

El movimiento artístico visual de Mendoza entre la Revolución Argentina y la última dictadura cívico-militar (1969-1976)

PINO VILLAR, María Paula / INCIHUSA-CONICET| UNCuyo - mpaulapino@gmail.com

Eje: [Puesta en valor y puesta en crisis de la historia y de la historiografía de las artes]

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: arte – política - Mendoza

> **Resumen**

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

La censura institucional de los gobiernos de facto se hizo visible en Mendoza en la dificultad que muchos artistas encontraron para exponer en los museos de la provincia. Algunos testimonios ratifican cómo las obras de artistas identificados desde los organismos del Estado como *subversivos*, eran apartadas del montaje minutos antes de la inauguración oficial de las exposiciones. También encontraron dificultades al postularse a los salones y certámenes más representativos del período. Esta situación obligó a algunos artistas a resistir desde un circuito alternativo al que representaban los museos provinciales.

La crisis económica, política y social que atravesaba el país condicionó la práctica artística en numerosos sentidos. Es importante observar el compromiso social que condujo a muchos artistas a realizar actividades en barrios humildes, y volcarse hacia una activa militancia de izquierda. Surge un nuevo eje de discusión vinculado al interés por definir la función del arte en una sociedad abatida por la violencia de los gobiernos militares. Asimismo, en el contexto de la Guerra Fría, la Revolución Cubana y el gobierno socialista de Salvador Allende en Chile, las discusiones en torno a un arte específicamente *latinoamericano* calan hondo entre los artistas mendocinos del período.

> **La censura como condicionante**

En el presente trabajo se aborda el campo artístico visual de Mendoza durante el período 1969-1979. Cuando hablamos de *campo*, nos referimos en palabras de P. Bourdieu (1990) a “Ese espacio relativamente autónomo (que) es, la *mediación específica* (...) a través de la cual se ejercen sobre la producción cultural las determinaciones externas.” Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano introducen objeciones al concepto de campo cultural, y hacen énfasis en “la coerción del sistema

político sobre la “autonomía” relativa del campo cultural (y artístico) en América latina” (Giunta, 2001:32). Nos interesa destacar la objeción de los autores respecto a la autonomía relativa del campo cultural en relación a las determinaciones externas. Sobre todo, a propósito de la crisis política que atravesó la República Argentina bajo los gobiernos militares en los años '60 y '70, y que en Mendoza se hace perceptible en los casos que se describirán a continuación.

Existen convergencias en los testimonios de algunos artistas visuales activos entre 1969-1979, quienes al describir su experiencia en la actividad artística coinciden en hablar de la censura que vivieron en aquellos años. Se refieren a la dificultad que muchos artistas encontraron para exponer en los museos de la provincia en tiempos en que Mendoza fue intervenida y gobernada por militares (1966-1972; 1974-1983). El artista Chalo Tulián (2015) se refirió a cómo las obras realizadas por artistas sospechados de adherir a los partidos de izquierda se apartaban del montaje, minutos antes de la inauguración oficial de las exposiciones. En este sentido, también fueron desestimadas sus postulaciones a los salones y certámenes artísticos del período. Resulta significativo destacar que la acción de censura era pensada hacia la persona, no hacia las obras, que fueron de lo más diversas entre sí, aunque sufrieron la misma suerte. Nos referimos a producciones que van desde un repertorio visual abstracto, geométrico o lírico, a otras más bien figurativas, expresionistas o en la línea del realismo social. En todos los casos los criterios de visibilización/censura radicaron en la ideología que profesara, o a la que públicamente se asociara, al autor de la obra.

En consonancia con lo mencionado por Tulián, encontramos una declaración sobre el Salón Bienal de Artes Plásticas de 1973, enviada a la *Revista Claves* y firmada por un grupo de 14 artistas¹. En la misma, los artistas expresan su disconformidad respecto del criterio seguido para la aceptación de obras y otorgamiento de premios. Se refieren a la carencia de un criterio coherente, como a la capacidad y objetividad de la valoración crítica de los miembros del jurado, que según declaran los firmantes, tenían actuación en otras áreas de la cultura. Asimismo, hacen referencia a las contradicciones manifiestas en el hecho de que obras de un mismo artista, que en otros salones había sido premiado, fueron en esta oportunidad directamente rechazadas.

Esta declaración da cuenta del contexto institucional, por el cual se seleccionaban y premiaban obras que generaron polémica alrededor de la transparencia del concurso. La conformación de un jurado por miembros que no pertenecen al campo artístico visual, es prueba de la falta de autonomía plástica del juicio que diera fundamento a los premios. Asimismo, el hecho de que ni siquiera fueran aceptadas para participar del Salón obras producidas por artistas galardonados en otros salones y certámenes, da cuenta de un cierto sesgo en la preselección, otra vez ligado a razones que exceden las características formales de las obras.

Consideramos que esta situación de censura encubierta, condujo a los artistas en cuestión a buscar otros espacios de circulación de sus producciones, que no los condenaran por su ideología.

› **Alternativas de circulación**

Ante la hostilidad que en Mendoza ostentaban los espacios institucionales de arte, algunos artistas vieron la posibilidad de mostrar sus producciones en espacios que no los censuraran por su ideología. Entre ellos encontramos galerías privadas, sedes sindicales (S.O.E.P; Sindicato de Prensa) y la sala del Taller Nuestro Teatro.

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

¹ Figuran entre los firmantes: Elvira Gutiérrez, Luis Scafati, Beatriz Santaella, Roberto Rosas, Iris Mabel Juárez, Carlos Gómez, Inés Rotella y Gastón Alfaro.

Queremos dedicar aquí algunas líneas a esta galería excelente, montada sobre un pasillo lateral techado que corre a lo largo de la pequeña sala teatral. Por la gente que se desplaza en torno a este pequeño conglomerado de actores, titiriteros y cineastas, la galería de Nuestro Teatro ha de ser llamada a buenos acontecimientos de la plástica mendocina y nacional, pues la sala se cede gratuitamente y son los mismos plásticos los que deben organizarse en este sentido. Así lo quiere Carlos Owens, director de Nuestro Teatro, que aspira a transformar el pequeño reducto de calle San Juan N°927 en un emporio de creadores y gente de espíritu.

En las palabras de Lorenzo encontramos coincidencias con los testimonios de los artistas del período, pero también es destacado el interés del director de Nuestro Teatro por generar un espacio de expresión y circulación cultural, que toma distancia de las dinámicas tradicionales del arte. Por un lado, destaca que serán los mismos plásticos los encargados de llevar adelante las exposiciones, con lo cual se les otorga de plena autoridad para elegir y presentar lo que ellos consideren meritorio. Por otro lado, se distancia también del funcionamiento de las galerías comerciales destacando que la sala se cede gratuitamente a los plásticos.

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

Carlos Alonso vuelve a exponer litografías en la sala de Nuestro Teatro en setiembre de 1972. Entre los referentes mendocinos que allí expusieron contamos a Beatriz Santaella en junio de 1972 y Raúl Capitani en septiembre del mismo año; Orlando Pardo en abril de 1973 y José Manuel Gil en julio del mismo año. En agosto de 1973, entre los cerca de 60 artistas que participaron de la muestra colectiva realizada con motivo del homenaje al maestro Sergio Sergi a poco de su fallecimiento, podemos contar, nuevamente, a Carlos Alonso, a José Bermúdez, Raúl Capitani, Luis Cíceri, Elvira Gutiérrez, Segundo Peralta, Luis Scafati, Eduardo Tejón, Chalo Tulián e Iris Mabel Juárez, en dibujo y grabado; mientras que en escultura encontramos a Amalia Burlando, Roberto Rosas y Roberto Trasobares; en cerámica a María Teresa Bernabei y Elio Ortiz; y finalmente, en la categoría más populosa: pintura, encontramos a Hernán Abal, Roberto Azzoni, Gastón Alfaro, Alfredo Ceverino, Raúl Castroman, Víctor Delhez, Zdravko Dúcmelic, Carlos Ércoli, Rosalía Flichman, Ángel Gil, José Manuel Gil, María Filomena Moyano, Dardo Retamoza, Antonio Sarelli, Antonio Scacco, Juan Scalco, Enrique Sobisch, y Marcelo Santángelo, junto a muchos más.

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

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

procedió, a las 3.40, a la voladura del edificio de calle San Juan 927, lugar donde funciona el

“pseudo teatro TNT” aguantadero de la banda marxista-leninista que hace pocos días cometiera atentados con bombas incendiarias en el centro de nuestra ciudad. (*Los Andes*, 1974).

Ninguno de los artistas entrevistados identificó a los directores del TNT con militantes de ninguna facción armada, aunque sí se los reconoce cercanos al Partido Comunista. Al mismo tiempo, fue recurrente la estrategia del CAM de atribuir los atentados que ellos mismos propiciaban a facciones de la izquierda², dejando falsas huellas que imitaban las pintadas y los panfletos que éstos realizaban.

Otra alternativa de circulación fue la que representaron las numerosas galerías comerciales, que exhibían obras a la venta, entre ellas las más conocidas fueron: Genesy, Patiño Correa, Galería Tres y y Mai-Mai.

El accionar de las galerías comerciales no fue una novedad en Mendoza, como bien indica el trabajo de Graciela Distéfano³ sobre la década del '60. Aunque el TNT, dejó de existir en 1974, cuando Carlos Owens tuvo que dejar la provincia luego de que los atentados del CAM se repitieran en su domicilio particular, sí hubo después del TNT centros culturales autogestionados que supieron desarrollar una intensa gestión de exposiciones y actividades culturales.

Lo que sí resulta distintivo del período, es la alianza que los artistas trabaron con los trabajadores en busca de generar un acercamiento mayoritario a las artes. En este sentido, cabe destacar dos exposiciones que se dieron en conjunto con sindicatos de trabajadores: la realizada junto con el Sindicato de Obreros y Empleados del Estado, en junio de 1973, y la realizada en el Sindicato de Prensa, en octubre de 1974.

El 17 de junio de 1973, con motivo de celebrar el primer aniversario del Sindicato de Obreros y Empleados Públicos de Mendoza (SOEP) se realizó una exposición que contó con gran cantidad de público. La muestra conjunta se realizó en el salón de exposiciones del Diario Mendoza, y en ella participaron los artistas Gastón Alfaro, Drago Brajak, Luis Scafati, Chalo Tulián y Eduardo Tejón. En la ceremonia inaugural, uno de los representantes de la entidad gremial agradeció la presencia de los artistas, y manifestó que “el arte debe estar al servicio del pueblo y de su liberación” (*Diario Mendoza*, 17 de junio de 1973).

En octubre de 1974 se realizó una exposición de grabados, dibujos y pinturas en el Sindicato de Prensa de Mendoza, de la que participaron Gastón Alfaro, Luis Scafati, Sara Mansilla, Iris Mabel Juárez y Chalo Tulián, En diálogo con el *Diario Los Andes*, los artistas destacaron la importancia de la actitud asumida por la entidad gremiales de facilitar la difusión artística. En aquella oportunidad, Alfaro convocó a seguir esta iniciativa de “llevar la cultura a todos”, en cuya declaratoria deja entrever cuál era para estos artistas el lugar que debía ocupar el arte.

› **Debates en torno a la práctica artística**

Los años '60 y '70 pueden ser entendidos como parte de una *época*, que en términos de una historia de las ideas puede definirse como “un campo de lo que es públicamente decible y aceptable (...) en cierto momento de la historia” (Gilman, 2012: 36). En este sentido, percibimos dos grandes bases desde las que el sujeto artista se pregunta sobre su práctica: una vinculada al *internacionalismo*, y la vanguardia comprendida como un aporte original y novedoso dentro de las posibilidades formales del arte; y otra, que se preguntaba por *lo latinoamericano*, acerca de la razón social del arte y responde

² Sobre el accionar de los comandos paramilitares en Mendoza ha trabajado Laura Rodríguez Agüero. En este sentido se sugiere la lectura de Rodríguez Agüero, Laura. (2014). “Centralización de la represión, violencia paraestatal y redes internacionales represivas en la Mendoza predictatorial”. En *Sociohistórica*, n° 33. La Plata, Universidad Nacional de La Plata. En línea: <<http://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SH2014n33a02> >

³ Distéfano, M.G. (2007) *Artes plásticas y mercado en la Argentina de los siglos XIX y XX*. Buenos Aires, Fundación Espigas.

más bien desde el activismo político, que se reconoce a sí misma como opuesto necesario del imperialismo norteamericano.

Las obras más conocidas que indagan sobre el arte argentino de aquella época en clave política: *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, de Andrea Giunta (2001), y “Vanguardia y revolución: acciones y definiciones por una “nueva estética” argentina, 1968”, de Ana Longoni (1999), dan cuenta de que no se trató de dos posiciones binarias. Existieron artistas emblemáticos, como León Ferrari, Edgardo Antonio Vigo y Juan Carlos Romero, por mencionar algunos, a quienes no resulta fácil ceñir a un sólo modo de asimilar los debates en torno a la práctica artística. Aun así, no podemos desconocer que existieron dos tendencias bien marcadas: una que podríamos distinguir como *internacionalista*, asociada al del Instituto Di Tella, y otra que pugnaba por un *arte nacional latinoamericanista*, cercana al Grupo Espartaco y la figura de Ricardo Carpani.

El crítico argentino Jorge Romero Brest, fue uno de los principales impulsores del *internacionalismo artístico*, en aras de lo que realizó múltiples gestiones, primero como Director del Museo Nacional de Bellas Artes (1955-1960) y luego como director del área de artes visuales del Instituto Di Tella (ITDT) en vías de instalar el arte argentino en la escena artística internacional. Sus gestiones coincidieron con el interés del gobierno norteamericano de afirmar su posición hegemónica en Latinoamérica, viabilizado desde la articulación con instituciones como el International Council del MoMA, pero también la CIA y la Unión Panamericana (Giunta, 2001).

Romero Brest encontraba el arte argentino desactualizado respecto de las tendencias plásticas en boga en Europa y EE.UU, y emprendió numerosas actividades que dieron oportunidad a los artistas jóvenes de experimentar con nuevos medios, vinculados a la comunicación y la información. También se incursionó en el uso de nuevas tecnologías surgidas al fragor de los medios masivos, como proyectores y videotapes, y se apeló a un espectador participante y colaborador en la construcción de este proyecto colectivo.

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

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

Casi con total seguridad puede asegurarse que nuestro arte plástico no vive ni acepta la vanguardia que este tiempo y este momento exigen. Salvo valiosas excepciones éste está nutrido por una excesiva dosis de convencionalismo que impide la libre manifestación de expresiones progresistas. Movimientos como el Pop art, que tuvimos ocasión de apreciarlo en dos o tres oportunidades, el Op art realizado con toda calidad por artistas mendocinos, manifestaciones cinéticas traídas desde Bs. As., todos ellos debieron enfrentarse con la frialdad y apatía de este medio, aún el artístico, que intenta por diversos medios frustrar cualquier tipo de resonancia (*Enfoques*, 1970: 13)

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

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

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

Es necesario aclarar que no necesariamente se dio en respuesta a las acciones de censura, sino que muchas veces fue por propia elección que los artistas prefirieron mostrar sus obras en espacios a los que consideraban “más cercanos al pueblo”. En este sentido, se realizaron otro tipo de actividades artísticas destinadas a reconstruir los lazos sociales contra los que había atentado la dictadura de Onganía y a los que el efímero gobierno de Héctor Cámpora buscó reforzar. La artista Iris Mabel Juárez afirma haber participado de un programa desarrollado en la provincia de San Luis, para pintar murales en los asentamientos urbanos más relegados, promovido durante la gestión presidencial de Cámpora. En el marco de este programa se contrató a algunos artistas para que fueran a pintar a los barrios urbano-marginales, donde poca era la llegada que hasta ese momento tenía la denominada “efervescencia cultural de los años ’60”.

Otros artistas manifestaron realizar actividades en los barrios por iniciativa propia, es el caso de Drago Brajak y Luis Scafati, que pintaron murales en paredes de algunos barrios, momento en que los vecinos se acercaban y en varias ocasiones colaboraron en murales colectivos. Asimismo, Gastón Alfaro asegura haber participado en instancias similares en el Barrio San Martín, junto al padre Llorens, conocido cura del Movimiento Tercermundista. Entre ellas, destacó una exposición colectiva de pinturas de diversa naturaleza, abstractas y figurativas, montadas dentro de una carpa, situada en el límite entre el Barrio Cano de la Ciudad de Mendoza y el asentamiento espontáneo que actualmente conforma el Barrio San Martín. Fueron célebres los campamentos que organizaba el padre Llorens en los primeros años ’70, donde jóvenes militantes y estudiantes universitarios trabajaban en mejoras para el barrio San Martín.

A partir de lo desarrollado, se considera que pocas veces en la historia del arte fue tan *relativa* la autonomía del campo cultural respecto de las “determinaciones externas”. Hemos mencionado cómo la censura fue ejercida en función de la filiación política del autor. Un artista condecorado en un Salón, podía ser desestimado en el siguiente al presentarse con una producción poco distante de la que en otro momento político le otorgó un altísimo reconocimiento.

El entrecruzamiento entre arte y política obligó a los artistas a preguntarse por la capacidad transformadora del arte. Unos encontraron necesario y urgente actualizar los medios formales de un arte que ya no interpelaba a la sociedad transformada por la incursión de nuevas tecnologías y medios de comunicación e información. Otros entendieron que los medios técnicos no significaban un cambio radical si seguía excluyéndose de la conversación a amplios sectores de la sociedad, y plantearon estrategias para volver actuantes a los relegados. Lo cierto es que ambas posiciones deben ser comprendidas como dos caras del mismo fenómeno: la actuación inminente de las representaciones políticas en el acontecer de la cultura de los años ’70.

Bibliografía

Alfaro, Gastón. (2015). 13 de marzo. Entrevista personal.

Autor anónimo. (1973). 17 de junio. "Muestra de cinco jóvenes artistas fue inaugurada en el salón de exposiciones de Diario MENDOZA". En *Diario Mendoza*, Mendoza.

Bourdieu, Pierre. (1990). "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método". En *Criterios*, n° 25-28, 20-42. La Habana.

Gilman, Claudia (2012) *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. 2da edición. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.

Giunta, Andrea. (2001) *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires, Paidós.

Juárez, Iris Mabel. (2016). 21 de marzo. Entrevista personal.

Longoni, Ana. (2014) *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires, Ariel.

Longoni, A; Mestman, M. (1999) "Vanguardia y revolución: acciones y definiciones por una "nueva estética" argentina, 1968" en Pucciarelli, A. (ed.), *La primacía de la política : Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN*. Buenos Aires, EUDEBA, pp.236-264

Lorenzo, Fernando (1971). "Nuestro teatro". En *Claves*, n° 34, 2.

Lorenzo, F. (1972). "T.N.T". En *Claves*, n° 52, 2.

Quirós, Carlos, director interino. (1972). "Un medio culpable". En *Claves*, n° 62, 32.

Rodríguez Agüero, Laura. (2014). "Centralización de la represión, violencia paraestatal y redes internacionales represivas en la Mendoza predictatorial". En *Sociohistórica*, n° 33. La Plata, Universidad Nacional de La Plata. En línea: <<http://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SH2014n33a02>>

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