

El carácter pedagógico del teatro militante en los 70. Un ensayo de interpretación a partir de casos en la provincia de Mendoza, Argentina^o

The pedagogical nature of the militant theater of the 1970s. An interpretative essay based on cases in the province of Mendoza, Argentina

Natalia Baraldo*



61-88

Resumen

Este trabajo se propone indagar en el carácter pedagógico del teatro militante de la década de 1970, a partir del análisis de experiencias desarrolladas en organizaciones barriales y sindicales de Mendoza, Argentina, por el elenco local Arlequín y el grupo Octubre de Buenos Aires, en ocasión de su visita a la provincia. La investigación se sitúa en el campo de la historia social de la educación y de las pedagogías críticas, recuperando aportes conceptuales de Hugo Zemelman, Verónica Edwards y Oscar Jara. Para el abordaje de los casos, diferenciamos tres dimensiones analíticas: la

Abstract

This work aims to investigate the pedagogical nature of the militant theater of the 1970s, through the analysis of experiences developed in community and labor organizations in Mendoza, Argentina, by the local cast Arlequín and the Octubre group from Buenos Aires, on the occasion of its visit to the province. The research is situated within the field of social history of education and critical pedagogies, drawing on conceptual contributions from Hugo Zemelman, Verónica Edwards, and Oscar Jara. For the study of the cases, we differentiate three analytical dimensions: political-ideological,

^o <https://doi.org/10.52292/csh5320244892>

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Instituto de Investigaciones en Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de San Juan. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1181-0186>. Correo electrónico: nbaraldobet@yahoo.com.ar.

político-ideológica, la epistémica y la correspondiente a la praxis. Entre las principales conclusiones, destacamos que, como dispositivo pedagógico, el teatro militante de los 70 priorizó la construcción de conocimiento histórico-político, estableciendo una relación de interioridad entre dicho conocimiento y la experiencia colectiva de los sujetos. El estudio se basa en testimonios orales y fuentes periódicas.

Palabras claves

teatro militante
educación
concientización

epistemic and praxis. Among the main conclusions, we highlight that, as a pedagogical device, the militant theater of the 1970s prioritized the construction of historical-political knowledge, establishing an internal relationship between this knowledge and the collective experience of the subjects. The study is based on oral testimonies and periodical sources.

Keywords

militant theater
education
consciousness-raising

Fecha de recepción

9 de diciembre de 2023

Aceptado para su publicación

3 de abril de 2024

Introducción

En Argentina, a lo largo de la historia de los movimientos sociales populares, la utilización del teatro como herramienta pedagógica tiene sólida documentación. Tomando en cuenta algunas manifestaciones emblemáticas, desde los albores del movimiento obrero con los *cuadros filodramáticos* del anarquismo (Fos en Verzero, 2010), seguido del *teatro obrero de la CGT* durante el primer peronismo (Leonardi, 2012), hasta llegar al *teatro militante* de la década de 1970 (Verzero, 2013; Ursi y Verzero, 2011; Leonardi, 2012; Vidal, 2016; Henríquez, 2006; Baraldo, 2017), el carácter educativo, didáctico o concientizador de esta acción cultural aparece como una invariante. Sin embargo, en los estudios disponibles sobre el período 1969-1976 (al que nos referiremos como *los 70*) es frecuente que esta dimensión, siempre destacada, quede subsumida en el tratamiento de un objeto más amplio: el vínculo entre arte y política.

Este trabajo propone transformar aquella invariante en su principal interrogante: ¿dónde radicó el carácter educativo del teatro militante de los 70? ¿En qué sentido podemos entenderlo como dispositivo pedagógico? Nuestro análisis se concentra en experiencias político-teatrales desarrolladas en Mendoza, en 1973, por el elenco local Arlequín y el grupo Octubre de Buenos Aires, en ocasión de su visita a la provincia.

Las experiencias en cuestión tuvieron en común un componente clave: la participación directa de los/as protagonistas *reales* de las historias llevadas a las tablas, en lo que hace a la acción escénica y otros momentos del proceso creativo. Incluso, la crítica cultural de la época leyó estas producciones como “la antesala de un nuevo teatro”¹. Por otra parte, de acuerdo a las fuentes y estudios disponibles², entre 1973 y 1976 el teatro militante *de* o *en*³ la provincia no desarrolló iniciativas semejantes, al menos con el grado de significatividad que alcanzó en los casos a tratar.

¹ Franco, Mario (23 de noviembre de 1973), “La antesala de un nuevo teatro”, *Claves*, n° 83, p. 19.

² Nos referimos a investigaciones específicas sobre el teatro de los sesenta y setenta en Mendoza, como bosquejaremos en el próximo apartado. Tampoco se hallaron huellas o referencias a otras experiencias con participación escénica de sujetos “no actores” (en sentido profesional) en trabajos centrados en las luchas y los movimientos sociales populares locales.

³ Con la distinción entre *de* y *en* procuramos dar cuenta del referente empírico del estudio: el primer sentido refiere a grupos teatrales que surgieron e intervinieron en Mendoza (como Arlequín), mientras que el segundo alude a grupos no mendocinos que desarrollaron, ocasionalmente, actividades *en* la provincia (Octubre).

A modo de hipótesis interpretativa o anticipación de sentido, desde una indagación histórico-comparativa postulamos que los elementos distintivos del teatro militante como dispositivo pedagógico se expresaron y anudaron, en los casos estudiados, en dos propuestas político-pedagógicas: por un lado, la que denominaremos *pedagogía del teatro-asamblea*, desarrollada con anterioridad por el grupo Octubre, que en las experiencias político-teatrales en Mendoza presentó variantes respecto a su formulación original, principalmente en cuanto al lugar de la movilización reivindicativa. Por otro lado, se advierte una pedagogía emergente que llamaremos *pedagogía del teatro comunitario de creación colectiva*, delineada en la praxis barrial del elenco Arlequín a la luz del protagonismo de la organización de base y de referencias latinoamericanas del teatro participativo. Si bien ambas pedagogías compartieron rasgos comunes, la segunda presenta características que la configuran como una propuesta singular en cuanto al lugar y al papel de la participación de los sujetos colectivos en el proceso creativo, la acción dramática y la construcción de conocimiento.

Nuestra indagación de esta temática se inscribe en el campo de la historia social de la educación y en preocupaciones de las pedagogías críticas. Entre otras razones, es debido a la *cualidad incluyente del sujeto* (individual, colectivo y social), en procesos de formación *integral*, que esta modalidad del teatro militante adquiere importancia para la reflexión y la práctica pedagógica con horizontes de transformación social.

A modo de delimitación histórico-conceptual, hemos preferido hablar de *experiencia político-teatral* porque nuestro análisis trasciende la propuesta política y metodológica de los elencos, así como el contenido de la representación escénica, considerando también el modo en que todo ello se puso en acto. Lo anterior remite a una segunda delimitación. Si bien la mirada está puesta en la actividad de los colectivos teatrales como tales, nuestro enfoque procura reponer, al menos sintéticamente, las características más sobresalientes de las organizaciones populares en las que intervinieron.

Para el abordaje del objeto de estudio, nos hemos valido de algunas elaboraciones de Hugo Zemelman (1987), Verónica Edwards (1995) y Oscar Jara (1985). Teniendo en cuenta la perspectiva conceptual adoptada, así como estudios previos (Baraldo, 2004; 2017), a los fines analíticos hemos delimitado tres dimensiones que, entendemos, hacen al carácter pedagógico del teatro militante, a saber:

1- Contenido de la representación teatral, o *dimensión político-ideológica*: ¿Qué tipo de conflictos, antagonismos sociales y sujetos se privilegiaban en la representación teatral? ¿Cómo se definía la relación entre los grupos sociales? ¿Qué tradiciones o tendencias políticas e ideológicas se hacían presentes en la trama?

2- Proceso de conocimiento, o *dimensión epistémica*: ¿Qué forma(s) de razonamiento proponía la obra teatral? ¿Qué factores explicativos se esgrimían en la reflexión? O bien: ¿qué ángulos de lectura de la realidad (coyuntural, estructural) priorizaba el argumento? ¿Qué vínculo se establecía entre esos conocimientos y la experiencia de los sujetos?

3- Participación y acción, o *dimensión de la praxis*: ¿Cuándo y cómo participaban los sujetos de la organización social/barrio/espacio laboral en la experiencia político-teatral (antes, durante, después de la función)? ¿Qué relación se planteaba con la acción en el plano real?

El estudio se basa en testimonios orales y fuentes periódicas. Los primeros fueron producidos mediante entrevistas en profundidad semiestructuradas, recabadas en dos momentos: 2002-2004, 2010-2012. La revista *Claves para interpretar los hechos* (en adelante, *Claves*) y el diario *Mendoza* han sido las fuentes periódicas consultadas. Estos medios gráficos se caracterizaron por el seguimiento constante de la conflictividad social de la provincia. En el caso de *Claves*, a lo anterior se agregó la profundidad en el tratamiento de diversas temáticas, desde una perspectiva crítica de la dictadura de la “Revolución Argentina” (1966-1973), y la inclusión de una amplia sección cultural que jerarquizó al teatro local, en virtud de la colaboración especializada de Mario Franco y David Eisenchlas⁴. Antes de comenzar, quisiera agradecer a Claudia Tauber, actriz, directora y educadora con quien aprendí(mos), *experienciando*, el potencial pedagógico del teatro popular.

Mendoza: tierra del sol, de luchas populares y de teatro militante

Aunque connotada de conservadora y eclipsada bajo el eslogan vendimial de la “tierra del sol y del buen vino”, en la Mendoza de los primeros años de la década del 70 puede reconocerse una cartografía de luchas protagonizadas por estudiantes, trabajadores/as sindicalizados/as y aquellos/as no integrados/as formalmente al mercado de trabajo, que se movilizaban como *vecinos/as* por sus condiciones de vida en las periferias urbanas. Los asentamientos o “villas miseria” del oeste del Gran Mendoza cobraron mayor visibilidad luego del aluvión de enero de 1970, iniciándose o profundizándose desde entonces la organización y articulación interbarrial. Un actor clave en estos procesos fue el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo (MSTM), como también organizaciones políticas de la izquierda peronista, tempranamente el Peronismo de Base (PB).

A nivel nacional, la conflictividad social y las batallas políticas contra la dictadura de la autoproclamada “Revolución Argentina” tuvieron en el movimiento de los

⁴ Acerca de la labor de ambos críticos culturales en *Claves*, cfr. Henríquez (2006).

“azos” un punto de inflexión. El “Mendozazo” (abril de 1972) representó un parateguas en la historia reciente de la provincia, fundamentalmente en el plano de la subjetivación política. A nivel colectivo, ello se manifestó en la conformación de nuevas instancias organizativas —como el Sindicato de Obreros y Empleados Públicos (SOEP) y el Sindicato Único de Trabajadores de la Educación (SUTE)— y en la potenciación de otras, como la actividad sindical de base en el gremio bancario, que multiplicaría más tarde comisiones internas con un enorme poder de veto y movilización. Por otra parte, la rebelión del 72 gatillaría rupturas, reagrupamientos y, más tarde, la gestación de alternativas político-partidarias hasta ese momento inexistentes en tierra mendocina, como el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT).

Este clima de efervescencia —y el abrazo a proyectos de transformación radical de la sociedad— atravesó de diversos modos al campo cultural de la provincia (cfr. Chaves, *et al.*, 2017) y al teatro independiente, en particular (cfr. González de Díaz Araujo, 2003; Henríquez, 2006; Ayles Tortolini, 2014). De sus desprendimientos o metamorfosis al calor de los acontecimientos y procesos señalados, a partir de 1972 fueron delineándose prácticas y propuestas que pueden reconocerse como expresiones locales del *teatro militante*. Nos referimos a grupos como Arlequín, Luján, La Pulga, así como a los elencos universitarios Los Laburantes y Los Comediantes.

¿Cuáles fueron las características del teatro militante mendocino? Bosquejamos apenas algunos rasgos, asumiendo la conceptualización propuesta por Verzero (2013), aunque ciertas dimensiones planteadas por la autora no puedan ser abordadas aquí. Otras particularidades serán tratadas en los siguientes apartados.

Si el teatro militante en Argentina comenzó a desarrollarse con los aires del Cordobazo (Verzero, 2013), la singularidad de su configuración en la provincia anidó en la temporalidad político-social marcada por el Mendozazo. Los/as miembros de los grupos teatrales mencionados, partiendo de Arlequín como experiencia pionera, vivenciaron —previamente a la formación de sus colectivos o durante el devenir de los mismos— las resonancias de dicha rebelión. No obstante, importa remarcar que fue durante el tercer gobierno peronista cuando el teatro militante local tuvo su mayor apogeo, particularmente entre 1973 y 1975.

Como en los casos estudiados por Verzero (2013), los grupos mendocinos realizaron “experiencias colectivas de intervención política” (Verzero, 2013: 127), comprendiendo al teatro como una forma de militancia, lo que, en el caso de Arlequín, como se abordará, constituyó más bien un devenir circunstanciado de su actividad como elenco de teatro independiente. Pero, además, varios/as teatristas simpatizaron o bien asumieron compromisos orgánicos en agrupamientos como el

PB y la Juventud Peronista (JP)-Montoneros —predominantes en Arlequín y Grupo Luján⁵— o el PRT, central en La Pulga.

Tal como apunta Verzero (2013), por sobre sus singularidades estos elencos también procuraron construir un *teatro popular* que contribuyera a procesos de concientización y politización de los sectores populares. Los barrios fueron el principal escenario de estas apuestas y de una metodología participativa para alcanzarlas, siendo la obra *El Aluvión* —coproducida por vecinos/as y miembros de Arlequín— una de las manifestaciones más emblemáticas del período.

En 1973 el gobierno provincial, aún a “la Tendencia Revolucionaria” del peronismo, puso en marcha una política de descentralización cultural, a la vez que de elaboración de lo que entendía como una *auténtica cultura popular* (Baraldo, 2004); lineamientos que —en esos mismos términos— asumía el Grupo Luján, dirigido por Reinaldo Puebla, en su labor en barrios populares. Con vientos afines en el ámbito académico, una asamblea estudiantil eligió a Ernesto Suárez, director de Arlequín, para conducir el Departamento de Arte Escénico y Coreográfico de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo) (Henríquez, 2006). Como se trata en Barandica (2011), todo ello operó como condición de posibilidad para que el teatro barrial de creación colectiva se institucionalizara como parte de la formación, dando origen a los elencos estudiantiles Los laborantes y Los comediantes.

De conformación más tardía, a fines de 1974, el grupo La Pulga fue impulsado por Mariú Carreras —que había integrado Arlequín— y Rubén Bravo, antaño parte del Elenco Municipal dirigido por Cristóbal Arnold, expresión del teatro independiente de izquierda⁶. De acuerdo con Ayles Tortolini (2014), La Pulga encaró diversas iniciativas, a saber: un grupo de teatro testimonial, algunas adaptaciones como *La Fiaca* de Ricardo Talesnik, y —centralmente— creaciones colectivas del grupo, como la obra *Los amigos sean unidos*, que se ponían en escena en barrios, fábricas, escuelas, clubes y plazas.

Carreras y Bravo militaban en el PRT y se reconocían como “*trabajadores de teatro*”⁷ (Ayles Tortolini, 2014: 100), lo que les llevó a desafiar la orientación del partido en cuanto a la necesidad de proletarizarse en sectores obreros (cfr. Ayles Tortolini, 2014). A contramano, asumiendo la identidad de clase desde el trabajo cultural, en septiembre de 1975 concretaron la constitución de la Asociación Argentina de Actores Regional Mendoza, de la que Bravo fue secretario general.

⁵ No hallamos estudios dedicados al Grupo Luján. Las escuetas menciones a su experiencia se basan en algunas fuentes primarias disponibles.

⁶ Sobre el mismo y sus diferencias con Arlequín, cfr. González de Díaz Araujo (2003) y Henríquez (2006).

⁷ Cursiva del original.

Esto habla de una autonomía relativa de los/as teatrastas militantes respecto de los mandatos partidarios. Si retomamos las premisas planteadas por el grupo Octubre en su Manifiesto del 73⁸, podríamos decir que estos/as trabajadores/as culturales mendocinos/as estaban en dependencia de una organización política revolucionaria (el PRT) y no solamente habían resuelto la contradicción del doble trabajo (para el capital y para la revolución), sino que también concibieron a la organización sindical *contra* el capital como una trinchera para *hacer la revolución*.

Octubre en sindicatos mendocinos

El grupo Octubre, dirigido por Norman Briski, surgió en Buenos Aires a fines de 1970 con la impronta del vínculo con el MSTM. Sin poder ahondar en su trayectoria, estudiada en detalle por Verzero (2013), reseñaremos aspectos que consideramos relevantes para comprender los casos a analizar.

La mayoría de las obras publicadas en Briski (2005) constituyen creaciones del grupo elaboradas durante el gobierno de la "Revolución Argentina". Las mismas ponían en escena dinámicas, conflictos y desafíos de los/as vecinos/as, "villeros/as" y trabajadores/as en general para percibirse y actuar como clase/pueblo, desde la perspectiva de construir poder político *con Perón*, con vistas a la "patria socialista". Estas breves piezas se realizaban en barrios populares y sindicatos como parte de las tareas de concientización que asumió Octubre, también en el marco de la militancia político-partidaria, primeramente en el PB y luego en Montoneros (Briski, 2005; Verzero, 2013).

Pero lo distintivo de la propuesta de este colectivo tal vez radicó en la producción situada de representaciones, con el propósito de abrir espacios participativos de deliberación y toma de decisiones con fines de "movilización reivindicativa" (Ursi y Verzero, 2011: 5). El lema *octubrista* que sintetizó cabalmente estas definiciones, proclamaba: "Si el teatro tiene una estrategia es que se convierta en asamblea" (Briski, 2005: 17).

Metodológicamente, lo anterior se ponía en práctica a través de una secuencia de cuatro momentos: 1) "Investigación en el lugar" de las problemáticas barriales o fabriles, identificando conflictos reivindicativos y políticos; 2) "Elaboración objetiva": con la información obtenida se elaboraban dramáticamente conflictos y roles, analizando las contradicciones internas del barrio/organización, como la

⁸ "El trabajador cultural es aquel que: Tiene claridad ideológica y se da una política coherente. Resolvió su contradicción individual (trabajar para el capital, al mismo tiempo que para la revolución). Está en dependencia política con una organización política revolucionaria" (Briski, 2005: 81).

existencia de juntas burocráticas o de vecinos/as que dificultaban el desarrollo reivindicativo-político; 3) Realización de la obra en pos de la “Objetivación del Problema”: se consultaba a los/as militantes de base acerca de la interpretación que el grupo había hecho sobre los conflictos, con el fin de “evitar subjetivismos” (Ursi y Verzero, 2011: 5). Se cuestionaba y discutía el mensaje, agregando o quitando cosas; 4) Presentación de la obra en el barrio con asamblea final (Ursi y Verzero, 2011: 4-5). Otro componente central de la propuesta era el recurso del humor, la farsa en la representación (Briski, 2005).

Las intervenciones político-teatrales realizadas desde esas coordenadas, que cuentan con algún registro (Briski, 2005), tienen a los barrios como escenario principal. En la mayoría de los casos, el teatro *se convirtió en asamblea* —como rezaba la consigna de Octubre—, y en movilización. Incluso, si atendemos al relato de una experiencia en Villa Corina, en la zona sur de la provincia de Buenos Aires (Briski, 2005), hasta se habrían desencadenado procesos embrionarios de *poder popular* (expulsión de la fuerza policial, formas de vigilancia y de justicia vecinal autónomas del Estado, elección directa de docentes de la escuela, etc.). No obstante, la fuente no ofrece información alguna sobre la forma y el grado de organización existente en el barrio antes de la llegada del colectivo teatral.

El trabajo de Octubre tuvo en las redes militantes un circuito importante de comunicación y circulación. Al menos hasta la *primavera camporista*, fue a través del PB que el grupo realizó actividades en la provincia de Mendoza. El PB local promovía activamente la utilización del teatro como herramienta de “concientización”, en el sentido de articular las luchas reivindicativas con la lucha política⁹. Con esa perspectiva, convocó en distintas oportunidades a Briski, con el objetivo de formar militantes en lo que denominaré *pedagogía del teatro-asamblea*. A continuación, se abordan dos experiencias político-teatrales realizadas por Octubre en organizaciones gremiales que en Mendoza se inscribieron en las corrientes del sindicalismo de liberación y clasista de la época.

– Los/as estatales y Lanudo

Como dijimos antes, el Sindicato de Obreros y Empleados Públicos (SOEP) surgió de los *truenos* del Mendozazo. Tuvo como pilar la construcción de la democracia obrera, lo que tenía correlato en la participación masiva de los/as trabajadores/as en asambleas y acciones de protesta (Baraldo y Scodeller, 2006). Otro rasgo importante fue la pluralidad político-ideológica, que se expresó, por ejemplo, en la heterogénea composición de la comisión directiva: en ella confluían militantes radicales,

⁹ Entrevista realizada por la autora a Richard Holland —bioquímico, militante y miembro de la conducción del PB—, Córdoba, diciembre de 2011.

demócratas, del PB y del Partido Socialista Popular, al que perteneció el secretario general antes de incorporarse a la Organización Comunista Poder Obrero (OCPO). En su corta vida (1972-1974), el gremio obtuvo conquistas fundamentales para el sector, como el Estatuto del Empleado Público actualmente vigente.

Para enero del 73 estaba en pie un plan de lucha por reivindicaciones laborales que incluía paros activos. Fue en este contexto que el SOEP organizó un festival cultural que contó con la presencia de Octubre, que —según la prensa local— posteriormente seguiría rumbo a Chile¹⁰.

Teniendo en cuenta la reseña de Mario Franco, reconocido crítico cultural de la época, la puesta en escena inició con juegos de improvisación, a través de tres pantomimas protagonizadas por Briski (*Jesse James llega al pueblo*, *Supermercado* y *Torero*), cuyo fin era que “sus compañeros le enseñaran el rol que debía interpretar a una joven en esos momentos incorporada al elenco”¹¹.

Posteriormente, se realizó la representación como tal¹², que versó sobre el conflicto que sostenían los/as estatales con el gobierno provincial, caracterizándolo en directa dependencia de “Lanudo” y, por tanto, del imperialismo. Recordemos que el personaje de “Lanudo” —en alusión al general Agustín Lanusse— aparece en la obra *Y los vecinos se unieron* del grupo Octubre (Briski, 2005), y lo mismo ocurre con el nudo de la trama, que gira en torno a la táctica divisionista ejecutada por el caricaturizado gobierno militar. Así, en la puesta en escena en Mendoza, el gobierno local representante de “Lanudo” procura *dividir* a los/as trabajadores/as, cuyos dirigentes sindicales recorren dependencias gubernamentales sin respuesta a sus demandas laborales. Producto de la toma de conciencia sobre esta situación, los/as trabajadores/as replantean su accionar. Aparece así la alternativa de acción que cierra la pieza: la huelga.

Como puede inferirse del argumento, el antagonismo social es, en gran medida, enmarcado en el problema de la dependencia política y económica del país, perpetrada por el gobierno militar. Las respuestas del Estado a las reivindicaciones de los/as asalariados/as estatales se circunscriben al tipo de régimen político imperante (la dictadura), como encarnación de las relaciones de dominación imperia-

¹⁰ “Norman Brisky: teatro para el gremio estatal”, 27 de enero de 1973, *Mendoza*, p. 8. Podría estudiarse si este viaje, en caso de haberse concretado, tuvo alguna relación con la “gira” de Octubre al Chile de la Unidad Popular (Verzera, 2013), aunque la misma se haya realizado cruzando a ese país desde el norte argentino.

¹¹ Franco, Mario (9 de febrero de 1973), “La representación del espectador”, *Claves*, n° 64, pp. 24-25.

¹² Seguimos la crónica de Franco, ya que el diario *Mendoza* no refiere al contenido de la pieza más que en una mención a la caricaturización del sistema hospitalario provincial.

listas, objetivadas a través del personaje de “Lanudo”. En términos epistémicos, si bien el conflicto sindical es enfocado desde una perspectiva política que articula procesos estructurales, la alternativa de acción (huelga) se mantiene en el plano de la lucha reivindicativa local.

Figura 1. Collage Octubre en la lucha del SOEP



Fuente: Elaboración propia sobre reseñas del diario *Mendoza* (27 de enero de 1973) y Mario Franco (9 de febrero de 1973).

La actuación fue protagonizada por integrantes de Octubre junto a estatales. De este modo, “los mismos huelguistas representaban como actores su propio drama”¹³. Los/as trabajadores/as en lucha también fueron los/as espectadores/as¹⁴, aunque la crónica del diario *Mendoza* enfatiza una mayoría de estudiantes¹⁵. Luego de la función, se abrió un espacio de diálogo “sobre todo lo representado”¹⁶,

¹³ Franco, Mario (23 de noviembre de 1973), “La antesala de un nuevo teatro”, *Claves*, n° 83, p. 19.

¹⁴ Franco, Mario (9 de febrero de 1973), “La representación del espectador”, *Claves*, n° 64, pp. 24-25.

¹⁵ “Norman Brisky: teatro para el gremio estatal”, 27 de enero de 1973, *Mendoza*, p. 8.

¹⁶ Franco, Mario (23 de noviembre de 1973), “La antesala de un nuevo teatro”, *Claves*, n° 83, p. 19.

en el que el *público*, además, interactuó con dirigentes del SOEP¹⁷. Más allá de la vaga mención al contenido del intercambio, podemos afirmar con certeza que no se trató de una instancia asamblearia para decidir cursos de acción. La huelga representada no era sino la experiencia *viviéndose* en el marco del plan de lucha gremial.

De esa manera, podría pensarse que la función ponía en escena *lo ya sabido* —o lo sabido parcialmente— por los/as trabajadores/as. ¿Quiénes, entonces, debían ser concientizados/as o elaborar aprendizajes a través de la herramienta teatral? Con tono abiertamente crítico, el diario *Mendoza* remarcó, en dos oportunidades, el carácter pedagógico de lo que consideró un “pseudo teatro”, todavía más por estar dirigido a un sector, los/as estudiantes, que desde su óptica no precisaban de este tipo de expresión cultural “para adherir a una ideología determinada”¹⁸. Desde nuestra perspectiva, con esta actividad el SOEP procuraba gestar un espacio de reflexión sobre el conflicto en curso y sobre su práctica sindical, con un propósito fundamental que atañe a la dimensión de la praxis en el plano real: construir *alianzas con otras fracciones sociales*, como el estudiantado (Baraldo y Scodeller, 2006).

– Imperialismo y educación

En la misma semana que tuvo lugar el festival del SOEP en el que participó Octubre fue inaugurada la Escuela Sindical Bancaria (ESB), gestada por el gremio del sector a instancias del activismo de base. La ESB se formalizó como Centro Educativo de Nivel Secundario (CENS) mediante un convenio con la Dirección Nacional de Educación del Adulto (DINEA). Los *promotores*, todos militantes de organizaciones de la *nueva izquierda*, con gran peso del PRT y luego del PB, le imprimieron un sentido liberador y concientizador en los términos de la pedagogía freireana, aunque acentuando el carácter antipatronal y antiburocrático.

La consolidación de la ESB encontró obstáculos, ya que DINEA había otorgado autorización para el funcionamiento, pero no la oficialización como CENS. Esto último era condición *sine qua non* para garantizar los salarios del personal y la futura obtención del título por parte de los/as estudiantes. Esta reivindicación motivó un proceso de organización de la comunidad educativa de la ESB que, hacia septiembre de 1973, se traduciría en un plan de lucha con gran protagonismo estudiantil.

Pero retornemos al inicio de ese año, porque habría sido tras la inauguración (22/01/1973) cuando tuvo lugar la experiencia político-teatral junto a Octubre.

¹⁷ “Norman Brisky: teatro para el gremio estatal”, 27 de enero de 1973, *Mendoza*, p. 8.

¹⁸ “Norman Brisky: teatro para el gremio estatal”, 27 de enero de 1973, *Mendoza*, p. 8.

Importa señalar que, a diferencia de la reconstrucción anterior, basada en la prensa, la que sigue tiene como único registro las memorias. De acuerdo con estas, no se trató de la participación del grupo, sino únicamente de su director. María Argentina Páez, profesora de Lengua y Literatura, caracterizaba y enmarcaba la visita en la impronta del proyecto escolar:

Una vez hicimos venir a Norman Briski a la escuela y después hacíamos actividades más bien sociales, culturales, pero siempre con una visión política, por ejemplo Norman Briski. Porque él tenía una idea particular de la situación que la compartíamos¹⁹.

Según Héctor Orelogio —secretario y preceptor de la ESB—, la representación tematizaba la lucha de los/as bancarios/as por el derecho a la educación en el contexto del momento, mostrando el papel “subversivo” de esta, desde el punto de vista de los intereses del régimen político imperante: “El tipo que ya quería salir de la ignorancia no convenía para la dictadura”²⁰. En este marco era ubicada la reivindicación escolar, actuada no solamente por Briski. Continuaba Orelogio:

El trabajo que hizo Norman no fue de ir a hacer una obra de teatro y nada más, sino que él hace que todos actúen en base al conflicto y a la lucha por tener la escuela...

E- ¿Quiénes actúan?

Todos. *Todos los alumnos*²¹.

La memoria de la docente entrevistada es difusa respecto al argumento de la pieza, aunque recordaba con insistencia una expresión con la que Briski habría terminado la pieza: “al final dijo ‘fuera yanquis de América latina’, o ‘yanquis hijos de p’”²².

Hipotetizando a partir del contenido borroso de esta rememoración, el imperialismo aparecería como antagonismo principal. El factor explicativo de la exclusión educativa de los/as trabajadores/as descansaría, en última instancia, en dinámicas estructurales derivadas de la dependencia, pero también —recuperando la memoria de Héctor— en mecanismos de control ideológico propios del régimen autoritario. Se reitera, como en la experiencia en SOEP, el binomio dictadura-

¹⁹ Entrevista realizada por Milagros Molina Guiñazú a María Argentina Páez —docente de la ESB y militante del PRT—, Mendoza, julio de 2010.

²⁰ Entrevista realizada por la autora a Héctor Orelogio —delegado de la Comisión Interna del Banco Mendoza y militante del PB—, Mendoza, abril del 2012.

²¹ Entrevista realizada por la autora a Héctor Orelogio —delegado de la Comisión Interna del Banco Mendoza y militante del PB—, Mendoza, abril del 2012. Resaltado nuestro.

²² Entrevista realizada por la autora a María Argentina Páez, Mendoza, mayo de 2011.

imperialismo. En términos epistémicos, ese era el ángulo de lectura de la realidad que daba sentido a la reivindicación particular.

El conflicto representado era especialmente significativo para los/as trabajadores/as-estudiantes, quienes, además, participaron como actores y actrices en la trama de *su propia historia viviéndose*. Luego de la función se abrió un momento de diálogo sin modalidad asamblearia. El propósito pedagógico no pareció orientarse a definir cursos de acción para encauzar el conflicto en marcha. Recordemos que la lucha del estudiantado se encontraba en una etapa germinal. Considerando esto último, tal vez la reflexión corporeizada a través del teatro podría aportar o ampliar los fundamentos de esa lucha.

Finalmente, cabe señalar que el carácter pedagógico del teatro militante ha sido destacado por los propios impulsores de la escuela. Luis Ocaña emparentó la iniciativa —y la propuesta de Briski en general— con la pedagogía de Paulo Freire y su énfasis en el diálogo, considerando que el debate sobre la temática era intrínseco al proceso creativo y a la representación: “el hecho mismo de teatralizarlo era en sí mismo una charla”²³. Por su parte, desde su formación filosófica, Orelogio acentuó la cualidad de esta modalidad teatral como “elemento de concientización”, poniendo de relieve sus implicancias epistémicas: “Lo que hacen es poner en escena como una apropiación de la propia conciencia, poniendo en escena el conflicto y la solución del conflicto”²⁴.

Así, el valor pedagógico del teatro militante radicaba, más que en la transmisión de conceptos, en la capacidad de tematizar como un *saber* —un saber *de clase*— la propia *agencia*, aquello que estaba haciéndose con diversos grados de conciencia. O en palabras del epistemólogo chileno: “No solamente hay una aprehensión de la realidad, sino, también, una aprehensión de sí mismo por parte del sujeto” (Zemelman, 1987: 42).

Arlequín en barrios populares

Al igual que Octubre, el grupo Arlequín nació en 1970, pero como un elenco de teatro independiente del Instituto Cuyano de Cultura Hispánica. Su *devenir militante* fue resultado de un proceso en el que gatillaron debates políticos en torno al Mendozazo, la incorporación de nuevos miembros provenientes de la clase obrera (Henríquez, 2006) y, muy significativamente, la experiencia junto a vecinos/as del barrio Virgen del Valle de la que resultó la obra *El Aluvión*, que aquí trataremos.

²³ Entrevista realizada por la autora a Luis Ocaña —miembro de la Comisión Interna del Banco de Previsión Social, militante del PB y luego del PRT—, Mendoza, mayo de 2011.

²⁴ Entrevista realizada por la autora a Héctor Orelogio, Mendoza, abril del 2012.

Al respecto, importa señalar que, si bien el contenido de crítica social fue un sello de origen del elenco, el trabajo barrial no lo fue. En todo caso, precisa su director:

[A Arlequín] *lo fue agarrando el barrio de a poquito*, con la entrada de tres actores que fueron Daniel París, Arístides Vargas y... Chicho Vargas y Azize Weiss. Con esa gente que venía de una extracción popular, empezó a darse una cuestión popular. Y empezamos a trabajar en los barrios²⁵.

La opción por el teatro barrial no implicó abandonar la sala, sino que, incluso, llegó a tener una propia en el centro de la ciudad. Además, Arlequín desarrollaba su actividad en el circuito teatral oficial —incluyendo muestras provinciales de teatro o certámenes vendimiales organizados por el gobierno municipal o provincial—, en el que Ernesto Suárez había conquistado un notorio reconocimiento.

El repertorio pos Mendozazo bosqueja las preocupaciones políticas de Arlequín, o de iniciativas asumidas por algunos/as de sus integrantes. Para octubre del 72 se presentaba una adaptación libre de *La carrera de Juan Nadie*, de Julien Tuwin²⁶; a inicios del 73 se proyectaba reponer *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, y estrenar *Qué clase de lucha es la lucha de clases*, de Beatriz Mosquera²⁷; mientras que hacia agosto-septiembre se ponía en escena *Esperando al zurdo*, de Clifford Odets²⁸.

Aunque el elenco había diversificado escenarios unos años antes con presentaciones en centros de estudiantes y universidades²⁹, la incursión en barrios populares se inició en el verano de 1973 con la obra anónima *La farsa de Patelín*. Nítidamente a partir de ese año, las funciones de sala se realizaron en simultáneo con la puesta en escena en espacios sociales de piezas tales como *La cola del perro*, *El hambre de José* y *La revolución de América del Sur* de Augusto Boal, o creaciones colectivas del grupo como *Pan duro*.

La experiencia de *El Aluvión*, en 1973, constituyó una suerte de *rito de pasaje* de Arlequín hacia la militancia desde el teatro popular y fue precursora de una pedagogía que Suárez curricularizó en la formación universitaria, durante su gestión en la UNCuyo (1973-1975). En ese marco, se elaboró e implementó un nuevo plan de estudios (cfr. Barandica, 2011) que promovía la conformación de grupos de teatro

²⁵ Entrevista realizada por la autora a Ernesto Suárez —actor y director del Elenco Arlequín, simpatizante del PB—, Mendoza, agosto de 2003. Resaltado nuestro.

²⁶ Franco, Mario (13 de octubre de 1972), "La farsa de nadie o la tragedia de muchos", *Claves*, n° 56, pp. 25-26.

²⁷ "La Farsa comienza en verano", 26 de enero de 1973, *Claves*, n° 63, p. 27.

²⁸ "Sindicalismo o sentimentalismo", 7 de septiembre de 1973, *Claves*, n° 78, pp. 27-28.

²⁹ "La Farsa comienza en verano", 26 de enero de 1973, *Claves*, n° 63, p. 27.

y centros culturales *barriales*; una propuesta sobre la que el director de Arlequín había dialogado y coincidido con Briski, durante un encuentro en la provincia de Córdoba. Si bien no contamos con mayores precisiones acerca de esta instancia, en la entrevista concedida Suárez la puso en relación con lo que, entendemos, era una política cultural del PB:

Porque a mí me llevaron [al barrio Virgen del Valle] *unos tipos que estaban organizando, eran Peronismo de Base* que estaban organizando cosas políticas, entonces íbamos como apoyo. Entonces, yo les daba apoyo a todas esas cosas importantes que estaban haciendo en el barrio.

E- ¿Por ejemplo?

(...) *Se querían crear centros culturales en los barrios, en todos los barrios...esa era una utopía que teníamos, que habíamos hablado en un encuentro nacional que estuvimos en Córdoba, Norman Briski, yo... de armar centros culturales en todo el país... para que cambiara la cabeza*³⁰.

En la formación de Ernesto Suárez fueron importantes las propuestas de Enrique Buenaventura en cuanto a la metodología de creación colectiva³¹, de Augusto Boal y su “teatro del oprimido”, así como del teatro épico de Bertold Brecht. Si bien en esta materia Suárez no hizo mención directa al grupo Octubre —tampoco sobre la participación de integrantes de Arlequín en las capacitaciones con Briski que promovía el PB mendocino—, encontramos huellas de la *pedagogía del teatro-asamblea* en algunas intervenciones de los elencos universitarios Los comediantes y Los laburantes.

En ese sentido, David Blanco, que integraba simultáneamente ambos grupos estudiantiles y Arlequín, participó de una experiencia ciertamente significativa en el Departamento de Maipú, zona vitivinícola por excelencia. La problemática principal del barrio era la falta de agua potable en las viviendas: mientras el propietario de una bodega contigua accedía y utilizaba este servicio para fines recreativos (pileta de natación), las familias obreras debían abastecerse con surtidores comunitarios. Los/as vecinos/as más activos en la búsqueda de soluciones se encontraban con dificultades para reunir y generar un espacio de conversación con el resto de

³⁰ Entrevista realizada por la autora a Ernesto Suárez, Mendoza, agosto de 2003. Resalta nuestro. De acuerdo a la misma fuente, la importancia de los centros culturales fue tema de una pieza creada por Suárez, Arístides Vargas y Reinaldo Puebla. La misma era presentada en los barrios populares para abrir el debate y motivar la apertura de estas instancias culturales de base.

³¹ Entrevista realizada por Claudia Tauber a Ernesto Suárez, Mendoza, abril de 2002.

los/as pobladores/as. En ese marco fue convocado el elenco universitario³², que escuchó, dialogó, elaboró y representó ante la comunidad una pieza *a medida*, abriendo cauces para la deliberación y la acción colectiva. En la entrevista, Blanco puntualizaba:

Después de la obra se hizo una *asamblea* inmediata, [y al día siguiente] la gente *se movilizó* hacia el municipio *en masa*. Y bueno, consiguieron el agua. Esta es una de las cosas que me acuerdo como hito fundamental³³.

Como se advierte, en la experiencia maipucina se reconocen los principales momentos de lo que llamamos *pedagogía del teatro-asamblea*, de inspiración octubrista. El humor y la farsa en la representación escénica fueron otros puntos de convergencia, no solo en el caso mencionado antes, sino como elemento inherente a toda creación o puesta en escena de los grupos mendocinos que estudiamos. Pero en su praxis, más que como género, se acudió a la farsa en cuanto herramienta pedagógica que, a su vez, delimitaba rasgos distintivos de la identidad de estos elencos como parte del campo del *teatro popular*; aquel que se entendía a sí mismo como instrumento de concientización y organización popular, haciendo de la creación colectiva el engranaje metodológico de la inserción de los/as teatristas en las luchas sociales y políticas del período.

El testimonio de Blanco aporta a la comprensión del uso de la farsa como recurso didáctico, cuya productividad se hacía notar, todavía más, en aquellas obras que buscaban propiciar reflexiones causales a la luz de conceptos teórico-políticos, tales como “imperialismo”, “dependencia” o “neocolonialismo”³⁴. Esta didáctica en experimentación tomaba nota de las desigualdades objetivas en las trayectorias escolares y educativas del público popular:

Siempre nosotros utilizábamos la farsa (...). Éramos conscientes del *problema del vocabulario*, entonces la *exageración corporal* nos llevaba a que tuviéramos que optar por poco texto. Y esto nos facilitaba la tarea de hacerlo y a ellos les *facilitaba la tarea de compren-*

³² El grupo fue convocado por una agrupación político-gremial de trabajadores/as bancarios/as, con presencia en la sucursal departamental del entonces existente Banco Mendoza. Además de su militancia desde el teatro, en esos años David Blanco trabajaba y militaba sindicalmente en una sucursal céntrica de esa entidad financiera.

³³ Entrevista realizada por la autora a David Blanco —trabajador bancario, estudiante de teatro, miembro de Arlequín, Los laburantes y Los comediantes, militante de la JP—, Mendoza, junio de 2002.

³⁴ Entrevista realizada por la autora a David Blanco, Mendoza, junio de 2002. Resultado nuestro.

sión. Porque indudablemente, si bien no era tanto como ahora, la diferencia de conocimientos, de capacidad verbal, todo esto se daba³⁵.

A diferencia de los testimonios que pudimos recabar hace más de dos décadas, el brindado por el actor Aldo Vargas para el estudio de Barandica (2011) ha enfatizado explícitamente la influencia de Octubre en Arlequín, así como la de Libre Teatro Libre de Córdoba. Por otra parte, según González de Díaz de Araujo (2003), también el pedagogo Paulo Freire se encontraba entre las referencias al momento de emprender el proyecto de *El Aluvión*. En este último, se señalaba en la época, se habría plasmado “una larga aspiración de Ernesto Suárez por cristalizar un teatro esencialmente educativo”³⁶.

– *El Aluvión de Virgen del Valle*³⁷

Además de pérdidas materiales, el aluvión del 4 de enero de 1970 dejó en la provincia un saldo de 1700 refugiados/as y más de una veintena de muertos/as. De ellos/as, al menos doce fueron pobladores/as de una “villa miseria” que se emplazaba en los márgenes y en el lecho del Zanjón Frías, en el Departamento de Godoy Cruz. Cuando el asentamiento fue completamente arrasado por las aguas, el auxilio inmediato a los/as sobrevivientes provino de los curas del MSTM que residían en la parroquia zonal.

Los sacerdotes, junto a jóvenes del PB que se sumaron como voluntarios/as, promovieron la organización de los/as afectados/as en demanda de una “vivienda digna”. Ante la falta de respuestas por parte de las autoridades, realizaron una toma de terrenos, desalojada más tarde por la policía, manifestaciones durante la visita del general Juan Carlos Onganía al mando del Poder Ejecutivo Nacional, y movilizaciones a la sede de Gobierno. Frente a los intentos de este último de desarticular la lucha, la organización de los/as “aluvionados” se profundizó en un campamento concebido con una lógica de “autogobierno”. Todo este proceso fue configurando la matriz político-organizativa que delineó también la experiencia asociativa una vez conquistada la demanda principal: la construcción de viviendas en la zona, que dio origen al barrio Virgen del Valle.

³⁵ Entrevista realizada por la autora a David Blanco, Mendoza, junio de 2002. Resaltado nuestro.

³⁶ Franco, Mario (23 de noviembre de 1973), “La antesala de un nuevo teatro”, *Claves*, n° 83, p. 20.

³⁷ Para una reconstrucción detallada de esta experiencia, que incluye un corpus de testimonios más extenso y variado, cfr. Baraldo (2017).

A inicios de 1973 la organización barrial había consolidado varias instancias comunitarias y se encontraba en proceso de conquistar otras, como la apertura de la escuela primaria a la que llamó “República de Cuba”. Ello evidencia elementos del proyecto político en el que se inscribía el proceso organizativo. En ese marco, y desde la red de articulación político-territorial dinamizada por el PB, Arlequín presentaba en Virgen del Valle La farsa de Patelín. Al término de la función, un grupo de vecinos/as militantes le planteó a Suárez el interés de contar su propia historia a través del teatro. Tal vez por eso, al recordar su llegada, haya caracterizado al barrio como muy “politizado” y “combativo”³⁸.

Comenzó entonces un prolongado trabajo conjunto entre pobladores/as, el director y otros/as integrantes de Arlequín. La elaboración del guion fue en sí misma una experiencia educativa (Baraldo, 2017). Si bien, como dijimos, existía una idea previa acerca de la temática a representar, la mediación de los/as integrantes de Arlequín permitió la transformación de la vivencia de los/as vecinos/as en escenas, la traducción del conflicto social en conflicto dramático. Al respecto, Suárez (S) evocaba un encuentro:

S- Nos juntábamos: a ver, ¿de qué tema vamos a hablar hoy día?

Vecinos/as: los ministros;

S- bueno, ¿cómo los atendieron, *qué pasó?*

Y entonces me contaban. Y yo y Malicha de Rosas, que era la chica que me ayudaba a mí o Arístides Vargas, íbamos anotando todo. Entonces después se lo devolvíamos nosotros de una forma, en una síntesis con conflictos y protagonistas y antagonistas, y eso lo improvisábamos. Y se iban armando los textos a partir de eso³⁹.

El relato de Juana Campoy, vecina que, aunque no participó en la obra, estuvo presente en varios ensayos, coincide con el testimonio anterior acerca de la metodología de elaboración del guion: “Bueno, vamos a hacer acá como estábamos ese día. Y después el vecino participaba y decía *el vecino de al lado desapareció, la familia López se la llevó el agua*. Todo eso se iba encadenando⁴⁰.”

Sin embargo, el proceso creativo no se limitó a recuperar y contar *lo que pasó*. Implicó momentos de problematización crítica de lo vivido, a nivel personal y/o familiar, en torno a la llegada a la zona antes del aluvión. Suárez repone el diálogo colectivo del que surgió la primera escena de la pieza:

³⁸ Entrevista realizada por Claudia Tauber a Ernesto Suárez, Mendoza, abril de 2002.

³⁹ Entrevista realizada por la autora a Ernesto Suárez, Mendoza, agosto de 2003. Resultado nuestro.

⁴⁰ Entrevista realizada por la autora a Juana de Campoy —vecina de Virgen del Valle, integrante de la Coordinadora Peronista—, Mendoza, marzo de 2002. Resultado nuestro.

S– ¿Cómo llegaron ustedes al barrio?

Vecinos/as– Los García llegaron así, los otros llegaron así, los Prado llegaron así...

S– Bueno, ven ¿qué *punto de coincidencia* hay?⁴¹.

Las condiciones de vida en el asentamiento fueron otro tema abordado, que dio forma a una escena posterior. Daniel García, vecino que participó de la construcción del argumento y como actor en la obra junto a sus hijos-niños, describía:

Por qué la gente se instala dentro del zanjón, por qué se hace un asentamiento dentro del zanjón. Cómo se comienza a vivir en Mendoza, movimiento de trabajo, movimiento de escasez de cosas. *Quisimos demostrar cómo se vivía dentro de esas posibilidades*⁴².

Los encuentros-ensayos constituyeron una instancia de reflexión crítica sobre lo vivido que, en ese marco, fue *recreado*. Aunque para Suárez se trataba de una metodología muy incipiente, podemos reconocer en el proceso creativo la impronta de la pedagogía freireana. Partiendo de la realidad concreta, lo que antes era percibido por los/as vecinos/as como una vivencia individual y aislada (*esto me pasó a mí, yo vine del campo; llegamos con mi familia y nos instalamos en un rancho al lado del zanjón*), durante el diálogo problematizador pasó a ser reconocido como parte de una experiencia común. A la vez, esta fue indagada causalmente y redimensionada a la luz de factores estructurales:

Yo decía: *pero esto hay que universalizarlo, no son los Prado, es toda la gente; es cómo llegó toda la gente al barrio*. Empezamos a trabajar, a charlar el tema de la inmigración campesina (...), cómo la gente se va de los centros de agricultura más despoblados, más desprotegidos a los núcleos urbanos para formar las villas miseria. *Entonces no hablemos del barrio Virgen del Valle, sino de porqué se forman las villas miseria*⁴³.

Titulada *El Aluvión*, la obra no solamente tematizaba la tragedia, sino también la agencia de los/as vecinos/as ante las condiciones que padecían, quedando

⁴¹ Entrevista realizada por la autora a Ernesto Suárez, Mendoza, agosto de 2003. Resaltado nuestro.

⁴² Entrevista realizada por la autora a Daniel García —obrero de la construcción, vecino de Virgen del Valle, sin militancia política orgánica—, Mendoza, abril de 2003. Resaltado nuestro.

⁴³ Entrevista realizada por la autora a Ernesto Suárez, Mendoza, agosto de 2003. Resaltado nuestro.

estructurada en cuatro momentos⁴⁴: 1) La llegada del campo a la ciudad y la vida en un asentamiento; 2) el drama: el día del aluvión; 3) la lucha por la vivienda (poniendo en escena todas las medidas de acción directa mencionadas al inicio); 4) la victoria.

El estreno tuvo lugar en el barrio en una fecha muy próxima a —o inmediatamente después de— la asunción del tercer gobierno justicialista (25/05/1973). La actuación —acompañada de un precario equipo de sonido— tuvo como recurso principal la expresión corporal, magnificada por juegos de luces que se proyectaban en una pantalla confeccionada con sábanas blancas.

En el análisis de las fuentes orales identificamos tres momentos significativos que hacen a la dimensión de la praxis, particularmente en cuanto a la participación del público-comunidad durante la función. En primer lugar, el llanto colectivo cuando fue representado el drama del aluvión con las pérdidas humanas y materiales. El segundo, cuando se representaba el conflicto entre dos bandos: los/as vecinos/as en lucha, por un lado, y el gobierno dictatorial con su personal técnico (trabajadoras sociales), por otro. En una escena aparecía “un jerarca que siempre está ocupado y no puede atender”⁴⁵; un personaje farsesco interpretado por Suárez. Fue entonces cuando el público comenzó a abuchear e insultar a quienes reconocieron como antagonistas, inclusive se habrían arrojado piedras⁴⁶. El tercer momento —de gran efusividad— tuvo lugar en la última escena, que narra la victoria tras la lucha colectiva. El público, al que se acoplaron actores y actrices noveles y profesionales, empezó a entonar una consigna de lucha del pueblo chileno, incorporándose desde entonces como parte de la pieza. Relata el vecino-actor:

Nosotros gritamos “*el pueblo unido jamás será vencido*”⁴⁷, ¿Mm? porque ahí es cuando se nos adjudican las viviendas, ahí es el final de la obra (...). El festejo nuestro era que ya habíamos logrado lo que *nosotros queríamos; el pueblo, la gente había logrado* lo que

⁴⁴ No se hallaron, hasta el momento, registros escritos o en otro formato del guion. La reconstrucción que presentamos se basa en la triangulación de testimonios orales de vecinos/as (con y sin militancia), militantes no vecinos/as y del director de Arlequín.

⁴⁵ Entrevista realizada por la autora a Daniel García, Mendoza, abril de 2003.

⁴⁶ Entrevista realizada por la autora a Ernesto Suárez, Mendoza, agosto de 2003.

⁴⁷ Fue popularizada con la canción “El pueblo unido” del grupo Quillapayún, que data de junio del 73, y fue difundida internacionalmente luego del golpe de Estado en Chile. Sin embargo, existe alguna evidencia sobre la utilización de la consigna antes de ser canción, también durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973). Determinar cuándo y cómo llegó a Virgen del Valle ameritaría una investigación en sí misma.

queríamos⁴⁸.

Tristeza, bronca, alegría. La representación tuvo un componente emotivo resaltado por todos/as los/as entrevistados/as. Desde la perspectiva de Suárez, con huellas de la pedagogía brechtiana del distanciamiento, la función adquirió ribetes catárticos que dificultaban su búsqueda de un “teatro político”⁴⁹.

La obra fue protagonizada por un numeroso elenco intergeneracional, el “Grupo Virgen del Valle”, conformado por treinta y tres personas, mayoritariamente vecinos/as. Además, participaron alrededor de treinta pobladores/as que integraban el grupo de música y danzas folclóricas del barrio, quienes intervenían en escenas sobre festejos antes del aluvión.

De los/as entrevistados/as, solo Suárez menciona que tras el estreno en el barrio hubo un intenso diálogo —no previsto— entre los/as presentes. En cambio, estableciendo comparaciones con el caso de Octubre en SOEP, Franco enfatiza la ausencia de debate⁵⁰. No obstante, no sabemos a qué función de *El Aluvión* se refiere el crítico, pues, luego del estreno, la obra se presentó en otros barrios —donde sí habrían existido instancias de debate— y en dos oportunidades (noviembre y diciembre de 1973) en el aristocrático Teatro Independencia en proceso de democratización. Además, llegó a la UNCuyo, y en todo ese proceso los/as vecinos/as gestaron en Virgen del Valle un espacio permanente de expresión teatral, ya sin la presencia de miembros de Arlequín.

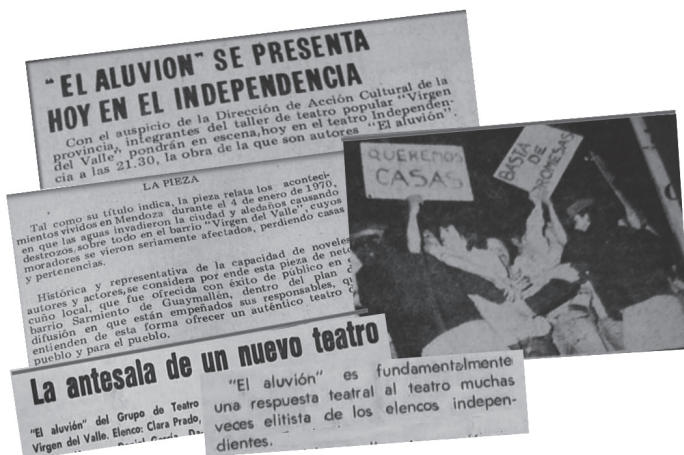
Si indagamos en la dimensión político-ideológica de la obra, a partir del registro que posibilitan las memorias puede advertirse que el conflicto central se plantea en torno a la desigualdad de acceso a la vivienda, presentando al gobierno militar como antagonista principal al negar este el derecho de los/as pobladores/as y reprimir su acción organizada, la cual, sin embargo, triunfa. Desde el punto de vista del proceso de conocimiento, la situación particular de los/as vecinos/as es redimensionada en una totalidad más amplia que repone dinámicas estructurales (migración del campo a la ciudad, falta de trabajo estable). Las escenas de la lucha y la conquista habitacional se enmarcan en la coyuntura dictatorial en que se desarrollaron efectivamente. Pero el accionar colectivo no aparece planteado desde un ángulo más amplio, de carácter político; queda circunscripto al plano local y de la reivindicación inmediata. Aquí la representación parece objetivar “fielmente” la historia vivida por los/as vecinos/as, lo cual era, además, su propósito.

⁴⁸ Entrevista realizada por la autora a Daniel García, Mendoza, abril de 2003. Resaltado nuestro.

⁴⁹ Entrevista realizada por la autora a Ernesto Suárez, Mendoza, agosto de 2003.

⁵⁰ Franco, Mario (23 de noviembre de 1973), “La antesala de un nuevo teatro”, *Claves*, n° 83, pp. 19-20.

Figura 2. Collage Ecos de *El Aluvión* de Virgen del Valle



Fuente: Elaboración propia sobre reseñas del diario *Mendoza* (10 de noviembre de 1973) y *Franco* (23 de noviembre de 1973).

Quizá el sentido político se elaboró en la propia experiencia teatral *siendo*, en el espontáneo final de la obra. Al gritar la consigna “El pueblo unido jamás será vencido” el público pareciera haber extraído la principal “enseñanza” de la historia representada en *El Aluvión*. La entonación colectiva constituye el momento en el que la conquista de la demanda particular es resituada, pensamos con Jara (1985), en la práctica social *histórica* del movimiento popular.

Consideraciones finales

Recapitulando: ¿dónde radicó el carácter pedagógico del teatro militante de los 70? Enfatizaremos las dimensiones epistémica y de la praxis de los casos estudiados.

Un aspecto relevante en las obras de creación colectiva dinamizadas por Octubre y Arlequín era la visibilización de fuerzas antagónicas a las clases subalternas, ilustrando (algunos) modos en que las lógicas de dominación configuraban su realidad concreta. En esta forma de razonamiento cabe destacar la función pedagógica de la farsa: la interpretación grotesca de rasgos y procedimientos de ciertos personajes abre paso a la identificación y comprensión de roles y mecanismos sociales, no siempre evidentes para el saber de la experiencia cotidiana, menos aún en el caso de los/as oprimidos/as. En cierta medida, el teatro militante brindaba una lectura

explicativa de los factores que impedían la constitución de las clases populares en sujeto político. Esto fue especialmente claro en Octubre, cuya lente explicativa, entre 1970 y 1973, se anudó en el binomio dictadura-imperialismo.

Pero en la propuesta de ambos colectivos esos procesos y estructuras de dominación no se (re) presentaban de modo estático. Una cualidad distintiva de este dispositivo pedagógico se vincula a la posibilidad de captar *la realidad en movimiento*, advirtiendo la potencialidad de la propia praxis colectiva para “influir en su direccionalidad” (Zemelman, 1987: 34). En ese sentido, el teatro militante habilitaba el análisis de un presente *transformándose* o susceptible de ser transformado, permitiendo la construcción y/o sistematización de “conocimiento histórico-político”. Desde la concepción de Zemelman (1987), dicho conocimiento articula procesos coyunturales y estructurales, diferentes escalas espaciotemporales, así como las prácticas sociales, en cuanto activadoras de *todos* esos niveles de la totalidad. Mirado desde estas coordenadas, el análisis de la realidad propuesto en las obras estudiadas frecuentemente priorizaba el ángulo de la coyuntura política (nacional, provincial), mientras que el alcance de la acción colectiva quedaba recortado en la escala local y las reivindicaciones inmediatas.

Lo anterior tal vez pueda vincularse con lo que Edwards (1995) denomina una “relación de interioridad con el conocimiento”, donde el camino de lo cercano a lo lejano, de lo concreto a lo abstracto, de lo personal a lo conceptual y viceversa está mediado por la relación significativa que los sujetos pueden establecer desde su historia y sus vivencias. El proceso creativo de *El Aluvión* ilustra cabalmente este vínculo con el conocimiento.

Por su parte, la dimensión de la praxis era constitutiva y constituyente de *lo pedagógico* de este dispositivo, puesto que se reflexionaba *desde* la acción de los sujetos —realizada o dándose—, *durante* la acción (dramática) y *para* la acción (real). La “concientización” ocurría en la praxis, en sentido freireano. Por otra parte, no se trataba de una reflexividad puramente intelectual. En la participación de los/as vecinos/as-trabajadores/as en la construcción de la trama y en la representación escénica, operaba un tipo de reflexión “con y desde el cuerpo” (Verzera, 2013: 28), que involucraba las emociones y la afectividad.

La participación activa de los sujetos antes, durante y luego de la función teatral puede reconocerse con mayor o menor intensidad en todas las experiencias político-teatrales consideradas. No obstante, la cristalizada en *El Aluvión* y sus derroteros habla de una pedagogía emergente en la época, al menos en suelo mendocino, que resulta paradigmática de un proceso de transferencia de los medios

de producción teatral (Boal, 1974), y que proponemos denominar *pedagogía del teatro comunitario de creación colectiva*⁵¹.

Precisando en la relación que se planteó con la acción de los sujetos en el plano real, advertimos variaciones de la *pedagogía del teatro-asamblea* de Octubre. En los casos estudiados, dos de ellos con intervención de ese grupo, la estrategia político-teatral *no se convirtió en asamblea*, ni de ella derivaron medidas de organización o movilización. Más bien, se pusieron en escena medidas ya realizadas o en desarrollo por parte de organizaciones de base con notoria capacidad de lucha. De tal modo, el teatro militante no desencadenaba necesariamente, ni por sí mismo, la acción (real). En todo caso, la potencia de este dispositivo pedagógico —donde “el sujeto cognoscente [era] a la vez objeto de conocimiento” (Zemelman, 1987: 64)— radicaba en la posibilidad de comprender con mayor profundidad el sentido de las luchas pasadas, presentes y futuras de las clases subalternas, reforzando simbólicamente y subjetivamente “su rol de sujetos activos en la construcción de la historia” (Jara, 1985: 51).

Bibliografía

Fuentes

Entrevista realizada por Claudia Tauber a Ernesto Suárez, —actor y director del Elenco Arlequín, simpatizante del PB—, Mendoza, abril de 2002.

Entrevista realizada por la autora a Daniel García —obrero de la construcción, vecino de Virgen del Valle, sin militancia política orgánica—, Mendoza, abril de 2003.

Entrevista realizada por la autora a David Blanco, —trabajador bancario, miembro de los elencos Arlequín, Los laburantes y Los comediantes, militante de la JP—, Mendoza, junio de 2002.

Entrevista realizada por la autora a Ernesto Suárez, Mendoza, agosto de 2003.

Entrevista realizada por la autora a Héctor Orelogio —delegado de la Comisión Interna del Banco Mendoza y militante del PB—, Mendoza, abril de 2012.

Entrevista realizada por la autora a Juana de Campoy —vecina de Virgen del Valle, integrante de la Coordinadora Peronista—, Mendoza, marzo de 2002.

⁵¹ Barandica también caracteriza la experiencia de *El Aluvión* como “teatro comunitario de creación colectiva” (2011: 101).

Entrevista realizada por la autora a Luis Ocaña —miembro de la Comisión Interna del Banco de Previsión Social, militante del PB y luego del PRT—, Mendoza, mayo de 2011.

Entrevista realizada por la autora a María Argentina Páez, Mendoza, mayo de 2011.

Entrevista realizada por Milagros Molina Guiñazú a María Argentina Páez —docente de la Escuela Sindical Bancaria y militante del PRT—, Mendoza, julio de 2010.

Entrevista realizada por la autora a Richard Holland —bioquímico, militante y miembro de la conducción del PB—, Córdoba, diciembre de 2011.

Franco, Mario (13 de octubre de 1972), "La farsa de nadie o la tragedia de muchos", *Claves*, n° 56, pp. 25-26.

---- (9 de febrero de 1973), "La representación del espectador", *Claves*, n° 64, pp. 24-25.

---- (23 de noviembre de 1973), "La antesala de un nuevo teatro", *Claves*, n° 83, pp. 19-20.

"La Farsa comienza en verano", 26 de enero de 1973, *Claves*, n° 63, pp. 26-27.

"Norman Brisky: teatro para el gremio estatal", 27 de enero de 1973, *Mendoza*, p. 8.

"Sindicalismo o sentimentalismo", 7 de septiembre de 1973, *Claves*, n° 78, pp. 27-28.

Bibliografía referida

Ayles Tortolini, Violeta (2014), "Militancia en las tablas. Vínculos entre teatro y militancia gremial y política", *La Roca*, n° 1, pp. 93-106, [disponible en <https://acortar.link/z847GZ>].

Baraldo, Natalia (2004), *Conflictos urbanos y organización popular en los tiempos del cielo y del asalto*, Tesina de licenciatura no publicada, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.

---- (2017), "Teatro, reflexión y memoria de la lucha: 'El Aluvión' de Virgen del Valle. Mendoza, 1973", en Chaves, Patricia *et al.* (comps.), *Mosaicos de la memo-*

ria cultural de los '70 en Mendoza. *Imaginario, cartografías y trayectorias*, Mendoza, Quellqasqa, pp. 79-105.

Baraldo, Natalia y Scodeller, Gabriela (2006), "La fuerza de las bases. El Sindicato de Obreros y Empleados Públicos (SOEP)", en AA.VV., *Mendoza '70. Tierra del sol y de luchas populares*, Buenos Aires, Manuel Suárez Editor, pp. 105-128.

Barandica, Diego (2011), *Memoria, testimonio e historia reciente: Experiencias en torno al teatro popular en Mendoza (1966-1976)*, Tesina de licenciatura no publicada, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo.

Boal, Augusto (1974), "Teatro del oprimido", *Crisis*, n° 14, pp. 25-32.

Briski, Norman (2005), *De Octubre a Brazo Largo. 30 años de teatro popular en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Madres de Plaza de Mayo.

Chaves, Patricia et al. (comps.) (2017), *Mosaicos de la memoria cultural de los '70 en Mendoza. Imaginario, cartografías y trayectorias*, Mendoza, Quellqasqa.

Edwards, Verónica (1995), "Las formas de conocimiento en el aula", en Rockwell, Elsie (coord.), *La escuela cotidiana*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 145-172.

González de Díaz Araujo, Graciela (2003), "De las utopías en el teatro setentista. Circulación y recepción del repertorio brechtiano y de la creación colectiva en Mendoza (1968-1976)", *Huellas*, n° 3, pp. 157-161, [disponible en <https://bdigital.uncu.edu.ar/181>].

Henríquez, Sebastián (2006), "El teatro barrial de creación colectiva y el teatro independiente comprometido en Mendoza (1968-1976): una aproximación a sus estrategias", en AA.VV., *Mendoza '70. Tierra del sol y de luchas populares*, Buenos Aires, Manuel Suárez Editor, pp. 63-82.

Jara, Oscar (1985), "El reto de teorizar sobre la práctica para transformarla", en Hernández, Isabel et al., *Saber popular y educación en América Latina*, Buenos Aires, Búsqueda-CEAAL, pp. 39-65.

Leonardi, Yanina (2012), "Experiencias artístico-educativas para los obreros durante el primer peronismo", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, [disponible en <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.63699>].

Ursi, María Eva y Verzero, Lorena (2011), "Teatro militante de los '70 y acciones estético-políticas de los 2000: Del teatro militante a los escraches", *IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, Centro Cultural Haroldo Conti.

Verzero, Lorena (2010) (ed. y comp.), *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX. Sobre textos de Carlos Fos*, Buenos Aires, Atuel.

----- (2013), *Teatro militante: radicalización artística y política en los años 70*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

Vidal, Ana (2016), *Experiencias del "teatro militante" en Bahía Blanca, 1972-1978*, Tesis de doctorado no publicada, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur.

Zemelman, Hugo (1987), *Uso crítico de la Teoría. En torno a las funciones analíticas de la totalidad*, México, Universidad de las Naciones Unidas-El Colegio de México.