de la radio y la televisión locales al tiempo que publicitaba la programación mensual de emisoras locales como LU2 y Telenueva, entre otras (López Pascual y Agesta en Cernadas y Orbe, 2013: 58).

gira de seis meses por Europa, donde se presentarían en un festival internacional a realizarse en Gibraltar.

Estos proyectos no pudieron concretarse debido a que el día 21 de diciembre de 1978, durante una cena posterior a un concierto dado por la Orquesta Estable, Dardo y Coral fueron secuestrados junto a otros dos colegas de la orquesta y al escritor Rubén Pupko en el domicilio de este último, en calle Zelarrayán al 600. En un primer momento, todos ellos permanecieron alojados en una comisaría, y luego Rubén<sup>605</sup>, Dardo y Coral fueron pasados a la Unidad Penitenciaria de Villa Floresta, desde la cual fueron sacados en diversas oportunidades para ser interrogados por miembros del Comando V Cuerpo de Ejército<sup>606</sup>.

El contexto en el cual se llevó a cabo la detención fue el momento culminante del llamado “Conflicto del Beagle”, por el cual las Repúblicas de Argentina y Chile disputaron territorios en la zona austral del continente. En efecto, para los días 21 o 22 de diciembre las Fuerzas Armadas tenían planificada la puesta en marcha de la “Operación Soberanía”, según la cual los militares argentinos ocuparían dos islas del país vecino (la Nueva y la de Hornos, en el extremo Sur chileno) dando inicio al enfrentamiento armado abierto.

El Partido Comunista Revolucionario llevó adelante una activa política de oposición a este conflicto, promoviendo diversas actividades a partir de fines de 1977, que incluyeron denuncias de los planes de la dictadura en su periódico oficial *Nueva Hora* y apoyo y difusión de declaraciones públicas de personalidades del país y del resto de Latinoamérica oponiéndose a una posible guerra (Brega, 2008 [1990]: 191 y 270)<sup>607</sup>.

La célula integrada por los miembros del Teatro Alianza de Bahía Blanca no tuvo participación directa en estas acciones<sup>608</sup>, aunque algunos de ellos mantenían un lazo de amistad personal y contacto asiduo con el cónsul de Chile en la ciudad de Bahía Blanca, quien tomaba las clases de expresión

---

<sup>605</sup> Rubén “Chiche” Pupko fue sometido a torturas y liberado 16 días después de su secuestro.

<sup>606</sup> La relación entre la Unidad Carcelaria y el Centro Clandestino ha quedado demostrada por la investigación realizada en el marco de la Causa 982.

<sup>607</sup> “No a la guerra con Chile”, en *Nueva Hora*, año XI, nº 287, 10 de octubre de 1978, p. 1 “¡No a la guerra con Chile!”. “Sábato propone crear un movimiento de opinión”, en *Nueva Hora*, año XII, nº 321, 1 de marzo de 1980, p. 1.

<sup>608</sup> Entrevista a Coral Aguirre, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 29/12/11.

corporal que se dictaban en el domicilio de los Aguirre como parte de las actividades del Teatro Alianza<sup>609</sup>.

Ese lazo fue, precisamente, uno de los temas sobre los que versó el interrogatorio bajo tortura que realizaron sus captores a Dardo y Coral Aguirre durante su cautiverio<sup>610</sup>.

El interrogatorio llegó incluso a ocuparse del el contenido de “Silencio-Hospital”.

Recuerda Coral Aguirre:

A nosotros nos interrogan, en los interrogatorios horribles que tuvimos... Nos dicen, por separado, claro, después coincidimos, Dardo me dice: – ‘¿Te preguntó lo mismo?’ –‘Sí, me preguntó lo mismo.’ –‘¿Por qué ponen...la frase de Simone de Beauvoir en *Una muerte muy dulce*, que está en el programa, ‘Toda muerte es una violencia indebida?’’. Nosotros eso lo ponemos en el programa, y no nos lo perdonan y en el interrogatorio horas diciendo –‘¿Por qué ustedes ponen que la muerte es una violencia indebida?’ –‘Porque es filosófico, porque la muerte como el nacimiento es violenta y la...’ Y, bueno, no sé lo que les decía yo...

Inmediatamente, la madre de Coral Aguirre y su compañeros del elenco teatral, Jorge Surkin, Julio Teves y Ana Casteing<sup>611</sup> iniciaron la búsqueda del matrimonio, para lo cual tuvieron varias entrevistas pidiendo la liberación de los tres artistas en las instalaciones del V Cuerpo de Ejército, en el Obispado de Bahía Blanca y en la CGT. En esta última los acompañó el Secretario General de la delegación bahiense de la Asociación Argentina de Actores.

Asimismo, la sede porteña del gremio despachó telegramas dirigidos a las autoridades nacionales y provinciales y al Comando V Cuerpo de Ejército, en los que se pedía la investigación sobre el paradero y la adopción de medidas para garantizar la seguridad personal de los actores secuestrados<sup>612</sup>.

---

<sup>609</sup> Causa 982, audiencia 21/12/11.

<sup>610</sup> Causa 982, audiencia 21/12/11.

<sup>611</sup> Entrevista a Ana Casteing, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 15/7/11.

<sup>612</sup> La nota finalizaba con un reclamo de “noticias ciertas” sobre “Gregorio Nachan, Polo Cortés, Silvia Shelby, Rubén Bravo, Fabio Goldryng y su esposa, y de la hija de Nya Quesada, Adriana Mirta Bai, todos ellos desaparecidos en diversas circunstancias, desde el mes de junio de 1976 hasta mayo de 1978”. “La desaparición de dos actores bahienses”, en *La máscara*, Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, s/a, s/n, enero de 1979. Archivo Julio Teves. Esta publicación, órgano oficial del sindicato de actores, denunció durante toda la dictadura tanto los casos de desapariciones como la acción de censura, la falta de libertad de expresión y la existencia de las llamadas “listas negras”. Asimismo, el gremio realizó acciones judiciales y gestiones ante autoridades militares, la Conferencia Episcopal Argentina y la CGT por la

El matrimonio Aguirre fue liberado finalmente en enero de 1979, a partir de lo cual se produjo un nuevo y agrio debate al interior del PCR, en el que, según Coral Aguirre, se la acusó de delación, lo que dio lugar a que ambos decidieran abandonar la militancia en el partido. Tras su alejamiento, la célula compuesta por el Teatro Alianza acabó desestructurándose.

Y ya después cuando en el 78' nos agarran a nosotros y a Dardo lo salvan y a mí, dicen que yo, porque soy una burguesita debo haber cantado vaya a saber qué cosa. Mirá, el machismo de partidos políticos es espantoso. Yo tengo una frase que no te voy a decir de quién ni de qué partido, que estábamos en célula trabajando, en una célula, estábamos organizando una célula y discutiendo no sé qué cosa, en mi casa, porque en mi casa había muchas reuniones políticas con los universitarios del peronismo que te digo después con Cámpora, había muchas reuniones políticas, había mucho, mucha efervescencia de discusión... estamos trabajando, estamos con una célula... discutiendo cosas y el... el cuadro principal, el jefe de la sección Bahía Blanca, acá... yo estaba haciendo los *spaghetti* en la cocina y entro y le digo: no porque tal cosa y tal otra... y me dice: –“vos cocinás, ¿no? Y otra vez, otro, ya no sé si del PC, PCR o qué, me dice: –“vos no tenés hijos, no podés hablar porque... Hijos para el partido. Yo me espantaba con esas cosas... es espantoso... Claro y cuando salgo de la cárcel, resulta que Dardo había sido el héroe y yo era la cretina del Palihue. Yo dije – “buenas noches” y se lo dije a Dardo, –“buenas noches... Adiós, adiós, adiós, nunca más”.

Asimismo, el secuestro y posterior liberación de Dardo y Coral determinó el cese definitivo del trabajo de Teatro Alianza. A partir de aquí, ambos se exiliaron durante un año en Italia, donde dejaron el teatro, para desempeñarse como músicos integrando diversos ensambles. Por su parte, Julio Teves abrió su propio taller de Teatro en el Sindicato de Empleados de Comercio llegando a dirigir tiempo después y por convocatoria de su Secretario General, Ezequiel

---

desaparición de actores, entre los que se contaron: Hebe Lorenzo, Horacio Peralta, Polo Cortés, Silvia Shelby, Rubén Bravo, Fabio Goldryng, Daniel Barbieri (La Plata) y Gregorio Nachman (Mar del Plata); en tanto que realizó gestiones por actores detenidos en 1975, que permanecían presos en las cárceles de la dictadura, como Mario Chaves y Víctor Correa, Secretario Gremial de la Regional San Juan (Mogliani en Pellettieri [dir.], 2001: 85 y 93).

Crisol, la sala cultural de la institución. Finalmente, Jorge Surkin y Ana Casteing suspendieron momentáneamente su práctica teatral, a la que se reincorporaron en 1981, cuando regresaron los Aguirre a la ciudad y por invitación de Néstor Castelnuovo, director del Teatro para el Hombre, se integraron a esta agrupación. Con esta y otras incorporaciones, el Teatro para el Hombre se constituyó<sup>613</sup> en un lugar de reunión para varios artistas del “teatro militante” represaliados durante el “Proceso”, quienes superando las diferencias ideológicas que los separaban en la primera mitad de los años setenta, comenzaron a trabajar en forma mancomunada, haciendo de este espacio un importante foco de trabajo cultural durante la dictadura.

---

<sup>613</sup> A partir de 1978, varios ex-integrantes del Telón Teatro Popular se integraron al Teatro para el Hombre, dirigido por Néstor Castelnuovo. La primera obra en la que tomaron participación fue el infantil “La Calle verde” de Carlos Natulla, obra humorística de contenido en la que participaron Martha Avila, Liliana Palma, Sonia Santiago, Héctor Castro, Horacio Rodríguez, Néstor Ruiz, Jorge Nayach, Alberto Rodríguez y Javier Cartagena, con la dirección de Carlos Spaltro, sonido de Tilde Stafoani e iluminación de Néstor Castelnuovo. “Actuación del teatro para el hombre”, *La Nueva Provincia*, año LXXX, nº 26954, 18/3/78, p. 16.

## Conclusiones

En Bahía Blanca, en el periodo 1972-1978, los conjuntos Teatro Alianza y Grupo de Teatro Popular Eva Perón se distinguieron por desarrollar un “teatro militante”, en tanto pusieron su práctica teatral al servicio de consignas políticas y luchas sociales, vinculándose orgánicamente con agrupaciones políticas y político-armadas y modificando sus dispositivos teatrales de modo de optimizar su herramienta artística para hacerla parte de una estrategia revolucionaria. Al hacerlo, se integraron en un extenso y complejo proceso de movilización política que se desarrolló en Argentina y distintos puntos de Latinoamérica en las décadas del '60 y '70 y que tuvo correlato en el ámbito estético, con el surgimiento de prácticas artísticas militantes.

Las razones para el surgimiento de una fracción radicalizada al interior del campo artístico bahiense a partir de 1972 fueron múltiples e implicaron la articulación de al menos tres variables: la dinámica propia del campo cultural local desde mediados de década del sesenta; la conformación de un amplio frente de protesta social en tiempos de las dictaduras de Onganía y Lanusse; y finalmente, las acciones de creación o fortalecimiento de las agrupaciones de masas de las organizaciones políticas y político-armadas revolucionarias a partir de la puesta en marcha de llamado “Gran Acuerdo Nacional de los Argentinos”.

En este sentido, la emergencia del “teatro militante” bahiense se produjo en un campo teatral cuyos antecedentes se remontaban a fines del siglo XIX y que, para los primeros años de la década del setenta, se encontraba en una fase de desarrollo expansivo que estaba relacionada con la activa labor de una decena de agrupaciones teatrales no profesionales surgidas en los años sesenta y setenta, que organizaron un circuito de puestas en escena, instancias de premiación y debate, publicaciones, y cursos con profesores llegados de otros puntos del país.

Fue en este marco que la agrupación Teatro Alianza, surgida en Punta Alta en 1966, decidió desarrollar su labor insertándose pronta y exitosamente en el campo teatral bahiense, a instancias de un trabajo que implicó la convocatoria a referentes del teatro bonaerense como Hebel Saccomani y Oscar Sobreiro, con quienes tuvo un primer acercamiento a las teorías clásicas de la creación

teatral y abordó un repertorio contemporáneo que exploró el absurdo y también el naciente “realismo reflexivo”.

Las puestas en escena de Alianza, desarrolladas con un trabajo que aunque vocacional mostraba una gran rigurosidad, hicieron que el grupo conquistara en Bahía Blanca a un público propio, que dio el sostén para que varias obras se mantuvieran en cartel por extensos períodos, en tanto que permitieron que la agrupación cimentara sólidos lazos con miembros de otros grupos teatrales locales y con referentes de la intelectualidad bahiense, especialmente, profesores de la carrera de Letras en el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, como Jaime Rest, Antonio Camarero o Héctor Ciochini, quienes los señalaron como una naciente vanguardia teatral.

Fue por la incansable tenacidad de la agrupación teatral en su conjunto y especialmente la de sus líderes, Dardo y Coral Aguirre (los dos únicos miembros de la agrupación que ejercían profesionalmente como artistas, al ser músicos de la Orquesta Estable de la ciudad), que Alianza estableció vínculos con personalidades del mundo teatral porteño, entre ellos, los integrantes del Centro Dramático Buenos Aires. El Centro formaba parte del sector de mayor modernización de la escena porteña de fines de la década del sesenta. El grupo, surgido en 1969 bajo la dirección de Renzo Casali, ejercía una intensa labor de experimentación con los lenguajes teatrales y los modos de organización grupal, con una vocación permanente de interpelación al campo teatral nacional (tanto porteño como del interior del país) e internacional. Una manifestación de esta política fue su publicación, *Teatro Setenta*, elaborada y distribuida por el grupo en diferentes ciudades de Argentina, Europa y Estados Unidos, como medio de subsistencia y marco de reflexión sobre la práctica teatral, que impulsó desde sus páginas el debate sobre las relaciones entre teatro, política y revolución mediante artículos propios y de diferentes artistas argentinos y, especialmente, de la escena internacional.

Fue a la salida de “Hablemos a Calzón Quitado” de Guillermo Gentile en el Teatro Payró, que los integrantes de Alianza se encontraron con *Teatro Setenta* y dos miembros del Centro Dramático Buenos Aires, con quienes establecieron un lazo que determinó, quince días después, que Renzo Casali y Liliana Duca se instalaran en Bahía Blanca a dar un taller y posteriormente se abocaran a la dirección de “La extraña tarde del Dr. Burke”, obra que se

convirtió posteriormente en un éxito de cartel debido a la excelente interpretación del grupo Alianza.

Hacia mediados de 1972, Alianza comenzó participar en una serie de eventos en los que los grupos bahienses empezaron a hacer visibles sus posicionamientos estéticos a partir de conferencias, mesas de debate, artículos de opinión y publicaciones, en las que el tema de las relaciones entre teatro y política fue ganando un lugar preponderante.

No es casual que muchas de estas intervenciones de los artistas bahienses hayan tenido lugar en la Universidad Nacional del Sur y su Club Universitario, espacios en los que muchos estudiantes, docentes y no-docentes impulsaron un importante movimiento de oposición a la dictadura de la “Revolución Argentina” y de cuestionamiento a las formas de dominación capitalista, en el marco de un movimiento mayor que agitaba todo el país desde el “Cordobazo” convocando no sólo a sectores educativos, sino también, gremiales, eclesiales y artísticos.

En este contexto, Bahía Blanca vio el surgimiento de secciones locales de varias de las organizaciones políticas revolucionarias que se propusieron la toma del poder en la Argentina de la década del setenta. Entre ellas, el Partido Comunista Revolucionario, de ideología maoísta y crítica del foquismo, y Montoneros, la mayor agrupación político-militar de la Argentina, con una estrategia movimientista que reivindicaba el liderazgo de Juan Domingo Perón. De ideologías y trayectorias profundamente diferentes, ambas dispensaron un importante lugar (desde lo discursivo y en la práctica) a la cultura y el arte al incluir entre sus prácticas militantes, acciones estéticas llevadas adelante por miembros del partido o artistas convocados especialmente para tal fin.

Fue así como a mediados de 1972, los líderes del Teatro Alianza fueron contactados por un miembro del PCR en un proceso que derivó en la integración de parte del grupo en una “célula cultural” del partido.

La incorporación de varios miembros de Alianza en el PCR, abrió un período (1972-1975) en el cual la producción artística del grupo fue producto de la articulación de los saberes específicos de los miembros del grupo teatral con las propuestas de la organización revolucionaria.

Fue ya como militantes del partido que los actores y actrices de Alianza participaron de aquella asamblea que el 27 de octubre de 1972, en la

Universidad Nacional del Sur, constituyó una Coordinadora de Artistas Bahienses dedicada a la concreción de un “Festival artístico por la Libertad de los 1200 Presos Políticos de la Dictadura de Lanusse”. Como miembros de la Coordinadora, los teatristas de Alianza trabajaron activamente en la convocatoria a un amplio espectro de agrupaciones artísticas de diferentes disciplinas, que participaron del Festival con pequeñas intervenciones *ad hoc*. Si para Alianza el “Festival por la Libertad” fue la primera ocasión para mostrar la profunda transformación estética que la agrupación comenzaba a vivir desde la asunción de un ideario y una militancia política revolucionarias; para otros grupos como la Comedia del Sur, la explícita presencia de consignas partidarias implicó un límite que los hizo abandonar el evento, pese a estar de acuerdo con su objetivo general de lucha por la libertad de los presos políticos. Límites similares encontrarían varios grupos bahienses en el álgido período que se inició a fines de 1972, que produjo escisiones, clausuras y creaciones de nuevos grupos teatrales y en cuyo marco tuvo lugar la gestación de un pequeño sector radicalizado que adhirió al “teatro militante” en Bahía Blanca. Este sector se distinguió de la gran mayoría de agrupaciones teatrales locales que optaron por continuar desarrollando su práctica con autonomía respecto de toda ligazón político-partidaria y apelando a mismos procedimientos y espacios de intervención artística que venían utilizando previamente. Entre los primeros grupos de “teatro militante” estuvo Alianza, a los que pronto se sumó el Grupo de Teatro Popular Eva Perón, ligado a la Juventud Peronista-Montoneros. Ambos produjeron entre 1973 y 1975, una serie de producciones artísticas radicalizadas que, aunque estuvieron unidas por una misma vocación militante, constituyeron propuestas diferenciadas estéticamente y políticamente. Entre 1972 y 1975 Alianza se dio a la producción de una serie de puestas teatrales, intervenciones en festivales artístico-políticos y publicaciones que definieron su práctica artística militante desde las coordenadas del “clasismo”. De esta forma desarrollaron un diverso repertorio entre adaptaciones y creaciones propias que tuvo un mismo tratamiento basado en hacer de la lucha de clases el conflicto central de cada obra. Estas producciones tuvieron además fuerte sesgo analítico, dado por importantes cuerpos de ideas como el Marxismo, el Anarquismo, la Teoría del

Amo y del Esclavo, y la Pedagogía del Oprimido, que los artistas pusieron en juego en el proceso de preparación de las puestas.

Como decíamos, la primera obra producida por Alianza desde una concepción militante fue la intervención en el “Festival por la Libertad de los 1200 presos políticos de la dictadura de Lanusse”, en la que el grupo combinó las declaraciones oficiales y los testimonios de los sobrevivientes de la “Masacre de Trelew” con poemas y música de raíz folclórica y académica, a partir de una metodología que los integrantes de la agrupación harían propia en su período de radicalización: la “creación colectiva”.

Esta metodología, como teorizó el colombiano Enrique Buenaventura, se caracterizaba por eliminar la estructura de dominación existente al interior de los grupos teatrales (materializada en organización jerárquica entre autores, directores e intérpretes), y propiciar, en cambio, el trabajo mancomunado de todos los participantes de la obra en la investigación de campo y crítica teórica de textos propios o de otros autores desde la perspectiva de clase, de modo tal de llegar a elaborar una propuesta estética que, hecha por especialistas en el hacer teatral, estuviera al servicio de la liberación de los oprimidos.

El trabajo en el que el grupo Alianza aplicó más acabadamente la metodología de la “creación colectiva” fue su obra más recordada, “Puerto White, 1907. Historia de una pueblada”. Para su concreción se adentraron en un trabajo de campo riguroso, que implicó la búsqueda y estudio de fuentes teóricas e históricas a partir del cual llegaron a una teatralización de la huelga ocurrida en el puerto de Bahía Blanca en 1907. El texto partía de los orígenes del puerto a fines del siglo XIX en el marco de la inserción de Argentina en el sistema agroexportador para abordar luego el devenir de los sucesos de 1907, desde una perspectiva que construía a los trabajadores como héroes de un drama en el que se jugaba la complicidad delictiva entre el Estado y el capital inglés. Este drama era construido a partir del enfrentamiento de dos sectores claramente delimitados en la obra: “Pueblo” y “Antipueblo”, cuyo derrotero era desarrollado a partir de la constante contrastación de discursos y prácticas. Pero además, “Puerto White...” presentaba los debates y dilemas propios del sector obrero, dejando claramente expresadas las posturas políticas anarquista y socialista que estuvieron en juego en el proceso huelguístico y escenificando los debates que los trabajadores tuvieron en torno de los costos humanos implicados en la

lucha por sus derechos. Apelando a recursos escenográficos mínimos, y con la aplicación de técnicas que combinaban el distanciamiento brechtiano con la interpretación inspirada en las experimentaciones del Centro Dramático Buenos Aires, los integrantes de Alianza lograron un producto que ofrecían al público como “teatro panfleto”, “documento llevado a escena”, pensada como herramienta para la toma de conciencia de la lucha de clases a lo largo de la historia.

Esta intención de intervenir políticamente en el presente inmediato a través de creaciones colectivas caracterizadas por un fuerte rasgo histórico y testimonial estuvo también presente en las diversas actuaciones que el grupo hizo en los festivales artístico-políticos, que, entre 1972 y 1974 se desarrollaron en la ciudad. En ellos, Alianza compuso pequeñas piezas que yuxtapusieron fragmentos documentales con canciones populares y poemas. Del mismo modo, su *performance* “Gangan Nacional” combinó documentos producidos en la campaña electoral de 1972-3 con piezas musicales de modo de desarrollar una parodia de la realidad política inmediata.

Pero, en la trayectoria de Alianza, el interés por lo coyuntural estuvo siempre acompañado por un fuerte deseo de insertar su producción en lo que en uno de sus textos publicados en *Teatro Setenta* habían denominado “el Arte con mayúsculas”. Para ello, incluyeron en su repertorio clásicos de la literatura universal, que eran puestos en escena con mucha rigurosidad y prestando siempre atención a las nuevas tendencias del arte teatral. Así, incluyeron entre sus puestas textos ya clásicos como “Las Criadas” (que reinterpretaban desde la teoría del Amo y del Esclavo hegeliana) e incluso una pieza paradigmática del absurdo como “Esperando a Godot”. Este último trabajo, si bien para David Viñas podía ser una fiel expresión de la “crisis del intercambio burgués” y por ende, reflejo de la condición de clase, no dejaba de ser un producto cultural ubicado en las antípodas de la comunicabilidad esgrimida en obras como “Puerto White...” o las participaciones en los festivales artístico-políticos.

La intencionalidad clasista de cada una de estas producciones estaba ligada a una finalidad emancipatoria, que implicaba en última instancia el fin de la sociedad de clases y que, según el análisis marxista, suponía la toma de conciencia por parte de la clase dominada. Por ello, en su período de radicalización, Alianza buscó incorporar a un nuevo espectador, el pueblo, que

se constituyó en destinatario de la creación teatral, en tanto se asumía que las obras propiciaban una toma de conciencia indispensable para la lucha revolucionaria.

Para llegar al pueblo, Alianza recorrió un circuito militante construido previamente por el accionar de las organizaciones políticas y político-armadas revolucionarias en su trabajo territorial, que abarcó calles de barrios periféricos, sociedades de fomento, sindicatos e instituciones educativas de distintos niveles. Por eso en Bahía Blanca, la agrupación recorrió las barriadas de Villa Nocito, Noroeste y Villa Libre; el Sindicato de Empleados de Comercio, el Instituto Superior Juan XXIII y nuevamente, la Universidad Nacional del Sur, convocada por no solamente por el Partido Comunista Revolucionario sino también por Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo o sus organizaciones de superficie.

Entre mediados de 1974 y principios de 1975 el circuito militante recorrido por Alianza comenzó su proceso de fractura, al calor de la multiplicación de las amenazas, los atentados y los asesinatos de la "Triple A" (algunas de las cuales se dirigieron directamente al Teatro Alianza y su obra "Puerto White..."); y en el marco de la serie de allanamientos y detenciones policiales llevados adelante por el Estado como parte del recrudecimiento de la acción represiva contra las organizaciones políticas revolucionarias implementado por el gobierno peronista.

En este momento, Alianza dejó de recorrer los espacios barriales y sindicales pero en cambio se lanzó a la apertura de su propia sala teatral en el centro de la ciudad: "La Ranchería", que ofrecieron para la presentación de trabajos de artistas locales y de otros puntos del país que no formaban parte del sector radicalizado (que por otro lado, en Bahía Blanca, ya se estaba desarticulando completamente). Por caso, Cristóbal Arnold de Mendoza, Pedro Asquini de Buenos Aires, y los grupos Comedia del Sur y El Tábano de Bahía Blanca.

En esa sala el grupo estrenó "Zarpazo", obra recientemente escrita por Gilberto Martínez en base al asesinato en la Universidad de Antioquía del estudiante Luis Fernando Barrientos, en manos de miembros de los Servicios de Inteligencia del Estado. Hecho que, por lejano geográficamente, no dejaba de plantear escalofriantes paralelismos con la realidad bahiense de aquel momento. En efecto, para los miembros de Alianza, el personaje principal de la

pieza, basado en la madre del estudiante muerto representaba simbólicamente a la madre de Luis “Negrito” García, obrero de la construcción y militante del PRT asesinado por la “Triple A” en septiembre de 1974 en nuestra ciudad. No sabían que en pocos meses después, ya durante el tramo final del proceso de preparación de la obra, hombres de la misma organización paraestatal matarían en pleno día al estudiante David “Watu” Cilleruelo en el edificio central de la Universidad Nacional del Sur.

El fuerte tono de denuncia del texto de Gilberto Martínez resultó insuficiente para los integrantes de Alianza, que decidieron agregar a la obra una escena previa, en la que munidos de armas reales y cargadas, simulaban una requisita policial. Esta acción rompía la convención teatral y tensaba al extremo las posibilidades de intervención artística en aquel contexto represivo, dando lugar a quejas por parte del público y a nuevas amenazas contra el grupo teatral.

El particular modo de comprensión de la práctica teatral militante que desarrolló Alianza en el período 1972-1975 —que ubicaba discursivamente y en el nivel de la producción al artista en tanto vanguardia del movimiento revolucionario, especialista capaz de producir obras que eran la plasmación de saberes teatrales, históricos y políticos específicos al servicio de los intereses populares y revolucionarios —, era coherente con la concepción de cultura y arte militante que el PCR presentó en sus textos programáticos, especialmente a partir de su Segundo Congreso Partidario (1972).

Dichos documentos destacaban la importancia de la lucha cultural y artística en la política revolucionaria aunque indicando siempre su rol subsidiario respecto de otras formas de acción militante. En este sentido, el Comité Central afirmaba que la tarea de intelectuales y artistas era, en primer lugar, intervenir en la política general del país; y en segundo lugar, producir desde sus saberes específicos una cultura y un arte que contribuyera a los fines revolucionarios acatando los objetivos generales de la estrategia partidaria en cada coyuntura específica.

Constituido desde sus inicios como un “partido de vanguardia”, el PCR se propuso reclutar a los más esclarecidos representantes de la clase obrera y también a aquellas personas que, aun proviniendo de otras clases sociales, adoptaran como suya la ideología y los fines revolucionarios del proletariado. En este sentido, el PCR contó entre sus filas a jóvenes intelectuales y artistas

que en este mismo período comenzaban su inserción en los sectores más modernizados del campo cultural argentino, como Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Jorge Pellegrini, Horacio Ciaffardini, Diana Dowek; y en Bahía Blanca, varios integrantes del Teatro Alianza, a quienes propuso una metodología de acción que combinaba prácticas de militancia “regular” (como reparto de volantes, venta de la revista partidaria, participación en asambleas políticas, etc.) con intervenciones concretas en sus ámbitos de pertenencia mediante obras artísticas, escritura de artículos de opinión, actividad editorial y participación gremial.

De esta forma, el PCR tuvo, especialmente a partir de 1971, un conjunto de iniciativas culturales que mantenían distintas formas de ligazón orgánica con el partido, como el periódico *La Comuna*, la revista *Los libros* a partir de la llamada “maoización” de su consejo editorial o el Teatro Alianza de Bahía Blanca, cuya producción mostró similitudes en forma y contenido más allá de las distancias disciplinares o geográficas.

En este sentido, la militancia de los miembros de Alianza en el PCR implicó una serie de prácticas que, más allá de la militancia “regular” (es decir, la participación en reuniones de célula y de otras instancias de organización partidaria, la venta de la revista *Nueva Hora* y el desarrollo de tareas de apoyo logístico) incluyeron tareas específicamente artísticas que implicaban la lectura y discusión de materiales sobre cultura emanados o puestos en circulación por el Comité Central del PCR, así como también la producción de textos y obras artísticas que combinaban postulados partidarios con saberes y otros capitales específicos. La organicidad de estas prácticas no era asumida en forma pública por los artistas e intelectuales, algo, por otro lado, coherente con el funcionamiento clandestino del PCR a lo largo de todo este período.

Al igual que sucedió con otras experiencias ligadas al PCR, el proceso de elaboración y puesta en circulación de la producción cultural y artística militante del Teatro Alianza se caracterizó por la constante existencia de instancias de discusión y puesta en acto de saberes específicos de los artistas, en una tensión permanente respecto de la verticalidad que caracterizaba la estructura partidaria y que demandaban los textos programáticos del PCR.

Hacia mediados de 1975, los artistas de Alianza comenzaron a plantear diferencias cada vez mayores respecto de las definiciones programáticas del

partido. Una de estas instancias de diferenciación tuvo lugar cuando los artistas-militantes planificaron la realización de una gira por Colombia (a la que luego se sumó Venezuela), acción que fue cuestionada por partido dado que la decisión de salir del país se oponía la orden del Comité Central que instaba a los militantes a quedarse en el país y a luchar bajo la consigna “No a otro '55, unirse y armarse en defensa del gobierno contra el golpe prorruso o proyanqui”. Peromás allá de estas discusiones, al regreso de su gira latinoamericana los integrantes de Alianza reanudaron sus tareas de militancia “regular” en el partido, tomando activa parte en la lucha antidictatorial, mediante acciones como el reparto de volantes y la colocación de *Nueva Hora*. Sin embargo, suspendieron su militancia artística y, si bien volvieron a abrir su sala “La Ranchería”, su labor en ese espacio se redujo a la toma de inscripciones para un taller de teatro del grupo a iniciarse a inicios de 1976 y a la presentación de obras de otros conjuntos bahienses: el Telón Teatro Popular y la Comedia del Sur. Por otro lado, decidieron suspender la puesta en escena de “Zarpazo” y se abocaron a la producción de una nueva obra, la pieza infantil “Un cuento al revés” de Mónica Morán. De esta forma, la trayectoria de Alianza dentro del “teatro militante” quedaba definitivamente clausurada.

Por su parte, el grupo de Teatro Popular Eva Perón fue creado por Humberto Martínez, director teatral llegado a Bahía Blanca a mediados de 1972, justo cuando en el campo teatral local comenzaba a darse el debate sobre el “teatro militante”.

Martínez aportó una propuesta novedosa que era a la vez distinta de la que por aquel entonces comenzaba a gestar Alianza. La misma era producto de la formación previa del director con algunos de los referentes centrales de la renovación del “Teatro Independiente”, como Francisco Javier y Saulo Benavente, a quienes conoció al haber sido beneficiado con una de las becas que la provincia de Río Negro otorgó a jóvenes estudiantes para que pudieran iniciar su formación artística. Fue en aquellos cursos que Martínez entró por primera vez en contacto con militantes de la Juventud Peronista, organización en la que acabaría encuadrándose poco tiempo después.

En la formación teatral y política de Humberto Martínez fue clave su viaje a Chile en 1970, donde tomó parte de las estructuras de voluntariado

universitario organizadas por el presidente de la Unidad Popular Salvador Allende.

Fue allí que el director conoció la “Cantata Popular Santa María de Iquique”, obra emblemática del movimiento folclórico militante conocido como “Nueva Canción Chilena” compuesta por Luis Advis en base a la brutal matanza de obreros ocurrida en el norte del país en 1907, e interpretada por el conjunto Quilapayún, “embajador de la cultura” de la Unidad Popular al interior y fuera de Chile.

El hecho de que Martínez haya optado por poner en escena ese mismo trabajo tanto en Viedma como en Bahía Blanca dos años después, dotó a su labor como director teatral militante de un cariz distintivo.

De un lado, porque la Cantata, dados sus elementos estilísticos apelaba especialmente a la emoción de los espectadores. Esto se lograba a partir de la combinación de elementos musicales de raíz folclórica con otros provenientes de la música sacra en un formato coral interpretado por las voces de Quilapayún, lo cual imprimía a la obra de un carácter épico de alta carga expresiva. Pero además, por el particular modo en el que Advis compuso el relato sobre los hechos sucedidos en Iquique en 1907, en el la matanza aparecía como el episodio central y más revisitado en la obra, en tanto que en la narración, la dureza de las condiciones de vida del obrero pampino construían a esta figura como un héroe-mártir. Este acento puesto en la emoción se hacía evidente en el discurso que Martínez componía alrededor de la obra, por ejemplo, cuando, frente al público que fue a verla en el teatro IFT en Buenos Aires en Noviembre de 1973, la definió como un trabajo hecho “con la rabia y el sufrimiento, que es la única manera de no hacer ficción”.

El otro aspecto del dispositivo teatral militante llevado adelante por Martínez era el trabajo “de obreros”, que el director señalaba como un valor distintivo de su puesta teatral, en tanto, según entendía, implicaba un compromiso más profundo que el de los grupos que simplemente llevaban una propuesta ya elaborada a los sectores populares. Aquí subyacía la idea de que el pueblo era el único capaz de crear una arte liberador, porque tanto ocupando el rol de actor como en el de espectador era capaz de “revivir” más que representar la realidad social.

Por ello, el teatro de obreros era el único modo de pensar las artes escénicas en tanto herramienta para “desalienar” al pueblo en vistas a la consecución de una sociedad sin clases. En este punto, la propuesta de Martínez se articuló (aunque distinguiéndose) con toda una serie de conjuntos que, en distintas partes de Latinoamérica, desarrollaron una propuesta teatral militante “de” obreros, como los grupos Octubre y Virgen del Valle de Argentina, el Teatro Scambray de Cuba y el movimiento de “teatro chicano” hecho por inmigrantes mexicanos en el Sur de Estados Unidos. Pero a diferencia de lo que planteaba la mayoría de esas experiencias, el “teatro militante” puesto en marcha por Martínez caracterizó por la repetición de una misma obra (la “Cantata Popular Santa María de Iquique”) que era presentada al grupo de obreros para que éste pusiera el cuerpo para su dramatización, sin que existiera un espacio para la gestación de una producción surgida por iniciativa de y elaborada integralmente por los ellos como sí existía en el resto de los proyectos mencionados.

En Bahía Blanca, el grupo teatral militante dirigido Martínez formó parte de la política de militancia territorial desplegada por la Juventud Peronista-Montoneros, desde la Universidad Nacional del Sur.

En efecto, a partir del “Gran Acuerdo Nacional de los Argentinos”, dicha casa de altos estudios fue uno de los espacios centrales en los que los Montoneros y sus organizaciones de superficie comenzaron a desarrollar su trabajo militante, en un marco mayor caracterizado por el establecimiento de alianzas entre varios referentes del mundo político, sindical y universitario. Así, se produjo el acercamiento entre el abogado laboralista Víctor Benamo y el sindicalista Roberto Bustos, miembro de una familia de militantes peronistas radicados en el barrio Villa Libre. Por su parte, en la UNS se conformó un grupo de no-docentes, docentes y alumnos que comenzó a intervenir tanto en la política académica, como en el trabajo territorial en algunos barrios, entre los que se contaron Villa Libre, Barrio Noroeste, Villa Nocito y Villa Miramar, espacio este último en el que Martínez creó, por indicación del dirigente estudiantil Ulises Gelós, el Grupo de Teatro Popular Eva Perón.

Al asumir Héctor Cámpora la presidencia, Víctor Benamo se convirtió en el Rector interventor de la UNS. Roberto Bustos asumió como diputado nacional y fundó la Juventud Trabajadora Peronista. En agosto se proclamó en la ciudad la Juventud Universitaria Peronista en un acto al que asistieron no solamente

alumnos y docentes de esa casa de altos estudios, sino también vecinos de los barrios bahienses en los que la organización desplegaba su trabajo territorial.

La llegada de Benamo al rectorado fue parte de la política del flamante Ministro de Educación, Jorge Taiana, que designó a personas ligadas a la “Tendencia Revolucionaria” en dependencias ministeriales. Todo esto, en el contexto de un proceso mayor de “distribución de cargos públicos” entre representantes de la izquierda y la derecha peronistas.

De esta forma, varias áreas que se encontraban bajo la égida del Ministerio de Educación se convirtieron en marco de aplicación de un programa de trabajo que, diseñado previamente por intelectuales ligados a la “Tendencia Revolucionaria” tuvo como objetivo la intervención activa en la “batalla político-cultural en proceso de transición al socialismo”.

Este programa tuvo entre sus lineamientos fundamentales la intervención sobre los medios masivos de comunicación como modo de diezmar la “penetración cultural”, propiciando la gestación de producciones que revalorizaran las raíces de lo que se entendía como cultura nacional. Por otra parte, se buscaba empoderar a los sujetos populares modificando la distribución de los bienes culturales y tendiendo a la socialización de sus medios de producción.

Estos lineamientos se pusieron en marcha en una serie de proyectos que, especialmente desde el Departamento de Comunicaciones Sociales y la Dirección General de Educación de Adultos del Ministerio, desplegaron los referentes de la “Tendencia Revolucionaria”: entre otros, la Campaña de Alfabetización lanzada en 1973 bajo los modelos de Paulo Freire, los programas de televisión y radio educativa sobre la Historia y la Cultura Latinoamericanas, y los proyectos de discoteca y editorial nacional destinados a generar producciones que valorizaran la cultura popular.

En este contexto, las universidades intervenidas fueron espacio propicio para el desarrollo de iniciativas que buscaron, de un lado, la democratización de su funcionamiento, y del otro, el establecimiento de un contacto directo entre universidad y los sectores populares. Esto dio lugar a distintas experiencias en las que las casas de altos estudios brindaron recursos para la asistencia en tareas productivas o sanitarias, y además, para el desarrollo de una importante labor de extensión por la que se pretendió generar las condiciones para el

desarrollo cultural en zonas marginales como barrios de emergencia tal como sucedió en la Villa Miramar en 1973.

Estas condiciones permitieron la vinculación de las universidades intervenidas con distintos referentes del “teatro militante” que tenían una trayectoria previa de militancia en organizaciones de la “Tendencia Revolucionaria”, ya fuera la JP-Montoneros o el Peronismo de Base. Así, se produjeron participaciones circunstanciales como las del grupo “Cumpa” en la cátedra de Historia Nacional de la UBA, o experiencias de mayor articulación entre proyectos teatrales y las casas de altos estudios, como fue el auspicio que la UNS dio a las actividades del Grupo de Teatro Popular Eva Perón. El caso más notable en este sentido fue el de Ernesto Suárez, militante del Peronismo de Base y director del grupo de teatro barrial “Virgen del Valle”, quien, durante la presidencia de Cámpora, llegó a ocupar el cargo de interventor en el Departamento de Arte Escénico y Coreográfico de la Universidad Nacional de Cuyo, desde el cual impulsó una reforma del plan de estudios que asumía como propios los valores del “teatro militante”.

Estas experiencias de trabajo de integrantes del “Teatro Militante” ligados a la “Tendencia Revolucionaria” en las universidades contrastaban con lo sucedido en las instituciones centrales del campo teatral argentino en este mismo período. En este sentido, y como parte del proceso de disputa de espacios de poder entre los sectores de la izquierda y la derecha del movimiento peronista, tanto el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires como el Teatro Nacional Cervantes, fueron dirigidos en este período por referentes del peronismo histórico afines a los sectores ortodoxos del partido: Oscar Ponferrada y César Tiempo respectivamente.

En este contexto, el Teatro Municipal de Bahía Blanca se convirtió también en territorio acción para distintas organizaciones gremiales bahienses (en su mayoría ligadas a la derecha del movimiento peronista) que organizaron en el espacio distintas actividades culturales y artísticas. Por ello, la presencia, lograda en octubre de 1973, de la JP-Montoneros con su elenco villero en la sala central del Teatro Municipal fue definida por el propio Martínez como una “toma” y vivenciada como un acto político de socialización de los bienes de producción cultural local.

No resulta una cuestión menor que el grupo musical con el cual trabajó mancomunadamente el elenco de la Villa Miramar en sus presentaciones en Bahía Blanca y Buenos Aires entre octubre y noviembre de 1973 haya sido Huerque Mapu. Este conjunto –parte constitutiva del sector militante de la música popular argentina–, vivió en 1973 un proceso de acercamiento creciente a la organización Montoneros. Así, en noviembre de ese año (es decir, en el mismo momento en el que tocaba junto al elenco de la Villa Miramar su versión de la “Cantata Popular Santa María de Iquique” en el Teatro IFT), Huerque Mapu llegó a grabar la llamada “Cantata Montoneros”, escrita bajo seudónimo por el funcionario del Ministerio de Educación Nicolás Casullo, y estrenada en diciembre de ese año en un acto en el Luna Park, como parte de las muestras de poder que Montoneros realizó tras la asunción presidencial de Juan D. Perón y ante las cada vez más evidentes muestras del posicionamiento condenatorio del líder hacia la “Tendencia”.

En este contexto, si bien Taiana se mantuvo como Ministro de Educación, los intelectuales vinculados a Montoneros fueron perdiendo margen de hasta ser finalmente cesanteados.

De esta forma, en abril de 1974 se produjo la renuncia de Víctor Benamo al rectorado de la UNS en tanto que, desde principios de ese año, la “Triple A” desarrolló un gran número de acciones de intimidación y atentados contra alumnos, docentes y otras personas vinculadas a esa casa de estudios y a la Juventud Peronista bahiense.

En este contexto, Martínez vio desde la esquina de su casa cómo un hombre desconocido entraba y salía de ella, e interpretó que lo habían ido a buscar para atentar contra su vida. Para protegerse, huyó a la ciudad de Buenos Aires, donde Paul Rouger, otro cuadro de la JP-Montoneros, le garantizó alojamiento y trabajo.

En la Capital Federal, Martínez mantuvo su encuadre en la JP pero abandonó definitivamente el “teatro militante”, sin que ello significara su alejamiento de las artes escénicas, dado que se desempeñó dando clases expresión corporal.

El fin de la práctica teatral militante de Martínez coincidió con el inicio del proceso de desgajamiento de la mayoría de los conjuntos teatrales que operaban en relación con la JP-Montoneros tanto en Buenos Aires como en otros puntos del país. Este proceso de desarticulación fue consecuencia

nosolamente de la escalada de represión estatal y paraestatal desatada en 1973, sino también de la decisión de Montoneros de pasar a la clandestinidad en septiembre de 1974, para abandonar en la intemperie a todos sus frentes de masas a mediados del siguiente año.

Fue justamente en 1975 que Humberto Martínez tomó la decisión de irse de país. Eligió como destino el sur de los Estados Unidos, donde estaba desarrollándose el intenso movimiento de “teatro chicano”, en el cual se insertó. Allí, volvió a poner en escena, la “Cantata Popular Santa María de Iquique”, esta vez con obreros de la industria del enlatado. Por otra parte, en el exilio en Estados Unidos, Martínez mantuvo su militancia política al interior de la estructura que Montoneros estaba constituyendo fuera de la Argentina, dado que él como su mujer (a quien había conocido en Buenos Aires, en 1974) formaron parte de la delegación norteamericana del Comité de Solidaridad con el Pueblo Argentino, organización de exiliados desde la cual realizaron diversas actividades de difusión de la problemática vivida en Argentina.

La trayectoria de los conjuntos Teatro Alianza y Grupo de Teatro Popular en Bahía Blanca muestra que el teatro fue una de las metodologías de lucha no violenta que tanto el PCR como la JP-Montoneros impulsaron en el país como parte de su estrategia revolucionaria. En este sentido, el trabajo teatral formó parte de un conjunto mayor de prácticas artísticas y culturales que se insertaron en el despliegue territorial de sus organizaciones revolucionarias y que, hubiera o no un programa formulado explícitamente, mostraban una serie rasgos estéticos y contenidos comunes más allá de las distancias geográficas y disciplinares.

El proceso de elaboración y puesta en circulación de la producción cultural militante bahiense da cuenta, asimismo, de la existencia de una serie de instancias de intercambio entre artistas-militantes y militantes “regulares” en la que los artistas ejercieron distintos modos de apropiación de las prescripciones emanadas de los partidos, dando lugar a producciones artísticas en las que no solo se aplicó sino también se tensionó y se desbordó el programa político partidario.

Esta agencia de los artistas en tanto militantes permite poner en debate la hipótesis de la “identidad total” que habría constituido a los miembros de las organizaciones políticas y político-armadas, y ligado a ella, el problema de la

“instrumentalización” o “racionalización” del arte por la política que habría tenido lugar a partir de los primeros años de la década del setenta, en tanto la producción artística efectivamente realizada a partir de estas configuraciones muestra una reserva de significado que va más allá de las coordenadas emanadas desde las direcciones partidarias. En este sentido, el “teatro militante” fue la afirmación de la posibilidad de construir un arte revolucionario que a partir de un proceso activo por parte de artistas-militantes pudiera ser capaz de construir conciencia política.

Por otro lado, el hecho de que la totalidad de los grupos teatrales militantes cesara su actividad entre 1974 y 1975 muestra que, al momento de comprender las causas de la desestructuración de estos proyectos, la oposición dictadura/democracia resulta inoperante, en tanto el cese se produjo en el cruce entre los efectos de las prácticas de violencia represiva paraestatales y estatales hacia el movimiento revolucionario desplegadas desde mediados de 1973, y ante la redefinición de las estrategias de lucha de las organizaciones políticas y político-armadas de pertenencia.

De esta forma, cuando la dictadura militar iniciada el 24 de marzo de 1976 implementó su proyecto de “refundación de la sociedad”, el “teatro militante” bahiense como experiencia artístico-política ya había sido anulado, lo que no impidió que algunos de quienes lo habían integrado sufrieran en forma directa los efectos de la política represiva implementada desde el Estado, del mismo modo que lo hicieron otros referentes e instituciones del campo teatral local.

El día 13 de junio de 1976, durante uno de los ensayos realizados en “La Ranchería”, fue secuestrada por un grupo de tareas del V Cuerpo de Ejército Mónica Morán. Su detención se realizó paralelamente al llamado “Operativo Cutral-Co” que buscó desestructurar la militancia perretista en la zona del Alto Valle y Neuquén y por el cual fueron detenidos ilegalmente otros miembros de la célula en la que Mónica militó entre fines de 1973 y principios de 1975, mientras vivía en la ciudad de Neuquén donde se desempeñó como maestra de grado y trabajadora no-docente de la Universidad Nacional del Comahue.

Por otra parte, ese mismo año fue perpetrado el secuestro de dos actores y militantes: R. S., activista de la Juventud Peronista en la Unidad Básica de la Villa Miramar y ex-integrante del Grupo de Teatro Popular Eva Perón y Nélida Delucchi, miembro del PC y actriz del Telón Teatro Popular. Ambos fueron

mantenidos en cautiverio alrededor de un mes, torturados y posteriormente liberados. Al cabo del secuestro de Delucchi, los integrantes del Telón Teatro Popular decidieron dar fin a la actividad teatral grupal en tanto que su director, el porteño Mario Pinasco, se volvió a Buenos Aires.

Asimismo, las instituciones oficiales del campo teatral local fueron también objeto de la política de represión cultural implementada desde diferentes dependencias estatales.

De esta forma, el Ministerio de Educación de la Provincia dictaminó a principios de 1977 el cierre de la Escuela de Teatro, como parte del extendido proceso de revisión al que fueron sometidas prácticamente todas las instituciones de formación docente en el área de artística de la provincia durante la gestión de Jorge López Anaya. Por otro lado el Teatro Municipal fue espacio de aplicación de las llamadas “listas negras” de artistas calificados como peligrosos por la dictadura militar, en tanto que se convirtió en escenario privilegiado para la puesta en marcha de iniciativas mediante las cuales las FFAA convocaron a la participación activa de la ciudadanía para la generación y expresión de consenso. Finalmente, la sala oficial llegó al punto culminante de su militarización cuando el Director de Cultura de la Municipalidad de Bahía Blanca Alberto Obiol designó como coordinador del Teatro Municipal a un marino retirado, hecho que, probablemente haya sorprendido a pocos dada la histórica imbricación entre las esferas civil y militar en la ciudad.

Aún en este contexto de aplicación de medidas represivas que impactaron directamente en el grupo teatral, los integrantes de la Agrupación Alianza apostaron a dar continuidad a sus prácticas artísticas y políticas, aunque adaptándolas al nuevo contexto.

De esta forma, luego del secuestro de Mónica tomaron la decisión de cerrar su sala y concentrar sus actividades –reducidas al dictado de talleres de teatro– en la casa del matrimonio Aguirre en el barrio Palihue.

Por otro lado, suspendieron la puesta en escena de obras hasta 1977, cuando presentaron “La farsa de Pathelin”, anónimo medieval sin contenido político explícito, que llevaron a escena acompañados del conjunto musical Pro-música en el Teatro Rossini.

Estas acciones constituyeron pequeños gestos estratégicos mediante los cuales los miembros de Alianza intentaron protegerse de la represión, llevando

adelante prácticas de camuflaje: refugiándose para los ensayos y clases en un espacio privado y familiar y elaborando un repertorio que pretendía llamar la menor atención posible a toda práctica de censura o represión dado que no se distinguía del resto de las comedias y obras de *café concert* que la mayoría de los grupos bahienses venía desarrollando a partir de mediados de 1974.

En 1978, la agrupación Alianza redobló su apuesta con la presentación de “Silencio-Hospital” (escrita por Coral Aguirre durante todo el año anterior, en base a las notas elaboradas por Juan Carlos Torresi durante su agonía en el Hospital Municipal de Bahía Blanca), obra que de un lado cuestionó los valores de la “moral occidental y cristiana” al analizar críticamente la institución médica, y por otro, formuló una denuncia del terrorismo de Estado, al presentar la muerte como una herramienta al servicio del poder, aplicada arbitrariamente, y con métodos ilegales.

Para la presentación de este trabajo, apelaron nuevamente a una serie de estrategias que hicieron posible, al menos durante un tiempo eludir la persecución y la censura. Para ello, dispusieron la presentación de la obra en espacios semi-públicos, buscaron legitimación en el campo cultural porteño, y organizaron de fiestas que daban un poco de alegría en el doloroso proceso de creación de la puesta teatral. Así, construyeron una posición de seguridad (física y emocional) desde la cual se hacía posible ejercer una práctica artística de transgresión como era “Silencio-Hospital”, cuya denuncia del terror estatal se levantaba solitaria en una ciudad dominada por el monopolio informativo de *La Nueva Provincia* estrechamente ligado a las Fuerzas Armadas.

Aparte y en forma independiente de su trabajo artístico, los integrantes de Alianza mantuvieron hasta 1978 su militancia “regular” en el PCR. A partir del golpe, el partido ordenó a sus filas “quedarse a resistir” en el país, de modo de lograr el objetivo del “derrocamiento revolucionario” de la dictadura, estrategia que mantuvo pese a que un importante número de sus militantes fueron detenidos en los campos de concentración y en las cárceles legales de la dictadura.

Entre 1976 y 1978, el partido continuó considerándose vanguardia esclarecida capaz de guiar a las masas en el proceso político revolucionario. De esta forma, sostuvo distintas líneas de trabajo mediante las cuales buscaba identificar, fortalecer y conducir todo movimiento que cuestionara al gobierno

militar, instando a sus militantes a tomar parte en distintos conflictos gremiales, en la lucha de los familiares de presos políticos y de detenidos-desaparecidos y, desde fines de 1977, en la oposición a la hipótesis de guerra con Chile, el llamado “Conflicto del Beagle”.

En diciembre de 1978, Dardo y Coral Aguirre fueron secuestrados por un Grupo de Tareas del Ejército Argentino, que los mantuvo en cautiverio más de una semana y los sometió a interrogatorios bajo tortura. Su secuestro se produjo en el punto más álgido del “Conflicto del Beagle”, y una de las temáticas sobre las que los interrogaron fue la relación que ambos sostenían con el cónsul del país trasandino que estaba vinculado a ellos porque tomaba en su casa clases de Expresión Corporal. Pero asimismo, los torturadores quisieron saber sobre “Silencio-Hospital” ese trabajo que, en el contexto local, había sido una de las únicas voces de denuncia de la represión clandestina.

Fue tras la liberación de ambos militantes, que la larga historia de tensiones entre los miembros del Teatro Alianza y el PCR llegó a un punto de no retorno. En ese momento, algunos cuadros del partido acusaron a Coral Aguirre de haber delatado a compañeros de militancia. Para ella, que venía discutiendo con el partido desde siempre y que había sufrido la ideología patriarcal que regía al interior de la organización en más de una oportunidad, el hecho constituyó el detonante para decidir su salida del partido, decisión en la que la acompañó su esposo Dardo Aguirre y que la postre determinó la desarticulación de la célula cultural que componían.

Ambos partieron luego al exilio, en tanto que el Teatro Alianza fue disuelto. Varios de sus integrantes abandonaron luego la militancia en el partido y durante un tiempo, se alejaron también del teatro, al que volverían solo en 1981, cuando Dardo y Coral regresaron de Europa. Entonces, y superando antiguas diferencias ideológicas, el Teatro para el Hombre les dio a todos ellos un lugar. Allí, se escribió una nueva página de la resistencia contra la dictadura, posterior al Teatro Alianza.

La magnitud de la represión estatal contra agentes e instituciones del campo teatral local, que combinaba metodologías “legales” y clandestinas a partir del golpe de Estado, muestra en qué medida el plan “refundacional” de la última dictadura incluyó un proyecto de desaparición sistemática de símbolos,

discursos, imágenes, tradiciones y prácticas que pretendía modificar de forma radical la producción cultural.

Por otro lado, que este plan reforzó, centralizó y sistematizó los objetivos disciplinadores de prácticas de represión estatal y paraestatal implementadas con anterioridad al golpe de Estado de 1976. Estas prácticas tuvieron, en el teatro bahiense, variados antecedentes, por caso, la persecución civil y policial perpetrada a inicios de la década del sesenta contra el Tablado Popular, la intensa labor de espionaje sobre agrupaciones teatrales desplegada por la Policía de la Provincia de Buenos Aires al menos desde 1960, y la serie de amenazas y atentados sufridos por los teatros Alianza y el Tábano entre 1974 y 1975.

Finalmente, las acciones llevadas adelante por Alianza entre 1976 y 1978 hacen ver que, aún en el contexto de fuerte represión existieron márgenes de acción que fueron estratégicamente explotados por aquellos que quisieron ejercer una resistencia, a partir del cuestionamiento a alguna de las facetas del terrorismo de Estado. Los hechos desmienten la imagen de una sociedad inmovilizada, incluso en los primeros y más feroces años del régimen militar, y ponen en cuestión percepciones que, forjadas en la misma dictadura (tanto por personas que se habían quedado en el país como por exiliados), afirmaron la existencia de un “apagón cultural” que habría silenciado virtualmente a todas las voces disidentes.

Una mirada atenta sobre este espectro de acciones debe superar simplificaciones como aquella que asocia presencia pública con resistencia, y el repliegue en lo privado con consentimiento pasivo. En este sentido, la movilidad constante entre marcos públicos, semi-públicos y privados, constituyó una dinámica intrínseca a la resistencia y variable de acuerdo a las distintas coyunturas represivas, que permitió la construcción de zonas de seguridad física y emocional.

Lo “subterráneo” (entendido como acciones atomizadas, semi-públicas, esporádicas) constituyó una modalidad específica de resistencia, en algunos casos coexistente respecto de acciones de transgresión abierta o pública. En este sentido, no es el análisis cuantitativo (por ejemplo del número de asistentes a la representación teatral, su cantidad de funciones, su grado de difusión en la prensa) sino una lectura atenta a los contenidos y estrategias de

las obras artísticas y a la magnitud de la operatoria represiva, la que permite ponderar la entereza con la que los miembros del campo cultural argentino sobrevivieron a la política represiva de última dictadura militar.

En definitiva, la tesis se ha propuesto mostrar de qué manera los artistas han intentado convertir su práctica en una herramienta eficaz de lucha política, tanto en función de un objetivo revolucionario como desde la trinchera de la resistencia a la dictadura. La afirmación del valor de la intervención política a través del arte puso en tensión y en algunos casos desbordó los programas de los grupos políticos en los cuales los artistas ejercieron su militancia, dando lugar a distintas instancias de confrontación producto de diferencias en la concepción acerca de la acción política y el rol de los procesos de subjetivación en la disputa por la emancipación. Al mismo tiempo, esta serie de prácticas artísticas fue objeto de distintas maniobras de represión estatal o para-estatal que procuraron su eliminación, especialmente, desde inicios de década del setenta y en un *in crescendo* que llegó a configurarse como plan sistemático de desaparición de personas y símbolos durante la última dictadura militar.

## **Fuentes consultadas**

### **Entrevistas personales**

#### **Integrantes del Teatro Alianza**

Ana Casteing (s. María Rosa Escudero), 15/7/11.

Julio Teves, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 01/7/11.

Coral Aguirre, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 29/12/11.

Dardo Aguirre por Ana Vidal. Vía e-mail, 24/6/13

#### **Integrantes del Teatro Popular Eva Perón**

“C. C.”, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 21/7/07 y 01/7/9.

“E. M.”, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 10/1/11.

“A. O.”, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 26/5/11.

Humberto Martínez, por Ana Vidal. Buenos Aires, 12/10/12 y Álvarez, Ezequiel. 2011. “El viento que sopla en la selva inmensa. Entrevista a Humberto “Coco” Martínez”, en *Revista La Masa*, Buenos Aires, Cooperativa Ediciones del Pueblo, disponible en <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=160342>, consultado el 10/10/11.

#### **Integrantes de otros grupos teatrales bahienses**

Alberto Rodríguez, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 13/11/12.

Fortunato Jorge, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 11/06/09.

#### **Militantes de la Unidad Básica de Villa Miramar**

Ulises Edgardo Gelós por José Marcilese. Bahía Blanca, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur, 12/11/10.

“C. G.”, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 23/11/10.

“A. R.”, por Ana Vidal. Buenos Aires, 30/07/11.

“R. F.”, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 07/12/12

#### **Militantes del Partido Comunista Revolucionario**

Arturo Corte, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 22/4/11 y 29/04/11.

Jorge Brega, por Evangelina Margiolakis. Buenos Aires, 31/7/10.

Beatriz Sarlo, en AA. VV. 1997. “Entrevista con Beatriz Sarlo”, en *Causas y azares*, vol. 4, nº 6, pp. 11-32.

#### **Militantes de otras agrupaciones políticas**

Enrique Gorriarán Merlo en Kohan, Néstor. 2006. “Entrevista a Enrique Gorriarán Merlo”, en *Indimedia*, 22/9/2006, disponible en

<http://argentina.indymedia.org/news/2006/09/443718.php>, consultado el 13/8/13.

Hernán Osorio en Espinosa, Carlos. 2011. "Tato Osorio, aproximación a las memorias de un militante de los 70", disponible en <http://perfilesespinosa.blogspot.com.ar/2011/06/tato-osorio-aproximacion-las-memorias.html>, consultado el 01/10/15.

Oscar Meilán, en Vega, Yamila; Dematteis, Alicia; Caher, Paula; Villegas, Liliana y Luqui, Juan. 2007. "De memorias y olvidos. Relatos de sobrevivencias y esperanzas sobre las costas del Río Negro. Entrevista a Vilma Rial y Oscar Meilán", en *A treinta años del golpe*, disponible en <http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/home/index.html>, consultado el 27/2/14

### **Periodistas y editores**

Gabriel Cena, por Ana Vidal. Bahía Blanca, 27/09/13.

Gustavo López, por Ana Vidal y Agustín Rodríguez, 01/09/11.

### **Funcionarios municipales**

Alberto Obiol, por José Marcilese. Bahía Blanca, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur, 17/03/99.

Susana Persia por José Marcilese y Ana Vidal. Bahía Blanca, Archivo de la Memoria de la Universidad Nacional del Sur, 26/12/12.

### **Documentos de obras artísticas**

Teatro Alianza. Puerto White, 1907. Historia de una pueblada. Guión. Archivo Julio Teves.

Carpeta de recortes periodísticos y fotografías del Teatro Alianza. Archivo Julio Teves.

Carpeta de recortes periodísticos y fotografías de la "Cantata Popular Santa María de Iquique". Archivo Humberto Martínez.

Aguirre, Coral. "Andar por el teatro", *mimeo*.

### **Documentación producida por partidos políticos**

Partido Comunista Revolucionario. 1976. "Algunas consideraciones sobre el trabajo del Partido en la nueva situación creada por el golpe de Estado del 24

de marzo. Comisión de Organización, 30 de marzo de 1976”, disponible en [www.pcr.org.ar](http://www.pcr.org.ar), consultado el 19/11/15.

Partido Comunista Revolucionario. 1976. “Informe del Comité Central, 30 de octubre de 1976”, disponible en [www.pcr.org.ar](http://www.pcr.org.ar), consultado el 19/11/15.

Partido Comunista Revolucionario. 1978. “Informe del Comité Central, febrero 27-28 de 1978”, disponible en [www.pcr.org.ar](http://www.pcr.org.ar), consultado el 19/11/15.

## **Documentación periodística**

### **Diarios**<sup>614</sup>

*La Nueva Provincia* (1970-1979) (Bahía Blanca, dirigida por Diana Julio de Massot)

*El Eco* (1970-1974) (Bahía Blanca, dirigido por Rafael Sanz y Abel G. Estrada)

### **Revistas**<sup>615</sup>

*Crisis*<sup>616</sup> (1973-1974) (Buenos Aires, dirigida por Federico Vogelius y Eduardo Galeano)

*El descamisado* (1973) Buenos Aires, dirigida por Dardo Cabo)

*Graphos*, (1970-1973) (Bahía Blanca, dirigida por Horacio A. López Perdriel, editada por el Club Universitario de Bahía Blanca)

*La Comuna* (1971-1972) (Buenos Aires, consejo de redacción: Gerardo Luna, Luis Navalesi, Jacobo Perelman, Belisario Tiscornia y David Viñas).

*La Plaza* (1984) (Bahía Blanca, dirigida por Mauro Fernández)

*Latin American Theatre Review* (1976-1977) (Kansas, dirigida por George W. Woodyard, editada por Universidad de Kansas).

*Los Libros* (1969-1975) (Buenos Aires, dirigida por Héctor Schmucler y posteriormente Carlos Altarmirano, Beatriz Sarlo y Ricardo Piglia)<sup>617</sup>.

*Nueva Hora* (1968-1983) (Buenos Aires, editada por el Comité Central del Partido Comunista Revolucionario de la Argentina)

*Prensa Cultural* (1987-1988) (Bahía Blanca, dirigida por Edgardo Ariel Epherra)

---

<sup>614</sup>Se refiere únicamente la prensa consultada en forma sistemática. Entre paréntesis se indican el lapso temporal de la pesquisa y datos sobre la edición en el período estudiado.

<sup>615</sup>Se refiere únicamente la prensa consultada en forma sistemática. Entre paréntesis se indican el lapso temporal de la pesquisa y datos sobre la edición en el período estudiado.

<sup>616</sup> Edición facsimilar: Sonderegger, María (comp.) *Revista Crisis 1973-1976: antología: del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

<sup>617</sup> Edición facsimilar: Schmucler, Héctor; Piglia, Ricardo y Sarlo, Beatriz. 2011. *Los Libros*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

*Senda* (1982-1992) (Bahía Blanca, dirigida por Gustavo López).

*Senda Literaria* (1985 – 1988) (Bahía Blanca, editada por Fundación Senda).

### **Documentación de los Servicios de Inteligencia**

Archivo DIPPBA (documentos solicitados como investigadora a la Comisión Provincial por la Memoria)

### **Documentación producida en el marco de causas judiciales por delitos de Lesa Humanidad en Bahía Blanca**

Causa n°982 “Juan Manuel Bayón y otros”, disponible en <http://www.derechos.org/nizkor/arg/bbca/bbcmmain.html#vcpo>, consultado el 30/7/14.

Causa n°93001103/2011/TO1 "Fracassi, Eduardo René y otros s/ privación ilegítima de la libertad”.

Memoria Abierta, 2012. Tareas de Relevamiento Arqueológico realizadas en el predio donde funcionó el Centro Clandestino de Detención La escolita. Disponible en <http://juiciobahiablanca.files.wordpress.com/2012/02/informe-final-la-escolita-memoria-abierta.pdf>, consultado el 17/6/13.

### **Discos**

Quilapayún. 1970. *Cantata Popular Santa María de Iquique*. Santiago de Chile. DICAP.

### **DVD**

Humberto “Coco Martínez”. 2012. “Cantata Popular Santa María de Iquique. Teatro y memoria. 1997”. DVD. Confederación Fuegos de la Tierra.

### **Fotografías**

Colección Teatro Alianza, archivo personal Julio Teves

Colección Grupo de Teatro Popular Eva Perón, archivo personal Humberto Martínez

### **Sitios web**

### **Repositorios digitales de acceso abierto**

[www.desaparecidos.org](http://www.desaparecidos.org). Sitio creado para la difusión de datos sobre las desapariciones forzadas ocurridas en distintas partes del mundo, gestionada por el colectivo Proyecto Desaparecidos.

<http://eltopoblindado.com>. Web dedicada a la difusión de los documentos elaborados por las distintas organizaciones político-militares o que confluyeron en ellas. Gestionado por Gabriel Rot.

[www.archivonacional.cl](http://www.archivonacional.cl). Sitio oficial del Archivo Nacional de la República de Chile.

[www.archivosabiertos.com](http://www.archivosabiertos.com) Web con documentación y testimonios audiovisuales pertenecientes a los archivos de las Fuerzas Armadas. Gestionado por el Ministerio de Defensa de la República Argentina.

<http://www.bnm.me.gov.ar/> Repositorio digital de la biblioteca Nacional de Maestros, dependiente del Ministerio de Educación de la República Argentina

### **Sitios oficiales de institucionales**

Asociación Argentina de Actores: [www.actores.org.ar](http://www.actores.org.ar)

CEDINCI: [www.cedinci.org](http://www.cedinci.org)

Centro Naval: [www.centronaval.org.ar](http://www.centronaval.org.ar)

Escuela de Artes Visuales de Bahía Blanca: <http://www.esav.edu.ar>

Escuela de Teatro de Bahía Blanca: <http://etbblanca.bue.infed.edu.ar>

Festival Internacional de Teatro de Belgrado: [www.bitef.rs](http://www.bitef.rs)

Partido Comunista Revolucionario Delegación Centro y Capital Federal: <http://pcrcentrocapital.blogspot.com.ar>

Partido Comunista Revolucionario: [www.pcr.org.ar](http://www.pcr.org.ar)

### **Sitios web sobre artistas**

<http://marilinaross.blogspot.com.ar>. Administrado por Cristian Ramos.

<http://www.quilapayun.com>. Sitio oficial del grupo.

[manoloamigo.blogspot.com](http://manoloamigo.blogspot.com). Blog administrado por Diego Amigo.

[sarastrassberg.blogspot.com.ar](http://sarastrassberg.blogspot.com.ar). Blog oficial de la artista.

### **Sitios Web de obras artísticas**

[laceremonia.blogspot.com.ar](http://laceremonia.blogspot.com.ar)

### **Sitios web de cobertura periodística de Juicios por Delitos de Lesa Humanidad**

<http://juiciobahiablanca.wordpress.com>. Cobertura periodística de los juicios realizada por la FM de la Calle.

<http://juicioporlacacha.blogspot.com.ar>. Administrado por la agrupación Abuelas de Plaza de Mayo.

### **Sitios web de grupos de investigación académica**

<http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropolitocounc/>. Administrado por el grupo de Estudios sobre Teatro y Política de la Universidad Nacional de Córdoba.

### **Otros**

<http://biografiaspampeanas.blogspot.com.ar> . Blog que recopila biografías de personalidades de la provincia de La Pampa.

<http://cineargentino-online.blogspot.com.ar>. Blog dedicado a reunir y brindar información películas del Cine sonoro Argentino (realizadas desde 1933) que se encuentran dispersas en Youtube. Gestionado por Alberto Gómez.

<http://propuesta77.blogspot.com.ar/>. Blog dedicado a la revista porteña Propuesta 77, editada durante la última dictadura cívico-militar. Gestionado por Eduardo Mancini.

<http://universico.com.ar>. Web de contactos y redes universitaria gestionada por Bruno Palmieri

<http://www.partedelshow.com.ar>. Sitio web con información sobre mundo del espectáculo argentino gestionado por Luis Bremer.

<http://www.teatrofraymocho.com.ar>. Sitio web con documentación y textos referidos al grupo teatral, gestionado por Marcos Britos.

[www.alternivateatral.com](http://www.alternivateatral.com). Sitio web autogestionado destinado a brindar medios tecnológicos y publicitarios a artistas de teatro.

## Bibliografía citada

AA. VV. 1978. *Sesquicentenario de la fundación de Bahía Blanca: exposición histórica, social y económica de su evolución, 1828 - 11 de abril – 1978*, Bahía Blanca, La Nueva Provincia.

AA.VV. 1999. *Tramas. Para leer la literatura argentina*, año 1, nº 1. [1995].

Abbattista, Lucía. 2009. “‘Llegó la hora, llegó ya compañero’. La Cantata Montonera en la disputa por la montonización del peronismo”, en *Actas de las XII Jornadas Interescuelas Historia*, San Carlos de Bariloche, Universidad Nacional del Comahue, Centro Regional Universitario de Bariloche.

Abbattista, Lucía. 2013a. “Los referentes latinoamericanos de las políticas del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación durante el período 1973-1974 en Argentina”, en *Actas de las IVº Jornadas de Historia Política*, Montevideo, Universidad de la República.

Abbattista, Lucía. 2013b. “Las políticas de la Tendencia Revolucionaria del Peronismo en el Ministerio de Cultura y Educación de la Nación (1973-1974) y los modelos latinoamericanos contemporáneos”, ponencia presentada en las “V Jornadas de Historia Política”, Montevideo, Universidad de la República.

Abbattista, Lucía. 2014. “‘Que todos los chicos se metan, opinen, intervengan’: Un estudio sobre ‘El Diario de los Chicos’ publicado por el Ministerio de Cultura y Educación de la Argentina entre 1973 y 1974”, ponencia presentada en las “VII Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente”, disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.391/pm.391.pdf>

Acha, Omar. 2010. “Dilemas de una violentología argentina: tiempos generacionales e ideologías en el debate sobre la historia reciente”, ponencia presentada en las *V Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento.

Agesta, Nieves. 2010. “Estudio preliminar”, en Héctor Ciocchini, *Temas de Crítica y Estilo*, Bahía Blanca, 17 Grises.

Águila, Gabriela. 2008a. *Dictadura, represión y sociedad en Rosario, 1976/1983*, Buenos Aires, Prometeo.

Águila, Gabriela. 2008b. “La dictadura militar argentina: interpretaciones, problemas, debates”, en *Páginas*, año 1, nº 1, disponible en <http://web.rosario-conicet.gov.ar/ojs/index.php/revpaginas>, consultado el 21/08/13.

- Águila, Gabriela. 2012. "La Historia Reciente en la Argentina: un balance", en *Historiografías*, nº3, pp. 62-76.
- Aguilar, Gonzalo. 2000. "Rodolfo Walsh, más allá de la literatura", en *Punto de Vista*, año XXIII, nº. 67, pp. 10-14.
- Aguirre, Coral. 1988. *Silencio-Hospital*. Bahía Blanca, Senda.
- Aguirre, Coral. 2015. *Memorias del teatro combatiente. Teatro Alianza, Teatro para el Hombre, Teatro Laboratorio. Bahía Blanca, 1969-1989*, Bahía Blanca, Ediuns.
- Aguirre, Joaquín. 2000. "Roger Chartier. Hay que volver a situar al libro en el centro de la educación", Entrevista a Roger Chartier en *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero15/chartier.html>, consultado el 17/3/16.
- Alatsis, Gabriela. 2013. "Imágenes visibles e invisibles: producción y recorrido de la obra de Diana Dowek en los años de plomo", en *Question*, vol. 1, nº 37, pp. 1-14, disponible en <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewFile/1763/1461>, consultado el 22/3/14.
- Aldana, Andrea. 2011. "Memorias de crisis para una universidad en conflicto", en *Kavilando*, vol. 2, nº. 2, Medellín, pp. 198-211.
- Alonso, Luciano. 2011. *Luchas en plazas vacías de sueños. Movimiento de Derechos Humanos, orden local y acción antisistémica en Santa Fe*, Rosario, Prohistoria.
- Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz. 1983. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel.
- Amar Sánchez, Ana María. 1992. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- Artaud, Antonin. 1978. *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa [1938].
- Artaza Barrios, Pablo. 1997. "La Sociedad Combinación Mancomunal de Obreros de Iquique y la huelga de 1907", en AA. VV. *A 90 años de los sucesos de la Escuela Santa María de Iquique*, Iquique, Universidad Arturo Pratt, pp. 11-31.
- Avellaneda, Andrés. 2006. "El discurso de represión cultural (1960-1983)", en *Revista Escribas*, nº3, Córdoba, Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, pp. 31-43.

- Balvé, Beba y otros. 2005. *Lucha de calles, lucha de clases. Elementos para su análisis. Córdoba 1971-1969*, Buenos Aires, Razón y Revolución
- Balvé, Beba. 2001. “¿La fusión del arte y la política o su ruptura? El caso Tucumán Arde: Argentina 1968”, en *Razón y Revolución*, nº. 7.
- Baraldo, Natalia. 2006. “Conflictos y organización barrial en los tiempos del cielo y del asalto. Mendoza 1969-1973”, en Natalia Baraldo y Gabriela Scodeller (comps). *Mendoza '70. Tierra del sol y de luchas populares*, Buenos Aires, Manuel Suárez Editor.
- Baraldo, Natalia. 2011. “El teatro como herramienta de reflexión política y recreación de la memoria colectiva. El caso de “El Aluvión” en el barrio Virgen del Valle. Mendoza, 1973”, ponencia presentada en el *IV Seminario Internacional Políticas de la memoria*, Buenos Aires, Centro Cultural Haroldo Conti.
- Barandica, Diego. 2011a. “El teatro en el barrio: Testimonios de artistas militantes de la década de los '70 en Mendoza”, ponencia presentada en *X Encuentro Nacional y IV Congreso Internacional de Historia Oral “Esas Voces que Nos Llegan del Pasado”*, San Luis, Universidad Nacional de San Luis.
- Barandica, Diego. 2011b. “Memoria, Testimonio e Historia Reciente: Experiencias en torno al Teatro Popular en Mendoza (1966-1976)”. Tesis de Licenciatura en Historia, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.
- Barandica, Diego. 2013. “El Teatro Barrial durante los años '70 en Mendoza. Una pedagogía social”, en *Aletheia*, vol. 3, nº 6, La Plata, Maestría en Historia y Memoria, Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de La Plata.
- Barría, Jorge. 1953. *Los movimientos sociales a principios del siglo XX*, Universidad de Chile, Santiago.
- Basualdo, Victoria. 2008. “La clase trabajadora durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)”, en Raggio Sandra (coord.), *Dossier Memoria en las aulas Nº 13*, Buenos Aires, Comisión Provincial por la Memoria, Área de Investigación y Enseñanza, disponible en <http://www.comisionporlamemoria.org/investigacionyensenanza/dossiers/con%20issn/dossier14versionfinal.pdf>.
- Bethell, Leslie (ed.). 2002. *Historia de América Latina*. Tomo 16 “Los países andinos desde 1930”, Barcelona, Crítica [1991].
- Borrat, Héctor. 1989. *El periódico, actor político*, Barcelona, Gili.

- Bourdieu, Pierre. 2002. *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama [1992].
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Quadrata.
- Bowen Silva, Martín. 2008. “El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política”, en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, disponible en <https://nuevomundo.revues.org/13732>, consultado el 11/09/15.
- Brecht, Bertolt. 1970. *Escritos sobre el teatro*, vols. 1 a 3, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Brecht, Bertolt. 1984. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona, Península [1971].
- Brega, Jorge. 2008. *¿Ha muerto el comunismo?*. Buenos Aires, Ágora. [1990].
- Briski, Norman. 1973. “El teatro villero” en Norman Briski, Eduardo Romano, Marta Speroni, Elida Stantic, y Abel Posadas, *La cultura popular del peronismo*, Buenos Aires, Cimarrón.
- Briski, Norman. 2005. *De Octubre a Brazo Largo: 30 años de teatro popular*, Buenos Aires, Asociación Madres de Plaza de Mayo.
- Brito Lorenzo, Zaylín. 2008. “Educación popular, cultura e identidad desde la perspectiva de Paulo Freire”, en Margarita Moacir Godotti, y otros (comps.), *Paulo Freire. Contribuciones para la pedagogía*, Buenos Aires, CLACSO.
- Britos, Marcos. 2013. *Todo lo hermoso es posible. Centro de Estudios de Arte Dramático. Teatro Escuela Fray Mocho. Una historia (1948-1962)*, Buenos Aires, Consejo Nacional del Teatro Independiente.
- Buck-Morss, Susan. 2005. “Hegel y Haití: La dialéctica amo-esclavo, una interpretación revolucionaria”, Buenos Aires, Grupo editorial Norma.
- Burgos, Nidia. 2005. “Buenos Aires. Bahía Blanca, 1920-1950” en Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en las provincias*, vol. I, Buenos Aires, Galerna.
- Burgos, Nidia. 2007. “Buenos Aires. Bahía Blanca, 1951-1979” en Osvaldo Pellettieri, *Historia del teatro argentino en las provincias*, vol. II, Buenos Aires, Galerna.
- Burgos, Nidia. 2011. “Búsquedas, transiciones y renovaciones en el teatro bahiense de los 80 y los 90”, en *La revista del CCC*, n° 11, disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/219/>, consultado el 27/11/12.

Burgos, Nidia. 2011. "Para una cartografía teatral del exilio", en *Stichomythia*, nº 11-12, pp. 42-49, disponible en [http://parnaseo.uv.es/ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio\\_4.pdf](http://parnaseo.uv.es/ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_4.pdf), consultado el 19/12/13.

Burgos, Nidia. 2012. "El teatro en Bahía Blanca. Posicionamientos, logros y carencias", ponencia presentada en las *II Jornadas de Investigación Teatral*, Bahía Blanca, Teatro Municipal.

Cabezas, Gonzalo. 2011. "La conformación del tercerismo y su relación con los orígenes del comunismo bahiense (1918-1921)". Tesis de Licenciatura en Historia, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.

Cabezas, Gonzalo. 2012. "La composición del Centro Socialista de Bahía Blanca a comienzos de la década de 1920. Reflexiones en torno a la escisión tercerista", ponencia presentada en las *IX Jornadas de Investigadores Departamento de Historia*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata.

Calveiro, Pilar. 2008. *Política y / o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*, Buenos Aires, Norma. [2005].

Camacho, Daniel y Menjívar, Rafael (coords.). 2005. *Los movimientos populares en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI [1989].

Campione, Daniel. 2007. "La izquierda no armada en los años setenta: tres casos, 1973-1976", en Clara Lida, Horacio Crespo y Pablo Yankelevich (comps.). *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de estado*, México D. F., El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, pp. 85-110.

Candiano, Leonardo; Peralta, Lucas. 2011. "Escribir desde la infracción: Un recorrido sobre la literatura de David Viñas" en *La revista del CCC*, nº 12, disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/242>, consultado el 14/3/12.

Carnovale, Vera. 2010. "La guerra revolucionaria del PRT-ERP", en *Sociohistórica*, nº 27, pp. 41-75, disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4876/pr.4876.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4876/pr.4876.pdf), consultado el 28/09/15.

Carnovale, Vera. 2011. *Los combatientes. Historia del PRT-ERP*, Buenos Aires, Siglo XXI.

- Casola, Natalia. 2012. "Estrategia, militancia y represión. El Partido Comunista de Argentina bajo la última dictadura militar, 1976-1983". Tesis de Doctorado, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Castillo, Abelardo. 1986. "Prolegómenos de toda polémica futura", en *El Ornitorrinco*, nº 13, pp. 2 y 27.
- Caubet, Noelia. 2013. "Músicos en red: trayectorias confluyentes en la creación del Conservatorio Provincial de Música de Bahía Blanca (1957)", ponencia presentada en las *XIV Jornadas Interescuelas Historia*, Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.
- Caviglia, Jorgelina. 1993. *Ingeniero White. La huelga de 1907*, Bahía Blanca, Museo del Puerto de Ingeniero White.
- Celentano, Adrián. 2005. "¿'Irse' o 'quedarse'? El problema del exilio en las posiciones de los maoístas argentinos", ponencia presentada en *III Jornadas de Historia de las Izquierdas, "Exilios políticos argentinos y latinoamericanos"*, Buenos Aires, CEDINCI.
- Celentano, Adrián. 2009. "La nueva izquierda y las proletarizaciones maoístas en Brasil, Francia y Argentina", en *Actas de las V Jornadas de Historia de las Izquierdas "¿Las "ideas fuera de lugar"?. El problema de la recepción y la circulación de ideas en América Latina. Mesa nro. 5: "Lucha armada y violencia política. Prácticas, discursos y debates en torno a los procesos de radicalización político-ideológica en la historia latinoamericana reciente"*, Buenos Aires, CEDINCI, pp. 23 a 57.
- Celentano, Adrián. 2012. "La formación de Vanguardia Comunista, de la crisis del socialismo a la adopción del maoísmo y el problema de la construcción del partido revolucionario entre 1965 y 1969", en ponencia presentada en las *VII Jornadas de Historia Política*. Tandil, Universidad Nacional del Centro.
- Celentano, Adrián. 2012. "Las ediciones del maoísmo argentino", en *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Celentano, Adrián. 2014. "De Uruguay a Argentina y de Argentina a Francia: el itinerario exiliar de Carlos Ladreche", en Silvina Jensen y Soledad Lastra (eds.) *Exilios: Militancia y represión. Nuevas fuentes y nuevos abordajes de los destierros de la Argentina de los años setenta*, La Plata, Eulp, pp. 97-120,

disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.371/pm.371.pdf>, consultado el 29/09/15.

Celentano, Adrián. 2014. "Universidad y lucha de clases: la formación de las agrupaciones estudiantiles maoístas entre el Cordobazo y el retorno del peronismo al poder", ponencia presentada en las *V Jornadas de Estudio y Reflexión sobre el Movimiento Estudiantil Argentino y Latinoamericano*, Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata, disponible en <http://mov-estudiantil.com.ar/quintas-jornadas-trabajos/mesa2/Celentano.pdf>, consultado el 08/07/15.

Cella, Susana (coord.). Jitrik, Noe (dir). 1999. *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 10, Buenos Aires, Emecé.

Centeno Álvarez, Elaine. 2005. "Biomecánica y Antropología Teatral: Meyerhold y Barba", en *RF*, Maracaibo, v. 23, nº 50.

Cernadas, Jorge. 2005. "La 'vieja izquierda' en la encrucijada: Cuadernos de Cultura y la política cultural del Partido Comunista Argentino (1955-1963)", en *Actas de las X Jornadas Interescuelas Departamentos de Historia*, Rosario, Universidad Nacional de Rosario.

Chama, Mauricio y Sorgentini, Hernán. 2010. "A propósito de la memoria del pasado reciente argentino: Notas sobre algunas tensiones en la conformación de un campo de estudios", en *Aletheia*, año 1, nº 1, disponible en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4267/pr.4267.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4267/pr.4267.pdf), consultado el 27/06/15.

Chartier, Roger. 1990. "La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones", en *Punto de vista*, año 13, nº 39, p. 44.

Chartier, Roger. 1995. *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, Barcelona [1992].

Chaves, Gonzalo y Lewinger, Jorge. 1998. *Los del '73*, La Plata, Campana de Palo.

Cimatti, Roberto. 2007. "Reforma o revolución. Acerca del debate en el socialismo de Bahía Blanca y el IV Congreso Extraordinario del Partido Socialista", en Mabel Cernadas y José Marcilese (editores), *Cuestiones políticas, socioculturales y económicas del sudoeste bonaerense. Actas de las IV Jornadas interdisciplinarias del sudoeste bonaerense*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, pp. 87-94.

- Crenzel, Emilio. 2001. *Memorias enfrentadas. El voto a Bussi en Tucumán*, San Miguel de Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- Crenzel, Emilio. 2008. *La Historia Política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Crespi, Maximiliano. 2012. "Jaime Rest, intelectual específico", en *Anclajes*, vol. XVI. n° 1, pp. 1-16.
- D'Antonio, Débora y Eidelman, Ariel. 2010. "El sistema penitenciario y los presos políticos durante la configuración de una nueva estrategia represiva del Estado argentino (1966-1976)", en *Iberoamericana*, año X, nro. 40, pp. 93-111.
- Da Silva Catela, Ludmila. 2001. *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*, La Plata, Al margen.
- Damin, Nicolás. 2013. "La transformación organizacional en el justicialismo de los setenta: La Juventud Sindical Peronista (1973-1976)", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Questions du temps présent*, disponible en <http://nuevomundo.revues.org/65399> , consultado el 19/10/15.
- De Diego, José Luis. 2003. "Campo intelectual y campo literario en la Argentina (1970-1986)". Tesis de Doctorado en Letras, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. [2000], disponible en <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>, consultado 20/1/12.
- De Riz, Liliana. 2007 [2000]. *Historia Argentina 8. La política en suspenso*. Buenos Aires, Paidós.
- Devés Valdés, Eduardo. 1989. *Los que van a morir te saludan. Historia de una masacre: Escuela Santa María de Iquique, 1907*, Santiago de Chile, Nuestra América Ediciones.
- Diana, Marta. 1996. *Mujeres guerrilleras*, Buenos Aires, Planeta.
- Dominella, Virginia y otras, 2009. "Marcas locales de la dictadura en Bahía Blanca", en *Actas de las II Jornadas Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, Centro Cultural Haroldo Conti, disponible en <http://es.scribd.com/doc/80251895/Actas-II-Seminario-Internacional-Politicas-de-La-Memoria>, consultado el 15/09/14.
- Dominella, Virginia. 2009. "El fermento en la masa. La Juventud Universitaria Católica en Bahía Blanca, entre la efervescencia política y la oleada represiva

de la Triple A 1968-1975". Tesis de Licenciatura en Historia, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.

Dominella, Virginia. 2015. "Catolicismo liberacionista y militancias contestatarias en Bahía Blanca: sociabilidades y trayectorias en las ramas especializadas de Acción Católica durante la efervescencia social y política de los años '60 y '70". Tesis de Doctorado en Historia, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Donoso Rojas, Carlos. 2009. "Escuela de Santa María: revisitando la matanza desde los documentos", en *Revista Ciencias Sociales*, nº 22, Iquique, departamento de Ciencias Sociales Universidad Arturo Prat, pp. 57-82.

Dubatti, Jorge. 1999. "El teatro como crítica de la sociedad", en Susana Cella (coord.). Noe Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10. Buenos Aires, Emecé, pp. 259-274.

Dubatti, Jorge. 2012. *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires, Biblos – Fundación OSDE.

Durán, Claudia. 1999. "Apuntes sobre la fuente judicial como recurso para la investigación social", en *Sociohistórica*, nº 6, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.2815/pr.2815.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2815/pr.2815.pdf), consultado el 27/06/15.

Echenique, José. 2005. "El movimiento estudiantil universitario del Comahue (1969-1976)", en Orietta Favaro (coord.). *Sujetos sociales y políticas. Historia reciente de la Norpatagonia Argentina*, Buenos Aires, La Colmena, disponible en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/cehepyc-uncoma/20110418040425/cap9.pdf>, consultado el 24/08/15.

Eidelman, Ariel. 2009. "El PRT-ERP y la lucha por la libertad de los presos políticos, 1971-1973", en *Sociohistórica*, nº 25, pp. 13-39, disponible en [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4430/pr.4430.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4430/pr.4430.pdf), consultado el 14/7/15.

Eltbacher, Pablo. 1921 "La Doctrina Anarquista: Interpretación de Miguel Bakunin", en *Claridad*, vol. 2, nº 39, disponible en: <http://www.claridad.uchile.cl/index.php/CLR/article/view/7097/6928>, consultado el 27/07/15.

- Escobar y Carvallo, Alejandro. 1960a. "La organización política de la clase obrera a comienzos de siglo", en *Occidente*, nº 122, Santiago de Chile.
- Escobar y Carvallo, Alejandro. 1960b "La agitación social en Santiago, Antofagasta e Iquique", en *Occidente*, nº 121, Santiago de Chile.
- Falcone, Jorge. 2001. *Un pibe entre cientos de miles*, Buenos Aires, edición del autor.
- Fanduzzi, Natalia, 2007. "Embestidas y contragolpes: la definición del trabajo en el puerto de Ingeniero White a principios del siglo XX", en Mabel Cernadas y José Marcilese (eds.), *Cuestiones políticas, socioculturales y económicas del Sudoeste Bonaerense*, Bahía Blanca, Ediuns, pp. 337-384.
- Fernández Frade, Delfina y Rodríguez, Martín. 2001. "Puestas que parodian los modelos realistas", en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires (1976-1998)*, Vol. 5, Buenos Aires, Galerna, pp. 190-198.
- Fernández, Sebastián. 2011. "Teatro y memoria. Problemas metodológicos para pensar los años setenta a partir del hecho teatral. Representaciones de la violencia política en El rehén de Brendan Behan", ponencia presentada en las *Jornadas de Investigadores en Formación*, Buenos Aires, Instituto de Altos Estudios Sociales, disponible en <http://investigadoresenformacionides.blogspot.com.ar/>, consultado el 18/09/14.
- Fernández, Teodosio. 1976. "Apuntes para una historia del teatro chileno: los teatros universitarios (1941-1973)", en *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 5, pp. 331-348, disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=51921>, consultado el 3/7/13.
- Ferrari, Enrique. 2010. *Unidad Básica. Evita Montonera. Una experiencia política*, La Plata, Ediciones ar.t digital.
- Flier, Patricia (comp.). 2014. *Dilemas, apuestas y reflexiones teórico-metodológicas para los abordajes en Historia Reciente*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- Fos, Carlos. 2009. "Plan de Reencuentro del Teatro con el Pueblo. El deseo de la identidad impuesta", en *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, año IV, nº 6, pp. 1-11.
- Fos, Carlos. 2013 "Onofre Lovero (1925-2012): Cuando un maestro emprende la gira", en *Latin American Theatre Review*, vol. 46, nº 2, pp. 207-208.

- Franco, Marina. 2012. *Un enemigo para la nación. Orden interno, violencia y "subversión", 1973-1976*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Freire, Susana. 1999. "Las tres últimas décadas", en Luis Ordaz. *Historia del Teatro Argentino. Desde los Orígenes hasta la actualidad*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, pp. 435-446.
- Galavotti, Rubén y Randazzo, Daniel. 2001. *FM de la Calle. Una historia que merece ser contada*. Buenos Aires, edición de los autores.
- Galucci, Lisandro. 2010. "Las fuentes judiciales y el estudio de los sectores subalternos. Desafíos y posibilidades de su relación en la investigación historiográfica", en *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos*, n° 1, Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos S. A. Segreti", disponible en <http://www.refa.org.ar/contenido-autores-revista.php?idAutor=69>, consultado el 27/06/15.
- Garbarino, Maximiliano. 2012. "Sobre las primeras miradas a las organizaciones armadas argentinas: Un contraste entre las perspectivas de Controversia y la historiografía de la 'estrategia democrática' de los '80" ponencia presentada en las *VII Jornadas de Sociología*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata, disponible en <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar>, consultado el 27/6/15.
- García Canclini, Néstor (ed.). 1987. *Políticas culturales en América Latina*, México, Grijalbo.
- García Canclini, Néstor. 1977. *Arte popular y sociedad en América Latina. Teoría y praxis*, México, Grijalbo.
- García, Silvana. 1990. *Teatro da militancia*, São Paulo, Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo.
- Gardey, Mariana. 2008. "Lee Strasberg y los frutos de su viaje: la verdad en la actuación", en Jorge Dubatti (coord.), *Historia del actor. De la escena clásica al presente*, Buenos Aires, Colihue.
- Geirola, Gustavo. 2000. *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*, Irving, Gestos.
- Gillespie, Richard. 1987. *Soldados de Perón. Historia crítica sobre los Montoneros*, Buenos Aires, Grijalbo. [1982].
- Gianoglio Pantano, Luciana. 2012. "Perspectivas y debates en la elaboración de políticas reparatorias del Estado Nacional a exiliados políticos". Trabajo final

de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.751/te.751.pdf>, consultado el 18/3/16.

Gilman, Claudia. 2003. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Giménez, María Julia. 2007. "Revista *Graphos*, la relación entre arte y política en el espacio bahiense 1970-1973, en Diana Ribas (comp.), *II Jornadas HumHa. Representación y Soporte*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.

Giménez, María Julia. 2008. "Ciudad de 'Perros': Historias de militancia y recorridos del PRT-ERP por la ciudad de Bahía Blanca". Tesis de Licenciatura en Historia, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.

Ginzburg, Carlo. 1993. *El juez y el historiador. Consideraciones al margen del proceso Sofri*, Madrid, Ed. Anaya & Mario Muchnik. [1991].

Giunta, Andrea. 2004. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino de los años '60*, Buenos Aires, Paidós [2001].

González Canosa, Mora. 2012. "Las Fuerzas Armadas Revolucionarias: Orígenes y desarrollo de una particular conjunción entre marxismo, peronismo y lucha armada (1960-1973)". Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.808/te.808.pdf>, consultado el 26/10/15.

González Miranda, Sergio. 2011. "Auge y crisis del nitrato chileno: la importancia de los viajeros, empresarios y científicos, 1830-1919", en *Tiempo Histórico*, n° 2, Santiago de Chile, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, pp. 159-178, disponible en <http://bibliotecadigital.academia.cl/handle/123456789/1586>, consultado el 04/08/15.

González Velasco, Carolina. 2012. *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires, Siglo XXI.

González, Horacio. 1988. "El intelectual argentino. De Lugones a Portantiero", en *El Porteño*, n° 75, pp. 77-79.

- Gordillo, Mónica. 2008. "Sindicalismo y radicalización en los setenta: las experiencias clasistas", en Clara Lida, Horacio Crespo y Pablo Yankelevich, *Argentina, 1976: estudios en torno al golpe de Estado*, Buenos Aires, Fondo de Cultura, pp. 59-84.
- Graciano, Osvaldo. 2010. "El Partido Socialista de Argentina: su trayectoria histórica y sus desafíos políticos en las primeras décadas del siglo XX", en *A contracorriente*, vol. 7, año 7, nº 3, Carolina del Norte, *North Carolina State University*, pp. 1-37.
- Gramsci, Antonio. 1967. *Cultura y Literatura*, Madrid, Península [1935].
- Gramuglio, María Teresa. 1986. "Estética y política", en *Punto de Vista*, nº 26.
- Grushka, Rosa. 2015. *Aportes del teatro IFT a la cultura nacional*, Buenos Aires, AINCRIT.
- Henríquez, Sebastián. 2006. "El teatro barrial de creación colectiva y el teatro independiente comprometido, en Mendoza (1968-1976)", en Verónica Baraldo y Gabriela Scodeller, *Mendoza Setenta. Tierra de sol y de luchas populares*, Avellaneda, Manuel Suárez, pp. 63-82.
- Hilb, Claudia y Lutzky, Daniel. 1984, *La nueva izquierda en argentina: 1960-1980. Política y violencia*, Buenos Aires, CEAL.
- Hilb, Claudia. 2014. *Usos del pasado. Qué hacemos hoy con los setenta*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Invernizzi, Hernán y Gociol, Judith. 2002. *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba.
- Isidron del Valle, Aldo. *Teatro Escambray*, sin lugar de edición, sin fecha.
- Iuorno, Graciela. 2008. "Las políticas y las acciones de Extensión en la Universidad Nacional del Comahue (1973-1976)", en *Revista de Historia*, nº 11, Universidad Nacional del Comahue. Disponible en <http://bibliocentral.uncoma.edu.ar/revele/index.php/historia/article/view/15/59>, consultado el 24/2/14.
- Iuorno, Graciela. 2015. "Lucha facciosa y conflictos ideológicos en el peronismo de la Nordpatagonia. Las elecciones del '73 en Río Negro, ponencia presentada en las *XI Jornadas de Sociología*, 13 al 17 de julio, Carrera Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Jensen, Silvina. 2010. "Diálogos entre la Historia Local y la Historia Reciente en Argentina. Bahía Blanca durante la última dictadura militar", en Eduardo Rey

- Tristán, Patricia Calvo González (comps.). *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional*, Santiago de Compostela, pp. 1426-1447.
- Jobet, Julio César. 1955. *Ensayo crítico del desarrollo económico-social de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Kaempffer, Guillermo. 1962. *Así sucedió, 1850-1925. Sangrientos episodios de la lucha obrera en Chile*, Santiago de Chile, Arancibia Hermanos.
- Kahan, Emanuel. 2007. “¿Qué represión? ¿Qué memoria? El archivo de la represión de la DIPBA”, en *Question*, vol. 1, nº 16, disponible en <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/viewArticle/459>, consultado el 19/12/13.
- Karmy Bolton, Eileen. 2011. “‘Ecos de un tiempo distante’ La Cantata Popular Santa María de Iquique (Luis Advis – Quilapayún) y sus resignificaciones sociales a 40 años de su estreno”. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de Chile.
- Kaufman, Alejandro. 2008. “Aduanas de la memoria. A propósito de Tiempo Pasado, de Beatriz Sarlo”, en *Zigurat*, nº 6, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Universidad de Buenos Aires.
- La Rocca, Malena. 2012. “‘El delirio permanente’. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984)”. Tesis de Maestría, Facultad de Letras, Universidad de Girona.
- Lanusse, Lucas. 2005. *Montoneros. El mito de los 12 fundadores*, Buenos Aires, Vergara.
- Leal Buitrago, Francisco. 1991. “El Estado Colombiano: ¿Crisis de Modernización o Modernización Incompleta?”, en Jorge Melo González, *Colombia hoy*, disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo14.htm>, consultado el 29/07/15.
- Leonardi, Yanina. 2009. “Representaciones del peronismo en el Teatro Argentino 1945-1976”. Tesis de Doctorado, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Levi, Giovanni. 1994. “Sobre microhistoria” en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza.

- Longoni, Ana y Mestman, Mariano. 2008. *Del Di Tella al Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba. [2000].
- Longoni, Ana. 2001. "El arte, cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estética de la violencia, en *Poderes de la Imagen. Jornadas de Historia y teoría de las artes del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, Buenos Aires, CAIA.
- Longoni, Ana. 2005. "Vanguardia y revolución. Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los '60-'70". Tesis de Doctorado en Artes, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Longoni, Ana. 2005. El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP, en *Lucha Armada en la Argentina*. año1, n° 5, pp. 20-33.
- Longoni, Ana. 2007a. "'Vanguardia' y 'revolución', ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70", en *brumaria*, n° 8, Madrid, pp. 61-77.
- Longoni, Ana. 2007b. *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires, Norma.
- Longoni, Ana. 2012. "Zona liberada", en *Boca de sapo*, año VIII, n° 12, pp. 47-51, disponible en <http://www.bocadesapo.com.ar/biblioteca/bds/BdS12.pdf>, consultado el 21/3/14.
- Longoni, Ana. 2013. "Al servicio del pueblo. Un mapa de posiciones de arte/política en los primeros años 70", en María Isabel Baldasserre y Silvia Dolinko (comps.) *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Buenos Aires, EDUNTREF, pp. 357-390.
- Longoni, Ana. 2013. "Iniciar el debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer" en *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, año III, n° 13.
- Longoni, Ana. 2014. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta – setenta*, Buenos Aires, Ariel.
- Longoni, Ana; Mesquita, André y Vindel, Jaime. 2013. "Arte revolucionario", en Red Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los ochenta en Latinoamérica*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- López Pascual, Juliana y Agesta, María de las Nieves. 2013. "Páginas de cultura. Las revistas culturales en Bahía Blanca durante el siglo XX", en Patricia Orbe y Mabel Cernadas (comps.). *Itinerarios de la prensa. Cultura política y*

*representaciones en Bahía Blanca durante el siglo XX*, Bahía Blanca, Ediuns, disponible en <https://bahiablancaenhistorias.files.wordpress.com/2015/07/intros.pdf>, consultado el 19/11/15.

López Pascual, Juliana. 2014. "Representaciones, prácticas y tensiones en la institucionalización de las actividades culturales. Bahía Blanca, 1940-1969". Tesis de Doctorado en Historia, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.

López Pascual, Juliana. En prensa. "Entre Evita y Rigoletto: políticas públicas de la cultura y refuncionalización del Teatro Municipal de Bahía Blanca durante el primer peronismo".

López Rodríguez, Rosana. 2009. "La batalla por los héroes. La importancia de la lucha ideológica en la construcción de la fuerza moral", en Eduardo Sartelli, Stella Grenat y Rosana López Rodríguez. *Trelew, el informe. Arte, ciencia y lucha de clases: 1972 y después*, Buenos Aires, Ediciones RyR.

López, Damián. 2012 "La prueba de la experiencia: Reflexiones en torno al uso del concepto de experiencia en la historiografía reciente", en *Prismas*, vol.16, nº 1, pp. 33-52, disponible en [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-04992012000100002&lng=es&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992012000100002&lng=es&nrm=iso&tlng=es), consultado el 27/06/15.

Lorenz, Federico. 2013. *Algo parecido a la felicidad. Una historia de la lucha de la clase trabajadora durante la década del setenta (1973-1978)*, Buenos Aires, Edhasa.

Lucena, Daniela. 2010. "Tensiones entre arte / política en la Asociación Arte Concreto Invención. Entre el comunismo, el peronismo y el diseño". Tesis de doctorado. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

Lusnich, Ana Laura. 2001. "El realismo crítico de Griselda Gámbaro y Eduardo Pavlovsky (1971-1983)", en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires (1976-1998)*, Vol. 5, Buenos Aires, Galerna, pp. 146-156.

Lvovich, Daniel y Bisquert, Jorgelina. 2008. *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos sociales y legitimidad democrática*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional/UNGS.

Madero, Marta, 2008 "Causa, creencia y testimonios. La prueba judicial en Castilla durante el siglo XIII", en *Bulletin du centre d'études médiévales*

d'Auxerre *BUCEMA*, Hors-série n° 2, disponible en <http://cem.revues.org/9672>, consultado el 17/06/15.

Mallimaci Fortunato y Giménez Béliveau Verónica. 2006. "Historias de vida y método biográfico" en Irene Vasilachis de Gialdino (coord.), *Estrategias de investigación cualitativa*, Barcelona, Gedisa, pp. 175-212.

Margiolakis, Evangelina. 2011. "Revistas subterráneas en la última dictadura militar argentina: la cultura en los márgenes", en *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, n° 10, pp. 64-82, disponible en <http://revista.anphlac.org.br/index.php/revista>, consultado el 29/3/14.

Margiolakis, Evangelina. 2013. "Cultura "subterránea" y revistas culturales en la última dictadura militar en Argentina", en <http://propuesta77.blogspot.com.ar/2013/05/CulturasubterraneaMargiolakis.html>, consultado el 18/3/16.

Margiolakis, Evangelina. 2015. "La conformación de una trama colectiva de publicaciones culturales subterráneas durante la última dictadura cívico-militar argentina", en *Contenciosa*, año 2, n° 2, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

Marín, Juan Carlos. 1981, *La noción de "polaridad" en los procesos de formación y realización del poder*, Buenos Aires, CICSO.

Martínez, Ovidio. 1913. *Historia del teatro en Bahía Blanca*, Bahía Blanca, Imprenta Ducós.

Masiello, Francine. 1987. "La Argentina durante el proceso. Las múltiples resistencias de la cultura", en Daniel Balderston (comp.). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el Proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, pp. 11-29.

Mauro, Karina. 2008. "El método de Lee Strasberg. Stanislavski y después..." en *Alternativa Teatral*, disponible en <http://www.alternativateatral.com/nota298-informe-ii-el-metodo-de-lee-strasberg-stanislavski-y-despues>, consultado el 17/12.13.

Mauro, Karina. 2009. "Técnicas de actuación. La formación para la actuación en Buenos Aires", en Marcela Bidegain, María Natacha Koss, Diego Braude, Jorge Dubatti, Melina Alfaro, Martín Volf, Lorena Verzero, Araceli Arreche (coords.), *Actas de las I Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires, AINCRIT, pp. 40-51.

- Maxwell, Joseph. 1996 "Qualitative Research Design. An Interactive Approach" en *Thousand Oaks*, California, Sage Publications, pp. 63-85.
- Mazzei, Daniel. 2011. "Reflexiones sobre la transición democrática argentina" en *PolHis*, nº 7, pp. 8-15, disponible en [http://historiapolitica.com/datos/boletin/PolHis\\_7.pdf](http://historiapolitica.com/datos/boletin/PolHis_7.pdf), consultado el 24/6/15.
- Mendoza Ramos, Pilar. 2004. "La manipulación en las farsas medievales francesas", en *Revista de filología de la Universidad de La Laguna*, nº 22, pp. 163-174.
- Mestman, Mariano. 1999. "'La hora de los hornos', el peronismo y la imagen del Che", en *Secuencias. Revista de Historia del Cine*, nº 10.
- Mestman, Mariano. 2001. "La exhibición del cine militante", en AA. VV., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- Mestman, Mariano. 2007. "Estrategia audiovisual y trasvasamiento generacional. Cine Liberación y el Movimiento Peronista", en Sartora, J. y Rival, S. (eds.), *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*, Buenos Aires, Librería.
- Mestman, Mariano. 2008. "Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en *Los traidores* (1973)", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, disponible en: <http://nuevomundo.revues.org/44963>, consultado el 12 de Agosto de 2013.
- Mogliani, Laura. 2001. "Campo teatral y serie social", en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires (1976-1998)*, vol. 5, Buenos Aires, Galerna, pp. 81-93.
- Moliner, Carlos. 2011. *La militancia de la canción*, Buenos Aires, De aquí a la vuelta.
- Montaña, Jimena. 2009. "La recepción de Raymond Williams en la Revista Punto de Vista: un retorno al sujeto, la historia y la experiencia", en *Prácticas de Oficio. Investigación y reflexión en Ciencias Sociales*, nº 5, Buenos Aires, Universidad Nacional del General San Martín, disponible en <http://ides.org.ar/wp-content/uploads/2012/04/artic31.pdf>, consultado el 27/6/15.
- Montero, María Lorena. 2009. "De la Trinchera a la Atalaya. *La Nueva Provincia y la corporación militar en la 'guerra antisubversiva'*". Tesis de Licenciatura en

Historia, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.

Morris, James. 1967. *La elite, los intelectuales y el consenso*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico.

Museo del Puerto de Ingeniero White. 2000. *A ordenar, a ordenar. Cada cosa en su lugar*. Ingeniero White, Museo del Puerto.

Musitano, Adriana, 2009a. "Nuevo sistema de producción y dramaturgia. Las creaciones colectivas", en *Teatro, política y universidad en Córdoba, 1965-1975*, Libro Web, disponible en <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/files/2009/07/creacion-colectiva-ltl.pdf>.

Musitano, Adriana. 2009b. "Objeto de estudio. Límites temporales y espacio urbano", en *Teatro, política y universidad en Córdoba, 1965-1975*, Libro Web, disponible en <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/files/2009/07/objeto-de-estudio.pdf>.

Novaro, Marcos y Palermo, Vicente. 2003. *La Dictadura Militar (1976-1983). Del golpe de Estado a la restauración democrática*, Buenos Aires, Paidós.

Núñez Salazar, Isabel. 2007. "El sujeto femenino en la pampa salitrera: una mirada desde los estudios de género", en *Espacio Regional*, vol. 2, nº4, Osorno, pp. 131-138, disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3017748>, consultado el 04/08/15.

Oberti, Alejandra y Pittaluga Roberto. 2006. *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos de la historia*, Buenos Aires, El cielo por asalto.

Oberti, Alejandra. 2006. "Contarse a sí mismas. La dimensión biográfica en los relatos de mujeres que participaron en las organizaciones político-militares de los '70", en Vera Carnovale, Federico Lorenz, y Roberto y Pittaluga, *Memoria y Fuentes Orales*, Buenos Aires, CEDINCI, Memoria Abierta, pp. 45– 62.

Oberti, Alejandra. 2015. *Las revolucionarias*. Buenos Aires, Edhasa.

Ollier, María Matilde. 1986. *El fenómeno insurreccional y la cultura política*, Buenos Aires, CEAL.

Ollier, María Matilde. 1998. *La creencia y la pasión. Privado, público y político en la izquierda revolucionaria*, Buenos Aires, Ariel.

Ollier, María Matilde. 2009. *De la Revolución a la democracia. Cambios privados, públicos y políticos de la izquierda argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Orbe, Patricia. 2007. "La política y lo político en torno a la comunidad universitaria bahiense (1956-1976): estudio de grupos, ideologías y producción de discursos". Tesis de Doctorado en Historia, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.

Orbe, Patricia. 2014. "El "proceso de reorganización" de los claustros: el impacto políticoeducativo de la última dictadura en la Universidad Nacional del Sur", en *PolHis* Año 7, nº14, pp. 179-205.

Orduña, Leticia. 2003. "Teatro chicano: un secreto que da voces", en *Reencuentro*, nº 37, disponible en [http://148.206.107.15/biblioteca\\_digital/estadistica.php?id\\_host=6&tipo=ARTICULO&id=195&archivo=3-13-195pch.pdf&titulo=Teatro%20chicano:%20un%20secreto%20que%20da%20voces](http://148.206.107.15/biblioteca_digital/estadistica.php?id_host=6&tipo=ARTICULO&id=195&archivo=3-13-195pch.pdf&titulo=Teatro%20chicano:%20un%20secreto%20que%20da%20voces), consultado el 12/04/14.

Oteiza, Enrique (coord.). 1997. *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones "Gino Germani" Facultad de Ciencias Sociales, Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común, Universidad de Buenos Aires.

Partido Comunista Revolucionario. 1972. *Documentos aprobados en el Segundo Congreso Partidario del Partido Comunista Revolucionario de la Argentina*, disponible en <http://www.pcr.org.ar/nota/documentos-aprobados-por-el-segundo-congreso-del-partido-comunista-revolucionario-0>, consultado el 22 de marzo de 2012.

Parra Salazar, Mayra Natalia y Maya Ruíz, Johan Sebastián. 2013. "¡A Teatro Camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)". Tesis de Licenciatura en Historia, Departamento de Historia, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia.

Peller, Diego. 2012. "Pasiones teóricas en la crítica literaria argentina de los años setenta". Tesis de Doctorado en Letras. Buenos Aires, Argentina, Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

Pellettieri, Osvaldo. (dir.). 2002. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Vol. 2, Buenos Aires, Galerna.

Pellettieri, Osvaldo. (dir.). 2003. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Vol. 3, Buenos Aires, Galerna.

Pellettieri, Osvaldo. 1991. "El patio de la Torcaza. Cambio y productividad en el realismo reflexivo de los sesenta en el Río de la Plata", en *American Theatre Review*, vol. 25, n° 1, disponible en <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/894>, consultado el 01/08/14.

Pellettieri, Osvaldo. 2000. "Las historias del teatro argentino", en *Aletría*, n° 224-232, disponible en: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>, consultado el 3/8/12.

Peña, Fernando y Vallina, Carlos. 1998. "El cine como arma. Raymundo Gleyzer y los comunicados del ERP. (1971-1972)", en *Razón y Revolución* n° 4, disponible en <http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Pena.pdf>, consultado el 22/9/15.

Pérez, Juan Pablo; Lida, Cecilia y Lina, Laura. 2010. *Artes Visuales del Centenario al Bicentenario. Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo, 1910-2010*, Buenos Aires, Ediciones del CCC-Fondo Nacional de las Artes.

Pinta, Fernanda. 2013. *Teatro expandido en el Di Tella*. Buenos Aires, Biblos.

Pinto Vallejos, Julio. 1997. "El anarquismo tarapaqueño y la huelga de 1907: ¿apóstoles o líderes?", en AA. VV. 1997. *A 90 años de los sucesos de la Escuela Santa María de Iquique*, Iquique, Universidad Arturo Pratt, pp. 259-290.

Poder Ejecutivo de la República Argentina. Ministerio de Defensa. 2014. "Descripción General del Fondo: Sección Junta Militar", disponible en [https://drive.google.com/file/d/0B\\_De\\_ptvuGjEOHlad2VEbHR0YVU/view](https://drive.google.com/file/d/0B_De_ptvuGjEOHlad2VEbHR0YVU/view), consultado el 11/11/15.

Pozzi, Pablo y Schneider, Alejandro. 2000. *Los setentistas. Izquierda y clase obrera. 1969-1976*, Buenos Aires, Eudeba.

Pozzi, Pablo. 2004 "Denuncia. Una experiencia editorial de inmigrantes y exiliados argentinos en Estados Unidos", en Pablo Yankelevich (comp.). *Represión y destierro. Itinerarios del exilio argentino*, La Plata, Al Margen, pp. 253-274

Pozzi, Pablo. 2004. *Por las sendas argentinas... La guerrilla del PRT – ERP*. Buenos Aires, Imago Mundi.

Pradenas, Luis. 2006. "El teatro popular, desde el Frente Popular a la Revolución en Libertad", en *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglos XVI-XX*, Santiago de Chile, LOM, pp. 331- 340.

Proaño Gómez, Lola. 2002. *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73*, Buenos Aires, Atuel.

Pulgar Ibarra, Leopoldo 2008. "El teatro en tiempos de Allende" en *Punto Final*, nº 665, disponible en: <http://www.puntofinal.cl/665/teatro.php>, consultado el 3/7/13.

Rádice, Gustavo y Di Sarli, Natalia. 2005. "Políticas Culturales y Teatro: orígenes de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires", ponencia presentada en el *XIV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, Buenos Aires, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Rádice, Gustavo y Di Sarli, Natalia. 2009. "Poéticas / políticas en lo teatral. Convergencias de los '60 en el teatro platense contemporáneo", en *Afuera. Estudios de crítica cultural*, año IV, nº 7, pp. 1-10.

Rádice, Gustavo y Di Sarli, Natalia. 2011. "Identidad y territorio teatral en la ciudad de La Plata" en *Afuera. Estudios de crítica cultural*, año VI, nº 10, pp. 1-10.

Raimundo, Marcelo. 2004 "Izquierda peronista, clase obrera y violencia armada: Una experiencia alternativa", en *Sociohistórica*; nº 15-16, Buenos Aires, Centro de Investigaciones Socio Históricas, pp. 99-128.

Raina, Andrea. 2014. "Las organizaciones político-militares en Santa Fe. ¿Cómo descentrarnos del debate violencia/política y consolidar una perspectiva de historia social-regional reciente sobre la militancia de los '70?", en Patricia Flier (comp.), *Dilemas, apuestas y reflexiones teórico-metodológicas para los abordajes en Historia Reciente*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.

Ramírez, Hernán. 1956. *Historia del Movimiento obrero en Chile. Antecedentes*, Santiago de Chile, Siglo XIX, Austral.

Randazzo, Federico. 2007. *Las grietas del relato histórico*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación.

Recalde, Aritz y Recalde, Iciar. 2007. "Universidad y tercer gobierno peronista", en *Universidad y Liberación Nacional. Un estudio de la Universidad de Buenos*

*Aires durante las tres gestiones peronistas*, Buenos Aires, Nuevos Tiempos, pp. 233-313.

Redondo, Nilda. 2004. *Haroldo Conti y el PRT. Arte y subversión*, Buenos Aires, Amerindia.

Risler, Julia. 2011. "La acción psicológica durante la última dictadura cívico militar (1976-1983): un acercamiento a los responsables de los mecanismos de propaganda", ponencia presentada en las *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Buenos Aires, Instituto Gino Germani Universidad de Buenos Aires, disponible en [http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes\\_investigadores/6jornadasjovenes/EJE%202%20PDF/eje2\\_risler.pdf](http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/6jornadasjovenes/EJE%202%20PDF/eje2_risler.pdf), consultado el 14/4/14.

Risler, Julia. 2015. "Acción psicológica, comunicación y propaganda durante la última dictadura argentina (1976-1983)". Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Rivera Tovar, Francisco. 2012. "Construir la patria nueva. Los trabajos voluntarios en la Universidad Técnica del Estado (Chile, 1964-1973), en *La Cañada*, n° 3, pp. 201-225.

Rivero Silva, Néstor. 2005. "Dedicatoria", en *Imperio tricéfalo petrolífero corporativo (Inglaterra, Estados Unidos e Israel)*, Buenos Aires, Editorial Dunken, pp. 7-8.

Rizk, Beatriz. 1992. "El teatro de las comunidades latinas en Estados Unidos y su relación con un contexto social determinado", Universidad de Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones, disponible en <http://hdl.handle.net/10017/4460>, consultado el 23/12/13.

Rizk, Beatriz. 2008. *Creación colectiva: el legado de Enrique Buenaventura*, Buenos Aires, Atuel.

Robles, Horacio. 2008. "La Juventud Peronista platense. Desde los orígenes hasta la primera etapa barrial (1957/69)", ponencia presentada en las *3ras. Jornadas sobre la política en Buenos Aires en el siglo XX*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de LA Plata, disponible en <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/3jornadas/robles.pdf>, consultado el 14/10/15.

Robles, Horacio. 2009. "La Plata en las vísperas montoneras: una reconstrucción de las condiciones sociales y políticas de la masificación y radicalización política de la JP platense y su articulación con Montoneros (1970-72)", ponencia presentada en las *III Jornadas académicas "Partidos Armados en la Argentina de los Setenta"*, Buenos Aires, Centro de Estudios de Historia Política, Escuela de Política y Gobierno, Universidad General del San Martín, disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/13158>, consultado el 14/10/15.

Robles, Horacio. 2011. "Radicalización política y sectores populares en la Argentina de los '70: La juventud peronista [JP] y su articulación con Montoneros en los barrios periféricos de la ciudad de La Plata". Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

Rodríguez, Andrea Belén. 2014. "La memoria de Malvinas y la 'batalla por la marca': Bahía Blanca, la guerra de Malvinas, y la refundación nacional (1982-2012)", en *Trabajos y Comunicaciones*, 2da Época, n° 40.

Rodríguez, Laura. 2009. "Descentralización municipal, intendentes y 'fuerzas vivas' durante el Proceso (1976- 1983)", en *Cuestiones de Sociología*, n° 5-6, pp. 369-387, disponible en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4065/pr.4065.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4065/pr.4065.pdf), consultado el 04/11/15.

Rodríguez, Laura. 2010. "La educación artística y la política cultural durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983)", en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 22, t. 1, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 59-74, disponible en [http://www.arteindividuoy sociedad.es/articulos/N22.1/Laura\\_Rodriguez.pdf](http://www.arteindividuoy sociedad.es/articulos/N22.1/Laura_Rodriguez.pdf), consultado el 15/3/14.

Rojas, Alejandro. 2005. "La utopía iba a ser nuestra", en *Anales de la Universidad de Chile*, año VI, n° 17, disponible en [http://web.uchile.cl/vignette/anales/CDA/an\\_completa/0,1281,SCID%253D19178%2526SID%253D665%2526ACT%253D1%2526PRT%253D19043,00.html](http://web.uchile.cl/vignette/anales/CDA/an_completa/0,1281,SCID%253D19178%2526SID%253D665%2526ACT%253D1%2526PRT%253D19043,00.html), consultado el 14/7/14.

- Rolle, Claudio. 2002. "La nueva canción chilena. El proyecto cultural popular, la campaña presidencial y el gobierno de Salvador Allende", en *Pensamiento Crítico*, nº 2, disponible en [www.pensamientocritico.cl](http://www.pensamientocritico.cl), consultado el 06/08/15.
- Romero, Luis Alberto. 2007. "La violencia en la historia argentina reciente: un estado de la cuestión", en Anne Perotin-Dumont, (dir.), *Historizar el pasado vivo en América Latina*, disponible en <http://www.historizarelpasadovivo.cl>, consultado el 14/6/15.
- Rosa, María Fernanda de la y Pelosi, Hebe. 2006 "Vientos de cambio: el concepto de capitalismo en el pensamiento de Diego Abad de Santillán", en Hugo Biagini y Arturo Roig (eds.) *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Obrerismo, vanguardia y justicia social*, vol. II, Buenos Aires, Biblos, pp. 209-221.
- Rosa, María Fernanda de la. 2012. "La figura de Diego Abad de Santillán como nexo entre el anarquismo argentino, europeo y latinoamericano, 1920-1930" en *Iberoamericana*, año XII, nº 48, pp. 21-40.
- Rosana López Rodríguez. 2009. "La batalla por los héroes. La importancia de la lucha ideológica en la construcción de la fuerza moral", en Eduardo Sartelli, Stella Grenat y Rosana López Rodríguez. *Trelew, el informe. Arte, ciencia y lucha de clases: 1972 y después*. Buenos Aires: Ediciones RyR.
- Sagaseta, Julia Elena. 2005. "Conocer Grotowski. Seducción y límites", en *Cuadernos de picadero*. nº 5, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, pp. 7-11.
- Said, Edward. 2009. *Representaciones del intelectual*, México, Random House Mondadori [1993].
- Salas, Ernesto. 2007. "El errático rumbo de la vanguardia montonera", en *Lucha Armada en la Argentina*, nº 7, Buenos Aires, p. 32.
- Salcedo, Javier. 2011. *Los montoneros del barrio*, Caseros, Untref.
- Sanz, María de los Ángeles. 2014. "Un teatro de resistencia y perduración", disponible en <http://lunateatral2.wordpress.com/2014/03/02/un-teatro-de-resistencia-y-perduracion/>, consultado el 21/3/14.
- Sarlo, Beatriz. 1985. "Intelectuales: escisión o mimesis", en *Punto de Vista*, año 7, nº 25, Buenos Aires.
- Sarlo, Beatriz. 1988. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Scatizza, Pablo. 2013. "La Norpatagonia argentina bajo la Doctrina de Seguridad Nacional. Represión, dictadura y juicios de lesa humanidad: la causa Reinhold". Tesis de Doctorado en Historia. Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, disponible en <http://goo.gl/mLrsDp>, consultado el 09/11/15.

Schiavi, Marcos. 2008. "Clase obrera y gobierno peronista: el caso de la huelga metalúrgica de 1954", ponencia presentada en las *XXI Jornadas de Historia Económica*, Caseros (Buenos Aires), Asociación Argentina de Historia Económica, Universidad Nacional de 3 de Febrero, disponible en <http://xxijhe.fahce.unlp.edu.ar>, consultado el 29/09/15.

Seitz, Ana Inés. 2010. "Dictadura, sociedad y espacio escolar en Bahía Blanca. El caso de los estudiantes de la ENET". Tesis de Licenciatura en Historia, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.

Servetto, Alicia. 2010 "73/76. El gobierno peronista contra las "provincias montoneras", Buenos Aires, Siglo XXI.

Sessa, Martín. 2010. "La Cantata Montoneros. Folklore, vanguardias y militancia", en *Aletheia*, vol. 1, nº 1, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata.

Sigal, Silvia y Terán, Oscar. 1992. "Los intelectuales y la política", en *Punto de vista*, año 15, nº 42.

Sigal, Silvia y Verón, Eliseo. 2003 [1986]. *Perón o muerte: los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Eudeba.

Sigal, Silvia. 2002 [1991]. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Silva Catela, Ludmila y Jelin, Elizabeth (comps.) 2002. *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*, Madrid, Siglo Veintiuno.

Sondereguer, María. 2008. "Presentación", en María Sondereguer (comp.) *Revista Crisis: antología: del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 9-32.

Spinelli, María Estela. 2008 "La impronta de la 'transición democrática' en la historiografía sobre la segunda mitad del siglo XX argentina" en *Estud. filos. práct. hist. ideas*, v. 10, n. 2, diciembre, disponible en [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1851-94902008000200002&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-94902008000200002&lng=es&nrm=iso), consultado el 13/6/15.

- Starckenbaum, Marcelo. 2013. "Qué hacemos hoy con los setenta: una respuesta a Claudia Hilb" en *Sociohistórica*, nº 31, La Plata, Universidad Nacional de La Plata,
- Svampa, Maristella. 2003. "El populismo imposible y sus actores: 1973-1976", en Daniel James (comp.), *Nueva Historia Argentina; Violencia, proscripción y autoritarismo*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 384- 436.
- Terán, Oscar. 1991. *Nuestros años sesenta. La formación de una nueva izquierda intelectual en la Argentina. 1956-1966*, Buenos Aires, Punto Sur.
- Thompson, Edward. 1989. *La formación de la clase obrera en Inglaterra*, Barcelona, Crítica.
- Tomacheva, Galina. 2011 "Stanislavski", en *Creadores del teatro moderno. Los grandes directores de los siglos XIX y XX*, México, Escenología, pp. 271 a 334. [1946].
- Tortti, Cristina. 1998. "Protesta social y nueva izquierda en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional", en *Taller. Revista de Sociedad, Cultura y Política*, vol. 3, nº 6, pp. 11-39.
- Tortti, Cristina. 1999. "Protesta social y Nueva Izquierda en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional" en Alfredo Pucciarelli, *La primacía de la política. Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN*, Buenos Aires, Eudeba.
- Tortti, Cristina. 2005. "Las divisiones del Partido Socialista y los orígenes de la Nueva Izquierda en Argentina", en Hernán Camarero y Carlos Herrera, Carlos, *El Partido Socialista en Argentina*, Buenos Aires, Prometeo.
- Tortti, Cristina. 2007. "El viejo partido socialista y los orígenes de la nueva izquierda". Tesis de doctorado en Historia, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, disponible en: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.259/te.259.pdf>, consultado el 2/8/13
- Trincheri, Alcira. 2005. "La metamorfosis de la Universidad Nacional del Comahue", en *Revista de Historia*, nº 10, Universidad Nacional del Comahue, pp. 155-166, disponible en <http://bibliocentral.uncoma.edu.ar/revele/index.php/historia/article/viewArticle/152>, consultado el 24/2/14.

- Tse-tung, Mao. 1972. *Obras Escogidas de Mao Tse-tung*, tomo III, Pekín, Ediciones en lenguas extranjeras. [1942].
- Valle, María Ytatí, 2012. *Cuando el elefante blanco se metió en casa: cultura y política en Río Negro: 1957-1976*, Viedma, El camarote ediciones.
- Vasilachis de Gialdino, Irene. 2006. *Estrategias en la investigación cualitativa*, Barcelona, Gedisa.
- Verzero, Lorena. 2005. "Experiencias teatrales de intervención política: 'Octubre' y el dilema del intelectual", Universidad de Buenos Aires. Disponible en <http://www.nodo50.org/exilioargentino/2006/2006febrero/Octubre%20y%20el%20dilema%20del%20intelectual.html>, consultado el 23/12/13.
- Verzero, Lorena. 2009. "Pensamiento y acción en la argentina de los '70. El teatro militante como emergente del proceso socio-político". Tesis de Doctorado en Letras, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Verzero, Lorena. 2012. "Performance y dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia" en *ERAS (European Review of Artistic Studies)*, vol. 3, nº 3, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal, pp. 19-33, disponible en <http://www.eras.utad.pt/docs/10%20TEATRO.pdf>, consultado el 16/10/12.
- Verzero, Lorena. 2013. "Libre Teatro Libre ¿órgano del PRT?" en Carlos Fos, *Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires, AINCRIT, disponible en <http://www.aincrit.org/pdfs/ActasIVTeatral.pdf>, consultado el 10/7/14.
- Verzero, Lorena. 2013. *El teatro militante. Radicalización, arte y política en la Argentina de los setenta*, Buenos Aires, Biblos.
- Vezzetti, Hugo. 2006. "Memoria histórica y memoria política. Propuestas para la ESMA", en *Punto de Vista*, nº 86, pp. 37-46.
- Vezzetti, Hugo. 2009. *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Vidal, Ana. 2012a. "El kitsch en nuestros días, en nuestros días", catálogo de exposición, disponible en <http://perfectogaleria.blogspot.com.ar/2012/11/el-kitsch-en-nuestros-dias-en-nuestros.html>, consultado el 29/09/14.

- Vidal, Ana. 2012b. "Una 'Canción para el pueblo'. Arte, política y violencia en la escena bahiense, 1972-1974", en *Afuera. Estudios de crítica cultural*, año 7, n° 12, pp. 1-15.
- Vidal, Ana. 2014a. *El teatro militante en Bahía Blanca. La agrupación Alianza: experiencias, memorias, reverberaciones* (Audiolibro), Buenos Aires, AINCRIT.
- Vidal, Ana. 2014b. "El Angelario de Mónica Morán", en Morán, Mónica. *Angelario*, Bahía Blanca, Ediuns.
- Wainer, Luis y Nájera, Gretel. 2010. "Entre la guerra revolucionaria y el 'luche y vuelve'", en *Conflicto Social*, año 3, n° 3.
- Wainschenker, Karina. 2013. "Antecedentes, surgimiento y desarrollo del teatro IFT", ponencia presentada en las *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Werner, Ruth, y Aguirre, Facundo. 2009. *La insurgencia obrera en la Argentina*, Buenos Aires, Razón y Revolución.
- Williams, Raymond. 1990. *Marxismo y literatura*, Madrid, Península [1977].
- Wimer, Fernando Romero y Becher, Pablo Ariel. 2011. "Los estudiantes y las luchas de calles en Bahía Blanca durante 1972", en *Conflicto Social*, año 4, n° 5, disponible en [http://webiigg.sociales.uba.ar/conflictosocial/revista/05/12\\_wimwer-becher.pdf](http://webiigg.sociales.uba.ar/conflictosocial/revista/05/12_wimwer-becher.pdf), consultado el 14/07/15.
- Yankelevich, Pablo y Mora, Mariana. 2007. "The COSPA: a Political Experience of the Argentine Exile in Mexico", en *Latin American Perspectives*, año 4, n° 34, pp. 68–80, disponible en <http://www.jstor.org/stable/27648034>, consultado el 18/03/16.
- Zapata, Ana Belén. 2008. "Páginas Manchadas. Conflictividad laboral entre los trabajadores gráficos y La Nueva Provincia en vísperas de la dictadura de 1976". Tesis de Licenciatura en Historia. Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur.
- Zapata, Belén 2012a. "Entre tornos, silbatos y vagones. Conflictos de metalúrgicos y la empresa Bertrán de Bahía Blanca en los años '70", ponencia presentada en las *VII Jornadas de Sociología*, Universidad Nacional de La Plata.

Zapata, Belén. 2012b. “*De Bahía a Puerta de Hierro*. Las relaciones entre Perón y sindicalistas bahienses. El exilio como lugar de construcción de redes políticas”, ponencia presentada en las *XII Jornadas Interescuelas Historia*. Catamarca, Universidad Nacional de Catamarca.

Zapata, Belén. 2014. “ANDAMIOS DE EXPERIENCIAS’. Conflictividad obrera, vigilancia y represión en Argentina. Bahía Blanca, 1966-1976”. Tesis de Doctorado en Historia. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Zapata, Mariángeles. 2010. “Política municipal y cultura durante la última dictadura militar (1976-1983). El caso del municipio de Junín”, en *Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, nº 9, disponible en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=133&nro=9>, consultado el 04/11/15. .

Zayas de Lima, Perla. 1991. *Diccionario de autores teatrales argentinos, 1950-1990*, Buenos Aires, Galerna.

## Índice de ilustraciones

### Capítulo 1

IMAGEN 1 Centro de Investigación y Difusión Teatral. 1973. “Hechos. Todo Pinter Todo”. Biblioteca de la Escuela de Teatro de Bahía Blanca.

IMAGEN 2 “Integrantes del grupo de teatro independiente de nuestra ciudad”, en *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, 23/01/68. Archivo Julio Teves.

IMAGEN 3 “Teatro de la Alianza”, en *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, año LXXIII, nro. 24873, 11/9/71, p. 13. Hemeroteca de la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia.

IMAGEN 4 “Mesa redonda en el C. U. B. B.”, en *Graphos*, nº 12, abril de 1973, Bahía Blanca, Club Universitario. Hemeroteca de la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia.

### Capítulo 2

IMAGEN 1 Fotografía presentación de Teatro Alianza en un barrio de Bahía Blanca, 1973. Archivo Julio Teves.

IMAGEN 2 “Zarpazo”, en *La Nueva Provincia*, Bahía Blanca, año LXXVII, nº 26.170, 19/5/75, p.12, Hemeroteca de la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia.

IMAGEN 3 “El mural de los trabajadores textiles de Viedma”, en *La opinión*, Buenos Aires, 24/9/72, p. 5. Archivo Humberto Martínez.

IMAGEN 4 “Cantata Santa María de Iquique”, en *Derechos del Hombre. Órgano de la Liga Argentina por los Derechos del Hombre*, año XXXVI, nro. 4, Buenos Aires, diciembre de 1973-enero de 1974. Archivo Humberto Martínez.

IMAGEN 5 “Cantata Santa María de Iquique”, en *Derechos del Hombre. Órgano de la Liga Argentina por los Derechos del Hombre*, año XXXVI, nro. 4, Buenos Aires, diciembre de 1973 – enero de 1974. Archivo Humberto Martínez.

### Capítulo 3

IMAGEN1: “Teatro en la Villa”, en *Nueva Hora*, Buenos Aires, nro. 2 (época legal), 1ª Quincena de Julio de 1973, p. 2.

IMAGEN 2 “El Grupo alianza reflexiona sobre la experiencia de teatro en las villas” en *Graphos*, año IV, nro. 15, Julio de 1973, Bahía Blanca, Club Universitario, p. 13.

IMAGEN 3 Fotografía de pintada anunciando la presentación de Puerto White, invitados por la agrupación comunista revolucionaria “1º de Mayo”. Archivo Julio Teves.

IMAGEN 4 *Graphos*, año IV, nº 16, agosto de 1973, Bahía Blanca, Club Universitario, “Inauguración”.

#### **Capítulo 4**

IMAGEN 1. “Subversión. Un amplio informe del V Cuerpo”, en *La Nueva Provincia*, año LXXIX, nº 26870, 5/7/77, pp. 1-2.

IMAGEN 2 Programa de mano de la obra “Silencio Hospital”, 1978. Archivo Julio Teves.

## **Anexo 1**

### **Perfiles biográficos de los entrevistados**

**Aclaración:** Para preservar la identidad de los entrevistados, se ha optado por no mencionar sus nombres y apellidos, salvo en los casos en los que éstos tuvieron difusión pública previa.

**Alberto Rodríguez:** Nació en Bahía Blanca. Desde 1972 comenzó su formación en teatro de la mano del actor y director Juan Carlos “Pato” Spaltro en el grupo de teatro del Club Universitario. Formó parte de los grupos teatrales “El Tábano” y “Teatro para el Hombre”. Es militante del Partido Comunista desde los años setenta. Fue Secretario General de la Asociación Argentina de Actores. En 1992 fundó junto a otros compañeros la agrupación “Nuevodrama”, con la que abrieron el “Centro Cultural La Panadería” en 2012. Ese mismo año recibió el Premio “Podestá” a la Trayectoria por su labor en actuación y dirección.

**Coral Aguirre (s. María Angélica Claro):** Nació en Bahía Blanca en 1938. Dramaturga, directora, actriz y música. Miembro fundadora del Teatro Alianza. Entre 1968 y 1972 militó en el Partido Comunista, agrupación que abandonó para integrarse al Partido Comunista Revolucionario entre 1972 y 1978. En 1978 fue secuestrada y mantenida ilegalmente en cautiverio por fuerzas del Ejército Argentino junto a su marido y dos amigos. Desde 1989 reside en México donde ejerce como catedrática de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Nuevo León. Recibió el Premio Nacional de Dramaturgia en Argentina por sus obras “La cruz en el espejo” (1987) y “Fuera de tiempo” (1997).

**Julio Teves:** Nació en Punta Alta. Miembro fundador del grupo de teatro Alianza. Militó en el Partido Comunista Revolucionario desde 1972. Desde 1981 dirigió el grupo de Teatro Popular del Sindicato de Empleados de Comercio. En 1992 fundó junto a otros actores bahienses “Nuevodrama”, que puso en escena decenas de obras y recientemente abrió su sala propia, el “Centro Cultural La Panadería”.

**Susana Persia:** Nació en Bahía Blanca. Música, docente, productora artística y gestora cultural. Participó como musicalizadora en varias obras de la Comedia del Sur en los años sesenta y setenta. Fue Directora de Cultura de la Municipalidad de Bahía Blanca en el período 1973-1976.

**Ana Casteing (s. María Rosa Escudero):** Nació en Punta Alta en 1944. Docente, directora y actriz, miembro fundadora de la agrupación "Alianza". En los años ochenta participó del "Teatro para el hombre", donde protagonizó "Que me tapen la espalda" bajo la dirección de Coral Aguirre. Desde los años noventa ejerció la dirección de distintos proyectos teatrales.

**"N. N.":** Nació y militó en Buenos Aires en la Juventud Peronista. En 1974 formó pareja con Humberto Martínez, con quien partió al exilio al año siguiente radicándose primero en Estados Unidos y luego en México. Regresó al país en 1983. Desde el año 2000 vive en Bahía Blanca. Es artista textil y ha obtenido diversos premios por su labor. Integra el colectivo "Bahía Blanca, Che".

**"A. O."** Nació en Bahía Blanca en 1954. Estudió Letras en la Universidad Nacional del Sur. Militó en la Unidad Básica de Villa Miramar. Entre 1974 y 1975 vivió en Buenos Aires. En 1976 partió al exilio en España, del que regresó en 1983.

**Fortunato Jorge:** Nació Bahía Blanca en 1931. Integró la Asociación Artistas del Sur, donde comenzó sus estudios sobre dibujo y escultura. En Buenos Aires se conectó con el maestro Nahum Knopp, y a fines de los '50 participó en el Taller de Artes Plásticas del Oeste, de Juan Carlos Castagnino. Más tarde, con otros bahienses, integró el Grupo de Plásticos Independientes, ligado al Tablado Popular. Entre 1986 y 1990 se desempeñó como intendente en el Centro Cultural del Banco del Sud. Fue impulsor del Primer Simposio de Escultura Monumental en 1993. Murió en Bahía Blanca en 2014.

**Dardo Aguirre:** Nació en Bahía Blanca en 1938. Actor, director y músico bahiense. Miembro fundador del Teatro Alianza. Fue militante del Partido Comunista Revolucionario entre 1972 y 1978. En 1978 fue secuestrado y mantenido ilegalmente en cautiverio por fuerzas del Ejército Argentino junto a su esposa (Coral Aguirre) y dos amigos. Entre 1984 y 1989 ejerció la dirección del Teatro Municipal de Bahía Blanca, desde el cual organizó el Teatrzo (1985), el Primer Encuentro de Teatro Joven (1985) y el Primer Encuentro de Teatro Antropológico (1987), con la presencia de Eugenio Barba y el Odin Teatret.

En 1989 se radicó junto a su esposa Coral Aguirre en México, donde continuó desarrollando su labor teatral y falleció en 2013.

**Humberto “Coco” Martínez:** Nació en Patagones en 1940. En los años setenta militó en la Juventud Peronista en las ciudades de Viedma, Bahía Blanca y Buenos Aires. Entre 1971 y 1974 fundó desarrolló experiencias de “teatro militante” en Viedma y Bahía Blanca. En 1975 partió al exilio, donde continuó dedicándose al teatro militante gestando distintos proyectos en Estados Unidos y México. Regresó al país en 1983. En 2000 fundó en Bahía Blanca el teatro “El Aguante”. Falleció en Misiones en 2012.

**“R. F.”:** Nació en La Pampa en 1942. Estudió Geología en la Universidad Nacional del Sur. Militó en Vanguardia Popular, y en 1971 integró la sección de dicha organización que decidió integrarse a las filas Movimiento Peronista, desarrollando su accionar en un conglomerado de Unidades Básicas distribuidas en los barrios San Martín, Villa Miramar, Villa Amaducci, y en la localidad de General Daniel Cerri. En 1974 dejó la ciudad luego de sufrir varios atentados. Vivió la mayor parte de su exilio en Neuquén y actualmente está radicado en Bahía Blanca.

**Arturo “Tato” Corte:** Nació en Mendoza en 1950. Es ceramista y docente de la Escuela de Artes Visuales de Bahía Blanca. Militó en el Partido Comunista Revolucionario entre 1968 y 2012. Fue creador junto a otros de la “Feria de la Cultura” de Bahía Blanca y forma parte del colectivo “Bahía Blanca Che”.

**“E. M.”:** Nació en Bahía Blanca en 1953. Estudió Filosofía en la Universidad Nacional del Sur y profesorado de Inglés en el Instituto Juan XXIII. Militó en la Unidad Básica de Villa Miramar y en 1979 partió al exilio en Suecia, del que regresó en 1990. Es licenciada en Arte Textil y ya realizado numerosas exposiciones en Bahía Blanca y otros puntos del país. Ha obtenido diversos premios por su labor artística.

**“C. C.”:** Nació en la provincia de Santa Fe en 1953, pero desde niño vivió en Bahía Blanca. Pintor, escultor, escritor, actor y director autodidacta. Militó en la Unidad Básica de Villa Miramar. Entre 1974 y 1975 vivió en Buenos Aires. En 1977 partió al exilio en España, del que regresó en 1983. Estuvo a cargo del taller de artes plásticas en el teatro “El Aguante” y fundó el Centro Cultural y bar “Chamán”.

**“C. G.”:** Nació en 1954 en Bahía Blanca. Artista plástico y docente. Inició su militancia política en el peronismo de la mano de R. F. en la Villa Miramar. En

1980 se radicó en Buenos Aires, donde vive actualmente. Ha obtenido diversos premios por sus obras pictóricas.

**“A. R.”:** Nació en 1955 en Bahía Blanca. Periodista, escritora y actriz. De adolescente vivió en cercanías de la Villa Miramar, donde inició su militancia política de la mano de R. F. En 1974 partió al exilio interno recorriendo distintos puntos del país. Actualmente reside en La Plata e integra el colectivo de comunicación “La Cantora”.

**Gustavo López:** Nació en Bahía Blanca en 1959. Es artista plástico, curador y editor. Dirigió la revista *Senda* e integró el comité editor de *Senda Literaria*. En 1993 creó la publicación y editorial VOX. Ha curado numerosas muestras y dicta clases de gestión cultural y arte contemporáneo.

**Gabriel Cena:** Nació en Bahía Blanca en 1976. Es periodista e integra desde muy joven el colectivo que lleva adelante la FM “De la Calle”, primera radio comunitaria de Bahía Blanca, creada en 1989. En 2001 formó parte del equipo editor del CD “25 años, 25 historias”, creado por el Laboratorio Radiofónico de dicha emisora.

**Francisco Mayor:** Nació en Bahía Blanca en 1984. Estudió artes escénicas en la Escuela de Teatro y Danza Contemporánea en la Escuela de Danza de Bahía Blanca. Participó del taller de teatro de “El Aguante”, dirigido por Humberto “Coco” Martínez. Participó en varias puestas teatrales y como docente trabajó dando talleres en el Teatro Municipal y en distintos barrios de la ciudad. Dirigió la Comedia Municipal de Bahía Blanca durante el segundo semestre de 2013.