San Miguel de Tucumán, 28 de Mayo de 2025

CIRCULAR N° 008/25-DES

DE: Dirección de Educación Secundaria

A: Supervisores/as de Educación Secundaria, Equipos Directivos de Instituciones de Educación Secundaria de gestión Estatal y Privada

ASUNTO: Concurso de Ciencias Sociales "Enseñame Tucumán"

La Dirección de Educación Secundaria, se dirige a Ustedes a fin de invitarlos a participar en el **Concurso de Ciencias Sociales "Enseñame Tucumán"**. Este concurso, organizado por el Ministerio de Educación de la provincia en articulación con el diario La Gaceta de Tucumán, se presenta como una oportunidad para ampliar el trabajo que se realiza en las instituciones educativas en torno a la historia local, las identidades y la cultura tucumana.

Esta iniciativa busca promover una construcción colectiva del conocimiento, impulsada por las diversas interpretaciones y miradas que los estudiantes puedan aportar desde su experiencia y formación. Se enmarca en la Ley Provincial de Educación N° 8391, que en su capítulo II, art. 9. inciso 15, establece la importancia de: "Afianzar el conocimiento de la historia, la geografía y la cultura de la Provincia, que fortalezcan la identidad provincial y posibiliten la valoración y el resguardo de su patrimonio natural, cultural y socio histórico".

En este sentido, se profundiza el estudio de la historia de Tucumán, y se da continuidad al trabajo realizado con la Colección "Historias Temáticas de Tucumán, Siglos XIX y XX", y la Colección "Historias de los Municipios de Tucumán, Siglos XIX y XX", propuesto en la Circular N° 04/25 - DES "Dossier Del libro al aula. Propuesta didáctica para trabajar las colecciones de historia

de Tucumán". Del mismo modo, busca fortalecer las prácticas de lectura, escritura y oralidad en el área de Ciencias Sociales en el Ciclo Orientado del Nivel Secundario, en consonancia con el Plan Nacional de Alfabetización (Resolución CFE 471/24) y el Plan Jurisdiccional de Alfabetización (Resolución 1097/5 MEd).

El concurso "Enseñame Tucumán" constituye una práctica pedagógica innovadora, en tanto pretende, a través de un dispositivo lúdico, creativo y participativo, que los estudiantes de las escuelas secundarias profundicen sus conocimientos sobre la provincia de Tucumán, al tiempo que se reconozcan sujetos protagonistas de nuestra historia y de su aprendizaje. Asimismo, aspira al desarrollo de una mirada crítica sobre los procesos sociales, culturales y territoriales que los atraviesan en la actualidad.

Los destinatarios son estudiantes del ciclo orientado, divididos en tres categorías:

- Categoría I. 4to año
- Categoría II. 5to año
- Categoría III 6to año

La propuesta se desarrollará en tres instancias: escolar, interescolar y provincial. Cada una de ellas presentará un nivel de complejidad creciente y será de carácter eliminatorio. De acuerdo a los desafíos propuestos, se determinará quiénes serán los que llegarán a la etapa final. **La instancia escolar se llevará a cabo el día 2 de julio.** En **Anexo 1** se especifican las **bases y condiciones del Concurso**, como también el cronograma del mismo y en **Anexo 2** se encontrará el material bibliográfico de estudio para el concurso, a saber: ***La cultura: artistas, instituciones, prácticas*** **de Marcela Vignoli (2017). Buenos Aires: Imago Mundi** y ***La población: su dinámica y los retratos resultantes*** **de Julia Patricia Ortiz de D'Arterio (2017). Buenos Aires: Imago Mundi.**

Para realizar la inscripción, cada institución debe completar hasta el día 15 de junio el siguiente formulario: https://forms.gle/TaRaV56J8Y8Dcw7T7. Por consultas, dirigirse al siguiente correo: cienciassocialesconcurso@gmail.com.

Cordialmente,

Prof. Rosa Elisabet Casares
Directora de Educación Secundaria

Prof. ROSA CASARES
DIRECTORA DE EDUCACION SECUNDARIA
SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCACION
MINISTERIO DE EDUCACION

ANEXO 1 – CIRCULAR N° 008/25-DES

CONCURSO DE CIENCIAS SOCIALES "ENSEÑAME TUCUMÁN"

Bases y Condiciones

Establecido para tres categorías de ciclo orientado de Nivel Secundario

- Categoría I. **4° Año**
- Categoría II. **5° Año**
- Categoría III. **6° Año**

I- Sobre el concurso:

a) El concurso se desarrollará en tres instancias. Cada una de ellas presentará un nivel de complejidad creciente. Todas serán de carácter eliminatorio. De acuerdo a los desafíos propuestos, en cada una de ellas se determinará quiénes serán los estudiantes que llegarán a la etapa final.

Instancias:

b) Instancia Escolar
c) Instancia Interescolar
d) Instancia Provincial

II- Formas de inscripción:

La inscripción se realizará a través del siguiente formulario google, que deberá ser completado por los docentes responsables/coordinadores del concurso de cada institución.

https://forms.gle/TaRaV56J8Y8Dcw7T7

INSTANCIA ESCOLAR

Destinatarios:

Se espera por institución un mínimo de dos parejas y un máximo de veinte parejas por categoría.

Sede:

La escuela elegirá el lugar dentro de sus instalaciones para el evento, a saber: biblioteca, salón de usos múltiples, curso, etc.

El día del concurso:

- El día miércoles **2 de julio** se llevará a cabo la instancia escolar.
- Los docentes coordinadores/responsables serán, preferentemente, docentes del área de Ciencias Sociales que tendrán a su cargo la tarea de acompañar y guiar a los estudiantes durante su preparación para el concurso y el día de su realización.
- Los estudiantes participantes, por categoría y en parejas, estarán ubicados en el lugar asignado.
- En el momento del concurso, el/la Director/a/ Vicedirector, o Asesor/a Pedagógico/a se encargará de distribuir los sobres cerrados al jurado del concurso. El jurado entregará un cuestionario a cada pareja.
- Cada cuestionario estará compuesto por 4 preguntas cerradas de opción múltiple y 1 pregunta de desarrollo. Cada pareja completará el cuestionario y lo entregará al jurado en un tiempo máximo de 20 minutos. Quedarán descalificadas las parejas que no entreguen sus respuestas en el tiempo establecido.
- La **dinámica de esta instancia será escrita** y se combinarán preguntas de contenido del libro asignado citado en el apartado de material bibliográfico, incluyendo fragmentos de obras literarias/poemas/canciones e interpretación de imágenes.

Material bibliográfico de estudio:

Selección de los temas en base a los capítulos del libro ***La cultura: artistas, instituciones, prácticas*** **de Marcela Vignoli (2017). Buenos Aires: Imago Mundi.**

Sobre el jurado y la evaluación:

- El jurado estará compuesto por tres docentes del área de Ciencias Sociales de la institución.
- El jurado corregirá los cuestionarios y deliberará en función de los criterios de evaluación propuestos. Elaborará un acta en la que consigne, por categoría, los datos de la pareja ganadora titular y su pareja suplente. Dicha acta deberá enviarse indefectiblemente al mail del concurso (cienciassocialesconcurso@gmail.com) con copia a los supervisores el mismo día del concurso.
- El Ministerio de Educación se encargará de enviar las rúbricas de evaluación, en base a las siguientes finalidades formativas de los Diseños Curriculares Jurisdiccionales:
    - El análisis de las múltiples y complejas relaciones entre los procesos políticos, institucionales, económicos, sociales y culturales contemporáneos.
    - Reconocer el valor del saber histórico en diálogo constante con las Ciencias Sociales para explicar la realidad social.

Resultado del Concurso:

Se seleccionarán dos parejas por cada categoría por Escuela:

- **Titular**: una pareja titular por categoría por Escuela, es decir, tres parejas titulares en total por Escuela.
- **Suplente**: una pareja suplente por categoría por Escuela, es decir, tres parejas suplentes en total por Escuela.

Cada pareja titular pasará a la instancia Interescolar, mientras que las suplentes quedarán disponibles para reemplazar a las titulares en caso de ausencia. Si la pareja suplente asumiera el rol titular, continuará participando hasta la instancia alcanzada.

INSTANCIA INTERESCOLAR

Destinatarios:

Participará una pareja por categoría, de cada escuela, ganadoras de la instancia escolar**.**

Sede:

Se conformarán cinco sedes correspondientes a cada uno de los 5 circuitos.

El día del concurso:

- El día **viernes 15 de agosto** se llevará a cabo la instancia interescolar.
- Los estudiantes participantes, por categoría, y en parejas estarán ubicados en el lugar asignado.
- En el momento del concurso, un referente de Supervisión / Ministerio de Educación se encargará de distribuir los sobres cerrados al jurado del concurso. El jurado entregará un cuestionario a cada pareja.
- Cada cuestionario estará compuesto por 4 preguntas cerradas de opción múltiple y 1 pregunta de desarrollo. Cada pareja completará el cuestionario y lo entregará al jurado en un tiempo máximo de 20 minutos. Quedarán descalificadas las parejas que no entreguen sus respuestas en el tiempo establecido.
- La **dinámica de esta instancia será escrita** y se combinarán preguntas de contenido del libro asignado citado a continuación, incluyendo fragmentos de obras literarias/poemas/canciones e interpretación de imágenes.

Material bibliográfico de consulta:

Selección de los temas en base a los capítulos del libro ***La población: su dinámica y los retratos resultantes*** **de Julia Patricia Ortiz de D'Arterio (2017). Buenos Aires: Imago Mundi.**

Sobre la evaluación:

- El comité evaluador estará compuesto por tres directores del área de Ciencias Sociales y/o docentes del área de Ciencias Sociales designados por el equipo de Supervisión y de la Dirección de Educación Secundaria.
- El jurado corregirá los cuestionarios y deliberará en función de los criterios de evaluación propuestos. Elaborará un acta en la que consigne, por categoría, los datos de la pareja ganadora titular y su pareja suplente. Dicha acta deberá enviarse indefectiblemente al mail del concurso (cienciassocialesconcurso@gmail.com) con copia a los supervisores el mismo día del concurso.
- El Ministerio de Educación se encargará de enviar las rúbricas de evaluación, en base a las siguientes finalidades formativas de los Diseños Curriculares Jurisdiccionales:
    - El análisis de las múltiples y complejas relaciones entre los procesos políticos, institucionales, económicos, sociales y culturales contemporáneos.
    - Reconocer el valor del saber histórico en diálogo constante con las Ciencias Sociales para explicar la realidad social.

Resultado del Concurso:

Se seleccionarán dos parejas por cada categoría por Circuito:

- Titular: una pareja titular por categoría por circuito, es decir, tres parejas titulares en total por Circuito.
- Suplente: una pareja suplente por categoría por circuito, es decir, tres parejas en total por Circuito.

Cada pareja titular pasará a la Instancia Provincial, mientras que las suplentes quedarán disponibles para reemplazar a las titulares en caso de ausencia. Si la pareja suplente asumiera el rol titular, continuará participando hasta la instancia alcanzada.

INSTANCIA PROVINCIAL

Destinatarios:

Las 15 parejas titulares finalistas (3 por cada circuito)

Sede:

El Ministerio de Educación comunicará oportunamente la sede donde se desarrollará esta instancia.

El mes del concurso:

La instancia final consistirá en la emisión de 4 programas televisivos durante el mes de septiembre de 2025. Participarán las 15 parejas clasificadas (3 por circuito, 5 por categoría). Habrá una pareja ganadora por categoría (el resto obtendrá mención). Finalmente, habrá una única pareja ganadora del Concurso “Enseñame Tucumán”.

Esta instancia será televisada por el Diario La Gaceta de Tucumán.

Modalidad:

Se realizarán cuatro dinámicas en vivo, cada una en días diferentes cuyas fechas se comunicarán debidamente**.** En esta instancia, las parejas responden en tiempo real y acumulan puntos.

Sobre la evaluación

El comité evaluador estará integrado por referentes de la comunidad académica y educativa de la provincia de Tucumán.

Cronograma del Concurso

Fecha	Actividad	Detalles
2 de Julio 2025	**Instancia Escolar**	Se realiza en cada Escuela, participan estudiantes en parejas según su categoría. Se seleccionan 3 parejas titulares y 3 parejas suplentes por escuela (una titular y una suplente por cada categoría: 4º, 5º y 6º año).
15 de agosto 2025	**Instancia Interescolar**	Se realiza en 5 sedes (según circuitos escolares). Se seleccionan 1 pareja titular y 1 pareja suplente por categoría y por circuito.
Mes de septiembre de 2025	**Instancia Provincial**	Competencia en 4 programas, con dinámicas variadas. Se destinan tres programas para la competencia de cada categoría en cada uno de ellos (compiten las 5 parejas titulares de cada categoría en un programa, respectivamente). Se destina el último programa para la gran final (compiten las 3 parejas que ganaron en los programas anteriores).

ANEXO 2 – CIRCULAR N° 008/25-DES

CONCURSO DE CIENCIAS SOCIALES "ENSEÑAME TUCUMÁN"

Material de estudio bibliográfico

En el presente anexo se encontrará el material bibliográfico de estudio para el concurso, a saber:

-La cultura: artistas, instituciones, prácticas **de Marcela Vignoli (2017). Buenos Aires: Imago Mundi**

-La población: su dinámica y los retratos resultantes **de Julia Patricia Ortiz de D'Arterio (2017). Buenos Aires: Imago Mundi.**

El asociacionismo empresario
María Lenis (coord.)

Las comunidades de inmigrantes
Vanesa Teitelbaum (coord.)

Las comunidades religiosas
Lucía Santos Lepera
y Cynthia Folquer (coords.)

La política
Leandro Lichtmajer (coord.)

Historias de Tucumán, 1816-2016

La *Colección Historias Temáticas de Tucumán* forma parte del conjunto de actividades impulsadas por la Provincia de Tucumán a través del Ente Provincial del Bicentenario por el festejo del Bicentenario de la Independencia. Esta desarrolla de manera sistemática aspectos del pasado provincial desde una mirada de larga duración que incluye dos siglos. La población, la educación pública de base provincial, la salud, la cultura, las universidades, el desarrollo de las industrias, los actores rurales y empresariales, los partidos políticos, las asociaciones empresarias, los credos religiosos, las comunidades de inmigrantes, los pueblos originarios y el mundo del trabajo constituyen tópicos que dejaron su huella en el ámbito provincial y explican las particularidades de nuestro presente.

Los autores que han participado en los distintos volúmenes son docentes e investigadores de la Universidad Nacional de Tucumán, la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino y del CONICET, abocados desde hace varios años al estudio de estas materias. La colección permite al lector interiorizarse en problemáticas que tienen una incidencia decisiva en la dinámica provincial. Sin embargo, su interés excede el plano meramente tucumano, pues las situaciones analizadas se abordan en diálogo con el contexto nacional y permiten iluminar las vicisitudes atravesadas por nuestro país a lo largo de estos dos siglos, a través de las historias gestadas en un espacio subnacional.

Fotografía de tapa: *Carnaval en barrio tucumano*, s/f. Gentileza *La Gaceta*.

www.edicionesimagomundi.com
ISBN 978-950-793-266-3
ediciones IMAGO MUNDI

Marcela Vignoli (coord.) **La cultura: artistas, instituciones, prácticas** IM

Colección Historias Temáticas de Tucumán, siglos XIX y XX

Marcela Vignoli. Profesora en Historia y Doctora en Humanidades por la Universidad Nacional de Tucumán, realizó su estancia posdoctoral en la Universidad de San Pablo, Brasil. Es investigadora asistente del CONICET y docente de Metodología de la Investigación Histórica en la carrera de Arqueología de la UNT.

Marcela Vignoli
(coordinadora)

La cultura:
artistas, instituciones, prácticas

ENTE PROVINCIAL BICENTENARIO TUCUMÁN 2016 | GOBIERNO DE TUCUMÁN
BICENTENARIO de la Independencia Argentina 1816 - TUCUMÁN - 2016
CFI CONSEJO FEDERAL DE INVERSIONES

La cultura:
artistas, instituciones, prácticas

ediciones
IMAGO
MUNDI

Marcela Vignoli
(coordinadora)

La cultura:
artistas, instituciones, prácticas

ENTE PROVINCIAL
BICENTENARIO TUCUMÁN 2016
GOBIERNO DE TUCUMÁN
BICENTENARIO de la Independencia Argentina 1816 - TUCUMÁN - 2016
CFI CONSEJO FEDERAL DE INVERSIONES

COLECCIÓN HISTORIAS TEMÁTICAS DE TUCUMÁN
Dirigida por María Celia Bravo

Marcela Vignoli (coordinadora)
La cultura: artistas, instituciones, prácticas.
1a ed. Buenos Aires: 2017.
288 p.; 15x22 cm.
ISBN 978-950-793-266-3
Cultura. I. Vignoli, Marcela, comp.
CDD 290
Fecha de catalogación: 17/05/2017
© 2017, Marcela Vignoli (coordinadora)
© 2017, Ediciones Imago Mundi
Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina, tirada de esta edición: 1.000 ejemplares

El/los autor/es de esta obra quieren dejar debida constancia de que involuntariamente puede haberse deslizado alguna omisión referida a un crédito por imágenes o textos. Queremos pedir disculpas si así fuera y manifestar que en futuras ediciones de este libro, este o estos errores se subsanaran.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de junio de 2017 en Gráfica San Martín, Pueyrredón 2130, San Martín, provincia de Buenos Aires, República Argentina. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito del editor.

ENTE PROVINCIAL
BICENTENARIO TUCUMÁN 2016

GOBIERNO DE TUCUMÁN

PRESIDENTE: Dr. Juan Manzur

VOCAL 1º: Dr. Julio Saguir

VOCAL 2º: Arq. Julio Middagh

VOCAL 3º: Dr. Carlos Páez de la Torre (h)

VOCAL 4º: Sr. Germán Enrique Alfaro

BICENTENARIO
de la Independencia Argentina
1816 - TUCUMÁN - 2016

Saludo

Juan Manzur*

.....

La provincia de Tucumán fue la sede histórica de la Declaración de la Independencia que dio origen a la nacionalidad argentina. El honor y el deber patriótico que emanan de tal acontecimiento han sido el impulso fundante de toda la actividad realizada a lo largo del año 2016 para conmemorar el Bicentenario de la Independencia nacional. Al cabo de este año de celebración, el Bicentenario perdurará para esta generación del pueblo tucumano como un verdadero motivo de orgullo por el espíritu cívico y patriótico que enmarcaron e impulsaron todos y cada unos de los eventos sucedidos.

Conscientes de la significación y relevancia que caracterizaban el acontecimiento, desde que iniciamos la organización de los festejos y actividades, solicité a los miembros del Ente Provincial del Bicentenario considerar un criterio primordial, que debía reflejar el espíritu del Bicentenario: redescubrir, evocar y celebrar el pasado, con una mirada expectante y previsora hacia el mañana.

Esta colección de historias de Tucumán que hoy presentamos es uno de los trabajos que mejor expresa este espíritu que nos ha animado. Hemos mirado, con los criterios de rigor de la disciplina histórica, nuestro pasado provincial, para redescubrirlo, evocarlo y celebrarlo. Esto nos da una nueva mirada, renovada y esperanzada, a un presente que nos tiene, hoy, como protagonistas principales de nuestro propio destino.

---

*.– Gobernador de la provincia de Tucumán y presidente del Ente Provincial del Bicentenario.

Presentación y agradecimientos

Julio Saguir*

.....

La celebración del Bicentenario de la Independencia Nacional en Tucumán provocó una vasta actividad cultural, social e institucional. Entre los primeros, un número relevante de eventos estuvo destinado a reflexionar y dialogar sobre el trayecto recorrido por nuestro país en estos doscientos años de historia argentina. En este contexto, desde el Ente Provincial del Bicentenario entendimos desde un comienzo que si bien la celebración refería indudablemente a una conmemoración nacional, y no local, nuestra propia historia provincial debía tener un lugar adecuado y específico en los festejos. De allí surgió este proyecto de conmemorar los doscientos años de nuestro territorio local con una mirada hacia el pasado que incluyera a nuestra propia comunidad académica, a nuestros historiadores, con el rigor correspondiente de su disciplina, analizando la historia provincial desde dos perspectivas: las historias de las comunidades locales, con sus instituciones, sus actores, sus desarrollos, por un lado; y las historias de los quehaceres, actividades y sectores de toda la provincia que, a lo largo de estos doscientos años de vida, la construyeron, la conformaron, le dieron vida e impulso. Era un modo de celebrar también el Bicentenario de la patria «chica», con el trabajo profesional y científico de los mismos tucumanos que heredamos y forjamos esta historia, puestos a mirar y descifrar el pasado que provocó este presente.

Para cumplir con este cometido convocamos a dos historiadoras de esta misma comunidad académica y universitaria que honran y prestigian a nuestra provincia con su trabajo y trayectoria profesional, María Celia Bravo y Gabriela Tío Vallejo. Acordada la tarea, ellas organizaron un equipo de trabajo conformado por historiadores avanzados y jóvenes de la comunidad científica tucumana. A ellos se sumó un conjunto de estudiantes de la carrera de Historia, quienes colaboraron decisivamente en la búsqueda y recolección de información necesaria. A lo largo de

*.– Vocal 1º del Ente Provincial del Bicentenario.

un año y medio de trabajo aproximadamente se llevó a cabo la tarea de investigación que hoy ve plasmados sus frutos.

Desde el Ente Provincial del Bicentenario entendemos además que el resultado logrado no es sólo esta colección de trabajos que hoy ve su publicación. Creemos también que la tarea realizada ha generado nuevos motivos e inquietudes para continuar con la indagación científica; esto es, nuevos temas de búsqueda e investigación para el mañana.

Este trabajo no hubiera sido posible sin concurrencias insoslayables. Por un lado, el Consejo Federal de Inversiones, que aportó los fondos necesarios para que los investigadores realizaran su trabajo en tiempo y forma. Una vez más, el CFI deja su huella en el desarrollo cultural de nuestra provincia.

Por otra parte, el diario *La Gaceta*, que abrió sus puertas para que nuestros estudiantes e historiadores ocuparan, literalmente, espacios del archivo para realizar la búsqueda necesaria. *La Gaceta*, ella misma parte de la historia que escribimos, estuvo presente también de esta manera en el Bicentenario de la Nación y de la provincia.

Finalmente, nuestro agradecimiento a los intendentes, funcionarios, directivos y empleados que, en los municipios, organismos y despachos provinciales, instituciones públicas y sociales y organizaciones diversas, abrieron las puertas para la consecución de la información que el trabajo requería. Ellos, junto con tantos vecinos, ciudadanos, dirigentes y militantes que se prestaron a las preguntas y al diálogo investigador, fueron determinantes para el material que conforma la base de estos relatos tan nuestros. Sin ellos, esta nuestras propias historias tucumanas no hubieran sido posible.

Prólogo

Carlos Páez de la Torre*

.....

Si bien se cuenta con obras integrales sobre el pasado de Tucumán, es evidente que los nuevos enfoques historiográficos, las nuevas técnicas de investigación y, sobre todo, el ancho espacio temporal transcurrido desde que se publicaron aquellos trabajos, hacían necesario encarar nuevamente la empresa.

Era preciso, asimismo, llenar el singular vacío existente –aún en aquellas obras integrales– respecto a las ciudades y pueblos del interior. Es un área que, con muy contadas excepciones, carecía de investigaciones ejecutadas en profundidad y con la adecuada metodología.

Lo mismo ocurre en la mayoría, si no en todas, las provincias argentinas. Los sucesos y la gente de sus capitales ocupan toda la escena, y el interior sólo queda como tema para escasos trabajos monográficos, no pocos de ellos obra de aficionados.

Todo esto tuvo en cuenta el Ente Bicentenario Tucumán, para incorporar, a su ambiciosa programación de actividades iniciada en 2016, la puesta en marcha de un trabajo que abordase tanto la historia temática como la historia de los pueblos tucumanos.

Con ese propósito se formaron, bajo la dirección de calificados profesionales de la investigación, equipos que acometieron la respectiva tarea, durante varios meses. Estos equipos recorrieron las fuentes del Archivo Histórico de la provincia y las hemerotecas, así como examinaron la documentación de las ciudades y pueblos y revisaron a fondo la bibliografía.

El Ente cuidó también de tomar las adecuadas previsiones presupuestarias, a fin de que el trabajo resultante pudiera ser dignamente editado. Para que no ocurriera, como tantas veces ha sucedido, que los originales terminaran encarpetados en los institutos, con un acceso limitado únicamente a los estudiosos.

---

*.– Vocal 3º del Ente Provincial del Bicentenario.

El resultado son los tomos que el lector tiene en las manos, y que indudablemente constituyen un aporte sólido y actualizado sobre la historia de Tucumán.

Es un trabajo de esos que se ejecutan en silencio. Se inicia sin actos especiales, sin discursos de apertura, sin aplausos y sin que los medios le destinen espacio. Es decir, con ese marco discreto que suele rodear a las realizaciones que perduran. Para el Ente Provincial del Bicentenario de Tucumán, ha constituido una de las empresas mayores encaradas con ocasión de los dos siglos de la patria independiente. Es legítimo que lo presente con orgullo.

Presentación

María Celia Bravo

.....

La *Colección de Historias Temáticas de Tucumán* forma parte del conjunto de actividades impulsadas por el Gobierno de Tucumán a través del Ente Provincial del Bicentenario para conmemorar los doscientos años de nuestra Independencia. Su propósito es desarrollar tópicos del pasado provincial con una mirada de larga duración que comprende dos siglos. Los pueblos originarios, la población, el mundo agrario y sus actores rurales, el desarrollo de las industrias, los trabajadores y sus sindicatos, la educación pública de base provincial, la salud, las comunidades de inmigrantes, la cultura, las universidades públicas y privadas, las asociaciones empresariales, los partidos políticos y los credos religiosos constituyen cuestiones que dejaron su huella en el ámbito provincial, a la vez que explican las particularidades de nuestro presente.

La relevancia de esta colección reside, precisamente, en tratar por primera vez el pasado de Tucumán en su larga duración. Hasta hoy, la provincia tiene una importante producción historiográfica sobre tópicos diversos, pero no desde esta perspectiva. La *Historia de Tucumán* de Lizondo Borda publicada en la década de 1940 (tres volúmenes) y la obra homónima de Carlos Páez de la Torre (h) de 1987 constituyen excepciones en ese universo variopinto que expresa a la producción historiográfica tucumana actual. Desde la década de 1980 la disciplina histórica se ha profesionalizado. La Universidad Nacional de Tucumán (UNT) a través de sus distintos doctorados y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) mediante sus becas han generado una renovación de la disciplina con nuevas y buenas camadas de historiadores. Los autores que han participado en los distintos volúmenes son docentes e investigadores de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), de la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino y del CONICET y están abocados desde hace varios años al estudio de estas materias.

En todos estos años han cambiado muchas cosas, no sólo las preocupaciones de los historiadores sino también las de los lectores. En efecto,

los problemas de los tiempos presentes motivan a repensar las viejas respuestas y a adentrarse en aspectos que hace poco estaban prácticamente inexplorados. La *Colección Historias Temáticas de Tucumán* está marcada por estas transformaciones generadas en el mundo académico y asume el desafío de presentar relatos históricos de larga duración que ponen su eje en la investigación, en la interdisciplinariedad y en el esquema narrativo. Esto implica recuperar las historias de buena factura pero también asumir el desarrollo de aspectos y problemáticas de la historia provincial que prácticamente no habían sido indagados. Quizás este sea uno de los méritos más importantes de estas obras.

¿Cuáles fueron las incidencias de la importante dotación demográfica de la provincia en el mundo material? ¿Qué marcas produjeron los pueblos originarios en la cultura provincial? ¿Cuáles fueron las condiciones necesarias que contribuyeron al desarrollo de la industria azucarera? ¿Cómo se explica la pervivencia del mediano y pequeño productor agrario? ¿Los partidos políticos de Tucumán respondieron a lógicas nacionales o expresaron además las particularidades provinciales? ¿Cuáles fueron las tramas de sentido que conformaron la variopinta cultura provincial en sus distintas expresiones? ¿Qué papel le cupo al asociacionismo étnico y empresarial en el desarrollo del Tucumán moderno? ¿Qué tipo de experiencias movieron el mundo del trabajo y cómo incidieron en la gestación del sindicalismo provincial? ¿Cómo se expresaron nuestras comunidades religiosas? ¿Qué parámetros incidieron en la construcción del Estado provincial en materia de educación o salud? ¿Cuáles fueron las matrices de sentido que gravitaron en el desarrollo de la educación superior? Estas son algunas de las preguntas que se desarrollan en los libros de la presente colección. En esa línea la *Colección Historias Temáticas de Tucumán* permite al lector interiorizarse en problemáticas de incidencia decisiva en nuestro devenir provincial. Su interés excede el plano meramente tucumano, pues las situaciones analizadas se abordan en diálogo con el contexto nacional y permiten iluminar las vicisitudes atravesadas por nuestro país, a lo largo de estos dos siglos, a través de historias gestadas desde un espacio subnacional.

Resta agradecer al Ente Provincial del Bicentenario por confiarnos esta labor, por su respaldo material y de gestión para poder concretar esta colección. Su intervención fue decisiva al permitirnos el acceso al fondo documental de las distintas reparticiones públicas de la Provincia para que los libros pudieran realizarse. Este reconocimiento es extensivo al diario *La Gaceta*, que nos franqueó generosamente las puertas de su archivo, una fuente de consulta invalorable para desentrañar las vicisitudes de la historia tucumana. El respaldo del Ente se reflejó, además, en la dotación de pasantes, alumnos avanzados de la carrera del Profesorado y Licenciatura en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT, quienes

realizaron la ardua tarea de buscar el material de archivo solicitado por los investigadores. Agradecemos la labor desempeñada por Solange Robles, Luciano Mónaco, Ignacio Sánchez y Nicolás Díaz Cisneros. También a Rosa Chaile, por el trabajo de coordinación realizado.

Índice general

Saludo IX

Presentación y agradecimientos XI

Prólogo XIII

Presentación XV

Introducción XXIII

1 Entre la espontaneidad, el disciplinamiento y la reglamentacion: las primeras tramas culturales, 1800-1869. **Marcela Vignoli** 1
1.1. Los lugares de expresión de la cultura popular y sus prácticas. Primeras regulaciones y prohibiciones (pág. 4) - 1.2. El acceso a la palabra escrita en un ámbito privado de lectura y discusión: las bibliotecas familiares, tertulias y banquetes (pág. 11) - 1.3. Ámbitos de confluencia de distintos sectores en torno a las fechas pautadas por la liturgia religiosa y patriótica (pág. 13) - 1.4. La cultura en la órbita del Estado durante el gobierno de Alejandro Heredia (pág. 16) - 1.5. El gobierno de Celedonio Gutiérrez y el fomento de la cultura como un modo de apaciguar los conflictos (pág. 20) - 1.6. La creación de las primeras tramas culturales del estado y su contracara: prohibiciones y duras reglamentaciones (pág. 22) - 1.7. Inversión estatal, oficio y profesiones vinculadas a la cultura (pág. 27)

2 Institucionalización de la cultura: expresiones, nuevos actores, sociedad y estado, 1870-1916. **Marcela Vignoli, Soledad Martínez Zuccardi y Gloria Zjawin** 31
2.1. Introducción (pág. 31) - 2.2. La conformación de un ambiente de sociabilidad cultural en la provincia de Tucumán en torno a bibliotecas populares y asociaciones culturales (pág. 34) - 2.3. El sonido y la imagen se reconvierten hasta crear nuevas expresiones de la cultura (pág. 54) - 2.4. Una publicación cultural fundacional: la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (pág. 63) - 2.5. Imaginando el Tucumán cultural: la elaboración de discursos acerca de la provincia a comienzos del siglo XX (pág. 65) - 2.6. Proyectos y concreciones en el campo de las artes visuales en el Centenario de la declaración de la Independencia (pág. 75) - 2.7. Inversión estatal, oficio y profesiones vinculadas a la cultura (pág. 78)

3 Elaboraciones del conflicto social y político en un contexto de configuración del campo cultural, 1917-1946. **Soledad Martínez Zuccardi, Marcela Vignoli y Dinorah Cardozo** 81
3.1. Introducción (pág. 81) - 3.2. Socialistas, literatura y cuestión social: La influencia de Ricardo Jaimes Freyre en los jóvenes poetas de la década de 1920 (pág. 86) - 3.3. Un campo cultural más complejo y diversificado (pág. 105) - 3.4. Alfredo Coviello, la revista Sustancia y el desarrollo regional (pág. 105) - 3.5. El programa cultural de Alberto Rougés y Ernesto Padilla: el cancionero de Juan Alfonso Carrizo (pág. 111) - 3.6. Emergencia de un campo específicamente literario: la Facultad de Filosofía y Letras, Cántico, el grupo La Carpa (pág. 113)

4 Afirmación y modernización de las prácticas culturales. Nuevas formas artísticas, 1946-1960. **Germán Azcoaga, Soledad Martínez Zuccardi, Mauricio Tossi y María Belén Sosa** 121
4.1. Introducción (pág. 121) - 4.2. El Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán y sus pioneros (pág. 123) - 4.3. La radio como plataforma para nuevos artistas: Primeras actuaciones de Mercedes Sosa (pág. 134) - 4.4. La modernización del teatro: consolidación de la escena independiente, creación del Consejo Provincial de Difusión Cultural y del Teatro Estable de la Provincia (pág. 139) - 4.5. El campo de la literatura entre los proyectos oficiales y los independientes: órganos de difusión, un certamen poético y una antología, la emergente crítica literaria local (pág. 154)

5 Manifestaciones culturales en un contexto de crisis social y política (1966-1975). **Soledad Martínez Zuccardi, Mauricio Tossi, Germán Azcoaga, María Belén Sosa y Marcela Vignoli** 163
5.1. Los sesentas (pág. 163) - 5.2. El ICUNT continúa con sus producciones (pág. 168) - 5.3. El surgimiento de canal 10 LW 83 (pág. 171) - 5.4. Gerardo Vallejo y el Tucumán del viejo Reales (pág. 174) - 5.5. Mercedes Sosa: entre la censura y la consagración (pág. 180) - 5.6. El teatro: profesionalización y afianzamiento institucional (1966-1975). Surgimiento y desarrollo de la dramaturgia de Oscar R. Quiroga y del Teatro Universitario (pág. 182) - 5.7. La dramaturgia de Oscar R. Quiroga o la palabra escénica territorializada (pág. 187) - 5.8. El Teatro Universitario: una nueva fuerza productiva (pág. 189) - 5.9. Un campo literario en ebullición (pág. 199) - 5.10. «Éramos todo un movimiento cultural» (pág. 211)

6 Las expresiones culturales durante la dictadura: represión, censura y resistencia, 1975-1983. **Mauricio Tossi, Mirta Hillen, Marcela Vignoli y Maria Belén Sosa** 215
6.1. La cultura bajo la órbita del terrorismo de Estado (pág. 215) - 6.2. Vida cotidiana y sociabilidad: supervivencia, memoria y trauma (pág. 224) - 6.3. El teatro frente a las políticas dictatoriales: clausuras, estancamientos y reorientaciones poéticas (pág. 231)

Conclusiones. 241

Autores 247
Referencias bibliográficas 251

Introducción

Marcela Vignoli

El propósito de este libro es reconstruir y analizar las diferentes manifestaciones de la cultura tucumana en un período de larga duración que contempla el siglo XIX y gran parte el siglo XX, articulando las expresiones espontáneas con las de artistas e intelectuales y con las promovidas por las instituciones que intervinieron en el fomento y desarrollo de sus prácticas, pero también –a veces– en su represión y asfixia.

Desde diversos abordajes interdisciplinarios se indaga, en consecuencia, tanto las expresiones de la cultura popular como la letrada y de élite, incluyendo las manifestaciones culturales de los pueblos y ciudades del interior de la provincia.

Es importante destacar la preocupación de los autores por los contextos históricos en los que diferentes sujetos –particularmente los artistas– desplegaron aptitudes y talentos en el espacio público, incluidos en los casos en los que la genialidad individual parece escurrirse de su tiempo.

La obra cuenta con el respaldo de sólidas investigaciones –que los autores de este libro y otros especialistas vienen desarrollando desde hace varios años– centradas en diferentes aspectos de la cultura tucumana durante el período bajo estudio (Kaliman 2004, 2010; Martínez Zuccardi 2004, 2012; Tossi 2005, 2009, 2011; Chein 2006, 2010; Risco 2008, 2009; Orquera 2010, 2012; Vignoli 2011b, 2011a, 2015a, 2015b; Chamosa 2010; 2014; 2014). Creemos que estas investigaciones, al tiempo que son una manifestación del vigor que han tomado los estudios sobre la cultura en Tucumán desde hace más de una década, permiten intentar una obra de síntesis que conjugue la divulgación con la dimensión académica. Es decir, aunque esta obra fue concebida para el público del propio campo disciplinar, contribuyendo a enriquecer los debates historiográficos, también persigue interesar a lectores preocupados por el pasado de Tucumán más allá de las aulas o universidades.

Quizás llame la atención que se haya elegido a los carnavales como vectores que orientan el relato de todos los capítulos. Es que estas mani-

festaciones culturales –así lo creemos– pueden considerarse instantes privilegiados para pensar la cultura en Tucumán más que otros rituales o espectáculos públicos.

Los capítulos han sido pensados a partir de núcleos problemáticos que si bien se ajustan a las divisiones clásicas de la historia argentina en más de una ocasión plantean nuevas preguntas y desafíos a esa cronología canonizada.

El primer problema que se intentará abordar en el capítulo I, de nuestra autoría, es el de la cultura en las décadas previas al período que inaugura la sanción de la Constitución Nacional (1853), que como sabemos ha sido visto como el punto de inicio de las primeras tramas culturales del Estado. Nuestro enfoque matiza esa mirada y postula que durante las primeras décadas del siglo XIX, y en lo que a la esfera de poder se refiere, con dificultades, avances y retrocesos los gobiernos lograron sentar algunas bases sólidas que servirán de insumo a la formación de un ámbito de cultura institucionalizado a partir del denominado «Período de organización nacional». Además, quizás no sea necesario apuntarlo, la cultura no solo se manifiesta en sendas institucionalizadas y oficiales, sino que se expresa de manera espontánea, particularmente en los sectores populares. Así, un amplio espectro de esas creaciones culturales espontáneas de la primera mitad del siglo XIX será indagado.

El capítulo siguiente, cuya primera parte también nos pertenece, se propone recorrer el proceso de institucionalización de la cultura que va desde 1870 hasta 1916. En primer lugar se destaca la aparición de nuevos actores y la incorporación de prácticas novedosas como la lectura y la escritura de la mano de proyectos nacionales de educación pública (El Colegio Nacional, creado en 1865 y la Escuela Normal, una década después) y del establecimiento de bibliotecas y salas de lectura, en los que es gran protagonista la sociedad civil. La Sociedad Sarmiento, fundada en 1882 por un grupo de jóvenes egresados y estudiantes de esos establecimientos fue sin duda el resultado más exitoso de la confluencia de la voluntad oficial con la sociedad civil.

Se verá, asimismo, como los gobiernos provinciales (sobre todo durante la década de 1890) comenzarona fomentar expresiones que, como la música y la pintura, se materializan en centros dedicados a su estudio y en becas de perfeccionamiento. El caso de la compra de la «Galería de los gobernadores» a la joven artista Lola Mora en 1894 constituye un destacado ejemplo de las dimensiones que había tomado la cultura en la órbita del Estado. En efecto, a partir de entonces comienza a disponer de un presupuesto que, aunque variable, implicaba el reconocimiento de la necesidad de inversiones en esta esfera.

Con el cambio de siglo también aparecen una serie de novedades, como el cinematógrafo, que junto el pavimento y la expansión de la luz

eléctrica hacen pensar en un Tucumán «civilizado». Algunas de estas mejoras abarcan también a localidades del interior de la provincia, siendo Monteros una de las más favorecidas con el establecimiento de la Escuela Normal en 1907, resultado en cierta medida de un desarrollo cultural previo, que recibía reconocimiento y espaldarazo oficial.

Otro signo de modernidad llegó de la mano de la escritura con altas aspiraciones de rigurosidad científica. Es la época de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (1904-1907) y del protagonismo político, cultural y social de Juan B. Terán y el grupo que lo acompaña en fructíferas gestiones, tanto en el comité de esta empresa editorial como en la presidencia de la Sociedad Sarmiento, que ha sido retratado aquí por Soledad Martínez Zuccardi. La propuesta de creación de universidad provincial constituye el gran anhelo de esta «Generación del Centenario» que logra concretarse en 1914.

La investigación y estudio de los distintos discursos que circulan en la época respecto a la realidad provincial, ya sea desde el campo literario o bajo la formade impresiones de viajeros extranjeros, permite a la autora reflexionar sobre el desafío que significó para la élite azucarera «digerir» aquellas miradas (mostradas en audaces apuestas artísticas) que tomaban distancia de las imágenes de un Tucumán de esplendor y pujanza. Contemporáneamente y de acuerdo con las páginas escritas por Gloria Zjwain, la creación del Museo Provincial de Bellas Artes dejaba entrever el nacimiento de un diálogo fluido con autoridades nacionales en pos de la promoción y el afianzamiento de las manifestaciones artísticas.

El final de los gobiernos conservadores, la alta conflictividad social y las accidentadas alternativas por las que atravesaron los gobiernos de la Unión Cívica Radical constituyen las manifestaciones más visibles en la política y la economía, de profundas transformaciones sociales cuya trascendencia y repercusión en la vida cotidiana se proyectaron al ámbito de las letras y la música. En efecto, la crítica social impregnó la poesía, a través de la cual se expresaron no pocas voces de descontento y fue un grupo de jóvenes poetas quienes elaboraron con las herramientas de la escritura una aguda lectura de los conflictos sociales y políticos que conmovían la «provincia del azúcar». Lo hicieron desde espacios institucionalizados como la Sociedad Sarmiento, desde nuevos ámbitos literarios como «El Ateneo de Tucumán», o desde las páginas de las revistas literarias que florecieron en el Tucumán de los años veinte. La visita de Alfonsina Storni, para el festejo del 45°aniversario de la Sociedad Sarmiento en 1927, es una muestra clara del lugar que ocupaba la poesía en la asociación, pero también de una nueva sensibilidad política en ascenso entre artistas e intelectuales. Con Dinorah Cardozo intentamos dar cuenta de esos cambios en la Sociedad Sarmiento, y como durante su cincuentenario se planteó en su seno fomentar una cultura más abierta con el ingreso de sectores

populares, a la vez que se intentaba estabilizar y formalizar sus diversas actividades, entre las cuales destacamos los esfuerzos por constituir con criterios profesionales un instituto de investigaciones históricas, toda una innovación en la materia. En la misma dirección, emerge un campo específicamente literario, pero esta vez desde la recién creada Facultad de Filosofía y Letras con el surgimiento de algunas revistas literarias y grupos culturales, cuyo análisis es abordado por Soledad Martínez Zuccardi.

En el capítulo IV se analizará de qué manera la irrupción del peronismo impactó en el ámbito de la cultura. Los autores que abordan el período se han concentrado en expresiones culturales como las letras, el cine, la radio y el teatro, a través de las cuales es posible advertir un período de afianzamiento, modernización y aparición de nuevas formas artísticas. Al respecto, Germán Azcoaga explora los inicios de la actividad cinematográfica, que se llevó cabo desde la UNT. María Belén Sosa, por su parte, se ocupa de las transformaciones en la radiofonía, que a principios de la década de 1950 se transformará en una plataforma para el surgimiento de nuevos artistas, como fue el caso de Mercedes Sosa, figura central de un movimiento de compositores, cantantes y poetas que conformarán el Nuevo Cancionero.

Otras expresiones culturales que tenían una larga trayectoria en nuestro medio experimentan también un período que se podría caracterizar de modernización. Soledad Martínez Zuccardi examina el impacto del peronismo en el campo literario local, matizando algunas visiones respecto del período y reafirmando otras. Por su parte, Mauricio Tossi analiza el caso del teatro. El recorrido que realiza este autor concluye con la creación del Consejo Provincial de Difusión Cultural, una institución clave para el campo cultural tucumano a partir de fines de la década de 1950.

El capítulo V muestra las expresiones culturales en estado de efervescencia en el marco de la crisis social y política de la década de 1960, agudizada con el cierre de once ingenios azucareros. El teatro, la música, las letras y el cine se encuentran atravesados por esta realidad, dando lugar, tal como ocurriera en la década de 1920, a elaboraciones culturales sobre esa verdadera hecatombe que se abatió sobre la provincia. En el terreno de las letras, Soledad Martínez Zuccardi nos muestra como la crisis conmovió al mundo de los poetas, y Germán Azcoaga, por su parte, explora como las producciones cinematográficas del período también estuvieron atravesadas por esta temática. El teatro, a su vez, experimenta un período de afianzamiento y profesionalización, notándose la importante expansión del elenco universitario. Al tiempo que estos desarrollos tenían lugar en un marco de efervescencia cultural, comenzaban a sentirse los primeros síntomas de la censura y el control que sobre el terreno de la cultura caerá a mediados de la década de 1970. Sobre esta cuestión María Belén Sosa hace referencia a la temprana censura a la que fue sometida Mercedes

Sosa en una serie de presentaciones, paradójicamente en los años que consagraron a la artista y la proyectaron a la escena nacional.

Para cerrar el punto remitimos a los testimonios de actores del campo cultural tucumano que describieron la época como de «ebullición» creativa, como rasgo positivo, pero que también caracterizaron como el preludio de la etapa de censura y represión que se desató a partir 1975, cuando se implantó el terrorismo de Estado con el Operativo Independencia. Por tal razón se incorpora al análisis, además de las prácticas institucionalizadas u oficiales, la dimensión de la vida cotidiana de las personas, sobre la que Mirta Hillen se interroga: ¿qué ocurrió a partir de 1975 con la bohemia en bares y cafés?; ¿cómo se manifestaron la represión y la censura en lo simbólico y lo estético? Estas cuestiones son asumidas a continuación por Mauricio Tossi, quien analiza la práctica teatral en esa coyuntura a partir de tres ejes: la clausura, el estancamiento y las reorientaciones poéticas.

Sin duda muchos fenómenos, procesos y sucesos relevantes quedaron fuera de este apretado recorrido propuesto por los ocho autores que intervinieron en la elaboración de este volumen. Si ello motiva nuevas investigaciones, nuevas preguntas y nuevos debates el esfuerzo volcado en estas páginas estará ampliamente justificado.

Capítulo 1

Entre la espontaneidad, el disciplinamiento y la reglamentacion: las primeras tramas culturales, 1800-1869

Marcela Vignoli

> «Febrero 8. Siendo miércoles de ceniza, el carnaval cesó. La escena que presentaba la ciudad de Tucumán en los últimos tres o cuatro días probablemente jamás fue excedida en ruidosa confusión. Labores y trabajos de todas clases se suspendieron, todo orden se abolió, amo y criado, oficial y soldado, señora y caballero, todos confusamente reunidos en el jubileo, con una animación y actividad completamente insospechada (…). La principal diversión parecía consistir en arrojar puñados de harina o almidón en polvo a los ojos de los que parecían menos preparados, y a cuyo intento todas las personas, altas y bajas, viejas y jóvenes, llevaban en sus pañuelos, bolsillos, y esquinas de sus ponchos, abundante depósito de esta munición (…). La gente de campo, desde muchas leguas a la redonda, con sus esposas y novias, y niños, entraban en la ciudad montados en caballos o mulas, algunos con guitarras, otros con tambores, otros cantando, otros, chillando y mugiendo (…)».
>
> Temple (1920, págs. 70-72)

La imagen que Edmund Temple –un viajero inglés que perseguía oportunidades económicas en el norte argentino– logró plasmar de manera condensada, constituye uno de los pocos testimonios que recrea la

interacción de personas que se mostraron receptivos a la visita de hombres, mujeres y niños provenientes de distintas geografías de la provincia. Se podría sugerir además, según este testimonio, que «la gente de campo» alimentaba la cultura de la ciudad con sus guitarras, tambores y cantos. Por último, Temple recupera la sonoridad carnavalesca, y nos regala su figura verbal, donde la música convive con los «chillidos» y «mugidos» del pueblo.

Evidentemente estas transgresiones y alteraciones de las costumbres que llegaban incluso a provocar movimientos y sonidos extraños, hacían pensar a este viajero inglés que se operaba un cambio rotundo de personalidad entre quienes participaban del carnaval, lo que afectaba la relación con el espacio, con la jerarquía social e incluso con el propio cuerpo.

Sin embargo ¿hasta qué punto puede ser considerada una absoluta transgresión de las costumbres y no más bien una exageración de ciertos rasgos existentes en aquella sociedad tucumana? Lo que la fiesta desataba, es decir los juegos, la diversión, la violencia, la fiesta, la bebida y el desenfado con el propio cuerpo ¿era realmente excepcional?

El propósito de este capítulo es recrear las expresiones culturales y también las sensibilidades de la sociedad tucumana durante la primera mitad del siglo XIX.

Por sensibilidad nos referimos a un objeto de estudio amplio y difícil de caracterizar, como es la capacidad de «sentir, de percibir placer y dolor (…). Se trata de la pasión que lo invade todo, hasta la vida pública, o del sentimiento encogido y reducido de la intimidad; del cuerpo desenvuelto y encorsetado por la vestimenta y la coacción social que juzga impúdica toda soltura (…)» (Barrán 1994, pág. 11).

Consideramos que a lo largo del período una serie de sentimientos impregnan la vida de la población tucumana. En primer lugar, la violencia forma parte del cotidiano de las personas, manifiestándose también en la vida política hasta bien entrada la década de 1840, primero con las guerras de revolución e independencia y luego en tiempos de inestabilidad política pero también de relativa paz como serían las década de 1830, 1840 y 1850 donde hubo persecuciones, encarcelamientos, deportaciones y asesinatos, incluso de tres gobernadores. También en una dimensión más cotidiana, en los conflictos entre las personas que podían sucederse en el mercado, en la calle o en las casas de familia, la violencia está presente, física y verbalmente.

Otro de los sentimientos que creemos se inmiscuye en la vida de las personas es la necesidad de juego y diversión que abarca a todos los sectores. Hombres, mujeres y niños jugaban en tiempos de ocio pero también en horas de trabajo. La recurrente necesidad de regular estas prácticas y de controlar, quizás inútilmente su expansión, nos habla de una cultura lúdica casi tan seria como la cultura del trabajo. Pero más

aún, los propios gobernadores mostraron ese costado aunque quisieran regular, controlar y prohibir entre sus gobernados las mismas prácticas que ellos disfrutaban. En particular estas reglamentaciones recaían sobre los sectores populares de la campaña tucumana, que de acuerdo con los censos de 1812, 1845 y 1869 constituía más del 70 % de la población.

Si bien el terreno de la cultura se presenta apropiado para entender estas cuestiones, nuestra mirada intenta «complejizar algunas nociones que conciben a las expresiones o manifestaciones culturales como meros reflejos no problemáticos de su tiempo» (Burke 2004, pág. 35). Nuestro propósito es poder advertir no sólo las creencias, mentalidades, prácticas cotidianas, objetos culturales y costumbres, sino también la injerencia del gobierno en el terreno de la cultura, con sus controles y prohibiciones pero también con el fomento de ciertas áreas, y que, creemos, recién a partir de 1870 –uno de los límites temporales de este capítulo– logran institucionalizarse en el estado provincial y las correspondientes esferas municipales. Este interés se complementa con considerar a la historia cultural inclusiva, que pueda dar cuenta de la cultura popular, además de una cultura letrada, que sea capaz de incorporar a la dimensión urbana, el mundo rural circundante o de las localidades del interior de la provincia.

La historia cultural entendida de este modo no constituye una novedad, sino que incorpora perspectivas que circulan en los ámbitos académicos desde la década de 1960 y que también incluye el interés por los sectores populares, sus prácticas y costumbres.

El período bajo estudio, signado por la guerra de la independencia y las luchas civiles, significó para Tucumán grandes transformaciones en lo político y administrativo respecto de la época de la colonia acompañadas de períodos de crisis económica debido a cambios en la relación comercial con el Alto Perú y al nuevo predominio político y económico de Buenos Aires. A lo largo de este capítulo intentaremos analizar el impacto que tuvieron los episodios vinculados a las diferentes disputas bélicas en las expresiones culturales de los sectores populares por un lado, en la élite o clase más acomodada por otro, así como en los eventos –religiosos o los novedosos de celebración patria– que lograban congregar, más no confundir, a los diferentes actores en el espacio público.

Otra cuestión a analizar en este capítulo será la conformación hacia dentro del Estado de las primeras tramas culturales las que se harán presentes recién a partir de la década de 1830 durante el gobierno de Alejandro Heredia.

Como se puede advertir, este planteo requirió un trabajo minucioso con las fuentes del período. Se ha revisado la sección administrativa entre 1800 a 1870, otra consulta importante para este período la constituyó la Compilación ordenada de leyes y decretos de la provincia a partir de 1852, además de consultar el archivo municipal desde sus primeros registros en

1868. Por último, se ha podido acceder a una importante base de datos del archivo judicial y del crimen gracias al aporte de Paula Parolo. Respecto de las obras editas, este capítulo se apoya también en relatos de viajeros, que a principios del siglo XIX recorrieron Tucumán en busca de oportunidades comerciales o bien como parte de visitas protocolares. Por otra parte, algunas personalidades de la época (Juan B. Alberdi, el general Gregorio Aráoz de Lamadrid por ejemplo) han dejado también sus impresiones, a veces críticas, sobre la provincia de Tucumán, en lo concerniente al ámbito de la cultura.

1.1 Los lugares de expresión de la cultura popular y sus prácticas. Primeras regulaciones y prohibiciones

«El pueblo en palabras», es una expresión que la historiadora Arlette Farge utilizó para referirse a las prácticas de los sectores populares registradas en los diferentes fondos de un archivo (en su caso el estudio se centraba en París en el siglo XVIII y se refería a los expedientes judiciales y papeles de policía). Al hablar de pueblo o sectores populares, en nuestro caso, nos referimos a aquellos que trabajaban en relación de dependencia y sobre quienes recaían las normativas de disciplinamiento social, moral y laboral, dueños solo de su fuerza de trabajo y de algunos pocos bienes, se les vedaba el derecho a la ciudadanía activa. Las guerras de la independencia y la prolongada estancia del Ejército del Norte en Tucumán incorporaron, sin embargo, un matiz en esta sociedad estratificada, brindando oportunidades de mejorar sustancialmente a esclavos e indígenas que se incorporaron a la carrera militar.

Durante las primeras décadas del siglo XIX la cultura popular, manifestada por una parte en los mercados, las plazas y las calles, y, por otra en pulperías y casas de familia, constituyeron uno de los tópicos predilectos de los relatos de viajeros. Además, estas escenas de la vida cotidiana aparecieron en forma de coplas y cantares que circularon hasta mucho tiempo después entre los sectores populares como parte de una cultura oral que buscaba perpetuarse. Pero también, estas expresiones tuvieron su contracara plasmada en conflictos suscitados en el espacio público y que las autoridades intentaron reprimir y/o controlar como indican algunos de los expedientes judiciales. Un inconveniente que se desprende de la reconstrucción a partir de estas fuentes es que los episodios que relatan están envueltos en conflictos y por lo tanto la mirada sobre los divertimentos de estos sectores tiende a ser negativa. Juegos prohibidos, embriaguez, insultos y agresiones físicas en bailes, carnavales y fiestas. De hecho, si no fuera por que suscitaron algún conflicto en el que intervino la policía o la justicia, no hubiéramos podido conocer estos aspectos de la cultura popular. Con esto en cuenta, intentaremos ir un poco más allá de

la mera descripción de ese costado conflictivo, procurando analizar las expresiones populares de la cultura urbana y rural, tomando en cuenta los espacios habituales por los que circulaban y las disposiciones, reglamentos y prohibiciones a que dieron lugar las actividades, además se analizarán las respuestas de estos sectores a los intentos por controlar y ordenar su tiempo libre y horas de ocio.

La plaza en realidad era el espacio en el que tenían lugar las diversiones, así como los intercambios comerciales dado que funcionó como mercado durante las primeras décadas del siglo XIX.

La confluencia de diferentes sectores enmarcados en una sociedad jerárquica que mantenía una estructura colonial, también generó fricciones, ofensas y faltas de respeto que terminaron en discusiones verbales y peleas.

Además la convivencia entre hombres y mujeres podía desatar conflictos en el espacio público, como lo demuestra el siguiente testimonio,

> «Por un pañuelo qe conoci ser mio en poder de Da. Manuela Sasta, y haviendole recumbenido a la citada Sasta para su devolución, no saqué otra cosa que insultos e improperios, interpuse queja verbal ante el Alcalde de Barrio y como este maliciosamente no huviese determinado la devolución de mi prenda (…) le proteste ante el juzgado (…) incomodo de esto me havria benido siguiendo y encontrándome en la calle pública dia solemne de viernes santo, y atropellando los fueros mugeriles descargó en mi persona un sinnúmero de bofetones con bastante escandalo y rubor mio. Tambien me injurio de infame y puta (…). Este horrendo atentado me hace reclamar (…) que ponga remedios antes que llegue a hoidos de mi marido, y tal vez me cueste la vida (…)».[1]

El conflicto suscitado en torno al pañuelo, que comenzó como un robo menor y una discusión entre dos mujeres, se modificó hasta terminar en abuso de autoridad cometido por el alcalde de barrio a lo que se sumó la violencia física y verbal que este ejerció sobre la mujer denunciante. Lo interesante de este conflicto desatado en plena «calle pública» es que nos permite inferir que las mujeres denunciaban la violencia física y verbal de los varones, como algo diferente a una violencia entre mujeres, que tenían identificado este atropello a los «fueros mugeriles», y, en este caso se pudo identificar el abuso de autoridad. El peso que podría llegar a tener un chisme o rumor esparcido en la «calle pública» llevó a esta mujer a pedir una «satisfacción pública» como modo de remediar este escándalo.

Evidentemente, estos conflictos – que en los expedientes judiciales están caratulados como demandas por calumnias, injurias, o simplemente escándalo o desacato – comenzaron a transformarse en una preocupación

1.– Archivo Histórico de Tucumán (en adelante AHT), Sección Judicial del Crimen (en adelante SJ), caja 17, exp. 14, año 1819.

para el gobierno que en 1826 creó la figura de comisario «(…) que cele el buen orden del Mercado», destacándose que una de las tareas sería evitar que las esclavas y conchabadas se demoraran más de la cuenta en sus compras, que no hubiera personas ebrias y por último «decignar los lugares que deben ocupar los hombres y las mugeres ebitando la mescla y confucion de unos con otros».[2]

Evidentemente, se trató de una cultura que se manifestaba oralmente, de modo que el lugar que ocupó la palabra hablada y el sonido tuvo una gran importancia. En una sociedad analfabeta, sin escuelas ni presupuesto en educación hasta mediados de la década de 1820,[3] la sonoridad tuvo una presencia central, pensemos en los anuncios de las ventas de productos en el mercado, pasando por los pregoneros que se ubicaban en las esquinas de la ciudad con un tambor que llamaba la atención del vecindario para informar alguna noticia. Sin embargo quienes formaban parte de la elite tenían la posibilidad, a partir de las reuniones en casas de familia, de escuchar lecturas o conocer sobre la cultura letrada. No era este el caso de los sectores populares. Esa «palabra proclamada a viva voz, al aire libre (…) en la calle» (Bajtín 2003, pág. 146), también componía uno de los rasgos esenciales de la cultura popular.

En este reinado del sonido, la música fue una de las primeras expresiones culturales entre los diferentes sectores sociales. Las coplas, la vidalita y la caja aparecen como uno de los instrumentos más representativos de la cultura popular.

Los relatos de viajeros y las memorias de esa época coinciden. Según Joseph Andrews, viajero inglés que llegó a la provincia en 1826, «Las artes y las ciencias son casi desconocidas, incluso entre estas, la literatura. Solo la música parece estar cultivada (…)» (Andrews 1915, pág. 67).

En 1834, Alberdi advertía que «Las clases rústicas de Tucumán (…). Sus cantos y versos rudos todavía, están sin embargo envueltos en una eterna melancolía. Ninguna producción literaria ni artística se propaga más rápidamente en Tucumán que la que lleva el sello de la melancolía». Acotaba además la anécdota del general Manuel Belgrano quien había suspendido una serenata por la ansiedad que le provocó el escuchar una música tan triste (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 242).

Además de la música, el baile y el canto, también congregaban a los sectores populares las fiestas en casas de familia y los festejos populares como carnavales o fiestas religiosas. En el espacio doméstico, los bailes fueron frecuentes, tanto en la ciudad como en la campaña. Las fuentes judiciales nos permiten conocer que la concurrencia a estos eventos era muy

2.– AHT, SA, vol. 32, año 1826, fs. 111-113.

3.– La ley de presupuesto aprobada para 1827, en el que se detalla un pequeño monto (que representa un 8,2 % del total presupuestado) para cubrir unos cuantos sueldos y gastos de imprenta, AHT, SA, vol. 33, año 1827, fs. 46-47.

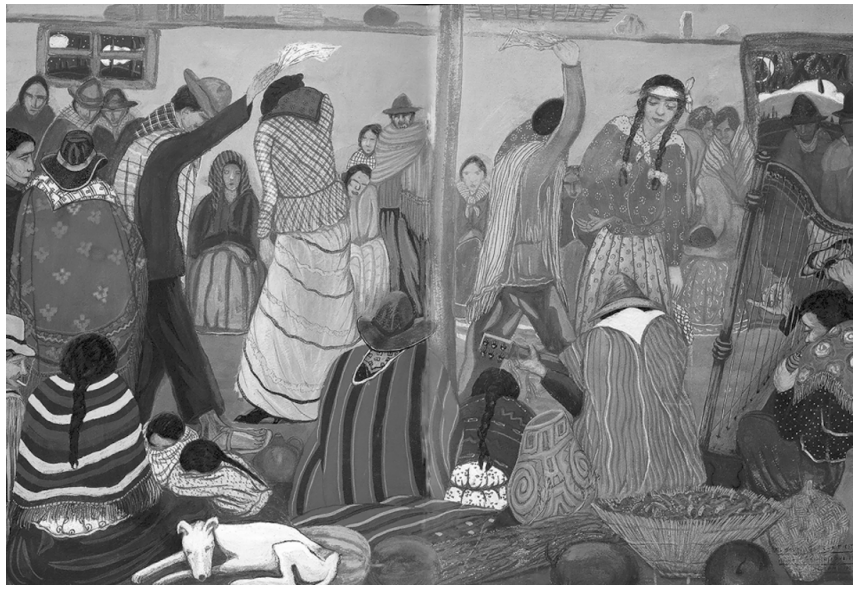

Figura 1.1. «Fiesta» de Alfredo Gramajo Gutiérrez, 1924. Gentileza Sebastián Rosso.

grande, dado que en casi todos los casos se habla que la gente colmaba los patios, los pasillos, la sala, las habitaciones. Estos eventos también fueron motivo de control de las autoridades que si bien eran conscientes que los bailes «(…) debían servir al entretenimiento del hombre, y ser un medio para distraerlo de sus fatigas» podían provocar conflictos, decidiéndose por lo tanto a mediados de la década de 1820 que «los bailes de la plebe en lo sucesivo no se harán sin dar aviso anticipado a la Policía».[4]

Si bien el carnaval constituyó una fiesta en la que tomaba parte toda la sociedad, consideramos que sin lugar a dudas era una fiesta popular que se irradiaba a otros sectores que intentaban imitar esa cultura popular, hasta que en la segunda mitad del siglo XIX incipientes sectores medios comenzaran a apropiarse del evento con sus comparsas y desfiles.

A pesar que no era «posible arrancar de pronto las profundas raíces que ha dejado una costumbre envejecida» hacia 1840 intentó regularse el carnaval mediante un decreto «(…) por el que se permiten las reuniones para cantar la vidalita, sin causar desorden ni perturbar la tranquilidad pública, castigándose severamente al que conducido por un instinto de guapeza, con armas o sin ellas, trate de desarmar esta clase de reuniones».[5]

4.– AHT, SA, vol. 32, año 1826, fs. 368 y v.
5.– AHT, SA, vol. 55, año 1840, fs. 33-34.

Al año siguiente hubo un decreto más explícito aun, a través del cual se prohibieron una serie de actividades que evidentemente habían sido habituales durante los días de carnaval: «galopar a caballo por las calles de la ciudad», «cargar sable, cuchillo, puñal, pistola», «jugar al carnaval por las calles antes que se dispare un cañonazo en la plaza», fueron prohibidas indicando los castigos correspondientes: perder el caballo, pagar multas o castigo con penas *arbitrarias.* Se especificaba también a quienes estaba dirigida la disposición y por lo general se exceptuaba a las fuerzas del orden, los jefes y oficiales del ejército así como las personas que estuvieran empeladas al servicio del gobierno, que eran quienes debían controlar que esto se cumpliera.

A pesar de esto, hubo una última prohibición que nos permite inferir que era habitual que quienes integraban el ejército tomara parte de esta fiesta popular. Así lo entendió el gobernador y «Para evitar las enfermedades que resultarían principalmente a los individuos del Ejército, prohíbese jugar con agua en los mencionados días».[6] Unos años después, en 1849, alegando que era causal de desórdenes se prohibió el carnaval en toda la provincia y esa fecha pasó a ser día de trabajo como cualquier otro. En 1868, la epidemia de cólera que azotaba a Catamarca y Santiago del Estero constituyó el motivo por el cual se suspendió el carnaval como modo de evitar la propagación de este flagelo, y debido a las «fuertes reuniones y desarreglos ocasionados por los días de carnaval, traerá indudablemente aquella peste con más fuerza y prontitud (…). Queda completamente prohibido en toda la provincia el juego de carnaval y toda otra reunión».[7]

En torno a los sectores populares, aunque no exclusivamente, se conformó una extendida sociabilidad lúdica que fue necesario controlar y por momentos prohibir. Por ejemplo en 1807, se decidía la clausura de la cancha de juego de bolas de la ciudad por considerar que «(…) ocasiona perjuicios a los peones jornaleros» y que por lo tanto eran «males que es preciso erradicar (…)».[8] Este juego, junto con las riñas de gallos y las carreras de caballos, eran los divertimentos sobre los que las autoridades tenían conocimiento y por lo tanto podían reglamentarse, mientras que los naipes, las tabas y las rifas, eran más difíciles de controlar por su clandestinidad.

> «(…) había en la ciudad un número muy considerable de pulperías, que eran al mismo tiempo tabernas y casas de juego más o menos honestos (…) algunas patrullas contribuían a la tranquilidad del vecindario, solo turbada por el rasgueo de las harpas y las guitarras en las reuniones familiares y en

6.– AHT, SA, vol. 56, año 1841, fs. 46-47.
7.– AHT, Compilación ordenada de leyes y decretos (en adelante CO), vol. IV, año 1868, f. 22.
8.– AHT, SA, vol. 18, año 1807, fs. 446-447.

> los bailes y cantos de vidalita, permitidos por los magistrados hasta las 10 de la noche hasta que se prohibieron (…)» (Jaimes Freyre 1909, pág. 34).

Los juegos con animales también constituyeron atracciones entre las personas de la ciudad y de la campaña. Los caballos y los gallos fueron los animales lúdicos por excelencia, lo que implicó un gran empeño en su cuidado y alimentación.

En 1819, se pidió licencia para «establecer un reñidero de gallos público para que concurran los días de fiesta y los juebes a la noche si las circunstancias lo permitiesen (…)».[9]

Las pulperías, ofrecían diversos servicios (almacén, taberna, tienda de empeño y de juegos). En este caso nos interesa destacar aquéllos que se asociaban al divertimento de los sectores populares aunque sabemos que asistían personas de distinto origen social. Por ejemplo, en 1802, se registraba un robo al padre Fray Mariano Balceda por parte del mulato José Antonio «(…) ha resultado que este dinero lo imbirtio en juegos prohibidos en la pulpería de Ramón Huraga, José Mur, Pedro Millán, Antonio Bazán, Bernardo Casares, Pedro Antonio Liendo con (…) los demás que han aiudado y dado motivo al juego». De acuerdo al expediente, la lista de personas con las que jugó incluía a oficiales de carpintero, un zapatero y un barbero. Se decidió que los seis pulperos involucrados fueran condenados con dos pesos de multa.[10]

Según la investigación de Paula Parolo, en 1807 pagaban gravamen en Tucumán, alrededor de 25 pulperías, al parecer no existía un horario preciso para acudir, ya que en la documentación se informan diversos horarios del día y de la noche. De acuerdo a su investigación en 1833 se registraron 52 pulperías, en 1845, 114 mientras que en 1869 se patentaron solamente 40 pulperías. Según la autora, a partir de 1850, la llegada de los gobiernos liberales habría contribuido al abandono de ciertas prácticas a través de un mayor control de estos ámbitos de sociabilidad de los sectores populares. Se impulsaron otros lugares de reunión como parques, teatro, clubes y se incrementaron los cafés y villares que ya existían en la primera mitad del siglo XIX (Parolo 2008).

Los juegos a los que nos hemos referido, sumado a la diversión en las pulperías, los cafés y los villares estaban extendidos sobre todo en el espacio urbano y en los principales pueblos del interior, como Monteros o Trancas, sin embargo el mundo de la campaña, de las localidades más alejadas solo contaba con los bailes y las reuniones en las casas de familia como ámbitos de esparcimiento o de expresión de la cultura popular.

9.– AHT, SA, vol. 27, año 1819, f. 147.
10.– AHT sección judicial civil (en adelante SJC) «juegos prohibidos», caja 14, expte, 115.

En 1849 es elocuente un nota que dirige el juez de distrito de Naschi (actual Aguilares) al jefe de Policía,

> «(…) algunas personas (…) reclaman una divercion qe como dueños y libres decean distraerse y asi qe tal vez lo harian sin mi consentimiento les di permiso qe se divirtiesen cuidando de qe no entren hijos de familia dependientes y conhabados = por qe dicen en el pueblo no tienen café y otras varias distracciones, nosotros en la campaña estamos aislados, pasamos una vida aburrida sin tener parte de noche una distracción; y dicen ami no me gusta carrera por qe ni tengo caballo ni lo entiendo (…) el otro dice yo no entiendo gallos, ni tengo; juego de volas no se ve; villar no hay, solo quiero divertirme un rato entre personas de mi Igual, Diez pesos qe son mios Y me ha costado Y con eso gravo mi subsistencia por que se me priva mi libertad de disponer libremente de lo que la naturaleza misma me ha dado y de este modo una vez al año querimos disfrutar de nuestro gusto: los que tenemos como acerlo nos privan desde qe los qe no tienen lo acen en el monte y en todas partes y solo nosotros qe somos obedientes y no hemos de Petardiar a nadie no somos dueños de disponer de nuestro gusto sin perjuicio de nadie (…). La autoridad no podía ser tan mesquina en negarles su petición (…)».[11]

La nota del juez de Naschi muestra a los residentes libres de la campaña aislados y al margen de los juegos y diversiones que tenían lugar no solo en la ciudad de de Tucumán sino también en los pueblos cercanos a esta localidad. Podría parecer que las novedades no llegaban hasta estos lugares remotos, sobre todo si se trataba de juegos con algún grado de sofisticación o alto costo como podía ser la riña de gallos o las carreras de caballos, sin embargo como veremos en los apartados correspondientes a las reglamentaciones de gobierno, el aislamiento del campo en lo concerniente a recreación, ocio y disfrute del tiempo libre estaba fuertemente vinculado con prohibiciones explícitas de los diferentes gobiernos que a veces estaban dirigidas únicamente contra las personas que residían en la campaña. De hecho esta nota del juez de Naschi es una especie de pedido de autorización para otorgar permiso a los pobladores para realizar un baile.

Estas expresiones de la cultura popular eran compartidas por los sectores más pudientes de la ciudad de Tucumán, sin embargo existía una distancia por el momento insalvable cuando de cultura letrada se trataba. Ese restringido y masculino mundo contaba con algunas personas destacadas que habían realizado estudios superiores en Charcas o Córdoba, lo que les permitía disfrutar de las pocas bibliotecas particulares existentes en la ciudad en torno de las cuales se podían dar algunas discusiones y conversaciones. Se ha sugerido que en tiempos de la revolución, a pesar de que no existía una esfera de opinión pública en sentido moderno, no

11.– AHT, SA, vol. 69, año 1849, fs. 184-185.

había periódicos, ni imprenta, ni clubes, ni salones literarios, ni cafés, existían recursos intelectuales destacados en la sociedad local (Saltor 2005, págs. 58-63).

1.2 El acceso a la palabra escrita en un ámbito privado de lectura y discusión: las bibliotecas familiares, tertulias y banquetes

La incipiente cultura letrada entre fines de la colonia y las primeras décadas de vida independiente fue caracterizada por los relatos de viajeros, memorias y diferentes investigaciones como rudimentaria. Para Julio P. Ávila por ejemplo, la «cultura pública» era pobre, no existían periódicos, ni se conocía más escuela que la de primeras letras de los franciscanos. Además, la educación femenina no había sido atendida (Ávila 1920, pág. 433). Según Josep Andrews, «(…) hay, me atrevo a suponer, carencia de maestros, y son malos los pocos que existen, bien que quizás los únicos que haya sido posible obtener» (Andrews 1915, págs. 67-68). Esta visión es reforzada por Jaimes Freyre para quien «No eran muy numerosos los hombres de saber en aquella época en que los estudios podían hacerse en las universidades de Córdoba y Chuquisaca» (Jaimes Freyre 1909, pág. 45).

No obstante, se sabe que desde 1775, el convento de San Francisco, tenía alguna aspiración hacia la enseñanza superior, lo que se demuestra en el dictado de teología y cánones. A comienzos del siglo XIX, se crearía una cátedra de filosofía en el convento de los dominicos, dictándose varios cursos que se extenderían hasta la década de 1830 (Abbate 2001).

Además también sabemos que existían algunas bibliotecas pertenecientes a familias tucumanas y españolas. Dos pertenecían a los tucumanos José de Molina y Diego de Villafañe. Las restantes pertenecían a los españoles, José Ignacio Garmendia, José de las Muñecas, Prudencio Zabaleta y Salvador Alberdi. Entre los libros predominaban tratados religiosos, vidas de santos, historia sacra (Bascary 1999, pág. 97).

Interesa detenernos en una de las bibliotecas que dan cuenta además de la práctica de la lectura en Tucumán de principios de siglo XIX. Al momento de hacerse el testamento, el mismo día de su repentina muerte en 1822, Salvador Alberdi –padre de Juan B. Alberdi– contaba con una biblioteca compuesta por 22 libros que estaba valuada en 166 pesos. Entre sus otras pertenencias que se inventariaron a fin de venderse rápidamente, en vista de la gran cantidad de deudas que dejaba a sus cinco hijos, había muebles por un valor de $ 332, utensilios viejos que sumaban $ 55, mientras que lo más valioso lo constituían los objetos de la botica.[12]

12.– Entre los utensilios estaba: una chocolatera, seis platos, una fuente grande, una fuente menor, una fuente vieja, un par de candeleros, tenedores y cucharas, tres mates viejos y un tintero. AHT, SJC, caja 62, exp. 20, año 1822.

Don Quijote, *Emilio* de Rousseau, diccionarios en español y francés, atlas geográficos e históricos, una serie de libros religiosos entre los que se destacaba el antiguo y nuevo testamento de 30 pesos y un libro sobre las castañuelas, componían esta completa biblioteca.

En su autobiografía, Juan B. Alberdi, cuenta que su padre «(…) explicaba a los jóvenes de ese tiempo, en sesiones privadas, los principios y máximas del gobierno republicano, según el contrato social de Rousseau (…)» (Alberdi 1945, pág. 32). Al parecer la biblioteca de Salvador Alberdi fue una de las más importantes de la ciudad.

Hubo otras prácticas emparentadas con una incipiente cultura letrada, que comenzaron a introducir elementos novedosos en los primeros años de vida independiente en Tucumán. Se trató de la prensa y las asociaciones. En efecto, en los primeros años de la década de 1820, surgieron diferentes periódicos efímeros facilitados por la introducción de un medio de expresión novedoso como fue la imprenta que en 1817 trajo el general Belgrano. El primer periódico *El Tucumano imparcial*, fue oficial, destacándose en sus páginas un «apoyo fervoroso al gobierno» (Paez de la Torre 1987, pág. 267).

La aparición de la prensa y de algunos ámbitos de discusión entre sectores de la elite no estuvo separada de la órbita del Estado provincial, por lo tanto no podemos hablar de la existencia de una opinión pública o una sociedad civil. Ambitos como la «Sociedad Filantrópica» organizada por el gobernador Javier López en 1824 o la «Sociedad de Individuos» creada y presidida por el general Lamadrid, no constituían espacios diferenciados de las órbitas de poder.

Se ha considerado que el fomento de los gobernadores a periódicos y asociaciones habría consistido en una estrategia por parte de quienes detentaban el poder ya que estas instancias de opinión eran las mismas que permitían a los gobernadores «evitar que las críticas circularan en ámbitos de sociabilidad más informales y por ello difíciles de controlar» (Nanni 2013, pág. 62). Específicamente, para el general La Madrid la Sociedad de Individuos, significaba «una junta de todas las personas más notables del pueblo y de la campaña (…). El deber que impuse a todos los individuos fue el de denunciarme en las reuniones, que eran todos los días festivos por la noche, todos mis actos que merecieran su reprobación o la del pueblo, en vez de ir a criticarlos a los cafés como tenían de costumbre» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 254).

Además de las discusiones, prácticas de lectura y escritura y alguna opinión que comienza a publicarse en estos periódicos, las «personas pudientes» o de «alguna fortuna», también disfrutaba de los bailes, tertulias y banquetes que se ofrecían como modo de halagar la presencia de viajeros o con motivo de alguna festejo de la liturgia religiosa o patriótica. De acuerdo a las crónicas de Joseph Andrews durante su estadía en nuestra

provincia participó en numerosos de estos eventos e incluso él fue organizador de algunas tertulias. De acuerdo a sus relatos y otras memorias de viajeros (Joseph King, Edmund Temple, Juan Screivener), estos bailes eran habituales y al parecer asiduos,

> «(…) iniciáronlo el gobernador y el general Alvear, con un doble minué bailado con dos preciosas criaturas. Siguieron a aquellos el propio organizador de la fiesta acompañado de la dueña de casa (…) siguió al minué una danza española, en la que la cortesía llena de cumplimientos, la hilaridad y el sentimentalismo del valse sudamericano, reemplazaron el estiramiento ceremonioso. El salón, a pesar de ser uno de los más espaciosos de la ciudad, no dio cabida (…) viéndose así muchos concurrentes obligados a sentarse sobre la alfombra» (Andrews 1915, pág. 66).

Como el mismo viajero relató, en el interior también se llevaron a cabo estos bailes. Antes de su partida, en la localidad de Trancas «(…) dimos por la noche una tertulia en honor de su esposa y amigos (jefe político del lugar). Como estuviéramos ya bastante versados en las maneras y bailes del país, pudimos hacer discreta figura en la mariquita y el montonero (…)» (Andrews 1915, pág. 76).

Otra expresión de la cultura en la que era posible detectar diferencias sociales eran la música y los bailes: escuchar el violín, el piano o los bailes como el minué marcaban un estatus diferente respecto del sonido de la caja y el baile de la vidalita por ejemplo.

El acceso a las letras, la posibilidad de escribir, las prácticas de lectura, las discusiones sobre tópicos vinculados a la política o la filosofía, constituía en sí mismo un elemento de distinción que hacía de este un grupo restringido, incluso dentro de los mismos sectores de la elite, dado que las mujeres no tenían acceso a la educación. Sin dudas se trataba de un pequeño grupo privilegiado.

No obstante, existían eventos en los que la cultura tucumana lograba abarcar a toda la población. Se trató de –además de los carnavales– las fiestas religiosas y los novedosos festejos patrios a partir de la década de 1810. La participación en estos eventos no implicaba la mezcla o un contacto fluido, sino que la circulación en el espacio público llevaba implícita una rigurosa separación.

1.3 Ámbitos de confluencia de distintos sectores en torno a las fechas pautadas por la liturgia religiosa y patriótica

Durante las fiestas o celebraciones religiosas –del patrono de la ciudad, San Miguel Arcángel, de semana santa, San Simón y San judas Tadeo– las actividades de la ciudad se suspendían, e incluso había penas para quienes no cumplieran con esta disposición.

Los festejos religiosos mostraron las divisiones y jerarquías hacia el interior de los sectores sociales como lo demuestra este testimonio de 1810,

> «Algunas procesiones eran singularmente solemnes. Los gremios de artesanos, con sus maestros mayores al frente, estaban obligados a contribuir a la mayor grandeza de las dos corpus, que salían de la matriz y regresaban al templo, dando vuelta a la plaza san francisco. En la primera los sastres adornaban dos cuadras y los zapateros las otras dos; en la 2da los carpinteros y los herreros, plateros, lomilleros, pintores y albañiles. Debían ornar con flores y ramas verdes toda la extensión del trayecto y componer el piso, rellenando sus jorobas (…)
>
> »Numerosas cofradías celebraban las fiestas particulares, distinguiéndose por su ruidoso entusiasmo las de San Benito, formada por negros, que eran muy numerosos en la ciudad y componían con los mulatos, los mestizos y los indígenas, más de la mitad de la población» (Jaimes Freyre 1909, págs. 36-37).

En efecto, a diferencia de la cúspide y la base de la sociedad, los sectores «medios» se caracterizaban por una gran heterogeneidad. Pequeños y medianos labradores y criadores, mayordomos, capataces y algunos maestros artesanos de la ciudad. A pesar de su heterogeneidad tenían algo en común: contaban con medios para sustentarse sin caer en la dependencia del peón o del jornalero.

En las comunidades indígenas y campesinas existieron además prácticas y espacios de sociabilidad (que persisten hasta la actualidad) vinculadas con el mundo pecuario, como ser las señaladas, yerras, marcadas, etcétera. Por otro lado, las fechas del calendario religioso, fiestas patronales, procesiones, el misachico, constituyeron momentos de reunión, festejo y de expresión de de la cultura.

Además de este calendario de festejos religiosos que era rigurosamente respetado, las inclemencias del tiempo podían llevar a la realización de misas o pedidos especiales que también abarcaban a toda la sociedad, como por ejemplo la fiesta para calmar la gran sequía de 1805. Se invitaba a las autoridades del siguiente modo, «hallándose esta ciudad y su jurisdicción en un estado deplorable por la grande seca (…). Lo que participo a usted para qe cooperando (…) se sirva concurrir en cuanto pueda, obligando a los vecinos para qe asistan a esta pública rogativa en la Parroquia (…) para el bien de todos».[13]

Los novedosos festejos patrios, que durante gran parte del siglo XIX tuvieron un lugar relevante en las distintas administraciones provinciales, se sumaron a estos eventos.

En un principio, los festejos fueron vistos como una expresión de apoyo a las nuevas autoridades y por lo tanto un indicio de cohesión social, tan

13.– AHT, SA, vol. 15, año 1805, f. 241.

necesaria durante las primeras décadas del siglo XIX, «(…) como las contribuciones económicas y los enrolamientos militares» (Wilde 2011, pág. 87).

El aniversario de mayo se convirtió en fiesta anual obligatoria como lo demuestran las notas de los diferentes gobiernos consultadas.[14] De alguna manera fue desplazando a la fiesta más importante, como era la del santo patrono aunque la presencia del elemento religioso (ya que se celebraba misa y tedeum) indica una continuidad. Sin embargo, la simbología militar comenzó a tener cada vez más preponderancia, destacándose las exaltaciones a personalidades destacadas en las gestas patrias como el general Belgrano y la familia Aráoz, por ejemplo.

Además del Tedeum y la simbología militar, también se instituyeron bailes para los festejos patrios. Según José Fierro y «(…) el 21 de julio de 1816 en honor a la firma de la Independencia tuvo lugar un baile»; luego en 1828 según el mismo autor «(…) al aproximarse el 9 de Julio, fue espontáneo [sic] y general el deseo de una solemne recordación» y por lo tanto aceptó esta idea el gobernador se consiguió el permiso de la familia Zavalía Laguna para que el baile tuviese lugar en la Casa de la Independencia. «En 1858, bajo la gobernación de Marcos Paz se realizó un baile oficial para conmemorar la independencia en el salón de recibos del Cabildo» (Fierro 1935, págs. 5-7, 9 y 12).

En julio de 1828, el gobernador José Manuel Silva pidió al futuro obispo José Agustín Molina, que lo ayudase en los próximos festejos patrios, que se desarrollarían en la Casa Histórica. La carta se publicó muchos años después en un periódico tucumano,

> «Los jóvenes y las niñas me han metido en un laberinto que no me entiendo: están por entoldar el patio y el naranjo que queda en medio. Quieren formar una pirámide y para adornar el salón que se proponen improvisar, se han empeñado conmigo para que me interese con usted a fin de que se tome la molestia de componer cuatro décimas alusivas al glorioso aniversario».[15]

Evidentemente en esta primera mitad del siglo, las diferentes gestiones consideraron esencial festejar ciertas gestas patrias fueran en el ámbito provincial como nacional. Esto incluyó, además del 25 de Mayo y del 9 de Julio una serie de fechas que recordaban actos heroicos y figuras locales.

Los festejos patrios dieron impulso a otras actividades vinculadas con la cultura, la fundación de estatuas o monumentos recordatorios de próceres que, si bien será incipiente, servirá para instalar ciertas fechas en

14.– AHT, SA, vol. 21, año 1811 f. 231; vol. 30, año 1824 f. 244; vol. 38, año 1831 f. 93; vol. 42, año 1834, f. 126; vol. 55, año 1840, f. 224; vol. 64, año 1846, f. 280; vol. 78, año 1854, f. 233.
15.– *El Liberal*, 10/07/1859.

el calendario patriótico, llegando incluso a desatarse conflictos en torno a los monumentos durante la década de 1850.

1.4 La cultura en la órbita del Estado durante el gobierno de Alejandro Heredia

> Una tarde de noviembre/ por una boscosa senda/ En su galera viajaba/ el gobernador Heredia/ No lleva escolta a su lado/ que en su vanidad ingenua/ cree que lo escolta su fama/ de héroe de la Independencia/ Doctorcitos unitarios/ lo mandaron a matar/ Mal hicieron los doctores/ y caro la pagarán/ No era malo el indio Heredia/ que lo diga sino Alberdi/ que lo diga Marcos Paz y hasta el propio Avellaneda lo podría atestiguar.
>
> Carrizo (1933, pág. 30)

El período que se inicia en 1830 ha sido caracterizado como de relativa paz e intento de orden del Estado provincial. Paradójicamente abre al final un nuevo período de violencia y venganza que se interna en la política provincial.

El Tucumán de la década del treinta del siglo XIX tendría que vivir todavía los horrores de una sociedad violenta. Esta copla, recogida por Alfonzo Carrizo en Monteros, y el óleo de Modesto González sobre la decapitación de Marco Avellaneda, constituyen expresiones culturales que recrean estos episodios violentos. La gobernación de Alejandro Heredia mostró una gran preocupación por los problemas de los sectores populares, desde la reglamentación del tiempo de ocio de la población, o la necesidad de trabajo de los sectores más vulnerables, entre los que también considera a las mujeres, hay en su gestión una visibilización del espacio rural y una preocupación por ordenar lo que en ese momento se percibían como problemas arraigados en estos sectores.

En uno de sus mensajes, Heredia consideraba que «(…) la felicidad, depende de diversos ramos: la propagación de las luces, y la adquisición de una educación regularizada».[16]

En el terreno de la educación, además del fomento a las escuelas intentó modelar las conductas y costumbres de los maestros hacia los alumnos a la hora de impartir disciplina. Consideraba que el maestro debía cuidar «que

16.– AHT, SA, vol. 40, año 1833, f. 167. Esto se demuestra en la creación de escuelas en Leales, mayo 1832; en 1832 Chicligasta, en 1833 le tocó el turno a Trancas, Medinas, Río Seco, Lules, Burruyacu, Colalao y la escuela en la ciudad de Tucumán en la que se implementaría el sistema de Lancaster, en 1834 se fundaría una escuela en La Cocha.

los niños no viertan palabras descompuestas u obsenas, que no griten en la escuela, pues de lo contrario nace que la escuela se parece al mercado (…) en cuanto a las penas a los alumnos, se prohíbe absolutamente el uso del azote». [17]

El impulso a la educación se complementó con la creación de la escuela de Música, que se reglamentó en 1832 y que «funcionaría de 6 a 7 de la mañana y de 20 a 22 para no impedir el trabajo de los artesanos aprendices de música» (Lázaro 1951).

En 1832 se expidió un decreto permitiendo el juego de carnaval mientras no se ofenda la decencia y moral pública. Estas disposiciones contemplaron también las décadas previas de violencia y penurias económicas que venía atravesando la sociedad tucumana producto de los conflictos bélicos, por lo tanto en el mismo decreto el gobernador intentaba moderar las reprimendas de la policía si encontraba a alguien en falta. En efecto, recomendaba expresamente a las fuerzas del orden en la aplicación del decreto «discreción, y consideraciones que se merecen unos ciudadanos abatidos con los sucesos horrorosos de la guerra» (Lázaro 1951, pág. 61).

Las disposiciones también alcanzaron a mujeres y niños para evitar conflictos y sucesos violentos. Uno de los divertimentos profundamente arraigado, como fueron los juegos se intentó regular debido a considerarlos como el origen de conflictos,

> «(…) funestos resultados que frecuentemente se observan con dolor en la provincia. Prohibición absoluta del juego de envite y tanteo, se aplican sanciones al dueño de la casa y del terreno donde se realicen si es pudiente sufrirá la multa de 25 pesos aplicados al ramo de la policía, y si no lo es sufrirá la pena de 50 azotes y dos meses de presidio en las obras públicas» (Lázaro 1951, pág. 61).

Mientras que algunos destacaban sus realizaciones, otros como Marco Avellaneda, enemigo político de Heredia, describía la vida cultural tucumana como agobiante y con falta de estímulos. Así lo expresaba en una carta dirigida su amigo Juan B. Alberdi,

> «Nuestra sociedad se compone de unos cuantos clérigos y frailes que ejercen el monopolio del saber, y de un gran número de hombres frívolos (…). Nuestras ideas, nuestros sentimientos son totalmente diversos ¿Cómo podrían simpatizar nuestras almas? ¿Ni cómo ansiar por laureles literarios? Así yo no hablo más que conmigo mismo (…) siento una abundancia de vida que me desespera. En otros tiempos abría libros: tenía avaricia de instrucción; ya los detesto. ¿De qué me servirán ellos? Sin estímulo y sin esperanza, sin un hombre con quien estudiar y discutir» (Páez de la Torre 1984, pág. 41).

17.– AHT, SA, vol. 83, año 1854, f. 53.

En 1833 se cumpliría unos de los anhelos del gobernador con la creación del primer teatro en Tucumán. Se trató de un teatro modesto que funcionaba al aire libre, «sobre tablas». La conducta que los espectadores debían cumplir durante la función se vinculaban con el respeto hacia la pieza teatral, pero también la consideración hacia los transeúntes que pasaran por el lugar,

> «Todo el que concurra a la comedia, sea de la clase que fuese, guardará moderación y perpetuo silencio, desde que se levante el telón hasta que se cierre en las respectivas jornadas.
>
> »Ninguno estará en los escaños ni en la vereda de pie, parado o con sombrero puesto para impedir el tránsito, ni la vista a los que estén sentados atrás» (López Mañán 1916, pág. 17).

A mediados de la década de 1830, una de las únicas visitas de Juan B. Alberdi a la provincia quedó como testimonio de ese período, en el que distintas «sensibilidades» convivían,

> «En el mes de junio de 1834 pasé a Tucumán (…), entristecido por las escenas de una revolución sofocada en ese día, contra el gobierno del señor Heredia. Estaban en prisión todos los autores (…).
>
> »Se acercaba el 9 de Julio (…). La sala en que ese acto tuvo lugar fue siempre visitada, por vía de solemnidad y festejo de ese día, por todas las autoridades, presididas por el gobernador, y acompañados del pueblo más selecto. Fue en esa reunión donde invitado a decir algunas palabras en honor de ese día, pedí la libertad de los prisioneros y el olvido de su falta. Renovada esa gestión en un banquete patriótico tenido ese día, el gobernador Heredia proclamo la absoluta amnistía de los prevenidos» (Alberdi 1945, págs. 45-46).

Hacia 1838 finalmente se construyó el primer teatro en la provincia. El edificio estaba en la calle Las Heras, a media cuadra de la plaza Libertad (luego Independencia), era un gran salón «de veinte varas de ancho, cuyo techo estaba sostenido por tirantes de madera de aquellas dimensiones recogidos por los bosques de nuestra provincia (…) fue estrenado por una compañía española de comedias (…) la primera función "La posadera feliz"».[18]

> «Pocas noches después pidió su repetición a lo que accedió la compañía y mientras se representaba hubo de ser víctima de sus enemigos políticos el gobernador (…). Durante la función circuló la alarmante noticia de que se intentaba asesinar al Sr. Heredia. El público ocupado con esta tarea creía a cada instante ver lanzarse sobre el gobernador a los asesinos puñal en mano. Una escena de la comedia que se representaba hizo estallar el

18.– Hemeroteca de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, (en adelante HFFyL) *El Tucumán Literario*, 30/08/1893, n.º 12, pág. 267.

> pánico. Uno de los actores que presentábase a pasos precipitados en el escenario y al verlo creyó el público que se trataba del atentado criminal contra el gobernador y dos espectadores abandonaron sus asientos. Heredia, (…) dirigióse a la multitud calmándola y poniéndola en estado de seguir contemplando el espectáculo. Los asesinos que se hallaban en el teatro, entre los espectadores, al ver la entereza del gobernador, abandonaron su cobarde intento y huyeron».[19]

Es sabido que el gobierno de Heredia estuvo signado por conspiraciones, chismes y rumores que hacían prever un atentado en su contra. El propio gobernador intentó controlar esta situación mediante diversas intervenciones en la correspondencia, y en el control de los movimientos de los pobladores de la campaña por parte de las autoridades (Nanni 2013).

Sin embargo, lo interesante de este suceso en el teatro, recuperado varias décadas después por un socio anónimo de la Sociedad Sarmiento, es que el rumor ocurría en medio de una representación teatral. De algún modo, la conspiración política había logrado ingresar en las manifestaciones culturales que el mismo gobernador había fomentado, mientras que la presencia de los asesinos que se confunden con los espectadores le da un poco de dramatismo al asunto, es evidencia de las inquietudes culturales de quienes planeaban el asesinato.

Este teatro, en el que además de las comedias españolas, se ejecutaban con frecuencia «tropas de ópera italiana y se representaban, por aficionados, dramas y juguetes cómicos»,[20] se mantuvo hasta el gobierno del gobernador Celedonio Gutiérrez, es decir durante tres años.

En 1839 durante el gobierno de Bernabé Piedrabuena, aparecieron algunos cambios. Evidentemente los espectadores habían comenzado a crecer entre la población tucumana y fue necesario regular una actividad que se consideraba «uno de los divertimentos públicos que más influencia ejercen en la civilización, las costumbres y la moral de un pueblo», pero la regulación iba un poco más allá y contrastaba con los años anteriores, al crearse una «Comisión Censora del Teatro», encargada de «examinar, aprobar y desechar todas las composiciones dramáticas que hayan de exhibirse (…). El director del teatro someterá a la censura de la comisión, con la anticipación necesaria, las piezas que hayan de presentar en escena». La comisión de censura estaba integrada por el Fray José Manuel Pérez, Marco Avellaneda y Brígido Silva.[21]

Este grupo también creó la filial tucumana de la Asociación de Mayo, la primera asociación separada de la órbita del gobierno, y enfrentada al mismo. La asociación derivaría en el paso a la confrontación armada a

19.– (HFFyL) *El Tucumán Literario*, 30/08/1893, n.º 12, pág. 267.
20.– (HFFyL) *El Tucumán Literario*, 30/08/1893, n.º 12, pág. 267.
21.– Archivo *La Gaceta* (en adelante ALG), Páez de la Torre, «Censura del Teatro en 1839», *La Gaceta*, 2008.

través de la Liga del Norte, que intentó luchar contra el rosismo desconociendo a Gutiérrez como gobernador y quitándole representación en el exterior. La liga del Norte, envuelta en problemas financieros comenzó a debilitarse y terminó por desarmarse hacia 1840. Sus integrantes, corrieron diferente suerte, una de la más dramática fue la muerte de Marco Avellaneda, decapitado en Salta.

1.5 El gobierno de Celedonio Gutiérrez y el fomento de la cultura como un modo de apaciguar los conflictos

El final de la década de 1830, en medio de un fuerte clima antirosista que mantuvo el control de la política por parte de los unitarios durante algunos años, estuvo signado por la violencia política manifestado en sangrientos crímenes y represiones, pero también en la violencia simbólica, como vimos, a través de la creación de comisiones de censura que intentaron reglamentar algunas expresiones como fue el teatro.

Los diez años de relativa paz que siguieron a la derrota de la Liga del Norte, si bien comenzaron con la persecución que llevó adelante el gobernador Celedonio Gutiérrez, rápidamente esta posición fue moderada, continuándose muchas políticas de Heredia en materia de cultura e incluso llevando adelante grandes emprendimientos como fue la construcción de la iglesia catedral. La regulación de algunas actividades en la campaña y el levantamiento del censo de 1845 continuaban de algún modo el sentido del gobierno de Heredia, reglamentar y visibilizar el interior de la provincia al incluirlo en las disposiciones.

Algunas actividades culturales recibieron fuerte impulso en su gobierno, por ejemplo los ornamentos y esculturas en las plazas vinculadas a hazañas militares y a quienes consideraba héroes o mártires. El triunfo del federal Manuel Oribe, en Famaillá en 1841, impulsó a Gutiérrez a rendir homenaje y, en 1842, dispuso levantar en la actual plaza una pirámide para memoria de «las glorias de la Independencia realzadas por los triunfos de la Confederación Argentina». Constituyó el segundo monumento escultórico de la ciudad, ya que el primero fue la Pirámide de homenaje a Maipú, erigida por el general Manuel Belgrano en 1817, y que se conserva en la plaza Belgrano.

En cuanto a los juegos y las diversiones de la ciudad y la campaña, Gutiérrez estableció normas para una serie de prácticas, por ejemplo la carrera de caballos, en el convencimiento que era útil «reglamentarlas y fomentarlas para que de ese modo pueda multiplicarse la cría de animales tan necesarios a las costumbres y necesidades de todos los argentinos». La reglamentación se refería al cuidado de los animales, la conducta de los co-

rredores durante – y al final – de la carrera y también el comportamiento de los espectadores.[22]

Además de los caballos, intentó reglamentar la riña de gallos. El mismo fue un asiduo apostador; incluso, hacia 1844 y desde Salta, recibió un gallo de regalo «(…) coto negro, patas amarillas, púas negras (…). Es lo mejor que he tenido en mi cría». En la misiva que acompañaba el presente se especificaban los cuidados que debían tenerse con el animal, su alimentación, la higiene y la periodicidad con la que debía llevársele una gallina.[23]

Entre los divertimentos en la ciudad ya se ha descripto la reglamentación del carnaval de 1841, en la que se prohíbe el galope y se regulan algunas prácticas.

Hubo también durante su gobierno bailes que se realizaron en la campaña para los que se solicitaron permiso. Los que registramos tuvieron lugar en Monteros y Marapa. Además sabemos que en 1843 se realizó una importante compra de instrumentos musicales en Buenos Aires.[24]

Un emprendimiento de gran importancia para la cultura fue el inicio de la construcción de la Iglesia catedral. Los preparativos empezaron en 1845. Entre ese año y 1847, se fabricó el material y se demolió lo que quedaba de la matriz vieja. Y en 1848 comenzó formalmente el trabajo, con la excavación de los cimientos. Más de setecientos peones trabajaban a las órdenes de los maestros de albañiles y los capataces. Al fondo del solar, estaba el corral para las reses que consumían los trabajadores, y para los bueyes que tiraban las carretas que iban y venían, trayendo materiales, de Lules y de Monteros. Las dos cortadas de ladrillos se emplazaron en el bajo de la ciudad. Según Florencio Sal, «gobernador, dignidades, damas y caballeros, exteriorizando alegrías y entusiasmos místicos, transportaban piedras para el templo» (Sal 1916).

En 1851, Gutiérrez contrató a Félix Revol, pintor francés radicado en Córdoba, para encargarse tanto de la decoración de los muros como de la confección de esculturas, colocación de pisos, cielos rasos, rejas y multitud de otros trabajos decorativos. Además, tenía la misión de colocar en su sitio el órgano que el Gobierno había adquirido en París.

Como veremos a continuación, la usurpación del poder político por parte de los «jóvenes liberales», a principios de la década de 1850, intentó poner fin además del gobierno de Gutiérrez, a muchas de estas realizaciones, a través de duras prohibiciones.

22.– AHT, SA, vol. 59, año 1843, f. 117.
23.– AHT, SA, vol. 60 año 1844, f. 329.
24.– AHT, SA, vol. 59, año 1843, f. 112.

Figura 1.2. «Riña de Gallos» de Jorge Bermúdez, 1917. Gentileza Sebastián Rosso.

1.6 La creación de las primeras tramas culturales del estado y su contracara: prohibiciones y duras reglamentaciones

En 1852, Manuel Espinosa, se dirigía a la Sala de Representantes de la siguiente manera

> «Una sola escuela tuvo ni dejó el sr. Gutiérrez. En los 10 años de su gobierno, la juventud de segunda clase (…) ignorantes y sin medio de entretenimiento honestos se entregan los jóvenes a desórdenes para no sentir la pobreza y un alma llena de deseos (…). Fueron diez años de absolutismo e irresponsabilidad (…)».[25]

La referencia no sólo tenía la intención de criticar la gobernación anterior, y justificar la usurpación que acababa de ocurrir ya que Espinosa ocupaba de hecho el cargo de gobernador en ocasión de un viaje de Celedonio Gutiérrez, sino de terminar con el rosismo, una época que había que clausurar. Lo anterior a 1852 sería considerado tanto por los políticos unitarios como por la historiografía liberal, una era de pocas realizaciones en el terreno de la cultura y de persecuciones en la arena política. Si bien comenzaron a visibilizarse las primeras tramas culturales en el gobierno desde mediados de la década de 1850, también se inició una época de prohibiciones y reglamentaciones muy duras a lo largo de todo el territorio argentino.

El teatro, por su parte sería desmantelado durante la década de 1850 luego de constatar su estado lamentable,

> «(…) está hoy enteramente desplomado y en estado de completa ruina. No se puede ni debe permitir reunión alguna en el, ni para representaciones ni para ningun otro acto de concurrencia pública. Tal es su estado no admite reparación que pueda utilizar el edificio (…). Convendría a juicio del gobierno, deshacer hoy el edificio y vender los materiales útiles que pudieran sacarse (…)».[26]

La situación del teatro sería incierta hasta la propuesta de construcción de un nuevo local en 1858, bajo el gobierno de Marcos Paz, que recién se concreta a mediados de la década de 1860. Bajo su gobernación se prohíben algunas de las diversiones de la campaña, fundando esta decisión en que «(…) con el pretexto de concurrir a alguna función de la Iglesia o sin él, se reúnen en algunas casas particulares grupos de gente de ambos sexos a jugar, beber y bailar hasta por ocho, quince y veinte días consecutivos». El perjuicio al que se hacía referencia era el descuido de los hijos, del trabajo y la relajación de las costumbres. De modo que se deciden prohibir estas reuniones y solo «los domingos y días de fiestas pueden reunirse a bailar con conocimiento de la autoridad policial».[27]

Sin duda, los mayores adelantos en cultura fueron en el terreno educativo y se localizaronen la ciudad de Tucumán. En efecto, la construcción de escuelas, la presencia de maestros extranjeros entre los planteles de

25.– AHT, CO, vol. I, año 1852 pág. 112.
26.– AHT, CO, vol. I, año 1855, pág. 300.
27.– AHT, CO, vol. II, año 1858, pág. 162.

profesores, la creación y sostenimiento de bibliotecas populares y el fomento a la educación en dibujo, pintura y música nos dan la pauta de que la cultura había ingresado en la agenda del Estado.

En 1858 se consideraba que para «facilitar la propagación de la ilustración de todas las clases» se debía crear una biblioteca pública. Esta se localizaría en el Colegio San Miguel (fundado en 1855 bajo la dirección del maestro francés Amadeo Jacques) y estaría bajo responsabilidad del director de la escuela, la biblioteca se sostendría con un presupuesto de 100 pesos anuales que se destinaría a la compra de libros.

Los adelantos en la ciudad se evidenciaron en la consideración de la importancia de contar con paseos públicos,

> «Las dos nuevas plazas, constitución y urquiza están pagadas ya por el tesoro (…) la plaza Belgrano (…) se ha renovado y hermoseado la memorable pirámide levantada por el virtuoso general Belgrano, por cuenta del antiguo soldado de la Independencia (…). Esta ciudad que no contaba sino con la plaza libertad, tiene hoy 5 plazas fuera de los mercados (…)».[28]

Las mejoras en la ciudad continuaron en la década de 1860 y el gobernador José María del Campo lo expresaba de la siguiente manera,

> «El empedrado de las calles se ha avanzado bastante (…) tan notorias son las ventajas económicas e higiénicas que ofrece a la ciudad el empedrado, aparte de ser el un ornato de buen gusto que revela civilización y cultura, que no descuidaré de su continuación (…)».[29]

Estas adelantos continuaban siendo urbanos, tardarían muchas décadas todavía en extenderse a la campaña. Si comparamos como estaban dotadas las escuelas de la ciudad en comparación con las de la campaña es notorio el atraso del interior tucumano.

En 1859 el director del Colegio San Miguel informaba al gobierno de la provincia que su colegio contaba con

> «(…) un estante para poner libros (doscientos noventa y un tomos); cuadernos, revistas y publicaciones; dos pizarras; seis mapas geográficos; seis mesas viejas, tres mesas sencillas; veinte y dos bancos; dieciséis mesas de escribir nuevas; seis mesas con cajones nuevas; cuarenta tablitas para aprender escritura; dos mesitas para maestros; seis sillas pequeñas; dos esferas o globos; Tres tomos viejos prestados al Colegio de Niñas».[30]

Un año después, en 1860 Amadeo Jacques pedía reemplazo para el profesor de inglés. En su nota recomendaba que fuera el actual maestro de

28.– AHT, CO, vol. II, año 1859, pág. 302.
29.– AHT, CO, vol. III, año 1863 pág. 74.
30.– AHT, SA, vol. 87, año 1859, f. 153.

francés, el profesor Alfredo Cosson quien se hiciera cargo de este dictado, justificándolo en los siguientes términos, «(…) conoce perfectamente el idioma inglés, su gramática y su literatura. Lo único que puede faltar es esa intachable pureza de pronunciación que la poseen solo aquellos que han nacido y se han criado en países ingleses (…)».[31]

Por su parte la escuela de Monteros informaba a través de su inventario solo los muebles con que contaba, «tres bancos de cuatro varas; tres bancos de tres y media varas; tres bancos de dos y media varas; una mesa de cuatro varas; dos de dos y media varas cada una de vara y cuarto». Por último la escuela de Graneros contaba con «Cuatro bancos que sirven de asiento a los niños. La longitud de cada uno es de dos varas tres cuarto, al ancho de catorce pulgadas, el valor de cada una de doce».[32]

El gran contraste era percibido por el presbítero Del Campo, residente de Monteros, que al enterarse que se habían comprado nuevos instrumentos para la banda de música de la ciudad, solicitaba que se enviaran los viejos a esa localidad. «Tengo noticia que ha mejorado ese pueblo con una rica y nueva música, de aquí saco yo la consecuencia que la vieja poco servirá ya y que la liberalidad de V. E. debe franquearnosla para este pueblo». [33]

Lo cierto es que la perspectiva que se avizoraba en la campaña si la comparamos con la ciudad, no era tan promisoria. En 1869, bajo el gobierno de Belisario López, se constató que «(…) continua la costumbre de reunirse los vecindarios en ciertas épocas del año bajo el pretexto de funciones religiosas a beber, jugar y entregarse a todo tipo de desenfreno durante semanas enteras (…)» y por lo tanto se consideró necesario volver a poner en vigencia el decreto de 1858, por el que se prohibían las diversiones en la campaña fuera de los días domingo y de fiesta.[34]

Esta imagen contrastaba con la de gobernador Octavio Luna para quien,

> «Donde quiera que dirija la vista se nota adelanto. Aquí se levanta un teatro, que, por su magnitud, la elegancia de sus formas y la solidez de su construcción, puede rivalizar con los mejores de la república (…) faltándole el trabajo de los palcos para que ese magnífico edificio, que es la expresión propia del país, donde refleja su carácter emprendedor, entre a funcionar ostentando su hermosura y elegancia. Tucumán tiene derecho para decir que posee un teatro casi igual al colon en bs as, donde resalta el orgullo de aquella gran sociedad».[35]

De igual modo, las reuniones en el espacio público y al aire libre se consideraban importantes y un signo de civilización. Las plazas y parques

31.– AHT, SA, vol. 88, año 1860, f. 561.
32.– AHT, SA, vol. 87, año 1859, f. 224-236.
33.– AHT, SA, vol. 88, año 1860, f. 427.
34.– AHT, CO, vol. III, año 1862, pág. 85.
35.– AHT, CO, vol. II, año 1867, pág. 407.

Figura 1.3. Banda de música del Colegio Nacional, fotógrafo Ángel Paganelli, 1869. Colección CECAAF.

comenzarían a ser proyectados y también entrarían en los presupuestos tanto de la provincia como de la Municipalidad creada en 1868 (pero que desde la década de 1850 se ocupaba de algunas tareas vinculadas a la cultura).

Lo cierto es que la ciudad de Tucumán contaba en ese momento con escuelas públicas que tenían maestros extranjeros. Las academias de dibujo y música estaban funcionando e incluso el flamante Colegio Nacional, que había sido creado en 1865 contaba con una banda de música que participaba en las funciones de teatro y en diferentes actos que se llevaban a cabo en la ciudad.

Hacia fines de la década de 1860 en medio de las inquietudes culturales e intelectuales que generaban los alumnos, egresados y maestros del Colegio Nacional, comenzaron a ensayarse espacios y ámbitos de sociabilidad diferentes a las asociaciones dentro de las esferas de poder de la primera mitad del siglo XIX. Este ambiente de sociabilidad ha quedado reflejado en alguna de las crónicas de la época que destacan la influencia de los maestros extranjeros que, como Amadeo Jacques y Paul Gorussac, tuvieron en estas formaciones.

Por su parte, diferentes periódicos y un circuito de periodistas en Tucumán entre los que estaba José «Pepe» Posse y Emilio Carmona,

comenzaba a configurar una incipiente esfera pública, diferenciada de aquellos periódicos de la década de 1820. Quizás todavía no podemos hablar de una opinión pública en sentido moderno, sin embargo comenzaba a tomar forma una sociedad civil y la prensa sería uno de sus pilares.

Esto impulsaría un período importante para el periodismo tucumano en el que aparecen varios periódicos de índole diversa, se publican en nuestra provincia un total de seis periódicos en 1869, aunque un año después continúan apareciendo solamente dos de ellos: *La Juventud* y *El Nacionalista*, a los que se sumó un novedoso periódico escrito por mujeres. Se trató de la *La Mariposa* que apareció en 1870 y encontraba en la Carta Constitucional su nacimiento como indica el siguiente escrito,

> «Hemos leido y releido la constitución, y ya que no la hemos podido estudiar en colegios, por qué nunca los tuvimos en Tucumán, hemos comprendido sus artículos, según sus mandatos absolutos: no encontramos en ellos la exclusión, que se hace de nuestro sexo».[36]

Es posible aventurar que las escritoras estaban al tanto y discutían sobre cuestiones vinculadas a la capacidad jurídica e intelectual de las mujeres integrándose de ese modo a una trama cultural hasta entonces masculina. Coincidimos con Lucrecia Johansson cuando afirma «Además de poner de manifiesto la existencia de un círculo de periodistas, evidencia una valoración positiva acerca del papel de la discusión como una práctica imprescindible para la formación de la opinión pública» (Johansson 2006, pág. 93).

1.7 Inversión estatal, oficio y profesiones vinculadas a la cultura*

Como mencionamos, durante los primeros años de la década de 1850, comienzan a figurar en los presupuestos oficiales partidas destinadas a músicos de las bandas oficiales (banda de clarines y tambores por un lado, y la banda musical, por el otro). Aparecen también gastos previstos para festividades cívicas y patrióticas. Además otro de los rubros favorecidos fueron las artes plásticas, se autorizaron partidas destinadas a aulas de arte y, en 1866, una academia de música y dibujo gratuita eran presentadas como una inversión de vital importancia para el desarrollo intelectual de los jóvenes.

En la década de 1860, la evidencia de una voluntad política predispuesta al fomento del arte y la cultura no sólo se ve reflejada en los presupuestos provinciales sino también en la legislación dictada en esos años. En 1860, por la ley 158, la legislatura autorizó al Poder Ejecutivo. a inaugurar un aula

36.– *La Mariposa*, n.º 2, 20/02/1870.

*.– La Srta. Aimé Inés Pelli ha colaborado en la recolección de datos estadísticos que se presentan en los capítulos 1 y 2.

de dibujo lineal con aplicación a las artes. Esta medida formaba parte de una serie de políticas para dar mayor importancia a la instrucción pública «dado el reconocido retraso en esta materia por parte de los artesanos comprovincianos». Ese mismo año, el Poder Ejecutivo pedía a la cámara que revisara el sueldo destinado al director de la banda musical ya que el puesto se encontraba vacante al no resultar atractivo para personas idóneas para dicho cargo, que en general provenían de Buenos Aires o de Rosario.

Las subvenciones a la prensa constituyen otro de los rubros interesantes para analizar. Vemos que comienza hacia 1859 y que se mantiene constante hasta que logra superar a los festejos patrios e incluso se equipara con la banda de música. El gran salto de la subvención a los periódicos se registra en 1868.

Consideramos que un análisis de la inversión en cultura nos permite complementar algunas nociones que desde la economía han intentado explicar la distribución de la riqueza en la provincia de Tucumán. En efecto, el acceso a los bienes culturales, así como las inversiones desde el estado en expresiones de la cultura y los decididos apoyos que recibieron algunos emprendimientos privados, constituyen elementos importantes que junto con otros datos, nos pueden dar una idea de la realidad de la cultura de Tucumán por aquellos años.

Según el censo de 1869[37] la población tucumana era de 108.953 habitantes. De este total se registran 124 personas que se dedicaban a diferentes ocupaciones vinculadas a la cultura (no incluimos en este cálculo aquellas personas vinculadas a la educación). Entre ellos se destacaban 113 músicos, de los cuales solo 26 vivían en la ciudad de Tucumán (uno de ellos era un violinista, también había un cantor), mientras que los 87 restantes estaban diseminados por la provincia. De los seis escultores con que contaba Tucumán, solo uno de ellos vivía en la ciudad, en la que también residian dos retratistas en la ciudad.

Se ha sugerido que durante el período comprendido entre 1869 y 1884, si bien Tucumán había sido percibido como un espacio próspero y prometedor a partir de los testimonios de viajeros y estadistas, esta mirada se basaba más bien en la existencia y variedad de sus recursos naturales, en su alta densidad demográfica, en su estructura de la propiedad subdividida y fragmentada, y en su desarrollo agrícola. Sin embargo, la comparación de estos resultados con otros trabajos para otras provincias no sugiere que Tucumán haya sido más equitativo que el resto del país «(…) probablemente el relativo alto grado de analfabetismo junto con

37.– El cálculo de la población tucumana habría sido en 1826 de 40.000 personas, mientras que en 1845 sabemos que la población estaba compuesta de 57.876 personas, mientras que hacia 1857, se calculó la población de Tucumán en 84.136 habitantes (Primer Censo, 1872).

los vaivenes presupuestarios sufridos por la incipiente expansión de la educación en la provincia y la gran disparidad espacial hayan contrapesado los efectos de la expansión económica» (Álvarez 2011).

La ampliación del alfabetismo entre la población, lógicamente uno de los aspectos claves de la cultura, constituye un rasgo de las décadas siguientes. Su expansión generó inquietudes culturales que fueron canalizadas por asociaciones con perfiles culturales que terminarían de definirse durante las décadas siguientes.

Capítulo 2

Institucionalización de la cultura: expresiones, nuevos actores, sociedad y estado, 1870-1916

Marcela Vignoli, Soledad Martínez Zuccardi y Gloria Zjawin

2.1 Introducción

> «El juego de carnaval principiará a las 10 de la mañana y terminará a las siete de la tarde (…). Dentro del radio de dos cuadras de la Plaza Independencia solo es permitido jugar con pomos, confites y flores, pudiendo jugarse en las demás calles de la ciudad también con agua, almidón y bombas (…). El corso se hará bajo la dirección de la Comisión Directiva (…). El corso estará formado del siguiente modo: 1ro la Comisión Directiva; 2do las comisiones vecinales; 3ro Las comparsas en carruajes por el orden en que se hayan presentado; 4to las comparsas a pie; 5to Las comparsas a caballo (…) saldrá de la calle Belgrano esquina Muñecas y Buenos Aires, en una doble fila, seguirá por la Plaza Independencia y volverá a su punto de partida».
>
> AHT, CO, vol. VI, año 1884, f. 53.

Si en la primera mitad del siglo XIX la cultura se había manifestado de un modo más bien espontáneo y disperso por todo el territorio de la provincia contando en algunos casos con decretos y ordenanzas no sistematizados para su control, durante las décadas siguientes a la sanción

de la Constitución de 1853, se comenzó a evidenciar cierto anhelo de organización que también alcanzó a las manifestaciones culturales.

Como se puede observar en el edicto de policía de 1884 que elegimos para comenzar este capítulo, hay un esfuerzo por reglamentar y ordenar, a través del horario, del recorrido a través de las calles y de la jerarquía que respetará el corso, una práctica que se había caracterizado por la confusión, la espontaneidad y el caos. Otro elemento que aparece en este documento es la clara distinción entre el centro de la ciudad comprendido por las calles que rodeaban al principal paseo, y el resto considerado periférico, para el cual no había restricciones en cuanto al festejo del carnaval.

Este carnaval «sofisticado» de entresiglos, al incorporar carruajes, confites y esencias modificaba lo estético, embelleciendo esa parte de la ciudad con flores y aromas, empujando los malos olores hacia la «periferia», ubicada apenas dos cuadras más allá de la plaza principal. Si nos centramos en la cultura urbana, este espacio, será el epicentro de las manifestaciones culturales que tuvieron lugar durante el período: funciones musicales, retretas, obras de teatro, biógrafos y cinematógrafos, exposiciones artísticas, peregrinaciones patrióticas, emplazamiento de estatuas, disertaciones literarias e intelectuales, y festejos de carnavales oficiales.

Como vimos en el capítulo anterior las plazas y paseos habían comenzado a crearse en el período anterior, en 1858 con la plaza Belgrano a la que seguiría la plaza constitución que luego se transformaría en Lamadrid. Ya durante la década de 1890 se crearían la plaza Avellaneda, mientras que la San Martín en 1910. El período bajo análisis cierra con el proyecto de mayor envergadura vinculado al embellecimiento de la ciudad, las salidas al aire libre, el contacto con la naturaleza y el diseño de jardines y parques. Nos referimos al parque Centenario (o 9 de Julio) diseñado por el pasajista Carlos Thays y que fue uno de los proyectos del Centenario de la Independencia.

Desde fines de la década de 1860 el Estado adquiere rasgos modernos, lo que se evidencia en la injerencia en ámbitos en los que hasta ahora había estado ausente. Si bien todavía no existe un área que podríamos denominar cultura en el sentido que estuviera diferenciada de la órbita de la educación por ejemplo (ni en los distintos ámbitos del gobierno provincial ni en el presupuesto oficial), es posible observar una tendencia a diversificarse hacia otras áreas. Por ejemplo, la banda de música que dependía de la Policía de la Provincia, pasó en 1878 a la óribta del gobierno a lo que siguió la obligación de participar en todos los actos oficiales.

Pero también, la modernidad se advertía en aquellos profesionals vinculados a la cultura que volvían la mirada a la ciudad. Ese fue el caso del reconocido fotógrafo Cristiano Junior, quien en 1883 promocionaba que «(…) dentro de pocos días se pondrá al servicio del público la casa

Figura 2.1. Fotografía tomada por Cristiano Junior en abril de 1883. Archivo CECAAF.

montada a la altura de la de Buenos Aires».[1] El estudio de fotografía, ubicado en la calle Laprida al 100 logró captar el retrato de una joven Lola Mora, todavía estudiante.

La injerencia del Esto provincial en la cultura se observa también en lo discursivo y en las prácticas que comienzan a ser internalizadas en conjunto con inquietudes de la sociedad civil. Es interesante pensar cómo el lento proceso de institucionalización de la cultura dentro de la órbita estatal fue producto de múltiples esfuerzos, por una parte el Estado, por otra las iniciativas de tipo individuales y por último las gestiones asociativas.

Quizás uno de los casos más paradigmáticos del período en los que se observa esta confluencia de «voluntades» (individual, asociativa y estatal) sea el proceso de establecimiento de bibliotecas populares y asociaciones culturales.

1.– AHT, *El Orden*, 03/04/1883.

2.2 La conformación de un ambiente de sociabilidad cultural en la provincia de Tucumán en torno a bibliotecas populares y asociaciones culturales

Como dijimos en el capítulo anterior, la conformación de un grupo de periodistas que a fines de la década de 1860 contribuyeron a crear una incipiente opinión pública, la llegada de profesores y maestros del extranjero y del resto del país que se afincaron en la provincia con la implantación de los establecimientos educativos nacionales en la provincia de Tucumán (El Colegio Nacional en 1865 y la Escuela Normal en 1874), sumado al apoyo presupuestario otorgado por el estado provincial a la prensa y otras actividades que podríamos definir como dentro de la esfera de cultura, contribuyeron a la conformación de un ambiente cultural que enriquecieron alumnos, egresados y maestros de esas instituciones educativas con sus emprendimientos culturales. Estas condiciones locales se conjugaron con iniciativas del estado nacional para fomentar prácticas de lectura y escritura entre la población a través de la creación y el sostenimiento de bibliotecas populares y salas de lectura.

Este ambiente de sociabilidad se vio reflejado en la primera convocatoria a la formación de un «club de lectura y cambio de ideas», alentada por la ley nacional de septiembre de 1870 ideada por el ministro de Instrucción Pública de la Nación en 1870, Nicolás Avellaneda, que perseguía la formación de asociaciones para el fomento de bibliotecas populares destinadas a «franquear al pueblo las aulas, estableciendo en ellas cursos de lectura». La convocatoria dio excelentes resultados, ya que entre 1870 y 1876 se abrieron alrededor de 200 bibliotecas a lo largo del país. La circular que estaba dirigida a todos los rectores de los colegios nacionales encontró eco en Tucumán donde se reunieron para este fin 48 personas entre profesores, estudiantes, empleados del establecimiento y ciudadanos que acompañaron esa idea (Fierro 1935, págs. 124-128). La iniciativa también alcanzó a localidades del interior de la provincia en las que se nombraron delegados que se encargarían de formar comisiones para instalar bibliotecas, asimismo se acordaba que la provincia se sumaría a la subvención estatal, y en el caso tucumano resultó elegido Paul Groussac para desempeñar desde 1876 el cargo de presidente de la comisión central de bibliotecas de la provincia.

A comienzos de la década de 1880 un grupo de estudiantes, maestros y egresados de la Escuela Normal de Tucumán deciden reunirse y formar una sociedad literaria. La iniciativa partió de Fidel Díaz y de José R. Fierro, siendo el primero alumno y el segundo egresado de la Escuela Normal, y logró concretarse luego de una reunión preliminar el 17 de junio de 1882.

El grupo fundador estaba conformado mayoritariamente por gentes sin recursos económicos pero con acceso a la instrucción que buscaron a

través de la asociación canalizar vocaciones literarias, a la vez que hacer valer sus competencias en el instrumento paradigmático del «progreso» y la «civilización», la enseñanza.

Por otra parte, la mayoría de los jóvenes fundadores de esta asociación formaba parte del grupo de egresados secundarios cuya condición económica les impedía trasladarse a los centros universitarios del país a continuar sus estudios, razón por la que es posible considerar que en esta creación haya jugado su papel – aunque fuera una idea incipiente – la necesidad de un centro de estudios superiores en la provincia, una demanda de algunos sectores desde el intento fracasado de crear una institución universitaria en 1875.

Lo cierto es que los 15 jóvenes que respondieron a la invitación consideraron que formaban parte de la «juventud estudiosa» que encontraba en el acceso a la educación un medio de distinción.

Las actividades y proyectos que llevaron adelante, como el intercambio literario, la discusión de innovaciones educativas, las propuestas de reforma social y otras iniciativas, significaban para estos jóvenes, elevar el nivel cultural de la sociedad. Un ejemplo lo constituye la creación de una biblioteca, que se convirtió en pública hacia 1884 y que llegará a ser durante varias décadas la biblioteca más importante de la provincia y el emprendimiento más perdurable de la asociación. La moción surgió de Emilio Carmona, quien lanzó la idea de fundarla a partir de los escasos recursos con que se contaba:

> «Casi todos los que nos hayamos aquí reunidos somos pobres de dinero. Y aunque tengamos un gran capital de entusiasmo nos falta el elemento indispensable para llevar a cabo grandes proyectos. Todos tenemos algunos libros que por haberlos leido (sic) ó estudiado no nos prestan ya servicios activos yendo a parar a un armario de donde rara vez salen. Pues donemos ese capital muerto para que vaya a formar el fondo común donde se hará productivo».

Unas semanas después se habían recibido doscientos volúmenes. En febrero de 1883 se decidió solicitar a las bibliotecas existentes en la ciudad, la perteneciente al Club Social y la de la Municipalidad, que aportaran sus libros a la que organizaba la asociación.

En 1886, tuvo un reconocimiento muy importante cuando fue elegida el repositorio de los libros de Juan B. Alberdi. A dos años de su fallecimiento se daba a conocer una cláusula en su testamento mediante la que «(…) hace donación de su biblioteca para la biblioteca popular que exista en Tucumán, su ciudad natal», incorporándose estos libros recién en 1895.

La biblioteca no tardó en ser la más importante de la provincia y del norte argentino. Evidentemente, el carácter público colaboró para que recibiera donaciones y aportes del gobierno provincial y nacional, lo que

le otorgó un rápido prestigio. Por tal razón, el cargo de director de la biblioteca fue uno de los más estimados llegando a desempeñarlo figuras de la talla intelectual de Juan B. Terán, Miguel Lillo y Ricardo Jaimes Freyre. Asimismo, la consulta de libros y la circulación por el salón de lectura fue aumentando significativamente, lo que apuntaló la idea de que era imprescindible contar con un local más amplio y mejor ubicado.

Otro de los proyectos de los jóvenes de la «Sarmiento» fue el dictado de conferencias públicas, la organización de concursos científico-literarios y la edición de dos publicaciones periódicas, *El Porvenir* (1882-1883) y *El Tucumán Literario* (en sus dos versiones, semanario entre 1887 y 1888 y quincenario entre 1888 y 1891 y entre 1893-1896). Además también se interesaron por la educación de los sectores populares a través de la creación de una escuela nocturna para obreros que funcionó durante los primeros años de creación de la asociación.

A lo largo de la década de 1880, también se asistió a la modificación de la membrecía a partir de la incorporación de socios con otro perfil socioprofesional y generacional, incluyendo a figuras públicas de destacada trayectoria en el medio tucumano, además de los socios honorarios (ex presidentes u otros personajes relevantes de la política nacional o personalidades destacadas en alguna rama del saber).

A su vez, las actividades de la Sociedad Sarmiento fueron un incentivo para el surgimiento de otras asociaciones y espacios creados por socios de la primera con finalidades muy específicas. Por ejemplo en mayo de 1884 se creó una asociación vinculada al conocimiento, «la Sociedad Científica», que integraban socios de la Sarmiento y que aparecía muy vinculada al Colegio Nacional. A su vez, a principios de 1885, otros socios dejaron constituida la «Sociedad Amigos de la Educación».

2.2.1 El ocaso de una sociabilidad exclusivamente masculina: el ingreso de las mujeres al ambiente cultural

Además del vínculo con el conocimiento y la cultura, el rasgo común es que todas estas asociaciones que apelaban formalmente a la participación femenina a través de sus estatutos, estaban integradas exclusivamente por varones. En lo que respecta a los registros que han quedado de estas asociaciones, las mujeres habrían estado ausentes de gran parte de este mundo asociativo cultural, por lo menos hasta los primeros años del siglo XX.

Sin embargo las prácticas de sociabilidad encarnan diversos sentidos y el hecho de que las mujeres no fueran registradas en los libros de actas como parte de la membrecía así como tampoco ocupando cargos en las comisiones directivas o votando en las elecciones, no significa que no hayan estado próximas a ese mundo de sociabilidad.

En efecto, en los márgenes de ese mundo literario, algunas mujeres instruidas comenzaron a publicar opiniones, ensayos y poemas, así como también se destacaron en los festejos patrios como oradoras. Esta escritura y oratoria novedosas, en tanto estaban pensadas para ser compartidas por otros en el espacio público, coexistió junto con otros modos de expresarse más vinculados con la intimidad, por medio de correspondencia, diarios y álbumes escritos y compartidos entre su círculo más íntimo.

No obstante, más allá del público al que estuviera dirigido o de la circulación de los escritos, es posible advertir en registros diversos un mismo deseo de asumir y tomar la palabra para debatir sobre el alcance de la educación femenina y las posibilidades de extenderla considerando la capacidad intelectual de las mujeres; el rol que tuvieron como educadoras, y los modo de mejorar esa tarea. Además hemos encontrado referencias a las destrezas artísticas y las posibilidades de cumplir esta tarea de modo profesional. Evidentemente, algunas de estas mujeres no sólo se dedicaron a describir el mundo en el que vivían sino que utilizaron la escritura para reflexionar sobre la ausencia de libertades en esa sociedad de fin de siglo y denunciar las limitaciones del sistema educativo diseñado para una enseñanza femenina.

Particularmente interesante resulta analizar la participación femenina en el munco del arte. En torno de algunos talleres de maestros extranjeros que habían llegado a la provincia en la décad de 1880 (Santiago Falcucci, Pascual Farina) y las muestras artísitcas que organziaban sociedades de beneficencia y caridad para recaudar fondos, se fue conformando un ambiente en el que las mujeres participaban con asiduidad.

En 1894, con motivo del festejo del 9 de Julio, las señoras de la Sociedad de Beneficencia organizaron una *kermesse* en la Escuela Normal de Maestras, en la que Lola Mora (alumna del taller del maestro Facucci) presentó una singular obra compuesta por una serie de retratos de 20 gobernadores tucumanos (actualmente conocida como *La Galería de los gobernadores de Tucumán*). Realizados en papel *canson*, con carbonilla, goma y esfumino, utilizados para definir la luminosidad y los contrastes y quitar rigidez a los rostros, que en la mayoría de los casos fueron extraídos de fotografías (Terán 2008, pág. 315). La exposición de dibujos y pinturas constituyó uno de los más interesantes actos del 9 de Julio, según la reseña realizada por *El Tucumán Literario*:

> «El amplio local de la Escuela Normal de Maestras, donde se abría al público la *Exposición artística* que estaba organizada por las distinguidas damas de la Sociedad de Beneficencia, con el doble fin de honrar a la patria y allegar recursos para los necesitados (…). Queremos hacer mención especial del salón que ostentaba los cuadros originales debido al lápiz o al pincel de distinguidas aficionadas al hermoso arte de la pintura y el dibujo, los que

> demostraban una vez más el talento y el buen gusto de las niñas tucumanas (…)».[2]

Aun cuando en sus comienzos a Lola le gustaba pintar «mariposas, flores y cosas de fantasía» (Terán 2008, pág. 315) haciendo referencia a los retratos, Falcucci apuntaba: «El retrato debía ser hecho al carbón, pues ella no buscaba ya los colores: había comprendido que el claroscuro es la base del arte» (Falcucci 1904).

En este sentido, Celia Terán compara el trabajo de Lola con el de sus compañeras de taller en los siguientes términos: «(…) en este caso en lugar de los paisajes o escenas románticas que constituían el argumento de los cuadros presentados por las otras niñas a la exposición de beneficencia, Lola había elegido una temática más laboriosa y comprometida» (Terán 2008, pág. 315). En efecto, a partir de este momento la obra de Lola Mora sigue una pauta patriótica que con los años logra acrecentar y perfeccionar. Esto no sólo otorgaba notoriedad y distinción a sus trabajos en comparación con el que realizaban sus compañeras de taller, sino que la asociaba al empeño puesto por el Estado en la tarea de extender el sentimiento patriótico entre la población.

Como es conocido, el conjunto de la obra realizado para este evento fue donado por la artista al gobierno de la provincia a través de una nota que expresaba: «Deseo asociarme en algo a las nobles expansiones del patriotismo en este día inmortal de nuestra historia (…)» (Páez de la Torre y Terán 1997, pág. 32). En octubre, el diputado Eudoro Vázquez presentaba un proyecto en el que proponía que se acordara a Lola Mora diez mil pesos, finalmente este proyecto se terminó aprobando por un monto menor.

A través del análisis de una fuente particular (el album personal de Cornelia Montero) pudimos tener acceso a las impresiones que dejaba ese mundo artístico de la última década del siglo XIX en las jóvenes tucumanas.

Luego de visitar la exposición de Bellas Artes que en 1899 organizó la Sociedad San Vicente de Paul, y que definió como un «verdadero acontecimiento artístico-social», Cornelia escribió en su diario una crítica. Anticipaba en primer lugar que su crítica era justa, «criticaré las obras sin tener presente los nombres, ni las condiciones sociales de tal o cual». Comenzó por referirse a las «obras pictóricas» realizadas por los varones que participaron en la muestra. A excepción de un retrato realizado por una «mano maestra y maestro también de la mayoría de las compositoras; pero por ser maestro no hubiera debido estar en medio de las obras de sus discípulas», no encontró obras que le interesaran demasiado en este sector. Luego de hacer referencia a algunos trabajos de los varones, pasó a referir las obras de las mujeres que participaban en la misma muestra. Según Cornelia «las expositoras en esta honrosa lid del arte le llevan la

2.– *El Tucumán Literario*, 22/07/1894.

palma al sexo fuerte, pues le ganan en buen gusto, elegancia, argumentos, ejecución y coloridos».

Analiza alrededor de 12 obras, una de las cuales demuestra «una inteligencia superior, una disposición para el arte sin límites, demostrado por sus variadísimas acuarelas (…)». Frente a esta obra que ella considera es la mejor lograda, refiere «Después de esto no tengo valor para seguir adelante, pues aunque las demás expositoras no desmerecen en la comparación con las otras, no sé qué decir más en favor de ellas, que en algunas noto un empeño extraordinario en progresar, en las demás, una dejadez imperdonable» (Montero 1901).

Volviendo a la Sociedad Sarmiento, no resulta fácil caracterizar el modo en que las mujeres se acercaron a la Sociedad Sarmiento durante las últimas décadas del siglo XIX. Aunque no formaban parte formal de su membrecía, pudimos constatar que su participación en las actividades de la asociación era habitual. Por ejemplo, consultaban libros en su biblioteca, dado que la apertura al público decidida en 1884 las incluía, y participaban en charlas y conferencias que la asociación dictaba regularmente. Cabe destacar que la invitación de la Sociedad se dirigía también a las familias, por lo que la participación de la mujer en los diferentes eventos culturales podría haberse iniciado a partir de su condición de esposa, hermana o hija.

A principios de siglo, algunas mujeres instruidas comenzaron a participar como oradoras en veladas literarias. Pero sin duda el cambio más importante se registró en agosto de 1902 cuando la Sociedad Sarmiento decidió abrir su membrecía al sexo femenino, incorporando formalmente a las mujeres en calidad de socias. Las nuevas socias podían participar de las reuniones y asambleas. No obstante, no podían votar ni ser elegidas para los cargos de la comisión directiva ni podían participar de la toma de decisiones. De todos modos, aunque el real alcance de sus posibilidades de participación haya estado restringido a determinadas áreas, no carece de importancia la irrupción de las mujeres en un espacio hasta ese momento reservado al universo masculino.

Por otra parte, el acercamiento a estas prácticas asociativas estaba íntimamente relacionado con su situación laboral y sus aspiraciones para mejorarla. La consulta de libros en una biblioteca, el acceso a charlas y conferencias y a encuentros de lectura tiene que haber significado un atractivo motivo para asociarse a un espacio que ofrecía a sus socios otros importantes servicios culturales (Vignoli 2015a).

2.2.2 La exaltación patriótica y la conformación de una conciencia cívica

A principios de la década de 1890, la Sociedad Sarmiento era ya un espacio cultural legitimado y prestigiado, cuya reputación se afirmó con

una serie de estrategias tendientes a la construcción de un imaginario cívico-nacional con una impronta regional explícita que recibió reconocimiento y apoyos del Estado provincial y nacional. Estas estrategias se reflejaron en la custodia de monumentos nacionales como la Casa de la Independencia (que durante la década de 1880 era revalorizada por el Estado nacional), la organización de festejos patrios, de las denominadas «peregrinaciones patrióticas de la juventud» y la creación de un club de fútbol que también aportó a la exaltación patriótica. Esta pauta patriótica desplegada fue una de las claves del exitoso nexo de comunicación y colaboración que entabló con los poderes públicos, y que, de algún modo, le allanó el camino para convertirse en el espacio casi excluyente de los grandes debates intelectuales y proyectos culturales de la sociedad tucumana en el período considerado.

La labor realizada en este sentido llevó a uno de sus socios a considerar que los objetivos de la Sociedad se habían ampliado o proyectado hacia otros horizontes. Para José Fierro, desde 1892 la Sociedad Sarmiento,

> «(…) ha tomado otro carácter y durante estos últimos años ha sido una sociedad patriótica. Principió haciendo un llamado al vecindario para el embanderamiento de la ciudad y fue la Sociedad Sarmiento quien inauguró las visitas a la sala de la Independencia».[3]

Por su parte, era muy notorio el afán del Estado por articular sus políticas e iniciativas en las esferas de la cultura, la educación y el patriotismo con entidades de la sociedad civil. En este sentido, podríamos afirmar que la década de 1890, principalmente durante las gobernaciones de Benjamín Paz (1894-1895) y Lucas Córdoba (1895-1898; 1901-1904), estuvo signada por un esfuerzo del Estado por fortalecer las manifestaciones culturales.

En 1894 el gobierno de la provincia encomendó a la Sociedad las diligencias y gestiones para concretar el emplazamiento de la estatua de Alberdi, para lo que se conformó una comisión, que tomó contacto con la artista tucumana Lola Mora para encargarle el trabajo, firmándose un contrato en el que se acordaban las características de la escultura.

Como ya se planteó, y confirma el trámite tendiente a instalar la estatua de Alberdi, la complementación de la Sarmiento con el Estado provincial en la organización de eventos conmemorativos era muy sólida y muy difícilmente podía desplazársela del centro de la escena en un proyecto tan importante al sentimiento de los tucumanos. Sin embargo, la gestión del gobernador Lucas Córdoba, baluarte del roquismo a nivel provincial, atravesaba en su segunda gobernación serias complicaciones políticas producto de un ciclo de sobreproducción azucarera que había comenzado en la cosecha de 1895 y de la que todavía no se había salido. Las leyes de

3.– HFFyL, *Tucumán Literario*, 25/06/1896, n.º 42, pág. 429.

regulación azucarera de 1902 y 1903 (bautizadas como «leyes machete» o «leyes guadaña») impulsadas por el Ejecutivo como medio de paliar esta crisis precipitaron un enfrentamiento con un sector de los industriales y el gobierno. A este conflicto se sumó el clima que generaban las futuras elecciones para presidente y gobernador de 1904. El gran impacto que tuvieron dichas medidas en la sociedad local ha sido destacado por María Celia Bravo:

> «Sus consecuencias políticas no podían dejar de ser relevantes en una provincia donde todo pasaba por el meridiano del azúcar: marcaron el ocaso del roquismo provincial, y por lo tanto la disgregación de la alianza entre industriales y plantadores que el mismo había logrado estructurar en la provincia» (Bravo 2008, pág. 124).

En medio de un clima convulsionado, la renovación de autoridades en la Sociedad Sarmiento adquirió connotaciones políticas y se convirtió en un termómetro que permitió anticipar el alejamiento de Lucas Córdoba de muchos que lo habían apoyado hasta entonces.

Como era evidente, las luchas políticas intraelitarias se habían introducido en la Sociedad como consecuencia de la participación en su seno desde comienzos de la década de 1890 de futuros gobernadores, diputados, ministros, abogados, miembros de la Corte Suprema de Justicia, etcétera, de modo que si bien se trataba de un ámbito de sociabilidad cultural no dejaba de estar integrado en la trama de relaciones que conformaba la cultura política local. Por otra parte, las tensiones no resueltas entre nativos e inmigrantes hicieron eclosión en medio de esta disputa. Pocos días antes de las elecciones, Damián P. Garat, de la lista «independiente», respondía a una denuncia sobre discriminación de los socios extranjeros en el seno de la asociación:

> «(…) Se nos acusa, con el propósito de indisponernos con el elemento extranjero a fin de atraer sufragios que no pueden obtenerse por otros medios más lícitos, que hemos hecho exclusiones incalificables y que alimentamos odios atávicos (…). En la Sarmiento no hay distinciones ni hay nacionales ni extranjeros. Institución puramente intelectual y de biblioteca, allí todos somos uno –ciudadanos de la república universal de las ideas– (…). El que escribe estas líneas ha sido en todo tiempo uno de los más decididos y entusiastas fomentadores de la confraternidad de los nativos con los orientales, con los españoles, con los italianos, con los franceses, con los suizos, con los peruanos, con todos los extranjeros, que han levantado sus tiendas al amparo de nuestras libérrimas leyes (…) los generosos obreros que, de todos los rumbos del universo, han venido a la Argentina trayéndonos las artes, las industrias, el comercio (…). Además, para destruir la peregrina invención (…) basta hacer constar que en la lista que sostenemos figuran

> dos extranjeros: el Sr. Ricardo Jaimes Freyre (…) y el señor Juan M. Maresio, abogado italiano».[4]

El acto eleccionario transcurrió, según la crónica periodística, con normalidad, salvo algún incidente menor, con el triunfo de la lista «independiente», que obtuvo 141 votos frente a los 89 que cosechó la lista «oficialista».[5] Tal como había sido vaticinado por *El Orden*, el grupo perdedor decidió separarse y fundar otra sociedad, que se denominaría «Biblioteca Alberdi». Como era de esperar, el nuevo espacio cultural recibió un decidido apoyo por parte del gobierno provincial en detrimento de la Sociedad Sarmiento: obtuvo con celeridad su personería jurídica y subsidios para la compra de libros.[6]

2.2.3 La creación de la Biblioteca Alberdi

Un importante número de socios de la Sarmiento pasó a formar parte de la biblioteca, personas que desempeñaban cargos en la administración pública, en particular en el área educativa, algunos de los cuales habían sido miembros sumamente activos durante la etapa formativa de la asociación. La pregunta obligada en este punto es ¿qué llevó a estos socios, alguno de los cuales eran miembros históricos de la Sarmiento, a crear este otro espacio? Sin duda, la política se convirtió en un factor de peso que dividía profundamente a la sociedad tucumana, tal como lo expresaba la prensa en sus columnas diarias. Como se ha explicado en páginas precedentes, la asociación había comenzado a ser percibida como un espacio de construcción de poder, de formación de opinión y, por lo tanto, con capacidad de incidir en la política provincial. Sin embargo, aun cuando la nueva asociación, la Biblioteca Alberdi, aparece auspiciada por el gobierno provincial para contrapesar el espacio perdido con el resultado electoral adverso en la Sarmiento y para construir apoyos en medio de una crisis política de gravedad, no podemos considerarla sólo como una especie de instrumento político de ocasión. En efecto, el énfasis que se ponía en la declaración de principios de que se trataba de una entidad abierta a «todas las personas que deseen instruirse», tenía algún sentido. Expresaba la aspiración de recuperar un proyecto cultural y educativo que se consideraba la Sociedad Sarmiento había dejado de cumplir: incorporar

4.– AHT, *El Orden*, 17/06/1903.
5.– AHT, *El Orden*, 18/06/1903.
6.– La personería jurídica de la Biblioteca Alberdi fue solicitada el 7 de julio de 1903 y otorgada una semana después. AHT, SA, tomo. V, vol. 291, 7 y 14 de julio de 1903, págs. 65-72; 102-117.

efectivamente a los emergentes sectores medios que se alimentaban con los aportes inmigratorios, con el de los extranjeros.[7]

Al respecto, constituye un dato incontrovertible la casi nula representación de los extranjeros en los órganos directivos de la Sociedad Sarmiento, con la salvedad del poeta e historiador boliviano Ricardo Jaimes Freyre, que se había asimilado plenamente a la élite social e intelectual tucumana de la época. Por el contrario, en el reglamento de la Biblioteca Alberdi se garantizaba la participación de representantes de las colectividades extranjeras más numerosas. Como consta en el libro de actas de la institución:

> «(…) se aceptó en principio dar representación a las sociedades extranjeras, por ser estas instituciones compuestas por elementos serios que colaboraban de una manera eficaz para el progreso del país. Art. 11: La comisión directiva se compondrá de un presidente, 1 vice, 1 secretario, un tesorero, un director de biblioteca y 3 vocales, y en el mismo carácter los tres presidentes de las tres sociedades extranjeras de socorros mutuos con personería jurídica que tengan mayor número de socios y que manifiesten su voluntad de aceptar el cargo. Durarán en el cargo 2 años, todos pueden ser reelectos menos el presidente que debe dejar pasar 1 período».[8]

Esta cláusula, que aseguraba una representación permanente en la Comisión Directiva a las tres comunidades más importantes de extranjeros de la provincia, es de gran trascendencia, pues no dejaba librado al albedrío la participación en cargos de gran importancia simbólica a colectivos que aspiraban no sólo a encontrar una vía de progreso económico o realización profesional, sino a obtener un reconocimiento social en pié de igualdad con los argentinos nativos.

Pese al empeño inicial de sus fundadores, la Biblioteca Alberdi no pudo adquirir la dinámica de la Sociedad Sarmiento ni equipararla en oferta en materia cultural, salvo en los servicios prestados por su biblioteca, esto quedó demostrado en oportunidad del emplazamiento de la estatua de Alberdi, acto que fue capitalizado por la Sociedad Sarmiento.

2.2.4 Lola Mora: el emplazamiento de la escultura de Juan B. Alberdi

¿Qué rumbo tomó la Sociedad Sarmiento después de la escisión alberdiana? Resulta significativo que a partir de la ruptura fuera liderada durante varios años (de hecho hasta la creación de la universidad provincial), por el grupo que dirigía Juan B. Terán, más compacto, más homogéneo y

7.– Durante sus primeros años las reuniones de la Biblioteca Alberdi se desarrollaron en la «Sociedad Española de Socorros Mutuos», espacio cedido a través de las gestiones realizadas por su presidente, Paulino Rodríguez Marquina, también ex socio de la Sociedad Sarmiento y fundador de la Biblioteca Alberdi.
8.– Archivo Biblioteca Alberdi (en adelante ABA), Libro de Actas, vol. I, 30/06/1903, pág. 15.

poseedor de un gran prestigio social e intelectual (Martínez Zuccardi 2012). Podría afirmarse, sin temor a equivocaciones, que ese prestigio y el capital relacional del grupo (en el medio local y en los planos regional y nacional) marcaban una distancia con la Alberdi que se expresaría de manera inevitable en sus proyectos y proyecciones.

Integraban este grupo dirigente algunas personalidades que habían obtenido títulos superiores en Buenos Aires o Córdoba y que ahora se disponían asumir un rol de liderazgo en la región.

El emplazamiento de las obras de Lola Mora, en septiembre de 1903, constituyó la oportunidad para poner de relevancia ese papel. En 1904, cuando Lola Mora retornó a Tucumán para el emplazamiento de sus obras, se organizó un homenaje, concediéndole un rol preferencial en los festejos del 9 de Julio de ese año. Un grupo de jóvenes tucumanos residentes en Buenos Aires, que habían creado una asociación que llevaba por nombre El Círculo Tucumano, decidió, asimismo, que Lola Mora encabezara la lista de sus representantes durante los festejos patrios en Tucumán.

La Sociedad Sarmiento comenzó una campaña con la cual intentaban homenajear a la artista por la realización de las estatuas, y, para ello, se decidió levantar una suscripción pública que tenía como propósito recaudar fondos para obsequiar a la artista una medalla de oro y diamantes, así como un álbum de la Sociedad Sarmiento firmado por algunos de sus socios.

A mediados de junio de 1904 llegó Lola Mora para terminar con su trabajo. El emplazamiento de las obras fue bastante accidentado y permitió al periódico *El Orden* continuar con su campaña de desprestigio que había iniciado contra el gobierno provincial, en manos de Lucas Córdoba. El primer incidente ocurrió cuando se decidió colocar la estatua de la Libertad en la Plaza Independencia. Como ya existía otro monumento, el de Belgrano, en el lugar elegido por Lola para su obra, el gobierno decidió trasladarlo a otro lugar.

Ante esta decisión, *El Orden* consideraba que al trasladar la estatua de Belgrano el gobierno estaba,

> «(…) condenándola a una especie de destierro (…). Parece que estos sabios no han abierto jamás la historia argentina, pues ignoran quien fue Belgrano, qué hizo por Tucumán y por las libertades argentinas (…). Si así no fuera comprenderían que esa modesta estatua debe encontrarse en el centro de la ciudad, donde las generaciones puedan verla (…). ¿Será acaso que el culto de los grandes ciudadanos les molesta, porque contribuye a hacer resaltar la pequeñez de los hombres que hoy nos gobiernan?».[9]

Se esperaba que la inauguración de las obras tuviera lugar el 9 de Julio. Sin embargo, por diversos motivos la fecha se aplazó hasta septiembre.

9.– AHT, *El Orden*, 27/06/1904.

Aprovechando la demora en la realización de la inauguración, que obedecía más a cuestiones técnicas que a decisiones el gobierno, *El Orden* profundizó sus acusaciones contra el gobierno denunciando que se le debían a la escultora 9.000 pesos. Díaz después, el mismo diario publicó una carta de una amiga de Lola, la educadora Catalina Jiménez de Ayala, en la que ofrecía a prestarle mil pesos moneda nacional a la artista hasta que el gobierno le pagara completamente su trabajo.

Estos rumores provocaron una ola de artículos, tanto en la prensa tucumana como en la de Buenos Aires, aparecidos en *El Diario* de Buenos Aires, *La Provincia* y *El Orden* de Tucumán, ante los cuales la escultora se vio obligada a efectuar algunas aclaraciones: «(…) me violenta ser objeto de discusiones –decía– lamentando mucho que alguien me crea quejosa del gobierno (…)».[10] Explicaba a continuación el modo en que fueron liquidándose las cuotas acordadas en el contrato que tenía firmado con la comisión nombrada por el gobierno y ofrecía un pormenorizado detalle de los gastos realizados para la compra de mármol y demás materiales necesarios para la obra. Respecto del pago de las cuotas, la escultora explicaba que,

> «(…) quedaban aun á pagar $ 2.000 de la 3er cuota y toda la 4ta, en total, siete mil quinientos pesos que, con interés, gastos de giro, de renovación, etcétera, han subido hasta nueve mil seiscientos (…) el Sr. Gobernador manifestaba en sus cartas no haber podido la provincia satisfacer ni la mitad del valor del material de la obra lo que prueba que el Sr. Córdoba tiene conocimiento del costo de estas obras (…). No podría nadie concebir, por ignorante que fuere, de que un monumento como el del Sr. Alberdi pueda costar solo 30.000 pesos, si no se considera el desprendimiento personal y artístico del autor, cuando tenemos ejemplos tan cerca, como ser la pequeña estatua de la tumba del doctor Ignacio Colombres hecha por un artista argentino también y que apenas empezaba, sin ser conocido, que costó 12.000 pesos (…) el monumento del Sr. Hileret cuesta 48.000 pesos, los calcos en bronce de la estatua de San Martín sin ningún mérito artístico ni técnico, cuestan a la provincia de Santa Fe 42.000 pesos (…) sin contar los fabulosos precios que han pagado en Buenos Aires por las estatuas de Sarmiento, Belgrano, etétera».[11]

Con respecto a la deuda de su trabajo, quedaba claro que el gobierno provincial no había podido regularizar el pago, el que, por otra parte, había sido contraído por el gobierno de Próspero Mena. Podemos apuntar también que la artista tenía un pleno conocimiento de lo que podemos denominar mercado del arte a nivel nacional y del costo de los materiales, es decir conocía en detalle algunos de los resortes que hacían a su desempeño en la profesión de escultora.

10.– AHT, *El Orden*, 15/09/1904.
11.– AHT, *El Orden*, 15/09/1904.

La inauguración, por fin, se realizó el 24 de septiembre de 1904. *El Orden*, como ya era su costumbre, criticó cada una de las decisiones tomadas por el gobierno de la provincia para este evento, intentando demostrar una vez más que Lucas Córdoba se encontraba ya en una situación de gran aislamiento en el panorama político provincial.

Los festejos duraron cuatro días, desde el 23 al 26 de septiembre. Además de la tradicional procesión de la virgen de la Merced, se realizó la inauguración de las obras de Lola Mora. Fue la Sociedad de Beneficencia quien organizó una *kermess* y, por último, tuvo lugar el programado homenaje de la Sociedad Sarmiento a Lola Mora, acto en el que el orador principal fue el intelectual y político Juan B. Terán, quien pronunció un discurso en el que refirió al estado de la cultura en la provincia y a la importancia que tenían estas obras de arte para el pueblo tucumano:

> «(…) Tucumán, ciudad populosa y comercial, que comienza a gustar de las emociones de la vida moderna, completa su aspecto exterior y acredita su progreso espiritual, levantando con amor y júbilo las blancas estatuas que detendrán los ojos del viajero señalándole la presencia de un pueblo que no vive ya de pan, que siendo febrilmente industrial con sus características demográficas como ninguna otra ciudad de America latina, comprende la misión del arte (…). Reveláis al nuevo Tucumán que se enorgullece de vos porque sois una artista, porque le regaláis la deleitación inesperada y desconcertante del placer artístico que no había gustado su torpeza de guerrera y labradora pero que seduce y conquista el espíritu de una vida nueva, que anima una industria inteligente, sus bibliotecas progresistas, sus conferencias científicas, su grupo pensador, su alma popular, generosa y pacífica (…)».[12]

A partir de este discurso, Juan B. Terán dejaba sentadas las bases de los principales argumentos que desplegará durante la primera década del siglo XX. Ya fuera desde la tribuna de la Sociedad Sarmiento, desde las páginas de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* o desde su banca en la Cámara de Diputados, Terán dio forma a la idea de la provincia como centro de una vasta región.

2.2.5 El auge de la Sociedad Sarmiento y la formación de una emergente élite intelectual

En efecto, vinculados fuertemente a la política, utilizarán este espacio como una instancia preparatoria para la creación de la Universidad de Tucumán, proyecto que promovió Juan B. Terán en su condición de diputado provincial en 1909, que se convirtió en ley en 1912 y que se concretó en 1914. En los años previos a 1909 la Sociedad Sarmiento fue el espacio

12.– AHT, *El Orden*, 28/09/1904.

donde se ensayaron muchas de las actividades de la futura casa de altos estudios, demostrando que un proyecto de esta envergadura era viable.

Uno de los proyectos para promover la educación superior en la provincia fue el de los «cursos libres», propuesto por Julio López Mañán (tío carnal y amigo entrañable de Juan B. Terán) en julio de 1904. Se planeaba el comienzo de los cursos (al que podrían asistir las mujeres) para 1905. Sin embargo, el proyecto tuvo que esperar hasta 1906, año a partir del cual la Sociedad Sarmiento estuvo bajo la presidencia de Terán.[13]

La crónica de *El Orden* decía respecto de la concurrencia a la inauguración: «No sólo asistió una gran parte de nuestra juventud estudiosa. Asistieron también, numerosos caballeros conocidos y muchas de nuestras educacionistas más inteligentes, atraídas por la feliz iniciativa de la Sarmiento».[14] Por otra parte, las temáticas abordadas en estos encuentros remitían a cuestiones sociales, económicas y culturales de la provincia y de la región; y aunque no formaban parte de la curricula de ninguna carrera ni preparaban para ninguna profesión, evidenciaban que el propósito que animaba a los organizadores era erigir un centro de altos estudios que se ocupara de las problemáticas específicas del medio local y regional, tales como las relacionadas con la industria azucarera, ya sea de índole técnica o económicas y sociales.

A principios de 1907, los cursos libres de la Sociedad Sarmiento habían llamado la atención de la prensa de la ciudad de Buenos Aires, la que comparando estos cursos con los dictados por otras sociedades del país y con las tradiciones belga e inglesa, reflexionaba sobre la duración y efectividad de los mismos, para luego evaluar las diferencias que existían entre estos y los cursos universitarios,

> «(…) aquellas sociedades como la asociación sarmiento (de Tucumán), que han procurado hacer palpables las ventajas de la extensión logrando honrosísimos éxitos (…) según los datos que dicha asociación me ha suministrado, comprendieron tan solo 4 conferencias los cursos que (…) dictaron Ubaldo Benci y Jaimes Freyre (…). Tropezamos con una objeción formulada a menudo a la extensión Universitaria, que no es posible formar alumnos con seis conferencias (…). La extensión no pretende formar alumnos, su único propósito es elevar el nivel de la vida, creando en todas las clases un interés cada vez mayor por los asuntos que elevan la mente, acrecientan el buen gusto artístico y literario o conducen a la prosperidad y a la educación moral por el trabajo».[15]

13.– AHT, SA, tomo. VII, vol. 313, 11 de septiembre de 1906, f. 86. Los primeros cursos abarcaron los siguientes tópicos: «Higiene y profilaxia social» y «Alcoholismo», «Paludismo y tuberculosis», a cargo del doctor Pedro J. García; «La versificación castellana, sus leyes y su historia», a cargo de Ricardo Jaimes Freire; «Conflictos sociales, ambiente e individuo», a cargo del doctor Ubaldo Benci.
14.– AHT, *El Orden*, 12/09/1906.
15.– AHT, *El Orden*, 12/01/1907.

Ese año los cursos libres estuvieron a cargo del doctor Luis Poviña, el ingeniero Benjamín Reolín, el doctor Juan B. Terán y el ingeniero Rogelio Costanti.[16] En 1908 se aseguraba desde la prensa que los cursos libres se iniciarían en julio y que contarían con la presencia de destacadas figuras del medio local, aunque se solicitaba que se sumara al dictado un universitario de Buenos Aires. Sin embargo sólo se registró un curso libre, el que desde octubre a noviembre dictó el director de la Escuela Normal de Monteros, José M. Monzón, quien abordó en cinco conferencias el tema «Filiación científica del descubrimiento de América». Hubo, sin embargo, una serie de conferencias que adoptaron el formato de cursos libres, como los dictados por el historiador David Peña, que se refirió en tres conferencias consecutivas las personalidades de Rivadavia, Dorrego y Alberdi y que llegó a congregar a 400 personas según la prensa de la época. Pero es posible encontrar otros sentidos a la presencia de David Peña, como también a la de otras figuras de la intelectualidad argentina que comenzaron a visitar con asiduidad a Tucumán en un momento en que comenzaba a tomar forma el proyecto universitario. De algún modo esas visitas constituían un apoyo explícito a un movimiento que, poniendo de relevancia a Tucumán como uno de los centros de cultura más importantes del interior, concluía en que la creación de la universidad era un imperativo cuya materialización no podía postergarse. *El Orden* expresaba con insistencia la idea:

> «Hemos visto nacer (…) bibliotecas como la Sarmiento que en número de lectores rivaliza con cualquiera de la Capital Federal, institutos genuinamente científicos como el laboratorio de bacteriología y la estación experimental (…) en otros terrenos de la cultura Tucumán ha producido revistas como las de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (…) prácticas como las de los juegos florales bienales y ensayos como los cursos libres y las conferencias patrocinadas por la Sarmiento que se revelan la existencia de gentes que estudian y un público que ama esas cosas destituidas de interés inmediato y que a la larga son el capital más productivo para los pueblos».[17]

En octubre de 1909 Juan B. Terán, que a ocupaba la vicepresidencia de la Cámara de Diputados de la provincia, presentó el proyecto de creación de la universidad. *El Orden* salía en su apoyo poniendo el acento en las necesidades regionales que una universidad localizada en Tucumán podía servir:

> «Tucumán merecería ser el asiento de una universidad Nacional con inmensas ventajas para sus hijos y para los demás de las provincias del norte. Si se

16.– El doctor Poviña dictó el curso «Estudio social sobre la tuberculosis»; Juan B. Terán uno de «Historia Americana» y los ingenieros Reolín y Costanti, abordaron, respectivamente, las siguientes temáticas: «Captación de aguas subterráneas» y «Desagües de fábricas de azúcar y su purificación».
17.– AHT, *El Orden*, 19/07/1909.

> ha estimado conveniente fundar un establecimiento de esa naturaleza en la ciudad de La Plata, lo que quiere decir a las puertas de Buenos Aires, resalta a la vista la justicia y la conveniencia de tener una Universidad en Tucumán (…). Económica e intelectualmente las demás provincias giran alrededor de esta ciudad. Mucha gente pobre del norte o de aquí mismo no sacrificaría a las exigencias de la vida cara de Buenos Aires, jóvenes preparados, jóvenes de provenir indiscutible para la patria».[18]

Mientras tanto, continuaban las visitas de personalidades vinculadas al ambiente universitario nacional y a la investigación científica, quienes disertaron sobre diferentes tópicos: el explorador austríaco Max Neumayer se refirió a los «Factores principales del progreso agrícola-ganadero argentino»; el poeta y literato Carlos Alberto Leuman habló sobre los «Hombres y sucesos del año 52»; el doctor Carlos Rodríguez Etchart, de la Universidad Nacional de La Plata, disertó sobre «La fe religiosa y su enseñanza», mientras Rodolfo Alcides Rivarola, decano de la Facultad de Ciencias Físicas de La Plata y a la vez de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, dio una conferencia sobre «La experimentación en la ciencia y en la vida». Por último, David Peña disertó sobre Nicolás Avellaneda. Sin duda estas visitas, que apuntalaban implícitamente el proyecto de Terán, a veces iban acompañadas de declaraciones más explícitas sobre el asunto, como las efectuadas por David Peña a *El Orden:* «Hemos hablado con el ministro Naon de la Universidad de Tucumán. La aplaude decididamente como yo aplaudo su discurso sin oírlo».[19]

Pese a los sólidos apoyos con que contaba el proyecto universitario de Terán y del equipo dirigente de la Sarmiento en el plano local, este tipo de avales de personalidades como la de Peña eran imprescindibles frente a ciertos cuestionamientos a la idea, tal la que formulaba el diario *La Nación* de Buenos Aires, contrario a la creación de la universidad provincial. En dicha oportunidad Terán defendía el proyecto reivindicando el derecho de las provincias y las regiones a contar con sus propias instituciones de altos estudios:

> «Todas las del país han empezado por ser provinciales. La de Buenos Aires fundada por el gobierno de esa provincia. La de Córdoba no puede ser referida a estas ideas dada la época de su fundación pero fue una obra regional.
>
> »El señor ministro de Instrucción Pública ha expresado ese pensamiento exacto de política educacional: La nación no debe fundar universidades, debe fomentarlas, donde se haya demostrado capacidad para tenerlas y sostenerlas. No se puede aceptar en forma alguna la opinión de que el país debe

18.– AHT, *El Orden*, 09/09/1908.
19.– AHT, *El Orden* 14/10/1909. David Peña se refería al ministro de Justicia e Instrucción Pública del presidente José Figueroa Alcorta, Rómulo Sebastián Naon.

> limitarse a las que se dicen históricas. ¿De dónde surgiría esa incapacidad constitucional de las provincias? Son creaciones de este género, concebidas con justicia y mesura las que pueden causar la liberación de las provincias. Causarían la liberación verdadera, la económica, puesto que lo que hace verdaderamente fecundas y progresistas las industrias es el trabajo científico (…). Hay un interés nacional en que se investigue sabiamente nuestro trabajo agrícola e industrial. No podrá decirse la palabra definitiva y segura sobre el porvenir económico del norte sin que se hayan escrutado pacientemente sus problemas. ¿Esperaremos que lo hagan las universidades de Córdoba o de Buenos Aires?».[20]

En efecto, la universidad provincial no sólo significaría un centro de estudios orientado a problemáticas regionales, sino que lograría atenuar la fuga de estudiantes a las universidades de Córdoba y Buenos Aires. Y tenía, como advirtió María Celia Bravo, «un propósito de carácter político y estratégico (…) destinado a restablecer una suerte de equilibrio político perdido por el crecimiento económico y demográfico del litoral» (Bravo 2007, pág. 47).

En 1912, en junio, la Cámara de Senadores de la provincia aprobaba el proyecto de creación de la Universidad provincial, que había permanecido casi dos años y medio sin tratamiento contando con la media sanción de la Cámara de Diputados desde fines de 1909. Al año siguiente el gobernador Ernesto Padilla designó el Consejo Superior, integrado por Juan B. Terán, Miguel Lillo, José I. Aráoz, Guillermo Paterson, Ricardo Jaimes Freire, Arturo Rosenfeld, Miguel P. Díaz, Estergidio de la Vega, Alejandro Uslenghi, José Padilla, Juan Chavanne y José Benito González, todos miembros de la Comisión Directiva de la Sociedad Sarmiento. El Consejo Superior eligió rector a Juan B. Terán a fines de 1913.[21] Pocos meses después comenzó el dictado de los primeros cursos de la nueva universidad, que se inauguró oficialmente el 25 de mayo de 1914. El gran proyecto del grupo de dirigentes que se había consolidado al frente de la Sociedad luego de la crisis de 1903, gestado trabajosamente durante diez años, se hacía realidad.

2.2.6 La cultura en el interior: la creación de la Escuela Normal de Monteros

Como ya mencionamos, desde mediados de la década de 1890 algunas actividades culturales que tenían lugar en el interior comenzaron a ser incorporadas en el presupuesto oficial. Monteros, uno de los pueblos del sur tucumano con mayor densidad de habitantes contaba desde la década de

20.– AHT, *El Orden*, 09/11/1909.
21.– AHT, SA, vol. 376, 27/12/1913, pág. 330.

Figura 2.2. Biblioteca de la Sociedad Sarmiento, 1916. Gentileza *La Gaceta*.

1870 con algunas instituciones educativas estatales,[22] que convivieron con escuelas particulares, y, a las que se sumaron establecimientos religiosos, principalmente a cargo de la comunidad de la Congregación de hermanas dominicas durante la última década del siglo XIX.

En torno de este ambiente educativo circulaban algunas personas con inquietudes culturales, además, había una banda de música, profesores de violín y de piano, cantantes y artistas de teatro. A principios del siglo XX existían alrededor de cuatro librerías que abastecían a los estudiantes, y se publicaban varios periódicos y revistas.[23]

También existían asociaciones como el Club Social, el Centro cosmopolita, el Club tiro guardia nacional, la Biblioteca Mitre, el Centro de obreros católicos y la Sociedad de beneficencia.

En 1905, por su parte, se creaba en la ciudad de Tucumán una asociación que estuvo vinculada a los orígenes de la Escuela Normal de Monteros. Se trató del Cículo del Magisterio, asociación de maestros que perseguía el «(…) bienestar personal, intelectual y moral de los maestros; Secundar la iniciativa de los poderes públicos en la provincia en lo referente a la mejora de la enseñanza primaria; propender a la edificación escolar, a la instalación

22.– «Escuela Central Nicolás Avellaneda» en 1872, Escuela superior mixta Presidente Roca, en 1901, Escuela Municipal General Belgrano, Escuela graduada gobernador Lucas Córdoba, en 1904.

23.– *El liberal, El eco del Sud, El Autonomista* y *El Alba* fueron algunos de los periódicos que circularon por Monteros.

Asociaciones/bibliotecas	Fundación	Localidad
Biblioteca Pública	1857	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Colegio Nacional	1868	Ciudad de Tucumán
Club de Lectura	1870	Ciudad de Tucumán
Sociedad Sarmiento	1882	Ciudad de Tucumán
Asociación Amigos de la Educación	1885	Ciudad de Tucumán
Sociedad Científica	1885	Ciudad de Tucumán
Bib. del Supremo Tribunal de Justicia	1885	Ciudad de Tucumán
Centro Patriótico	1894	Concepción
Biblioteca Círculo Nicolás Avellaneda	1895	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Legislatura	1895	Ciudad de Tucumán
Liga Patriótica	1898	Monteros
Biblioteca y Museo Escolar	1898	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Centro Católico	1900	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Alberdi	1903	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Mitre	1906	Monteros
Biblioteca Casa de Gobierno	1906	Ciudad de Tucumán
Biblioteca del maestro	1908	Ciudad de Tucumán
Biblioteca y Caja Escolar de Amaicha	1907	Tafí
Centro de Estudios «El Despertar»	1909	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Popular Nicolás Avellaneda	1911	Lules
Centro Uruguayo	1911	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Popular	1912	Aguilares

continúa en la página siguiente

de salas de lectura, y bibliotecas escolares regionales» (Vignoli 2015a, pág. 35). Desde sus orígenes, esta asociación había estrechado vínculos con esta localidad ya que uno de los objetivos era el fomento de salas de lectura y bibliotecas regionales

La densidad de población y su ubicación geográfica convertían a Monteros en un lugar apropiado para contar una escuela de formación de maestros para abastecer la campaña tucumana. Durante el gobierno de Luis F. Nougués (1906-1909) se decidió ubicar en esa localidad la Escuela

viene de la página anterior

Asociaciones/bibliotecas	Fundación	Localidad
Biblioteca Popular	1912	Famaillá
Biblioteca Popular Belgrano	1912	Villa Alberdi
Biblioteca Popular 25 de mayo	1913	La Cocha
Biblioteca Popular Belgrano	1913	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Popular Mariano Moreno	1913	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Municipal	1913	Concepción
Biblioteca Nicolás Avellaneda	1913	Concepción
Bib. Popular del Norte Lucas Córdoba	1914	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Avellaneda	1914	Concepción
Centro Catalán de Cultura de Tucumán	1914	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Lucas A. Córdoba	1915	Tafí Viejo
Biblioteca Sáenz Peña	1915	Alderetes

Cuadro 2.1. Asociaciones culturales y bibliotecas populares en la provincia de Tucumán 1857-1915. Fuente: Vignoli (2015a).

de ayudantes sarmiento, que había sido creada por Lucas Córdoba y que funcionaba en la capital con ese propósito. Varias de las socias y socios del Círculo del Magisterio trabajaban en esta escuela y participaron, junto con el Consejo de Educación en este proyecto de trasladar al sur de la provincia. El proyecto comenzó a tomar más forma cuando se llevó a cabo la reducción del área municipal de Monteros que hasta 1906 abarcaba todo el departamento, afectándose la economía del municipio. En compensación el gobierno provincial en manos de Nougués prometió la realización de obras públicas, entre las que estaba el traslado de la Escuela de Ayudantes Sarmiento. Sin embargo el proyecto no se pudo concretar. Ante este fracaso en 1907 un grupo de vecinos decidió gestionar ante los poderes públicos la creación de la Escuela Normal, logrando el apoyo de los senadores por Tucumán, Brígido Terán y Miguel M. Padilla, quienes logran incluirla en el presupuesto de 1907.

El primer director de la Escuela Normal fue Emilio Monzó quien durante la década participó asiduamente en la Sociedad Sarmiento como disertante e incluso dictando uno de los cursos libres. Por su parte, el maestro Agenor Albornoz se desempeñaría como vicedirector. Al momento de tomar posesión de su cargo consideraba que la sociedad monteriza estaba

en decancia e incluso esto lo llevaba a preguntarse por la utilidad de una escuela de estas características en un contexto de abandono,

> «(…) los descuidados edificios, la abundancia de casas de beberaje y de juego, las actitudes licenciosas de la gente maleante, la falta de cal en las casas (…) la ausencia de edificios públicos. Hasta la iglesia en ruinas (…). ¿Cabía una Escuela Normal?» (Albornoz 1922, pág. 88).

Luego de una década de trabajo su opinión había cambiado, no sólo consideraba que la fundación de la Escuela Normal había impactado positivamente en el pueblo sino también en un área más amplia, «Todos los departamentos del sud, y pueblos linderos de Catamarca y Santiago del Estero, se hallan vinculados a Monteros por su Escuela Normal». Además consideraba que «debido a la Escuela las condiciones edilicias del pueblo habían mejorado en sus condiciones de higiene y salubridad (…). Se centralizó en un mercado público el expendio de carne, que antes se hacía en casillas de madera», además apuntaba que «las casas de beberajes y juegos se hallan reducidas al mínimum y fuera del centro (…) en vez de centros de perdición de los jévenes, se cuenta con una biblioteca pública, que les ofrece buenos libros, interesantes revistas y espectáculos cinematográficos» (Albornoz 1922, págs. 91-93).

El impacto cultural de la creación de la Escuela Normal de Monteros se pudo advertir en el incentivo a prácticas culturale, en particular ell fomento de la poesía, que llevó a la localidad a contar con un nutrido grupo de poetas que asiduamente se vinculaban con asociaciones de la capital.

2.3 El sonido y la imagen se reconvierten hasta crear nuevas expresiones de la cultura

Con el cambio de siglo aparecerían en Tucumán nuevas actividades vinculadas a la cultura notándose el pedido por parte de la sociedad civil de un mayor financiamiento para estas actividades desde el Estado provincial. Como veremos en el análisis de los presupuestos al final del capítulo, estas gestiones tuvieron éxito dispar, en parte porque la mayor parte del presupuesto se destinaba a educación, aun así se intentó diversificar y extenderlo hacia otras áreas. Esa fue la intención de Pascual Farina, a la hora de solicitar permiso para instalar una escuela de dibujo y del director de la banda de música de la provincia, el maestro Malvagni, cuando se dirigió a los poderes públicos para crear un conservatorio de música. Como vimos en el capítulo anterior la música ya estaba instalada en el presupuesto provincial, desde que la banda fuera la primera inversión en cultura registrada desde el Estado.

La gran cantidad de actividades en tomó parte hizo que fuera necesaria su reglamentación durante la década de 1870, decidiéndose que a menos

Figura 2.3. Banda de música Monteros en 1916. «Colección Ottonello». Archivo CECAAF.

que tuviera un convenio específico con asociaciones civiles y particulares, solo tocaría en eventos oficiales (funciones, fiestas cívicas o religiosas del Estado y retretas).

Por su parte, a fines de la década de 1880, los italianos residentes en la provincia se sumaban a los servicios musicales con la creación de la Sociedad Filarmónica Italiana. Por esa fecha también comenzaron una serie de espectáculos en cafés de la ciudad, como los conciertos primaverales del café Colón.

Desde el interior de la provincia también se reclamaba la banda de música para amenizar los actos, este fue el caso de Concepción y Monteros, localidades que lograron a partir de 1907, durante el gobierno de Luis F. Nougués, que se incorpore en el presupuesto oficial el sostenimiento de sendas bandas de música.

El interés del Estado provincial en subvencionar estas actividades vinculadas a la música, tales como la banda o los conservatorios, se sumó a sibusidios que dio a particulares que solicitaban ayuda económica para continuar estudios de pintura, grabado o escultura, o para el estudio de algún instrumento, como fue el caso de Enriqueta de la Vega, quien en 1913 solicitó una beca para poder realziar estudios de violín.[24]

En abril de 1901, el diario *El Orden* informaba que en el teatro Belgrano «durante los intermedios, el biógrafo exhibíría los funerales de Mr. Felix, Fauré en París, ocho escenas de la guerra anglo-boer y varios episodios de las maniobras del ejército italiano».[25] Si bien el ingreso del cinematógrafo en la provincia no era significativo ni había tomado las dimensiones de años posteriores, su tímida incursión comienza a verse reflejada en el reglamento del Teatro Belgrano – en propiedad de la Municipalidad desde 1898 hasta 1904 – que sufriría algunas modificaciones desde 1902 «(…) por el tipo de espectáculo, en casos que tenga que dejarse a oscuras la sala, se tendrán en los pasillo luces de seguridad, pudiendo ser estas de velas de estearina o lámparas de aceite animal».[26] Aunque este reglamento aparece destinado a las funciones teatrales destacándose más bien el comportamiento que debían tener los espectadores y la obligación por parte de los empresarios teatrales a la hora de presentar los espectáculos, las referencias a la seguridad del lugar comienzan a ocupar un lugar importante. En 1907, una empresa cinematográfica ofrecía espectáculos al gobierno de la provincia en el marco de los festejos del 25 de Mayo.[27]

Lo cierto es que no era necesaria una gran infraestructura para instalarlos, podía proyectarse en cafés, bares, bibliotecas, teatros, etcétera, y a pesar que su funcionamiento estaba extendido, recién en 1913, el Teatro Belgrano solicitó permiso para instalar un biógrafo, lógicamente esta solicitud perseguía adecuar una actividad ya existente a los nuevos requerimientos municipales. En 1914, el «Reglamento para funcionamiento de cinematógrafos», se justificaba en la extensión de este espectáculo, «(…) tanto en locales especiales como en casas de negocios».[28] Contenía normas detalladas en cuanto a su edificación, así como también refería a los que ya funcionaban y la necesidad de modificar sus instalaciones ante el temor por los incendios que se pudieran producir. De modo que los requisitos estaban vinculados con el fácil acceso a las puertas de salida, la distancia entre butacas y la obligación de controlar la temperatura de la

24.– AHT, SA, vol. 367, 1913, págs. 333-334.
25.– *El Orden*, 27/04/1901.
26.– Archivo General Municipal (en adelante AGM) *Digesto Municipal*, vol. VI, pág. 507, 1901-1909.
27.– AHT, SA, tomo III, vol. 320, págs. 21-23.
28.– AGM, *Digesto Municipal*, vol. VIII, pág. 397, 1909-1927.

sala de proyección así como contar en la sala con una manguera lista para usar en caso de necesidad.

Para esa fecha estos espectáculos –tanto en lugares construidos para ese fin como en otros ámbitos– se había extendido por toda la provincia como podemos ver en el cuadro 2.2.

Con los años, la extensión de esta actividad aparentemente desbordó la capacidad de control de las autoridades y por lo tanto hacia 1920 se consideró necesario crear la figura de supervisores de teatros, biógrafos y cinematógrafos, que respondían a la comisión de teatros y que debían hacer cumplir disposiciones similares a las de 1914. Sin embargo el Reglamento de Teatro y cinematógrafos de 1927, introdujo aspectos que referían al comportamiento de los espectadores y un detallado informe respecto de los temas que se debían tratar de evitar en las proyecciones.[29]

2.3.1 Las prácticas culturales de los sectores populares

Además de incorporar estas prácticas que en algunas localidades eran novedosas (como el teatro o el biógrafo), la extensión de la cultura en su versión letrada alcanzó a otros actores que hasta ese momento habían estado en contacto con estas prácticas de un modo tangencial o disperso. Para algunos miembros de la Sociedad Sarmiento había que inculcar hábitos civilizados («moralizar») en los sectores populares. En consonancia con estos principios, en agosto de 1883 el Inspector de Educación y miembro de la Sociedad Sarmiento, Ramón V. López, presentó un proyecto para dictar una serie de conferencias públicas para obreros.

En cuanto a los temas que se iban a enseñar se aclaraba que «Las conferencias citadas podrán versar sobre ciencias físicas y sociales, sobre moral, así como también sobre literatura e industria. Están excluidos los temas sobre religión y política electoral». Con respecto al lugar donde dictarlas, se había solicitado a la Sociedad Anónima Teatro Belgrano la concesión gratuita del teatro y se informaba que comenzarían el 24 de septiembre.

Un año después de implementadas, uno de los miembros de la sociedad, Fidel Díaz, propuso la creación, en julio de 1884, de «una escuela nocturna para obreros en la que se enseñarán todos los ramos de la instrucción elemental», contemplando que serían los «socios interesados» los que se harían cargo del dictado de las clases.

La primera memoria presentada por el director de la Escuela, Ángel Custodio Bustos, ofrecía los siguientes datos sobre la marcha del proyecto: la escuela había iniciado sus clases con 84 estudiantes, número que se incrementó considerablemente, llegando a inscribirse 230 obreros a mediados de septiembre, lo que significó un problema por la estrechez

29.– AGM, *Digesto Municipal*, vol. XI, pág. 102, 1909-1927

Teatros/Biógrafos	Ubicación	Funciones	Concurrentes	Cap.	Fundación	Espectáculos
Belgrano	Capital	12	8.400	750	1882	Cinematógrafo, atracciones varias
Moderno	Capital			425	1.911	Cinematógrafo
Alberdi	Capital	279	8.700	1600	1912	Opera, opereta, zarzuela, comedia, circo
Casino	Capital			2.000	1912	Ruleta
Odeón	Capital	26	2.100		1912	Opera, opereta, zarzuela, comedia, circo
Esmeralda	Capital			524	1914	Cinematógrafo
Hotel Torino	Chicligasta	156	3000	200	1908	Cinematógrafo, atracciones varias
Biógrafo	Chicligasta				1914	Cinematógrafo
Salón París	Chicligasta			300	1914	Cinematógrafo
El Recreo	Cruz Alta			100	1914	Cinematógrafo
Centenario	Monteros	60	1200	200	1910	Cinematógrafo, atracciones varias
Hotel Universal	Río Chico			200	1893	Cinematógrafo, atracciones varias
centenario	Tafí	362	4000	300	1913	Cinematógrafo

Cuadro 2.2. Teatros, biógrafos y cinematógrafos en la Provincia de Tucumán (1914). Fuente: Elaboración propia sobre la base de III Censo Nacional de 1914. `http://www.deie.mendoza.gov.ar/tematicas/censos/censos_digitalizados/Censos\%20Digitalizados/` recuperado 15 de julio de 2016.

del local. Al inicio de las clases asistieron casi el 95 % de los matriculados, finalizando el curso el 70 %.

La memoria del director de la escuela continuaba con un detalle de las ocupaciones de los inscriptos, que se dividían en «dependientes», «artesanos», «peones» y «sirvientes»:

> «Clasificados por su estado intelectual así: analfabetos: 145, que ocupaban dos salones; alfabetos: 85. Los primeros han recibido lecciones de lectura, escritura, todos los días; de aritmética, geometría, dibujo de objetos, anatomía, geografía y lengua. Aquellos se han retirado sabiendo deletrear regularmente, y estos que conocían sólo las cuatro operaciones fundamentales de la aritmética, que leían y escribían bastante poco, apenas se habrá iniciado en ellos el deseo de no olvidar lo que han aprendido en 60 días» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 55).

Pese a esos buenos augurios, el proyecto educativo dirigido a los trabajadores caducó al cabo de dos años, en 1885. Los fundamentos de su extinción fueron económicos, lo que no carecía de peso en tanto la ciudad contaba con otro establecimiento educativo accesible para las clases populares.

Vale la pena ocuparnos de uno de los más activos animadores del grupo, Manuel Pérez, quien en una serie de contribuciones a *El Tucumán Literario* daba cuenta de la emergencia de una nueva sensibilidad en relación no sólo sobre los problemas de los trabajadores tucumanos sino también sobre las perspectivas del desarrollo económico provincial. La primera nota de la nueva revista de la Sociedad que lleva su firma y se titula «A los artesanos». Motivada por el propósito declarado de aportar al «adelanto moral e intelectual» de un numeroso sector que estaba en tren de «sobresalir (…) de ser hombres de peso, política y socialmente hablando» celebraba el «espíritu de asociación» que se presentaba como una novedad en el gremio y que se expresaba, ya entonces, en «dos clubes sociales y [en] asociaciones de socorros mutuos», recomendando a estos centros obreros esforzarse «(…) para formar pequeñas bibliotecas de obras de enseñanza útil y sana, con el objeto de fortificar el espíritu que decae y flaquea tantas veces».[30] Lo que recomendaba Pérez era la reproducción entre «los artesanos» de hábitos de sociabilidad burguesa que, en última instancia, ampliarían o fortalecerían las posibilidades de superación individual de los afiliados a los centros.

El grado de ruptura de la nota de Pérez con el pensamiento dominante en la élite tucumana no era, como se advierte, muy radical. Pero el sólo hecho de alentar el asociacionismo obrero marcaba al respecto un matiz no despreciable.

Desde mediados de la década de 1890 una intensa vida asociativa mutual y gremial se llevó a cabo en la ciudad de Tucumán y en las principales

30.– HFFyL, *El Tucumán Literario*, 15/07/1888, n.º 2, pág. 28.

localidades del interior. Esta expansión asociativa del mundo del trabajo propició el impulso, entre los sectores trabajadores, de actividades culturales tales como salas de lectura, bibliotecas y otras manifestaciones de la cultura. En este sentido, «una práctica frecuente en el mundo asociativo del novecientos fueron las veladas literario-musicales que organizaban los centros de obreros, las mutuales y los gremios persiguiendo recaudar fondos. Las fiestas también incluían piezas teatrales, poesías y números de entretenimientos como bailes».

En el interior también se desarrollaron estas fiestas en el marco de asociaciones de trabajadores. El caso del centro de trabajadores de socorros mutuos de monteros demuestra como en estos espacios la difusión de la cultura tuvo un lugar central. La creación de la biblioteca del centro por ejemplo, pero también las fiestas, las funciones de teatro los bailes y las rifas. Para la autora «estas actividades pueden ser consideradas como facetas complementarias de las obligaciones, discusiones y las labores llevadas a cabo en torno a los fines del socorro mutuo. Tiene sentido sugerir que la organización de eventos de cultura, sociabilidad y recreo contribuyó posiblemente a fortalecer el centro de trabajadores otorgándole mayor visibilidad en el espacio público» (Teitelbaum 2012, pág. 194).

2.3.2 «Cañas y trapiches» la primera obra de teatro «tucumana»

En abril de 1909 se estrenó en Tucumán una obra de teatro escrita por un autor residente en la provincia con una temática estrechamente vinculada con la vida económico-social. *Cañas y trapiches*, de Alberto García Hamilton, (quien en ese moemento se desempeñaba como periodista de *El Orden)*, se convirtió en un acontecimiento relevante para el medio cultural tucumano.

Aunque no era la primera obra de teatro escrita en el ambiente cultural de la provincia (constatamos que en las páginas de las revistas de la Sociedad Sarmiento, José R. Fierro y otros jóvenes socios también intentaron con este género), el hecho que una compañía de teatro llevara a cabo la puesta si consistió en una novedad (García Hamilton 1909).[31]

En la obra se denuncia la situación de los cañeros frente al poder de los grandes industriales azucareros. El argumento está planteado en términos binarios, donde los cañeros son los sectores vulnerables e indefensos frente a los vaivenes climáticos (y las plagas), pero sobre todo frente a la ambición de los dueños de los ingenios son presentados en la obra como seres despiadados.

31.– Esta comedia dramática constaba de tres actos y fue estrenada en abril de 1909 en el Teatro Belgrano. Interpretada por la compañía porteña Estevez-Arellano, estaba integrada por siete actrices y diez actores, dos apuntadores, un maquinista y un escenógrafo.

Los personajes están compuestos por una familia de cañeros medios, que han logrado enviar a su hija a estudiar a la ciudad, y que cuentan con varios peones y al menos dos empleadas domésticas.

Por otra parte están los personajes que representan a la familia del industrial azucarero: el dueño del ingenio, su hijo, un joven abogado que circula por el Club Social (pero no por la Sociedad Sarmiento) y que tiene pensado instalar su estudio en Buenos Aires.

El conflicto se desata cuando, a pesar de haber tenido una excelente cosecha, el cañero no puede pagar una deuda que había acumulado por años con el ingenio. Frente a esta situación el dueño del ingenio se queda con las tierras de la familia cañera que termina perdiendo todo y debe mudarse a la ciudad. Para completar el cuadro de desesperación, la hija del cañero es engañada sentimentalmente por el hijo del dueño del ingenio.

La obra denuncia la explotación de los grandes industriales hacia los cañeros que no estaban exentos de sufrir grandes reveses económicos como resultado de la toma de decisiones arbitrarias o abusivas por parte de los industriales (por ejemplo en la obra se hace referencia explícita a la práctica de modificar el peso de la caña en las balanzas y otras estrategias a las que habrían recurrido los industriales para no pagar el precio real de la caña).

Al finalizar la obra (que termina con la muerte del cañero producto de la aflicción que le provocó perder sus tierras) se introduce el elemento mítico que acompañará durante todo el siglo la literatura sobre la industria azucarera: el pacto con el diablo que habría firmado el dueño del ingenio para quedarse con todas las tierras.

Evidentemente para esta época el mito ya estaba suficientemente extendido como para que una persona que no fuera tucumana (García Hamilton había nacido en Uruguay y se desempeñaba como periodista del diario *El Orden*) estuviera al tanto de esta creencia.[32]

La obra imprimió una crítica a la sociedad tucumana de principios de siglo, no solo se denuncia la «vulnerabilidad» de los cañeros frente a la «insensibilidad» de los industriales, además se denuncian costumbres sociales como el comportamiento del hijo del industrial, y la corrupción en la ciudad frente a la vida en el campo donde las personas aparecen como ingenuas, buenas y puras.

El momento en que esta obra es estrenada coincide con un período de gran prosperidad de la industria azucarera y de ascenso político de la élite

32.– Consideramos la obra de teatro de García Hamilton el primer antecedente registrado del mito El Familiar que se desarrollará en textos y en periódicos recién durante la década de 1920 y principios de la década de 1930. Incluso Oscar Chamosa ha ubicado referencias al mito en los archivos de la Encuesta Nacional Folklórica, en la que algunos maestros consignaron que la creencia circulaba entre sus alumnos hacia 1921 (Chamosa 2012, pág. 93).

económica vinculada a esta actividad, además se suma a esto la jerarquía cultural que ostenta esta élite y que logra plasmar en proyectos de gran envergadura (recordemos que es el año en que Juan B. Terán que era presidente de la Sociedad Sarmiento desde 1906, lanza la idea de creación de la universidad provincial), por lo tanto es posible considerar que el periodista del diario *El Orden* estuviera haciendo una crítica al gran poder que esta compacta élite política-económica y también intelectual había conseguido sobre todo en esos años. Por otra parte no debemos olvidar que la riqueza obtenida por los industriales (que algunas crónicas de la época contribuyeron a exagerar desmesuradamente) era por esos años una de las principales críticas (tanto en la prensa como en las cámaras) que se hacía desde Buenos Aires a la protección a la industria azucarera por parte del gobierno nacional, por lo tanto es probable que el periodista estuviera haciéndose eco de un clima de rumores que circulaba.

Lo cierto es que la obra se estrenó en abril de 1909. Su éxito fue tan importante que estimuló la realización de concursos de teatro organizados por la Sociedad Sarmiento que desde mediados de 1880 había incentivado otro tipo de género a través de sus competencias literarias.

Podríamos decir que a principios del nuevo siglo hubo un fuerte estímulo a las letras y una búsqueda de cierto rigor en la escritura. En 1904 Manuel Pérez había publicado una compilación de los trabajos que se habían destacado en la Sociedad Sarmiento. En el prólogo Pérez se lamentaba de la diferencia existente entre aquellos tucumanos que había accedido a la educación superior en las universidades argentinas y los que se habían quedado en la provincia «(…) lejos de todo aliciente que estimule el estudio y la producción». Consideraba que esta era una de las razones que «(…) jamás un libro salga de las prensas de esta tierra. Todo se reduce a unos cuantos y escasos folletos (…) y a las más abultadas memorias y mensajes oficiales que en general no se leen» (Pérez 1904, págs. 3-4). Por esto consideraba que el volumen que se presentaba era una novedad, pero al mismo tiempo advertía sobre su calidad dispar y por lo tanto la complejidad de la factura del libro.

La compilación de Manuel Pérez es meritoria y un registro importante de la época. Recoge las mejores disertaciones que se presentaron en la Sociedad Sarmiento, algunas que fueron publicadas en las revistas de la asociación pero otras que se encontraba inéditas. Además se publicaron firmas de autógrafos, como el de Sarmiento cuando estuvo de visita en la provincia en 1886. A su vez, algunos de los trabajos que merecieron ganar los concursos científico-literarios también se publicaron en este libro.

2.4 Una publicación cultural fundacional: la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*

Según vimos antes, el periodismo cultural había comenzado a practicarse en Tucumán en las últimas décadas del siglo XIX a partir de órganos surgidos de la Sociedad Sarmiento como *El Porvenir* y el *Tucumán literario*. Pero en los primeros años del siglo XX esta práctica alcanza una expresión en verdad notable, tanto por la calidad de la propuesta, como por la proyección que alcanzó aun décadas después de su desaparición. Nos referimos a la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, que entre julio de 1904 y diciembre de 1907 entregó 39 números de frecuencia mensual. Ricardo Jaimes Freyre se desempeñó como director. Reconocido poeta modernista, amigo de Rubén Darío, Jaimes Freyre se afinca en Tucumán en 1901, donde se convierte en una figura central de la vida intelectual y literaria local. Juan B. Terán y Julio López Mañán –jóvenes destacados de la elite socioeconómica tucumana, por entonces recién graduados como abogados– cumplieron la función de redactores. Otras figuras que colaboraron con la realización de la revista desde Tucumán fueron Alberto Rougés, Miguel Lillo, Juan Heller, Germán García Hamilton, José Ignacio Aráoz, Abraham Maciel, Ubaldo Benci. Entre los colaboradores extranjeros, puede mencionarse a Miguel de Unamuno, Guglielmo Ferrero, Rubén Darío, José Santos Chocano, Amado Nervo, José Juan Tablada.

La revista se propuso formar en Tucumán un «centro propio de desenvolvimiento intelectual», asociando las instituciones y los órganos hasta el momento existentes en la provincia, o bien que comenzaban a proyectarse, como la Universidad. Así se afirma en las declaraciones iniciales del primer número, de julio de 1904:

> «La obra por realizar sería la asociación de todos los factores de cultura de que disponemos, formando con ellos un docto y amable centro propio de desenvolvimiento intelectual; así los colegios y las escuelas, así las bibliotecas públicas, así los diarios, la proyectada Universidad libre, las sociedades literarias y científicas, así, en fin, las revistas».[33]

Aunque sin nombrarlos, el fragmento parece aludir al marco institucional local de la época (el Colegio Nacional, Escuelas como la Normal, diarios como probablemente *El Orden*, la Sociedad Sarmiento con su biblioteca y sus publicaciones, la Universidad en germen). A partir de la articulación de esos «factores» y vinculándose con ellos, la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* parece aspirar a forjar un incipiente «campo intelectual» en Tucumán, esto es, a organizar en la provincia lo que puede entenderse como un área diferenciada de la vida social, centrada en la producción y el intercambio de bienes específicamente culturales.

33.– *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, 1904, n.º 1, págs. 1-3.

Una de las vertientes de este propósito fue la voluntad de actualizar la vida intelectual local mediante la difusión de las corrientes científicas y literarias de la época. El análisis de la colección completa de la revista permite advertir que ella puso en marcha lo que puede describirse como dos «proyectos», con objetivos y rasgos propios. Por un lado, un proyecto literario –llevado adelante sobre todo por Jaimes Freyre y estrechamente vinculado con el movimiento de renovación literaria hispanoamericana promovido por el modernismo– que implicó la publicación sistemática de los escritos inéditos, especialmente poemas, de numerosos escritores modernistas de distintos puntos del continente, así como la recuperación de su producción desde secciones críticas y bibliográficas, cuyos artículos se encargan de afirmar la existencia de lo que se denomina allí como una «literatura americana» independiente de la española. Por otro lado, un proyecto científico –encarado por Terán y López Mañán– que en una época de auge de la ciencia en la Argentina debido en gran medida a la gravitación del positivismo, se propone estimular el desarrollo de investigaciones científicas en Tucumán. Este proyecto científico supuso la generación de debates teóricos en torno a la valoración de la ciencia y de sus métodos, la postulación de modelos intelectuales (como Hippolyte Taine, por ejemplo), la difusión de investigaciones ligadas a las ciencias sociales, sobre todo a la historia, la traducción de la obra de historiadores y sociólogos europeos, y el fomento del estudio del pasado provincial y nacional a partir de la difusión sistemática de documentos históricos inéditos.

Pero más allá del contenido de sus páginas, la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* fue un espacio de vida, un escenario de la vida intelectual fundamental en el momento de organización institucional de la cultura letrada en Tucumán. En torno a la realización de la revista se consolidó una elite cultural local –ligada en buena medida, aunque no excluyentemente, a la elite socioeconómica de la provincia– que poco después de finalizada la experiencia de la revista crearía una institución fundamental como la Universidad de Tucumán. En tal sentido, es posible considerar a la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* como un significativo antecedente de la casa de estudios, no sólo por haber consolidado al grupo fundador de la institución sino también porque sus páginas funcionaron por momentos como un verdadero ámbito de estudio e investigación. La organización de archivos, la forja de una historia local, las primeras reflexiones sistemáticas sobre la región del norte formaron también parte de las tareas encaradas por el grupo afianzado a partir de la revista. Un grupo –luego sería denominado por la historiografía local como «generación del Centenario» o «generación de la Universidad»– que lograría una fuerte implantación en Tucumán durante varios lustros y cuya labor cultural sería recuperada por ciertos

proyectos posteriores en términos de una «tradición» prestigiosa, como veremos en el capítulo siguiente

2.5 Imaginando el Tucumán cultural: la elaboración de discursos acerca de la provincia a comienzos del siglo XX

Como vimos al comienzo de este capítulo, la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* promovió el desarrollo de los estudios en torno a la historia de Tucumán a partir de una sistemática labor de publicación de documentos ligados al pasado tucumano y de su estudio. Varios integrantes de la revista continuarían investigando al respecto años después de finalizada su edición. Fruto de ello son los libros *Tucumán y el Norte argentino* (1910) de Juan B. Terán, *Tucumán antiguo* (1916) de Julio López Mañán, y los cinco libros de Ricardo Jaimes Freyre aparecidos entre 1909 y 1916: *Tucumán en 1810, Historia de la República de Tucumán, El Tucumán del siglo XVI, El Tucumán colonial, Historia del descubrimiento de Tucumán*. Además, por esos años comienza a organizarse el Archivo Histórico de la Provincia, tarea que el entonces gobernador Ernesto Padilla encomienda en 1913 a Jaimes Freyre.

De esta misma época datan otras importantes publicaciones que centran su mirada en Tucumán y que se realizan como parte de la celebración oficial del Primer Centenario de la Independencia Argentina: el *Álbum del Centenario* – como suele designárselo, aunque su título completo es *Álbum General de la Provincia de Tucumán en el Primer Centenario de la Independencia argentina* – un lujoso volumen de más de 400 páginas y de gran formato que reúne información sobre los más variados aspectos de la realidad de la provincia (su historia, su administración, su geografía, sus escuelas y hospitales, sus ingenios azucareros, congregaciones religiosas, cuarteles militares, bancos, líneas ferroviarias, la Universidad, la prensa tucumana, los clubes sociales, entre muchos otros); y una compilación de escritos sobre la provincia titulada *Tucumán al través de la historia*. Nos detendremos en esta última por su papel fundacional en la elaboración de una colección de imágenes sobre Tucumán, algunas de las cuales perduran hasta hoy.

2.5.1 Reunir «todo cuanto anda escrito» sobre la provincia: Tucumán al través de la historia

La compilación es realizada por Manuel Lizondo Borda, abogado, poeta e historiador de inclinación radical que cultiva una estrecha relación con el grupo del Centenario, a algunos de cuyos integrantes parece haber admirado, como sobre todo a Juan B. Terán y Ernesto Padilla, a quienes considera responsables del despertar de su vocación por la investigación histórica (Lizondo Borda 1916, pág. 1174). Y es precisamente Terán quien

tiene la iniciativa, durante el gobierno de Padilla, de crear la compilación que deriva en *Tucumán al través de la historia*, y quien dirige a Lizondo Borda en su confección.

La obra se organiza en dos tomos, publicados ambos en 1916 por Prebisch y Violetto, principal imprenta local de la época. El primer tomo reúne textos en prosa (informes y documentos coloniales, crónicas de viajeros, fragmentos de las memorias de Juan B. Alberdi y Gregorio Aráoz de Lamadrid, escritos de Domingo F. Sarmiento, entre otros). El segundo recoge composiciones poéticas de alrededor de treinta autores, desde Martín del Barco Centenera (siglo XVII), a escritores y figuras públicas de los siglos XIX y comienzos del XX (Fray Cayetano Rodríguez, José Agustín Molina, Marco Manuel Avellaneda, nuevamente Groussac, Esteban Echeverría, Adán Quiroga, Mario Bravo, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, por mencionar sólo algunos). Ambos tomos componen un corpus heterogéneo, tanto en lo que atañe a los diversos géneros incluidos como a la variedad de autores involucrados, a cuya dispar procedencia geográfica se suman los disímiles grados de reconocimiento en el espacio público o en el ámbito intelectual y literario. Lizondo Borda selecciona textos tanto de presidentes de la República como de viajeros poco conocidos, o bien de autores relevantes en la historia de la literatura argentina, así como otros de significación muy local, relacionada en muchos casos con la participación en juegos florales u otros certámenes literarios celebrados en Tucumán.

En el prefacio de la compilación se consigna la aspiración de reunir «todo cuanto, importante o ameno, anda escrito sobre nuestra provincia, desde los tiempos más remotos hasta los más recientes». Tal interés de recopilar todo lo escrito sobre Tucumán puede vincularse con el afán fundacional que parece caracterizar en esta época la función de la literatura – entendida aquí en un sentido amplio, no especializado – (Altamirano y Sarlo 1997, pág. 188). Es posible pensar que a partir de la realización de una compilación histórica de escritos acerca de Tucumán, se aspiraba a fundar la provincia en el plano simbólico, a forjar una memoria local y cimentar una tradición.

El análisis detenido de los textos de la compilación permite reconocer una serie de representaciones de Tucumán, que pueden ser condensadas en cuatro imágenes:

1. la de edénico jardín, de naturaleza y geografía prodigiosas;
2. la de heroica cuna de la libertad y la independencia;
3. la de una provincia de «porvenir» brillante a partir de la pujanza de la industria azucarera;
4. la de una ciudad culta, animada y atenta a la moda.

La imagen de «jardín» alude a lo que se describe como la belleza, el esplendor, la fecundidad y la abundancia de la tierra y la vegetación tucumanas. El primer texto que puede mencionarse en esta línea es la crónica del capitán inglés Joseph Andrews titulada *Viaje de Buenos Aires a Potosí y Arica en los años 1825 y 1826* (Londres, 1827), de la que Lizondo Borda selecciona varias páginas. Andrews habla de las «incomparables bellezas de esa tierra deliciosa» y declara: «En cuanto a grandeza y sublimidad, no creo que sean sobrepasadas en parte alguna de la tierra» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 221). Igual construcción hiperbólica trazan los fragmentos seleccionados de la *Memoria descriptiva sobre Tucumán* (1834) de Juan Bautista Alberdi, quien asemeja la naturaleza tucumana a un verdadero edén:

> «Allí no hay más monotonía que la de la variedad. Cada paso nos pone en nueva escena. Un aire puro y balsámico enajena los sentidos. No hay planta que no sea fragante, porque hasta la tierra parece que lo es. Los pies no pisan sino azucenas y lirios. Propáganse lenta y confusamente por las concavidades de los cerros, los cantos originales de las aves, el ruido de las cascadas y torrentes. Repentinamente queda envuelto uno en el seno oscuro de una nube y oye reventar los truenos bajos sus pies y sobre su cabeza y se encuentra envuelto en rayos, hasta que impensadamente queda de nuevo en medio de la luz y la alegría» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 231).

Para refrendar sus afirmaciones, Alberdi cita una frase del propio Andrews que afirma que «Tucumán es el jardín del universo». La idea de jardín aparece reiterada en diversos textos de la compilación. Otro viajero inglés, Woodbine Parish, autor de *Buenos Aires y las Provincias del Río de la Plata, desde su descubrimiento y conquista por los españoles* (1852), afirma que «la naturaleza ha sido tan pródiga para con ella de sus más esquisitos [sic] dones, que con justicia merece la provincia de Tucumán su nombradía y apelación de Jardín de las Provincias Unidas». Afirmación que demuestra, por otra parte, que la imagen de jardín aparece a mediados del siglo XIX como una representación muy difundida. De igual modo, en el *Manual de las Repúblicas del Plata*, firmado por M. G. y E. T. Mulhall (Londres, 1876) se declara: «Bien merece el título de jardín de Sud América, por sus ricos y variados productos, su clima suave, sus paisajes encantadores, y los varios otros dones que la naturaleza brinda al punto más favorecido de todo este continente». Cabe mencionar también un breve texto de Groussac – un autógrafo inscripto en 1894 en el Álbum de la Sociedad Sarmiento – que se refiere directamente a Tucumán como «el perfumado "jardín de la República"». Al encerrar entre comillas la frase «jardín de la república», Groussac parece sugerir que está retomando una expresión ya consolidada.

La belleza, el esplendor, la fecundidad y la abundancia son también las notas con las que mayor frecuencia se construye a la provincia en

los poemas del segundo tomo de la compilación. La tierra tucumana es por ello descripta en muchas ocasiones como una tierra «bendecida», «dichosa», «feliz» y construida metafóricamente en términos de edén. Son numerosos los ejemplos al respecto: el poema «Avellaneda» (1870) de Esteban Echeverría, el soneto de Groussac «A Tucumán» (1882, que comienza significativamente con la exclamación «¡Dichosa Tucumán!»), los textos de Santiago Vallejo (1882), Ramón Oliver (1882), Adán Quiroga (1898), Damián Garat (1897), Doelia C. Míguez (1910), donde abundan exclamaciones como «Salve, tierra feliz!», «Tierra de promisión!», «Oh Tucumán feliz», «Oh tierra bendecida!», «Edén americano, nido de amores,/ Jardín que enorgulleces a los argentinos!».

La segunda imagen que recorre los textos de la compilación está ligada a lo que se presenta como un glorioso pasado tucumano, que se remonta al siglo XIX y sobre todo a acontecimientos de la etapa independista, protagonizados por figuras como Manuel Belgrano y su actuación en la batalla de 1812, Marco Manuel Avellaneda, los tucumanos Bernardo de Monteagudo, Gregorio Aráoz de Lamadrid, – y ya en los años de organización nacional – el mismo Alberdi. A partir de la apelación a tales figuras se construye a la provincia como «cuna de la patria» y se la vincula con las nociones de gloria, heroísmo, independencia, libertad. Esta imagen «heroica» está especialmente presente en los poemas del segundo tomo. Se trata de textos que en muchos casos, resultan premiados en certámenes literarios realizados en ocasión de festejos patrios y que pueden ser descriptas como ejemplos de una poesía directamente orientada hacia una función celebratoria. En los textos ya citados de Garat, Míguez, en el «Poema de mi tierra» (1905) de Pedro N. Berreta y en «Mi tierra cuna» (1910) de Delfín C. Valladares, aparecen el conjunto de las figuras antes nombradas, a partir de las cuales Tucumán aparece construido como «cuna» de héroes y como sitio destinado por Dios a la «más limpia gloria»: la proclamación de la «libertad de la conciencia humana,/la independencia de la patria mía».

Además de remontarse a un pasado de gloria, muchos de los textos de *Tucumán al través de la historia* hablan de un «porvenir» brillante basado en la pujanza de la industria azucarera, y signado por las ideas de «adelanto» y «progreso». La provincia aparece visualizada así como un rico y activo polo económico. Esta imagen predomina en los textos surgidos en los últimos años del siglo XIX o bien en los primeros del XX, esto es, en una etapa en la que podían observarse ya los efectos del notable crecimiento experimentado por la actividad azucarera. Los extensos fragmentos seleccionados por Lizondo Borda de una crónica de Manuel Bernárdez, *La nación en marcha* (1904), se ocupan con detenimiento de esta cuestión. Allí se ofrece la mirada de un viajero de Buenos Aires sobre la actividad del ingenio Santa Ana, propiedad de la familia Hileret, que contaba con un lujoso chalet y con magníficos jardines diseñados por Carlos Thays.

La riqueza, la magnificencia, el vigor, el ambiente de trabajo febril, el bienestar general, e incluso la alegría, son los términos a los que se apela para dar cuenta de la vida en el ingenio: «Un resuello de actividad, un vigoroso y continuo afán de trabajo se percibe, sube como un jadeo, del inmenso valle en fiebre todo sacudido por la ráfaga activa, de confín a confín» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 339). Se habla del «mugir de los potentes ingenios en marcha» que difunden un «contagio de acción», «produciendo el espectáculo de la tarea incesante y fecunda, una alegría sanguínea y fuerte» (341). El texto configura una verdadera alabanza de la industria azucarera, por la que la provincia es definida como «uno de los centros de producción más activos y fecundos del país». La industria es presentada como la principal fuente de economía de Tucumán y, al mismo tiempo, como una actividad clave en la economía nacional, dados factores tales como, entre muchos otros que se detallan, el uso de las vías férreas, la procedencia dispar de los numerosos peones que se emplean durante la zafra, la compra de leña y de ganado a otras provincias, así como de otros insumos para abastecer la labor de los ingenios «(…) por todas las venas de la economía nacional, circula jugo de los cañaverales tucumanos. Es que ninguna industria tiene tanto poder de difusión, tanta necesidad de esparramar dinero», dice Bernárdez (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 345).

Sus crónicas construyen además una visión idealizada de la tarea de los trabajadores azucareros, a quienes percibe casi como parte del paisaje dorado y dulce de los cañaverales:

> «En el vastísimo mar dorado de los cañaverales, amarillentos por las heladas tempranas, se ve el avance de las cuadrillas de cortadores que van, machete en mano, con un canto monótono, acostando a millares, con golpes cadenciosos, las apiñadas cañas, cuyo dulce humor salpica las caras atezadas al recibir el machetazo. Brillan al sol las armas del trabajo; los carros se colman y emprenden pesadamente el camino del ingenio, se vuelcan y tornan por más, y los cortadores avanzan sin cesar, y van agrandándose en el manto inmenso y dorado de los cañaverales sin término visible, los manchones oscuros de los rastrojos» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, págs. 338-339).

Esta representación contrasta sensiblemente con la realidad de explotación y extrema pobreza en la que los trabajadores desempeñaban su labor en la época, en especial los obreros temporarios, como los peladores de caña a los que alude el fragmento, que durante la época de la zafra se asentaban con sus familias en los alrededores del ingenio en precarias chozas hechas de «maloja», y debían cumplir jornadas diarias de doce horas de trabajo (Campi 1999, pág. 190).

Son varios los textos de *Tucumán al través de la historia* que parecen continuar la línea exaltadora de estas crónicas. Se observa en ellos una visión que podría describirse como acrítica y «naturalizada» de los trabajadores

azucareros. Así, en un escrito de 1873 titulado «Los jesuitas en Tucumán», Groussac alude a los cosechadores de caña como un componente más del paisaje configurado por los cañaverales: en el marco de una descripción de lo que presenta como la tibia atmósfera de la provincia, habla de los «dorados campos de caña de azúcar donde hormiguea la población cosechera» (I, 296). Tal representación está también presente en ciertos poemas del segundo tomo, como el antes citado de Doelia Míguez, donde los obreros aparecen como un enjambre en el trasfondo de un paisaje armónico y dulce, del que se desprende cierta sensación de placidez, suavidad, arrullo y rumoreo:

> *Altos cañaverales, donde los vientos*
> *Arrullan a los tiempos con sus canciones,*
> *Prestadme esos flexibles tiernos acentos*
> *Y esas dulces y bajas modulaciones.*
>
> (…)
>
> *Del campo hacia el ingenio va, peregrina,*
> *La colonia apiñada de tus obreros;*
> *Y bajo el sol caliente de mediodía,*
> *En torno de los altos cañaverales,*
> *Parecen un enjambre, cuando porfía*
> *Goloso del azúcar de los panales* (Lizondo Borda 1916, vol. 2, págs. 140-141).

Más allá de la figura de los trabajadores, el azúcar en general aparece en varios poemas de la compilación como un componente más de la belleza de la tierra tucumana y, al mismo tiempo, como fuente de riqueza y signo del «progreso» de la provincia. La construcción de la caña en términos de paisaje se conjuga con la vinculación del cultivo y el procesamiento del azúcar con el progreso («adelanto») de la provincia. Y es a causa de la caña de azúcar que el pueblo tucumano es descripto, hiperbólicamente, como el más dichoso de la tierra: «Con solo ver tus cañas que se cimbrean,/Y el panal de las mieles que el tallo encierra,/No extraño que al mirarte todos te crean/El pueblo más dichoso que hay en la tierra», afirma el poema de Míguez (141, II). En los textos de Garat y de Valladares el azúcar es asimismo asociada a la felicidad de la tierra y el pueblo tucumanos, a raíz de la pujanza de la industria azucarera, actividad vista como «promesa de progreso seguro» y como un sinónimo de transformación de la provincia de cara al tiempo futuro: «Todo es vida y prodigio, fuerza y nervio,/encanto y porvenir, gloria y anhelo/en este bello Tucumán que avanza/soberbio en la potencia de su vuelo», dice el poema de Valladares (Lizondo Borda 1916, vol. 2, pág. 135), delineando un Tucumán pujante, rico, industrioso, activo, que con vigor avanza hacia el futuro; un epítome, en fin, del progreso.

La última representación de la provincia que consideramos aquí, presente sobre todo en las crónicas de viaje incluidas en el primer tomo de la compilación, está vinculada con la vida en la capital tucumana y con los habitantes de la ciudad, de quienes se destaca la educación, la hospitalidad, la desenvoltura en el trato, así como su actualización en materia de moda. Se construye de ese modo la imagen de una ciudad de vida social particularmente animada, y diferente, en tal sentido, de lo que en los mismos textos se percibe como el retraso y la somnolencia de otras ciudades vecinas. Esta comparación ventajosa respecto de otras provincias del Noroeste contribuía a reforzar la postulación de Tucumán como principal capital de la región y por lo tanto, como su lógico centro y «natural» sede de una Universidad, como la que había comenzado a funcionar sólo dos años antes de la publicación de *Tucumán al través de la historia*, y que debía todavía establecerse y afianzarse.

La alegría y la animación de la ciudad, los bailes, las tertulias, los salones, las visitas, son mencionados en varios textos. El primero consiste en una serie de «Recuerdos de Tucumán y Salta» (1884) firmados por Vicente G. Quesada, donde se destaca la alegría y animación de la ciudad capital, rasgo que se acentúa a partir de la comparación con lo que se describe como «la tristeza perezosa y soñolienta de Santiago del Estero» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 264). El autor caracteriza a la sociedad tucumana como «muy amena, muy agradable» y afirma que «en su gusto en los trajes y en la desenvoltura intelectual de la conversación, se revelaba instrucción adelantada» (266). Destaca sobre todo la «sociedad de damas», que, según indica, era calificada de «aporteñada» porque asimilaba «los usos y las modas de Buenos Aires». Describe con detenimiento la belleza de las mujeres tucumanas, refiriéndose a la hermosura de sus ojos, a la gracia de sus atuendos y a lo «alegre y chispeante» de su conversación (266-267). Quesada refiere luego la continuación de su viaje hacia Salta, a la que alude como un desierto, como un escenario «radicalmente cambiado». Afirma así que «a la vida social y cultísima [de Tucumán] sucedió el retraimiento y la soledad» (268). Concluye su impresión de la provincia afirmando la ciudad de San Miguel de Tucumán «era más alegre, más bulliciosa, había más movimiento y más industria» y «comparándola con otras ciudades era muy superior» (270-271).

En los recuerdos de Domingo Navarro Viola (1863) también se destaca el cambio que supone el paso de Santiago del Estero a Tucumán: «Nada hay que más impresión produzca al viajero (…) que el paso sensible de la Provincia de Santiago del Estero, de donde se sale con la cabeza y el corazón oprimidos de aburrimiento, a Tucumán» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 273). Si bien critica la arquitectura de algunos edificios de la ciudad o el alumbrado público, dedica una larga y elogiosa descripción de sus habitantes, en particular a las mujeres. Define a la «señorita de

Tucumán» como la más próxima, de las mujeres de las provincias, a «la elegante» de Buenos Aires:

> «Sus gentes son en general de un trato amable y franco, con especialidad sus mujeres cuyo tipo es preciso verlo para poderlo juzgar. Son de ojos bellísimos, de talle esbelto, de color blanco y fresco, de pie pequeño en general. Sus cabellos largos y negros completan con su gusto en el vestir, la gracia que la naturaleza les donó y que ellas no han querido desperdiciar. Un tacto fino en la imitación de las modas importadas de Buenos Aires, las hace estar siempre a la altura de ellas y con esto y con cierta coquetería de buen tono, la señorita de Tucumán es la que más se acerca de las mujeres del interior, a la elegante de las orillas del Plata» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, págs. 279-280).

También se dedica a elogiar a la mujer de la alta sociedad local el escrito posterior del periodista francés Jules Huret, titulado *La Argentina. De Buenos Aires al Gran Chaco* (París, 1911). Huret manifiesta su sorpresa ante la actualización de las señoritas tucumanas en materia de moda y afirma que «los modistos y modistas de París envían sus representantes a esta población y hacen gran negocio. La preocupación de la "toilette" es mayor aquí que en Buenos Aires, si esto es posible» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 353). Estas declaraciones resultan reveladores de la capacidad adquisitiva de la que gozaban las mujeres de la elite tucumana hacia 1910, así como, en otro plano, de su afán de exhibición. La imitación de la moda europea en materia de vestimenta da cuenta de la penetración de una costumbre extranjera que resulta característica –junto con el mencionado deseo de exhibición, de ver y ser visto– de las «ciudades burguesas» de las que habla José Luis Romero en su libro *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (2001). La sorpresa en la mirada de los viajeros que se desprende de los fragmentos citados sugiere, en definitiva, la imagen de una ciudad interior en la que seguramente perviven costumbres y mentalidades tradicionales, pero que crece con rapidez al ritmo de la modernización económica y que, muy atenta a las novedades de París, busca imitar algunos aspectos del moderno estilo de vida europeo.

En suma, las imágenes de la provincia presentes en la compilación de Lizondo Borda componen la silueta de un Tucumán bello, edénico, rico y feliz, animado y alegre, dueño de un heroico pasado de gloria así como de un porvenir brillante a partir de la pujanza de su principal industria. Se trata de una representación casi sin fisuras, afín al espíritu celebratorio y optimista que recorre la Argentina al momento de cumplir sus primeros cien años de vida institucional. Se trata, además de una representación que reviste un carácter estratégico en relación con el proyecto que la elite local del Centenario –grupo que, con Terán a la cabeza, había tenido la iniciativa de la publicación de la compilación y había seguido de cerca a Lizondo Borda en su realización, según lo indicado ya– tenía para

Tucumán, proyecto sustentado en el afán de situar a la provincia como un polo económico y cultural de singular prestigio y relevancia en el espacio nacional.

2.5.2 La mirada extranjera: matices respecto del discurso «oficial»

Las representaciones de Tucumán que acabamos de analizar pueden considerarse como parte de un discurso «oficial» sobre la provincia. No se trata, sin embargo, de la única visión articulada en esos años. Por considerar tan sólo dos ejemplos, pueden tomarse los escritos de los viajeros franceses que visitan Tucumán en la época: el ya mencionado periodista Jules Huret – autor de *La Argentina. De Buenos Aires al Gran Chaco*, cuyas páginas referidas a Tucumán están incluidas en la compilación de Lizondo Borda, como hemos visto ya – y Georges Clemenceau, eminente político francés cuyo libro, *Notas de viaje por la América del Sur. Argentina. Uruguay. Brasil* (1911) de Clemenceau no es seleccionado, a diferencia del libro de Huret, en *Tucumán al través de la historia*.

Las perspectivas de Huret y Clemenceau imprimen importantes matices en la imagen «oficial» de la provincia en la medida en que ponen de manifiesto elementos que en sus textos aparecen como indicadores de «atraso» y, sobre todo, en la medida en que introducen un aspecto por completo ausente de la representación construida desde las esferas oficiales: la presencia de población mestiza e indígena. Así, Huret da cuenta de una ciudad atrasada en cuanto a la falta de «comodidades»: «Para ser sinceros», afirma, «debemos decir que en cuanto se deja Buenos Aires hay que despedirse de la vida confortable y de Europa» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 350). Se burla de la sala de baño que con orgullo presenta el dueño del hotel en el que almuerza, hotel que, en sus palabras, «pasa por el mejor de la población». Se queja de las calles de la capital tucumana por la falta de pavimento y la proliferación de «surcos profundos y polvorientos». Sugiere además la imagen de una ciudad de apariencia colonial al describir la prevalencia del «tipo de las antiguas casas españolas» y de la gran cantidad de jinetes mestizos e indios que circula por las calles. Juzga, por último, como «malísima» la estatua de la Libertad de la plaza principal. El texto de Huret es el más crítico de todos los seleccionados por Lizondo Borda, si bien resulta elogioso en un solo aspecto, por el que tal vez es elegido en la compilación: la a sus ojos sorprendente actualización de las «señoritas tucumanas» en materia de moda, a lo que nos hemos referido antes.

Por su parte, Clemenceau afirma que las impresiones iniciales de la provincia registradas corresponden a la de una «tierra colonial» en cuya población no se habrían atenuado aún «los rasgos del indígena»:

> «La primera sensación de Tucumán después de los baches de las calles, es de tierra colonial. Las medias casas por todas partes, de aspecto precoz, pero encantadoras por el patio y muy confortables por la disposición de las habitaciones a la sombra de los follajes. Por medio de sus mestizos, el indio es el rey de Tucumán, "Jardín de la República", donde se dice que las mujeres son más bellas que las flores. En efecto, por todas partes no se ven más que caras bronceadas en las que brilla, en dos ojos impasibles, la llama del diamante negro y una larga y sostenida mirada transmite no sé qué que no es de Europa (…). Ignoro su algún día la raza dominadora atenuará o borrará los rasgos del indígena. Hasta ahora nada parece consumir la huella indeleble de la sangre americana. Algunas mujeres son de una rara belleza» (Clemenceau 1999, pág. 160).

El autor dedica luego varias páginas a su estadía en el ingenio Santa Ana. Destaca la magnificencia del chalet de Hileret, así como de los parques y jardines que lo rodean, y revela el enorme contraste existente entre esa suntuosa casa y las viviendas de los 2000 obreros que ocupa el ingenio, mestizos en su mayor parte, y algunos «indios de pura sangre», según él mismo informa:

> «Las aglomeraciones de las casas obreras son indescriptibles. A ambos lados de una ancha avenida se alinean pequeñas casas bajas donde toda noción de higiene y hasta de la más rudimentaria comodidad parece sin piedad desterrada. Son guaridas de refugio más que viviendas propiamente dichas. Mujeres y viejos, encenagados en el polvo y con la bombilla en los labios, están inmóviles en el éxtasis del mate (…). Las leyes de protección obrera son desconocidas en la Argentina (…). A despecho de la universal comodidad de vivir bajo un bello cielo y aunque los jefes de la industria me hayan parecido humana y hasta generosamente inclinados, no puedo creer que grandes fábricas, como las que he visto, puedan subsistir largo tiempo sin que la cuestión obrera sea planteada ante los legisladores» (Clemenceau 1999, pág. 162).

Clemenceau relata además una excursión a un bosque virgen y se detiene largamente en la descripción de una mujer mestiza que encuentran allí y que llama la atención por su belleza y su simplicidad «semisalvaje». Su texto finaliza con la crónica de la «bella recepción de la colonia francesa», ya en la ciudad capital, en la que «[U]na numerosa y bella asistencia dio testimonio, por sus grandes sombreros emplumados que Tucumán, en suma, no está muy lejos de París» (Clemenceau 1999, pág. 171).

El autor da cuenta de un Tucumán signado por enormes contrastes: el contraste entre la espléndida y afrancesada casa de Hileret y los ruinosos ranchos de los obreros mestizos de la fábrica, entre las bellas mujeres tucumanas cuya mirada transmite un «no sé qué que no es de Europa» y sus emplumados sombreros que muestran que Tucumán «no está muy lejos de París». Resulta casi imposible pensar que Lizondo Borda y Terán

desconocían el texto de Clemenceau, publicado en Buenos Aires casi un lustro antes del momento de preparación de *Tucumán al través de la historia*. La ausencia de este texto en un volumen que aspiraba a reunir todo cuanto «anda escrito» sobre Tucumán parece constituir un silenciamiento. Silenciamiento que podría fundarse tal vez en el hincapié que hace el francés en aspectos que desde luego no favorecían los intereses de la elite azucarera tucumana, como la insistencia en las precarias condiciones de trabajo de los obreros de ingenio – que a ojos de Clemenceau ameritaban la explosión de lo que llama «cuestión obrera» – y como la insistencia en remarcar la fuerza del componente indígena y mestizo en la población de Tucumán en general y de los obreros azucareros en particular. Esto último era directamente contrario a los afanes de los industriales locales de mostrar la actividad azucarera tucumana como una «industria blanca». Al respecto, Oscar Chamosa indica que tales afanes se basaban en la presunción de que los consumidores porteños y sus políticos serían menos reacios a pagar un precio mayor por el azúcar nacional si se les pudiera convencer de que los trabajadores de la industria no eran ni indios ni mestizos. Tesis que a su vez descansaba en la visión más o menos extendida de la Argentina como país blanco (Chamosa 2012, pág. 76).

Las intervenciones de Huret y Clemenceau muestran que el proceso de representación de la provincia a comienzos del siglo XX es complejo y no unívoco. De ahí, quizá, la insistencia de generar, desde las esferas oficiales, publicaciones – como *Tucumán al través de la historia* – que contribuían a difundir y afianzar la visión de la provincia que desde esos ámbitos se quería instalar.

2.6 Proyectos y concreciones en el campo de las artes visuales en el Centenario de la declaración de la Independencia

Desde que asumió la gobernación de Tucumán en 1913, el gobernador Ernesto Padilla demostró un especial interés por programar los festejos del Centenario del 9 de Julio en la provincia. Contaba con el apoyo del presidente Sáenz Peña, pero su imprevista muerte y la asunción de Victorino de la Plaza hicieron que el entusiasmo del primer momento empezara a decaer, ya que el apoyo económico necesario para llevar a cabo lo programado fue muy limitado.

El 25 de setiembre de 1915, se integró la Comisión Provincial del Centenario que iba a proponer el programa oficial de festejos y encargarse de los preparativos y concreción de las acciones programadas por la provincia y la nación.

Con respecto a las Artes Visuales se presentaron interesantes ideas para engalanar espacios públicos y edificios representativos de la ciudad de Tucumán.

2.6.1 La Creación del Museo Provincial de Bellas Artes y otras iniciativas

Cuando Juan B. Terán en 1909, presentó ante la Legislatura el proyecto de ley de la creación de la Universidad de Tucumán, la Sección de Bellas Artes estaba contemplada como parte de la institución. En 1914, cuando se creó formalmente la Universidad de Tucumán, se dispuso la organización de una Escuela de Bellas Artes, tomando como base una institución preexistente: la Academia de Bellas Artes. La enseñanza de las artes plásticas de acuerdo a la concepción imperante en el momento, implicaba contar con el apoyo de instituciones de vital importancia para la formación artística como eran los museos. En estos espacios, los aspirantes a artistas y docentes podían contemplar, analizar y estudiar las distintas técnicas, temáticas y propuestas estilísticas de las obras allí expuestas.

El gobernador Padilla, ante la proximidad de los festejos del Centenario, realizo en 1915, una serie de gestiones con el fin de lograr que la Comisión Nacional de Bellas Artes cediera a la provincia en calidad de depósito dibujos, pinturas, grabados y esculturas para ser exhibidas en el Museo de la Provincia, como parte de los actos celebratorios. Designó al doctor Juan Heller para organizar en dicho museo una sala especial destinada a la exposición de Bellas Artes, con el fin de contribuir al desarrollo de la enseñanza artística en la provincia. Se contó con el asesoramiento del artista porteño Atilio Terragni, de reconocido prestigio en los ámbitos artísticos quien fue el encargado de la selección de las obras cedidas en calidad de depósito, del montaje y la ambientación de la sala.[34] Llegaron al Museo 89 obras, de los argentinos Martín Malharro, Ramón Silva, Thibon de Livian, Pablo Curatella Manes y otros. Entre los extranjeros figuraba Paolo Michetti, maestro de Lola Mora en Italia, con la obra *El voto* que ocupaba un lugar destacado en la sala.

En junio de 1916, se realizó el acto de apertura de la Sala dedicada a las Bellas Artes, en los altos del edificio ubicado en 24 de setiembre al 800, hoy sede del Archivo Provincial. Contó con la presencia de autoridades provinciales y con la del famoso músico francés Camilo Saint Saënz. La dedicación y profesionalidad demostrada por Terragni en la organización y presentación del Museo, mereció el reconocimiento de las autoridades provinciales y del público asistente al acto de la inauguración.[35]

34.– Atilio Terragni fue un notable artista argentino, encargado de la realización de dos paneles pintados y los vitrales de la fachada para el Pabellón Argentino en la Exposición Internacional de San Francisco de California, recibió elogiosos comentarios de la crítica internacional, era miembro de la «Unión internacional de Bellas Artes y de las Letras».

35.– El Museo Provincial de Bellas Artes «Timoteo Navarro», con motivo de los festejos de los 100 años de existencia, organizó una serie de exposiciones en las

Otra iniciativa de la Comisión Provincial del Centenario, fue la creación de un Museo o Casa Colonial. A principios de 1916, se autorizó la adquisición de una propiedad en la calle 24 de setiembr eal 500, con el fin de reproducir el estilo y el equipamiento de las casas coloniales de la provincia. Completaba la ambientación la presencia de 30 figuras de cera realizadas por el suizo Carlos Hermann. Lamentablemente la Casa Colonial con el tiempo desapareció.

Con el inicio del mes de julio, se inauguraron dos importantes obras escultóricas para homenajear al Obispo Colombres. En primer lugar, se descubrió un busto fundido en bronce en el Parque Centenario, frente a la antigua casa del «padre de la industria azucarera». Se trata de un retrato realizado en Italia por encargo del doctor Padilla, dentro de los cánones del academicismo de vertiente naturalista. La segunda obra dedicada al Obispo, se instaló en el atrio de la Iglesia Catedral. Se trata de una placa de piedra que lleva un bajorrelieve en mármol de Carrara con el retrato de Colombres. El autor es el escultor italiano Luis Bautista Finocchiaro, que vino a la Argentina en 1909 y posteriormente se radicó en Tucumán.

Siguiendo con la inauguración de obras de carácter escultórico, el 2 de julio se instaló en el atrio de la iglesia de Santo Domingo dos figuras de tamaño natural, realizadas en mármol de Carrara correspondientes a las figuras de los frailes Manuel Pérez y Justo Santa María de Oro. No llevan firma del autor, lo que sí se puede afirmar es que ambas piezas son de muy buena factura, talladas dentro de una concepción académica propia de la estética de entre siglos imperante en ese momento. Las obras fueron gestionadas por el rector de los Dominicos Ángel María Boisdron.

El 8 de julio un día antes de los festejos, delegaciones de distintas provincias e instituciones sociales colocaron en la Casa Histórica placas conmemorativas referidas al motivo de los festejos. Citamos a modo de ejemplo: la del Clero Nacional, de la Cámara Nacional de Diputados, del Ejercito Nacional, de la Colectividad Española de Tucumán, entre otras. Con respecto a la producción pictórica, ese mismo día, a la tarde se abrió al público, en la calle 25 de Mayo y Marcos Paz, una pintura panorámica realizada por el artista italiano Augusto César Ferrari quien había celebrado un contrato con el gobierno de la provincia, por medio de la Comisión del Centenario que convocó a muchísimos espectadores. La obra pictórica, realizada al óleo sobre tela, se denominó «Panorama de la Batalla de Tucumán».

Otro de los proyectos interesantes desde el punto de vista de la ornamentación escultórica fue el presentado por el escultor italiano Juan Bautista Finochiaro. Presento una maqueta de la realización de una fuente mo-

que se pudo apreciar la riqueza de su patrimonio consistente en obras de artistas locales, nacionales e internacionales y, la importancia de esta institución en el medio artístico y cultural de la provincia.

numental para instalarse en el parque Centenario (conocido mayormente como Parque 9 de Julio).

Entre las obras realizadas en Buenos Aires merecen especial atención los frescos de la Capilla del Divino Rostro, elogiados calurosamente por la crítica. Asimismo, el pintor valenciano José T. Domenech, trajo impresiones nacionales y regionales en sus telas que proyectaba llevar al interior de la provincia.

A fines de 1915 arribó a Tucumán el director del Jardín Zoológico de Buenos Aires con el objeto de arreglar el emplazamiento del Menhir que sería instalado en el Parque Centenario.

Otro acto de gran importancia para las artes fue la inauguración de la decoración del Salón Blanco de la Casa de Gobierno, obra del pintor español Julio Vila y Prades quien pintó una obra de gran aliento, solvencia técnica y uso de una simbología representativa de los ideales de la época. Según *La Gaceta*, este «(…) reputado pintor español, viene a Tucumán, comisionado por el museo Nacional de Bellas Artes para dejar instalados en nuestro museo provincial un centenar de cuadros que donó al segundo. De paso nos hará conocer varias de sus obras que las expondrá en la Sociedad Sarmiento».[36]

Vila y Prades, fue designado en Tucumán como Profesor de Dibujo, Geometría y Plástica en la Escuela Anexa de Pintura, de la recién creada Universidad de San Miguel de Tucumán. Asume la dirección del taller de escultura entre los años1915 y 1925. Durante este período transmitió a sus alumnos los conocimientos técnicos que había aprendido en su país natal, sobre el arte de la estatuaria y la decoración arquitectónica.

Una de las propuestas descartadas tenía que ver con un proyecto presentado por el escultor Julio Oliva para la realización de un frontispicio en la Casa de Gobierno representando el «Triunfo de la Industria Azucarera», nombre que asignó a su obra,[37] sin embargo no consiguió apoyo oficial para concretarla.

2.7 Inversión estatal, oficio y profesiones vinculadas a la cultura

A lo largo de este período analizado las distintas administraciones provinciales consideraron importante continuar sosteniendo la Banda de

36.– *La Gaceta*, 16/11/1915.

37.– Julio Oliva (1884-1966) Estudió en la provincia con el maestro Santiago Falcucci, maestro de Lola Mora, obtiene, junto a Pompilio Villarrubia Norry, una beca de la provincia de Tucumán para continuar los estudios en Italia en 1906. A partir de 1915, desplegó una intensa actividad artística y cultural en Tucumán. Fue docente en la Academia de Bellas Artes; director en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, entre 1942 y 1947; director del Museo de Bellas Artes entre 1936 y 1941 y Consejero de la Comisión Provincial de Bellas Artes.

música de la Provincia (sueldos de director y músicos, arreglo y compra de instrumentos, alquiler de local y arreglo y compra de trajes), además se comenzó a invertir en dos bandas de música para localidades del interior, como fueron Monteros y Concepción. Estas inversiones estuvieron apuntaladas con la creación de conservatorios, como el Alberdi que se creó en 1903 con una partida de 2400 pesos y el conservatorio Mozart que en 1906 abrió sus puertas. Los festejos cívicos y patrióticos continuaron represntando una parte importante del presupuesto provincial. Aparecen además subsidios a bibliotecas de la ciudad de Tucumán (Sarmiento, Amigos de la Educación, Alberdi, Magisterio) pero también del interior, como fue la biblioteca de Monteros. Como vimos, una de las creaciones importantes en materia de cultura fue la Escuela de Bellas artes, asimismo algunos artistas plásticos obtuvieron subvenciones para continuar desempeñando su carrera en otros lugares del mundo. En 1890 el gobierno provincial compró la galería de los gobernadores que realizó la artista Lola Mora; luego le encargó la estatua a Juan B. Alberdi así como el resto de las obras de la artista Lola Mora. En 1907 el gobierno de Luis F. Nougués subvencionó a dos artistas, Julio Oliva y Pompilio Villarrubia Norry.

Evidentemente, detrás de las figuras más conocidas y exitosas en el mundo del arte y de las inversiones en cultura de los presupuestos podemos advertir un espectro importante de personas que trabajaban en esta esfera así como de comercios que se instalaban para abastecerlos.

De acuerdo al censo nacional de 1895, entre las profesiones vinculadas a la cultura, los músicos eran mayoría en todo el territorio de la provincia de Tucumán 98 músicos, mientras que había 13 artistas y siete fotógrafos. Solamente se registraron cuatro artistas mujeres en ese año.

El censo nacional de 1914, muestra que estos profesionales se habían duplicado, al tiempo que nuevas actividades vinculadas a la actividad cultural comenzaban a diversificarse, como por ejemplo aparecerían los profesores de dibujo y música y ya comenzaban a calcularse por separado a los artistas teatrales del resto de los artistas tucumanos.

El censo Municipal de 1913, complementa estos datos con información detallada respecto de los locales comerciales así como de las «industrias de la capital» vinculados a prácticas culturales. Respecto de los primeros, sabemos que había 11 cafés y billares en toda la capital, recordemos que en el capítulo anterior vimos como las pulperías comienzan a desaparecer hacia 1860 y que una de las hipótesis sería que los bares, cafés y billares ocupan ese lugar de entretenimiento y reunión que brindaban aquellos espacios (Parolo 2008). A estos bares se agregan otros espacios de reunión y sociabilidad informal como podían ser los hoteles, las fondas y los restaurantes que según el censo de la municipalidad llegaban a 59. En cuanto a los comercios que de alguna manera se vinculaban a la educación,

dos librerías abastecían a los estudiantes de la capital, mientras que había dos negocios de venta de instrumentos de música.

Había asimismo tres talleres de pintura, uno de escultura y un taller de cuadros, mientras que se contaban seis casas de fotografía y once imprentas en la ciudad de Tucumán (Rodríguez Marquina 1914).

Capítulo 3

Elaboraciones del conflicto social y político en un contexto de configuración del campo cultural, 1917-1946

Soledad Martínez Zuccardi, Marcela Vignoli
y Dinorah Cardozo

.....

3.1 Introducción

> «(…) poca animación han tenido los festejos de carnaval de este año en lo relativo al juego en las calles (…) el carnaval hubiera pasado desapercibido de no ser por los corsos realizados con entusiasmo en varios barrios (…)».
>
> *La Gaceta*, 02/1917

De acuerdo a esta crónica periodística, el festejo de carnaval en lugares apartados del centro de la ciudad aparece como una novedad, haciendo suponer una especie de período de bonanza de la mano de acertadas gestiones municipales. Sin embargo, la extensión barrial no estuvo exenta de controversias incluso entre los mismos vecinos que advertían la importante visibilidad que otorgaban los festejos a las distintas zonas por las que circulaban los corsos o desfiles en tanto implicaba arreglo del pavimento, ornamentación e iluminación de sus calles.

Como vimos en el capítulo anterior, desde el Centenario de la Independencia era habitual que el trayecto de los desfiles incluyera la circulación alrededor de la Plaza Independencia y la calle muñecas entre otras importantes arterias de la ciudad. Sin embargo, a fines de la década de 1920, el mal estado de esta calle llevó a la municipalidad a considerar otras zonas para este recorrido, «Rivadavia y Alsina, desde Santiago hasta

General Paz» informaba la municipalidad en el diario *El Orden*[1] Esta noticia movilizó a las «niñas de la calle muñecas» que conformaron una comisión compuesta de alrededor de 45 mujeres dispuestas a pedir al intendente que se consideren «los derechos adquiridos» pese al mal estado de la calle. Finalmente se decidió que el desfile se haría por esa calle, pero que además se incorporarían otras zonas en un intento por «ofrecer a otro vecindario la oportunidad de disfrutar de los agradables desfiles carnavalescos sin concentrarlos en una sola calle».[2] Para festejar que habían logrado su cometido, la comisión de mujeres organizó un baile en una casa de familia, que fue interpretado por la prensa como una «reunión danzante (…) por el desagravio que ese año estuvo a punto de verificarse siguiendo un itinerario distinto. Por un lapso de tiempo mayor a una década, el paso vespertino en los días de carnaval, se realizó en Muñecas. Es pues algo tradicional y ese era el argumento de fuerza al que se aferraron quienes desde el primer momento lucharon».[3]

Lo cierto es que el festejo de carnaval servía para visibilizar algunas zonas, pero también nuevos actores que irrumpían en el espacio público. Por ejemplo, los inmigrantes que aparecían con sus murgas, bailes y disfraces. En la siguiente imagen se puede ver a los niños de la familia Bachur. La familia de Abud José Bachur (fotógrafo) formó parte de la inmigración Sirio libanesa que se afincó en Tucumán durante la primera década del siglo XX.

La extendida geografía barrial de la ciudad de Tucumán era evidente también a partir de la fundación de plazoletas y espacios de paseo al aire libre, así como la ampliación del sistema de transporte y de alumbrado público a partir de 1916.[4] Será sobre todo en la segunda mitad de la década de 1920 en que la esfera de poder municipal se lucirá con nuevos emprendimientos – en el ámbito de la cultura pero también de la salud, la educación y el deporte – que pretendían incluir también a los sectores populares.

Sin embargo, esta especie de ampliación geográfica vinculada al calendario de festejos carnavalescos no terminaba en los límites de la ciudad. Comenzaban a cobrar notoriedad localidades del interior como la villa «La Trinidad» que a partir de enero de 1925 formaría una comisión organizadora de corsos con tanto éxito que mantendrán su vigencia de modo ininterrumpido durante 15 años. Los tradicionales corsos de La Trinidad como se los conocerá décadas más tarde constituyeron un proyecto que

1.– AHT, *El Orden*, 13/01/1928.
2.– AHT, *El Orden*, 17/01/1928.
3.– AHT, *El Orden*, 25/01/1928.
4.– Las plazoletas Mitre y Diego de Villarroel se crearon durante este período. En 1933 la Municipalidad otorgaba autorización para la realización de corsos de carnaval en el barrio plazoleta Mitre. AGM, «Boletín oficial», 146, 1933, f. 108.

Figura 3.1. «Colección Bachur». Archivo CECAAF.

llevaron adelante los diferentes administradores del ingenio, trabajadores y vecinos de la localidad. Por su parte, los corsos del ingenio San Juan también ocuparon lugares destacados en la prensa. Mientras que hacia 1928, en Lules, se esperaba con gran expectativa los bailes sociales, las reuniones familiares y los corsos. Por su parte, el club de ciclistas de la Banda recibía autorización para realizar corsos el mismo año.

Como vimos en el capítulo anterior, al esplendor y progreso del gobierno de Ernesto Padilla que se podía advertir a través de algunas obras

que realzaron el festejo del Centenario de la Independencia comenzaron a oponerse ciertas voces disidentes que, como Georges Clemenceau, pensaron que aquel Tucumán de 1916 estaba atravesado por fuertes contrastes que hacían coexistir la prosperidad y pujanza con las precarias condiciones de vida de los trabajadores, principalmente de las fábricas y el surco.

Estas «agudas contradicciones» se hicieron más notorias con los primeros reclamos, manifestaciones y huelgas de la década de 1920. Los industriales consideraron la etapa que se iniciaba hacia 1917 como el final de muchos de sus beneficios y privilegios y por lo tanto se mostraron renuentes a abandonar el manejo del control estatal que ahora quedaba en manos de los radicales (Bravo y Campi 1984).

En parte producto de esta férrea oposición, pero también de divisiones internas de la propia Unión Cívica Radical y de las sucesivas crisis azucareras que atravesó la provincia, entre 1917 y 1923 se desataron una serie de conflictos sociales que el estado nacional consideró irresolubles dentro de la política doméstica, por lo que este período estuvo signado por accidentadas administraciones, como el caso del gobernador Juan B. Bascary (1917-1920) a quien se le suspendió el gobierno y estuvo dos veces intervenido y la corta experiencia de Octaviano S. Vera (1922-1923), que también terminó abruptamente con una intervención.

Lo cierto es que las sospechas de industriales y sectores del conservadurismo que venían gobernando la provincia encontraban asidero en la realidad. El corto y accidentado gobierno de Octaviano S. Vera, se propuso modificar las condiciones de vida de los trabajadores a través de la mejora del salario y el establecimiento de la jornada de trabajo de ocho horas.

Más allá del éxito dispar en aplicar estas políticas socioeconómicas, lo que había cambiado era que nuevos sectores harían aparición en la escena política y cultural. Estos nuevos actores no estaban compuestos únicamente por radicales. Los socialistas también aparecieron con fuerza en la vida urbana de la capital tucumana, liderando proyectos culturales exitosos. Este fue el caso de la Sociedad Sarmiento que desde mediados de la década de 1920 y principios de la siguiente estuvo bajo el influjo de activos socialistas como el joven José Luis Torres (quien se desempeñó en el importante cargo de bibliotecario de la asociación), Luis Gianneo[5] y Tobías Vargas Núñez. La simpatía por el socialismo también se expresó en

5.– Luis Gianneo fue un destacado compositor nacido en Buenos Aires. Residió en Tucumán desde 1923 hasta 1943, donde fue un activo promotor de la actividad cultural tanto en su participación activa en la Sociedad Sarmiento, la cual llegó a presidir, como dirigiendo el *Instituto Musical Tucumán* junto a Enrique Casella, con quien también integraría el Trío Tucumán. A partir de 1932 formó parte del grupo *Renovación*, creado por los hermanos Juan José y José María Castro, Jacobo Fieher y Juan Carlos Paz, con una tendencia vanguardista y radical en lo musical. Fue uno de los fundadores, en 1933, de la Sociedad Artística y Cultural *La Peña*, la

las figuras que visitaron la asociación. En julio de 1925, Alfredo Palacios disertó en sus salones y fue elegido socio honorario, dos años después en el marco de los festejos de los 45 años de la Sociedad Sarmiento, la poetisa Alfonsina Storni, quien formaba parte del grupo de intelectuales que se había acercado al socialismo, fue la invitada de honor, y, a pesar que su visita fue considerada controvertida desde el punto de vista ideológico para algún sector del ambiente cultural tucumano, la asociación decidió otorgarle el título de socia honoraria lo cual era inédito dado que ninguna mujer lo había obtenido.

Dentro de la Sociedad Sarmiento, este grupo autodenominado «renovación» intentó incorporar las problemáticas de los trabajadores en sus escritos o disertaciones. Además se creó otro grupo integrado por escritores, que llevó el nombre de Ateneo de Tucumán, que compartió esas preocupaciones sociales.[6] De esta manera, la conflictividad social que las huelgas expresaron (de empleados de comercio y cañeros pero también de alumnas y docentes) que denunciaban, entre otros temas, las penosas condiciones de vida de los trabajadores tucumanos, también se vio reflejada en las preocupaciones de algunos de estos intelectuales que se habían formado a principios de siglo bajo el influjo del poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre. Luego, durante la década de 1930, al considerarse de algún modo portadores de reformas democráticas y ya ocupando la dirección de la Sociedad Sarmiento, lograron articular alguna de estas preocupaciones con proyectos concretos que pretendían acercar la biblioteca a nuevos sectores sociales, principalmente a los trabajadores, incentivando en ellos prácticas de lectura y escritura.

La elaboración del conflicto social y político desde las manifestaciones culturales estuvo acompañada por la estabilización y configuración del campo de la cultura, que en este capítulo abordamos desde la profesionalización de la historia y desde la emergencia de un campo específicamente literario. En el primer caso, la institución que apuntaló la investigación de la historia bajo parámetros de profesionalismo fue la Sociedad Sarmiento, mientras que en el caso de la Literatura este proceso tuvo lugar dentro de la Universidad. En efecto, la Facultad de Filosofía y Letras así como algunas revistas literarias y grupos culturales brindarán el contexto imprescindible para la institucionalización de la literatura en Tucumán.

---

cual llevó adelante, durante su existencia efímera, una intensa labor en pro de la cultura local.

6.– Algunos de los socios de El Ateneo de Tucumán eran el poeta Alfredo Cónsole, Guillermo Rueda, Rosa Puig, Emma Ramos Carrión, Julieta Ramos Carrión Había otros socios que integraban ambas asociaciones: José L. Torres, Delfín Valladares, Enrique M. Casella, Teresa Ramos Carrión, F. Quesada, Ricardo Chirre Danós, Rosa Bustos, José Rubio Polo y Ramón Serrano.

3.2 Socialistas, literatura y cuestión social: La influencia de Ricardo Jaimes Freyre en los jóvenes poetas de la década de 1920

El ambiente literario en ebullición de las dos primeras décadas del siglo XX, daría lugar en la siguiente a creaciones literarias vastas que comenzarían a estar atravesadas por una profunda crítica social.[7] Como en una especie de transición con esta poesía con fuerte contenido social identificamos la obra de Amalia Prebish. En 1913, se desempeñaba como profesora de pedagogía en la Escuela Normal, mientras comenzaba a dar forma a sus poesías más logradas. Una de las características de su obra es que si bien tienen el mérito de llegar a visibilizar alguna de las tareas de los trabajadores y trabajadoras, todavía conserva una mirada romántica sobre esas labores. En el reconocido poema «La randera tucumana» de 1915, aparece el sonido triste, «la queja» y «el lamento» pero no se logran articular estos sentimientos con las precarias condiciones de vida o con la pobreza de estas trabajadoras,

Pálida tez, suave y fina
boca a reír preparada
húmedos labios… y en todo
dulzor de sabrosa caña…
dulzores de ella fluyendo
en candenciosa palabra
si hablaba, sencilla y buena
la randera tucumana
Tardes de estío la vieron
Bajo un naranjo sentada,
ágil la mano pequeña
tejer laboriosa randa…
y oyeron mañanas tibias
la copla doliente y vaga,
que iba, al tejer, entonando
la randera tucumana.[8]

En otra de sus poesías, «La Quena» de 1920, sí aparece una referencia más explícita a la dura vida de los indígenas en los valles. Amalia Prebish se refiere en esta poesía a la Quebrada de Humahuaca lugar que conocía muy

7.– Vicente A. Billone ha identificado tres generaciones de poetas que habrían dejado su huella en Tucumán entre fines del siglo XIX y las tres primeras décadas del siguiente (Billone 1995). En este capítulo nos centraremos en la tercera generación que es de algún modo heredera de las enseñanzas de Jaimes Freyre y logró articular algunas expresiones culturales atravesadas por un fuerte contenido social y político.

8.– Amalia Prebish «La randera tucumana» (Billone 1995, pág. 116).

bien ya que era uno de los sitios en los que la élite tucumana veraneaba desde principios de siglo (Chamosa 2012, págs. 70-71).

La toca receloso y manso el indio
Con aquella monótona tristeza
Que evoca de una raza primitiva
¡las glorias, las caídas, las miserias!
Y en noches silenciosas, tristemente,
Yo he vagado pensando en cosas viejas…
Y el eco desolado entró en mi alma
A mezclar con mi pena su honda pena.…[9]

La referencia a la condición de vida de los trabajadores irá profundizándose a medida que avanza la década de 1920. Atravesadas por el impacto de la primera guerra mundial y el combate a la sociedad burguesa, aparecerán algunas voces desencantadas con un mundo que pretendía progreso. En efecto, la compleja realidad socioeconómica y los vaivenes políticos no fueron ajenos a expresiones culturales que desde la escritura comenzaron a circular en ambientes literarios y de bohemia. Se fue conformando poco a poco un círculo de escritores –alguno de los cuales perdieron la vida a corta edad– que tuvieron entre sus inquietudes literarias temas como el desencanto por la vida, la muerte, los conflictos sociales y la pobreza.[10] La importancia que adquirió el mundo de las letras se evidencia también en la cantidad de publicaciones que circularon por Tucumán desde 1920.[11]

9.– Amalia Prebish, «La Quena» (Billone 1995, pág. 118).
10.– Los poetas a los que nos referimos son: Ricardo Casterán, Lizondo Borda, Delfín Valladares, José M. Ponsa, Fausto Burgos, Alberto Mendioroz, Valentín de Pedro, Amalia Prebish, Segundo Argañaráz, Max Marquez Alurralde, José Luis Torres, Alfredo Cónsole, David Salomón Caldenau, Mercedes Maciel Ledesma, Domingo J. Simois, Luis Eulogio Castro, Raúl Paverini Peña, Octavio Lobo, Miguel Tarzia, Ricardo Marcantonio, Juan Parra del Riego, Teresa Ramos Carrión, Mario Mira, Abelardo Bazzini Barros, María Josefina Strauch de Bazzini Barros, Antonio Torres, Dionisio Campos, Pedro Nacip Estofán, Serafín Pazzi, Juan Eduardo Piatelli, Ricardo Chirre Danós, Andrés Aparicio, Lorenzo Amaya, _Marcos Victoria, Carlos Cossio, Sixto Pondal Ríos, Rafael Jijena Sánchez, Leónidas Martínez y María Amalia Zamora.
11.– La Novela Tucumana dirigida por Abelardo Bazzini Barros circuló entre marzo y diciembre de 1920, por su parte *La Novela del Norte* apareció en 1921, mientras que *La Novela del Norte* se publicó el mismo año. También de ese año es *La Revista del Norte* de enero de 1921 hasta julio de 1922. Por último el diario *La Gaceta* publicó la revista Sol y nieve durante 1922. Al año siguiente apreció *El Tucumán Ilustrado*, una publicación mensual y ese mismo año apareció *Nuevos Rumbos*. Específicamente en cuanto a la producción poética se editó en 1921 *Florilegio de las poesías tucumanas* por Alfredo Cónsole (Billone y Marrochi 1985).

En 1917, una muy joven poetisa lograba articular sus versos con una profunda crítica a la condición de vida de los trabajadores del surco,

> (…) *Y se sienten en las sombras fuertes llantos*
> *cual lamentos de mujeres y de niños,*
> *y yo pienso:*
> *esos gritos espantosos que horrorizan*
> *son lanzados por los grandes potentados,*
> *por los príncipes del oro que son amos de la tierra;*
> *y los llantos lastimeros, yo imagino:*
> *son lamentos de los pobres,*
> *de las víctimas del hambre,*
> *de los parias olvidados del dinero* (…).[12]

Cuando Mercedes Maciel Ledesma escribe este poema tenía 14 años, la dureza en las condiciones de vida de los trabajadores y el contraste con la opulencia de los patrones aparece en esta obra. Lamentablemente la joven poetisa pierde la vida tres años después. Como ya dijimos, algunos de estos jóvenes habían sido discípulos de las enseñanzas del poeta Ricardo Jaimes Freyre cuando se desempeñó como profesor del Colegio Nacional y en la Escuela Normal dictando la cátedra de Literatura. Desde su rol de maestro enseñó a una generación de poetas que con el tiempo crearon un ambiente de efervescencia en el campo de las letras, particularmente en la poesía. Su influencia habría sido tan importante para la consolidación de este mundo literario, que, una vez alejado Jaimes Freyre de Tucumán, la prensa no dudó en considerar que la actividad literaria habría sufrido un retraimiento,

> «(…) En otrora nuestra capital podía ser llamada el jardín de los poetas y escritores (…). Alguien atribuye esta modalidad a la permanencia en esta ciudad de un espíritu selecto (…) que con su obra literaria hizo nacer inquietudes que después se tradujeron en felices realidades. Alejóse de Tucumán Ricardo Jaimes Freyre (…) y nuestro ambiente sufrió un apocamiento hasta el extremo de que la indiferencia se apoderó de los espíritus (…)».[13]

Al hacer una biografía colectiva de este grupo de 39 poetas, constatamos que nacieron entre 1886 y 1905, aunque su gran mayoría lo hizo a mediados de la década de 1890, algunos de ellos fueron hijos de activos socios y fundadores de la Sociedad Sarmiento que habían impulsado proyectos editoriales como *El Porvenir* (1882-1883) o *El Tucumán Literario* (1888-1896), es decir que siendo niños estuvieron en contacto con aquel ambiente de sociabilidad cultural creado a fines del siglo XIX en torno a esta asociación.

12.– Mercedes Maciel Ledesma «Tinieblas» (Billone 1995, pág. 22).
13.– AHT, *El Orden*, 03/04/1933.

En 1921, año en que Ricardo Jaimes Freyre se aleja de Tucumán, tenían en promedio 22 años, la mayoría de ellos había logrado publicar sus poemas en diarios y revistas culturales e incluso algunos, siendo muy jóvenes, habían obtenido premios en los juegos florales de la primera década del siglo XX.

Como dijimos las temáticas que sobrevolaron sus poesías estaban relacionadas con la angustia, la muerte, el desamor y el desencanto por el mundo. Algunos de ellos anticiparon sus terribles desenlaces en poemas o escritos en los que esta temática aparece de un modo recurrente.[14]

He cantado a la muerte que yo veía de lejos
Cual una hada sensible de rostro angelical,
Que apagaba las vidas con perfumado beso
Y llevaba las almas a un planeta ideal.

Hoy la siento en el fondo de mi propio organismo
Y en nada se parece a lo que yo soñé;
Esta no tiene forma: es la vida que escapa…
¡y hasta logra la infame que vacile mi fe![15]

¿Por qué, Señor, la muerte, como un mendigo horrible
Como mi misma sombra, como un lebrel fantasma
Me sigue todavía, melancólicamente
Y aun levanta vagos murmullos a mis espaldas?[16]

Luis Eulogio Castro, uno de los discípulos mejor formado de Ricardo Jaimes Freyre, era considerado la joven promesa de la poesía en Tucumán. Su talento lo llevó a incursionar también en el género teatral. En 1921 con 20 años de edad, escribió una obra titulada «Los ojos del muerto». Este drama en tres actos que desarrollan seis personajes nunca llegó a publicarse y solo se conserva el manuscrito de la obra (Castro sin fecha). Se trata de un conflicto familiar en torno a un tópico que en la década de 1920 conservaba toda su actualidad. Largamente debatido desde la sanción del código civil en 1869 y las derivaciones sucesivas que tuvo en la legislación argentina por las diferentes controversias que generó, el delito de adulterio fue la temática elegida por Castro para explorar en el género teatral.

14.– Los jóvenes poetas que perdieron la vida a corta edad fueron Salmón Cadenau quien muere en 1919, Mercedes Maciel Ledesma fallece en 1920 con 17 años de edad. Por su parte, Domingo J. Simois muere en 1922. El suicidio de Luis Eulogio Castro ocurre en 1923 y por último Raúl Paverini muere en 1924. Tenían entre 17 y 21 años cuando pierden la vida.

15.– Mercedes Maciel Ledesma «Yo he cantado a la muerte…» (Billone 1995, pág. 129).

16.– Castro, Luis Eulogio. «Obsesión» (Billone 1995, pág. 153).

El drama de esta obra es presentado con un contenido ficcional. Aunque el adulterio en la obra de Castro, nunca llegó a consumarse, el enamoramiento de los personajes fue tan poderoso, que casi como si se tratara de un hechizo provocó que la hija heredara los ojos del supuesto amante. A medida que avanza la obra queda claro que no son los ojos sino más bien la mirada lo que recuerda a este supuesto amante. Esa mirada devela un adulterio que no se cometió, lo que lleva al «engañado» a manifestar a su mujer «Has sido infiel con lo más íntimo de ti (…) con toda tu alma, con lo que nadie puede juzgar (…). Ese es tu pecado, ese es tu adulterio que ninguna ley alcanza porque no es material (…)» (Castro sin fecha).

La obra se completa con otros personajes que develan una trama de silencios, secretos y mentiras familiares. Asimismo, cuando la realidad sale a la luz persiguen que se haga justicia y que la mujer pague por lo que hizo «su alma», si bien no legalmente pero si como una especie de culpa moral. Lo interesante de esta obra es que al final todos los personajes coinciden de algún modo en eximir a la hija de cargar también con esa culpa. Este tema, la situación legal de los hijos adulterinos también formaba parte de las discusiones de la época. Como sabemos, la reforma del código de 1926 retoma mucha de estas cuestiones.

El suicidio de Luis Eulogio Castro en 1923 fue un duro golpe para esta generación de poetas y para la sociedad tucumana. En la revista *Nuevos Rumbos*, su director explicaba que Castro «(…) Era un niño que la menor aspereza de la vida lo hizo preocuparse hondamente, hasta el instante fatal del drama de su vida llena de inquietudes que terminó bruscamente, como cuando una cuerda se rompe (…)».[17] Su gran amigo, José L. Torres llevará adelante la edición de la obra póstuma, «Angustias». Torres es el encargado de recopilar y seleccionar sus poemas. En el prólogo rescatará lo que fue el consejo de Castro para la juventud: «Remáchate las vértebras/ de modo que nunca se te doblen las espaldas» máxima que adoptaría para su conducta y a la que se mantendría siempre fiel (Bravo y Campi 1984).

Como dijimos anteriormente la década de 1920 estuvo convulsionada por una serie de huelgas y protestas que evidenciaron descontentos de diverso tipo. Algunos lograron articular discursos que tenían una vinculación con el socialismo y el anarquismo y que giraron en torno a denunciar precarias condiciones laborales, mientras que otras protestas respondieron a reclamos que podríamos definir como de sectores medios, de tipo más bien urbano que giraban en torno a mejorar pequeños problemas de un grupo reducido de personas. No obstante, en algún momento estos reclamos encontraron solidaridad o apoyo con otros grupos cuando el blanco de las críticas fueron los radicales por ejemplo, o cuando la causa

17.– *Nuevos Rumbos*, Tucumán, 1923, pág. 18.

generaba gran simpatía entre la población como fue el caso de la huelga cañera de 1927.

La singular huelga de alumnas de la Escuela Normal de Profesoras que mantuvo la medida de fuerza entre marzo de 1922 y febrero de 1923, por oponerse a la designación para la dirección del establecimiento de la Prof. Julia Riera Juárez de Paz. El argumento de las alumnas fue que la designación había sido realizada debido a influencias políticas ejercidas sobre el presidente Yrigoyen, y así lo expresaron en un volante que repartieron al comenzar la huelga, «Padres: no dejéis que en la educación de vuestras hijas intervenga la politiquería con sus bajas pasiones. Protestad por el serio agravio aconsejando a vuestras hijas no concurran a las aulas mientras no se deje sin efecto el nombramiento de la señora (…)».[18] Recordemos el complicado escenario político producto de la situación provocada por las medidas implementadas por Yrigoyen en 1920 para controlar el precio del azúcar, al generar un sentimiento de rechazo en tanto se consideraba una agresión contra el norte argentino y hasta el propio radicalismo provincial se fragmentó (Bravo). Luego esta situación se terminó de complicar con el final abrupto del gobierno de Bascary. Fue durante la experiencia de Octaviano S. Vera, que la huelga de las alumnas se mantuvo casi un año. La lucha estudiantil consiguió diversos apoyos entre los jóvenes tucumanos. El centro de estudiantes de la escuela Normal de profesoras, que se conformó bajo este conflicto, comenzó a repartir los siguientes volantes dirigidos a las alumnas de la Escuela y de otros establecimientos, «Compañeras: quien es capaz de no acompañarnos en nuestra campaña? Solamente un espíritu servil y una conciencia vendida».[19]

Los pedidos de solidaridad surtieron efecto, rápidamente alumnos del Colegio Nacional, de la Escuela Santa Rosa, de la Escuela de Comercio e incluso de la Federación Universitaria de Tucumán acompañaron a las alumnas de la Escuela Normal en la huelga.

Esto quedó demostrado cuando se organizó una reunión en la Plaza Urquiza organizada por ellas que contó con la presencia de representantes de todos los establecimientos educativos mencionados.

En 1923 la directora cuestionada, terminó dando los motivos para concretar un despido que el gobierno nacional no había podido resolver. Cuando a principios de 1923 solicitó «el amparo de las fuerzas nacionales a fin de garantizar la marcha del establecimiento en razón de encontrarse amenazado de un movimiento subversivo por parte de los alumnos»[20] el Inspector General de Enseñanza Secundaria Normal y Especial presentó un informe en el que concluía que la directora designada «carece de las condiciones intelectuales necesarias para dirigir un establecimiento de la

18.– AHT, *El Orden*, 04/03/1922.
19.– AHT, *El Orden*, 18/03/1922.
20.– AHT, *El Orden*, 04/02/1923.

categoría de la Escuela Normal» a esto se sumaba la constatación de que ocupaba un cargo similar en otra escuela.[21] Todos estos motivos resultaban suficientes para declarar a la directora cesante.

Si bien estos conflictos podían considerarse aislados y desarticulados de otras protestas por causas de mayor envergadura como las que llevaban adelante los trabajadores resulta evidente que alguna conexión existía entre este ambiente educativo-cultural y la política del día a día. Esto se expresó en otro de los hitos del período en ocasión de las leyes de gobierno de Octaviano Vera a las que ya hemos hecho referencia.

La revista cultural *Nuevos Rumbos* dedicó un número especial con motivo del 25 de mayo de 1923 en el que además de poesías, un homenaje póstumo a Eulogio Castro y ensayos diversos, contenía una explícita simpatía por las leyes de Octaviano S. Vera, «El democrático y popular gobierno ha entrado en un período de actividad que concierne a la legislación y es plausible esa actividad que ha venido a beneficiar al proletariado de esta provincia (…). Era tiempo que el proletariado se interese por la clase trabajadora, esa clase que soporta el peso enorme del capitalismo (…). La sanción de las leyes citada involucra toda una obra de reparación social y de defensa de la clase obrera de nuestra provincia, que hoy puede vanagloriarse, de ser la primera que obtiene estos mejoramientos de entre las 14 provincia argentinas».[22]

Cuando comenzamos el capítulo expresamos que los nuevos sectores que comienzan a afianzarse en espacios de cultura a partir de su desempeño en el mundo de las letras estaban vinculados a las ideas socialistas. Si bien las referencias son urbanas, hemos constatados que muchos logran proyectarse al interior tucumano y de ese modo potenciar una cultura en los pueblos que desde mediados de la primera década del siglo XX comenzaba a despuntar.

En el capítulo II analizamos cómo se fueron conformando las bibliotecas populares en el interior de la provincia entre la última década del siglo XIX y las primeras del siguiente. Estos espacios, además de propiciar el fomento a la lectura eran espacios de sociabilidad cultural en sentido amplio. Tenían lugar actividades diversas como bailes, obras de teatro, biógrafos, emprendimientos patrióticos e incluso el fomento al deporte constituían algunas de las actividades que se llevaban a cabo en estos lugares. En el caso de la localidad de Monteros, la temprana creación de bibliotecas populares –incluso de trabajadores– sumados a la alta densidad de población en zonas circundantes y la posibilidad de presionar a legisladores por parte de los vecinos más importantes de este pueblo, lle-

21.– Ídem.
22.– Ídem.

varon, como vimos, a fundar en 1907 la Escuela Normal. En 1922, el primer vicedirector recordaba, el impacto 15 años después de esta fundación,

> «Más de 120 docentes han egresado de sus aulas, más de medio millón de pesos, han circulado por el vecindario, provenientes de la Escuela Normal, de pensión y gastos de los niños y jóvenes de otros vecindarios. Todos los departamentos del sud y pueblos linderos de Catamarca y Santiago del Estero se hallan vinculados a Monteros por su Escuela Normal. Las condiciones edilicias del pueblo han mejorado (…). En vez de centros de perdición de los jóvenes, se cuenta con una biblioteca pública, que les ofrece buenos libros, interesantes revistas y espectáculos cinematográficos. Hoy día, después de leer los diarios nadie anda a tiros. La cultura empieza vincular al pueblo (…)» (Albornoz 1922, págs. 91-93).

Lo cierto es que la cultura constituía uno de los canales de circulación de ideas muy eficaz entre la capital y los diversos pueblos y esto se puso en funcionamiento durante la huelga cañera de 1927. En realidad, entre 1926 y 1928 aproximadamente los pueblos tucumanos se movilizaron en torno al reclamo cañero. Las asambleas del sur tucumano fueron transcriptas por la prensa que se concentró en relatar los actos en las localidades del interior en defensa de la pequeña y mediana propiedad, las concentraciones por lo general fueron en las plazas y las estaciones de trenes de los pueblos. Villa Quinteros, una de las zonas más afectadas movilizó un número importante de personas, por su parte en Famaillá una de las concentraciones logró reunir a 800 trabajores. La huelga tuvo bastante éxito se llegó a paralizar la zafra de 1927. Monteros, Aguilares y Concepción fueron los lugares más activos de las manifestaciones donde se contó con un importante respaldo de comerciantes y vecinos. A mediados de 1927 aparecían ya varias notas alusivas a las concentraciones en los pueblos, a las adhesiones que recibían destacándose sobre todo la participación de los vecinos, lo que demostraba simpatía por la causa. En el caso de Monteros, las actividades de la Federación Agraria se confundían con manifestaciones culturales, tanto de teatro como de música y danza. Los lugares de reunión a veces eran los mismos, la Biblioteca Mitre, la plaza principal o la estación de ferrocarril. Particularmente el 23 de mayo de 1927, *El Orden* informaba que mientras un grupo de aficionados daba una obra de teatro a beneficio, la federación agraria organizaba una reunión como modo de protesta por la liquidación cañera. La causa abarcó a toda la población, incluso se destacaba en Concepción la participación de las damas de la localidad del siguiente modo, «Un numeroso grupo de señoritas encabeza la manifestación y desde los techos y balcones del vecindario arroja flores a los manifestantes rivalizando en entusiasmo con ellos».[23]

23.– AHT, *El Orden*, 28/05/1927.

Finalmente el 2 de junio la manifestación llegó a la capital tucumana. La noticia tuvo tanta repercusión que incluso alteró la compaginación del diario ocupando este evento la primera página de *El Orden*. No era para menos, según el cálculo del diario habían desfilado por la ciudad alrededor de 30.000 personas. Por su parte, el comercio minorista y mayorista de la capital y la campaña habría cerrado con motivo de la manifestación, «El cierre del comercio fue absoluto (…) casi en su totalidad los bars, cafés, confiterías y almacenes se hallaban cerrados (…) las actividades en los mercados se suspendieron, igualmente fue escasísima la circulación de vehículos en las primeras horas de la mañana».

Para registrar la huelga cañera, llegó a la provincia «un operador cinematográfico» de Rosario con el objeto de «filmar para una importante casa de aquella ciudad una película del gran desfile de hoy. La filmación de dicha película se inició esta mañana tomando escenas de los campamentos que desde las primeras horas de la mañana se habían establecido en los alrededores de la ciudad».[24]

Quienes lograron articular un diálogo entre ese mundo rural de trabajadores del surco y los ambientes urbanos pertenecientes a los sectores medios y altos que accedía a la educación superior fueron además de los dirigentes socialistas, los estudiantes universitarios de Tucumán que apoyaron entusiastamente la manifestación cañera y se adherían a las manifestaciones declarando que «la juventud universitaria debe desarrollar una función social (…) luchando por todos los medios para destruir la explotación del hombre por el hombre evitando que el trabajo humano se considere como una mercancía y tratando de establecer el equilibrio económico y social (…) el actual conflicto cañero no es más que el producto de la dominación del capital sobre el trabajo de los menos sobre los más».[25]

Décadas después José Luis Torres recordará el Tucumán de la segunda mitad de la década de 1920 del siguiente modo,

> «Yo he visto en esa tierra morirse de hambre al pueblo y expandirse a un tiempo los bienes de los grandes oligarcas en pródigos brotes acumulados por la codicia insaciable de los poderosos (…) he visto en los días de invierno en que levantan las cosechas salir de los cercos a los obreros del surco (…) he visto palpitar las carnes de las criaturas inocentes por el frío, entrecubiertos por andrajos, trabajar en esas condiciones al servicio de los grandes oligarcas que acumularon millones sobre sus talegas» (Torres, 1973: 44-45).

24.– AHT, *El Orden*, 02/06/1927.
25.– Ídem.

3.2.1 La visita de Alfonsina Storni

En 1927, para el festejo del 45 aniversario de la fundación de la Sociedad Sarmiento, su presidente, Manuel Lizondo Borda decidió invitar a la poetisa Alfonsina Storni como parte de estos festejos.

Por esos años Alfonsina Storni ya era conocida por sus crónicas en diferentes medios de prensa como *La Nación*, *Caras y Caretas* o *Fray Mocho*, y había estrenado en 1926 una obra de teatro «El amo del mundo», que si bien había constituido un fracaso para los críticos porteños a su estreno habían concurrido personalidades del mundo de la política incluyendo al presidente Marcelo T. de Alvear. La ideología de Alfonsina Storni aparecía de un modo visible en sus crónicas, en la estética de su obra pero también en las temáticas abordadas. Claudia Edith Mendez, quien ha estudiado su obra periodística considera que,

> «(…) Alfonsina Storni mostró las angustias de las mujeres que trabajaban y sus triunfos también, les dio espejos en donde mirarse (…). No son sus crónicas para la aristocracia o la minoría culta, que salía en las fotos del jockey club, sino para las lectoras que leen en el tranvía y que gracias a ella tienen un lugar en los periódicos, como protagonistas (…) fue una conocida socialista de su época (…) respetó y apoyó las luchas obreras, se presentó en sindicatos y difundió debates políticos. Ya en la ciudad se dedicó a trabajar y a escribir sus obras, pero en ellas encontramos ideas y nociones (…). La búsqueda de la justicia social, el respeto por el trabajo de las mujeres, la solidaridad entre los grupos, son algunas de las convicciones que la llevaron a escribir de la manera que escribió» (Mendez 2004, págs. 45-48).

Los años veinte fueron los de mayor reconocimiento para la poetisa, con la publicación en los principales medios de prensa a los que nos hemos referido y la obtención de importantes premios como el Premio Municipal de Poesía y el Segundo Premio Nacional de Poesía.

Evidentemente su posición política era clara al momento de ser invitada por el presidente de la Sociedad Sarmiento, pero también para el ambiente de sociabilidad que se había conformado en torno a esta asociación durante la década de 1920. Amalia Prebish era asidua colaboradora en las actividades literarias de la Sociedad Sarmiento, incluso se había desempeñado como jurado en diferentes certámenes de poesía organizados por la asociación, es decir que era valorada por sus pares y esto se puso de manifiesto al ser invitada especialmente para presentar a Alfonsina Storni. Sin embargo, para sorpresa de Lizondo Borda y el resto de los socios, amparada en «"(…) razones ideológicas" rechazó la invitación no sin antes manifestar que (…) tendrá gran honor en preparar una conferencia, que dictará en su oportunidad, en la Sarmiento».[26]

26.– Archivo de la Biblioteca Sarmiento (en adelante ABS) *Actas de la Sociedad Sarmiento*, 10/06/1927.

La recepción de la poetisa siguió adelante, para lo que se invitó a otras señoritas que irían a recibirla a la estación Sunchales y participarían de los festejos. Días antes de la llegada, el diario *El Orden* hacía una reseña en que manifestaba «(…) esta extraordinaria mujer, que representa con honor a la Argentina en el magnífico triunvirato de la poesía femenina de Sud América, que integran Gabriela Mistral y Juana de Ibarbouru (…)». Respecto de su obra y su personalidad el diario consignaba que «posee un vigor casi masculino, que arrastra irremisiblemente ya se esté de acuerdo o no con su visión panteísta de la vida» terminaba refiriendo al público tucumano en los siguientes términos «Tucumán que está poco avezado a los espectáculos de arte puro, y para quien es desconocida la figura varonil y desconcertante de la "mujer de las letras", tendrá en la fiesta de la Sarmiento oportunidad de satisfacer sus ansias de belleza y de sentir conmocionado su ambiente de terca serenidad por la presencia de la gran lírica argentina» luego terminaba la nota refiriendo a los miembros de la Sarmiento «un núcleo de hombres que se ha empeñado en hacer pensar a los tucumanos en algo que no sea solamente industria azucarera y política».[27] Era clara la referencia al contexto político que vivía la provincia desde principios de mayo de ese año y que había tomado repercusiones nacionales.

Una vez llegada a la provincia, el diario le hizo una entrevista en el Hotel Savoy, en la que la poetisa les regaló un autógrafo y los periodistas pudieron manifestarles su admiración. La nota terminaba vinculando este importante momento cultural con otros «(…) el fuego sagrado de la cultura literaria que un día encendieran Avellaneda, Alberdi, Bores (…) para el diario la llegada de Storni constituía un acierto de los miembros de la Sociedad Sarmiento al traer una figura de "sensacional prestigio que nos brindará los tesoros de su alma inquieta"».[28]

El día del acto los miembros de la asociación decidieron homenajearla designándola socia honoraria y transformándola así en la primera mujer que recibía este cargo honorífico dentro de la asociación en sus 45 años

27.– AHT, *El Orden*. El programa de la velada literaria era el siguiente: el presidente de la Sociedad Sarmiento, Manuel Lizondo Borda daría el discurso inaugural a continuación seguirían dos números musicales, una pieza de violoncello y piano ejecutada por Víctor e Inés de Giovanni y luego la serenata de Serrais ejecutada por Elisa Leonardi y Víctor de Giovanni. A continuación, en la segunda parte del acto tendría lugar el recitado de la poetisa de las siguientes obras de su autoría: Primera parte: Romance de la Venganza; Mi hermana; Noche lúgubre; Tu y yo; Un sol; Segunda parte: Letanía de la tierra muerta; tres sonetos, (a) Capricho; (b) Palabras a mi madre; (c) Pasión uno… dolor. Tercera parte: Carta lírica a otra mujer; Capricho; Verso a la mujer intocada; Divertidas estancias a Don Juan; El león.

28.– AHT, *El Orden*, 25/06/1927.

Figura 3.2. «Orquesta de señoritas» c. 1930. Archivo CECAAF.

de vida. Los días subsiguientes la prensa hizo evidente el impacto que la visita de Alfonsina Storni había tenido al publicar en sus páginas una serie de poemas dedicados a la poetisa por parte de miembros de la Sociedad Sarmiento.

Como dijimos, durante la década de 1920 se había difundido un amplio movimiento de poesía en Tucumán. La invitación a Alfonsina Storni para presidir los actos de festejo por el 45 aniversario de la Sociedad Sarmiento era evidencia de ello. También lo demostraban las diferentes fiestas de la poesía que durante la década se llevaron a cabo en el Teatro Odeón, en julio de 1927, un mes después de la visita de Alfonsina Sotrni, la Sociedad San Vicente de Paul y la Escuela de Declamación que dirigía el profesor Serrano organizaban este evento considerado por el diario *El Orden* como un acontecimiento artístico y social en el que «Los méritos de las recitantes y las intérpretes han sido tan equivalentes (…) las poesías, elegidas con acierto fueron en su mayoría bien dichas (…)».[29] Si bien destacaba a María Inés Cárdenas, Victoria Latallada, Blanca Possolo y Daminda Liberatore como las recitadoras más destacadas, sabemos que en el acto participaron alrededor de 17 mujeres que eran alumnas de la Academia de Declamación, además de orquesta compuesta por mujeres que existía por esos años en la ciudad.

29.– AHT, *El Orden*, 17/07/1927.

3.2.2 El recorrido del «familiar»: desde la cultura de los pueblos a los círculos urbanos periodísticos y literarios

> Un aullido agudo y largo / rompe la noche por miedo
> Las casas trancan sus puertas/ y se murmuran los rezos
> Los rezagados se apuran / El Familiar anda suelto
> Se dice que el familiar / es el demonio hecho perro
> Y que tiene sociedad / con el dueño del ingenio
> Por eso anda persiguiendo / a los borrachos y al juego
> Ninguno vio al Familiar / porque el que lo vio está muerto.
>
> Juan Eduardo Piattelli[30]

Como vimos en el capítulo anterior, una de las primeras referencias que apareció en Tucumán sobre lo que se conocería como el mito del familiar fue la obra de teatro escrita por Alberto García Hamilton, «Cañas y trapiches», estrenada en 1909 en el Teatro Belgrano. En esa versión se trataba de un demonio representado como un tigre que luego de un pacto con el dueño del ingenio, se alimentaba de vidas humanas.

Probablemente la conflictividad azucarera desatada a lo largo de la década del 1920 que estalla en junio de 1927 haya sido el contexto ideal para que esta historia que venía circulando desde un tiempo atrás logre cristalizar en un relato elaborado por los trabajadores del surco y de las fábricas, pero que se diseminaba entre otros actores que ahora volvían la mirada hacia la cultura de los pueblos del interior tucumano.

Son evidentes las vinculaciones de la obra de teatro de García Hamilton con el mito del Familiar que irrumpe con fuerza en este período y que con algunas variaciones representa lo siguiente:

Un pacto que los dueños del ingenio habrían realizado con el demonio al que le deben su fortuna y a cambio entregan su alma. El demonio deja a un perro negro como su representante que es alimentado de vidas humanas que son entregadas por el patrón. Según este mito, los trabajadores de la industria azucarera serían quienes alimentan al monstruo.

En 1927 se publica en *La Gaceta* una extensa nota sobre El Familiar, escrita por Ezequiel Díaz. Comienza refiriendo la tristeza que le provoca un ingenio cerrado «Nuestro corazón empieza a latir con violencia (…). El misterioso encanto nos atrae (…) repentinamente nos asaltó al visión del familiar de aquel monstruo que el pueblo llamaba “demonio familiar”

30.– Juan Eduardo Piattelli. «Zamba El Familiar», Archivo Leoni Pinto, Ises, Tucumán.

(…). El familiar vivía en el subterráneo de una fábrica azucarera. Allí su dueño lo acariciaba pidiéndole más fortuna (…). El familiar era testigo de cuantos sacrificios se realizaban para satisfacer su apetito (…). De pronto aquella novela fantástica, inverosímil, como salida de un cuento de Poe, vino a completar nuestra crisis. Allí cerca, en una fábrica vecina había existido un familiar. Era el caso más horroroso que se hacía presente, cada tres o cuatro meses se sacrificaba un indio para dar de comer al familiar».[31]

A mediados de la década de 1930, un trabajo que tenía como tema el mito del familiar, ganó un concurso de ensayo en la Sociedad Sarmiento.[32] Hay dos cuestiones que nos indican que el relato transcurre a fines del siglo XIX, en primer lugar la historia tiene lugar en el ingenio Lules que era propiedad de Clodomiro Hileret. Este ingenio fue cerrado en 1899 porque su dueño decidió concentrar sus esfuerzos en otro establecimiento, – el ingenio Santa Ana – y destinó las tierras del Lules a una importante finca cañera. Otro de los elementos que nos indican el período sobre el que trata el relato tiene que ver con las repetidas referencias a la ley de conchabo que se implementó en la provincia entre 1888 y 1896. La primera representación del familiar en este relato es la de una enorme víbora que luego de una feroz pelea habría devorado a un peón, a partir de aquí según el autor del trabajo premiado,

«La fantasía popular creo la leyenda y al hacerlo se ensañó con el poderoso (…) nació el familiar como un pacto firmado con sangre entre el dueño del ingenio y el diablo». El relato indica que durante un tiempo el miedo de los trabajadores hacia el familiar se acrecentó al igual que la fortuna del dueño del ingenio, y esto era percibido por los trabajadores que veían el lujo en que vivía su familia, otro elemento importante que también habría sido debido al pacto, la creciente del río lules jamás afectó a la finca, hasta que «(…) de pronto, en forma inexplicable, comenzó el derrumbe, la ruina se cirnió [sic] sobre el (…)». Esta situación, según el autor, alimentó el mito que tomó otra forma. El motivo de esta ruina del ingenio tenía que ver con que uno de los trabajadores había logrado matar al familiar «(…) cuando pasado el primer instante, – mezcla de miedo y asombro – se acercaron hasta el sótano para observar al monstruo muerto (…) la bestia había desaparecido! Apenas quedaba allá un negro perro que a todos los pies lamía» (Rosemberg 1936, págs. 35-37).

31.– *La Gaceta*, 20/08/1927.

32.– El concurso fue en 1936 oportunidad en que fue premiada y publicada la obra Palo i'Chalchal, supersticiones, leyendas y costumbres del Tucumán de Tobías Rosemberg.

3.2.3 El cincuentenario de la Sociedad Sarmiento y la creación del Instituto de Estudios Históricos de Tucumán

Como ya mencionamos tras las elecciones de autoridades efectuadas en 1931 logró posicionarse en la Comisión Directiva, con la figura de Luis Gianneo a la cabeza, una tendencia que venía fortaleciéndose en el seno de la asociación desde mediados de la década anterior con el claro objetivo de democratizar el funcionamiento de la Institución y ampliar su campo de acción incorporando a sectores sociales que hasta entonces habían quedado excluidos.

El momento propicio para impulsar este nuevo proyecto estuvo marcado por la celebración del Cincuentenario de la fundación de la Sociedad Sarmiento en 1932. Para ello elaboraron un amplio plan de festejos que incluía exposiciones, visitas de alumnos de numerosas instituciones escolares de la provincia con el objeto de familiarizarlos con el funcionamiento de la asociación; la inauguración de un Salón de Exposiciones para los artistas jóvenes aún no consagrados; velados artísticos y una «conscripción» de socios. Esta última medida consistía en brindar facilidades para el ingreso a cualquier persona que estuviera interesada, a diferencia de la modalidad habitual en la que dos miembros debían respaldar la presentación de un candidato. Con esto no solo se pretendía incorporar a sectores más amplios de la sociedad, sino también mejorar la acuciante situación económica que atravesaba la asociación con el incremento de sus ingresos a través del pago de la cuota mensual de $ 1 m/n que debían pagar sus socios.

A pesar de las dificultades económicas atravesadas, la celebración del Cincuentenario inyectó nueva vitalidad al accionar de la Sociedad, en sintonía con la propuesta de renovación de la Comisión Directiva. Fue en este contexto en que se llevaron a cabo las elecciones de autoridades en 1933 que dieron lugar a una interesante disputa que puso en evidencia las tensiones internas provocadas por el proyecto renovador impulsado desde 1931, al tiempo que reflejaba el clima político provincial y nacional.

En estas elecciones se enfrentaron una lista «oficialista» encabezada por Francisco Padilla y Luis Gianneo en el lugar de presidente y vicepresidente respectivamente, mientras que la oposición propició la candidatura del doctor Manuel Lizondo Borda. En un primer momento, el oficialismo contó con el apoyo del diario *El Orden*, que destacó la obra de la Comisión presidida por Gianneo, la cual había reformado el salón de lectura y ampliado la biblioteca para extender sus beneficios hacia otros sectores de la sociedad.[33]

Sin embargo, esta postura inicial se modificó a lo largo de la campaña electoral, convirtiéndose el diario en la tribuna de quienes apoyaban a la lista opositora, debido a su tendencia conservadora. De esta manera, se

33.– AHT, *El Orden*, 18/03/1933.

ponía el acento en los 8 meses de sueldo que la Comisión saliente adeudaba a los empleados y en el número elevado de socios que habían renunciado a la membrecía. Como contrapartida avalaba la candidatura de Lizondo Borda por considerar que continuaría con la labor cultural asignada a la Sociedad Sarmiento.

A pesar de esta activa campaña, los comicios dieron el triunfo a la lista encabezada por Padilla. Al día siguiente de su triunfo algunos socios manifestaron su descontento renunciando a ser miembros de la asociación. Uno de ellos fue Bruno Jacovella, figura destacada del ambiente cultural tucumano, quien en su carta de renuncia, que fue transcripta íntegramente en las páginas de *El Orden*, ponía en evidencia una postura crítica ante lo que él consideraba el declive cultural de la Sociedad Sarmiento. Desde la mirada de este intelectual, este declive estaba íntimamente relacionado a la apertura política que venía desarrollándose tras la sanción de la ley Sáenz Peña y el triunfo del radicalismo a nivel nacional desde 1916.

> «La Sociedad Sarmiento ha entrado paladinamente en un período semejante al que desde hace quince años atraviesa la política argentina. El sentimentalismo y el pragmatismo (…) el desplazamiento de los valores teóricos de la cultura, han hecho de ella una dependencia de la política criolla (…). Una mayoría incontestable quiere que se sustituya la acción útil a la auténtica cultura, que es aristocrática y humanista (…)
>
> »Cuando vuelva a distinguir dentro de la Sociedad Sarmiento menos preocupaciones democratizantes y más ética e inteligencia, voy a volver».[34]

En la vereda opuesta se ubicaban los socios que integraban el núcleo «Acción», cuyo vocero, Tobías Vargas Núñez, publicó una carta abierta en las páginas de *El Orden* con el objetivo de responder a las críticas de las que se había hecho eco el mismo diario. De esta manera, realizaba una elocuente defensa de la lista vencedora, detallando sus logros:

> «Extender los beneficios de la cultura a una mayor porción de individuos es la mejor demostración de que se tiene interés por el progreso de nuestra democracia (…). La crítica exagerada nos tildó de "utópicos" (…). Sin embargo, el tiempo se encargó de darnos la razón y ahí está la Sociedad Sarmiento con sus puertas bien abiertas para recibir en su seno tanto al rico como al pobre (…). La biblioteca ambulante, la organización de filiales, la inauguración de vagones-bibliotecas en las empresas de transportes es una parte de los propósitos que se concretaron (…)».[35]

Asimismo, Vargas Núñez vinculaba a la lista triunfante con la historia de la asociación, reconociendo en la figura de Ricardo Jaimes Freyre un

34.– AHT, *El Orden*, 31/03/1933.
35.– AHT, *El Orden*, 03/04/1933.

antecedente de la tendencia democratizadora, lo que venía a legitimar a la lista triunfadora.

Si bien esta intervención puso fin a la controversia en las páginas del diario, en meses sucesivos aparecieron duras críticas a la labor de las autoridades de la Sociedad, sobre todo a raíz de una de sus primeras medidas: la disminución de las horas en que la biblioteca permanecía abierta en el turno nocturno con el objetivo de que sus empleados no trabajaran más de las 8 horas diarias reglamentadas por la legislación vigente. Respecto a esta medida, desde las columnas del diario se sostenía que perjudicaba a los trabajadores que no disponían de otro horario para concurrir a la misma ni del dinero suficiente como para adquirir sus propios libros, contradiciendo así el propósito de democratización de la lectura impulsado por la lista triunfante. Al mismo tiempo, sostenían que la novel Comisión Directiva tenían como objetivo «proporcionar ilustración a los que la solicitan y solo subsidiariamente (…). Hacer cumplir las leyes sobre jornada mínima de trabajo».[36]

Estas críticas no hicieron mella en la tendencia renovadora que logró concretar numerosos proyectos. Uno de ellos fue la participación en la creación de un Centro de Bibliotecarios, que tuvo como principal objetivo «entender en la mejora de sueldos y en la estabilidad de los cargos», al tiempo que se proponía impulsar una serie de medidas que tendían a facilitar el trabajo de los bibliotecarios y la consulta bibliográfica. Entre ellas podemos mencionar la unificación del sistema de catalogación, la capacitación y emisión de títulos que certificaran la idoneidad de los empleados de las bibliotecas, la realización de conferencias referidas a la labor del bibliotecario y la elaboración de catálogos.[37]

Es, además, gracias a este impulso renovador que se constituyeron en 1933 el Instituto de Conferencias y el Instituto de Estudios Históricos de Tucumán, organismos dependientes de la Sociedad Sarmiento. Ambas iniciativas tenían como objetivo complementar la labor cultural de la misma y despertar en el público tucumano el interés por estas manifestaciones culturales. El Instituto de Conferencias se encargó de organizar disertaciones sobre temáticas de actualidad, con el objetivo de habituar a la sociedad tucumana a asistir a este tipo de eventos y de facilitar, además, la formación de conferencistas. Se trataba de institucionalizar una práctica de largo aliento puesto que desde 1929, debido al accionar de representantes del ala renovadora, se venían impulsando en el seno de la Sociedad una serie de Conferencias de extensión popular.[38]

Por su parte, el Instituto de Estudios Históricos de Tucumán surgió por iniciativa del presidente de la asociación, Francisco Padilla. En un primer

36.– AHT, *El Orden*, 30/04/1933.
37.– AHT, *El Orden*, 16/04/1933.
38.– ABS, Libro de Actas, 1919-1931: 290; 317-320; 356.

momento, estuvo pensado como un espacio en el que pudieran inscribirse todos aquellos que estuvieran interesados, y se propuso cumplir con el ambicioso anhelo de escribir la historia provincial. Además, tuvo como objetivos la realización de conferencias de divulgación y la elaboración de manuales para la enseñanza escolar.

La creación de este espacio respondía a un interés por el conocimiento del pasado que se había manifestado tempranamente en el seno de la Sociedad Sarmiento. Asimismo, se encontraba en sintonía con el clima que a nivel nacional había dado lugar a la creación de numerosos centros dedicados al estudio de la historia.[39]

Los miembros del Instituto de Estudios Históricos de Tucumán contribuyeron a delimitar el campo disciplinar de la historia, diferenciándolo de la ficción literaria y de las especulaciones filosóficas. De esta manera, pusieron el acento en una serie de mecanismos para la validación de la producción historiográfica tales como la consulta bibliográfica y de fuentes documentales siguiendo una metodología rigurosa, base de la labor del historiador, como garantía de «objetividad».

Asimismo, el Instituto logró posicionarse como una corporación de especialistas que someterían a un minucioso control el ejercicio del oficio de historiador, distinguiendo a sus miembros de los meros aficionados. De esta manera, restringieron ese objetivo inicial de abrir sus puertas a cualquiera que estuviera interesado a través de estrictas pautas de ingreso. Para poder formar parte de la entidad, los candidatos debían presentar un listado de publicaciones y artículos que respaldaran su dedicación a los estudios históricos, a la vez que eran evaluados por los miembros del Instituto quienes debían decidir si el candidato era o no aceptado.

Otro aporte fundamental del IEHT a la profesionalización de la disciplina en la provincia fue la iniciativa que cuajó en la creación de la Junta Conservadora del Archivo Histórico Provincial y que respondía a la necesidad de conservar, organizar y publicar los documentos que formaban parte del patrimonio histórico de la provincia. Esta se creó a través de un decreto de julio de 1935, durante el segundo gobierno del radical Miguel Campero (1935-1939). Quedaba derogada, así, la ley del 2 de julio de 1912 que confiaba a la Universidad de Tucumán el manejo del

39.– Ejemplo de ello son el Centro de Estudios Históricos de Santiago del Estero, creado en 1932 por iniciativa de figuras destacadas tales como Bernardo Canal Feijoo, Horacio Rava y Emilio Warner; o el Centro de Estudios Históricos de Santa Fe, fundado en 1935 por personalidades de la talla de Manuel Cervera y Salvador Dana Montaño. Estas instituciones constituyeron instancias de profesionalización de los estudios históricos en sus respectivas provincias, ya que propiciaron la realización de investigaciones acerca del pasado guiadas por estrictas normas de «cientificidad» al tiempo que mantuvieron vínculos de intercambio con ámbitos similares del resto del país.

Archivo. A través de este decreto se creaba una Junta compuesta de cinco miembros convocados como especialistas en el estudio del pasado: Manuel Lizondo Borda – quien ocupó la presidencia de la misma – Francisco E. Padilla, Alberto Rougés, Emilio Catalán y Juan Alfonso Carrizo. Entre sus atribuciones se encontraban la gestión de donaciones de archivos de particulares y la publicación de documentos.[40]

Por otro lado, debido a la relevancia que había alcanzado a nivel nacional, el Instituto colaboró con la Comisión Nacional Monumento al teniente general Don Julio Argentino Roca, la cual se había organizado para conmemorar el centenario de su nacimiento a celebrarse en 1943. Para ello, el gobierno nacional – interesado en señalizar los lugares históricos y establecer monumentos que dieran un anclaje material al relato histórico – facultó a dicha Comisión para adquirir el inmueble en el que había nacido con el objetivo de convertirlo en monumento nacional. Primero era preciso determinar el lugar donde se emplazaba dicha vivienda, por lo que se encomendó al Instituto la realización de las indagaciones pertinentes. Esta es una clara muestra del reconocimiento con que contaba como referente en el estudio del pasado provincial.

A pesar de que en sus primeros años el Instituto dio muestras de una gran vitalidad, con la realización de numerosas conferencias y la participación en numerosos proyectos, perdió rápidamente fuerza debido a numerosos factores que contribuyeron al cese de sus actividades. Uno de ellos fue, posiblemente, la creación del Departamento de Filosofía, Pedagogía, Historia, Letras e Idiomas en el seno de la Universidad Nacional de Tucumán en 1936 y del Instituto de Historia, Lingüística y Folklore en 1937. El surgimiento de estos ámbitos podría haber influido en la pérdida del protagonismo del Instituto como entidad legitimadora de la historia «científica» en la provincia.

Sin embargo, parece haber tenido un mayor impacto la muerte de Emilio Catalán, quien presidió la entidad de manera ininterrumpida desde su creación, acontecida en 1938. Pese a haber tenido una efímera existencia, el Instituto de Estudios Históricos de Tucumán constituyó un importante antecedente de la profesionalización de la disciplina histórica en la provincia, al haber constituido un espacio que permitió canalizar un arraigado interés por el conocimiento del pasado, al tiempo que contribuyó a delimitar el campo disciplinar distinguiéndolo del resto de las disciplinas a través de la activa defensa de una metodología rigurosa cuya aplicación pretendía a romper con las formas tradicionales de escribir acerca del pasado.

40.– Siguiendo con este último propósito, la Junta Conservadora publicó los volúmenes I y II de la colección «Documentos coloniales» en 1936 y 1937 respectivamente.

3.3 Un campo cultural más complejo y diversificado

A lo largo del decenio de 1930 y durante el primer lustro de la de 1940, el ámbito de la cultura letrada se torna más dinámico y complejo. Si en las primeras dos décadas del siglo XX había comenzado a organizarse, según hemos visto en el capítulo anterior, lo que puede pensarse como un incipiente campo intelectual, en esta nueva etapa dicho campo se afianza y además se especifica en subcampos disciplinarios. Este fenómeno se evidencia con nitidez en el caso de la literatura, que comienza a configurarse como un campo diferenciado en el marco del más vasto campo de producción cultural, con una creciente independencia respecto del estado y de las instituciones oficiales, como veremos más adelante.

En este período se observa además la declinación de la preponderancia de la llamada «generación del Centenario», grupo que en la etapa anterior prácticamente dominaba el desarrollo de la cultura letrada tucumana: recordemos que había estado al frente de las principales instituciones (la Sociedad Sarmiento, la Universidad creada precisamente por ese grupo) y que se había ocupado de elaborar un discurso «oficial» acerca de Tucumán y de la región del Noroeste que cristaliza en las relevantes publicaciones de los años del Centenario de la Independencia. Pero el grupo es desplazado por un tiempo de la conducción de la Universidad a partir de la renuncia de Juan B. Terán al rectorado en 1929. Julio Prebisch, uno de los adalides de la Reforma Universitaria, pasa a ser la nueva figura dominante en la institución, hasta 1940, año en que su segundo rectorado es intervenido. No obstante, ciertos integrantes del grupo del Centenario, como Ernesto Padilla y Alberto Rougés, volverían a ejercer un papel relevante durante la segunda gestión de Prebisch, por cuanto participan activamente en la creación de nuevos departamentos, facultades e institutos (las facultades de Filosofía y Letras, Derecho y Ciencias Sociales, Farmacia y Bioquímica, el Instituto de Investigaciones Botánicas Miguel Lillo, el Departamento de Investigaciones Regionales) que suponen un proceso de expansión de la Universidad. El grupo se aparta también, temporalmente, de la dirección de la Sociedad Sarmiento. Sin embargo, retorna a la institución durante la presidencia de Alfredo Coviello, una figura que busca recuperar, aunque con matices, parte del proyecto cultural del Centenario.

3.4 Alfredo Coviello, la revista Sustancia y el desarrollo regional

Alfredo Coviello constituye un actor protagónico de la vida intelectual y universitaria en Tucumán durante la década de 1930 y hasta su muerte en 1944. Fue el principal impulsor de la creación de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, presidió la Sociedad Sarmiento, codirigió el diario *La Gaceta* (donde impulsó la expansión y modernización de la empresa), instituyó la filial local de la Sociedad Argentina de Escritores

y fundó la importante revista cultural *Sustancia*, de notable repercusión internacional.

Para la creación de la Facultad de Derecho en 1938 (que resulta especialmente controvertida: en un principio el mismo rector Prebisch se opone a la iniciativa), Coviello recibe el apoyo de Padilla y de Rougés. Ellos también lo apoyan, según lo indicado, en su gestión al frente de la Sociedad Sarmiento. Unos años antes ambos se habían alejado de la institución debido en buena medida a la llegada de nuevas figuras a la comisión directiva a mediados de la década de 1930: españoles republicanos, radicales, socialistas, cuestionados por el grupo del Centenario como responsables de una «obra disolvente de lo heredado» (Leoni Pinto 1995, pág. 88). No obstante, cuando Coviello asume la presidencia de la Sarmiento en 1939, ellos regresan a la institución y brindan su apoyo a los diversos proyectos de Coviello, entre ellos, el de la revista *Sustancia*.

La creación de una revista cultural es una de las primeras iniciativas presentadas por Coviello en el marco de su gestión en la Sarmiento. Nace así *Sustancia*, que surge como una expresión institucional de la asociación, aunque forja pronto un derrotero propio y llegaría a ser descripta en un clásico libro sobre revistas argentinas como «la más valiosa de todas las revistas literarias publicadas en el interior del país» (Lafleur, Provenzano y Alonso 1968, pág. 140). *Sustancia* entrega 17 números durante su ciclo de edición regular, que se extiende entre junio de 1939 y octubre de 1943 (en 1946 aparece un último número que surge como un homenaje póstumo a Coviello). En los primeros diez números lleva el subtítulo de «revista de cultura superior», que sugiere la adhesión a una concepción restringida de cultura. Pero a partir del número 11/12 tal subtítulo cambia por el de «tribuna continental de cultura provinciana», en un vuelco hacia la interconexión de las diversas regiones del país, preocupación central de Coviello, como veremos más adelante. Durante todo el ciclo de edición, él se desempeña como director y como principal encargado de la realización de la revista. Cuenta además con la colaboración de numerosas figuras de Tucumán, del país y del extranjero: intelectuales, escritores, filósofos, folklorólogos, políticos, docentes de la entonces flamante Facultad de Filosofía y Letras, redactores del diario *La Gaceta* codirigido por Coviello, miembros de la Sociedad Sarmiento.

La revista se define como un «órgano de cultura general», deliberadamente abierto a distintas orientaciones ideológicas y a campos disciplinarios diversos, como sobre todo la filosofía, la folklorología y la literatura. El de la filosofía es sin duda el campo al que *Sustancia* hace su contribución más relevante y al mismo tiempo alrededor del cual cimenta una parte significativa de su propio prestigio. Este predominio filosófico se explica por los propios intereses de Coviello (autor de diversos libros de divulgación filosófica), por la relación de Coviello con Francisco

Romero (discípulo de Alejandro Korn y líder del movimiento filosófico argentino de esos años), y por el contexto de renovación y afianzamiento experimentado en el momento por los estudios filosóficos del país, que permiten hablar de una profesionalización de la disciplina en esa etapa. Pensadores como Bergson y Heidegger son algunas de las influencias centrales de ese momento y precisamente a ambas figuras *Sustancia* dedica dos de sus números más importantes. El número 4, que da a conocer la primera versión castellana del texto de Heidegger «De la esencia del fundamento», traducción directa y autorizada conseguida por Romero, cuya publicación él mismo considera un «verdadero acontecimiento». Y el número 7/8, que dedica una extensa sección al pensamiento y la influencia de Bergson, recientemente fallecido, en la que colaboran pensadores y profesores de filosofía argentinos y latinoamericanos, y donde se da a conocer la más completa bibliografía bergsoniana publicada hasta el momento, elaborada por Coviello y publicada luego como libro con el título *El proceso filosófico de Bergson y su bibliografía*. Obras de referencia relevantes en la materia como el *Diccionario de grandes filósofos* de Ferrater Mora citan en primer término este libro al indicar el material relativo a Bergson.

Casi todos los protagonistas de ese momento de consolidación del campo de la filosofía en el país colaboran en *Sustancia*: Rodolfo Mondolfo, Roger Labrousse, Manuel Gonzalo Casas, Luis Farré, Miguel Ángel Virasoro, Emile Gouiran, los ya mencionados Pucciarelli, Sánchez Reulet y Rougés, así como profesores de filosofía peruanos, brasileños, norteamericanos. Muchos de estos autores piden a Coviello la publicación de separatas con sus textos en *Sustancia*, que ellos mismos se encargan de costear. Este gesto sugiere la importancia de la revista en la difusión de las ideas filosóficas en la época. Puede hablarse de la existencia de un proyecto filosófico en *Sustancia*, una suerte de «subproyecto» dentro de la más amplia propuesta de la revista, que estuvo sustentado en el anhelo de afianzar la conciencia filosófica en el país, difundiendo ideas y vinculando a sus autores. Dicho proyecto dota además a la revista de un perfil académico y especializado que imprime matices en su autodescripción como «órgano de cultura general».

Aunque de modo menos acentuado que el de la filosofía, el folklore también encuentra un espacio importante y diferenciado en *Sustancia* a partir de la participación de figuras clave en el proceso de constitución del campo de la folklorología en el país, como Ricardo Rojas, Juan Alfonso Carrizo, Orestes Di Lullo, Bruno Jacovella, Rafael Jijena Sánchez, Tobías Rosenberg. Ellos colaboran con artículos que comunican resultados de investigaciones folklóricas, reflexiones teóricas sobre el folklore como disciplina específica, y comentarios y notas sobre la situación del campo de la folklorología en el país en el momento. En cuanto a la literatura,

en todos los números de la revista es posible encontrar textos literarios, pero esas colaboraciones no tienen el prestigio ni el grado de actualidad y especialización de las colaboraciones relativas a la filosofía o al folklore. Así, no tiene cabida en *Sustancia* la literatura argentina que luego la crítica literaria consideraría como la más renovadora de la década de 1940. Tampoco los jóvenes escritores de Tucumán y la región, que por el contrario encuentran su lugar en la revista *Cántico* y en La Carpa, sobre las que hablaremos más adelante.

Según lo anticipado, a partir del número 11/12, de octubre de 1942, *Sustancia* experimenta una relativa transformación y pasa a autodenominarse como una «tribuna continental de cultura provinciana». El *staff* cambia visiblemente con la sustitución de su «consejo de colaboración» inicial por un «comité federativo» integrado por representantes de distintas provincias.[41] En el número 17 se suma a Francisco Padilla (Tucumán), y en el número póstumo, Rodolfo Mondolfo (Córdoba). Sólo dos miembros del consejo de colaboración inicial permanecen en el comité federativo: Alberto Rougés y Juan Alfonso Carrizo.

Los factores que motivan esos cambios son explicitados en un texto incluido al comienzo de dicho número que puede leerse como una nueva declaración de principios de la revista y al mismo tiempo como un balance de la tarea realizada hasta el momento:

> «A partir del presente número *Sustancia* se convierte en el órgano continental de la cultura provinciana. Hasta ahora, ha sido la voz propia de la región norteña. Ha dado prevalencia al folklore y las expresiones literarias del medio, considerándose a la vez instrumento formativo de los jóvenes con vocación humanística sin ninguna otra distinción que la aptitud probada. Ha mantenido la preponderancia de la filosofía y de la poesía y poética en cuanto concierne a su eco continental. A través de sus páginas se ha analizado el problema de la cultura, la posición de la filosofía, y se ha efectuado el análisis de valores argentinos, americanos e incluso universales.
>
> »Pasa ahora a la etapa de inter-conexión regional, naturalmente: por simple re-descubrimiento que en forma sucesiva han hecho entre sí los grupos de obreros de la cultura que laboraban por el engrandecimiento intelectual del país en un contacto menos íntimo y en zonas aparentemente dispares (…).
>
> »Desde hoy será el medio de expresión inmediata de una confederación de cultura argentina, cuyo Comité Federativo encabeza estas manifestaciones.

41.– Alcides Greca y Ángel Guido (Santa Fe); Saúl Taborda y Émile Gouiran (Córdoba); Ricardo Tudela, Fausto Burgos, Alfredo R. Bufano y Juan Draghi Lucero (Mendoza); Juan Alfonso Carrizo (Catamarca); Orestes Di Lullo y Horacio G. Rava (Santiago del Estero); Horacio Carrillo y Daniel Ovejero (Jujuy); Antonio de la Torre (San Juan); Elías Ocampo (La Rioja); Ataliva Herrera, Juan Mantovani y Alberto Córdoba (Buenos Aires); Alberto Rougés (Tucumán)

> Tenderá a *descentralizar* la cultura argentina, *integrar* la vida espiritual de las regiones, *dignificar* el movimiento intelectual provinciano.
>
> »Acentuará el tono de la expresión nacional, armónicamente conjugado con el sentido universal de la humanidad y de la cultura. Será un afán primigenio decir con *voz propia* y no repetir como *eco*, sin que esto entrañe encerrarse en ningún exclusivismo dogmático: el arte, la filosofía, las manifestaciones literarias y la vida intelectual orgánicamente concebida, con un desarrollo de acento peculiar, de iniciativa creadora, que lleve incluso en los problemas más complejos a procurarnos soluciones originales. Aspira a convertirse en una revista que condense la esencia de la vida regional: un órgano continental eminentemente provinciano. Realizará, pues, en el plano de la cultura, lo que su Comité Federativo entiende como más urgente para el futuro inmediato del país: incluso el ideal de la unidad argentina a través de la cultura (…)».[42]

El fragmento plantea una serie de objetivos ligados al desarrollo cultural de las regiones del interior del país, como la descentralización de la cultura argentina, la integración de la vida espiritual de las regiones, y la dignificación del movimiento intelectual provinciano. Dichos objetivos constituyen un verdadero *leitmotiv* para Coviello, presente en la mayor parte de las intervenciones de los últimos años de su vida y manifestado ya en algunos artículos breves incluidos en números anteriores de *Sustancia*. El fin último sería el logro del mencionado «ideal de la unidad argentina a través de la cultura». Tal anhelo refuerza el carácter nacional que se atribuye *Sustancia*. La mención de la voluntad de acentuar el «tono de la expresión nacional, armónicamente conjugado con el sentido universal de la humanidad y de la cultura» sugiere que se aspira a un nacionalismo universalista – en la medida en que, se infiere, la cultura y los problemas del hombre son universales – así como regionalista y americanista. Siguiendo el hilo argumental del texto, la unidad nacional parece ser sólo posible a partir del diseño de un nuevo mapa cultural del país. Un mapa más federal, en el que las diferentes provincias o regiones se conecten entre sí y cobren parejo protagonismo, impugnando así la centralidad de la capital.

Este afán de desarrollo regional es planteado por Coviello también en sus reflexiones sobre la universidad, donde retoma algunas de las ideas de Juan B. Terán al fundar la casa de estudios. Coviello se muestra, al igual que Terán, como un hombre también preocupado por conjugar los proyectos universitarios y regionales con las necesidades del país. Dos libros de su autoría, aparecidos ambos en 1941, reflexionan sobre estas cuestiones: *Geografía intelectual de la República Argentina*, donde establece que el país está dividido «naturalmente» en cinco regiones («norte, centro, cuyo, litoral, y sud»), además del área cubierta por la Capital Federal, y *El sentido integral de las universidades regionales*, que retoma esta idea y

42.– *Sustancia*, n.º III, págs. 341-343 (énfasis en el original).

desarrolla con mayor amplitud su concepto de región, además de trazar un panorama de los principales problemas que aquejan al país, proponiendo la idea de «regionalidad» como una salvación del destino nacional.

Coviello distingue las regiones de las provincias. Las regiones no están delimitadas constitucional, legal y políticamente ni dibujadas en la carta magna, pero son «formaciones naturales» que impulsan el destino de una zona (Coviello 1941, págs. 22-23). Afirma que cada región se caracteriza por «una serie de factores naturales, económicos, industriales y aun por una serie de hechos históricos» (21), y por poseer «un alma, una conciencia, plena o parcialmente desarrollada» que es necesario estimular. Fiel a la idea nacionalista de un interior puro e incontaminado, afirma que es en las regiones donde «más se halla cimentada la tradición, en el más esencial sentido de la argentinidad» (1941, pág. 22). A su criterio, cada región aspira a un desarrollo integral y, ávida de «integralizar» [sic] su cultura, aspira siempre a ser asiento de una Universidad.

Sin embargo, para Coviello, las regiones no están en la Argentina suficientemente desarrolladas. Para explicar esta idea, compara el país con un organismo: la capital sería la cabeza, de crecimiento desproporcionado, y las regiones, el débil cuerpo. La «anormalidad» de la Argentina estaría provocada por una «excesiva acumulación sanguínea en la cabeza». Así, para «un desarrollo proporcional y armonioso de todo el organismo» advierte la necesidad de una «sangría metropolitana» y de impulsar «la irrigación sanguínea en las regiones, para no dejar languidecer el cuerpo» (23). Coviello juzga central la «proporcionalidad geográfica» del país y afirma que de ella depende su equilibrio cultural. Establece así un cruce entre geografía y cultura, que se advierte con claridad en su concepto de «regionalidad», término que, según sus palabras, «ha de interpretarse como proporcionalidad, como armonía cultural, como equilibrio del desarrollo intelectual, como desarrollo normal – no hipertrofiado – de la salud espiritual del país» (1941, pág. 32). En este sentido, la regionalidad sería una responsabilidad nacional:

> «La Nación, como entidad de conjunto, debe tener un interés extraordinario en armonizar, en equilibrar la formación del cuerpo que constituyen las provincias. Y el mejor modo es fomentando el desarrollo gradual, intenso, profundo, integral de la región. Quizá aquí resida su más grave responsabilidad para la argentinidad del futuro nacional» (Coviello 1941, pág. 32).

Las universidades regionales son representadas como el principal instrumento de este anhelo de regionalidad que Coviello visualiza como «auténticamente argentino e indesvirtuablemente patriótico». Para él, al igual que para Terán y para Rojas en el caso de la Universidad de Tucumán, las universidades regionales constituyen órganos de equilibrio nacional:

> «El desarrollo integral de las universidades regionales es, pues, una contribución paralela a otras que tienden a conquistar el establecimiento de un equilibrio interno que no existe actualmente en el país. No son solamente faros que iluminarán vastas regiones, sino focos de luz que atraerán con fuerza propia» (Coviello 1941, pág. 189).

Como Terán, Coviello habla de una «Universidad de la región, con hombres de la región», con «conciencia de su responsabilidad local», que tenderá a «arraigar a la juventud en su propia zona», y que «ha de estudiar sus propios problemas». En efecto, Coviello parece querer continuar el proyecto de investigación sobre la región que Terán iniciara, a partir de la organización del Departamento de Investigaciones Regionales, creado en 1937 para ocuparse del estudio integral del Norte del país desde distintas áreas y campos disciplinarios (medicina, historia, lingüística, folklore, investigaciones botánicas, económicas, sociológicas, técnico-industriales, entre otros campos). Sin embargo, también se muestra preocupado por el hecho de que la Universidad tucumana quede circunscripta a límites exclusivamente regionales. Desde su punto de vista, lo regional debe conjugarse con lo que denomina «integral», cuyo sentido asimila a «universal». Justifica así la necesidad de crear también facultades «integrales», como las de Derecho y Ciencias Sociales y Bioquímica, constituidas, según se indicó ya, por su iniciativa.

3.5 El programa cultural de Alberto Rougés y Ernesto Padilla: el cancionero de Juan Alfonso Carrizo

Como dijimos anteriormente, esta élite política y económica que había logrado concretar un proyecto intelectual de gran envergadura como fue la creación de la Universidad provincial en 1914 entró hacia mediados de los años 20 en una especie de declive. Esta decadencia se manifestó en el apartamiento de muchos de ellos de lugares clave. En efecto, entidades culturales como la Sociedad Sarmiento constituyeron espacios que durante este período incorporaron sectores nuevos a los que ya nos hemos referido, e incluso fueron más allá intentando abrir sus puertas a todos los que desearan consultar libros en su biblioteca, disfrutar de disertaciones o conciertos musicales.

Pero, la decadencia de la élite intelectual también se manifestó en el intento de arraigarse a la cultura rural en la que, estaban convencidos, residía una especie de nacionalidad argentina que no había sido contaminada. Esta idea ya estaba en alguno de los escritos de Juan B. Terán publicados en la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, en los que refería a la baja densidad de inmigrantes que se habían afincado en la provincia en comparación con el área metropolitana. Este dato le permitía identificar que en esta zona del país residía una especie de nacionalidad no contaminada.

Sin embargo la novedad que adquirió este programa algunas décadas después estribaba en que estos valores había que buscarlos en el interior profundo, el área rural y sus expresiones de cultura. Esta búsqueda se combinó con procesos locales. En efecto, el proceso de creación de bibliotecas populares, importantes establecimientos educativos nacionales como la Escuela Normal de Monteros y otros ámbitos que fomentaban la cultura en el interior de la provincia constituye otra de las causas del éxito en la revalorización de la cultura rural.

Según Oscar Chamosa, «La élite tucumana diseñó y puso en práctica con inusitada eficacia un proceos de apropiación de la cultura rural provincial (…) los agentes culturales aliados a la élite promovieron una transformación del gusto estético que revalorizó la producción local espontánea y anónima» (Chamosa, 2010: 74-75).

Uno de esos agentes culturales aliados fue sin duda Juan Alfonso Carrizo quien llevó a cabo una importante tarea de recopilación de canciones populares.[43] El maestro era crítico con quienes habían ocupado lugares clave en ámbitos de cultura respecto de la mirada hacia el interior,

> «(…) los hombres de letras, por lo común, no se adentran en el pueblo, lo miran desde lejoos, lo desdeñan y hasta lo desprecian (…) porque en la campaña provinciana vivieron años y años ajenos a él no poco literatos de valía. Amadeo Jacques, Cosson y Groussac por ejemplo vivieron en Tucumán e ignoraron por completo el mundo poético y legendario que después descubriríamos entre la gente campesina de esa provincia» (Carrizo, 1933:)

La trayectoria de Carrizo sufre un período de inflexión a partir de que su labor es apadrinada por dos importantes figuras de la oligarquía y la política tucumanas: Ernesto Padilla y Alberto Rougés. Desde ese momento la Universidad de Tucumán comenzó a promover sus primeras investigaciones como folklorólogo.

Coincidimos con Diego Chein cuando afirma que tanto Ernesto Padilla como Alberto Rougés «(…) Consideraban a la región del antiguo Tucumán colonial como el reservorio espiritual nacional del espíritu hispánico. La pervivencia en ella de una tradición popular que arrancaría en el Siglo de Oro español constituiría la prueba inobjetable de ello» (Chein 2006, pág. 164).

43.– Catamarqueño nacido en 1895, cursó estudios en la Escuela Normal de esa provincia y luego se trasladó a Buenos Aires a ejercer como maestro. En 1915 comenzó una tarea de recopilación de canciones populares. Los resultados de estas investigaciones comenzarían a ser publicados casi una década después. El momento en que comienza a publicarse sus escritos también coincide con la preocupación de Ricardo Rojas por buscar la identidad nacional que lograra integrar a los inmigrantes.

Para Carrizo la civilización americana estaba fundada en dos tradiciones, la india y la española, desarrolla su concepto de literatura argentina a partir de su ciudad natal, por lo que el elemento precolombino tiene un gran peso. En el caso de la influencia española tendrá mucha importancia para Carrizo el impacto del cristianismo que aparece en su obra como la base de la sociedad y de la convivencia pacífica entre conquistadores e indígenas. En Carrizo se trata de un catolicismo conservador que lo lleva incluso a considerar la desaparición del cancionero popular como la señal de una decadencia de la vida espiritual,

> «Las nuevas generaciones de la campaña (…) las que se educaron después del año noventa, se criaron en el ámbito materialista, y dieron la espalda a la cultura tradicional de sus padres y abuelos, por eso es que los cantares no sobreviven más que en la memoria de los viejos (…).
>
> »Aliento la esperanza de que una nueva generación argentina recoja ese tesoro poético que he encontrado casi abandonado (…) y reanude la honrosa tradición de cultura (…) bruscamente interrumpida por la irrupción de una civilización tan puramente material (…)» (Carrizo 1933, pág. 28).

Estos espacios rurales estarían incontaminados aun del materialismo de la ciudad y sobre todo de las grandes ciudades.

Diego Cheín ha identificado la constitución de un campo de folkorología en la Argentina a mediados de la década de 1930. Con el intento fallido de realizar un congreso nacional de folklore organizado por Tucumán, se evidencian sin embargo una serie de estructuras a lo largo del país que permiten hablar de un campo. «la delimitación de intereses comunes y una forma de capital específico» (Chein 2010, pág. 183).

Lo cierto es que la política cultural llevada adelante por Rougés y Padilla se desarrolló hacia distintos niveles, por una parte desde la provincia aportó a las investigaciones de Carrizo e Isabel Aretz sobre el folklore, también gestionaron con éxito ayuda desde la esfera nacional para publicar estos trabajos y además para incluir su enseñanza en las escuelas.

3.6 Emergencia de un campo específicamente literario: la Facultad de Filosofía y Letras, Cántico, el grupo La Carpa*

Como hemos visto más arriba, si bien en *Sustancia* la literatura ocupa un espacio importante, la revista no participa de la renovación literaria que a partir de 1940 experimenta la provincia y la región. Son otras las publicaciones y los proyectos, contemporáneos de *Sustancia*, los que protagonizan ese proceso renovador. Nos referimos sobre todo a la revista *Cántico* y al grupo literario La Carpa, cuyos reclamos y exigencias dan cuenta de la voluntad

*.– Para una visión más profunda sobre *Cántico* y La Carpa, pueden verse los capítulos III y IV de Martínez Zuccardi (2012).

de instituir en Tucumán lo que podría hoy pensarse como un campo específicamente literario. Entre las condiciones que hacen posible este fenómeno figura en primer término la profunda transformación propiciada por la presencia en el ambiente de la Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán (constituida como Departamento a fines de 1936 y convertida en Facultad en 1939), una de las primeras instituciones de su tipo en el país, luego de las existentes en Buenos Aires y La Plata. La nueva facultad tucumana despierta de inmediato el entusiasmo de los jóvenes con inquietudes literarias, tanto por la calidad de sus primeros profesores (Manuel García Morente, Marcos A. Morínigo, Enrique Anderon Imbert, Eugenio Pucciarelli, Risieri y Silvio Frondizi, Aníbal Sánchez Reulet, entre otros), como por la novedad de los programas que incluían las últimas corrientes de pensamiento vigentes en Europa, las nuevas metodologías de enseñanza y una bibliografía hasta entonces «casi inexistente en el medio» (Gramajo de Seeligman 1997, pág. 10).

Este nuevo escenario promueve la institucionalización de la literatura, tanto de su enseñanza como de la práctica crítica y de la creación. Se produce entonces la particularización de la esfera literaria dentro del más vasto ámbito de la cultura, y se fomenta la especificidad de lo literario a partir de la exigencia de rigor y sistematicidad tanto en la producción creadora como en la crítica. Profesores de literatura como los ya nombrados Anderson Imbert y Morínigo tienen un papel protagónico en este proceso. Ambos se habían formado con Amado Alonso en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, que alcanza prestigio internacional precisamente en el período en el que Alonso se desempeña como director (1927-1946) y se convierte, luego de la destrucción de Centro de Estudios Históricos de España durante la guerra civil española, en «el centro de estudios filológicos de mayor importancia en el mundo de habla hispana» (Myers 2004, pág. 91). Se atribuye a este Instituto el haber prácticamente iniciado la crítica universitaria en la Argentina, una crítica con «principios y métodos científicos» caracterizada por un mayor rigor, y no ya de carácter «impresionista o dogmático» (Borello 1968, págs. 1065-1066). En este momento, y en buena medida por la acción de Alonso y el Instituto, se consolida la estilística como paradigma de la crítica literaria en el país, cuya hegemonía sería cuestionada recién por la difusión del estructuralismo (Link 1994, págs. 14-15).

Poco después de creada la Facultad de Filosofía y Letras en Tucumán aparece *Cántico*, revista de poesía creada y dirigida precisamente por Morínigo. Los tres únicos números que llega a entregar, entre julio y diciembre de 1940, están dedicados a difundir a jóvenes autores del «interior» del país. En efecto, sus páginas dan a conocer los primeros poemas de los tucumanos Guillermo Orce Remis y Leda Valladares, y textos tempranos del entrerriano Alfonso Sola González y de la santiagueña María Adela

Agudo. Un objetivo central de *Cántico* parece haber sido el de fomentar el desarrollo de una literatura y una crítica literaria practicadas «en serio», esto es, con el rigor y la dedicación que exigen ambas dimensiones de una actividad específica y diferenciada de otros ámbitos de la producción cultural. Diversas notas y comentarios que no llevan firma, pero cuya autoría puede atribuirse a Morínigo –principal realizador de *Cántico*– articulan estos reclamos y exigencias. En un comentario en torno al desarrollo de un concurso literario oficial organizado por la Provincia de Tucumán, Morínigo no vacila en expresar su desaprobación por los resultados del certamen y por la composición del jurado, que considera integrado en su mayoría por «personas ajenas a la literatura». En otra nota manifiesta el rechazo por un tipo de poesía que a su juicio predominaba hasta el momento en las provincias, una poesía ingenua, cursi, ñoña, encarnada por la figura de «Poetastro Cursilón». Ve como un problema que esa poesía opaque la auténtica poesía, la poesía renovadora del momento, asumida con «conciencia artística», esto es, aquella representada, según puede inferirse, por autores como los seleccionados por *Cántico*. En otra intervención critica mordazmente el modo como venía desenvolviéndose la vida literaria provinciana que confunde la «crítica con la cortesía» y que se dedica al elogio de textos y autores no por su calidad literaria sino por las relaciones de parentesco y amistad propias de ámbitos reducidos. Morínigo invalida los juicios literarios provenientes de agentes no especializadas (da los ejemplos de un médico o un músico puestos a hablar sobre literatura) e insiste en la necesidad de mayores exigencias literarias, en un reclamo por la construcción de una crítica literaria seria, especializada y fundada en bases sólidas.

Al exigir especialización en la crítica literaria, *Cántico* parece reclamar lo que Pierre Bourdieu denomina instancias «específicas de selección y de consagración». La aparición de esas instancias es, precisamente, una de las condiciones que hacen posible la existencia de un campo intelectual (Bourdieu 2003, pág. 14). Si esa idea es pensada en relación con el ámbito particular de la literatura, se advierte que la revista promueve la existencia de instancias de consagración específicamente literarias, que no respondan a otro interés que el de la literatura, esto es, que funcionen de acuerdo con la lógica de un campo literario. Así, es posible pensar la decidida brega por el rigor, la seriedad, la especificidad y la especialización, la diferenciación y la autonomía de la literatura como un reclamo por instituir en Tucumán un orden propiamente literario, regido por leyes relativas de modo exclusivo a la literatura y al funcionamiento del hecho literario.

Por otra parte, en los años 1942 y 1943 comienzan a vincularse, en especial alrededor de las clases de la Facultad de Filosofía y Letras, muchas de las figuras que luego constituirían el grupo La Carpa, asociación de escritores del Noroeste argentino que tuvo su «sede» en Tucumán. Su

principal labor fue la editorial: en 1944 La Carpa publica cuatro cuadernos con sus correspondientes boletines noticiosos que difundían las actividades grupales e individuales. El tercer cuaderno, la *Muestra colectiva de poemas* –principal manifestación colectiva pública del grupo– reúne las composiciones de sus integrantes principales: Raúl Galán, Manuel J. Castilla, Julio Ardiles Gray, Nicandro Pereyra, Raúl Aráoz Anzoátegui, Sara San Martín, María Elvira Juárez, José Fernández Molina, la ya nombrada como colaboradora de *Cántico* María Adela Agudo. La Carpa supone una instancia fundamental en el desarrollo de la literatura en la región, entre otros motivos, porque contribuye a la consolidación, en el ámbito local, de la figura de «escritor», proceso que puede pensare otro síntoma de la emergencia de un campo específicamente literario en Tucumán.

El grupo en general revela una temprana conciencia de ese oficio: asume y exhibe desde un comienzo una identidad social de «escritor», en especial de «poeta». Una de las razones de ser de las publicaciones de 1944 es precisamente el afán de mostrar y hacer pública la existencia de un grupo de poetas: «Estábamos desesperados porque conocieran… ¡que éramos poetas!», dice al respecto Ardiles Gray en una entrevista.[44] De ahí que los boletines incluyan permanentes referencias a los propios compañeros como «grandes» o «auténticos» poetas. De ahí, también, la idea misma de una «muestra» colectiva de poemas, cuyo prólogo reflexiona además sobre la responsabilidad del poeta y de la poesía, y afirma la voluntad de los autores de asumir una «integral actitud de poetas». Tal proceso de autoidentificación como poetas se vincula directamente, en muchas ocasiones, con el rechazo de la figura del «aficionado», a la que los autores de La Carpa denominan «poetas de versos de caramelo» o «malos literatos» que toman la poesía como un «juego», un *hobby*, una «actividad marginal», una «tarjeta postal». A diferencia de estos últimos, los integrantes de la asociación se piensan a sí mismos como poetas «verdaderos», que asumen de modo consciente, con seriedad y compromiso, la propia práctica, a la que aspiran a consagrar sus vidas.

Por citar algunos ejemplos, Galán juzga retrospectivamente la significación de La Carpa como una «necesaria» toma de conciencia, que «[a] nosotros nos fue muy útil, pues nos remachó el convencimiento de que la Poesía no es un juego ni un mero desahogo de "inquietudes espirituales", ni una actividad marginal» (2004: 265). Afirma que en el marco del grupo «[a]prendimos y enseñamos que la Poesía no es un *hobby*; que hay que arder en ella como un leño». Por su parte, Ardiles Gray menciona que los autores del grupo «ya no tomábamos ni como una tarjeta postal, folklórica, la literatura, sino como una cosa muy profunda y muy seria. Creíamos en

44.– Soledad Martínez Zuccardi. Entrevista a Julio Ardiles Gray. Buenos Aires, 20/03/2008.

la seriedad de nuestro trabajo literario».[45] Considera que ello los convierte en «otro tipo de escritores de los que en Tucumán existían» y los distingue sobre todo de los poetas dedicados a los «versitos de caramelo». Con un espíritu similar, Aráoz Anzoátegui afirma en una entrevista concedida al diario *La Unión* durante su visita a Tucumán en 1943: «Ya estamos cansados de los traductores más o menos acertados del paisaje en general», de los «malos literatos» limitados a «modismos ingenuos». Y proclama la necesidad de que nazca una poesía «completamente universal».

La índole de tales reflexiones sobre la propia práctica –en las que se vislumbra la idea de seriedad, consagración, conciencia, autenticidad– sugiere la presencia de una ideología profesionalista. En su mayoría, los autores de La Carpa pueden ser descriptos, aunque con matices, como escritores profesionales, categoría que no se traduce necesariamente en términos de trabajo remunerado. Desde la perspectiva de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, el escritor profesional sería aquel que adquiere su «identidad social» a partir de la actividad literaria, concebida como una ocupación central, pese a que ella no necesariamente le proporcione sus medios de vida (Altamirano y Sarlo 1997, págs. 161-170). Para los autores de La Carpa escribir es una actividad principal, aunque la mayoría encuentra su sustento diario en el periodismo, la docencia y otros trabajos y funciones, muy próximos, sin embargo, a la práctica literaria. Es posible pensar que en la práctica literaria reside, para decirlo en términos de Bourdieu, el «capital simbólico» de los integrantes del grupo, en su mayoría desprovistas, por otra parte, de capital económico.

Solo a partir de La Carpa la figura del escritor irrumpe con fuerza en Tucumán. Por primera vez se hace notar la presencia de un conjunto relativamente numeroso de figuras que asumen y proclaman públicamente su identidad de escritores, reflexionan sobre su función, muestran conciencia del oficio y manifiestan el anhelo de consagrar sus vidas a la poesía. La consolidación de la moderna imagen de escritor y las reflexiones al respecto promovidas por La Carpa contribuye al proceso de afirmación de la literatura y del oficio literario que tiene lugar en la provincia a partir de la década de 1940. Ello puede ser leído como otro síntoma –además de reclamos de especialización efectuados por *Cántico*– del proceso de particularización y diferenciación del ámbito de la literatura respecto del más amplio campo cultural, esto es, como otro síntoma de la referida emergencia de un incipiente campo literario en Tucumán.

Interesa notar que este proceso se despliega con una creciente independencia respecto del estado y de las instituciones oficiales. Cabe recordar que, a diferencia de las revistas analizadas antes como la *Revista de Letras*

45.– Soledad Martínez Zuccardi. Entrevista a Julio Ardiles Gray. Buenos Aires, 06/08/2008.

y Ciencias Sociales y *Sustancia*, *Cántico* es una publicación independiente que si bien es realizada por un profesor de la Facultad de Filosofía y Letras, no surge de institución alguna. Esta independencia se acentúa aún más en el caso de La Carpa, un grupo de escritores jóvenes en su mayoría de clase media que irrumpe en la escena literaria local sin ampararse en cobijos institucionales u oficiales, como tampoco en figuras prestigiosas de la tradición intelectual local.

Un último aspecto a destacar en relación con La Carpa es el hecho de que sus jóvenes integrantes pueden ser considerados pioneros en la afirmación de una identidad regional desde el ámbito de la literatura. La Carpa se pensó, y se mostró desde un comienzo, como un grupo de clara conciencia regional, y que además articuló una reflexión sobre la región en relación con la poesía. El prólogo a la *Muestra colectiva de poemas* establece precisamente como rasgos comunes a los integrantes del grupo la pertenencia al Noroeste argentino y el amor por la región: «Los autores de estos poemas hemos nacido y residimos en el Norte de la República Argentina pero no tenemos ningún mensaje regionalista que transmitir, como no sea nuestro amor por este retazo de país donde el paisaje alcanza sus más altas galas y en el cual el hombre identifica su sed de libertad con la razón misma de vivir» (Agudo *et al.* 1944, pág. 10). Llama la atención la claridad y la seguridad con que La Carpa afirma una identidad regional, que es además vista como un valor para la práctica poética, aunque sólo en la medida en que se diferencia del «mensaje regionalista». El grupo establece una nítida distinción entre la propia conciencia regional y el «regionalismo» entendido como mero pintoresquismo, superficial y anecdótico, que usa temas y giros regionales con fines decorativos. Tales manifestaciones son descriptas en términos de «falso folklorismo», de «nativismo mezquino»:

> «Se está aquí en más cercano contacto con la tierra, con las tradiciones y el pasado, elementos auténticamente poéticos que no son responsables de las secreciones de cierto *nativismo* mezquino que encubre su prosa con el injerto de giros regionales y de palabras aborígenes. Por ello proclamamos nuestro absoluto divorcio con esa floración de "poetas folkloristas" que ensucian las expresiones del arte y del saber popular utilizándolos de ingredientes supletorios de su impotencia lírica.
>
> »Toman ellos de la tierra lo que tiene de más superficial y anecdótico. Nosotros preferimos el galardón de la Poesía buscando las esencias más íntimas del paisaje e interesándonos de verdad por la tragedia del indio, al que amamos y contemplamos como un prójimo y no como un elemento decorativo.
>
> »Nada debemos a los falsos "folkloristas". Tenemos conciencia de que en esta parte del país la Poesía comienza con nosotros» (Agudo *et al.* 1944, pág. 10, énfasis en el original).

Al definir en términos de falsedad aquella poesía de la que buscan diferenciarse, los poetas de La Carpa se arrogan para sí la autenticidad. Con ellos comenzaría entonces, desde ese punto de mira, la auténtica poesía del Norte. En tal sentido puede entenderse la controvertida frase final del fragmento citado, que suscitaría polémicas aun décadas después de la publicación de la *Muestra colectiva de poemas*. Pero más allá del tono deliberadamente desafiante de la frase, cabe destacar la temprana conciencia que revela La Carpa de la singularidad de la propia propuesta. Singularidad que, a nuestro modo de ver, se basa en conjugar la pertenencia regional con el afán de universalidad. Este afán distinguiría la labor del grupo de la literatura que hasta el momento predominaba –aunque con excepciones– en el Noroeste. Contribuyen a la dimensión universal tanto las en el momento actualizadas lecturas de los integrantes del grupo (leían con avidez sobre todo a Rilke y Milosz, también a Neruda, Vallejo, García Lorca, Huidobro), como el sentido casi profesional con el que, según lo indicado, asumen el oficio de poetas. Con esta particular impronta, La Carpa busca insertar lo regional en lo universal. Una convergencia a partir de la cual continuaría siendo pensada la literatura del Noroeste.

Capítulo 4

Afirmación y modernización de las prácticas culturales. Nuevas formas artísticas, 1946-1960

Germán Azcoaga, Soledad Martínez Zuccardi, Mauricio Tossi y María Belén Sosa

.....

4.1 Introducción

> «"Por cuatro días locos/que vamos a vivir…" repetían las modestas bocinas en los bailes de carnaval de la década del 50. Por esos tiempos en que (…) los argentinos tiraban manteca al techo además de papel picado, agua perfumada, serpentina y pétalos de flores. Eran las épocas de corsos en esta ciudad y en la mayoría del interior, de las topadas y las fiestas que duraban tres días con sus noches. El rey momo aparentaba estar vivo y rozagante, y nada permitía imaginar la anemia que soportaría pocos años después».
>
> *La Gaceta*, 16/02/1985

Como ya es un lugar común señalarlo, el peronismo fue un verdadero parteaguas en la historia argentina. Uno de los efectos destacados siempre ha sido el de la integración política y social de los trabajadores, proceso sintetizado en la idea de *ciudadanía social* adquirida por estos. Ello implicó en el campo de la cultura – entendida esta en un sentido amplio – infundir un sentimiento de dignidad y autoestima, y la caída de la deferencia respecto de las clases medias y altas; factores que, junto con los más altos ingresos, permitieron a los trabajadores acceder a bienes de consumo que

Figura 4.1. «Fiesta de la Zafra». Gentileza *La Gaceta*.

antes les eran prohibitivos y ganar presencia en ámbitos que previamente le parecían estar vedados.

Aquel proceso fue haciéndose visible en forma paulatina en el espacio público, tanto de un modo espontáneo, como también de manera organizada. Un ejemplo de esto último fueron las «Fiestas de la Zafra», las cuales, iniciadas hacia 1942, recibieron por parte del gobierno peronista un importante impulso. Estas fiestas funcionaban tanto como evento de propaganda, como un medio para expresar el estatus simbólico de los «criollos rurales»: la manifestación más genuina de lo nacional (Chamosa 2010, págs. 129-131).

Al mismo tiempo, como veremos a lo largo del capítulo, algunos mediadores culturales fueron representando a los sectores que se identificaban con el nuevo fenómeno, aunque habrá que esperar quizás a la década del sesenta para que tal proceso alcance mayor expansión.

La Universidad Nacional de Tucumán continuó siendo un factor fundamental en la vida cultural de la provincia. Durante los años del peronismo tuvo lugar una notable expansión de la matrícula así como la diversificación de la oferta educativa, en el contexto del ambicioso plan de reestructuración del rector Horacio Descole fundamentado en su objetivo por consolidar la investigación científica como paradigma de la excelencia académica (Bravo e Hillen 2010). Estas características quizás compensaron

la presencia del nacionalismo católico en las aulas y la oposición a los postulados de la reforma universitaria de 1918, por lo que fueron años de notable expansión de la UNT, como comprobaremos al hablar de una de sus creaciones, el Instituto Cinefotográfico. Luego del derrocamiento de Juan D. Perón, la universidad buscó emular a las que tomaron la delantera en ese iniciado proceso de «modernización» como las universidades de Buenos Aires y Rosario, con la figura destacada del rector Eugenio F. Virla. Esto se reflejó también en la creación de un actor clave en los años sucesivos en la esfera cultural de la provincia como fue el Consejo Provincial de Difusión Cultural (véase pág. 143-145, en este capítulo), ente autárquico nacido en 1958.

Hacia finales de la década del cincuenta comenzaba a despuntar la crisis azucarera pero en 1960, todavía, sus efectos no parecían sentirse con fuerza. El cine, por ejemplo, continuaba siendo uno de los espectáculos populares favoritos: había en la provincia 37 salas funcionando, la mayor cantidad en toda su historia (Brunetti 2016, pág. 174).

4.2 El Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán y sus pioneros

Las siguientes páginas harán foco en los agentes –personas, instituciones, agrupaciones, etcétera– que se dedicaron a la producción de obras audiovisuales, y en el análisis de esos mismos productos; todo ello, atentos al triple estatuto del cine como mercancía industrial; obra artística perteneciente al campo estético y como objeto simbólico dentro de la esfera cultural (Kriger 2009, pág. 92). Asimismo, dedicaremos más líneas a momentos en torno de producciones que aún se conservan ya que, por una parte, como es evidente, la conservación de aquellas nos permitirá una aproximación a aspectos temáticos y formales de esas obras y, por otra parte, brindará la posibilidad al lector de la «consulta» de las mismas. Esta advertencia sobre nuestro objeto de estudio prioritario –la producción de obras audiovisuales en Tucumán– no será impedimento para que, en el siguiente capítulo, hagamos algunas referencias a la cultura cineclubística y a la práctica de la crítica periodista en la provincia.

La perspectiva elegida nos obligará, entonces, a trasladarnos en el tiempo hacia la década de 1940 y concentrarnos en el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán, institución que, como comprobaremos, resultará clave a lo largo de la historia de la producción audiovisual en la provincia.

El Instituto Cinefotográfico de la UNT (ICUNT a partir de ahora) fue creado en junio de 1946 durante la gestión del entonces interventor de la Universidad, Horacio Descole, en el marco de un ambicioso proyecto de restructuración que lo tuvo como principal impulsor (Bravo e Hillen

2010).[1] El ICUNT, cuya primera sede estaba ubicada en Crisóstomo Álvarez 616, tenía como antecedente al Gabinete de Fotografía y Dibujo, creado en el año 1938 por el rector Julio Prebisch, que a su vez hallaba sus orígenes en el Laboratorio Fotográfico del Museo de Historia Natural, en el cual actuaba como encargado del archivo y jefe desde abril de 1937, Héctor Cosme Peirano, quién será director del ICUNT desde los inicios hasta su muerte en abril de 1970, constituyéndose en una figura fundamental en esta historia.[2]

En efecto, Peirano, nacido en Buenos Aires en 1903, fue un verdadero pionero de la actividad audiovisual. Dedicado a la fotografía artística, científica y precursor en lo que a fotografía aérea se refiere, incursionó en la producción audiovisual incluso antes de vincularse al ICUNT: en 1918, había filmado ya *Tucumán Pintoresco*. Además de lo temprano de este aporte, es interesante destacar que rodó esta primera producción con una cámara armada por él mismo, reflejando su habilidad, su conocimiento técnico y su capacidad de inventiva, cualidades que pondría en práctica en el ICUNT y que contagiaría al resto del equipo que conformaba el Instituto. Finalmente, en 1927, reincidió con *Tucumán ante la cámara*, primer documental rodado en la provincia, y con *La ruta maravillosa*.[3]

Al gestarse en el seno de una institución como la Universidad, el ICUNT mantuvo un perfil educativo y cultural encontrándose entre sus objetivos el aprovechamiento de la cinematografía y la fotografía para la divulgación científica y para la contribución a la enseñanza en todos sus niveles, a través de la realización de producciones documentales y argumentales a difundirse a nivel regional. Por otra parte, el ICUNT aspiraba a la formación y perfeccionamiento del personal y de las técnicas y métodos propios del Instituto. En 1949, por ejemplo, se organizó un curso especial de «Fotografía y Cinematografía» de tres años de duración, dictado por algunos de sus miembros.

Apenas un año después de su fundación, el ICUNT se inició en la producción de documentales con *Una institución en marcha*, que trataba sobre la UNT y que fue estrenado en enero de 1947. El documental, de 22 minutos de duración y dirigido por Peirano, buscaba por un lado, hacer una suerte de balance histórico de lo logrado hasta ese momento y, por otro, colaborar en la difusión y promoción hacia el NOA de las carreras

1.– Descole fue nombrado interventor de la UNT en abril de 1946 y luego rector entre 1948 y 1951.

2.– El trabajo de reconstrucción de la trayectoria del ICUNT de Díaz Suárez y Enrico (2006) y la compilación de fuentes del instituto realizada por Mastracchio (2006) sirvieron de consulta constante para escribir estas páginas. También me resultó de utilidad el trabajo de María Claudia Ale (2010) sobre las finalidades pedagógicas de sus producciones.

3.– *Última Línea*, 04/1967.

ofrecidas, por lo cual fue proyectado en salas de cine de la región durante varios meses (Ovejero 2012).

Entre las producciones de aquellos primeros años –y que aún se conservan– pueden destacarse también: *Acridio* (1947) que trataba sobre los efectos dañinos de las mangas de langosta en los campos de cultivo y las tareas de los especialistas de la Dirección Acridiología dependiente del Ministerio de Agricultura de la Nación; *Seda Natural* (1948) sobre la cría del gusano de seda y su industrialización en instalaciones de la propia universidad y *Dramas del Rancho: la enfermedad de Chagas* (1949), el cual fue realizado –como reza una leyenda tras los títulos– con el asesoramiento del Instituto de Medicina Regional de la UNT. Si bien en los primeros documentales como *Una institución…* o en *Acridio* se recurrió a profesionales de Buenos Aires en roles como los de dirección y composición musical, locución o fotografía, rápidamente fue consolidándose un equipo con personal tucumano donde destacaban Pedro Román Bravo en dirección y locución; Néstor Arnoldi Gómez en fotografía,[4] Oscar P. Vitale en edición, Mario Cognato en música y Julio Jandar como camarógrafo, entre otros. Todos actuando generalmente bajo la dirección o «supervisión» de Peirano.

Estos documentales, así como la mayoría de la producción del ICUNT en estos primeros años, presentan las características de lo que el investigador norteamericano Bill Nichols a denominado como «modalidad de representación expositiva», es decir, una forma de organizar los textos fílmico documentales en la que, a través de una voz *over* o de intertítulos, se expone «una argumentación acerca del mundo histórico» en la cual se «hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido» (Nichols 1997, págs. 68-69). Este perfil era congruente con el objetico educativo y cultural de las producciones del instituto.

Más allá de la preponderancia de los elementos señalados por Nichols –por ejemplo, la presencia de una voz «omnisciente» que hace las veces de dominante textual en relación a imágenes que funcionan como ilustración o contrapunto de lo dicho (Nichols 1997, pág. 68)– y las similitudes de estas producciones con los más convencionales, en cuanto a recursos narrativos y estilísticos, noticiarios cinematográficos, es interesante señalar otros aspectos de estos «cine-documentos», como eran llamados desde el ICUNT. Uno de esos aportes es la utilización de elementos propios de la ficción con el objeto de darle un mayor atractivo al mensaje que se pretendía hacer llegar al público. Esto puede verse en *Acridio*, con la dramatización de la situación que enfrenta una joven pareja de campesinos –al parecer interpretados por actores– que deben enfrentarse a la

4.– Gómez sería luego director del ICUNT entre 1970 y 1978 y de Canal 10 entre 1975 y 1976.

«voracidad» de una «manga del terrible acridio» que ataca sus sembradíos. Lucha a la que se sumará «todo el vecindario de la zona» hasta, finalmente, la llegada de las «brigadas de lucha» de la Dirección de Acridiología con su «alarde técnico» de «polvos tóxicos, cebos langosticidas, llamas, etcétera». Más notorio es el recurso a «reconstrucciones» en *Dramas del Rancho*, ya que el cortometraje se desarrolla tomando como eje la historia de «Juancito», un niño que se ausenta de clases en la escuelita rural a la que asiste debido a una hinchazón en el ojo, y la preocupación que dicha situación despierta en su maestra. Esta línea ficcional – aunque tal vez no tanto, ya que la hinchazón difícilmente fuera un trucaje – es combinada con la descripción de las tareas médicas y científicas – el examen físico al paciente; el análisis de sangre; la «electrocardiografía», la radiografía – en el Instituto de Medicina Regional de la UNT, para finalizar con la puesta en escena de las prácticas preventivas para combatir a la vinchuca transmisora de la enfermedad, como la fumigación y/o el revocamiento de las paredes de los ranchos de barro.

Entre las últimas producciones de esos activos tres primeros años se encuentra *En tierras del silencio* (1949), un documental dirigido por Peirano en el que se registran los festejos de carnaval y el paisaje de la Quebrada de Humahuaca en la provincia de Jujuy. Este trabajo presenta una sutil inflexión en relación a lo que venían siendo los anteriores productos del ICUNT al presentar, al menos de modo embrionario, una indagación con ciertos elementos de tipo etnográfico, en su intento por captar los bailes y las ceremonias de los habitantes de la quebrada. La mención al carácter original de las músicas que conforman la banda sonora parece ir en ese mismo sentido. La difusión y favorable recepción del documental en Buenos Aires habría permitido a Peirano y al instituto entablar vínculos con gente del medio cinematográfico de la Capital, lo que tendría rápidamente efectos, como veremos en seguida al adentrarnos en las primeras producciones de ficción que se rodaron y/o produjeron en la provincia.

4.2.1 El cine de ficción en Tucumán

El primer film de ficción rodado en escenarios de la provincia fue la producción porteña *El matrero*, dirigida por Orestes Caviglia en 1939.[5] Una década después, Pedro «Perico» Gregorio Madrid (1904-1963), periodista, empresario teatral y autor de algunas comedias y *sketchs* – entre otras actividades – escribió y coprodujo al parecer con una empresa creada *ad hoc* llamada Republic Films junto a la Productora San't Angelo de Buenos Aires, una historia sobre el general Gregorio Aráoz de La Madrid. Se convocó al director porteño Belisario García Villar, y se conformó un

5.– «"El matrero", en la prehistoria del cine tucumano», *La Gaceta*, 07/04/2014, Alberto Horacio Elsinger.

elenco con figuras reconocidas de la Capital Federal, como Francisco de Paula, Paul Elis y Amanda Varela. La película se llamó *El diablo de las Vidalas* y se filmó en locaciones de la capital provincial como la Escuela Sarmiento, la casa del propio Madrid, y en Tafí del Valle. El personal del ICUNT, por su parte, se encargó de las tareas de filmación, iluminación, revelado, sonorización, copiado, titulado y montaje.[6] El film fue censurado prohibiéndose su exhibición por la intervención del ministro del Ejército general Franklin Lucero, quién solicitó al subsecretario de Información y Prensa, Raúl Apold, que se tomaran medidas debido a que entendía que la película no reunía las condiciones técnicas, artísticas y de veracidad histórica (Kriger 2009, pág. 63). A pesar de ello, la prohibición luego fue levantada y la película llegó a estrenarse en Tucumán, manteniéndose en cartel del 13 al 24 de junio de 1951 en el cine «Grand Splendid Theatre» (luego «Parravicini») de calle 24 de setiembre.[7]

En 1952 se estrenó en la provincia *Mansedumbre*, dirigida por Pedro Bravo con supervisión de Peirano y con las actuaciones de Mario Vanadia, Beatriz Bonnet –la única «no tucumana»– y Alberto Maccarini, entre otros. La película narra la historia de Raimundo Rosales, hijo de un cañero chico del interior de Tucumán, don Maximino, y su aspiración a convertirse en médico para ayudar en su pago natal. En el transcurso de esa búsqueda se enamorará de una joven llamada Alcira quien le brindará su apoyo. Sin embargo, el padre de Alcira, don Antonio Salazar, un arrogante dueño de ingenio, y su hijo, el doctor Remigio Salazar, intentarán impedir que la relación entre los dos jóvenes prospere y que Raimundo pueda cumplir su sueño altruista. Estos sucesos se desarrollan durante la década de 1930 en el marco de la explotación que don Salazar ejerce sobre los peones y los cañeros de la zona.[8]

El film es una transposición de la novela *Mansedumbre* del tucumano Guillermo C. Rojas, publicada en forma contemporánea al rodaje del film hacia 1951. Sin embargo, el libro era, a su vez, una nueva versión de una obra anterior del mismo autor: *Mansedumbre Herida*, escrita en 1940. Rojas buscó desde un comienzo llevar a la pantalla su historia, pero ante una serie de intentos frustrados con estudios de Buenos Aires, presentó en 1950 la propuesta a Peirano, quién se sumó al proyecto pasando a desempeñar su ya habitual rol de supervisor. El director del ICUNT encargó nuevamente la dirección del trabajo a Pedro Bravo, rodado en pocos meses, entre fines de 1950 y mediados de 1951, con personal y equipamiento del Instituto.

6.– Secretaría de Educación, Universidad Nacional de Tucumán. Memoria Año 1950. Imprenta UNT, pág. 41.

7.– «La primera película tucumana» 16 de marzo de 2014. Carlos Páez de la Torre (h).

8.– He seguido en este apartado lo ya desarrollado en un artículo publicado en coautoría con Ovejero (2014).

Sin embargo, la financiación y producción corrieron por cuenta de dos compañías locales formadas en aquel momento por miembros del equipo técnico y comerciantes locales: «Kine-Rector Cine Productora Argentina» y «Pro-Norte Producciones Cinematográficas». El ICUNT, de hecho, no figura en los créditos del filme. Es decir que se trató de un emprendimiento privado pero en el cual resultó fundamental, en más de un sentido, la existencia y la experiencia acumulada en el instituto como ya lo había revelado la participación en *El diablo de las vidalas*.

La película se estrenó en la provincia en mayo de 1952 en el cine «25 de mayo». Un día antes se había realizado una función destinada a las autoridades provinciales y a críticos y periodistas de todo el país en el «Plaza». Estas eran dos de las salas céntricas más importantes de la provincia. La película fue repuesta en los años inmediatos, por lo menos, en aproximadamente treinta «cines de barrio» de la capital tucumana –o sea, fuera del casco céntrico y con entradas a precios populares– y de ciudades del interior de la provincia –como Concepción, Bella Vista, Banda del Río Salí, Yerba Buena, La Trinidad, Lules, Aguilares, Tafí Viejo y Monteros– muchas de las cuales tenían al azúcar como actividad productiva hegemónica. Durante aquel año fue proyectada en otras provincias como Salta, Jujuy, Santiago del Estero y Córdoba hasta que, finalmente, tuvo su estreno en Buenos Aires en el cine «Iguazú» en enero de 1953, manteniéndose una semana en cartel.

Pasando al análisis concreto del texto fílmico, podemos decir que se trata de un melodrama de estructura narrativa y argumental clásica, en el cual se presentan dos líneas de acción: una que podríamos denominar «línea argumental social» en la que se ponen de manifiesto las condiciones de vida de los peones azucareros y los cañeros, enfrentados a los industriales, y una «línea argumental melodramática» propiamente dicha, que implica una relación sentimental. Estas dos líneas –que se funden en el desenlace– tienen constantes entrecruzamientos en tanto el conflicto está generado por las actitudes egoístas del patrón que explota a obreros y cañeros, al tiempo que rechaza al pretendiente de su hija por su condición social. *Mansedumbre* responde, en gran medida, al modelo que Lusnich (2007, pág. 26) denomina «drama social-folclórico», el cual comprende una serie de realizaciones que se interesaron «en representar el campo y el universo rural en sus diferentes facetas y dimensiones históricas».

El nudo de la historia queda planteado cuando Raimundo –quien sueña con recibirse y «ejercer por estos lados»– se enamora de Alcira –una joven deseosa de convertirse en maestra– que resulta ser hija de don Salazar, por lo que según consejo de la curandera del pueblo, Raimundo no debiera hacerse ilusiones.

La progresión dramática de la «línea argumental sentimental» estará determinada por el rechazo y el prejuicio de «los Salazar» hacia Raimundo:

Figura 4.2. *Mansedumbre*. Colección CECAAF.

por un lado, el padre de Alcira le prohíbe que se vea con «ese pretencioso» mientras que, por otro, en la Escuela de Medicina de la ciudad, el doctor Remigio Salazar, hijo del patrón y hermano de Alcira, actúa de manera arbitraria con Raimundo, su alumno en la materia «Técnica Quirúrgica». En cuanto a la «línea argumental social», el conflicto se expresa con diferentes situaciones de explotación, autoritarismo y desidia por parte de don Salazar para con sus obreros y los cañeros. En relación a los primeros, Salazar muestra indiferencia o rechaza sus reclamos; mientras que con respecto a los segundos el enfrentamiento se manifiesta fundamentalmente a través de la negativa de Salazar a moler la caña de Maximino.

Una vez graduado, Raimundo instala un consultorio en su pago natal para atender gratis dos veces por semana. Mientras tanto, don Salazar continúa actuando de manera prepotente y, enardecido frente a los reclamos de sus peones –quienes le solicitan «vacunas y tónicos» estimulados por el discurso sanitarista del nuevo médico– cae de su carreta hiriéndose gravemente. Ante el temor del doctor Salazar a realizar la delicada operación en su propio padre, será Raimundo quien lo haga exitosamente y don Maximino quien done la sangre necesaria, salvándole la vida. El doctor Salazar reconocerá la actitud egoísta de su familia y se mostrará

arrepentido por sus conductas. La esperanzadora escena final reúne a la feliz pareja junto a don Maximino, mirando con dicha hacia el horizonte.

El hecho de contar con lo que podemos denominar una primera versión de la historia –la novela de 1940– y de una segunda, plasmada en la novela y en la película *Mansedumbre*, las dos de comienzos de la década del cincuenta durante la primera presidencia de Perón, nos invita a un análisis comparativo de ambas versiones, de la cual se desprenderán algunas conclusiones.

En primer término, es claro que la novela y la película *Mansedumbre* conservan lo esencial de la novela original de 1940, *Mansedumbre Herida*, la cual centraba también su atención en la representación de la realidad de los cañeros chicos de la provincia, aunque no del todo fiel en términos históricos. Esta primera versión fue escrita en un momento en el cual, a partir de sus luchas reivindicatorias, su capacidad organizativa y su prédica agrarista, los cañeros habían logrado imponerse como un factor fundamental en el complejo azucarero y en la política local. Lo destacable es que la versión «peronista» –tomemos como ejemplo el film– adiciona algunas escenas, en relación a aquella primera versión literaria, en las cuales son los obreros azucareros –el actor social más fuertemente identificado con el nuevo movimiento– quienes toman un mayor protagonismo, aunque sin modificar la economía narrativa del film que tiene a la familia cañera como eje. Un ejemplo sería la secuencia en la que trabajadores del surco se presentan ante el patrón, solicitándole medicinas y reclamándole el pago en dinero y no en vales para la proveeduría. La respuesta de don Salazar es contraria a los pedidos de sus trabajadores por lo que estos le recriminan con un «No somos esclavos, don Antonio», ante lo cual Salazar intenta reaccionar cayendo de la carreta y lesionándose. Es decir, que en la novela de 1951 y en el film se incorporan conflictos puntuales que no habrían sido centrales desde la perspectiva de Rojas –o la de sus lectores– una década atrás pero que en aquel momento conectaban más fuertemente con el contexto político, dando cuenta, por otro lado, de la adhesión del autor al movimiento justicialista. Es decir que el film contaba una historia escrita con anterioridad al peronismo pero «actualizada» mediante añadidos que remitían al mismo, en tanto los sectores obreros eran actores que el nuevo gobierno integraba política y socialmente. Es plausible suponer que los productores consideraron que una transposición fílmica de la misma historia que Rojas había escrito en 1940 –con algunos retoques– funcionaría igualmente como una película que tratara un tema actual –y por lo tanto resultara atractiva para el público– y que expresara sus identidades políticas y/o les permitiera granjearse el favor de las autoridades, en el nivel que fuera.

Pero no sólo las modificaciones sufridas por la novela original pueden resultar provechosas analíticamente. Si acabamos de señalar agregados

que referían al presente histórico marcado por la emergencia y posterior hegemonía del fenómeno peronista, también puede decirnos mucho sobre la película y el peronismo aquellos elementos que continúan inalterados de una versión a otra. Tomaremos como eje el hecho de que se trata de una historia de enfrentamientos entre la familia cañera «pobre» y la familia industrial «rica», los cuales terminan por resolverse en un *happy ending* con ambas confraternizando.

Las dos novelas y la película presentan claramente algunas de las características que definen al melodrama como género – originalmente – literario: un sentimentalismo exagerado, un mundo maniqueo y polarizado entre buenos y malos, y la articulación de relaciones y verdades sencillas (Brooks 1985, págs. 58-59). Estas convenciones y estructuras narrativas melodramáticas permearon la gran mayoría de las formas de expresión de la cultura de masas en las décadas de 1920 y 1930: radioteatro, folletines, cine, canciones folklóricas y tango.[9] Desde el punto de vista de Karush (2013), aquellos elementos constituyen una de las raíces del discurso peronista, especialmente la presentación del conflicto social en términos morales y una apuesta por la reconciliación y la armonía a través del aprendizaje por parte de los ricos de los valores de solidaridad y humildad de los pobres. Como ya comentamos, luego de que Raimundo salvara la vida de don Antonio Salazar, su hijo Remigio se arrepiente de su actitud y reconoce los méritos de los Rosales. El doctor habla de su «orgullo falso, casi criminal, ensañándonos con ustedes, con sus cosas».

Pero más allá de lo arriba señalado, puede decirse que el aspecto más original de las hipótesis de Karush no recae precisamente en la idea de continuidad discursiva entre la cultura de masas de las décadas de 1920 y 1930, y el peronismo sino, sobre todo, en señalar que, junto con elementos conservadores y compensatorios, aquellos productos expresaban con su identificación hacia la solidaridad de los pobres y su hostilidad hacia los ricos «versiones de la identidad nacional que reproducían e intensificaban las divisiones de clase» (Karush 2013, pág. 19, 35-36). El aprendizaje de los ricos a partir de las virtudes de los pobres, presente en las dos versiones de nuestro texto, sería un ejemplo claro de esa inversión de las jerarquías, habitual en los productos de la cultura masiva del primer cuarto de siglo y que formaría luego parte de los elementos «heréticos» del peronismo. Así como la identificación de lo «plebeyo» como lo «auténticamente nacional» también presente. Esto sin negar el importante peso relativo en la película de elementos conservadores como el mismo título del film, con sus resonancias bíblicas o el desenlace, el cual se precipita y resuelve por

9.– Aunque se hace complejo reconstruir el público al que estuvo dirigida la novela *Mansedumbre Herida*, así como el que efectivamente la leyó, y por lo tanto caracterizarla como producto de la cultura de masas o no, es evidente que comparte los elementos melodramáticos comunes a aquella.

las fuerzas fatales del destino y no por la acción transformadora de alguno de los protagonistas.

Sintetizando lo expuesto, podemos decir siguiendo a Karush que el caso estudiado permite reconocer la existencia de una serie de discursos circulantes –sobre todo en la cultura masiva de 1920 y 1930– que ayudaron a conformar un universo de lo posible dentro de la arena política de los años cuarenta. Aquel universo estaba estructurado por la lógica binaria y maniquea del melodrama, la cual enfrentaba a «pobres» humildes, solidarios e identificados con la Nación, con «ricos» que encarnaban valores diametralmente opuestos. El conflicto finalizaba en una reconciliación con cierta carga «herética», en tanto tenía lugar a través del aprendizaje por parte de los segundos de los valores de los primeros.

Si abordamos la compleja cuestión de la «instancia de recepción», podemos volcar una serie de intuiciones. En primer lugar, imaginamos un reconocimiento frente a personajes, tonadas, modismos, prácticas y lugares que resultaban familiares. Más allá de su evidente función publicitaria, la referencia recurrente por parte de los productores al valor de la «autenticidad» no dejaba de tener un trasfondo real, en el sentido de que probablemente fuera percibida por los tucumanos como una película que hablaba de ellos. La crítica del diario *La Gaceta*, por ejemplo, señalaba que las actuaciones más destacadas eran las de los actores que representaban personajes típicos: el peón rural Ramírez, su hijo Andresito y la curandera doña Jesús.[10] Santos Velasco Souza, uno de los productores, comentaba que «La aprobación del público que sigue esta película desde su estreno, subraya preferentemente la interpretación de los actores a cargo de los personajes más típicos. Este éxito ha tornado sin importancia el detalle de que la película carezca de estrellas y astros de atracción previa».[11] A pesar de ser cierto que la película no contaba con figuras populares a nivel nacional, no necesariamente eran actores desconocidos para el público local, ya que la mayoría trabajaba en teatro, radioteatro y radionovelas, formando parte de compañías que recorrían el interior de la provincia. Por último, es dable suponer la identificación por parte de los sectores subalternos en general frente a la puesta en escena de sus dramas, algunas de sus aspiraciones y el reconocimiento de sus derechos.

Pero suponer esto, no es suponer todo. Más allá de los innegables elementos de consuelo presentes en la historia hay que subrayar que las escenas de injusticia, aunque colocadas en un pasado, continuaban remitiendo a actores sociales del presente y, aún más, a situaciones que no necesariamente habían desaparecido por completo: aunque desconocemos el modo en que lo hacían, algunas proveedurías seguían funcionando

10.– *La Gaceta*, 29 de mayo de 1952.
11.– Santos Velasco Souza, «Mansedumbre», en revista *Norte*, Tucumán, 1952, págs. 163-166.

en determinados ingenios y entre 1946 y 1950 el Estado provincial se había enfrentado duramente con los industriales por la promulgación de la ley 2.018, que obligaba a estos a hacerse cargo de la construcción de hospitales y de la asistencia médica de sus trabajadores. Qué sentidos diversos construyeron las audiencias, especialmente las populares, en relación al gobierno peronista y al Estado se nos escapan. No es aventurado suponer, en cambio, que algunos de estos elementos de *Mansedumbre* alimentaron la desconfianza hacia los industriales que formaba parte importante del mundo simbólico de cañeros y obreros del azúcar.

Mansedumbre puede considerarse, entonces, el primer largometraje realizado íntegramente en Tucumán, en tanto la producción, el personal, el equipamiento técnico, casi la totalidad del elenco actoral, el guión y la temática eran locales, lo que implicó una cuota de audacia importante teniendo en cuenta el centralismo característico de la industria cinematográfica nacional. Si bien *El diablo de las vidalas* fue un destacado antecedente al contar con argumento, participación en los aspectos técnicos e implicación tucumana en la producción, a diferencia de *Mansedumbre*, el director y los actores principales no pertenecían a nuestro medio. Todo esto revela las posibilidades que, más allá de sus limitaciones, brindaba el ICUNT para el desarrollo del cine de ficción a nivel local, el cual no pudo continuarse ni profundizarse pero que de todos modos resultaba notable si se comparaba con la situación de la producción audiovisual en otras provincias del interior. No solo se contaba con el equipamiento técnico necesario, sino que también el grupo humano iba formándose a través de la docencia y, fundamentalmente, de la práctica. En ese sentido, es interesante comprobar como algunos subtemas, secuencias y planos de *Mansedumbre*, pueden rastrearse en las escenas «recreadas» o «ficcionales» de *Dramas del Rancho* o *Acridio* reflejando tímidamente el desarrollo de un estilo en el *tándem* Peirano-Bravo.

4.2.2 El ICUNT hasta fines de los cincuenta

Luego del estreno en Tucumán, las revistas de Buenos Aires dedicadas al mundo del espectáculo informaban en breves notas sobre proyectos de los productores de *Mansedumbre*. Estos planeaban filmar distintos libretos, todos de temática «nativista», que reflejaran aspectos del interior de la Argentina. Sin embargo, esto no sucedió. Ya sea por falta de un mayor apoyo oficial, dificultades para colocar la película en Buenos Aires, y/o la escasa repercusión alcanzada una vez logrado aquello, la continuidad de los proyectos se vio finalmente truncada. Por su parte, el ICUNT continuó con sus actividades, pero sin participar nuevamente en la producción de largometrajes de ficción. Años después, Peirano protestaría: «Se nos boicoteó. Nos dieron en Buenos Aires una sala de cuarta o quinta categoría,

en el verano, cuando no hay nadie, porque el pulpo porteño no quería que hubiera una productora en el interior del país».[12]

Lo cierto es que desde comienzos de la década de 1950 la producción de «cine-documentos» tuvo una merma, probablemente por la combinación de la crisis que empezó a afectar al modelo económico peronista, junto con la señalada participación del personal del ICUNT en producciones de ficción. A esto vino a sumarse un incendio en las instalaciones del Instituto a comienzos de 1954 lo que produjo importantes pérdidas de equipamiento, material y archivos y obligó a trasladar las instalaciones a un local de la calle Rivadavia 339.

Hacia 1958 pueden mencionarse dos producciones importantes: *El bosque saqueado*, primer trabajo en color del instituto y, *El caminante*, un corto de 25 minutos inspirado en una vieja leyenda que recuperaba un cuento de Julio Ardiles Gray, y que constituyó la primera y una de las pocas incursiones en la ficción por parte del ICUNT de manera oficial.

4.3 La radio como plataforma para nuevos artistas: Primeras actuaciones de Mercedes Sosa

Durante la década de 1920 la aparición del compositor santiagueño Andrés Chazarreta con sus músicos y bailarines impactó en la escena artística nacional y provincial, y encontró en la radio el medio de comunicación eficaz para su difusión. Las emisoras más importantes del país comenzaron a contratar un número cada vez mayor de artistas de las provincias y contribuyeron a la conformación de «una cultura popular nacional, en el doble sentido de origen de producción y extensión de su difusión, donde el tango tenía un lugar de preeminencia seguido en orden de prioridad por el criollismo bonaerense, y el folclore rural del interior» (Chamosa 2012, pág. 104). Estos músicos aparecían como mediadores entre esa audiencia porteña y el interior profundo, de los montes, los valles y leyendas.

Para Chamosa, quien mejor cumplió ese rol fue Atahualpa Yupanqui, «(…) el que mejor representó la intersección del mundo artístico y académico dentro del movimiento del folclore argentino» (Chamosa 2012, pág. 109). No solo tenía lecturas que le permitían vincularse al mundo de la investigación, sino que había participado en expediciones al norte, llegando incluso hasta Bolivia con el etnólogo suizo Alfred Metraux.

Lo cierto es que Héctor Roberto Chavero (Atahualpa Yupanqui) había vivido en Tafí Viejo entre 1917 y 1920 (entrando en su adolescencia) cuando su padre trabajó para los talleres ferroviarios de esa ciudad. Luego, regresaría a la provincia a mediados de la década de 1930. Sobre esa época recordaba que «(…) En las tertulias de mayores (…) trataban temas

12.– *Última Línea*, 04/1967.

de la tierra, hablaban de hombres, de caminos, de paisanos y montañas, de antiguos arrieros, sucedidos, cuentos. Así, hiciéronse familiares los nombres de Oliva, Jaimes Freyre, Valdez del Pino, Rivas Jordán, Oliver. A ellos escuché por primera vez la voz "baguala", una vez en que discutían el canto de los kollas» (Mercado 2014, pág. 155). A mediados de esa década y la siguiente escribe, «Zambita para los pobres», «Piedra y camino», «El arriero» y «Luna tucumana». Estas composiciones acercan las figuras de la gente de campo – como los trabajadores del surco – al imaginario urbano y de otros sectores sociales.

En ese contexto creció Mercedes Sosa, desde muy niña estuvo en contacto con artistas y músicos a los que tenían acceso, «Nos mandaban a la Escuela Municipal de Bellas Artes. Llevábamos una goma y un lápiz y ahí nos daban cartulinas, caballetes y pinturas. Teníamos grandes profesores como Timoteo Navarro, José Nieto Palacios, Luis Lobo (…). En esa escuela estaban los mejores pintores y retratistas de Tucumán, y nosotros tres íbamos ahí» (Matus 2016, pág. 38).

También la cercanía de la gente con la radio fueron determinantes para la formación y la carrera de Mercedes en Tucumán. Los estudios radiales en esa época tenían dos grandes atractivos: el radioteatro y los conciertos en vivo y ella junto a sus hermanos cuando volvían de la escuela se detenían en esos espectáculos. La familia, por entonces no tenía radio por eso la cantora solía decir que ellos escuchaban «radio de prestado».

A pesar que siempre insistió en que no estaba en sus planes dedicarse a cantar de un modo profesional, Mercedes tuvo una vinculación muy especial con la música. Por esa época se realizaban conciertos gratuitos en el parque 9 de Julio. Los Sosa eran asiduos asistentes a esos conciertos y kermeses donde veían espectáculos de todo tipo.

El comienzo de su carrera fue en un concurso radial, ese hecho determinó su profesión cuando era apenas una adolescente.

El 17 de octubre de 1950, cuando salía de la escuela decidió pasar por los estudios de la radio LV 12. Ella y sus compañeras de la escuela, sabían que ese día se realizaba un concurso de cantantes y era la primera instancia del certamen que tenía unas semanas ya al aire de la radio. Tenía catorce años y sus papás estaban de viaje y eso la animó a participar. Apenas empezó a cantar, bajo el nombre de Gladys Osorio, pasó a la segunda ronda que sería unas semanas después.

Ese gran secreto de Mercedes lo supieron inmediatamente sus hermanos pero sus papás no. Para la final de concurso Mercedes eligió «Triste estoy», una bonita canción de la cantora catamarqueña Margarita Palacios, a quien ella admiraba profundamente. La familia de Mercedes cuentan que su papá, el único que no estaba al tanto de la participación de ella en esa competencia, la reconoció inmediatamente. «¿Esa no es la Marta?». El concurso se terminó inmediatamente porque la elegida fue Mercedes.

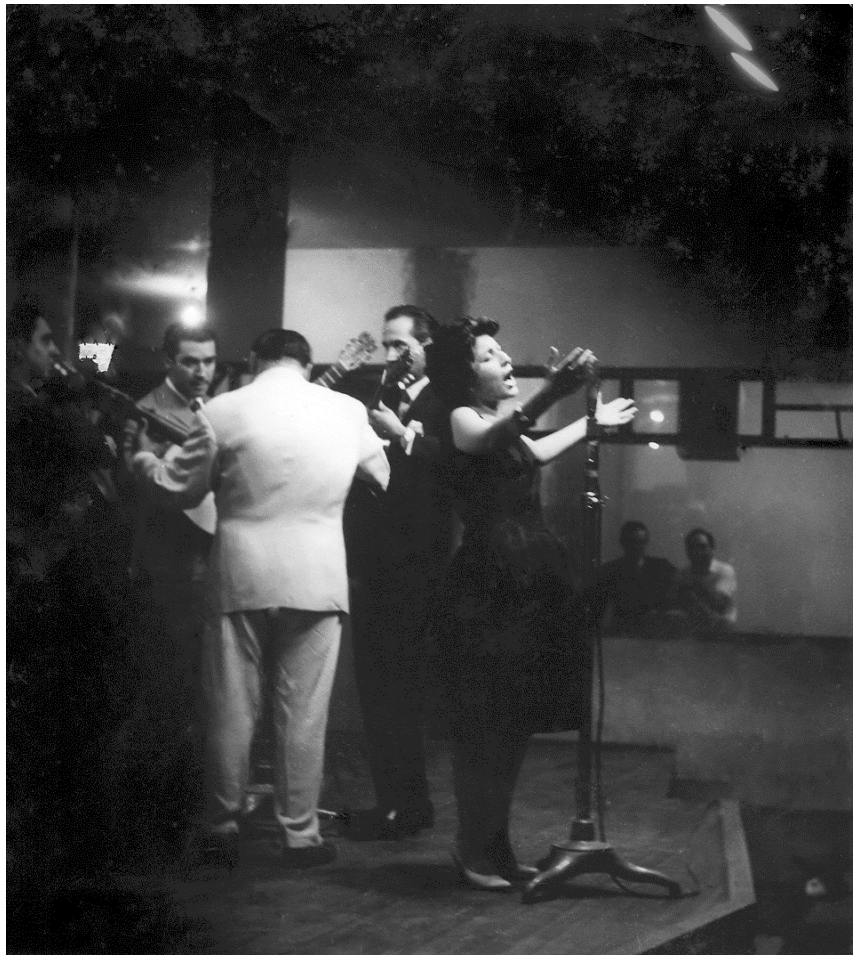

Figura 4.3. Mercedes Sosa en LV12. Gentileza Fundación Mercedes Sosa.

Hubo que trabajar mucho para convencer a don Ernesto Sosa para firmar el contrato en LV 12. Amigos, vecinos, parientes, todos hablaban con su papá para que aceptara que su hija se dedique a ser artista. «Mi papá no quería saber nada con que cantara porque estaba esa idea prejuiciosa de que los artistas terminan mal o llevan mala, y ella tenía 15 años, era muy chica. Me acuerdo que un señor que trabajaba con él, apellido Racedo, le dijo: "no don Sosa, no piense eso. Vaya a saber qué puede ser su hija". Y como Racedo era un tipo muy recto y honesto, mi papá aflojó y firmó el primer contrato que era por dos meses en una peña» (Matus 2016, pág. 58).

Así la más grande de los hermanos Sosa comenzó su carrera y al poco tiempo salió por primera vez de gira para una presentación en Frías, en Santiago del Estero. Ese primer recital en gira de Mercedes, tuvo muchísimo público porque ya era una artista reconocida en el Noroeste.

Para ese entonces, Mercedes no sólo se dedicaba al canto en los escenarios, en algún acto organizado por el peronismo, y en radio, también enseñaba danzas folklóricas en algunos colegios de Tucumán. Durante esa juventud en la que de a poco iba creciendo como cantora, empezó a sentir la necesidad de nutrir su carrera con otras artes, así se convirtió en una gran lectora y admiradora de la poesía.

Fue abandonando de a poco el nombre que la identificaba, Gladys Osorio, y empezó a cantar en peñas y actos del partido peronista. A medida que fue creciendo y ganando escena, comenzó a consolidarse como artista.

Allí, en las andanzas de la noche tucumana, mientras estaba en el Alto de la Lechuza, conoció a un músico mendocino que estaba de gira por las provincias del Norte buscando contactarse con nuevos artistas. Ese músico era Oscar Manuel Matus quien enamoró a Mercedes con sus canciones. Al cabo de tres meses de relación, decidieron casarse y partir hacia Mendoza.

La llegada de Oscar Matus no fue casual en ese momento. Tucumán ya había visto pasar poetas por sus calles y en muchas de sus peñas se escribieron grandes canciones. Desde Salta, Miguel Ángel Pérez, Manuel J. Castilla, Cuchi Leguizamón y los hermanos Núñez encontraron en Tucumán una fuente de inspiración y el cruce con Matus indudablemente fue interesante para toda esta generación de artistas.

4.3.1 Sol, poesía y movimiento en otras tierras: hacia el Nuevo Cancionero

La llegada de la cantante a Mendoza provocó una revolución dentro del círculo de artistas populares. El contexto político y social de la época generaba en los pintores, bailarines y músicos una necesidad más grande que tenía que ver con la urgencia de un cambio de paradigma estético. «En el año 58 me vine a Mendoza. Yo venía de cantar zambas como las de Margarita Palacios y canciones de Antonio Tormo. Cuando llegué allá, tuve que cantar una cosa totalmente distinta. Es decir, para mí, era una revolución. La gente de Mendoza en mi carrera adquiere una tarea formativa, una parte cultural, y también por qué no, un poco política», describió la misma Mercedes en el film *Como un pájaro libre*.

Allá en Mendoza, surgió una sociedad que sería crucial para la cultura: Mercedes Sosa, Oscar Matus y el poeta Armando Tejada Gómez. Ese trío de cantora, compositor y poeta tuvo como resultado el Nuevo Cancionero, un movimiento artístico y social que cambió la manera de pensar el arte popular. El Nuevo Cancionero tiene un manifiesto escrito por Tejada

Gómez a pedido de Mercedes y su marido como carta de presentación. En aquel momento, Sosa ya había grabado su primer disco, Canciones con Fundamento donde había temas de Tejada Gómez y Matus, de los hermanos Núñez y de Ramón Ayala. Las letras, diferentes a las que se venían escuchando dentro del folklore perfilaban a Mercedes como una cantora con planteos muy diferentes a las que la música popular conocía. Este crecimiento tanto de Mercedes como de Matus se enmarcaban en un proyecto popular que en ese momento cobró forma en el Nuevo Cancionero. Entre los postulados más importantes del manifiesto estaba. «La integración de la música popular en la diversidad de las expresiones regionales del país. La participación de la música típica popular y popular nativa en las demás artes populares»; «rechaza a todo regionalismo cerrado», «Se propone depurar de convencionalismos y tabúes tradicionalistas a ultranza, el patrimonio musical». Además de esos puntos de unión, también el cancionero tenía su manifiesto de rechazos: «desechará… toda producción burda y subalterna que, con finalidad mercantil, intente encarecer tanto la inteligencia como la moral de nuestro pueblo», «buscará la comunicación, el diálogo y el intercambio con todos los artistas y movimientos similares del resto de América». Esas son algunas de las frases más fuertes de este encuentro de artistas que tenía como conclusión: «El Nuevo Cancionero luchará por convertir la presente adhesión del pueblo argentino hacia su canto nacional, en un valor cultural inalienable. Afirma que el arte, como la vida, debe estar en permanente transformación y por eso, busca integrar el cancionero popular al desarrollo creador del pueblo todo para acompañarlo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas» (Tejada Gómez 1963).[13]

Años después, muchos artistas de América latina reconocieron la importancia de este espacio artístico, intelectual y político. «Son movimientos muy fuertes pero que indudablemente el cancionero creo que se adelantó a todos. Ese manifiesto fue como la biblia para nosotros, indudablemente. No solamente era una actitud política, no solamente era una actitud ante la vida, sino que era una actitud que tenía detrás un valiosísimo repertorio de buenas canciones, de buena poesía, e indudablemente eso nos tenía que influenciar a todos», comentó Pablo Milanés en la película *Mercedes Sosa, la voz de Latinoamerica.*

La llegada de ese espacio artístico social implicó –como lo habían soñado sus ideólogos– una apertura dentro de la canción y la poesía testimonial y artística de América Latina, además de consolidar los ideales de compromiso de los artistas populares. Ese perfil social del cancionero

13.– El movimiento tuvo entre sus filas a Ángel Bustelo, Tito Francia, Juan Carlos Sedero, Horacio Tusoli, Victor Nieto y luego sumó a Carlos Alonso y a Hamlet Lima Quintana y el lanzamiento del Nuevo Cancionero se realizó en febrero de 1963 en el Círculo de Periodistas de Mendoza.

y el ambiente en que se movía la cantora, la vinculó de a poco al partido comunista donde militaban algunos de esos artistas y donde la artista aportó durante muchos años cantando en festivales y peñas organizados por el partido que aún hoy la tiene entre sus principales banderas.

4.4 La modernización del teatro: consolidación de la escena independiente, creación del Consejo Provincial de Difusión Cultural y del Teatro Estable de la Provincia

Durante la década de 1950, el teatro en la provincia de Tucumán logró fundar y organizar algunas de sus principales fuerzas productivas, evidenciadas –por ejemplo– en la creación de formaciones artísticas específicas y en la modernización de sus prácticas escénicas. A continuación describiremos este proceso de afianzamiento e institucionalización, el cual se instauró tomando como marcos referenciales determinadas premisas y lógicas de funcionamiento del Movimiento de Teatro Independiente Argentino.

4.4.1 El teatro en La Peña El Cardón (1954-1958)

En 1947, un grupo de jóvenes con declarados intereses culturales fundaron la denominada Peña El Cardón. Esta formación cultural, por su producción sistemática, impactó de manera evidente en el campo intelectual de la provincia. Presidida por Carlos Cuenya y luego, durante décadas, por Gustavo Bravo Figueroa, La Peña El Cardón posibilitó y privilegió la gestación de prácticas artísticas diversas, entre ellas, el teatro. De este modo, luego de hallar un espacio físico estable, ubicado en el subsuelo de la calle San Martín 445, sus integrantes invitaron a Oscar Aguirre, Julio Ardiles Gray, Raúl Serrano, Víctor García, Miguel Ángel Estrella, Jorge Wyngaard, Carlos Román, Rosa Beatriz Ávila, Olga Hynes de O'Connor, entre otros, para formar un grupo teatral. Surgió entonces, a principios de 1954, el Teatro de La Peña El Cardón (Berreta 2003).

Según el investigador Tríbulo (2005, págs. 536-538), el grupo se planteó como proyecto el montaje de textos de dramaturgos locales –por ejemplo, los de Ardiles Gray y los de Serrano– o de autores nacionales con compromiso social –es el caso del escritor Rodolfo Gonzáles Pacheco– esto último, sin descuidar la puesta en escena de clásicos –Molière, Cervantes, entre otros–. También se llevaron a cabo actividades paralelas, tales como conferencias y cursos sobre arte dramático.

El funcionamiento de este espacio implicó una abierta y pública adhesión a ciertos postulados del Movimiento del Teatro Independiente, pero

en ese momento y a diferencia del intento de 1938,[14] se fijó una ética grupal que seguía sus fundamentos ideológicos y posturas estéticas originales, por ejemplo, se reconoció como necesidad primordial el aprendizaje metódico de la disciplina teatro. Así, surgió un primer intento de respuesta a las rigurosas exigencias formativas de la lógica independentista, nos referimos a las giras del paradigmático Teatro Fray Mocho, quienes –invitados por el Teatro de La Peña El Cardón– visitaron a los artistas tucumanos en cuatro oportunidades: septiembre de 1954, agosto de 1955 y mayo de 1957 y de 1958. En cada estadía, el grupo porteño ofreció seminarios y conferencias sobre la preparación técnica del actor y el sistema stanislavskiano de trabajo, como así también presentó la puesta en escena de obras que marcaron la visión poética de los creadores locales, en este sentido, *Los casos de Juan El Zorro* de Bernardo Canal Feijóo fue uno de los montajes más significativos.

La actuación del grupo Fray Mocho no solo despertó el impulso y la necesidad de aprendizajes técnicos –con énfasis en el entrenamiento físico del intérprete– o abrió nuevos horizontes estéticos y éticos para el trabajo escénico –discutiendo poéticas internacionales o sobre el sentido popular del teatro– también generó, en otros agentes intelectuales (críticos, espectadores formados, artistas de otras disciplinas), criterios de exigencia innovadores generando las bases para los debates sobre las diferencias entre un «teatro vocacional» y un «teatro profesional», dejando al «teatro independiente» como una nueva –y por ser tal, moderna– posición en el campo cultural regional (cfr. Tossi 2011).

Por consiguiente, ante las exigencias de agentes intelectuales tucumanos y de los intereses de los grupos con mayor conocimiento del proyecto estético forjado por el movimiento independiente, surgió una primera respuesta desde los teatristas locales: la creación de la Federación Tucumana de Teatros Independientes (FTTI), también encabezada por el grupo de La Peña El Cardón en cooperación con las otras formaciones teatrales existentes. Los primeros datos de esta federación los hallamos en septiembre de 1954, en el marco de la primera visita de Fray Mocho, siendo Oscar Ferrigno el director de esta agrupación y, a su vez, presidente de la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes).

Desde esta apertura, los efectos del movimiento independiente en Tucumán ganaron fuerza y tomaron nuevos objetivos, expresados en diversos posicionamientos políticos y estéticos. Por ejemplo, la institución que comentamos adhirió al manifiesto emitido por los independentistas a nivel nacional en 1955, el cual contenía alusiones directas al histórico

14.– En 1938, en San Miguel de Tucumán, se creó el Teatro del Pueblo, grupo homónimo a la formación artística que Leónidas Barletta fundara en Buenos Aires en 1930 y que, como se sabe, dio origen al Movimiento de Teatro Independiente en el Río de la Plata y, posteriormente, en Sudamérica.

enfrentamiento que dicho movimiento artístico mantuvo con el peronismo al que definieron como período de «oscurantismo cívico»[15] (Cfr. Risetti 2004).

En suma, este petitorio al Estado Nacional se centró en cinco ejes fundamentales que, de algún modo, orientaron el proceso histórico del teatro a nivel nacional y regional:

1. apoyo financiero por medio de la creación del «Fondo de crédito y fomento teatral independiente»;
2. cesión de salas teatrales –incluso escenarios rodantes– y restitución de los espacios clausurados en los años anteriores, como así también, la creación de la «casa del teatro independiente» para el funcionamiento de una escuela y como sede de la FATI;
3. un plan didáctico federal que incluía la creación de la «universidad popular del teatro»;
4. medidas generales en torno a la liberación total de gravámenes, trámites, controles municipales y policiales, además, participación activa de la Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos Públicos;
5. apoyo a los teatro del interior del país con una política de descentralización cultural eficaz y, a la vez, creación de escuelas y otras redes de educación alternativas.

Como ya señalamos, el Teatro de La Peña El Cardón firmó y avaló este petitorio, construyéndose un puente directo –y hasta esa fecha inexistente– entre el movimiento teatral independiente porteño, las formaciones escénicas de otras zonas (principalmente el Litoral y Cuyo) y la agrupación tucumana.

En 1958, es decir, a tres años de la presentación del petitorio y luego de un período altamente productivo, esta formación cultural se disolvió. Tríbulo (2005, pág. 537) propone algunas causas que explican esa disolución; por un lado, Raúl Serrano –uno de los agentes más activos del grupo– viajó a Rumania a realizar sus estudios universitarios en teatro, por el otro, en el citado año, la Universidad Nacional de Tucumán ofreció un seminario anual de arte dramático coordinado por el director Alberto Rodríguez Muñoz, una de las personalidades más importantes del teatro independiente. Los integrantes de La Peña El Cardón participaron de dicho seminario, quienes, en su mayoría, al finalizar esta destacada experiencia didáctica, pasaron a formar parte del elenco oficial, es decir, el recientemente creado Teatro Estable de la Provincia. Otros actores en cambio –Rosa Ávila y Amanda Chividini– retomaron la línea independiente constituyendo,

15.– Es pertinente aclarar que, si bien el movimiento de teatro independiente emitió dicho petitorio nacional que se alineaba con los postulados de la llamada «Revolución Libertadora», no hemos constatado que haya mantuvo o desarrolló vínculos con este grupo.

aunque deudora de la anterior, una nueva formación artística: el grupo Nuestro Teatro.[16]

En consecuencia, podemos señalar que el Teatro de La Peña El Cardón fue una formación artística que marcó un cambio notorio en la posición del teatro dentro del campo cultural provincial; pues, primero, se constituyó como una entidad núcleo que aunó a diferentes agentes provenientes de aquellos grupos vocacionales asistemáticos o que surgían y desaparecían por motivos diversos; segundo, desde esta formación artística medular, los agentes pudieron establecer visiones estéticas y relaciones políticas directas con el movimiento del teatro independiente, dejándoles huellas éticas y técnicas que funcionaron como esquemas o modelos de referencia durante los años sucesivos. Otro dato importante es que la mayoría de los miembros del teatro de La Peña El Cardón fueron o son profesionales destacados de la escena local, nacional e internacional. Por esto, consideramos al período 1954-1958 como la primera fase en la instauración de las fuerzas teatrales productivas, pues en este período se objetivaron los principales desafíos del teatro tucumano en el proceso de consolidación de un «campo escénico» propio. Estos desafíos –los que serán retomados y abordados por formaciones e instituciones teatrales de los años siguientes– pueden sintetizarse en los siguientes ejes:

1. la capacitación permanente de los teatristas en instituciones educativas formales, con el fin de garantizar mecanismos de profesionalización correlativos con las visiones independentistas;
2. la conformación de grupos de trabajo estables, dados los altos índices de deserción registrados en las formaciones independientes de las provincias;los debates estéticos sobre los repertorios teatrales a desarrollar artísticamente (autores, poéticas, tesis, territorialidades), según las premisas ideológicas vigentes en esta fase;
3. la conveniente organización interna de los grupos consolidados, estructura que generalmente se pactó por medio de un «consejo directivo» bajo la coordinación del director de escena;
4. los recursos económicos para concretar sus montajes escénicos, dificultad básica que –dentro de su lógica de funcionamiento– se resolvía generalmente con el apoyo de un «club de amigos» en el que se incluían: profesionales, comerciantes;
5. la imperiosa necesidad de una «sala propia», ideal último y definitivo al que todos los grupos independientes pretendían alcanzar para su acervo profesional.

16.– Es pertinente aclarar que el grupo independiente Nuestro Teatro desarrolló sus actividades durante casi cuatro décadas. El caso del Teatro Estable de la Provincia, es una institución que perdura hasta nuestros días.

En síntesis, la labor teatral proyectada a partir de 1958 tuvo por objeto resolver estas y otras problemáticas desde lineamientos políticos y artísticos consecuentes con las concepciones independentistas.

Desde esta perspectiva histórica, los proyectos intelectuales desarrollados por Julio Ardiles Gray en el Estado provincial funcionaron como una plataforma operativa a tales fines.

4.4.2 Julio Ardiles Gray y el Consejo Provincial de Difusión Cultural: una respuesta a la utopía del progreso

La gestión cultural ha sido uno de los diversos y productivos perfiles profesionales desarrollados por Julio Ardiles Gray. Desde ese rol logró crear un innovador proyecto político en el Noroeste Argentino, aludimos al Consejo Provincial de Difusión Cultural (CPDC); proyecto que, hasta nuestros días, es un referente en las discusiones respecto de cómo promover las artes desde el Estado (cfr. Tossi 2005). Por lo tanto, desde este horizonte histórico, debemos analizar la creación del CPDC como un componente activo en la organización y modernización del teatro tucumano.

En 1958, Ardiles Gray fue nombrado Subsecretario de Cultura en la órbita del Ministerio de Gobierno de la gestión radical de Celestino Gelsi. Entonces, inscripto en la estructura institucional gelsista e interrelacionado con el teatro independiente avanzó en la elaboración de un proyecto de ley sin precedentes regionales en materia de política cultural.

Al iniciar con sus tares de funcionario público, Ardiles Gray debió superar las condiciones paupérrimas en las que se hallaba la subsecretaría de cultura provincial, al respecto, en una entrevista señala: «Cuando asumí, vi que la situación era un desastre. Ganaba en esa época, como director de cultura, 4.000 pesos, y el presupuesto que tenía para el año era de 20.000 pesos, es decir, cinco sueldos míos» (Rago 2005, pág. 43).

Influenciado por estas circunstancias de producción y avalado por el entonces ministro de Gobierno Julio Romano Norri, Ardiles Gray concluyó el proyecto que, durante años, había elaborado a partir de diversos antecedentes, principalmente, los procesos de descentralización de la cultura francesa, en especial, los del teatro; además, se nutrió de diferentes historiales y experiencias, por ejemplo: las Actas de la BBC de Londres, el Fondo de Cultura Económico de México, la ley de la Casa de Cultura de Ecuador, entre otros proyectos modernizadores (Flawiá de Fernández y Steimberg de Kaplán 1995, pág. 33).

De este modo, en diciembre de 1958, la Honorable Legislatura de Tucumán aprobó el proyecto y, en enero de 1959, se creó mediante la ley 2.765 el Consejo Provincial de Difusión Cultural.

Las características generales que le atribuyen un gesto innovador a esta ley pueden sintetizarse en los siguientes términos:[17]

> El presidente y sus cinco vocalías eran designados por el Poder Ejecutivo con avenencia del Senado, el secretario general era nombrado por el Consejo. Los siete cargos tenían una duración de 4 (cuatro) años y podían ser reelectos. Esta distribución permitió un adecuado funcionamiento en cada una de las áreas. Era un organismo autárquico y descentralizado, aunque en relación con el Poder Ejecutivo por intermediación del Ministerio de Gobierno, Justicia e Instrucción Pública. Al respecto dice Ardiles Gray: «Logré el fuero cultural. Nosotros teníamos la misma categoría de los jueces. Nos nombraba el Poder Ejecutivo con acuerdo del Senado y nos tenían que echar, salvo muerte, renuncia o delitos comunes» (Rago 2005, pág. 43). Los denominados Fondo Provincial de Cultura tenían origen, principalmente, en:
>
> 1. el cinco por ciento sobre los juegos de azar administrados por la Provincia: casino, lotería, quiniela, etcétera;
> 2. las eventuales partidas presupuestas asignadas;
> 3. la recaudación por eventos y espectáculos.

De este modo, el presupuesto de 20.000 pesos designado para el año 1958, se transformó en el año 1959 en 2.500.000 pesos anuales. La estructura del Consejo se erigió, como ya señalamos, sobre una presidencia y cinco vocalías, a saber: Departamento de Teatro, de Radiofonía, de Cine y Literatura, de Artes Plásticas, y de Música. Esta conformación duró hasta el año 1966. Los fines del CPCD, tal cual versan en la ley 2.765, fueron la promoción y estimulación de actividades culturales generales, tomándose como atribuciones y deberes iniciales organizar el Teatro Estable de la Provincia y las agrupaciones orquestales y corales; asimismo, crear la radio del Estado provincial y la biblioteca provincial.

De este modo, entre los años 1959 y 1966, el CPDC concretó gran parte de sus objetivos, por ejemplo: inauguró el Teatro Estable de la Provincia; efectuó el primer intento de una Escuela Provincial de Arte Dramático durante 1961-1962 (cfr. Tríbulo 2007, pág. 535); creó el Ballet Estable, la Escuela de Danza y el Conservatorio nocturno para obreros; organizó conciertos didácticos, concursos y premios de relevancia regional; editó libros y otras publicaciones específicas.

Durante esta fase «organizativa» del campo teatral tucumano, el Departamento Teatro del CPDC estuvo coordinado por los siguientes vocales: Francisco Amado Díaz (01-01-1959 a 09-12-1960), Arturo García Astrada (16-05-1961 a 30-09-1961), Jorge Atilio Saad (01-03-1962 a 31-12-1962)

17.– Para la elaboración de los datos consignados a continuación, se tuvieron en cuenta las siguientes fuentes: a) Flawiá de Fernández y Steimberg de Kaplán (1995); b) ley 2.765 y modificaciones sucesivas, fuente: Archivo de la Legislatura Provincial; c) *Cuadernos Tucumanos de Cultura*, n.º 3, 1981.

y Ethel Gladys Zarlenga (08-01-1963 a 01-09-1966). Sin embargo, y a pesar de los logros obtenidos, es pertinente señalar que en esta etapa del CPDC se evidencian los primeros síntomas de inestabilidad institucional, observables en las renuncias sistemáticas, tanto en el Directorio como en el Departamento Teatro y, además, en los períodos de acefalía que coinciden con cambios políticos, por ejemplo, con la intervención militar de 1962 y con el golpe de estado de 1966.

4.4.3 El Teatro Estable de la Provincia: su etapa organizacional

En correlación con lo anterior, el incipiente campo teatral tucumano de finales de los años cincuenta y principio de los años sesenta, comenzó a componer reglas de juego e intereses específicos, acumular capitales simbólicos que permitieron revalorizar sus producciones, organizar una nueva estructuración político-cultural, como así también, generó sus propias instancias de consagración, en suma, operó a partir de representaciones sociales que describen el lugar del teatro en el mapa intelectual de la provincia. La articulación de todos estos factores permitió la constitución de dos fuerzas organizadoras y promotoras del arte teatral en el período indicado, una de ellas es el Teatro Estable de la Provincia.[18]

Esta institución – como ya señalamos – formó parte del CPDC y fue convencionalmente inaugurada el 28 abril de 1959, con el estreno de la obra *El casamiento* de Nicolás Gogol, dirigida por Alberto Rodríguez Muñoz.

El Teatro Estable de la Provincia inició sus actividades siguiendo las premisas y objetivos de la ley 2.765, es decir, intentó afianzar y sistematizar la producción teatral de Tucumán con puestas en escena acordes a su contexto, a los horizontes de expectativas estimados y a sus recursos humanos. Con Julio Ardiles Gray y Alberto Rodríguez Muñoz como gestores y coordinadores generales, tanto desde lo político-institucional como desde lo estético, esta formación fue una «síntesis local» del complejo proceso socioartístico iniciado a partir del contacto directo con el movimiento de teatro independiente rioplatense. Por ejemplo, un modo de aproximarnos a los criterios y propósitos originales de esta institución es por medio de los programas teatrales de las temporadas 1959 a 1966.

A partir de las cronologías de estrenos (cfr. Tríbulo 2005) es factible argumentar, en primera instancia, la utilización de un criterio que responde a una forma poética específica, esta es: la comedia como «archipoética» (Dubatti 2002) y su consecuente desarrollo escénico.

Ardiles Gray y Rodríguez Muñoz, siendo coherentes con sus ideas y posicionamientos intelectuales, decidieron impulsar a dicha institución considerando las capacidades y limitaciones técnico-artísticas de

18.– La segunda fuerza aludida es el grupo Nuestro Teatro, el que será comentado en apartados posteriores.

los actores para abordar determinados trabajos teatrales. Entonces, desde esta estrategia de producción, la comedia se convirtió en la archipoética dominante, la que se proyectó en diferentes tendencias (comedias de culto internacional, comedias costumbristas, comedias musicales, etcétera). Siguiendo este criterio de selección, se estrenaron durante el primer año: *El casamiento* de Gogol y *La cocina de los ángeles* de Hussen; *Las de Barranco* de Laferrère y *Las zorrerías* de Espina en 1960, *Jettatore* de Laferrère (1961), *El pequeño abecedario* de Semmlroth (1963), *El burgués gentilhombre* de Molière; entre otras. Algunas opiniones periodísticas de esos años dan cuenta del modo en que se valora esta estrategia de producción, por ejemplo, en un balance cultural se dice:

> «Desde el momento de su creación el Consejo Provincial de Difusión Cultural ha desarrollado una intensa actividad, cuyos alcances se proyectaron más allá de una simple postulación intelectual para minorías. El ámbito de sus realizaciones tiene una profunda vigencia popular, sin menoscabar la integridad de las expresiones culturales».[19]

Con aquella «profunda vigencia popular», el teatro es –según el artículo– el mejor exponente de esta tendencia cultural y, por supuesto, la comedia con sus características poéticas colabora de modo directo a este fin (cfr Tossi 2011).

Desde esta primaria e incipiente aproximación estética al Teatro Estable de la Provincia se infiere además otra característica institucional: un modo particular de conformación del elenco de actores y directores, pues, sobre ellos recaían notables exigencias, creencias e intereses.

El Teatro Estable se constituyó por medio de tres fuentes o tradiciones: actores de grupos independientes o vocacionales, actores formados por Rodríguez Muñoz en el Seminario Anual de Teatro dictado en la Universidad Nacional de Tucumán durante el año 1958, y actores con experiencia en radioteatro y circo. Así, luego de una prueba de selección realizada a principios de 1959, se conformó un reparto de artistas enriquecido por sus diferentes formaciones y trayectos escénicos, aunque esto último, lejos de considerarse una fortaleza institucional y poética, fue por mucho tiempo entendido como una debilidad o como un condicionante para la creación.

De este modo, durante su fase organizacional y los primeros años de afianzamiento institucional (1959-1966), el equipo de actores estuvo formado por actores, entre otros importantes creadores que, según los requerimientos de cada texto dramático, eran eventualmente contratados para tal proyecto.[20]

19.– *Noticias*, 09/07/1961.

20.– Carlos Román, Ángel María Ibarra, Olga de Hynes O'Connor, Blanca Rosa Gómez, Atanasia Makantassis, Francisco Amado Díaz, Atenor Ignacio

Con este destacado grupo de actores, al que la crítica periodística exige cada vez más, el Teatro Estable de la Provincia estableció otra estrategia de producción: la contratación de directores y escenógrafos provenientes de centros teatrales de relevancia a nivel nacional, principalmente, de la ciudad de Buenos Aires. Estos directores[21] y escenógrafos[22] fueron, a su vez, formadores y difusores implícitos de teorías, estilos y corrientes escénicas diversas que los actores tucumanos «estables» debían aprehender sin la preparación técnica adecuada. Cabe observar que la mayoría de los directores visitantes pertenecían al movimiento de teatro independiente porteño, con lo cual, se corrobora nuestra hipótesis sobre la continuidad y manifiesta productividad de esta corriente intelectual en el desarrollo artístico del elenco oficial.

Con la creación del Teatro Estable de la Provincia sus gestores intentaron superar uno de los principales obstáculos para la organización de un campo teatral específico, aludimos a la ya mencionada problemática de la profesionalización de los actores, directores y escenógrafos, entre otros agentes del hecho escénico. En síntesis, lograr la profesionalización implicaba avanzar en los procesos de «relativa autonomía» que caracterizan –según Bourdieu (2003)– a toda consolidación de un campo intelectual. Por lo tanto, los modos de dependencia laboral establecidos entre los artistas y el Estado provincial nos ayudan a comprender dicha problemática.

Según corroboramos por medio de las entrevistas realizadas y por el análisis de documentos históricos, los vínculos laborales establecidos en el Teatro Estable de la Provincia durante estos años se formalizaron a través de contratos por temporada, los cuales podían renovarse año

---

Sánchez, Carlos Olivera, Ethel Gladys Zarlenga, María Angélica Robledo, Raúl Schuttemberger, Griselda Silvia Oliva, Raúl Alberto Albarracín, Isabel Ferri, Rudy Lewin, Olga Friso, Mario Vanadía, Mario Ávila, Marta Forté, Miguel Condrac, Alfredo Fenik, Fanny Navarro, Marta Zelaya, Susana Romero, Alberto Benegas, Jorge Alves, Orlando Juárez, entre otros

21.– Alberto Rodríguez Muñoz (1959, 1961, 1963); Armando Discépolo (1959); Eugenio Dittborn Pinto (1959, 1960, 1965, 1966); Mauricio Farberman (1960); Francisco Amado Díaz y Atenor Ignacio Sánchez (1960), Ethel Zarlenga (1960, 1961, 1964, 1965, 1966); Enrique Ryma (1962); Boyce Díaz Ulloque (1961, 1963, 1964); Eugenio Filipelli (1965); Alfredo Fenik (1966); Jorge Saad (1966) y Yirair Mossian (1966).

22.– En relación con los escenógrafos –otro agente fundamental en la modernización escénica local (cfr. Tossi 2011, págs. 371-395)– podemos mencionar a: Luis Diego Pedreira, Ángel Dato, Torchi Izarduy (1959); Juan Lanosa, Byyina Klappenbach (1961); Julio César Augier (1963, 1964, 1965, 1966); Héctor Enrique Zarlenga (1964, 1965); Pedro Prioris (1966) y, en forma sistemática pero no permanente, entre 1960 y 1966 encontramos a los tucumanos Alberto Lombana y Guido Torres como destacados artistas en esta disciplina.

a año. Los contratos, así estipulados, marcaron una notable distinción profesional entre los actores, por un lado, los directores y escenógrafos, por el otro. Esta diferenciación se observó en los montos asignados y en las formas de pago. Durante el período en estudio, el director teatral visitante cobraba entre 20.000 y 30.000 pesos por la realización total del montaje escénico; por su parte, el escenógrafo ganaba –por bocetos y realización– 15.000 pesos aproximadamente. Estas sumas, considerables según el valor cambiario de la época y el tiempo destinado al armado del espectáculo, marcaron la distinción antes enunciada en relación con los actores, quienes por mes cobraban 2.000 pesos en conceptos de viáticos y por cada representación el monto fijo de 500 pesos. Si consideramos que el promedio de funciones por cada obra era relativamente bajo, es decir, en el mejor de los casos, hasta 10 muestras por mes, entonces, cabe concluir una diferente valoración profesional entre estos creadores. Es pertinente aclarar que esta jerarquización entre los artistas teatrales respondía a una lógica de producción típica del siglo XX en diversos centros escénicos del mundo, pues, el rol del director tuvo –y aún conserva– una función hegemónica en el proceso creativo que se plasmó en su estima económica.

Por lo tanto, la mentada profesionalización de los actores, motivo de urticantes polémicas desde principios de los años cincuenta, se planteó en Tucumán como una exigua independencia salarial para los artistas locales; sin embargo, debemos destacar que este progreso laboral modificó y renovó los modos de producir teatro hasta esos días.

En este punto, cabe otra necesaria aclaración: el radioteatro, en tanto forma escénica con notoria tradición en la provincia, ya había permitido este tipo de profesionalización para ciertos grupos de teatristas, generalmente, para los directores de compañía quienes coordinaban grupos numerosos de actores, aunque con mayores desigualdades salariales entre unos y otros de sus miembros. Así, y más allá de las evidentes diferencias entre el Teatro Estable y los elencos de radioteatro, en Tucumán, antes de la creación de la mencionada entidad oficial, ya existía una primaria forma de profesionalización como antecedente socioartístico, pero dicho antecedente no era reconocido ni estimado por los agentes de legitimación de la época, por ejemplo, en la «tradición selectiva» (Williams 1980) configurada por Ardiles Gray.[23]

Con estas decisiones estéticas y modos de funcionamiento institucional, el Teatro Estable de la Provincia logró de manera satisfactoria la mayoría de sus objetivos iniciales. Desde este punto de vista, el interés de los gestores por los mecanismos de recepción, es decir, su atención por el espectador como un factor preponderante en las políticas teatrales, fue otro cariz de este proceso histórico, tal cual la lógica independentista lo proyectaba.

23.– Cfr. «Nuestra vida teatral», en ALG, *La Gaceta*, 09/07/1960.

Así, en los repetidos balances culturales que los diarios locales realizaban, se observa un explícito e intencional apoyo a la actividad teatral oficial, al reconocer el éxito y cuidado de sus propuestas, pero además, al registrar – sin mucha objetividad estadística – el «sensacional» incremento de espectadores que, según estas fuentes, el teatro vivió durante su fase organizativa. Por ejemplo, en la temporada de 1960 se calculó que 20.000 espectadores aproximadamente participaron de los estrenos del teatro oficial y de sus actividades afines (cfr. *La Gaceta*, 31/12/1960). Otro fenómeno de público es la consagración registrada en 1963 con la obra *El pequeño abecedario*, pues en este caso se estimó que unas 10.000 personas vieron el espectáculo (cfr. *La Gaceta*, 31/12/1963). Esta variación cuantitativa de público fue comprendida como un síntoma de consolidación de la escena local y, a su vez, signo evidente de progreso y modernización cultural para la provincia.

Más allá de la dudosa rigurosidad de los datos periodísticos, si tomamos como elemento de análisis el número de representaciones realizadas con cada obra teatral (Cfr. Forté, 2002), podemos comprobar, de modo efectivo, las variaciones en la cantidad de espectadores. En el primer año, la ponderación media establecida para el número de funciones de la entidad oficial es de 11 por espectáculo. Este mismo cálculo tiene un notable incremento en el segundo año, registrándose aproximadamente 19 representaciones por obra y, desde 1961 a 1966, la estimación media se ubica en 16 funciones por montaje escénico. Por consiguiente, durante esta fase, el campo teatral tucumano sí registró un marcado crecimiento de espectadores. Estas observaciones cobran mayor relevancia si pensamos que, previo a la creación del Teatro Estable, los inestables grupos independientes no superaban en un promedio general las 6 representaciones por obra estrenada.

En consecuencia, con una manifiesta elección estética, es decir, la comedia y sus diferentes variaciones o tendencias; con actores dúctiles para este proyecto, aunque sin formación sistemática; con un sentido popular – también sostenido en la comedia por su connotación poética – con claros índices de espectadores que apoyaban y compartían este plan cultural, el Teatro Estable de la Provincia inició una prolífera vida artística que, más allá de los avatares internos y externos, llega hasta nuestros días convertido en un singular núcleo de referencias para comprender uno de los múltiples perfiles del campo intelectual provincial.

4.4.4 El grupo Nuestro Teatro: su período fundacional

Desde fines del año 1957 y principios de 1958, el Teatro de La Peña El Cardón se mostró debilitado institucionalmente. Conscientes de este momento de ruptura, las actrices Rosa Ávila y Amanda Chividini convocaron a Guido Parpagnoli para dirigir el grupo e iniciar nuevos proyectos

artísticos. En 1957 estrenaron *Ha llegado un inspector* de J. B. Priestley y, al año siguiente, *El amor de los cuatro coroneles* de P. Ustinov.

En 1959, por las circunstancias antes mencionadas y por la decisión de una asamblea constitutiva, este grupo se separó de La Peña El Cardón. De este modo, con el aval de una personería jurídica y con el logo del sombrero del Arlequín –personaje típico de la *commedia dell'arte*– como signo de identidad, esta formación cambió su nombre por el de «Nuestro Teatro». La puesta en escena de *Puerta cerrada* de J. P. Sartre, con traducción y dirección de Parpagnoli en diciembre de 1959, fue el montaje inaugural de esta nueva etapa.

Al igual que en la fase organizacional del Teatro Estable de la Provincia, las interdiscursividades con el movimiento independiente argentino fueron evidentes, pero en el caso de Nuestro Teatro, estas cobraron mayor notoriedad, sistematización e incluso dogmatismo.[24] Esta agrupación fue, sin dudas, una de las formaciones artísticas que continuó con el desarrollo exhaustivo del teatro independiente en nuestra provincia. Dicho posicionamiento intelectual se observó en las premisas emitidas por el grupo durante el estreno de *Ha llegado un inspector*, por ejemplo, en el programa de mano de dicha obra, expusieron sus concepciones del arte:

> «El teatro debe trascender –en el sentido de encontrar eco en lo cotidiano, en lo extraartístico– justamente por sus características de arte responsable, debe dejar en el espectador un mensaje que lo ayude en su lucha de todos los días, debe señalar las posibles salidas. No queremos un teatro de mero entretenimiento».

A partir de esta cita, y otras fuentes que por razones de economía argumentativa no mencionamos, es factible reconocer algunas de sus proposiciones independentistas, puntualmente: un teatro con repercusión directa en el orden social, con responsabilidad y marcado activismo en la vida cotidiana; un teatro cuyo propósito general no es divertir sino promover valores estéticos y comunicacionales que colaboren en la «lucha de todos los días».

En consecuencia, con estos objetivos como metas artísticas e ideológicas, Nuestro Teatro inició una carrera que se extendió por décadas. Mencionaremos algunas características o problemáticas de su período fundacional, tomando como ejes dos aspectos históricos: los aportes poéticos

24.– El dogmatismo es una característica de los grupos independientes. En el caso de Nuestro Teatro, esta particularidad comienza a observarse en la severidad ética con que califican sus acciones y en los modos de asumir sus premisas: por ejemplo, en los programas de mano de los espectáculos no figuran los nombres de los actores, pues esto era una posición de los independientes contra el «divismo» del actor estrella o del capocómico, aun cuando en Tucumán dichos roles, tan típicos del teatro comercial, no existían.

e intelectuales de Guido Parpagnoli como director del grupo, por un lado, la obtención de medios de producción necesarios para su consolidación, por el otro.

La dirección general de Nuestro Teatro estuvo a cargo de Guido Parpagnoli entre los años 1957 y 1964. Durante ese período, la agrupación puso en escena, además de los textos teatrales ya mencionados: *Yerma* de F. García Lorca (1960); *El tiempo es un sueño* de H. Lenormand y *Trampa para un hombre solo* de R. Thomas en 1961; *Qwertyuiop* de D. Sáenz, *Antígona* de J. Anouilh, *La lección* de E. Ionesco y *Knok o El triunfo de la medicina* de J. Romain durante el año 1962; *La cantante calva* de E. Ionesco (1963) y su último trabajo teatral, *Bonomo y los incendiarios* de M. Frish.

Podemos inferir los riesgos y desafíos estéticos asumidos por Nuestro Teatro en sus primeros años, estos se observaron en la complejidad escénica de los textos dramáticos representados, es decir: tragedias modernas con recursos simbolistas (García Lorca y Anouilh), dramas con densos contenidos filosóficos y procedimientos expresionistas (Sartre y Lenormand), dramaturgia didáctica asociada a las experimentaciones brechtianas (Frish), o textos neovanguardistas (Ionesco). A estos riesgos y desafíos estéticos debemos agregar otros a nivel producción: escasas condiciones económicas – salvo eventuales apoyos otorgados por el CPDC – además, un joven e inexperto elenco de actores y un director novel como lo era el propio Parpagnoli.

En consecuencia, si ponemos en diálogo estas propuestas escénicas con las simultáneas estrategias de producción del Teatro Estable de la Provincia que oportunamente comentamos, entonces, se tornan evidentes los distintos modos en que cada formación teatral se organizó en el incipiente campo teatral. En otros términos, mientras el Teatro Estable representaba obras que respondían a las condiciones y limitaciones actorales de su grupo de artistas, y por ello, se seleccionaban generalmente textos cercanos a la comedia como archipoética, por el contrario, en Nuestro Teatro los textos superaban los conocimientos técnicos de los actores pero con un claro ímpetu de experimentación y renovación artística, incluso, asumiendo los descréditos que esas acciones les provocaban en algunas oportunidades. Nos referimos a los bajos índices de espectadores y a las invectivas que la crítica especializada les confería toda vez que las complejas obras teatrales abordadas no satisfacían el horizonte de expectativa vigente. Sin embargo, no siempre la recepción de estos montajes escénicos fue disonante, tanto en la cantidad de espectadores como en su valoración crítica. Un ejemplo de estos posicionamientos se explicitan el artículo que Ardiles Gray – en su rol de periodista – publicó con motivo de, quizá, uno de los más polémicos estrenos de Nuestro Teatro durante sus años fundacionales, aludimos a los montajes conjuntos de *La cueva de Salamanca* de Cervantes, con dirección

de Rosa Ávila, y *La cantante calva* de Ionesco, con dirección de Guido Parpagnoli. En este caso, el crítico mencionado señaló:

> «Dos cosas ha desaprobado siempre este cronista a los grupos teatrales de nuestra ciudad: una, el desacuerdo existente entre la elección la obra y la posibilidad de los intérpretes; segunda, quizá consecuente de la primera, el hecho de que los actores no se especializaran, de acuerdo con sus condiciones, en determinados trabajos, de que no tuvieran su *emploi*, como dicen los franceses. Quizá esto último se deba a la vida misma de los grupos que incorporan actores sin la práctica graduada y graduable, lanzándolos "al toro", o que echan mano de un adolescente para que haga de "viejo" en el reparto donde no hay un característico que cierre la brecha causada por la deserción inevitable. Por primera vez, en varios años, esto no ha sucedido en la excelente velada teatral ofrecida por "Nuestro Teatro"».[25]

El discurso crítico de Ardiles Gray permite, por un lado, confirmar los diferentes modos de producción con los que las dos fuerzas productivas teatrales funcionaban y así establecer distinciones entre uno y otro, distinciones que a su vez generaban marcas identitarias; por otro lado, es factible reconocer que las problemáticas actorales eran inconvenientes o limitaciones importantes durante los primeros años de afianzamiento institucional del teatro.

En relación con este último aspecto, debemos resaltar los principios ético-pedagógicos desarrollados por los actores de Nuestro Teatro a largo de su trayectoria, u otro eje sustancial del aporte intelectual de Parpagnoli a dicha agrupación; pues, sin abandonar el ideal independentista de la educación sistemática del actor pudieron, con recursos insuficientes, generar espacios de aprendizajes operativos. Si la «deserción inevitable» –como señala el crítico en la citada nota– causaba los mismos problemas que a todo grupo independiente argentino, Nuestro Teatro logró una política de inclusión que exigía a sus integrantes un continuo compromiso en su formación técnico-artística.

Por lo tanto, y más allá de la inestabilidad grupal, Nuestro Teatro contó con numerosos actores,[26] aunque es oportuno indicar que Rosa Ávila y Oscar Quiroga fueron –generalmente– los actores protagónicos, como así también, sus gestores y coordinadores generales.

A la vez que existía una permanente interpelación a la educación técnico-intelectual de los actores, Nuestro Teatro –también con sustento en los postulados independentistas– fomentó la especificidad en un conjunto de artistas responsables de la escenografía y el vestuario. Por

25.– *La Gaceta*, 19/05/1963.

26.– Amanda Chividini, Alfredo Fenik, Martha Oviedo, Jorge Alves, Mabel Santos, Raúl Alberto Madrid, Ulises Paolini, Karin Kanan, Alberto Díaz, Carlos Socolsky, Oscar Aguirre, Enrique Zapata, entre otros.

otra parte, esta visión estética de la escena fue, por esos años, un criterio de modernización y de profesionalización, tal como lo fundamentamos en relación con el Teatro Estable.

Con estos objetivos, Nuestro Teatro invitó a formar parte del grupo a jóvenes profesionales o estudiantes avanzados de disciplinas cercanas al teatro, como ser la arquitectura y las artes plásticas. Así, se formó un conjunto de creadores con altos rendimientos técnicos, por ejemplo, durante este período fundacional, los escenógrafos que trabajaron en dicha formación fueron: Juan Lanosa, Varón Villarrubia Norri, Pedro Prioris y Carlos Robledo. Sin embargo, los resultados de esta especialización artística se observarán efectivamente en el período de desarrollo y consolidación de la agrupación, es decir, entre 1967-1976, bajo la coordinación de Oscar Ramón Quiroga, quien se responsabilizó de la dirección de Nuestro Teatro a partir de 1964, luego del fallecimiento de Guido Parpagnoli.

Paralelamente a la conformación de un sólido equipo de artistas, Nuestro Teatro debió resolver otra problemática importante: los modos y los recursos para la creación teatral. También en este sentido, las prácticas independentistas asumidas por el grupo y la creatividad de Parpagnoli fueron núcleos de referencia, pues, se implementó una innovadora forma de producción para sortear los obstáculos económicos, aludimos a la instauración del Club de Amigos de Nuestro Teatro, el cual estuvo compuesto por diversos ciudadanos que apoyaban con modestos aportes en dinero. Además, Parpagnoli estipuló otra estrategia que, según Forté (2002, pág. 45), resultó inédita para los grupos locales, fue la financiación de los montajes escénicos gracias al intercambio publicitario con grandes firmas comerciales instaladas en la provincia.

En otro plano de este proceso histórico, debemos señalar que durante su etapa fundacional, la metodología de creación artística de Nuestro Teatro no fue distinta a la implementada –generalmente– por los directores visitantes del Teatro Estable de la Provincia. Es decir, dicha metodología se compuso de dos momento, el «trabajo de mesa», esto implicaba, estudio, análisis y discusión de los contenidos del texto dramático, como así también lectura en voz alta y marcación de tonos u otros recursos vocales; y la puesta en espacio y movimiento bajo indicaciones estrictas del director, es decir, reconoce aires de familia con lo que Pellettieri (1997) denomina dirección escénica «tradicional u ortodoxa», aunque con una marcada tendencia hacia la hermenéutica de los textos abordados, lo que generaba espacios de aprendizaje alternativos.

Otra variable de análisis que definió a los años inaugurales de Nuestro Teatro fue la falta de un espacio físico propio que les permitiera el anhelado afianzamiento grupal. La carencia de una propiedad privada es, en las formas de producción teatrales independientes, una de las dificultades con mayor preponderancia, pues, obliga a los artistas a «peregrinar» por

la ciudad en busca de salas, u otros lugares alternativos con marcados detrimentos económicos y poéticos.

El peregrinaje de Nuestro Teatro comenzó, aproximadamente, en 1957, luego de abandonar la sala ubicada en el subsuelo del bar Colón –donde inició sus actividades el Teatro de La Peña El Cardón–. De este modo, el primer espacio que ocuparon fue una casona en la calle Mendoza al 700, luego su romería continuó por la Sociedad Italiana, Sociedad Francesa y la Sociedad Sirio Libanesa, entre otros ámbitos alternativos.

La solución llegó recién en octubre de 1967, cuando Nuestro Teatro inauguró su sala propia y, al hacerlo, estableció una lógica de funcionamiento distinta en la estructuración de un campo teatral tucumano, pues con este arraigamiento físico-institucional, inició una nueva instancia creativa y poética.

4.5 El campo de la literatura entre los proyectos oficiales y los independientes: órganos de difusión, un certamen poético y una antología, la emergente crítica literaria local

En este período el ámbito de la literatura –que había comenzado a constituirse como campo específico hacia 1940, según hemos visto en el capítulo anterior– continúa desarrollándose y experimenta, aunque no sin conflictos y tensiones, un proceso de afianzamiento. Dos significativos profesores de literatura de la Facultad de Filosofía y Letras como Marcos A. Morínigo y Enrique Anderson Imbert, de notable influencia en los jóvenes poetas de *Cántico* y del grupo La Carpa, son dejados cesantes durante el peronismo. Pero, al mismo tiempo, surgen órganos relevantes para la afirmación de la literatura local (la sección literaria del diario *La Gaceta*, la revista *Norte*), y se organizan certámenes literarios significativos como el que deriva en la *Primera antología poética de Tucumán*. Además se publican en este período estudios pioneros sobre la literatura de la provincia y de la región, una suerte de incipiente crítica académica local que se desplegará más plenamente en la década de 1960.

La sección literaria de *La Gaceta* nace en 1949 a cargo de Daniel Alberto Dessein, sobrino de Enrique García Hamilton, entonces propietario del diario. El proyecto, que funciona con independencia de la dirección de la empresa, toma como modelos el suplemento literario de *La Nación* y la política cultural de la revista *Sur*, ambos representativos del sector liberal en la época peronista, como indica Ana María Risco en su libro específico al respecto (2009, pág. 269). La autora da cuenta de los avatares en la constitución de la sección, cuya publicación se suspende en diversas ocasiones y que oscila entre un pequeño espacio de notas bibliográficas y una página completa que además de notas incluye ensayos breves, poemas y cuentos. En 1979 se concretaría la publicación de un suplemento de

cuatro páginas, formato que continúa hasta hoy. De acuerdo con Risco, en un comienzo Dessein busca instalar su proyecto en el campo literario a partir de la consecución de colaboraciones prestigiosas. Así, busca grupos hegemónicos de la región (como el grupo La Carpa) y de Buenos Aires (como el grupo *Sur*). En los primeros años sufre diversas dificultades: la escasez de papel prensa, racionado por el Estado, y la autocensura que los colaboradores reconocen, con posterioridad, haberse impuesto durante el gobierno peronista (Risco 2009, pág. 267). Luego de la caída de este gobierno, el proyecto se consolidaría, especialmente entre 1956 y 1962. En 1959 alcanza la «consagración definitiva» cuando reconocidos escritores e intelectuales argentinos y extranjeros firman una carta colectiva en la que valoran la página literaria de *La Gaceta* como la mejor del país y solicitan que continúe la publicación, ante su posible desaparición motivada en una crisis de la empresa. Algunos de los firmantes son Miguel Ángel Asturias, Rafael Alberti, Ernesto Sábato, David Viñas, Alberto Girri, Noé Jitrik, Francisco Urondo, César Fernández Moreno, José Luis Romero, Alejandra Pizarnik, entre otros (311-312). Muchos de ellos eran en la época, o habían sido antes, colaboradores de la página, que también cuenta entre sus colaboradores regulares a figuras como Tomás Eloy Martínez, Ernesto Schóo, David Lagmanovich, Alba Omil, Dora Fornaciari, Juan Adolfo Vázquez, Raúl Galán, Hugo Foguet, Manuel Serrano Pérez, María Elena Walsh, Roger Labrousse, Vicente Barbieri, Gustavo Bravo Figueroa, Juan L. Ortiz, Carola Briones, por mencionar solo algunos nombres.

Lo señalado permite advertir la importancia de la página literaria de *La Gaceta* en el momento, un proyecto que además contribuye eficazmente a la difusión de los escritores de la provincia, así como a la representación de una imagen de Tucumán como un polo cultural y literario muy significativo en el país. En una antología de la época de Nicolás Cócaro, dedicada a la poesía de las provincias argentinas, el autor afirma que «[l]os poetas de Tucumán son acaso los más conocidos entre los de todas las provincias» y atribuye ese hecho precisamente a la difusión que les ha dado la página literaria de *La Gaceta* (1961, pág. 153).

Otra publicación periódica relevante en el momento es la revista *Norte*, que a diferencia de la página literaria de *La Gaceta*, surge del ámbito oficial durante el peronismo. Nace en 1951 como órgano de la Comisión Provincial de Bellas Artes y publica ocho números hasta junio de 1955. Reaparece, en una segunda época, ya en tiempos del Consejo Provincial de Difusión Cultural, entre 1967 y 1970, y se publican fugazmente dos últimas entregas más, una en 1971 y otra en 1975. En la primera etapa se advierte, de acuerdo con David Lagmanovich, el claro compromiso político con el gobierno peronista, «que se filtra entre páginas de calidad intelectual y poética» (Lagmanovich 2010, pág. 85). El crítico destaca de esos años, por un lado, la presencia del filósofo tomista Manuel Gonzalo Casas –que

había sido antes colaborador de *Sustancia* – quien publica en *Norte* dos trabajos sobre Heidegger y se hace cargo de las reseñas bibliográficas. Por otro lado, la inclusión de textos literarios de autores norteños que habrían de desarrollar una importante obra posterior (Jorge W. Ábalos, Carola Briones, Raúl Galán y Tomás Eloy Martínez) y de estudios de crítica literaria de Emilio Carilla y Alfredo Roggiano, entonces profesores, al igual que Casas, de la Facultad de Filosofía y Letras tucumana.

También de las instituciones oficiales surge la iniciativa de un concurso de poesía, organizado en 1951 por la Comisión Provincial de Bellas Artes. Como ya mencionamos, de ese certamen deriva la *Primera antología poética de Tucumán*, publicada en 1952. Interesa detenerse en esta iniciativa por cuanto permite notar diferencias significativas entre la dinámica del campo literario porteño y la del tucumano durante el peronismo, en particular en lo que atañe a las distinciones literarias promovidas por el Estado. El análisis de este caso permite además matizar, para el campo literario local, la generalizada hipótesis – relativa sobre todo al ámbito de Buenos Aires – acerca de un más o menos nítido divorcio entre el peronismo y la mayor parte de los escritores e intelectuales.[27]

En Buenos Aires los premios oficiales habían perdido legitimidad en la época, sobre todo a partir del Premio de la Comisión de Cultura de 1946, concedido a Ricardo Rojas mediante un primer dictamen, luego revocado para otorgar la distinción a Enrique Ruiz Guiñazú, ex ministro de relaciones exteriores del presidente Roberto Castillo. Rojas, en cambio, había sido candidato a senador por el partido radical en ese año. Este «agravio» cometido contra Rojas fue visto por la mayoría de los intelectuales como una intervención del peronismo en la cultura que destruía las jerarquías propias del campo literario e imponía la lealtad política «como criterio último a la hora de distribuir premios y sanciones», según advierte Fiorucci (2011, págs. 74-75) en su libro sobre intelectuales y peronismo. Otra evidencia de la pérdida de legitimidad de estas iniciativas estaba dada, siguiendo a la autora, por el hecho de que a pesar de los esfuerzos por promover los premios de la Comisión Nacional de Cultura, en algunas categorías no se registraban presentaciones, esto es, los escritores decidían no participar (pág. 44).

En Tucumán, por el contrario, premios literarios como los otorgados por el certamen de la Comisión Provincial de Bellas Artes en 1951 parecen haber sido legitimados por una amplia convocatoria. No solo participan numerosos escritores (aunque no resulta posible conocer la cantidad de aspirantes al premio, se otorgan veintiún distinciones, número que puede considerarse relativamente elevado), sino que entre quienes reciben el

27.– Para una visión en profundidad de este problema a partir del análisis del concurso literario y de la *Primera antología poética de Tucumán*, puede consultarse Martínez Zuccardi (2015).

primer premio se encuentran los poetas quizá más relevantes del momento en la provincia: Raúl Galán y Guillermo Orce Remis, cuya participación en el concurso brinda legitimidad a la iniciativa. Ellos comparten el primer premio con un casi adolescente Tomás Eloy Martínez, que entonces recién ingresaba al campo literario. No se trata de figuras adictas al peronismo. Por el contrario, complejos matices atraviesan la relación de los tres premiados con el peronismo. Galán había sido líder de La Carpa, un grupo que a mediados de la década de 1940 se definía como claramente antiperonista: la mayor parte de sus miembros (de filiación radical, socialista, o comunista) asociaba el peronismo con el militarismo, el totalitarismo, e incluso el nazismo, aunque vivían como un conflicto la generalizada aceptación del régimen entre los trabajadores (Martínez Zuccardi 2012, págs. 368-369). Sin embargo, a comienzos de la década de 1950 – cuando La Carpa comenzaba a desarticularse como grupo humano – Galán ingresaría a la Universidad de gestión peronista como profesor de la Escuela Sarmiento y de la Facultad de Filosofía y Letras, y como periodista del diario universitario *Trópico*, fundado en 1949 por el entonces rector interventor Horacio Descole. Y, en 1955, asumiría el cargo de director de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Tucumán. En el discurso de asunción de dicho cargo el poeta declara – quizá tardíamente – su concordancia con los principios peronistas. No obstante, se advierte que, al mismo tiempo, él escribía también en un órgano opositor como la página literaria de *La Gaceta*.

Orce Remis también estaba ligado a esa sección de *La Gaceta*, de cuyo grupo fundacional de colaboradores forma parte. Era además muy amigo de Dessein, director de la página (Risco 2009, pág. 278). Pero, a diferencia del caso de Galán, en la trayectoria de Orce Remis no se advierte un vínculo visible con el peronismo. Mucho más joven que Galán y Orce Remis (tenía diecisiete años en la época del concurso), Tomás Eloy Martínez, como dijimos, apenas comenzaba entonces su carrera periodística y literaria. Puede advertirse, sin embargo, que en el mismo año en que se publica la *Primera antología poética de Tucumán* él comienza a colaborar en la página literaria de *La Gaceta* y, a la vez, en la revista *Norte*. En síntesis, de los autores premiados, uno comenzaba a estar muy ligado con la gestión universitaria peronista aunque al mismo tiempo escribía en un diario opositor (Galán), otro puede situarse más bien en la línea contraria al gobierno peronista por su condición de colaborador fundacional de la página literaria de *La Gaceta* (Orce Remis) y del tercero (Martínez) solo puede decirse que en la época comenzaría a colaborar tanto en la página mencionada como en una revista cultural oficial. Dadas estas diferencias y matices, no puede concluirse que la «lealtad política» haya sido el criterio último de selección de los primeros premios. En otras palabras, el concurso

tucumano premia a escritores relevantes desde el punto de vista literario y no a figuras «menores» aunque leales.

El certamen contaba además con un jurado prestigioso en el momento: Bernardo Canal-Feijóo (un escritor consagrado que había participado activamente en la vida literaria de Buenos Aires y que constituye lo que podría hoy considerarse un árbitro «externo» al ámbito tucumano), Alfredo Roggiano (que unía entonces a su condición de crítico y profesor de literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de Tucumán, la de autor, a partir de su libro de sonetos *El río iluminado*, aparecido en 1947, coincidentemente con su incorporación al medio), y Manuel Gonzalo Casas (profesor de filosofía de la Facultad citada, ya mencionado a raíz de su participación en *Norte*, que estaba muy vinculado con la actividad poética y la vida literaria de Tucumán en la década de 1950). En el seno del jurado Casas representa a la Comisión Provincial de Bellas Artes organizadora del certamen.

Este jurado no está compuesto exclusivamente por figuras ligadas al peronismo. Al contrario, más allá de Casas (funcionario de la gestión cultural oficial en la provincia), se advierte, en cambio, que Canal-Feijóo es un autor que en la época aparece ligado en Buenos Aires a órganos antiperonistas de tradición liberal como las revistas *Sur* – de cuyo grupo inicial forma parte – o *Liberalis*. En cuanto a Roggiano, él ingresa a la Universidad tucumana durante el peronismo pero a la vez participa en la época en actividades de la Sociedad Sarmiento, institución que nucleaba entonces a los intelectuales opositores al régimen, en particular a los docentes universitarios dejados cesantes en 1946 (Leoni Pinto 1995, pág. 80). Se trata, además, de un jurado especializado. En efecto, quienes lo integran – en especial Canal-Feijóo y Roggiano – poseen, en tanto escritores y críticos, un capital específicamente literario. Este carácter especializado supone un contraste muy marcado – y un avance – respecto del jurado del Segundo Certamen Literario de la misma Comisión Provincial de Bellas Artes, realizado en 1940, que había sido duramente criticado por Morínigo en la revista *Cántico*, según hemos visto en el capítulo anterior, por estar integrado en su mayoría por personas «ajenas a la literatura». Tal especialización puede ser pensada además como un síntoma del afianzamiento del campo literario local.

En suma, a diferencia de lo señalado por algunos autores para el caso de la ciudad de Buenos Aires la iniciativa oficial del certamen literario tucumano de 1951 se resolvió con criterios predominantemente literarios y especializados. Aunque resulta difícil explicar las razones de estas diferencias, lo cierto es que en Tucumán los escritores participaban de las iniciativas oficiales; escribían en la página literaria de un diario opositor y – a la vez – en una revista cultural oficial; y enseñaban en la Universidad mientras impartían conferencias en la Sociedad Sarmiento, «refugio» de los profesores dejados cesantes.

Recordemos, por otra parte, que en sus críticas al certamen de 1940 Morínigo denostaba también el hecho de que no se legitimaran los resultados del concurso mediante la publicación. En la edición de 1951 del certamen la publicación no solo está prevista desde un comienzo como un modo de brindar seriedad al concurso, según se anuncia en el número 1 de *Norte*, sino que se concreta pronto, con la aparición en 1952 de la *Primera antología poética de Tucumán*, un volumen de gran formato y profusamente ilustrado con bellos dibujos del artista húngaro Lajos Szalay. La edición involucra a la Universidad Nacional de Tucumán y al Estado provincial, por cuanto se trata de una publicación oficial de la Comisión Provincial de Bellas Artes que se imprime en la Imprenta de la Universidad y cuenta, según se detalla en el cuerpo mismo del libro, con «la colaboración técnica-artística» del Instituto Superior de Artes de la casa de estudios, creado en 1948 y donde Szalay se desempeñaba como docente. Encabezan la antología los poemas de los autores que reciben el primer premio (tres composiciones de Galán, tres de Orce Remis y dos de Martínez) y continúan los textos distinguidos con menciones especiales.[28] Se compone así un conjunto de treinta poemas, que presentan líneas estéticas, temas y tonos diversos. Esta diversidad se relaciona quizá, con la voluntad expresada en el prólogo de la antología (firmado por los tres miembros del jurado, Canal-Feijóo, Roggiano y Casas) de ofrecer una «muestra» de «todas las manifestaciones de la poesía tucumana», esto es, de brindar un panorama lo más abarcador posible.

Pese al título elegido, el volumen no es, en rigor de verdad, el primero de su tipo surgido en la provincia. Ya en 1916 se había publicado la compilación *Tucumán al través de la historia. El Tucumán de los poetas*, de Lizondo Borda (de la que nos ocupamos en el capítulo II), y poco después, en 1921, el *Florilegio de poesías tucumanas*, de Alfredo Cónsole. De todas maneras, y pese a la existencia de estos antecedentes, la *Primera antología poética de Tucumán* puede considerarse pionera en varios sentidos. En efecto, parece ser la primera reunión de material poético que supone un corte sincrónico. En las anteriores, en cambio, se privilegia una mirada diacrónica que recorre la poesía producida en la provincia o referida a Tucumán a lo largo de prolongados períodos. También a diferencia de las anteriores, esta nueva antología se basa en criterios predominantemente estéticos, en los que enfatiza el prólogo, que postula las cualidades estéticas de las obras

28.– Las restantes composiciones de la antología corresponden a los siguientes autores: Eduardo Joubin Colombres, Rogelio Arana y Emilio Rubio Hernández (que comparten el «Primer Premio Especial»); Alicia Antonieta, Segundo M. Argañaraz, Carola Briones, Marina Briones, Emilio Carilla, Alba Defant Durant, Alma García, Roberto J. García, Odin Gómez Lucero, Ricardo C. Marcantonio, Maximiliano Márquez Alurralde, Juan Eduardo Piatelli, Rubén C. Rodó, Oscar Emilio Sarrulle y Raúl Serrano (quienes comparten el «Primer Premio Mención»).

como foco excluyente de atención y como principal criterio de selección. Así, en esta antología no se ve ya una poesía al servicio de otras cuestiones, como la celebración patriótica o el recuento historiográfico.

Nos detengamos, por último, en otro aspecto que puede pensarse como un síntoma de afianzamiento del campo literario, tal como la emergencia de una incipiente crítica literaria local. Hemos visto antes que en 1940 la revista *Cántico* bregaba por la construcción de una crítica literaria seria y especializada en Tucumán y en el resto de las provincias. A partir de la década de 1950 comienzan a aparecer textos que responden a esas características. Dichos textos provienen tanto del ámbito del periodismo cultural, como del ámbito universitario. En la página literaria de *La Gaceta* tiene lugar en 1956 una polémica que supone una reflexión de carácter pionero sobre la literatura de la región y sobre la historia de esa literatura. La polémica gira en torno a la valoración de La Carpa y las controvertidas afirmaciones del prólogo de la *Muestra colectiva de poemas* de 1944, donde se afirmaba: «tenemos conciencia de que en esta parte del país la poesía comienza con nosotros». Galán, autor de ese manifiesto grupal, había reconocido ya el carácter disparatado de la afirmación que diez años después de proferida califica como un «heroico disparate» (Galán 1954).

De todos modos, la frase es posteriormente refrendada por Tomás Eloy Martínez, antiguo admirador del grupo, que si bien cuestiona que se considere a La Carpa como «único punto de referencia para el conocimiento de la poesía del Norte» en su nota «Después de La Carpa», termina reconociendo y reivindicando la enorme significación del grupo y su gesto inaugural: «Lo cierto es que, en el Norte, la poesía comenzó con ellos: esa dichosa certidumbre es lo que finalmente importa» (Martínez 1956a). Esa aseveración final es discutida por el profesor de literatura Gustavo Bravo Figueroa, quien contesta el texto de Martínez con otro titulado «Antes de La Carpa», publicado también en *La Gaceta*. Él considera que las rotundas afirmaciones del joven escritor y su «desbordante entusiasmo por la poesía norteña actual» lo llevan a agraviar «un pasado literario, tan próximo a nosotros, y tan cierto, que nos sentiríamos cómplices si no intentáramos repararlo» (Bravo Figueroa 1956). A continuación procura recuperar ese pasado mediante la mención de la poesía de Juan Carlos Dávalos, Ricardo Rojas, Luis Franco y Mario Bravo, entre otros autores, y niega todo gesto fundacional a La Carpa. A partir de esta breve nota Bravo Figueroa comienza a trazar una historia de la literatura de Tucumán y del Noroeste, tarea que continuaría en la década de 1960 y daría como resultado el sistemático estudio preliminar de su antología, *Poesía de Tucumán Siglo XX*, de la que nos ocuparemos en el capítulo siguiente. Como cierre de la polémica, Martínez contesta a Bravo Figueroa con la nota «Sobre grupos y poetas», donde insiste en que, más allá de la «presencia aislada de excelentes escritores» como Dávalos o Franco, La

Carpa fue el primer grupo con verdadera conciencia poética del Norte del país (Martínez 1956b).

Estos intercambios demuestran que la literatura local constituía un tópico de discusión vigente en el momento. También la crítica académica comienza entonces a explorar ese terreno. Una intervención pionera en tal sentido es un artículo de 1954 de Alfredo Roggiano titulado «Seis poetas del Norte argentino», que se detiene en los casos de María Adela Agudo, Raúl Aráoz Anzoátegui, Mario Busignani, Manuel Castilla, Raúl Galán y Guillermo Orce Remis, aunque traza un panorama más amplio sobre la poesía de la región. Se trata probablemente del primer estudio sistemático y de largo aliento – dentro de los límites de un artículo – sobre ese objeto. Quizá por ese motivo el texto comienza señalando la dificultad del trabajo encarado, dada la dispersión de las fuentes literarias así como la inexistencia de material crítico. Lamenta además el hecho de que los poetas del interior sean desconocidos a causa del predominio de la «gran urbe» en la «realidad cultural argentina» y afirma que sorprende la cantidad, la variedad y la calidad de la «poesía que por aquí se hace» (Roggiano 1954, págs. 73-74).

También de esta época datan los primeros estudios al respecto de David Lagmanovich, quien había vivido como estudiante el fervor de los años iniciales de la nueva Facultad de Filosofía y Letras. En 1958 Lagmanovich publica el artículo «La poesía actual en Tucumán», en el que pese a su brevedad deslinda momentos y modalidades poéticas en la lírica de la provincia. Al igual que Roggiano, Lagmanovich alude a la falta de adecuadas compulsas críticas sobre la poesía tucumana y lamenta el desconocimiento que sobre ella se tiene en Buenos Aires. Afirma, por otra parte, la existencia de una tradición literaria propia en cada provincia argentina que permite reconocer factores diferenciales en el panorama conjunto de la «literatura argentina» (Lagmanovich 1958). Más adelante el crítico continuaría sus estudios sobre el tema y su libro *Literatura del Noroeste argentino* (escrito en 1965 aunque publicado en 1974) se convertiría en una referencia fundamental en los estudios sobre este campo.

Capítulo 5

Manifestaciones culturales en un contexto de crisis social y política (1966-1975)

Soledad Martínez Zuccardi, Mauricio Tossi,
Germán Azcoaga, María Belén Sosa y Marcela Vignoli

.....

> «Como en otros años, los diferentes bailes se realizan bajo determinado signo o advocación. Unos han elegido temas de la actualidad, como ser las nuevas conquistas del espacio. Otros han vuelto su mirada al pasado (…). Atlético Tucumán reunirá a simpatizantes y asociados bajo el lema "manicomio" (…) motivos de misterio y terror incluyen los adornos de Avellaneda Central (…). Tangos y milongas, con cortes y quebradas podrán lucir los bailarines que concurran al Carnaval del 900, organizado por el club Ferrocarril Mitre. Asimismo, los bailarines que asistan a la reunión de cerveceros no tendrán que gastar en disfraces costosos, dado que con los tradicionales "mamarrachos" se podrá bailar en su "carnaval del Cachivache"».
>
> *La Gaceta*, 19/02/1966

5.1 Los sesentas

Si a lo largo de la segunda mitad de los cuarenta y durante los cincuenta la producción audiovisual en Tucumán había girado en torno del ICUNT, en la década del sesenta aquella se enriqueció con el surgimiento de

nuevos agentes: a las realizaciones del Instituto vinieron a sumarse las producciones en cortometraje de directores amateurs; se creó el primer canal de televisión en la provincia y descolló la figura de Gerardo Vallejo, incluso a nivel internacional. Todo esto, mientras se expandía la afición y el interés por el cine a través de cursos de formación y divulgación y de la actividad cineclubística, al tiempo que parecía inminente la fundación de una escuela de cine. Este proceso se dio en un contexto de crisis socio económica –producto de las dificultades de la industria azucarera– de radicalización política y de politización de la cultura; factores que dejaron sus marcas en el desarrollo de la actividad audiovisual a nivel local.

Hacia mediados de 1958 el editorialista del diario *La Gaceta* refería a la conveniencia evidente de que el cine argentino se orientara hacia el interior del país y subrayaba los puntos a favor que tenía Tucumán para convertirse en un centro productor: el personal y el equipamiento técnico del ICUNT, las posibilidades de obtención de una fotografía nítida y expresiva gracias a las características de los rayos ultravioletas en nuestra latitud, y una buena formación de actores, tanto independientes como salidos del recientemente creado seminario teatral de la UNT. Finalizaba señalando que: «Lo enunciado es tan alentador que pareciera inevitable que se haga cine en Tucumán. Ello no se ha concretado, sin embargo, hasta ahora. Creemos, con todo, (…) que el cine debe contarse entre las manifestaciones artísticas e industriales de más auspicioso futuro en esta parte del país». Este último párrafo dejaba traslucir cierta decepción por que los esfuerzos hasta entonces realizados no habían rendido sus frutos pero, a la vez, la expectativa por un desarrollo que, si se analizaban las ventajas de Tucumán en la materia, resultaba ineludible.

En efecto, la del sesenta sería una década en donde el entusiasmo por el cine se hizo patente en la provincia. Uno de los actores fundamentales en ese proceso fue el CPDC. A través de las gestiones de Julio César Rodríguez Anido y Dardo Nofal, por ejemplo, el Consejo organizó en 1964 y 1965, dos cursos mensuales de cine con una importante repercusión ya que concurrieron alrededor de 400 alumnos.[1] Desde ese momento y hasta comienzos de los setenta la creación de una Escuela de Cinematografía impulsada por el CPDC era anunciada cada año como de apertura inminente, aunque siempre postergada por cuestiones presupuestarias.

Buscando orientar la formación hacia su aspecto más práctico, el presidente del CPDC a partir de 1966, Gaspar Risco Fernández –él mismo cineclubista y estudioso de la obra de Ingmar Bergman– y los vocales del Departamento de Medios Audiovisuales –Carlos Páez de la Torre (h) y

1.– En 1964 fueron convocados el crítico Leo Sala y el director Catrano Catrani, mientras que un año después, vinieron los críticos Jaime Potenze, Rolando Fustiñana y Jorge Miguel Couselo; el director Mario Soffici; y el escritor y guionista Ulyses de Petit Murat.

Francisco Juliá, sucesivamente – organizaron distintos concursos de cortometrajes que incentivaron a los realizadores amateurs de la provincia. Una lista de aquellos certámenes y de sus ganadores nos permitirá conocerlos:

1. 1967: Primer Certamen Provincial de Películas de Cortometraje en 8 milímetros. Se presentaron cinco trabajos. Resultaron ganadores: 1er premio, Roberto «Tito» Fuentes por *El último cigarrillo*; 2do premio, Jorge Crabbe por *El basural*, y 3er premio, César Caram por *Los patoteros*.
2. 1967: Primer Certamen Regional de Cortometrajes del Noroeste en 16 mm. Se presentaron siete trabajos. Resultaron ganadores: 1er premio, Jorge Prelorán por *Salta y su fiesta grande*; 2do premio, Dino Orellana por *Una navidad para Rogelio*, y 3er premio: Manuel Dávila y Poy Meléndez por *El niño está sólo y libre*. Menciones especiales para: *Sabina*, de Héctor Posadas y *Una familia*, de Abel Herrera y Jorge Neme, corto sobre el que hablaremos más adelante.
3. 1968: Primer Concurso de Películas 8 mm sobre el tema «El interior de la provincia en sus aspectos social, económico y cultural». Organizado por el Cine Club «Tire Dié» y con el auspicio del CPDC. Resultaron ganadores: 1er premio, Roberto «Tito» Fuentes por *El pozo* y 2do premio, José Zamora por *Randeras*. El tercer lugar fue declarado desierto.
4. 1969: Segundo Certamen Regional de Cortometrajes del Noroeste en 16 mm. El concurso fue declarado desierto ya que ninguna de las películas presentadas se ajustaban a las especificaciones técnicas estipuladas. A pesar de esto, el jurado optó por comprar la película de Héctor Posadas *Los sábados de la tierra*, en 70.000 pesos de entonces.
5. 1969: Tercer Certamen Regional de Cortometrajes en 8 mm. Se presentaron ocho películas y una fuera de concurso. El 1er y 3er premio fueron declarados desierto. El 2do se otorgó a Dino Orellana por *Muchas veces más* y se dio un premio de estímulo a los mejores cinco guiones presentados: *La leyenda de Crespín* de Dalmiro Coronel Lugones y Ricardo Antonio Dell'Aringa; *Un gaucho cualquiera* de César Caram; *El Familiar* de Héctor Posadas; *Muchas veces más* de Manuel Maccarini y Dino Orellana y *Fortunata* de Marcelo Kliver.

El primer concurso en 16 milímetros en 1967 resultó uno de los más polémicos. No tanto porque algunos realizadores consideraron que corrían con desventajas frente al más experimentado Prelorán – y en definitiva subsidiado por la UNT y el FNA – sino porque en el marco de la ley de Defensa contra el Comunismo (17.401) de agosto de aquel año, fueron detenidos los participantes Oscar Zamora, Manuel Dávila y Jorge Crabbe, y el trabajo de este último confiscado perdiendo la posibilidad de participar del concurso. El diario *La Gaceta* especulaba con que su corto *Los pueblos*

muertos «habría sido secuestrado en razón de considerarse que el tema del mismo, referido a la situación socioeconómica de esta provincia tendría carácter subversivo».[2] La recientemente constituida asociación Gente de Cine,[3] a la que pertenecían algunos de los cineastas detenidos, denunciaban el hecho como un acto de censura previa que debía «alertar a la opinión pública frente a la probabilidad que el Sambenito de las actividades comunistas atente contra cualquier forma de expresión espiritual».[4] Finalmente, señalaban que no sólo era peligroso «que personas completamente ajenas a la actividad artística cinematográfica juzguen cualquier filme, sino también proclive al ridículo. Como lo demuestra la detención del autor de un cortometraje titulado *El niño está solo y libre* (…). Pero lo más lamentable de todo este episodio es que está basado en la denuncia de un señor llamado Hugo Penna (…) cuya solvencia intelectual y moral, conocida en Tucumán, es de lo más endeble». Penna era un policía que simpatizaba con el nazismo y que habría tenido amistad con Adolf Eichmann durante el tiempo que este pasó en Tucumán.

Sin embargo, más que la censura, serían las dificultades para darle continuidad a las producciones más allá de los concursos lo que fue generando cierto pesimismo con respecto a las posibilidades de la actividad en la provincia. Al mismo tiempo, los premios fueron haciéndose menos importantes debido a problemas presupuestarios del CPDC: si el primer concurso en 16 mm otorgaba 300.000, 200.000 y 150.000 pesos para los primeros tres lugares y 30.000 para las menciones especiales, el 2do, convocado dos años después, entregaba solo 250.000; 150.000 y 80.000.

Hacia finales de 1970 se llevaron a cabo dos experiencias que buscaban de alguna manera superar la situación de estancamiento. El vocal de Medios Audiovisuales del CPDC, Francisco Juliá, organizó un concurso de guiones para dos cortometrajes de 16mm cuya realización correría por cuenta del Consejo en convenio con el Cine Estudio 2M – sobre el cual referiremos más adelante – «con la participación del guionista y de un equipo de realizadores noveles, a efectos de ayudar a su capacitación técnica».[5] El objetivo era que, aunque pocos en cantidad, gracias al respaldo presupuestario y en equipamiento se produjera con mejor calidad y con bases más sólidas. En este certamen fueron elegidos ganadores los guiones *La leyenda de la laguna del tesoro*, de Orlando Bravo y *Un momento en la vida de doña Melchora Abalos*, de Gloria Martínez, y el jurado otorgó también una

2.– *La Gaceta*, 02/12/1967.
3.– La asociación se formó en abril de 1967 y estaba integrada por Jorge Wyngaard, Julio César Rodríguez Anido, Carlos Alberto Martínez, Pedro Pablo Masucci y Lázaro Francisco Grau. Su conformación, más allá de los alcances de sus actividades, es un ejemplo más del creciente interés por el audiovisual durante esos años.
4.– *La Gaceta*, 05/12/1967.
5.– *La Gaceta*, 06/06/1970.

mención a *Las vertientes*, guión de Héctor Ivo Marrochi, recomendando su filmación «siempre y cuando los recursos lo permitan».[6] Hasta donde conocemos sólo se habría concretado el proyecto de Bravo, junto con otro del mismo director titulado *Viaje a la Ciudacita*.

La otra experiencia importante fue la organización de un curso de tres meses de duración organizado por el Foto Cine Club Tucumán bajo dirección de Gerardo Vallejo[7] y auspicio nuevamente del CPDC. A diferencia de los anteriores cursos este se proponía que los alumnos hicieran ejercicios prácticos. En efecto, se realizaron dos cortos y cinco «fotodocumentales», modo de trabajo que Vallejo había tomado de su formación en la Escuela Documental de Santa Fe.

Un fenómeno concomitante con el señalado fue el de la expansión de los cineclubes. Si bien en la década del cincuenta ya habían existido algunos, como el Cine Club Tucumán que funcionaba en la biblioteca Alberdi bajo la dirección de Alejandro Molnar, en los sesenta la práctica se extendió notablemente.[8] A esto habría que sumarle las actividades del Cine Móvil del Consejo, que en 1966, por ejemplo, realizó 186 funciones en la capital y en el interior de la provincia, así como los ciclos de cine extranjero que solía organizar el mismo en el Teatro San Martín o en la Caja Popular de Ahorros, así como los que se desarrollaban cada tanto en los cines comerciales.

Finalmente, no podemos dejar de nombrar a los periodistas y críticos de cine que escribían en la prensa local. Dejando de lado a Tomás Eloy Martínez, quién continuó haciéndolo en el semanario *Primera Plana* – y cuyo primer libro analizaba la obra de Fernando Ayala y Leopoldo Torre Nilsson – podemos referir a las reseñas críticas de Julio Ardiles Gray en *La Gaceta*, y luego a las de Dardo Nofal – quién era además el enviado especial del diario a eventos cinematográficos como el Festival de Mar del Plata – o a las de Francisco Galíndez, crítico del vespertino *Noticias*

6.– *La Gaceta*, 25/10/1970.

7.– El resto de los docentes eran Dante Decarlini, Rogelio Parolo, Sergio Quiroga y Vicente Molina.

8.– Desde sus inicios el ICUNT había contado también con un «microcine». Algunos ciclos con continuidad que se dieron durante la segunda mitad de la década fueron el del Cine Club «Federico Fellini», con la conducción de Risco Fernández y otros tucumanos identificados con el catolicismo posconciliar; el ciclo «Charles Chaplin» del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT; las funciones que la Cooperativa de Crédito Mercantil organizaba en el Cine Capitol los domingos por la mañana; el ciclo del Cine Club «Tire Dié» del Grupo Universitario; el organizado por el Club del Personal de El Comercio del Norte o el del Cine Club Infantil «Marianela» de Tafí Viejo, conducido por Graciela de Garay y que funcionaba en el Colegio Nuestra Señora de la Consolación; entre otros, la mayoría de los cuales recibían auspicio y apoyo del Departamento de Medios Audiovisuales del CPDC.

y profundo analista y admirador de la obra de Vallejo. Del mismo modo hay que mencionar a Rogelio Parolo, quien radicado en la provincia hacia finales de los sesenta, organizó varios cursos de formación audiovisual, y a Hugo Solarz, que por la misma época comenzaba a escribir en *La Gaceta*.

5.2 El ICUNT continúa con sus producciones

En el año 1960 la UNT dio impulso a otro espacio de fomento audiovisual denominado Centro de Comunicaciones Audiovisuales (CCA) que tenía como objetivos principales el difundir las técnicas audiovisuales aplicadas a la educación y la producción en estrecha colaboración con las secciones de fotografía y cinematografía del ICUNT, al cual se incorporaría hacia 1962. El Centro fue dirigido por José Bullaude, un tucumano nacido en 1919 que realizó estudios universitarios en Córdoba y que luego se radicaría en Buenos Aires, especializándose en el aspecto pedagógico de los medios de comunicación de masas, temática sobre la cual realizó varias publicaciones. En el año 1961, por ejemplo, se organizaron una serie de seminarios de formación en TV educativa dictados por el mismo Bullaude, y figuras como Rodolfo Khun, Tomás Eloy Martínez, entre otros. En ese sentido, el CCA fue importante también para la formación de recursos humanos para el futuro canal provincial.

Por eso años también realizaría algunas producciones Jorge Wyngaard (1929-2008), uno de los principales entusiastas y difusores de la actividad en la provincia y director de Canal 10 en 1976 y del ICUNT entre 1978 y 1983. En mayo de 1962, fue contratado como Encargado de producción cinematográfica y planificación audiovisual del ICUNT y se desempeñó como director y guionista de varios documentales del Instituto.[9]

Dos fueron, sin embargo, las producciones de Wyngaard que mayor repercusión alcanzaron. Por un lado, el cortometraje *Los meleros*,[10] que obtuvo un premio internacional en el «Primer Festival del Filme sobre Folklore» realizado en Siena, Italia, en noviembre de 1965. El documental de 9 minutos se inicia con una breve introducción en *off* que refiere al hecho de que las «dificultades de la industria azucarera en los últimos años hicieron que muchos cañeros chicos se convirtieran en fabricantes de

9.– Entre sus producciones se pueden nombrar: *Nace un violín*; *Laboratorio de ensayo de materiales*; *Miguel Lillo, su obra*; *Taller de escultura*; *Dique El Cadillal*; *Recolección de insectos*; *El valle de Yocahuil*; *El silencio de Medinas*; *Laboratorio de Luminotecnia; Los talleres de Tafí Viejo*; *Control biológico de plagas*; *Expedición paleontológica*; *¿Argentina... país forestal?*; *Cuando el granero del mundo se extiende*; *Ingeniería Eléctrica* y *Lola Mora*.

10.– Bajo la supervisión técnica de Héctor Peirano, el equipo técnico estuco integrado por Néstor Gómez (iluminación), Julio Jandar (cámara), Lía Pérez (montaje), fray Salvador Santore (asesoramiento folklórico), Bruno Zanandrea (sonido), Rodolfo Alarcón (fotografía) y Amalia Enrico (títulos).

miel» imitando los antiguos trapiches de madera accionados por caballos y dividiendo la tarea entre los miembros de la familia. El locutor cierra con un tono más poético, que informativo, al referir al canto por «la libertad del hombre», cediendo lugar a la música de Rolando Valladares y algunos versos del poeta José Augusto Moreno que se escuchan sobre una banda de imagen que muestra aquella división de tareas. El ritmo lento del corto parece imitar el de la tarea, algo que se refuerza por el silencio de la familia de meleros y el solo sonido del machete contra la caña y, sobre todo, el lastimero y monótono crujir de la madera del trapiche. La letra de las canciones y los versos parecen resaltar la libertad que caracterizaría a este trabajo (*En este cerco la caña no es del industrial. No se la lleva el ingenio. No la ronda El Familiar* o *La siembra de este cultivo no la cosecha el patrón*), aunque es evidente que se trata de un complemento para la subsistencia, lo que confirma el corto en su parte final cuando los hombres trasladan a carreta una carrada de caña con destino al ingenio.

Por otra parte, Wyngaard también dirigió junto con Carlos Alberto Martínez el documental *La Casa* que, con guión de Julio Ardiles Gray y supervisión técnica de Peirano, trataba sobre la llamada Casa Histórica de la Independencia. La producción contó con un subsidio del Instituto Nacional de Cinematografía –200.000 pesos de entonces– lo que fue una excepción para las producciones tucumanas durante aquellos años. La estructura del corto es simple: sobre imágenes de la antigua casona se escuchan las voces de personajes de las jornadas del Congreso que estableciera la independencia de la nación –la dueña, Francisca Bazán de Laguna, algunos congresales, entre otros– lo que le da una importancia fundamental al sonido –a cargo de Hugo Bonilla– y a la participación de los actores del Teatro Estable de la Provincia, dirigidos por Boyce Díaz Ulloque. Aunque la mayor parte de la producción de Wyngaard giró en torno al documental, puede mencionarse también su incursión por la ficción, con el corto *El alacrán de Fray Anselmo*, adaptación de un cuento homónimo del escritor peruano Ricardo Palma.

Carlos Alberto Martínez, por su parte, fue también una figura relevante en la actividad durante los sesentas. Luego de trabajar muchos años como corresponsal para canales porteños, fundó el primer noticiero independiente del país llamado «Filming» que llegó a las 43 ediciones. A partir de 1966 inauguró, junto con Rubén Martínez, Cine Estudio «2M» con la intención de ofrecer en la provincia equipamiento técnico y brindar parte del proceso de posproducción, incluyendo el revelado color. Martínez fue además, como lo fuera también Gerardo Vallejo, docente de cine en el colegio Gymnasium Universitario. Otros cortos de su autoría fueron *Fundación de Tucumán* y *Nace una ruta*, financiada por las direcciones de Vialidad y Turismo de la provincia sobre la construcción de la ruta que conecta a San Pedro de Colalao con los Valles Calchaquíes.

Por último, hay que mencionar también la producción de una serie de documentales sobre el sur continental del país, la Antártida y las islas del Atlántico Sur, realizados bajo auspicio de la UNT, la Marina y la Fuerza Aérea. Los trabajos contaron con guiones de Manuel Serrano Pérez, música de Salvador Rinaudo y fue resultado de varios viajes realizados entre 1971 y 1973 por equipos de tucumanos coordinados por Eduardo Vallejo e integrados por Christian Tinkelemberg, Guillermo Juárez, Roberto Nicolás Córdoba, Berthy Díaz y Armando Cassangre.

5.2.1 Jorge Prelorán y la UNT

El ICUNT tuvo otro capítulo clave con el paso del documentalista Jorge Prelorán (1933-2009), quién había estudiado cine en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) y fuera contratado por Virla entre julio de 1963 y diciembre de 1967 como Encargado de Coordinación y Relaciones del Rectorado para la producción audiovisual. Sus trabajos en el Instituto podrían dividirse en dos grupos: uno compuesto por producciones didácticas –incluyendo series con diapositivas– sobre distintos temas del campo de la biología, demografía o paleontología con el asesoramiento de expertos, y otro, de documentales realizados con subsidio del Fondo Nacional de las Artes a partir de un convenio que el mismo Prelorán había sugerido a Virla y bajo coordinación del especialista en folklore Augusto Raúl Cortázar. Nos concentraremos en este segundo *corpus* por entenderlo como el más original, y el que llevaría a Prelorán junto con algunas producciones posteriores, a convertirse en un documentalista reconocido a nivel internacional.

El programa denominado «Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas» implicó para Prelorán recorrer el país en jeep, acompañado de recursos tecnológicos mínimos –una cámara Bolex a cuerda, un grabador, algunas luces– y un pequeño equipo técnico compuesto de pocos asistentes: el fotógrafo Sergio Barbieri, un amigo llamado Lorenzo Kelly, el músico Rodrigo Montero y el asesoramiento musical de la tucumana Leda Valladares (Taquini 1994, pág. 16). Bajo este vínculo realizó más de una veintena de cortos documentales.[11]

Hay consenso en hablar de «etnobiografía» para referirse al estilo narrativo y formal que definió a varias de sus producciones y que quedará

11.– Como por ejemplo: *Máximo Rojas, monturero criollo* (1965), *Casabindo* (1965), *Feria de Simoca* (1965), *El tincunaco* (1965), *Chucalezna* (1966), *Quilino* (con Raymundo Gleyzer, 1966), *Ocurrido en Hualfín* (con R. Gleyzer, 1967), *Un tejedor de Tilcara* (1967), *Salta y su fiesta grande* (1967), *La feria de Yavi* (1967), *Medardo Pantoja* (1969), entre otros, incluyendo un mediometraje –y quizás su obra más famosa– *Hermógenes Cayo* (1969), y un largo documental, *Valle Fértil*, finalizado en 1972 pero también como resultado de la experiencia con la UNT y el FNA.

como su marca distintiva. Nos referimos a la elección como protagonistas de sus documentales a una persona o una familia y su entorno, aunque no sean estos necesariamente arquetipos del colectivo que los incluye. El primer ejemplo acabado de este estilo se dará con *Hermógenes Cayo*, en los últimos años de su vínculo con la UNT; sin embargo, creemos que se puede rastrear ese interés por «personajes salientes de las comunidades» (Campo 2012, pág. 87) en algunas de sus anteriores producciones. En *Salta y su fiesta grande*, por ejemplo, Prelorán sigue con su cámara al arrendero Clemente Aramayo, su mujer y su hija, quienes, al igual que otras familias, bajan a la ciudad capital para la festividad del Señor del Milagro el 15 de setiembre. Más evidente es el antecedente, por supuesto, en aquellas producciones en las cuales el protagonista presenta alguna destreza o particularidad que lo destaca, como sucede en *Máximo Rojas…* o en *Un tejedor de Tilcara*, donde se registra el proceso de tejido norteño sobre telar horizontal practicado por Sinforiano Alancay. Más allá de que en estos casos no exista una indagación sobre aspectos más personales de los protagonistas, creemos que ya es detectable su interés por las «etnobiografías», interés que desarrollará luego en la citada *Hermógenes Cayo*, o en otros documentales como *Cochengo Miranda* (1975) o *Héctor Di Mauro, titiritero* (1981).

5.3 El surgimiento de canal 10 LW 83

La Televisión Universitaria Tucumana (TVU), o LW 83 Canal 10, fue inaugurada el 9 de julio de 1966 en el marco del Sesquicentenario de la Independencia Nacional y, aunque transformada, continúa al aire actualmente. El gestor principal de la TVU fue Eugenio F. Virla, que desde su asunción como rector de la UNT hacia 1957, proyectó la idea como una forma de encontrar nuevos canales de diálogo entre la casa de altos estudios y la comunidad, por lo que fue creada como una televisión con una orientación educativa y cultural, en donde se encontraba prohibida la publicidad comercial. Desde la perspectiva de Ovejero (2014) un conjunto de condiciones hicieron posible que hacia 1964 la UNT consiguiera la adjudicación de LW83 Canal 10. Por un lado, la política de medios inaugurada a partir de 1955 con la Revolución Libertadora; y por otro, la tradición audiovisual que la Universidad venía llevando a cabo desde 1946 con el ICUNT.

La coyuntura política inaugurada en 1955 hizo posible que a la par del otorgamiento de licencias a canales privados en diferentes provincias, además de las de Buenos Aires, se transfirieran emisoras radiales que habían pertenecido al sistema de medios del peronismo a algunas universidades con el argumento de que de ese modo se afianzaba la libertad de expresión a la par de que se dotaba a las unidades académicas de una nueva

fuente de recursos. De este modo, el decreto ley 5.753 de abril de 1958 hizo poseedora a la Universidad de LW3 Radio Splendid. A partir de allí, la UNT comenzó un recorrido de varios años hasta conseguir en 1964 la licencia definitiva que le posibilitaría instalar una televisora. Los medios por los cuales se sostendría la misma provendrían del presupuesto universitario, al estar vedada la publicidad comercial, la cual se entendía contraria al objetivo de enriquecer la pantalla con programas educativos. Para entonces la televisión se había expandido ya por varias otras ciudades como La Rioja, San Rafael, San Juan o Corrientes, lo que era vivido en la provincia con una sensación de frustración, entendiendo que no se correspondía con la vida cultural y social que desplegaba Tucumán (Toscano 2010).

Un aspecto fundamental para el funcionamiento de la emisora era, por supuesto, el de poder contar con personal capacitado, sobre todo considerando que se trataba del primer canal de televisión. Por ello, la comisión especial designada para resolver todo lo vinculado con el funcionamiento de la emisora organizó seminarios de formación que se dictaron entre diciembre de 1965 y mediados de 1966. Una parte del *staff* que quedó conformado provenía del ICUNT, otros sin embargo no tenían ninguna formación previa en materia audiovisual. También había excepciones, como la de Gerardo Vallejo, que había vuelto de realizar sus estudios en la Escuela de Cine de Santa Fe con intenciones de participar en la TVU desde el Servicio Informativo. Como la convocatoria estaba abierta en su mayoría a estudiantes de las facultades, muchos de los seleccionados fueron jóvenes de entre 20 y 30 años de edad.

En los primeros años la programación se extendía entre dos y tres horas y media diarias – de las 20 a las 23hs – para ampliarse hasta las cinco horas y media en 1969 y a casi siete en 1970. Finalmente, en 1973 la señal se iniciaba a las 13 hasta el cierre de las 00:00 hs. alcanzando así las doce horas de transmisión. Algunos de los programas más emblemáticos de los inicios fueron *Teleprensa* conducido por Alberto René Sutter, *La Caja 10*, *Producción Tucumán* o el infantil *Floripón*, conducido por Selva Cuenca.

Desde un comienzo el canal se vio limitado en sus posibilidades por la doble crisis que afectaba a las universidades: por una parte, en materia de presupuesto y, por otra, una crisis política producto de la intervención decretada por la dictadura de Onganía. La estrechez financiera dificultaba especialmente a la producción de contenidos, lo que abría la puerta para la presiones de aquellos que entendían que el canal debía permitir la publicidad comercial, al tiempo que obligaba a recurrir a los «enlatados», es decir, a programas extranjeros o realizados en Buenos Aires. Por su parte, la intervención y la pérdida de autonomía de las universidades tuvo una consecuencia directa hacia agosto de 1966 con la renuncia de Virla quien, como vimos, había sido el principal impulsor del canal. Del mismo

modo, la impronta autoritaria y conservadora de la dictadura no dejó de tener sus efectos en la emisora: cuando todavía no había cumplido un mes, la TVU proyectó la película de Rodolfo Kuhn, *Los jóvenes viejos*, una suerte de registro del desencanto de la juventud de clase media argentina, lo que produjo la reacción de la «Federación de Uniones de Padres de Alumnos de Colegios Religiosos» quienes entendían que la ópera prima de Khun atentaba contra la moral y las buenas costumbres y dejaban en claro su defraudación al esperar de la UNT, por el contrario, «un programa cultural, moral y espiritualmente insuperable».[12] Virla respondió a las presiones separando del cargo al flamante director del canal, el cordobés Guillermo López. Muy pronto también, abandonarían la emisora muchos de los que habían colaborado en la puesta en marcha de la misma, como por ejemplo, Gerardo Vallejo.

Como señala Ovejero (2014), hacia 1970 los constantes cambios de directorio, la falta de presupuesto y de planificación desembocaron en una seguidilla de críticas internas y externas a la UNT en las que se ponía de manifiesto las profundas tensiones entre la idea de TV cultural y la de TV comercial. Los cuestionamientos iban en dos direcciones: por un lado, la necesidad de solvencia económica de la TV condujo a que cobraran mayor fuerza las voces a favor de la incorporación de la publicidad comercial; por otro lado, y al mismo tiempo, desde la prensa se cuestionaba el contenido de los programas y la relegación de los objetivos culturales en pos de los de entretenimiento. Luego de intensos debates en torno a la pertinencia y a los efectos que podría ocasionar en una televisión educativa y cultural, se terminó por introducir la publicidad comercial en 1972, con la expectativa de que representase una nueva fuente de ingresos y potenciara la producción.

Hacia agosto de 1973, y en el clima de efervescencia producido por el retorno del peronismo al poder, fue nombrada directora del canal la psicóloga Stella Maris Garbarino quien, con el apoyo de un equipo integrado en su mayoría por jóvenes miembros de la Juventud Peronista como ella, y en consonancia con debates contemporáneos sobre el rol de los medios masivos de comunicación, buscó realizar reformas en la emisora de tal manera que esta se pusiera «al servicio de la reconstrucción nacional» (Ovejero 2014). Como veremos, la experiencia será breve y en líneas generales resultó dificultoso traducir aquel objetivo en propuestas concretas. Quizás donde más cambios tuvieron lugar fue en la programación, ya que se generaron varios programas de producción local como *Casos que no hacen historia* con guión de Jorge Estrella; *Teatro del NOA*; *Lo Nuestro*; *Un puñado de tierra* conducido por Tito Segura y María Escudero*; Ciclo de conciertos populares* o *Sitios de Tucumán* con conducción de Alberto

12.– *La Gaceta*, 28/07/1966.

Nicolini y Jorge Berberian. Como señalaba Garbarino, algunos de estos programas intentaban plasmar de la manera más auténticamente posible «nuestra realidad y nuestras posibilidades».[13] Este propósito fue evidente en una serie de producciones – en parte resultado de convenios previos del rector Pedro Heredia con la FOTIA – como *Tucumán es azúcar*, *Aquí FOTIA* o la serie televisiva *Testimonios de la reconstrucción* de Gerardo Vallejo, en la que continuaba lo ya hecho en *Testimonios de Tucumán*, de los cuales hablaremos más adelante. Como desde sus inicios, la realización de programas propios significó una lucha contra las limitaciones presupuestarias y la escasez de recursos.

Sin embargo, las divisiones internas en el seno del gobierno, a la par de la agudización de la violencia política, marcaron un límite infranqueable para la experiencia. Pronto, el respaldo institucional cedió a las presiones de grupos de la extrema derecha del peronismo, provocando el apartamiento y la persecución del grupo encabezado por Garbarino. Paulatinamente se iría profundizando la orientación hacia una TV que en nada se diferenciaba de la TV comercial al tiempo que con la dictadura inaugurada en 1976, el canal se transformaría en una sociedad anónima con participación estatal mayoritaria, quedando la UNT con el 70 % por ciento de las acciones y el Estado provincial con el 30 % restante.

5.4 Gerardo Vallejo y el Tucumán del viejo Reales

Gerardo Vallejo (1942-2007) fue sin duda la figura principal del audiovisual en Tucumán, no solo por la repercusión internacional de sus producciones, sino también porque su tema recurrente durante el periodo estudiado fue la situación económica y social de la provincia, la cual atravesaba una profunda crisis de su actividad productiva principal, la agroindustria azucarera.

Vallejo estudió cine en la Escuela Documental de Santa Fe, dirigida por Fernando Birri, con su decidida inclinación hacia el documental de tipo político. Además de esa influencia, un hecho fortuito vinculado a los viajes entre Tucumán y aquella ciudad jugará un papel destacado en su carrera, ya que en uno de ellos, hacia 1961, conocerá a un trabajador «golondrina» llamado Mariano Reales, y más tarde a su familia, quienes vivían en Colonia San José, Acheral, y eran peladores de caña del ingenio Santa Lucía.

El vínculo con la familia Reales se verá reflejado ya desde su primer cortometraje llamado *Azúcar*, de 10 minutos de duración, realizado en 1962. En uno de sus pasajes el corto buscaba contraponer el trabajo de los peladores de caña con los trapiches del ingenio, destacando el sonido

13.– *Noticias*, 14/10/1973; citado en Ovejero (2015, pág. 14).

de los mismos que producían «la sensación de un gran lamento, de un quejido monstruoso» (Gerardo Vallejo 1984, pág. 111).

En 1965 volvió a filmar con los Reales el corto de 20 minutos *Las cosas ciertas*. Realizado como tesis para obtener su título en la Escuela Documental, el trabajo fue producido por el ICUNT – que prestó personal y equipamiento – y la Escuela. La dirección de fotografía fue de Gustavo Moris, tucumano compañero de Vallejo en Santa Fe y luego en Canal 10.[14] La música fue creada por Luis Víctor Gentilini, composición con influencias clásicas ejecutada con violonchelo, oboe y timbales. Vallejo, por último, se encargó del guión, la voz en *off*, el montaje y la dirección. En los títulos de presentación, y sobre imágenes tomadas desde la ventanilla de un tren atravesando un puente, se agradece la participación de los Reales en el film y se advierte que «Los hechos fueron tomados en su momento real». El corto se estructura a partir del viaje de dos de los hermanos Reales hacia Río Negro para trabajar en la cosecha de la manzana, y es el monólogo interior en *off* de uno de ellos el que lleva el relato, reflexionando sobre su vida como trabajador y la de su familia: «Tengo tanto tiempo aquí en el tren, tanto tiempo para estar en las cosas que me han pasado. De ir pensando en las cosas ciertas, bien ciertas, que son las que uno va viviendo. Entonces se reconoce uno y todo lo que siempre ha estado con uno, desde el recuerdo más puro, como si yo mismo me tuviera en la mano». Aunque ese primer recuerdo es el de un encuentro inicial romántico con su mujer Zenobia en los cañaverales, a partir de ahí la reflexión se concentra en el trabajo y en la situación económica que atraviesan. El film finaliza con una parada del tren en un pueblo del interior y con grupos de niños que se acercan a vender distintas comidas a los pasajeros, al tiempo que, generando un contrapunto con aquellas imágenes, comienza a escucharse como música extra diegética el tema de Palito Ortega *Nací en el Jardín de la República*, en el que el cantante tucumano canta alabanzas a la provincia. Como veremos, y como quizás ya aparecía embrionariamente en *Azúcar*, este recurso de contraponer la banda de imagen con la de sonido resultará muy productivo en el estilo de Vallejo.

Sin negar la importancia del posterior vínculo con el Grupo Cine Liberación para su proyección internacional, creemos que no hay que minimizar el hecho de que, con el auspicio del ICUNT, *Las cosas ciertas* pudiera participar en el Festival de Cine de Viña del Mar en 1967, evento que es considerado como «hito de origen» del denominado Nuevo Cine Latinoamericano. En efecto, en aquel evento resultaron premiadas obras icónicas de aquel fenómeno como *Now* de Santiago Álvarez y *Manuela* de Humberto Solás. Ese mismo año, precisamente, Fernando Solanas y

14.– Un año después Moris obtendría el premio al mejor director de fotografía de cortometrajes en blanco y negro otorgado por el Instituto Nacional de Cinematografía por su trabajo en el film «Hoy, cine, hoy». *La Gaceta*, 30/05/1966.

Octavio Getino, los fundadores del Grupo Cine Liberación, lo invitarían a sumárseles. Vallejo, que se encontraba trabajando en el canal 10 desde su fundación a mediados de 1966, abandonaría esa labor en el servicio informativo de la emisora, y ya como integrante del grupo filmaría en 1968 un corto de cuatro minutos denominado *Ollas populares*, en el que reproducía crudamente los efectos del cierre de ingenios azucareros decretados por la dictadura comandada por Onganía dos años atrás. El corto abre con un plano detalle de un bebé amantándose y continúa con primeros planos de niños y algunos ancianos comiendo en una olla popular, mientras suena el Himno Nacional argentino. Hacia el final, la banda de sonido imita al de un disco rayado y comienza a repetirse la línea que dice «… o juremos con gloria…. El corto se cierra con el bebé del inicio, aunque luego toma el rostro de la madre mirando hacia cámara. *Ollas populares* fue presentando en el Festival Internacional de Oberhausen, Alemania, como de realizador anónimo y producción de Cine Liberación, obteniendo el primer premio. Fue su cortometraje más difundido en ambientes sindicales y políticos argentinos hasta la aparición de *El camino hacia a la muerte del Viejo Reales*» (Mestman 2010, pág. 322).

En septiembre de 1968, Vallejo volvería a filmar a los Reales durante 12 días, imágenes que hacía 1971 se convertirían en la edición final de su película más famosa *El camino hacia la muerte del viejo Reales.* Aunque *Las cosas ciertas* es su antecedente evidente, su primer largometraje presenta muchas diferencias con aquel. Para comenzar, en esta ocasión Vallejo se encargó de la cámara de 16 mm y solo trabajó acompañado por Abelardo Kushnir, quién tomó el sonido con una grabadora a casete. Frente al encuadre cuidado y al uso extendido del trípode del miembro del ICUNT, Julio Jandar, acá la cámara en mano de Vallejo es «inquieta» y «nerviosa».[15] Por otro lado, aunque continúa el recurso de la voz *over*, en muchos momentos el sonido de los testimonios está sincronizado, como el que da inicio al film con la presentación del viejo Ramón Gerardo Reales. Asimismo, la música es nuevamente de Gentilini, pero en este caso se trata de temas folklóricos ejecutados con guitarra, y la voz de Tito Segura cantando las letras del poeta José Augusto Moreno que van «comentando» las imágenes.

La película comienza con el testimonio del viejo presentándose hablando directamente a la cámara: «Yo me llamo Ramón Gerardo Reales, del pago de San José. A mí me dicen "el negro". Yo tengo muchas cosas que contarle a mis amigos porque no puedo ocultar yo eso. Y todo tengo que contar, porque lo que me pasa a mí me pasa porque soy hombre…». Luego se divide en tres bloques dedicados a cada uno de los tres hijos que

15.– Esto no significa que no haya encuadres «prolijos», de hecho la película presenta varios insertos de *Las cosas ciertas*.

aún viven en Tucumán, volviendo cada tanto a la figura del viejo. Si las dos primeras partes buscan reconstruir fidedignamente las condiciones de vida de Ángel y Mariano, en la tercera, el director «recrea» las de El Pibe presentándolo como un activista sindical de base, elegido delegado, lo que el narrador en *off*, explicita y sintetiza diciendo: «aquello que el Pibe no fue en la realidad pero que quizás hubiera deseado ser o que tal vez lo sea». Más allá de esa diferencia, en los tres segmentos los hijos de Reales, y el mismo Viejo, reconstruyen acciones vinculadas a su vida cotidiana, familiar y laboral. Si bien el impacto del film se debió evidentemente a la fuerza de su denuncia y a sus pretensiones de intervención política, entiendo que, en aquellos dos aspectos interrelacionados – las reconstrucciones, por un lado, y la «recreación» de la figura del pibe junto con los comentarios del narrador – está también el núcleo que hizo al film sumamente novedoso para la época y explica las repercusiones del mismo.

Si la puesta en escena en el cine documental requirió desde sus inicios la necesidad habitual de que los protagonistas reprodujeran algunas de sus acciones para la cámara, lo novedoso en *El camino…* radica en el hecho de que, como señala Mariano Mestman, «la voz *over* introduce una reflexividad que rompe la transparencia enunciativa y explicita el proceso de elaboración de la película, remite a la historia aspectos del rodaje o diferencia entre los hechos reales captados por la cámara y las reconstrucciones» (Mestman 2010, pág. 331).

Como mencionamos, los elementos «ficcionales» se hacen más presentes todavía en la parte que trata la historia de El Pibe, ya que Vallejo construye un personaje tomando elementos de la propia vida de aquel, combinándolos con el de otras posibles trayectorias de trabajadores tucumanos del azúcar; es decir que «el personaje del Pibe representa mucho más el proyecto político a construir que su condición real, histórica» (Mestman 2010, pág. 333). A pesar de ello, no alcanza a constituirse en un modelo idealizado de dirigente gremial, lo que, en alguna forma, quizás transmita las propias tensiones o dudas del autor en la hechura del film, lo que a su vez, contribuye también de manera sutil a la ya referida «transparencia enunciativa». Por otro lado, podría sugerirse que, si como indica Mestman (2010, págs. 338-339), Vallejo intenta articular la distancia entre las condiciones y aspiraciones de los Reales, por un lado, y los proyectos de transformación social postulados por el cine político, por otro, poniendo en juego una experiencia de confrontación obrera y sindical que no es menos real en esos años que la historia del viejo y sus hijos, en ese intento de sutura colabore también el hecho de que reconstruidas o «inventadas» por el realizador, son los propios Reales quienes las escenifican.

La película obtuvo rápido reconocimiento internacional luego de su estreno en el Festival de Pesaro de 1971, logrando el Gran Premio en el

Festival de Mannheim, el FIPRESCI por parte de la crítica y el premio al Mejor Film por parte de la Oficina Católica Internacional de Cine. Desde el mismo momento del estreno se inició una lucha por parte de Vallejo para poder permitir que la película se estrenara en nuestro país sin censuras. En esa pelea el director recibió el apoyo de distintos actores, entre los cuales se encontró la FOTIA, la CGT local y las 62 Organizaciones quienes formaron una comisión desde la que organizaron distintos eventos para pedir por la difusión y la legalidad del filme. Aunque tuvo un prestreno hacia marzo de 1972, la película se proyectaría de manera abierta recién en septiembre de 1973.

La lucha por la exhibición de *El camino…* fue paralela a la producción por parte de Vallejo de una serie televisiva para canal 10: el programa *Testimonios de Tucumán*, que consistía en 18 cortos de 15 minutos puestos al aire quincenalmente a lo largo de 1972, que pueden explicarse en parte debido a la repercusión internacional de Vallejo y a la búsqueda dialoguista del rector interventor de la UNT, Héctor Ciapuscio. Luego, entre diciembre de 1973 y durante 1974, se difundiría una segunda serie de doce cortos de veinte minutos puestos al aire semanalmente con producción de la FOTIA denominada *Testimonios para la reconstrucción* y con el subtítulo de «Contribución de los trabajadores azucareros tucumanos a la lucha por la liberación y reconstrucción de la patria». El canal se encargaba del revelado, la edición y de ceder el espacio al aire. Ambas series fueron rodadas por Vallejo y un asistente con una cámara Bolex a cuerda de 16 mm y un grabador a casete y giraban en torno de la situación social y económica de la provincia tras el cierre de ingenios.

Del mismo modo que la película sobre el viejo Reales, las imágenes de los *Testimonios…*, al desmentir la imagen oficial de la provincia como «Jardín de la República» tuvieron una gran repercusión. Como señala Orquera (2007, pág. 29), ambas series «destacan no sólo por la novedad de su contenido, sino por el cambio en la concepción cultural que propusieron, al replantear el criterio valorativo que separaba lo aceptado de lo excluido en el imaginario provincial». Por un lado, Vallejo y las autoridades del canal universitario recibieron a lo largo de 1972 variadas felicitaciones por la puesta al aire de *Testimonios de Tucumán*, por parte de diferentes sindicatos, de sectores de la prensa o de la misma «Cámara de Televisión, Artículos para el Hogar y Afines de Tucumán», en las cuales se reconocía el impacto por la puesta en escena de la pobreza y de los problemas de Tucumán, encontrándola como algo necesario para superarlos. En ese sentido, la CGT Regional señalaba que «Si hemos de atenernos a la sabia definición socrática de que el médico ha de recetarnos remedios desagradables los cuales han de curarnos; las secuencias de Gerardo Vallejo constituyen la medicina amarga que necesita el país, para mejorar (…) de las enfermedades que padece, como consecuencia de una injusta distribución de las

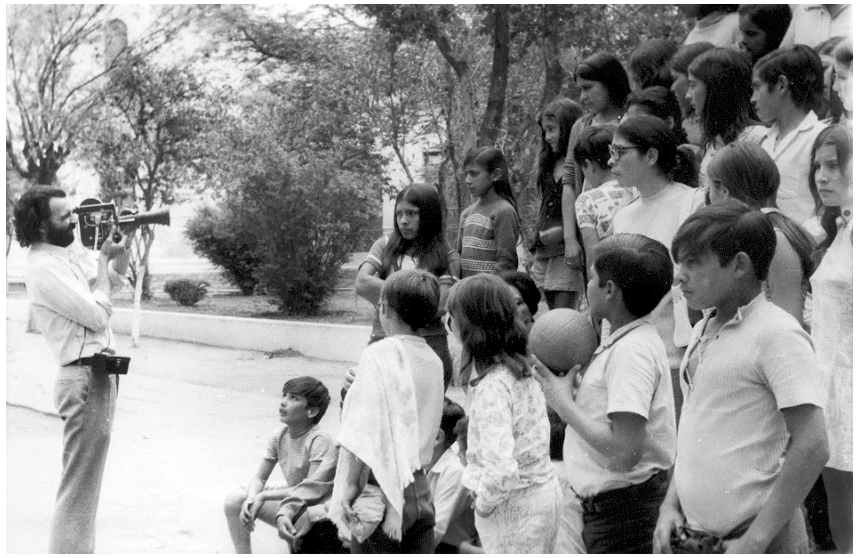

Figura 5.1. Gerardo Vallejo. Colección CECAAF.

riquezas económicas, sociales y culturales que posee».[16] Otros sectores, por el contrario, reaccionaron criticando al programa, como fue el caso del padre Gregorio J. Díaz quien manifestó su desilusión frente al autor de la serie y señalaba su pena al «ver que el Estado, patrocinando este programa, pretenda hacer creer que fomentando los resentimientos sociales se dan bases al pueblo para obtener su plenitud». Finalmente, proponía mostrar en lugar de los problemas de la provincia, «una ciudadanía optimista, deseosa de perfeccionar, en justicia y paz, al Jardín de la República».[17]

Los *Testimonios para la reconstrucción* se realizaron ya con el peronismo de nuevo en el poder y en un contexto de creciente violencia política. Las respuestas reaccionarias de algunos sectores se hicieron sentir con más fuerza, hasta el punto que luego de algunas amenazas, a finales de 1974 estalló una bomba en el hogar de los padres de Vallejo, lo que lo obligó a exilarse, al tiempo que se perdieron los negativos de ambas series.

Como ya señalamos, Vallejo se desempeñó durante algunos años como docente en el colegio Gymnasium Universitario dictando junto con Gustavo Moris las materias optativas «Cine» y «Fotografía», respectivamente. Siguiendo su propuesta de filmar una historia en el campo tucumano,

16.– *La Gaceta*, 11/06/1972.
17.– Cartas de lectores en diario *La Gaceta*, 25 de junio de 1972. Un análisis de la polémica suscitada en torno a la serie entre Díaz y el padre Juan Ferrante, vinculado a los curas tercermundistas, en Orquera (2007).

hacia 1966 los alumnos de 4to año Abel Herrera y Jorge Neme produjeron un corto de 10 minutos llamado *Una familia*, el cual acompañó fuera de concurso a *Las Cosas Ciertas* en su recorrido por Chile en 1967 y recibió una mención especial en el certamen organizado por el CPDC aquel mismo año. El corto se centra en la familia de Ángel, un obrero del surco de San Pablo de 25 años, quién nos la presenta en *off*, al tiempo que vemos las fotografías de su mamá, su mujer, su papá, su hermano y sus hijos Benito y Cirilo. Seguidamente, mientras la cámara recorre el almuerzo familiar en la humilde casa, escuchamos de fondo la radio con sus publicidades – una, por ejemplo, invita «a vivir en la generación Pepsi» – marcando un contrapunto entre la imagen y el sonido. Luego, Ángel cuenta de su traslado a Balcarce para la cosecha de la papa sobre imágenes del viaje; que a los 10 años comenzó a trabajar ayudando a su padre en el surco y que aspira a enviar más adelante a su hijo Cirilo con familiares en la ciudad para que lo eduquen y «para que tenga otro modo de vivir, con más posibilidad». La música consiste en un tema de tono melancólico compuesto y ejecutado con guitarra por Gentilini, aunque al inicio del corto y hacia el final se escucha una canción cantada en inglés por el grupo de rock español, Los Bravos, mientras Cirilo juega a la vera de la ruta. Este uso de la banda sonora vuelve al recurso del contraste y la «contradicción», en este caso, entre el mundo rural de la familia de Ángel y la ciudad de las expectativas a la que la ruta, transitada por veloces vehículos, conecta.[18] El uso de una canción de rock es también manifestación, en algún sentido, de la juventud de los directores.

5.5 Mercedes Sosa: entre la censura y la consagración

El clima social de esa época provocó que en muchos lugares Mercedes tuviese problemas para actuar «por comunista». Eso mismo fue lo que le sucedió en el Festival de Cosquín, donde no le permitieron subir al escenario en 1965. Fue su amigo y colega, Cafrune, quien le abrió el paso en el festival.[19]

«Me voy a atrever y voy a recibir un tirón de orejas por la comisión, pero qué le vamos a hacer, siempre he sido así, galopeador contra el viento, les voy a ofrecer el canto de una mujer purísima, que no ha tenido oportunidad de darlo y que, como les digo, aunque se arme bronca, les voy a dejar con ustedes a una tucumana: Mercedes Sosa», dijo Cafrune el 31 de enero de 1965 (Matus 2016, pág. 48). Mercedes interpretó «Canción del derrumbe

18.– Entrevista del autor con Jorge Neme, 26 de marzo de 2017.

19.– Unos años antes cuando Mercedes si había podido cantar en la plaza Próspero Molina, se había encontrado con el cantor jujeño en Uruguay, en esa oportunidad ella le consiguió alojamiento y algunas actuaciones, por eso, cuando se volvieron a encontrar, Cafrune quiso devolverle aquel favor.

indio», del compositor tucumano Fernando Iramain y fue ovacionada por todo el público. Esa primera vez de Mercedes en el escenario quedó grabada en la historia del folklore, marcó la carrera de la cantora y de algún modo marcó para siempre el destino de varios artistas folklóricos que adherían a varias de las ideas del Nuevo Cancionero.

El matrimonio de artistas decidió partir hacia Capital Federal para una serie de actuaciones centradas en el Nuevo Cancionero pero también con la decisión de establecerse en esa ciudad. Allí, fue donde a poco tiempo de haber llegado se separó de Oscar Matus. La llegada a Buenos Aires y el inicio de una vida, sin su pareja fue determinante para Mercedes.

Convencida de su profesión y de su carrera, Mercedes ya había aprendido a rodearse de intelectuales talentosos y guardaba especial fascinación por los pintores y los poetas. Cuentan en su entorno que escuchaba detenidamente todo lo que le contaban, indagaba y de ahí aprendía. «La fuerza del canto en todos los artistas del mundo viene del convencimiento total de dónde uno nace, de cuál es la razón por la cual se canta. El canto solamente como entretenimiento puede ser muy importante. Pero el canto que va adentro con cultura, esa que se forma a partir de las lecturas. Es mucha gente a la que le debo todo lo que tengo: escultores, pintores, artistas que han ido conduciéndome por todo un camino y así es que como yo siento esta manera de cantar. Ningún artista es solamente un artista porque canta bien. Esto sale del pueblo, de una cultura que tiene un artista en general de toda la gente, de todos sus compañeros que me han sido amigos y han ayudado a formarlo», insistía Mercedes años después, durante una entrevista en canal á.

En esos años Mercedes ya tenía grabados varios discos: *La voz de la zafra* (1962), *Canciones con fundamento* (1965), *Hermano* (1966), *Yo no canto por cantar...* (1966), *Para cantarle a mi gente* (1967) y *Con sabor a Mercedes Sosa* (1968).

Los primeros años de los setenta, Mercedes Sosa vivió lo que se podría definir como su primera época dorada. Con voz impecable y un repertorio de canciones bellísimas, la fuerza de esta mujer tucumana era gigante. Fue entonces cuando hizo su primera gira por Europa junto a otros artistas como Jaime Torres, Tres para el folklore y Domingo Cura.

Durante esa época, la artista grabó discos que quedaron en la historia y que le permitieron recorrer América Latina. Una de ellas fue Homenaje a Violeta Parra, grabado en 1971. Pero más allá del valor musical de cada uno de los discos de esa época, había un valor ideológico y cultural que la terminaron de ubicar entre unas de las referentes más importantes en el continente. *El grito de la tierra* (1970), *Homenaje a Violeta Parra* (1971), *Hasta la victoria* (1972), *Traigo un pueblo en mi voz* (1973), *A que florezca mi pueblo* (1975), *La Mamancy* (1976), *Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui* (1977) y *Serenata para la tierra de uno* (1979).

Figura 5.2. Mercedes Sosa. Gentileza Fundación Mercedes Sosa.

«Yo no quiero vivir ni en Francia ni en España, ni en ningún otro lugar del mundo que no sea este. El que no le guste mi canción que se vayan ellos, yo no voy a irme de acá», expresó a la prensa la cantante cuando, durante 1975 empezó a recibir amenazas de la Triple A luego de haber visitado Cuba. Años después de esa entrevista y a los meses de haber enviudado, la cantora tuvo que partir exiliada hacia Francia (Matus 2016, pág. 75).

5.6 El teatro: profesionalización y afianzamiento institucional (1966-1975). Surgimiento y desarrollo de la dramaturgia de Oscar R. Quiroga y del Teatro Universitario

Superada las instancias organizativas o estructurales para el teatro en el campo cultural general, la fase comprendida entre los años 1967-1975 implicó el afianzamiento de un «campo teatral específico»,[20] definido por la puesta en juego de relaciones e intereses particulares y por la «relativa autonomía» (Bourdieu 2003) que dichas fuerzas productivas obtuvieron. Es pertinente aclarar que, desde la sociología de la cultura, la autonomía relativa es un modo distinto de dependencia. Así, el cambio de una fase histórica a la otra se observa en la posición de los agentes

20.– Para conocer una periodización completa del teatro en Tucumán, véase Tossi (2011).

y de las formaciones institucionales al no aceptar otras reglas de juego que las construidas por la propia tradición artística,[21] ya sea para tomarlas como punto de partida o para rechazarlas. Por ejemplo, del análisis de fuentes periodísticas u otros documentos historiográficos se evidencia que, para ciertos sectores conservadores, el teatro tucumano de fines de los años sesenta y principios de los años setenta, con declaradas inquietudes estético-formales cercanas a las neovanguardias, cuestionaban el horizonte ideológico de los intelectuales tradicionales. De este modo, surgieron ciertas polémicas estético-teatrales en relación con «lo nuevo» y «lo erudito» dentro del ámbito cultural local.[22]

El proceso de relativa autonomía es, según Bourdieu (2003, pág. 86), correlativo al surgimiento de una categoría socialmente distinta de artistas o intelectuales profesionales. En efecto, la emergencia de nuevos agentes en el campo cultural provincial posibilitó la configuración de jerarquías sociales inéditas hasta entonces, las cuales se apoyaron y fundamentaron – por ejemplo – en la visión contracultural de los jóvenes tucumanos, en la modernización estética y la pretensión de «internacionalizar lo local», en la innovadora relación entre el Estado y el teatro, en la vinculación directa de los artistas con centros dominantes como el de Buenos Aires, entre otras variables. Por ende, aproximadamente desde 1967, podemos reconocer a un teatrista en proceso de profesionalización.

El teatrista en proceso de profesionalización – resaltamos la idea de «en proceso» – fue en aquel contexto una nueva categoría social. Dichos agentes, considerando la división del trabajo en el arte teatral, fueron en su mayoría actores y en menor medida directores. En relación con el rol del director debemos destacar su formación autodidáctica resultado de la vinculación con el Movimiento de Teatro Independiente. La aparición del escenógrafo o del iluminador tucumano con tendencia profesional estuvo condicionada – entre otros complejos factores – por los requerimientos educacionales específicos que dichas prácticas traen aparejadas (arquitectura, física o ingeniería), dificultándose su fortalecimiento técnico, y recayendo sobre muy pocos agentes la responsabilidad de casi todas las escenografías e iluminaciones de espectáculos de la provincia.

Por otro lado, debemos indicar que los teatristas emergentes fueron, en su gran mayoría, jóvenes[23] entre 20 y 35 años con procedencia de

21.– Recordemos que el artículo «Nuestra vida teatral» de Julio Ardiles Gray fue, desde nuestros registros, el primer ensayo en el que un agente del campo intelectual local propuso conscientemente la idea de una «tradición teatral», bajo los términos y conceptos ya analizados.

22.– El debate entre lo nuevo y lo erudito en las prácticas teatrales será desarrollado en función de las estrategias de creación adoptadas por el «Teatro Universitario».

23.– Véase: «Jóvenes en el teatro: Reflexiones sobre el actor, el tiempo, la obra. Un "boom". Panorama de la Juventud». ALG, *La Gaceta*, 01/06/1969.

clases sociales medias. Desde este punto de vista, los niveles de educación superior y/o específica de los agentes constituyeron aspectos determinantes en la noción de profesionalismo. En este sentido, debemos señalar la creación, en 1969, del Conservatorio Provincial de Arte Dramático, punto culminante de un largo proceso de indefiniciones institucionales y de frustraciones artísticas que, finalmente, se alcanzó en esta nueva etapa. No obstante, durante esta fase histórica los agentes teatrales complementaron su formación académica estudiando carreras universitarias que, en mayor o menor medida, se vinculaban con el arte escénico: por ejemplo, filosofía, letras, arquitectura, pedagogía o abogacía.

Para comprender los niveles de confrontación entre las diversas fracciones del campo teatral específico, en primer lugar, debemos destacar que a partir de 1966 surgió una nueva institución: el «Teatro Universitario», una entidad oficial dependiente de la Universidad Nacional de Tucumán y dirigida –a lo largo de toda su vida institucional– por el director porteño Boyce Díaz Ulloque. Entonces, entre los años 1967-1975, el campo de producción teatral se compuso de tres fuerzas sistemáticas: Teatro Estable de la Provincia, Nuestro Teatro[24] y Teatro Universitario. En la puesta en diálogo de este triángulo institucional es que hallaremos las «distinciones culturalmente pertinentes» planteadas por Bourdieu como bases del profesionalismo y la autonomía relativa. Este reconocimiento diferencial, puede observarse comparativamente en el cuadro 5.1.

El teatro tucumano durante los citados años demostró su capacidad para pensarse a sí mismo; evidenció su idoneidad para explicar y argumentar sus premisas fundamentales, como así también, para cuestionar sus ideas-fuerzas, en especial, su posición en el convulsionado campo político. La interrogación axiomática se observa en dos tendencias; primero, los intelectuales tucumanos en general –incluso los teatristas– se cuestionaron puntualmente sobre el concepto cultura y sus significaciones prácticas,[25]

24.– Vale aclarar que, si bien Nuestro Teatro no fue el único grupo adherido al movimiento independiente en Tucumán, este sí fue el grupo paradigmático durante los años en estudio por su altos nivel de producción, por su sistematización y continuidad a lo largo de casi tres décadas, por el impacto de sus trabajos artísticos en el campo intelectual general, entre otras variables que estarán desarrolladas en páginas siguientes. Entre los grupos independientes que, de modo paralelo a Nuestro Teatro, ganaron reconocimiento podemos destacar a «Teatroarte» dirigido por Jorge Saad; una formación artística con importante tradición en Tucumán que, hacia fines de los años sesenta, se desarticuló. «Teatroarte» sería entonces un relevante objeto de estudio, pero debido a la delimitación y acotamiento de nuestra tesis no podemos abordarlo, quedando como notorio desafío para futuras investigaciones.

25.– Estos debates pueden observarse, por ejemplo, en la revista *Última Línea*, editada por Arturo Álvarez Sosa y Tiburcio López Guzmán en el marco de la dictadura de Juan Carlos Onganía.

Instituciones y formaciones	Teatro estable de la Provincia	Teatro Universitario	Grupo «Nuestro Teatro»
Dependencia	Gobierno de la Pcia. de Tucumán	Universidad Nacional de Tucumán	Sin dependencias de entidades oficiales.
Agentes	Actores y técnicos estables contratados. Director de escena y escenógrafos por turnos. El director generalmente no es tucumano.	Un solo director de escena contratado permanentemente. Los demás agentes en rotación. Se registran severos problemas de contratación.	No perciben sueldos. En apariencia no hay jerarquía. El coordinador es el director de escena. Otros agentes rotan. Existe un consejo directivo.
Medios de producción	Provienen de fondos del Consejo Provincial de Difusión Cultural.	Provienen de la Universidad.	Provienen de empresas privadas a cambio de publicidad y de un «club de amigos».
Espacios físicos	Teatro General San Martín dependiente del Estado provincial. Posee equipo y personal técnico.	Biblioteca Alberdi y, desde 1968, el Teatro Alberdi. Posee equipo y personal técnico, pero disfuncional.	No poseen lugar propia hasta 1967, en que es inaugurada la sala de Entre Ríos 109. Pocas posibilidades técnicas.
Toma de decisiones	Vocal del Dpto. Teatro CPDC, bajo condicionamientos gubernamentales.	Director general, bajo las directivas de la Secretaria de Extensión o Dpto. Artes, UNT	Consejo directivo, pero con decisión final del director de escena.
Permanencia en el campo teatral	Desde 1959 y continúa. Se destacan dos fuertes interrupciones, 1973 y 1976.	Inicia sus actividades en 1964 con la Escuela de Teatro, en 1966 inicia actividades escénicas profesionales y es desarticulado en 1979.	Desde 1959 se desarrolla ininterrumpidamente hasta 1985. A partir de entonces, el grupo no se desintegra pero sí inicia una nueva etapa.

Cuadro 5.1. El campo teatral en 1966.

segundo, los agentes teatrales en particular se vieron obligados –por el auge de notas periodísticas y por las relaciones de posición con la crítica especializada– [26] a dar cuenta de sus reflexiones, inquietudes y creencias poéticas, o aspectos vinculados con la función social y comunitaria del arte o con los efectos políticos e identitarios del teatro en el ámbito cultural regional, entre otros factores.

En este sentido, las dos encuestas realizadas por la Sección Literaria del diario *La Gaceta* a los principales agentes intelectuales del período fueron interesantes ejercicios reflexivos. La primera encuesta se efectúo entre marzo y mayo de 1968, la segunda, entre julio y octubre de 1972. En ambos casos, participaron decenas de artistas, literatos, científicos, filósofos, periodistas, entre otros que polemizaron sobre el incremento notorio de las manifestaciones estéticas y sobre las problemáticas de la llamada «situación cultural» en la provincia. En los reportajes de 1968, los entrevistados resaltaban los altos niveles de producción cultural tucumana, en especial, por la recepción de nuevas teorías, o por la emergencia de experiencias artísticas casi de modo paralelo a los grandes centros culturales extranjeros, fortaleciendo de este modo a representaciones sociales tales como: «Tucumán, centro cultural del NOA» o colaborando en la mística de una «época de oro» para el arte provincial. Por el contrario, en la encuesta de 1972, el espíritu optimista por una cultura local superlativa que compensara o corrigiese la imagen externa de Tucumán luego de los cierres de ingenios azucareros y sus aberrantes consecuencias socioeconómicas, confrontó con un definido compromiso político, incluso, para algunos consultados, la provincia era un ámbito cultural dependiente, dominado por retóricas extranjeras –«en Europa se resfrían y nosotros estornudamos»– (Socolsky, *La Gaceta*, 23/07/1972), divorciado de la realidad circundante y en deuda con su pueblo, esdecir, descentrado del NOA.

En relación con estas polémicas, dos agentes teatrales paradigmáticos del período exponen –precisamente– las dos perspectivas en pugna. El actor, director y por entonces Vocal de Departamento Teatro del CPDC, Carlos Olivera, decía:

26.– Los cambios productivos en el teatro local, motivaron –de algún modo– a que la prensa tucumana ejerciese nuevas respuestas y se adaptara a tales transformaciones. Si hasta 1966 Julio Ardiles Gray era el agente dominante en el discurso crítico escénico, entonces, a partir de esa fecha, se configuró un panorama inédito: los principales medios gráficos de la provincia incorporaron a sus líneas editoriales columnas específicas sobre el teatro tucumano. Así, entre los años 1967-1976, Dardo Nofal en *La Gaceta*, Julio César Rodríguez Anido en *Noticias* y Francisco Galíndez en *El pueblo* –para mencionar sólo los más representativos del período– generaron una dinámica distinta en los modos de reflexionar sobre la escena, fundamentalmente, se promocionó el disenso y la capacidad de debate.

> «(…) en lo que a sus escritores, poetas, artistas e intelectuales se refiere, Tucumán sobresale como el centro cultural más importante del país después de Buenos Aires, y que se vio acrecentado con la creación del NOA Cultural que colocó a nuestra provincia en su contexto regional, dentro del cual ejerce un liderazgo indiscutido».[27]

En directa resistencia a la visión centralizadora de Olivera y de otros agentes participantes en la encuesta, el actor, director y dramaturgo Oscar Quiroga, señaló su postura diciendo:

> «En teatro, por ejemplo, nos jactamos de ser la segunda capital teatral del país, pero por dentro sabemos que es una falacia, porque no existe un público masivo, no existe una política teatral que tenga que ver con la realidad y no existen la austeridad ni el rigor creativos (…) tenemos que cuestionarnos sobre la auténtica validez del teatro en su función social. Eso significa buscar contenidos realistas y populares que conduzcan al esclarecimiento definitivo de lo nacional».[28]

En los discursos de Carlos Olivera y Oscar Quiroga se evidencian algunos – de los múltiples – ejes del debate intelectual local, los que confrontan sobre la legitimación cultural y funcionalidad ideológica asignada al teatro tucumano en un difícil mapa sociopolítico.

5.7 La dramaturgia de Oscar R. Quiroga o la palabra escénica territorializada

En 1967 surgió otro componente central en la consolidación del campo teatral local: Oscar Ramón Quiroga comenzó una nueva fase en su producción intelectual y escénica, marcada por la aparición de su primer texto dramático, *El tesoro de Margarita*, y por la instauración de Nuestro Teatro en un ámbito físico estable.

Cuando la reconocida actriz Rosa Ávila, pilar fundacional del grupo, cedió su casa para construir un teatro e inaugurar así la popular sala de la calle Entre Ríos 109, comenzó una etapa de madurez artística para Nuestro Teatro en general y para Oscar Quiroga en particular. Según Williams (1994), el logro de una propiedad implica, en ciertas formaciones culturales, un evidente cambio en los modos de producción, dado que un trabajador del arte ubicado dentro de un sistema capitalista, para no convertirse en un empleado o en un dependiente de gerentes institucionales, procura acceder al nivel de propietario, acción que, en estos casos, generó nuevas relaciones sociales específicas, posibilitándole al citado autor el ámbito propicio para sistematizar su literatura dramática.

27.– *La Gaceta*, 16/07/1972.
28.– *La Gaceta*, 10/09/1972.

Radicados en un espacio propio, la dramaturgia de Quiroga no cesó. Por lo tanto, la territorialidad alcanzada se ligó o anudó con la productividad de la palabra escénica. Así, en 1968 surgió su segunda obra de teatro para niños, *La gata Patacha*. Los textos para adultos surgieron a partir de 1970 con la obra *El señor Foreigner*, luego se sumaron *Los días Nuestros* (1972), *Crónica de la pasión de un pueblo* (1973) y *El inquilino* (1974). Estas obras participaron activamente en el período de afianzamiento del campo teatral, pues son piezas que, desde específicos núcleos semánticos, generaron respuestas a interrogantes históricos centrados en los debates identitarios regionales, las contradicciones de la clase media en la formación democrática, la violencia como estrategia de lucha política, la desidia social ante el cierre masivo de ingenios azucareros y el éxodo de miles de tucumanos, entre otras problemáticas de la época que convirtieron al teatro de Quiroga en un reflejo vivo, crítico y mediador de ese complejo orden llamado «realidad».

Quiroga no fue en primera instancia un «dramaturgo de gabinete», es decir, encerrado en la creación literaria como un acto en sí mismo; por el contrario, su producción literaria estaba atravesada por la gestación escénica, por la pluralidad de voces que invadían en cada ensayo teatral, o por la efímera gestualidad de un actor o actriz. Esta forma de escritura respondía a diversas variables, entre otras, a sus intereses estilísticos.

Entre fines de los años sesenta y principio de los setenta, Quiroga indagó en ciertas líneas poéticas que dejaron huellas en sus creaciones, por ejemplo, estudió a Stanislavski – siguiendo la traducciones al español de la teoría de Michael Chejov – y aplicó sus premisas técnicas en el montaje de *Recordando con ira* (1968) de Osborne, puesta en escena que legitimó a Nuestro Teatro en el campo intelectual gracias a su calidad estética y al reconocimiento del público y la crítica, registrándose 77 funciones sistemáticas de dicha obra, vale decir, un suceso inédito para la escena local. Esta experiencia teatral influyó directamente en su obra *Los días nuestros*, en la que la intertextualidad con Osborne es notable, además, el autor se sumergió con esta obra en los avatares del «realismo reflexivo argentino» (cfr. Pellettieri 1997), esto es, la corriente estética dominante en la escritura dramática porteña, pero con acciones y personajes atravesados por la ebullición social y subjetiva que provocó el «Tucumanazo» (cfr. Crenzel 1997).

Al poco tiempo, Quiroga matizó su interés por lo stanislavskiano para estudiar y profundizar decididamente en la poética de Bertolt Brecht. La estética del escritor y director alemán fue para él un polo indiscutido de referencias, no sólo artísticas, sino también políticas. En 1972, como resultado de sus estudios sobre Brecht, estrenó con el grupo Nuestro Teatro la memorable pieza *Madre Coraje y sus hijos*. Si bien el montaje no obtuvo los niveles de recepción esperados, sí permitió instaurar un nuevo

rol en el campo teatral tucumano: la función del «intelectual comprometido» que hace de su obra un arma. Hasta esa fecha, lo brechtiano en la provincia había sido eventualmente abordado desde un punto de vista formal, divorciado de sus valores filosóficos e ideológicos. Por el contrario, Quiroga asumió con responsabilidad poética la visión política de Brecht, y un claro ejemplo de ello fue su obra *Crónica de la pasión de un pueblo* (1973), considerada por el propio autor como su mejor texto dramático. En esta pieza teatral utilizó gran parte de los recursos del realismo brechtiano, al introducir el procedimiento del *V-effekt* o «extrañamiento» en su estructura ficcional (cfr. Tossi 2009), esto es: literaturizaciones (usos de carteles y títulos que anticipan la acción), voces en off, elementos audiovisuales como núcleos del relato, canciones, organización dramática en cuadros, actuación deíctica, entre otros. Con esta puesta en escena –y en el marco de su afiliación a la Juventud Peronista, quienes en pleno estreno de la citada obra festejaron el inminente regreso de Perón al poder– Quiroga satisfizo los anhelos de ciertas franjas intelectuales que le exigían al teatro una participación activa en las acciones políticas de la época.

5.8 El Teatro Universitario: una nueva fuerza productiva*

En pleno debate sobre el compromiso intelectual o la función ideológica de los agentes y de las instituciones, la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) se convirtió en el foco de atención por la falta de acciones culturales concretas, luego de la interrupción que la dictadura autodenominada «Revolución Argentina» efectuó sobre el tercer período de gobierno del rector Eugenio F. Virla.

La transición institucional en la que se hallaba la UNT y, en suma, el marco general de las polémicas sobre una identidad regional con impacto directo en el rol de los intelectuales, son variables fundamentales para comprender el devenir de la tercera fuerza productiva del campo teatral específico, aludimos al denominado Teatro Universitario, una formación artística que –según nuestra investigación (cfr. Tossi 2011)– transitó por tres momentos característicos: Implementación (1964-1966), Afianzamiento institucional y poético (1967-1975) y Desmantelamiento (1976-1979).[29]

La vida corporativa del Teatro Universitario estuvo íntimamente ligada al nombre de su coordinador general, el director teatral José María («Boyce») Díaz Ulloque.

*.– Para la elaboración de este apartado nos basamos en documentos hallados en el archivo del Teatro Universitario y en resoluciones o circulares del Archivo General de la UNT, como así también en el legajo personal de José María Díaz Ulloque, n.º 722 y n.º 10.878, Dirección General de Personal de la UNT.

29.– Esta fase histórica del TU será desarrollada en el capítulo VI del presente libro.

Díaz Ulloque nació en Buenos Aires el 14 de abril de 1922. Llegó a Tucumán en 1961 para dirigir *El tiempo y los Conway* de Priestley en el Teatro Estable de la Provincia. En aquellos años era un reconocido director teatral en Capital Federal por su vinculaciones al Teatro Candilejas, al Teatro del Globo coordinado conjuntamente con María Luisa Bemberg y Catalina Wolf, además de sus montajes en el Primer Teatro al Aire Libre de Buenos Aires, entre otras actividades de relevancia cultural. Su amplia formación académica comenzó con una beca de estudios en la Escuela de Arte Dramático de Roma, luego hizo perfeccionamientos en Francia y España. Sus conocimientos de idiomas (inglés, francés, italiano, portugués) le permitieron viajar y conocer en profundidad la renovación estética que el teatro moderno y neovanguardista realizaba en las principales capitales mundiales. En 1979, la última dictadura militar lo declaró «prescindible» de la Universidad y, ante la imposibilidad de seguir trabajando en Argentina, se exilió en Gerona (España) donde murió en diciembre de 1988.

5.8.1 La implementación (1964-1966): una enseñanza perdida

En Tucumán, la relación teatro y universidad registraba un importante antecedente, nos referimos al Primer Simposio de Directores Escénicos Latinoamericanos de 1958 (cfr. Tossi 2011). Con esta inédita experiencia, los intelectuales del teatro independiente argentino intentaban poner en diálogo sus propios ideales artísticos con los de la modernidad frondicista luego de la caída del peronismo.

Por lo tanto, recuperando este perfil institucional, el rector Virla y el profesor Francisco Cuenya a cargo del Departamento de Extensión Universitaria programaron la implementación de Cursos de Teatro curriculares. Para ello, se contrató al director de teatro porteño Boyce Díaz Ulloque como profesor a cargo y, además, se conformó una comisión asesora integrada por personas con amplio reconocimiento académico e intelectual en el medio.[30]

Los cursos comenzaron en el mes de mayo de 1964, con 400 aspirantes inscriptos y, a su vez, organizados en dos niveles: Introducción al Teatro y Especialización. Los trayectos académicos incluían tres áreas disciplinares: Actuación, Escenografía y Dirección Teatral.[31]

30.– María Eugenia Valentié, Jorge Rougés, Herberto Bühler, Jorge Wyngaard, Héctor Peirano y Jorge Galíndez

31.– El plantel docente estaba formado por Boyce Díaz Ulloque en lo respectivo a la Técnica Teatral, Marta Forté para Expresión Corporal, Mabel Castillejo para Foniatría, el arquitecto Alberto Lombana para Escenografía y, en el área Historia del Teatro, un cuerpo de prestigiosos catedráticos de la Facultad de Filosofía y Letras, por ejemplo: Néstor Grau (teatro griego), Helmuth Albrecht (teatro medieval), Juan Dalma (*Commedia dell'arte*), Jack Rush (teatro isabelino), Roberto

Esta estructura pedagógica se reprodujo durante el ciclo lectivo de 1965, con la incorporación de nuevos estudiantes y con las presentaciones de los primeros trabajos escénicos realizados por los alumnos de las diferentes áreas.

Paralelamente al dictado de los cursos, la comisión asesora antes mencionada confeccionó y elevó al Departamento de Extensión Universitaria un proyecto para la creación de la Escuela Universitaria de Arte Dramático (EUAD). Dicho proyecto contaba con un detallado plan de estudios y un estatuto[32] que le permitiría a la nueva entidad educativa una rápida incorporación al organigrama de la UNT. Sin embargo, el proyecto nunca pudo concretarse. Distintos documentos hallados nos permiten estimar algunos de los factores que colaboraron en su fracaso.

Primero, los cursos de teatro de los años 1964 y 1965 se realizaron con asignaciones presupuestarias mínimas e inestables que no soportarían la estructura de una Escuela en plena funcionamiento. Segundo, la intervención a la universidad en septiembre de 1966 desestabilizó aún más las condiciones –administrativas y económicas– para la instauración definitiva de la EUAD. Por esto, la comisión asesora elaboró un régimen de transición para el año 1966, una estrategia-puente hasta tanto la Escuela pudiese ser inaugurada. Este régimen de transición incluía, entre otros puntos, el cierre momentáneo de las inscripciones y la recontratación de los docentes específicos. A pesar de los esfuerzos e insistencia de la comisión asesora –tal como se registra en nota del 07/10/1966– [33] para que las nuevas autoridades ejecutivas materialicen el ansiado proyecto, este se vio finalmente malogrado. Así, una vez más, quedaba relegada la utopía de los independentistas reunidos en el Simposio de 1958 en su afán de conformar un ámbito federal para la profesionalización de los agentes teatrales. Por consiguiente, la enseñanza profesional del teatro se perdió en la tecnocracia universitaria de los años sesenta.

En un documento de archivo con fecha de 20/02/1967, según expediente 12.002.967, las autoridades del Departamento de Extensión Universitaria explicaron al rector interventor las funciones cumplidas por Díaz Ulloque hasta ese momento y, a su vez, signaron el futuro de este agente y el de la entidad:

> «La experiencia, nos ha demostrado las grandes dificultades que el dictado de cursos ha encontrado por distintas razones: falta de local, organización administrativa, etcétera, por lo que resulta aconsejable no autorizar el dictado de cursos en el transcurso del corriente año. En cambio, sí es posible

García (barroco español), Celina de Carilla (Molière), Ricardo Casterán (Racine) y América J. S. de Parpagnoli (romanticismo francés).

32.– Para conocer la versión completa del estatuto de la EUAD, puede consultarse el documento publicado como apéndice en: Forté (2002, págs. 193-199).

33.– Documento extraído del Archivo General de la UNT.

> percibir la importancia que la actividad teatral concreta tiene en el medio y sobre todo que la Universidad la apoye y desarrolle. Por ello, señor rector, estimo aconsejable para el corriente año, el desarrollo de la actividad teatral dentro del programa que propone el señor Díaz Ulloque, puntualizando que la función esencial del director contratado para actividades de teatro debe orientarse hacia la puesta en escena de por lo menos 4 obras en el transcurso del año 1967».

Considerando todo lo expuesto, podemos agregar una variable más que contribuye a comprender a este Teatro Universitario sin escuela, nos referimos a que –en términos generales– Díaz Ulloque no demostró tener sólidos objetivos didácticos en sus proyecciones profesionales, por el contrario, su pasión por la creación artística –principalmente, la puesta en escena– era su motivación u horizonte principal. Así, la promoción de un Teatro Universitario sin fundamentos educacionales pudo ser posible, aunque en sí misma tuviera contradicciones explícitas.

5.8.2 Afianzamiento institucional y poético: 1967-1975

En efecto, por las anteriores condiciones y circunstancias la Escuela Universitaria de Arte Dramático no logró efectivizarse y, en su lugar, surgió a partir de 1967 un organismo con estrictas funciones artístico-escénicas, sin pretensiones pedagógicas. Este segundo momento es el que define al Teatro Universitario (TU) propiamente dicho.

Con la anuencia de los directivos superiores y bajo la administración del Departamento de Extensión Universitaria, Boyce Díaz Ulloque desplegó desde 1967 un proyecto estético inédito que colaboró en la consolidación del campo teatral específico; dicho proyecto buscaba articular su apego personal por la innovación formalista de la escena moderna –europea o estadounidense– con la tradición ilustrada o erudita asociada a la Universidad.

Si abordamos la archipoética del «drama moderno» siguiendo los aportes de Dubatti (2009, págs. 110-111) y aplicamos estas ideas a la cronología de puestas en escenas (Tríbulo 2007, págs. 525-530) del Teatro Universitario durante los citados años, entonces, podemos corroborar la tendencia hacia el objetivo antes mencionado. Recordemos que, según Dubatti, la archipoética mencionada asume su forma canónica en el realismo y, desde allí, es factible estudiar el desarrollo de sus versiones. Por lo tanto, entre 1967 y 1976, Boyce Díaz Ulloque intentó expandir y satisfacer los horizontes de expectativas de las fracciones intelectuales cultas con montajes escénicos del drama moderno en:

1. Versión canónica: *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen (1970).
2. Versión ampliada y/o crítica: *El zoo de cristal* de Tennessee Williams y *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, ambas representadas

Figura 5.3. Obra de teatro *Cementerio de automóviles*. Colección CECAAF.

en 1968; *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* de Tom Stoppard (1971).

3. Versión fusionada: *El hombre de La Mancha* de Dale Wassermann (1973-1975)
4. Versión disolutoria o negativa:[34] *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz (1969) *Cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal (1971).

Al mismo tiempo, este proyecto artístico no se agotó en las versiones o apropiaciones realistas del drama moderno, además apeló a otras tendencias con proximidad al subjetivismo y al esteticismo del siglo XIX como ser *Woyzeck* de Georg Büchner (1970) o *El abanico de Lady Windermere* de

34.– Esta versión del canon realista con bases en el «drama moderno» correspondería por sus «aires de familia» con la poética del Teatro del Absurdo, la cual, Dubatti (2009) inscribe en dicho canon, en especial, por sus formas emergentes en Latinoamérica.

Oscar Wilde (1968) respectivamente, esto último, con el mismo objetivo de legitimidad cultural antes comentado.

A partir de estas estrategias de producción teatral, podemos inferir la posición adoptada por Boyce Díaz Ulloque en el campo teatral específico como uno de los intelectuales emergentes con tendencia a la modernización estético-formal y pretendidamente despolitizado.[35]

Uno de los primeros datos importantes para cotejar con este posicionamiento intelectual es que, durante toda su gestión teatral universitaria, Díaz Ulloque no desarrolló una poética escénica con textos dramáticos de autores nacionales, ni regionales; con lo cual, su proyecto cultural entró en confrontación directa con los agentes que trabajaban a favor de una identidad regional o con las fracciones de izquierda o neoperonistas próximas a los ideales de lo «nacional y popular».

En efecto, esta supuesta «despolitización» le costó a Díaz Ulloque feroces críticas, provenientes tanto de las franjas conservadoras como de las progresistas. Por un lado, los sectores tradicionales e incluso ortodoxos en su apreciación artístico-literaria trazaron disímiles horizontes de expectativas en relación con las obras teatrales de Boyce Díaz Ulloque. Esto significa que, a pesar de estar satisfechos por la importante lista de dramaturgos reconocidos y consagrados en la cultura europea y erudita, los intelectuales de elite reaccionaron –en algunos casos– distantes a la articulación de estos intereses con lo neovanguardista. Esta perspectiva puede observarse en las objeciones de las franjas católicas ante el estreno de *Cementerio de Automóviles*, uno de los montajes con mayor potencialidad y riqueza escénica del período. Por otro lado, los sectores progresistas leían estas propuestas teatrales como meros ejercicios esteticistas, alejados de la convulsionada realidad tucumana.

De este modo, toda la trayectoria de Díaz Ulloque estuvo signada por el debate con estas fracciones sociales, aunque él no se caracterizó por emitir respuestas públicas. En efecto, si algo identificó a la gestión de Díaz Ulloque frente al Teatro Universitario fue que, precisamente por las polémicas explicitadas, logró captar un importante número de espectadores. Durante aquellos años, los miembros del grupo registraron una cantidad aproximada de 3.000 concurrentes asiduos y sistemáticos a sus espectáculos[36] y, paralelamente, el director del TU, en una nota periodística,[37] señaló que la suma total de espectadores asistentes durante

35.– Esta característica es resaltada por todos los entrevistados, quienes aseguran que Díaz Ulloque nunca mostró un posicionamiento político o partidario específico, por el contrario, se definía por su «no-politización». En el estudio de casos efectuado (cfr. Tossi 2011), este aspecto es analizado desde la intención del creador y, a su vez, desde la recepción de sus trabajos artísticos.

36.– R. Salim, comunicación personal, 24/02/2005.

37.– *La Gaceta*, 20/01/1971.

la temporada 1970 fue de 28.713. En correspondencia con estas cifras, a las que no podemos acreditarle rigor estadístico, hallamos los registros que Forté (2002, págs. 65-79) efectuó sobre el número de representaciones, es decir, otro medio para comprobar el incremento de espectadores que el TU logró, a saber: en 1967 el grupo realizó 56 funciones para la obra *El ojo público y El oído privado* de Schaffer; luego, en los años sucesivos, la ponderación media estimada es de 37 muestras por espectáculo. Este número varió en casos particulares, por ejemplo, en sensacional éxito de la obra *El hombre de La Mancha*, la que se mantuvo en cartelera durante dos años. Sin lugar a dudas, esto implica un notable aumento de espectadores, dado que el promedio estudiado en la fase histórica anterior (1954-1966) era de 16 representaciones.

Estos datos cuantitativos nos permiten inferir otras estrategias de producción del Teatro Universitario, por ejemplo, la vinculación y/o tensión local con los campos de «gran producción» escénica (Bourdieu 2003, pág. 113), en este caso, con Buenos Aires.

Además de las relaciones con el Movimiento de Teatro Independiente, los puentes entre Buenos Aires y Tucumán deben establecerse en contacto con el «teatro profesional culto»[38] (Pellettieri 2003, págs. 157-164), es decir, una fracción distinta y/u opositora a los independientes; un teatro que conserva algunos recursos de la escena comercial internacional y que, a su vez, es el reproductor de medios para llegar al «gran público». Boyce Díaz Ulloque fue el más representativo de los agentes teatrales de Tucumán en el intento de cumplir con la estrategia de legitimación estudiada como «internacionalizar lo local». Para ello, se valió de lógicas y tácticas propias del «teatro profesional culto» porteño. Así, el dato estadístico de 3.000 espectadores resultaba eficaz y relevante a los objetivos de dicha agrupación, pues la premisa era responder a la «(…) ley de la concurrencia por la conquista de un mercado tan vasto como sea posible» (Bourdieu 2003, pág. 90).

Por consiguiente, podemos reconocer algunos modos de producción ejercidos por Díaz Ulloque durante su gestión, a saber:

1. Tácticas de creación: si lo nuevo y lo erudito fueron criterios asimilables a los trabajos del TU, entonces, esto implicó, por un lado, la innegable renovación escénica tucumana con líneas estéticas contemporáneas o paralelas a Buenos Aires u otros centros teatrales internacionales; por el otro, la formación de una «cultura símil», vale

38.– Un ejemplo de esta intertextualidad con las puestas en escena del «teatro culto profesional» lo hallamos en la versión de *Rosencrantz y Guilderstein han muerto*, estrenada en Buenos Aires por Osvaldo Bonet dos años antes que el TU la representara en Tucumán.

decir, un sustituto desclasado de la cultura legitimada digno de ser consumido (Bourdieu 2003, pág. 122).

2. Tácticas de difusión y circulación: el especial énfasis puesto por Díaz Ulloque en la promoción de sus obras y de sus actores –al estilo de las grandes «estrellas o divas» (Tríbulo 2007, pág. 548)– fue un modo inédito de comercializar a la escena local. Por supuesto, como ya dijimos, este modo no era compatible con la ideología independentista radicalizada en grupos como Nuestro Teatro. Sin embargo, a partir de esta «distinción cultural operativa», la difusión de las puestas en escena del TU se realizaron a través de todos los medios posibles: buscó apoyo en la televisión universitaria; los carteles y afiches podían ser elaborados por notables artistas plásticos como Ezequiel Linares; las propagandas radiales y televisivas eran minuciosamente confeccionadas, incluían una amena síntesis argumental, el colosal anuncio de los actores protagónicos, además, las referencias al autor y comentarios del impacto internacional que dicha obra había logrado antes en París, Londres o Buenos Aires. Por ejemplo, para la publicidad de la obra de Fernando Arrabal estrenada en 1971, se presentó el siguiente *slogan*:

> *Cementerio de automóviles*…
> En el ambiente más actual, la eterna pasión recreada…
> Redimir al hombre… una tarea de todos los días en todas las partes…
> Triunfo del todos y cada uno por el amor sobre la desesperanza…
> Participe usted viendo *Cementerio de automóviles*…
> La pieza más aclamada, la más vigorosa, la más importante de los últimos tiempos…
> *Cementerio de automóviles*, en el Teatro Universitario Alberdi, desde el viernes a las 22 horas.

Entre las tácticas de circulación desplegadas no podemos dejar de señalar el evidente interés de la agrupación por las giras nacionales. Desde 1967 y a lo largo de su vida institucional, el TU realizó más de 20 salidas (Jujuy, Córdoba, Mendoza, Salta, Santiago del Estero, Chaco, Corrientes, etcétera), destacándose por su «beneficio simbólico» (Bourdieu 2003, pág. 127) los viajes al Teatro Cervantes de Buenos Aires. Con estas giras, se intentaba corroborar la capacidad del elenco en la captación del «gran público», difundiéndose luego, en el ámbito de la provincia, las críticas que los diarios porteños *La Nación*, *La razón*, *Clarín*, *La Prensa*, entre otros, publicaban sobre el elenco tucumano.

Más allá de estas notables estrategias productivas, el proyecto de acercar al teatro tucumano al «gran público» no logró el desarrollo esperado

por Díaz Ulloque. Múltiples factores participaron de este hecho, desde nuestra lectura, podemos argumentar que la beligerancia provocada por sus propuestas escénicas en distintas fracciones intelectuales locales no colaboró en la formación de un «mercado» para el teatro tucumano.

Otro síntoma de este panorama fueron las relaciones dispares que el Teatro Universitario mantuvo con la crítica periodística tucumana, la cual, generalmente, reconoció los esfuerzos del grupo por la innovación estilística de la escena local, subrayando además el ingenio de Díaz Ulloque en la creación de seductoras e audaces puestas en escena, pero al mismo tiempo insistió –toda vez que pudo– en dos problemáticas generales: primero, los desajustes o desequilibrios actorales frente a textos dramáticos de altísima complejidad; segundo, la ya comentada ausencia de una política teatral que aportara a la consolidación de la escena nacional y regional.

En relación con el primer aspecto, estas observaciones críticas corresponden generalmente a los primeros años de vida institucional del Teatro Universitario, con actores sin prácticas formativas puntuales y en un arduo proceso de adaptación a las «marcaciones exteriores» que el director proponía como técnica para la representación de los personajes. Luego, los actores que pudieron capitalizar conocimientos y adaptarse a ese particular estilo de dirección, desplegaron diversas potencialidades actorales con un sello personal hasta convertirse en referentes ineludibles de la escena local. Nos referimos a los actores con un mínimo de permanencia y sistematización dentro del grupo.[39] Respecto de la ausencia de un proyecto escénico nacional o regional que aportara a las discusiones de base del campo intelectual, señalamos al año 1972 como un período decisivo en este sentido. Las invectivas al TU por su exclusivo apego al teatro europeo y estadounidense llegaron a su punto de mayor desarrollo en el citado año, pues, en el marco de la creciente politización del campo cultural, la agrupación estaba obligada a reaccionar. En esta instancia, no sólo eran las críticas locales (Francisco Galíndez, *Noticias*, 05/01/1972) o las porteñas (Francisco «Paco» Urondo, *La opinión*, 18/05/1972) las que cuestionaban este perfil artístico, sino además las propias autoridades de la Universidad. Juan Tríbulo relata que, con motivo del espectáculo *Romance de la muerte de Juan Lavalle*, dirigido por Luis Montura, con textos, recitado y música de Ernesto Sábato y Juan Falú, el rector interventor de la UNT, Héctor Ciapuscio, comparó esta obra con la gestión teatral de

39.– Ricardo Salim, Alicia López Vera, Norah Castaldo, Elba Naigeboren, Marina Bertelli, Cástulo Guerra, Juan Carlos Di Lullo, Raúl Di Lullo, José Ávila, Jorge Scanavino –luego, destacado asistente de dirección hasta la clausura del TU– entre otros. A este listado se sumaron actores provenientes de diversas agrupaciones que supieron inteligentemente atesorar el criterio artístico de Boyce, por ejemplo: María Angélica Robledo, Marta Forté, Carlos Olivera, Claudio García Bes, Rudy Lewin, Miguel Jordán, Blanca Rosa Gómez, entre otros.

la UNT diciendo: «espectáculos como el de Lavalle emocionan, tocan lo argentino y nos hablan de algo nuestro con jerarquía» (2007, pág. 549). Así, la embestida al Teatro Universitario cobró énfasis institucional y, en 1972, apareció una de sus consecuencias: las autoridades de la UNT le impusieron[40] a Díaz Ulloque el montaje de un texto dramático de autor nacional; paradójicamente, un texto que al poco tiempo sería leído como un prototipo del «teatro político», aludimos a *La Granada* de Rodolfo Walsh. Con esta obligada experiencia y con la puesta en escena de *Ollantay* de Ricardo Rojas en 1978, se resume todo el interés manifiesto de este director por la literatura dramática nacional.

En 1972, por razones que no hemos podido conocer, se disolvió el Departamento de Extensión Universitaria, por lo tanto, en el contexto de tercer gobierno peronista, bajo la rectoría de Pedro Amadeo Heredia y por resolución 859-973, el Teatro Universitario pasó a depender del Departamento de Artes. Así, en este específico marco institucional, esta formación artística tuvo que reorientar sus proyectos. Una muestra de este cambio fue la postura que el TU asumió en 1974, respondiendo pública y políticamente a las objeciones que distintos sectores le habían formulado. Por ejemplo, en el boletín editado con motivo de su décimo aniversario, se dijo:

> «Cumplimos los diez años del Teatro Universitario, nos es posible a la luz de la más severa autocrítica, evaluar la tarea hoy cumplida (…). Somos conscientes de que el teatro debe ser un medio de expresión de la realidad. Esto no ha sido reflejado en su totalidad hasta el presente, ya que para lograrlo es menester haber fijado el mensaje y contar con un vehículo apropiado para ello».

Para construir este puente con la realidad y poder expresar un «mensaje», el Teatro Universitario pretendía establecer mayores vínculos con otros estamentos de la entidad y un notable crecimiento en su infraestructura para cumplir con las deudas en capacitación a los nuevos actores y directores locales emergentes. Es decir, ante el reclamo ideológico, la respuesta fue otro reclamo político-coyuntural. A pesar de estos reconocimientos, no hubo grandes transformaciones institucionales y el TU siguió sus actividades bajo las mismas premisas y objetivos.

Si bien, como dijimos, durante los años sucesivos no se modificó el proyecto teatral de Díaz Ulloque, lo que sí se alteró fue el contexto institucional en el cual la agrupación debía producir. Nos referimos al desarrollo de la violencia y del terrorismo de Estado evidenciado desde 1974. La UNT en general y, por ende, el Teatro Universitario en particular ingresaba a un nuevo período signado por estrictos códigos de comunicación, vigilancia y censura inusuales para los artistas involucrados. El teatro, por su cualidad

40.– R. Salim, comunicación personal, 24/02/2005.

de convivio o de quehacer colectivo, comenzó progresivamente a ser percibido como inoportuno o peligroso. Basta preguntarse: ¿cómo hacer teatro luego de la circular 11, emitida por el rectorado de la UNT el 24 de marzo de 1975, según resolución 87/975? La mencionada resolución expresaba:

> «No podrán realizarse asambleas o reuniones de profesores, alumnos y/o personal no docente en el ámbito del Rectorado y de las distintas facultades y dependencias de la Universidad, salvo las que hayan sido expresamente promovidas o convocadas por las autoridades Universitarias».

En consecuencia, al vulnerarse los derechos básicos de reunión y gestión grupales, o de libertad de expresión y de acción, se atentaba además contra ese minúsculo grupo de artistas que por las noches –un horario sospecho– se encontraban para construir, desde la ficción escénica, una metáfora social que funcionaría como complemento de aquel difícil mundo cotidiano.

5.9 Un campo literario en ebullición

En la década de 1960 el ámbito de la literatura se expande y complejiza. Aumenta en forma muy significativa el número de libros de escritores de la provincia, sobre todo de poesía. En su estudio sobre la actividad poética en Tucumán, Vicente Atilio Billone habla, en efecto, de la existencia de una «verdadera avalancha de libros de poesía» a partir de 1960 (Billone y Marrochi 1985, pág. 41). Los autores consagrados en períodos anteriores continúan produciendo y además comienzan a publicar numerosos autores «nuevos», que dan a conocer sus primeros libros en este decenio.[41]

También la narrativa, en particular, el cuento, conoce «un inusitado vigor» en este momento, de acuerdo con Corvalán (2008, págs. 84-85), quien vincula este fenómeno con la acción editorial de instituciones privadas (como la Peña El Cardón que en los sesenta diseña su colección de «Poetas del Cardón» y «Prosistas del Cardón») y organismos oficiales (como el Consejo Provincial de Difusión Cultural que pone en marcha un importante plan de ediciones de la obra de escritores jóvenes). Así, en corto tiempo se publican en Tucumán libros de relatos que conforman un conjunto de voces entonces emergentes, que renueva la narrativa breve en la provincia.[42]

41.– Arturo Álvarez Sosa, David Lagmanovich, Carola Briones, Tiburcio López Guzmán, Juan González, Dora Fornaciari, Néstor Rodolfo Silva, Oscar Quiroga, Manuel Serrano Pérez, Carlos Duguech, entre otros.

42.– *Mientras llega el olvido* (1961) de Ramón Alberto Pérez, *Historias de mujeres y de hombres* (1961) de Alba Omil, *Cuentos amables, nobles y memorables* (1964) de Julio Ardiles Gray, *Iván, el yugoslavo* (1969) de Osvaldo Fasolo (por Ediciones

Además comienzan a publicarse novelas, un género quizá frecuentado más tardíamente que la poesía y el cuento por los autores tucumanos. Estas aparecen, en su mayoría en Buenos Aires.[43] Se torna también más sistemática la publicación de antologías de textos de autores locales, que hasta el momento había estado reducida a tres compilaciones de poesía (*El Tucumán de los poetas* de 1916, *Florilegio de poesías tucumanas* de 1921 y la llamada *Primera antología poética de Tucumán* de 1952, a las que nos referimos en capítulos anteriores). Aparecen ahora las antologías *Poesía de Tucumán. Siglo XX* (1965) de Gustavo Bravo Figueroa y *Antología poética en el sesquicentenario* (1966) de José Cresseri, además del volumen titulado *Veinte poetas cantan a Tucumán* (1967). Y, por otra parte, dos significativas antologías de cuentos de autores de la región que incluyen numerosas narraciones tucumanas: *27 cuentos del norte argentino* (1968), también de Bravo Figueroa y *Cuentos del NOA* (1975) de Octavio Corvalán. Esta proliferación de volúmenes colectivos puede pensarse como un síntoma del notable incremento de la producción poética y cuentística en la provincia y de la necesidad de reunirla, organizarla, clasificarla. Y, en especial, como un síntoma de la voluntad de mostrar la existencia de una literatura ligada a una zona geográfica, de mostrar la existencia de una poesía de Tucumán y de una narrativa breve regional. La producción literaria local resulta, así, construida como un *corpus* y no ya como un conjunto de textos y autores aislados.

En algunos casos los prólogos de estas compilaciones tienen la envergadura de sistemáticos estudios críticos, que proponen una reflexión sobre la poesía y la narrativa local. Se retoma así, con mayor vigor, la discusión en torno a la literatura de la provincia y de la región que habían inaugurado el grupo La Carpa y las polémicas generadas por sus controvertidas afirmaciones, a las que nos referimos en el capítulo anterior. En este campo de la reflexión crítica habría que agregar la publicación de los importantes estudios de David Lagmanovich, que habían comenzado a esbozarse en la etapa anterior y que en esta cristalizan, sobre todo a partir de su libro *Literatura del Noroeste argentino* (escrito en 1965 aunque publicado en 1974) y del que había dado a conocer avances en un artículo de 1966.

---

del Cardón), y *Réquiem y otros cuentos* (1962) de David Lagmanovich, *Hay una isla para usted* (1963) de Hugo Foguet y *Cuartelario y otros cuentos* (1967) de Jorge Estrella (por Difusión Cultural).

43.– las novelas *El inocente* (1964) de Julio Ardiles Gray, quien había publicado ya cuatro novelas en la década anterior, *Uno* (1961) y *Aire tan dulce* (1966) de Elvira Orphée, quien contaba con una novela previa de 1956, *Sagrado* (1969) de Tomás Eloy Martínez, y en los primeros años de la década siguiente: *La ciudad de los sueños* (1971) de Juan José Hernández, *Visita francesa y completo* (1974) de Eduardo Perrone y *Frente al mar de Timor* (1976) de Hugo Foguet (Aráoz 2014, pág. 88).

También hay que mencionar los encuentros destinados a la discusión de la literatura local, un tipo de actividad que comienza en este período, con las Primeras Jornadas de Poetas del Norte argentino (1959) y las Jornadas de Escritores del Norte Argentino (1966), organizadas por La Peña El Cardón. Por su parte, el Consejo Provincial de Difusión Cultural organiza en 1961 el Primer Encuentro Nacional de Poesía.

Para concluir este breve panorama del desenvolvimiento de la literatura en Tucumán en estos años, resta referirse al terreno de los medios de difusión. Continúa actuando la página literaria de *La Gaceta* como una importante plataforma de visibilidad de los escritores de la provincia y surgen, además, nuevos órganos. Uno de ellos es la revista *Signo*, publicación literaria independiente que apareció entre 1958 y 1959 como hoja de poesía y que durante 1960 y 1961 se publica con regularidad como revista. Entre otras cosas, *Signo* experimentó con el poema mural, reviviendo experiencias ultraístas de la década de 1920. Otro proyecto nuevo, gestado por Carola Briones, Carlos Duguech y Manuel Serano Pérez, es la publicación mensual *Cartón de poesía*, que entre 1969 y 1970 edita veinte números consagrados especialmente a la poesía de Tucumán y de la región. Reaparece además la revista *Norte* a la que nos referimos antes, que en esta segunda época se edita bajo la órbita del Consejo Provincial de Difusión Cultural, con dos poetas a su cargo, Tiburcio López Guzmán y Arturo Álvarez Sosa. Otras publicaciones periódicas de la época son las revistas *Tucumán* que tiene una fugaz reaparición en 1961, *La Rama* que publica un solo número en 1965, *Cuadernos literarios* que entregó cuatro números en 1971 y *Cuadernos semestrales de cultura regional*, de 1969. Por su parte, el vespertino *Noticias* también incluyó un espacio dedicado a la literatura (Billone y Marrochi 1985, págs. 44-47).

5.9.1 La poesía y el mundo del azúcar

Entre los diversos aspectos que integran el complejo y variado cuadro de la literatura del momento, nos detendremos en la representación del mundo del azúcar, una cuestión que define toda una línea en la poesía de Tucumán, como se concluye del análisis de las diversas antologías y compilaciones poéticas de la provincia. Según hemos visto en el capítulo II, ya en la compilación de Lizondo Borda de 1916 es posible leer diversos textos dedicados al tema que construyen una representación armónica de la industria azucarera, por la que la caña de azúcar es vista como una «promesa de progreso seguro» y como un componente más de la belleza de la tierra tucumana, a la vez que los trabajadores son naturalizados como parte del paisaje configurado por los cañaverales, que se describe como «dorado», «dulce» y «feliz». Una visión idealizada que contrastaba sensiblemente con la realidad de explotación y extrema pobreza en la que

los trabajadores desempeñaban su labor. En las antologías poéticas de los cincuenta y sesenta el tema aparece también con insistencia, aunque desde una visión no ya idealizada, como veremos.

También hay que destacar los poemarios dedicados íntegramente al azúcar: a *Poemas del cañaveral* (1951) de Manuel Aldonate y *Coplas del cañaveral* (1952) de Nicandro Pereyra, publicados en el período anterior, se agregan *Clima de la miel* (1963), también de Aldonate y *La mordedura de las cañas* (1966) de Manuel Serrano Pérez. Una mención especial merece el libro colectivo *Veinte poetas cantan a Tucumán* (1967), surgido de la iniciativa de Carola Briones, Carlos Duguech y Serrano Pérez (el mismo grupo después pondría en marcha el proyecto *Cartón de poesía*, ya mencionado) y editado en forma independiente por el sello Tiempo del Tarco en Flor. Se trata de un volumen pensado directamente como una intervención solidaria ante la crisis ocasionada por el cierre masivo de ingenios azucareros de 1966. «Este libro no es una antología», se afirma en la primera página, «Simplemente son 20 poetas – hay muchos más en Tucumán – enamorados de la tierra y su gente, que ajenos a una intención comercial entregan cantos y dinero para restañar no sólo con palabras las heridas que la desocupación ha causado en los hogares obreros tucumanos» (Briones, Duguech y Serrano Pérez 1967).

El prólogo, probablemente redactado por los tres editores, está escrito desde la óptica de un grupo de poetas que se presentan como comprometidos con el hombre y su contorno, y que, en el contexto de la crisis por la que atraviesa la provincia, sienten el deber de asumir la poesía como un arma:

> «Pero hay un tiempo preciso para la poesía: cuando debe esgrimirse como un arma, o resonar plural a coro con las criaturas que comparten nuestra vida.
>
> »Aquí, en Tucumán, ahora viven tiempos difíciles quienes con mano generosa arrancan el azúcar y la miel de entre los verdes. Algunas fábricas han cesado de lanzar al cielo sus señales de humo y han quedado en silencio. Hay surcos que perdieron su amorosa carga, que ya no sirven de regazo, que se enfrían solos» (s/n).

El fragmento alude desde luego al tremendo impacto social generado por la medida de Onganía: la emigración forzada de alrededor de 200.000 provincianos, muchos de ellos a villas miseria de Buenos Aires, el marcado descenso demográfico, la lenta agonía de los pueblos azucareros, fenómenos que son vividos por los tucumanos como una «realidad brutal» (Bravo y Campi 2010, págs. 28-31). Y es precisamente como un modo de curar simbólicamente la herida infligida a la provincia desde el gobierno nacional que surge *Veinte poetas cantan a Tucumán*. Duguech afirma en una entrevista que la idea del libro surge como un modo de paliar de alguna

manera la denigración que había sufrido la identidad de los tucumanos a causa de las drásticas medidas. En ese marco, cantar a Tucumán tenía, a su modo de ver, un especial sentido simbólico.

Como un modo de acompañar ese gesto simbólico, los poetas utilizan el dinero recaudado de la venta de ejemplares para comprar leche en polvo, que, siguiendo a Duguech, personalmente se encargan de distribuir entre las familias obreras desocupadas de Los Ralos, uno de los ingenios cerrados (Martínez Zuccardi 2012).

La amenaza externa del poder central parece actuar como un factor de cohesión en el campo poético local y propicia la convergencia de figuras diversas en el proyecto de *Veinte poetas cantan a Tucumán*, que reúne a autores de generaciones anteriores como Amalia Prebisch de Piossek o Serafín Pazzi (antiguo discípulo de Jaimes Freyre, que en plena década de 1960 continúa escribiendo bajo el influjo del modernismo rubendariano), junto a poetas «nuevos» (Arturo Álvarez Sosa, Néstor Rodolfo Silva, Manuel Aldonate, Juan González) ligados al nuevo humanismo de los sesenta, ávido de incorporar el contorno humano a la experiencia de vivir (Ara 1970, pág. 210). Un conjunto heterogéneo desde el punto de vista estético, ideológico y generacional.

La heterogeneidad y los contrastes también son evidentes en lo que atañe a las representaciones ofrecidas por los textos del libro. Si bien predomina una mirada crítica y dolida que aborda el conflicto azucarero o bien las duras condiciones de vida del trabajador del surco, pueden encontrarse también poemas que construyen una visión casi idealizada del mundo del ingenio como el «Romance de la niña Arminda» de Omar Estrella, que representa a los cañaverales como una tierra rica y bendita (una construcción armónica acentuada por el uso del metro medido y la rima propia de la forma del romance). O el poema «Lapachos» de Amalia Prebisch de Piossek, que nos remonta a la alegría suscitada por el florecimiento del lapacho, uno de los árboles característicos del paisaje provincial.

El acto de presentación del libro también está signado por los contrastes y las tensiones. *Veinte poetas cantan a Tucumán* se presenta el 11 de noviembre de 1967 en la Plaza Independencia y ante las autoridades militares: gobernador, ministro de gobierno, secretario de Gobierno de la Municipalidad, presidente de la Corte Suprema de Justicia. El presentador es el poeta salteño Raúl Aráoz Anzoátegui, antiguo integrante de La Carpa, y muchos de los poetas participantes leen textos del libro. Durante el acto, Amalia Prebisch entrega un ejemplar del libro al gobernador Aliaga García, precisamente al interventor militar de la provincia que actúa como responsable del cierre de los ingenios. Álvarez Sosa, uno de los poetas participantes, manifiesta su repudio por poner el libro en manos del gobierno, con el «pretexto de tener vía libre para recaudar fondos»

Figura 5.4. Carola Briones, Manuel Serrano Pérez y Carlos Duguech con trabajadores del ingenio Los Ralos. La copia es Gentileza de Carlos Duguech y la imagen original pertenece al archivo personal de Carola Briones.

destinados a la compra de leche, como se advierte en la nota con que *La Gaceta* se refiere al acto, donde puede verse además la foto de Prebisch entregando un ejemplar a Aliaga García.[44]

La iniciativa de esta compilación es destacable por su costado solidario pero también por la rapidez con que los poetas se organizan para elaborar simbólicamente la aguda crisis social por la que atravesaba la provincia. Interesa destacar en especial ese afán de «curar» a la provincia herida, recomponiendo de algún modo una «identidad» tucumana basada en el vínculo afectivo con la tierra azucarera, un vínculo de profunda identificación y entrega, como puede concluirse del análisis de los poemas incluidos en el libro (Orquera 2010; Martínez Zuccardi 2016).

Tanto en *Veinte poetas cantan a Tucumán* como en las antologías *Poesía de Tucumán. Siglo XX* y *Antología poética tucumana en el sesquicentenario* el principal objeto de representación del mundo del azúcar es la figura del zafrero. El trabajador del surco es construido partir de notas tales como la carencia, el hambre, los sueños truncados, una cierta sequedad, y un destino inexorable de muerte y silencio. Esta representación es de alguna manera inaugurada por el poema «Oración por el colla muerto en el ingenio» de Raúl Galán, texto que abre la *Primera antología poética tucumana* de 1952 y que es incluido también, como «Coya muerto en el ingenio», en *Poesía de Tucumán. Siglo XX* de 1965. El poema relata la muerte de un colla, habitante de la Puna que encuentra la muerte trabajando en un ingenio de la llanura: «Largo tiempo soñó con las quebradas/cuando las fábricas del llano/molieron sus fatigas y jornadas (…). Se murió sin querer, casi forzado,/¡y vino el capataz rompiendo vales/a dejarlo cesante por finado!» (Canal Feijóo y otros 1952: 12). La enjutez y la sequedad predominan en la descripción de la figura del colla, asimilado a un cardón, ese símbolo de la desértica quebrada –seco y espinoso– que subsiste pese a la escasez de agua, llegando incluso a brindar una flor que resulta un prodigio de belleza y color en el paisaje del desierto: «No era más que un cardón que caminaba,/no era más que un cardón con sus espinas/y la flor milagrosa que lo honraba» (11). Se trata de una figura atravesada por la soledad y la carencia, que «llevaba el Silencio de la mano» y que muere «sin flores y sin llanto de mujeres!». El poema termina con la escena del muerto velado tan sólo por la luz intermitente de los candiles, mientras su sombra es metafóricamente molida por el trapiche del ingenio: «Pero ya se durmieron los cebiles/y en la negra capilla del boliche/sollozan, tartamudos, los candiles./Mientras muelen su sombra en el trapiche» (13).

La imagen de la muerte del trabajador en los dientes del trapiche –metáfora de la explotación del obrero por el sector más poderoso de la industria azucarera– se reitera en otros poemas como «Santos Cueva»

44.– «Obra de poetas tucumanos», ALG, *La Gaceta* 12/11/1967.

y «Campesina», de Manuel Aldonate, ambos incluidos en la *Antología poética tucumana en el Sesquicentenario*. La construcción del trabajador en «Santos Cueva», extenso poema de carácter narrativo que cuenta la «dura biografía» de un zafrero proveniente de Santiago del Estero, presenta rasgos comunes a la del colla en el poema de Galán, tales como la soledad, el silencio, la sequedad: «Santos Cueva a secas le nombraban/como si dijeran simplemente: piedra;/como si señalar quisieran, árbol seco;/y en verdad que era – ni más ni menos – eso:/casi un siglo de sueños y silencios/sobre el desvencijado cuero de su rostro (…)» (Cresseri 1966, pág. 59). Como el colla, Santos Cueva es definido también como con un cardón: «Así creció, callado como un cardo/y acostumbrándose a mirar la lejanía/soñando con partir alguna tarde,/quien sabe detrás de qué mensajerías/y qué rumbos, a tierras que intuía/con árboles y pájaros granates» (61). Y también como el colla del poema anterior, el trabajo en el cañaveral conduce a una muerte temprana que trunca los sueños de Santos Cueva:

> *Pero el tiempo cayó como una espada*
> *derrumbándole sueños y jornadas.*
> *Santos Cueva dejó por los caminos*
> *su sangre juvenil desparramada,*
> *molida su bravura en los trapiches*
>
> (…)
>
> *Y ahora… es solamente pura historia*
> *el milagro rural de aquel gigante*
> *que transitó casi mil cañaverales*
> *con un patrón de almíbar a la espalda*
> *y con un intento estéril por medirle*
> *su salario al cuchillo de la zafra* (61-62).

Una muerte similar a causa del incesante trabajo con el cuchillo en el cañaveral es la que sufre la protagonista de «Campesina», que también es metafóricamente convertida en azúcar por el trapiche. Este poema relata la vida de una madre zafrera, exaltada como una figura heroica, y construida al mismo tiempo a partir de términos ligados a la carencia, el despojo, la ausencia de pensamientos y de esperanza:

> *Amaneces en el surco apenas dibujada entre la bruma,*
> *como estatua de hielo, congelada hasta la sangre,*
> *hasta tu última esperanza congelada,*
> *ausente de pensamientos, callada como un árbol,*
> *una mirada larga…*
> *unos ojos sonámbulos.*
>
> (…)

Con ímpetu salvaje desnudas una caña
y luego otra y otra y veinte más
que vuelas por el aire – alfileres morados –
para agujerear tu sueño, tu sombra y tu costado.
¡Heroica campesina, matrona y capitana
de la provincia verde que huele a miel amarga!…
no sabes compañera que tienes tu destino
atado a las espaldas para andar al ingenio
que molerá tu esfuerzo lo mismo que tu sueño (56-57).

Los contornos apenas definidos de la campesina se deben, quizás, al hecho de que su imagen parece subsumida a la labor de peladora de caña, por lo que su herramienta de trabajo – el cuchillo – se ha fundido en su brazo: «El brazo te ha crecido como catorce pulgadas/en el húmedo acero de tu cuchillo bravo». Ello hace además que se trate de una figura materna que se ve, paradójicamente, casi despojada de los rasgos convencionalmente asociados a la maternidad: sus «ubres de arena» apenas dan leche; el trabajo en el surco la vuelve sorda al llanto de los hijos; su mano de peladora parece negada a las caricias:

Casi todos tus hijos nacieron en el cerco,
bautismo de malhoja recibieron naciendo
y apenas si pudiste con tus ubres de arena
hacerles que crecieran a miserable leche;
con una yerba usada los llevabas al sueño,
alguna vez un beso les buscaba en el lecho:
el llanto de tus niños no te llegaba del cerco,
un fragor de cosechas ahogaba sus lamentos.
Tus años de muchacha se apagaron há tiempo,
los sueños que allá lejos acariciaste en las siestas
murieron en el surco. Pariste por costumbre
y tu mano de madre, envuelta en el cuchillo,
fue precaria caricia para tu oscuro niño (57).

El poema se cierra con el vaticinio de la muerte de la zafrera en el surco. Una muerte sumida en el silencio y devorada por el trapiche: «Mañana cuando caigas dormida sobre el surco/acaso ni se escuche tu último gemido,/ quién sabe si el trapiche también muela tu muerte,/ tu sangre endurecida, tu derrumbada voz,/tu corazón inerte/para volverte azúcar, campesina, en septiembre» (58). Septiembre es el mes en el que termina la cosecha de la caña, el duro proceso de la zafra que se lleva la vida de la campesina y la convierte en azúcar. Otra víctima fatal de la zafra es Pablo, la figura central de «Biografía de un campesino», también de Aldonate, texto incluido en *Veinte poetas cantan a Tucumán* (1967). Como se dice al

final del poema, a Pablo lo «mataron porque era labriego»: «Historia de un zafrero con lágrimas escribo./ Biografía de un alto campesino es la de Pablo /frutal y fecundísimo quien de la greda dura/ hizo saltar almíbar entre mayo y setiembre/ con la inútil porfía –la miel fue su fracaso– / de que los niños puedan aprisionar en el campo/ mariposas de azúcar en mitad del verano» (Briones, Duguech y Serrano Pérez 1967).

Otro poema que si bien no termina, como los anteriores, con la muerte del trabajador, presenta un destino inexorable dado por la imposibilidad de escapar a la labor en el surco. Se trata de «Changuito zafrero» de Luis Díaz, texto enfocado en la figura del hijo de un pelador de caña que es, de alguna manera, condenado a la «cruel herencia» de seguir los pasos de su padre. Las primeras estrofas presentan la imagen del niño llevando la comida al padre en medio de la jornada de trabajo. La pobreza, el hambre, la carencia, son las principales notas con las que se describe al «changuito sin auroras de la zafra»: «Con la ollita puro tizne de colonia,/sucio el pobre, remendado el pantalón,/va descalzo, blanda y triste la mirada,/dura imagen que retuerce el corazón!//Hace un alto… Y en mitad de su camino,/una caña, aunque sea una ha de chupar./El no sabe, pero su hambre necesita/del azúcar que regala el vegetal!» (Briones, Duguech y Serrano Pérez 1967). El niño es visto como un ángel inocente, víctima de un inexorable destino de clase que se expresa metonímicamente en la herramienta de trabajo: el cuchillo de pelador –ala de metal de esta figura angelical–: «En sus manos el cuchillo del catorce/baja y sube como un ala de metal;/es la herencia jornalera del changuito,/es la herencia de una cruel necesidad!». Como su padre, el hijo no parece poder escapar al duro destino de pelador.

Si bien en la construcción de los trabajadores analizada hasta aquí prevalecen notas ligadas a la privación, la carencia y la muerte, es posible advertir a la vez en esos mismos textos una mirada de admiración –y hasta enamorada– respecto del trabajo en el surco, que aparece descripto como una tarea noble y heroica, capaz de favorecer, además, la forja de un cierto vínculo de hermandad con la tierra y el entorno natural. Es posible notar una visión casi romántica de la labor del zafrero, presentada –no obstante las durezas, las crueldades y las fatigas– como una tarea inefable. Esta visión enamorada del obrero del cañaveral está también presente, e incluso de modo más acentuado, en otras ciertos poemas de *Veinte poetas cantan a Tucumán*. Así, en «Soneto» de Carlos Duguech –poema que combina la forma clásica del soneto con un tono conversacional– la figura del pelador de caña es explícitamente hermanada a la naturaleza, a la tierra del surco, al aire y a las montañas: «Sé que emergen tus raíces de este suelo»; «tus hermanos son el aire y las montañas/que contemplan tu escultura, noche entera,/alargarse en el acero hasta las cañas» (Briones, Duguech y Serrano Pérez 1967). Del mismo modo, en «Cuando deba partir» de Manuel Serrano

Pérez, el trabajador es ligado a términos como sollozo, sudor, cuerpo herido, que dan la idea del sufrimiento del trabajador, quien es, en este caso, el «yo» que enuncia el poema: «Piedra a piedra un sollozo/acude a la garganta desde el surco./Y abono las banderas con sudor,/los ríos,/las ciudades/que dan al horizonte y lejos del azúcar.//La mañana gotea en la memoria/todo lo que se hunde en la semilla/y me atraviesa el cuerpo herido» (Briones, Duguech y Serrano Pérez 1967). Pero a pesar del dolor, el trabajador revela una fiel entrega a su labor, que lo lleva a prometer: «Cañaveral ardiente,/nunca tendrás mis brazos/sin un machete!». Una promesa de completa consagración al oficio de pelador, reveladora de la plena y casi gozosa identificación del obrero con su labor y, en especial, con el ámbito del cañaveral – cañaveral al que, precisamente, va dirigida esta promesa –.

En «Canción de los meleros» de José Augusto Moreno se advierte, al igual que en el texto de Serrano Pérez, una actitud de entrega al trabajo con el azúcar. El texto está también enunciado por un sujeto trabajador que asume la primera persona, pero a diferencia del anterior – escrito en verso libre – este recurre a la rima y al verso breve, octosilábico, característico de la poesía popular tradicional (elementos ligados quizá al hecho de que el poema está concebido originalmente como una canción). El yo que habla no es sólo pelador sino también melero, esto es, quien se dedica a la elaboración artesanal de la miel de caña. El melero manifiesta con orgullo su consagración a la labor y al azúcar, por donde pasa su identidad, como la de sus padres y sus hijos: «Mis hijos son miel de caña/porque yo de azúcar soy,/me está moliendo el trapiche/y surco adentro me voy,/muerto soy caña semilla/y vivo soy pelador.//La sangre de mis abuelos/hizo parir esta tierra/y también caña de azúcar/seré yo cuando me muera» (Briones, Duguech y Serrano Pérez 1967).

El trabajador se entrega a su labor a tal punto que se siente azúcar, caña, surco. Este yo-melero define su identidad, tanto en vida como luego de su muerte, por el azúcar. Singular sentimiento de pertenencia que es visto en el poema como transmitido naturalmente de una generación a otra. Puede advertirse, por otra parte, que se reitera la imagen del trapiche que muele al trabajador, presente en los textos considerados antes. Pero en este caso tal imagen es objeto de una mirada diferente por cuanto se enmarca en la mencionada actitud de amorosa entrega al trabajo y de identificación completa y casi gozosa con el azúcar.

La libertad, la hermandad con la naturaleza, el heroísmo de un oficio noble, la promesa de una inclaudicable y amorosa entrega al trabajo en el surco, la afirmación de una identificación entrañable con el azúcar, conforman, en suma, otro perfil en la construcción de los trabajadores azucareros. Un perfil, si se quiere, más pleno y gozoso que aquel vinculado con la carencia el silencio y la muerte. Ambos perfiles, sin embargo, se cruzan y

combinan en varios textos. Si este sentimiento de identificación y entrega es confrontado con la realidad extratextual a la que inevitablemente nos dirige la fuerte referencialidad externa de estos poemas, puede advertirse que se trata de un sentimiento que en efecto parece haber atravesado a los zafreros tucumanos. Así, resulta pertinente mencionar aquí el elocuente testimonio de Ramón Peralta, integrante de una de las tantas familias obreras desocupadas luego de las medidas de 1966, quien debe emigrar a una de las villas miserias de las afueras de Buenos Aires, desde donde evoca los cañaverales de Tucumán en los siguientes términos: «(…) yo a veces sueño con el cañaveral, se me mete en el pecho ese aroma dulce, y soy de nuevo un niño y soy feliz» (citado en Pavetti 2001, pág. 180). Es posible conjeturar que pese a las carencias, la pobreza, las durísimas condiciones de trabajo, los cañaverales constituyen para el trabajador un ámbito de felicidad. Una felicidad fundada, al parecer, en un profundo sentido de pertenencia a la tierra azucarera de la infancia.

Ahora bien, es importante destacar que estas notas más «gozosas» en la representación de la labor del trabajador coinciden en estar ligadas al ámbito del cañaveral, espacio abierto donde el obrero ejecuta su labor rodeado por los cerros, la tierra, el sol. El espacio del cañaveral contrasta con el mundo industrializado del ingenio, que aparece metonímicamente en los poemas a partir de la mención de figuras tales como la del administrador, el capataz, el señor industrial, y sobre todo, a partir de la presencia del trapiche alimentado por la sangre del trabajador. Este mundo está teñido en los poemas de sentidos en verdad terribles, como la explotación, la crueldad, la injusticia flagrante, la muerte.

Así, en «Oración por el colla muerto en el ingenio», el ingenio es el culpable de truncar los sueños del protagonista y el capataz es presentado a partir de un acto de desaprensiva crueldad («Se murió sin querer, casi forzado,/¡y vino el capataz rompiendo vales/a dejarlo cesante por finado!»). En «Changuito zafrero» se alude a las condiciones de explotación que la industria impone a los trabajadores al mencionar «la ración mezquina y agria del jornal» que debe devorar el hambriento padre del niño. Por su parte, en «Canción de los meleros» se deslinda con claridad el propio oficio de melero – visto con amor y orgullo – del injusto proceso industrial: «En este cerco la caña/no es del señor industrial,/no se la lleva el ingenio,/no la ronda el Familiar,/no la maduran los vinos,/ni el alma del capataz»; «Yo no cargo carro ajeno/ni me avergüenza el jornal/y aunque dolor no me falta/yo tengo azúcar y pan»; «la siembra de este cultivo/no la cosecha el patrón». La representación de la injusticia y explotación de la industria se ve condensada con eficacia en la ya mencionada imagen del trapiche que se lleva la vida del trabajador y que se reitera con insistencia – evidenciando, quizás, una sensibilidad común – en «Oración por el colla…»,

«Campesina», «Santos Cueva» así como, aunque con una connotación diferente, en «Canción de los meleros».

Muchos de los poemas de estas compilaciones están enunciados por un «yo» poeta que quiere brindar su poesía al zafrero como un arma de lucha contra la miseria, el cansancio, el destino de silencio. Una suerte de ofrenda presente con vehemencia en «Canto de amor a los zafreros» de Aldonate, incluido en *Poesía de Tucumán Siglo XX*:

> *Para tu brazo izquierdo y tu brazo derecho,*
> *Para tu coraje que alza en hombros al tiempo,*
> *Para la rota espiga de tu sueño labriego,*
> *Para tu voz cansada, para tu precario techo,*
> *Para tu salario que el vino lo devora,*
> *Para la flor morada de tus labios espesos,*
> *Para tu dolido esfuerzo de inviernos cosecheros*
> *Mi voz se torne canto de amor a ti, zafrero.*
>
> (…)
>
> *Por tantas chimeneas de donde tu sueño escapa hecho cenizas,*
> *Por los trapiches que trituran tu brazo infatigable,*
> *Por las grandes balanzas que miden por gramos tu trabajo,*
> *Contra el administrador del ingenio, expoliador mercenario,*
> *Contra aquellos que viven del sudor de tu espalda,*
> *Contra el tractor que aplasta tu bramido de la zafra,*
> *Contra el hambre que siembra los surcos de osamentas*
> *Mi voz se vuelva un himno de furia contra tanta amenaza* (Bravo Figueroa 1965, págs. 73-74).

En un tono de franca denuncia – cercana, por su explicitud, al panfleto – este poema condensa muchas de las representaciones analizadas hasta aquí: la del trabajador heroico y al mismo tiempo secado por el cansancio, la del ingenio explotador que toma injustamente la vida del obrero, la del poeta dolido que ofrece a los zafreros su poesía como «canto de amor» a la vez que como «himno de furia».

5.10 «Éramos todo un movimiento cultural»

De acuerdo a lo analizado en el presente capítulo, este período se caracterizó por una efervescencia social que impregnó de tal modo el quehacer cultural que logró atravesar diferentes manifestaciones como las letras, la pintura, el teatro, el cine y la música e incluso excedió los espacios formales donde estas creaciones tenían lugar para irrumpir e inundar otros ámbitos de reunión más informales. Se fue conformando un

universo cultural singular, interrelacionado, que ha quedado en la memoria de los actores del período,

> «Hubo todo un movimiento hermoso de esa generación mía y de la siguiente, con muchas inquietudes en todos los aspectos artísticos; nos juntábamos en bares y comentábamos sobre películas. Había ciclos de cine ruso, polaco, se leía, se hablaba sobre libros (…) nos juntábamos con poetas, con plásticos, éramos todo un movimiento cultural».[45]

«El Buen Gusto», «La Cosechera», algunos de los bares en los que la juventud tucumana se reunía «para enamorarse y cambiar el mundo»,[46] fueron, en efecto, ambientes por los que circuló toda una generación con inquietudes culturales y políticas, y, a pesar que no constituían espacios institucionalizados como podía ser la Universidad, o los elencos teatrales, en sus salones llegaron a materializarse diferentes expresiones de cultura. Horacio Esinger no duda en considerar que en estos ámbitos «se configuraban matrices políticas y estéticas (…) era un ambiente que se entrecruzaba, muy difícil separar los tipos que a su vez escribían, que eran poetas».[47]

La plástica también generó sus espacios informales de creación y exposición como nos recuerda el artista Gerardo Gucemas «Había con gran frecuencia exposiciones, eran tantas que a veces lo comentábamos entre nosotros (…) todo el mundo tenía museos, había salas en todos lados (…)».[48]

Como vimos a lo largo del capítulo, esta efervescencia también se daba en sentido intensivo al recuperar temáticas con un fuerte compromiso social. Pablo Dumit se refiere a la obra de su padre y al trabajo en conjunto con Oscar Quiroga para retratar este fenómeno,

> «A principios de los setenta Tucumán se estaba llenando de murales de mi viejo, en bares, hoteles (…) tanto esa muralísitica como las obras con las que trabajaba con Oscar (Quiroga) en la escenografía se iban pegando al fragor de las luchas sociales (…) está presente en los colores que usaba, el tipo de personajes que representaba en sus pinturas (…)».[49]

Para Beatriz Torres Correa, a fines de los sesentas los artistas empiezan a pensar el arte como una herramienta de cambio, «(…) el arte, el dibujo, la pintura, estaban muy referidos a la realidad política y social (…) recuerdo que Ezequiel Linares hablaba de Tucumán y decía que era un pequeño

45.– E. Naigeborenm comunicación personal, octubre 2016.
46.– R. Abella, comunicación personal, febrero de 2017
47.– H. Elsinger, comunicación personal, noviembre 2016.
48.– G. Gucemas. Comunicación personal, noviembre de 2016.
49.– P. Dumit, entrevistado para la serie documental *De la raíz a la copa*, Álvaro Benó, Estefanía Cajeao y Duilio Gatti, 2014.

Macondo donde la naturaleza era abundante y era feroz (…) decía, los jóvenes son tal cual la naturaleza».[50]

Es por esa fecha que José Carlos Coronel, que circulaba asiduamente por el Buen Gusto y los ámbitos informales de cultura elabora el siguiente poema,

Entretenido por cuestiones
de tristeza, el poeta
olvidaba que si necesitaba de algo
era como siempre
de un poco de barro en sus zapatos.[51]

En el interior de la provincia también se percibía la efervescencia cultural y la búsqueda de conectar sus prácticas con la problemática social

«(…) una de las cosas más importantes que hizo mi viejo, fue convocar a los poetas a Monteros, él decía que no era necesario vivir en bsas para conectarse con la poesía, con los escritores era posible traer a los piestas al interior y lo hizo, hizo multiplicidad de encuentros con los poetas, el primer encuentro fue en el año 71 y tenía el apoyo entonces de la SADE en tuc y la SADE nacional (…). El decía que la poesía tenia que tener contenido y contenido social, tenia que servir para despertar conciencias, tenia que servir para pensar, tenia que servir para conmoverse… al final de sus días decía, yo logré que los poetas vengan al interior, y al interior del interior».[52]

También la música estuvo atravesada por la problemática social y política de fines de los sesenta, tal como lo recuerda Enrique Benezhra

«(…) tenía dos grupos de música, "Baldosas flojas" y "Albatros" (…) que hacía música propia, música de protesta (…) estábamos con la mira en la parte social (…) recuerdo que estábamos tocando una siesta en el comedor universitario de la calle Ayacucho (…) en un momento dado llegan dos camiones celulares, blindados (…) empezamos a salir uno por cada lado yo me acuerdo que me llevaba el redoblante vivía a la vuelta, tenía un policía atrás que me persiguió hasta el fondo de mi casa».[53]

Como lo anticipa este testimonio, este período de efervescencia tuvo su fin en febrero de 1975. Incluso algunos entrevistados recuerdan que durante el año 1974 comenzó a instalarse una política de infundir temor en la sociedad civil a partir de la ocupación del espacio público que justamente había constituido el escenario en que toda esta efervescencia se manifestaba,

50.– B. Torres Correa, comunicación personal, diciembre 2016.
51.– «Poeta», 1969 (Coronel 2013) José Carlos fue asesinado en combate en 1976.
52.– Graciela Aldonate, entrevistada para la serie documental *De la raíz a la copa*, Álvaro Benó, Estefanía Cajeao y Duilio Gatti, 2014.
53.– E. Benezhra, comunicación personal, diciembre de 2016.

> «(…) con el pretexto de luchar contra la subversión la ciudad fue ocupada militarmente. A fines del 74 y ya durante todo el 75 las cuadras de las comisarias estaban cortadas, valladas, había barricadas, bolsas de arena (…) un intento deliberado por parte del aparato militar policial de crear la sensación de una ciudad ocupada, de hecho era así entraban a la universidad sin respetar la autonomía universitaria, entraban y sacaban gente (…). Nada de eso o una mínima parte, se reflejaba en los medios de comunicación, en la radio ni soñar, en los canales de televisión tampoco (…). Durante el 75 vivía en el barrio jardín frente al hospital militar y no había noche en que no se escuchara tableteo de ametralladora, disparo de fusiles (…) nunca supe si realmente eran enfrentamientos o era parte de la acción psicológica destinada a crear un clima de guerra, de terror».[54]

A partir de 1975, ese mundo de ebullición cultural entró en su ocaso, esto significaba que muchas de las expresiones y manifestaciones de cultura comenzarían a desmantelarse. Pero también se modificaban gestos y comportamientos que pertenecían a una dimensión más cotidiana de la vida de las personas,

> «El 75 fue tremendo porque la gente se dio cuenta que tenía que callarse. Veníamos de una época de mucha creatividad (…) la gente empezó a guardarse, fue horrible y el 76 ni hablar. Toda esa movida de los bares nocturna empezaba acallarse, la gente empezó a marginarse, a no vincularse, a tener miedo (…) nadie se arrimaba a nadie, todos tenían desconfianza (…) fue el día y la noche (…)».[55]

54.– R. Elsinger, comunicación personal, noviembre 2016.
55.– B. Torres Correa, comunicación personal, diciembre 2016.

Capítulo 6

Las expresiones culturales durante la dictadura: represión, censura y resistencia, 1975-1983

Mauricio Tossi, Mirta Hillen
Marcela Vignoli y Maria Belén Sosa

.....

> «Durante el próximo carnaval regirá la prohibición de jugar con agua (…) se aplicarán arrestos de hasta cinco días o 1.272 pesos de multa por cada día, excepto los menores de 12 años (…) solamente se permitirá el juego con papel picado, flores, serpentinas y lanza perfumes (…). Esta reglamentación impide el uso de caretas u otros elementos que desfiguren a las personas, ya sea en forma individual o en comparsas. También está prohibido el uso de indumentarias sacerdotales, uniformes policiales o militares contemporáneos, vestimentas del sexo opuesto, banderas, símbolos patrios o emblemas políticos. Tampoco se podrá entonar marchas partidarias y canciones indecentes (…). Por último, la policía recordó que está prohibida la portación de armas».
>
> *La Gaceta*, 15/02/1979

6.1 La cultura bajo la órbita del terrorismo de Estado

El 1975 Acdel Vilas, jefe del Operativo Independencia, escribía en su diario de campaña

> «Cuando en Tucumán nos pusimos a investigar las causas y efectos de la subversión (…) descubrimos que entre otras causas, la cultura es verdaderamente motriz. La guerra a la cual nos veíamos enfrentados era una guerra eminentemente cultural».[1]

Este diagnóstico coincidiría con el que se realizó a nivel nacional y que a partir del golpe de 1976 constituyó uno de los argumentos para instaurar todo un sistema cultural y educativo basado en el control, la censura y la represión. Como plantearon Hernán Invernizzi y Judith Gociol, «la estrategia estuvo cuidadosamente planificada e implicó equipos de censura, análisis de inteligencia, abogados, intelectuales, académicos, planes editoriales, decretos, dictámenes, presupuestos, oficina» (Invernizzi y Gociol 2002).

Este sistema estaba articulado por el Ministerio del Interior (donde se alojaba la Dirección General de Publicaciones), el Ministerio de educación, la Secretaría de inteligencia del Estado y el Ministerio de relaciones exteriores. El contacto fluido con los grupos de tareas fue lo que permitió alguno de los atentados más conocidos en el ámbito de cultura[2] al tiempo que contribuyó a crear un clima de terror que en muchos casos terminó por expresarse en la autocensura. En efecto se realizaron quemas domésticas en las que se destruyeron en forma privada libros, películas, discos y revistas.

Hoy sabemos que este sistema se adaptó y/o replicó en diferentes geografías provinciales. El Operativo Claridad, un documento clave que desnuda el interés del gobierno militar por silenciar (bajo la forma de censura, persecución, secuestros y asesinatos) a figuras del campo cultural argentino, nos permite dimensionar el cuidadoso diseño de estas estrategias y su alcance nacional.[3] La lista de tucumanos en el Operativo Claridad incluye a personas vinculadas a ese ambiente de ebullición cultural que tan

1.– Vilas (1975). «Diario de Campaña: Tucumán, enero a diciembre de 1975». Documento no publicado.

2.– La quema de libros en el Regimiento de Infantería Aerotransportada 14 del Comando del Tercer Cuerpo de Ejército; los 80 mil libros de la Biblioteca Constancio Vigil que en febrero de 1977 fueron incinerados; las veinticuatro toneladas del Centro Editor de América Latina que en junio de 1980 fueron prendidas fuego en la provincia de Buenos Aires; La desaparición de libros, de la editorial EUDEBA entre otros. También se llevó a cabo la cesantía de personas vinculadas a la cultura, la persecución a escritores o artistas, algunos de los cuales fueron desaparecidos, otros encarcelados y otros obligados al exilio, interno o externo.

3.– Bajo ese nombre, se realizaron acciones de espionaje, investigación y persecución sobre personas vinculadas a la cultura y educación, además en las listas aparecen 39 estudiantes y docentes que aún hoy están desaparecidos. Para Florencia Bossié «fue el soporte burocrático para la represión cultural y educativa en la Argentina (…). La metodología de la Operación Claridad fue la supresión física de personas sospechosas y comprometidas con la militancia

bien describieron Soledad Martínez Zuccardi, Mauricio Tossi y Germán Azcoaga en el capítulo anterior. En efecto, integrantes de la Sociedad Argentina de Escritores, de Nuestro Teatro, la directora de la Escuela Provincial de Títeres, un empleado de canal 10, el presidente de la peña El Cardón, su protesorero y un vocal de la misma asociación cultural aparecen en esta lista.[4] En el caso de Eduardo Manuel Aldonate sabemos que esto se materializó en una estricta vigilancia y la imposibilidad de ejercer su voz públicamente,

> «(…) durante toda la época de la dictadura no puede publicar incluso ni ejercer la palabra pública siquiera en actos (…) era perseguido en esa época sobre todo proscripto, nunca lo detuvieron pero el sabía que estaba completamente vigilado, sabía que tenia su palabra y su acción vigiladas pero sin embargo el siguió escribiendo, hay mucha obra de los 70 que esta inédita, recién en los 80 vuelve a publicar».[5]

Como ya mencionamos, en el caso de Tucumán el terrorismo de estado se instaló en 1975, y si bien hubo diferencias entre los gobernadores de facto que se sucedieron entre 1976 y 1983 en cuanto a la intensidad de la censura y el control, a lo largo de esos ocho años subsistió una matriz represiva que se aplicó sobre ciertos grupos y prácticas, mientras que otras subsistieron e incluso hubo algunas expresiones culturales que recibieron un gran impulso bajo este período.[6] Este panorama cultural no estaría completo sin dos actores clave que jugaron un rol importante, por una parte

política, el secuestro y destrucción de sus bienes culturales y el reemplazo de ideas críticas valiéndose de instituciones prestigiosas como editoriales, universidades, bibliotecas» (Bossié 2009, págs. 16-17).

4.– Eduardo Manuel Aldonate, Carola Briones de Lacasa, Manuel Serrano Pérez, Adriana Chavez, Guillermo José Rojas, Oscar Ramón Quiroga, Rosa Beatríz Ávila, Elba Naigeboren, Héctor Marcaida, Fernando Arce, Armando Cristóbal, Alba Enrico de Vaca, Néstor Díaz Suarez, Gustavo Bravo Figueroa, Santos Legname Y Roberto Fernández Larrinaga. El documento fue publicado por el diario Clarín en marzo de 1996, a 20 años del golpe militar, con el título «Los archivos de la represión cultural». http://edant.clarin.com/diario/96/03/24/claridad.html Recuperado, 14 de noviembre de 2016.

5.– Graciela Aldonate, entrevistada para la serie documental *De la raíz a la copa*, Álvaro Benó, Estefanía Cajeao y Duilio Gatti, 2014.

6.– Los gobiernos de facto estuvieron a cargo de Antonio D. Bussi (3/1976 a 1978), Lino Montiel Forzano (1978-1980); Antonio L. Merlo (1980-1983) y Carlos Saimoiraghi y Luis Fator en 1983. La órbita de cultura estuvo bajo la dirección de Carlos Paéz de la Torre quien en febrero de 1977 ocupó primero el cargo de Interventor del CPDC y días después al disolverse este organismo asumió la Dirección General de Cultura, (dependiente del Ministerio de Asuntos Sociales a través de la Secretaria de Estado de Educación y Cultura). En este cargo estuvo hasta 1983. La Dirección tenía los siguientes departamentos *Teatro y Música*, cuyo jefe era Guido Torres y cuyas dependencias eran las salas San Martín, Orestes

la prensa se convirtió en un gran aliado del gobierno de facto al publicitar la política oficial en materia de cultura, por otra parte, un amplio sector de la sociedad otorgó consenso a la política cultural oficial, asistiendo con gran entusiasmo a obras de teatro o muestras artísticas.[7]

De modo que estamos frente a un objeto de estudio complejo y difícil de descifrar, con pocos documentos a nuestro alcance y una bibliografía que aunque escasa, ha dado sugerentes pistas respecto de algunas áreas de la cultura tucumana durante el período.[8] Afortunadamente, una serie de valiosos testimonios a los que tuvimos acceso permiten compensar este vacío de información.[9]

Los entrevistados han identificado claramente al período que va desde febrero de 1975 a 1977 como de mayor persecución y violencia. Esto se expresó en el terreno cultural, en la clausura de espacios de cultura, (siendo el caso más emblemático la supresión del Consejo Provincial de Difusión Cultural lo que implicó entre otras cosas la pérdida de la autonomía presupuestaria) y la suspensión, persecución y cambio de autoridades

---

Caviglia y – más tarde – Paul Groussac; *Artes Plásticas*, bajo la dirección de Celia Terán, del que dependía el Museo de Bellas Artes; *Literatura* con la dirección de Nora Valenti; *Patrimonio Histórico y Cultural*, cuya jefa era Sara Peña de Bascary y del que dependían los Museos Histórico, Casa Padilla y Folklórico; *Interior* cuyo jefe era Osbaldo Raúl Rodríguez).

7.– El teatro Paul Groussac abrió sus puertas durante esta gestión con el estreno de la comedia musical «Mi Bella Dama». Con una orquesta que todas las noches acompañaba a los actores que cantaban sin play back, esta obra se convirtió en un suceso teatral que duró varias temporadas registrándose alrededor de 250 funciones. El éxito llevó a esta obra de gira por Buenos Aires y Córdoba. Esta sala junto a la Caviglia trabajaba de miércoles a domingo y a veces los sábados daban dos funciones, mientras que, por su parte, el Teatro Estable de la Provincia tenía temporadas que duraban desde marzo a diciembre.

8.– Para este capítulo consultamos los siguientes trabajos (Chambeaud 2007; Beltrame 2011; Tríbulo 2009; Crenzel 1997).

9.– Los entrevistados para este capítulo fueron: Elba Naigeboren, Gerardo Gucemas, Horacio Elsinger, Rubén Elsinger, Luis Vivas, Oscar «Turco» Caram, Carlos Páez de la Torre, Beatríz Torres Correa, Pedro Migliorini, Ricardo Abella, «Lito» Sokolsky, Laura Figueroa, Pablo Enrique Benezra, Julia Vitar, María Coronel, Marta Gómez, Marta Ceridono de Gómez, Carlos Soldati, Sara Mrad, Vicente Tejerina, Marta Rondoletto, Eugenia *Qoqi* Méndez, Carlos Malcun, Valentina García Salemi, Ana Sofía Jemio, Hugo Gramajo, Sergio Quiroga, Víctor (Pato) Gentilini, Gloria Zjawin y Fernando Torres. El equipo que llevó adelante las entrevistas estuvo integrado por Mirta Hillen, Cecilia Gargiulo y Marcela Vignoli. Además tuvimos acceso al registro y material de archivo de la serie documental: *De la raíz a la copa*, ganadora del concurso series documentales federales temáticas 2014 para TDA, INCAA. Agradecemos a los realizadores de esta serie, Álvaro Benó, Estefanía Cajeao y Duilio Gatti, por la generosidad de compartir un material que todavía no ha sido divulgado.

que ocupaban lugares clave en el área de cultura.[10] También se expresó en los medios de comunicación, por ejemplo la radio.

> «Desde el golpe (…) todo música nacional, nada en inglés (…) los artistas cuestionados estaban en una lista que llegó a la radio desde Buenos Aires, lo que no se podía difundir, Horacio Guaraní, Mercedes Sosa, Víctor Heredia, Charly García, Alfredo Zitarrosa (…) usábamos discos de vinilo, a veces algunos compañeros fueron obligados con esmalte de uñas a pintar las bandas de rock para que se arruine el disco, para inutilizarlo completamente (…). Hay compañeros míos que fueron dejados cesante, 6 u 8 porque pensaban de otra forma. Osvaldo Fasolo, Chaves en discoteca, Carlos Juarez, Olivera».[11]

Las percepciones de los entrevistados respecto de la relación que Bussi tuvo con el área de cultura oscilan entre considerar que no constituía una esfera por la que tuviera una gran preocupación o conocimiento, hasta proponer que odiaba a los artistas, sobre todo aquellos vinculados al teatro y ballet. Desde otra perspectiva, quien fuera director general de Cultura, afirmó,

> «A Bussi la cultura no le interesaba en absoluto (…). El imperativo, decía Bussi, era "producir acciones" (…) en persona hablé muy contadas veces. No me tenía simpatía, y yo tampoco se la tenía. Por suerte, sólo estuve bajo su mando once meses. Lo reemplazó Lino Domingo Montiel Forzano, que era su antípoda. No solamente le interesaba sino que apoyaba realmente la cultura».[12]

En cuanto a la pregunta por el proyecto de cultura que le fuera expresado a la hora de ocupar su cargo, Páez de la Torre expresó que si bien no se le explicitó él lo conjeturó de la siguiente manera, «(…) diría que el propósito oficial era que su actividad cultural recuperase la "normalidad"

10.– El Departamento de Bellas Artes es intervenido, quedando en el cargo Manuela Mur quien es recordada por los entrevistados como una figura autoritaria, «(…) un gendarme del sistema», «Un soldado» o «era directamente una hija de puta». Se aplica la cesantía masiva a profesores como Imelda Cuenya, Enrique Guiot, Lucrecia Rosemberg, Myrian Holgado, Pedro Molina. Ezequiel Linares retorna a España, mientras que el jefe del taller de grabados, Pompeyo Audivert, se queda sin contrato, además se prohíbe el uso de ciertos colores y los desnudos de la Facultad de Artes son tapados. En otros casos se aplica la ley de prescindibilidad, por la cual Gerardo Ramos Gucemas queda cesante de su puesto en Canal 10, junto a Eduardo Ramos y Manuel Martínez Novillo. En el terreno de la radiofonía, los cambios fueron abruptos, no sólo no se podía pasar música en inglés, sino que todos los intérpretes debían ser argentinos, pero más aún, la orden incluía destruir algunos discos de rock.

11.– E. Benezhra, comunicación personal, noviembre de 2016.

12.– Entrevista realizada al doctor Carlos Páez de la Torre.

que exhibía antes de que el estallido contestatario de los setenta inundase todos los ámbitos».[13]

A pesar que el proyecto no fue explicitado, la de Páez de la Torre es una buena aproximación de lo que se esperaba. Recuperar esa «normalidad» se expresó por una parte en la supresión de gran parte de la experiencia de los años previos que otros entrevistados identificaron con la expresión «efervescencia cultural». En otras palabras se intentó desmarcar la cultura del pensamiento crítico, de la crítica social de los sesenta y principios de los setenta. Si ese proyecto político-cultural dejaba al margen a aquellos sectores que habían expresado ese pensamiento crítico, los principales afectados serían el peronismo y la izquierda.

Por otra parte, volver a la «normalidad» se expresó en el impulso a ciertas áreas de cultura. Cuando en 1978 ocupó el cargo Montiel Forzano, algunos testimonios coinciden con el Director General de Cultura en que este demostraba mayores inquietudes culturales que su antecesor. Lo cierto es que hubo un importante aumento presupuestario que impactó en creaciones que se mantienen hasta la actualidad como el Coro y la Orquesta Estables de la Provincia, el teatro «la sala» Paul Groussac, además, se creó un Museo en la Casa Padilla y también se dotó de un local propio y se restauró el Museo Provincial Bellas Artes. Por último también se realizaron dos congresos nacionales de literatura.[14]

Además otro tipo de entidades como la Fundación Banco Comercial del Norte, bajo la dirección de Paéz de la Torre, llevó a cabo charlas y muetras de arte[15] y se editaron diez títulos relevantes de historia.[16]

A pesar de este interés por el fomento de estas expresiones de cultura, no se podía ocultar una matriz represiva que seguía operando. En efecto, se continuó implementando una política de censura sobre algunas

13.– Entrevista realizada al doctor Carlos Páez de la Torre.

14.– La información respecto del funcionamiento de la Dirección General de Cultura entre 1977 y 9183, así como de la Fundación Banco Comercial del Norte, ha sido reconstruida a partir de la entrevista realizada a Carlos Paéz de la Torre.

15.– Dieron conferencias Antonio Pérez Amuchástegui, Antonio Pagés Larraya, Manuel Mujica Lainez, y se organizaron muestras de pintores de calidad como Juan Carlos Castagnino

16.– *Estudio sobre el sistema rentístico de la Provincia de Tucumán de 1820 a 1876*, por Alfredo Bousquet; *Reminiscencias históricas de un patriota*, por Benjamín Villafañe; *Historia de los gobernadores de las provincias argentinas (noroeste)*, por Antonio Zinny; *Moneda y política en la primera mitad el siglo XIX*, por Carlos Segreti; *San Martín y el Alto Perú. 1814*, por A. J. Pérez Amuchátegui; *El sistema educativo nacional. Formación. Desarrollo. Crisis*, por Fernando Martínez Paz; *Ensayo histórico sobre el Tucumán*, por Paul Groussac; *El noroeste argentino en la época de Alejandro Heredia* (dos tomos), por Norma L. Pavoni; *Las islas Malvinas*, también de Groussac, y (previa traducción al castellano, costeada por la Fundación), *Política azucarera argentina. Tucumán y la Generación del 80*, por Donna J. Guy.

manifestaciones culturales (por ejemplo el teatro y la plástica). Un caso elocuente es el de la actriz Elba Naigeboren quien fue cesanteada mientras trabajaba como actriz en la obra *El Conventillo de la Paloma* en 1981,

> «(…) Había un tipo aquí, de la policía, en el Estable, que andaba husmeando (…). De pronto había terminado mi contrato, una noche, después de la función, me dijeron a puertas cerradas, que me excluían a mí porque yo estaba en una lista (…) venía una orden de arriba y que me tenía que ir (…)».[17]

Se consultó a Paéz de la Torre por la existencia de listas negras y respondió,

> «Nunca supe de la existencia de listas negras, ni posé mis ojos en ninguna. Lo que si había era la obligación de un ok proveniente de algún organismo (cuyo nombre no conocí) sobre la persona propuesta para nombramiento o contrato. Ese ok llegaba en un sobre sin membrete, donde decía lacónicamente que la propuesta estaba aceptada o no (…)».[18]

Lo cierto es que, como vimos, Naigeboren aparece efectivamente junto a otras 15 personas en la lista de la Operación Claridad.

Otro caso emblemático en el ambiente teatral lo constituye el Teatro de la paz que había surgido por esos años. Las puestas que presentaba, entre las que se destaca *Donde madura el limonero*, o *La Nona* de Roberto Cossa, reflejan un ambicioso sueño de quien fuera su impulsor. En efecto, Oscar «Lito» Socolsky lo recuerda como una decisión demasiado arriesgada. Luego de varias amenazas la sala fue quemada por grupos parapoliciales a principios de la década de 1980.

En cuanto a la plástica, también la censura continuó por esos años no sólo en las salas oficiales

> «En el museo de Bellas Artes, yo estaba prohibido totalmente (…) la prohibición insisto consistía en ni poder pisar el museo. Es decir que una cosa era que no participaras (…) cuando yo ya me cansé, ya había pasado lo peor del inicio de la dictadura (…) entonces había un muchacho, Paulazzo de apellido de la entidad cultural Dante Alighieri, era el encargado de la sala„ creo que era el año 79 tal vez (…) yo estaba cansado de estar en silencio (…) se empeñó, "vamos, vamos, lo hagamos, es la embajada italiana (…) yo hice la muestra con la ilusión, bueno rompo el hielo y a partir de ahora ya me blanqueo", las pelotas… mandaron a la policía, y hay una de las funcionarias que cometió un error, la que era directora del museo va a la inauguración (…) y cual es la suerte para la Terán que en la fotografía que sale en *La Gaceta* de la inauguración de la muestra aparece ella con un grupo de gente, y ella en medio con la copita… bue… al otro día la llamó el ministro del Interior, luego me lo contaron todo, y dijeron que no la echaban porque no sé qué

17.– Entrevista realizada a Elba Naigeboren, 10/2016.
18.– Entrevista realizada a Paéz de la Torre.

> razón, y que estaba en la muestra de un subversivo (…). Pero la muestra me la cerraron, por supuesto, al tercer día se perdió la llave del lugar (…) así que yo tuve que agarrar los cuadritos, meterlos rápido y callarme la boca puta boca».[19]

Los primeros años de la década de 1980 han sido percibido por los entrevistados de dos maneras, algunos consideran que la dictadura iba aflojando, otros que el gobierno hacía algunas concesiones en el terreno de la cultura, porque sabían que prontamente dejaban el poder. Al parecer mientras seguían actuando la censura y la persecución, algunas expresiones culturales estaban permitidas, aunque bajo una férrea vigilancia.

Estas instancias permitieron una serie de fisuras que se aprovecharon, no sin riesgos, para ir generando un ámbito para el pensamiento crítico entre 1979 y 1983. Es el caso de la asociación Cultural Alberdi que contó con la visita de figuras culturalmente proscriptas. Este grupo, que estaba integrado por jóvenes, egresados o estudiantes universitarios, se reunía por lo general en la Sociedad Sirio Libanesa y después en la Biblioteca Alberdi. Uno de los eventos aparece en la memoria de uno de los entrevistados,

> «(…) las charlas de la Asociación Cultural Alberdi (…). Lo trajimos al turco Asis, el presentaba el éxito que era *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (…) en el Teatro Alberdi pronuncia la palabra desaparecidos, era la primera vez que se nombraba esa palabra, también lo trajimos a Fermín Chaves, Aldo Ferrer, Pepe Rosas (…)».[20]

Por su parte, en la plástica también apareció un pensamiento crítico a partir de la utilización de la metáfora. En los ochenta algunos artistas discípulos de Ezequiel Linares se plantearon la necesidad de hacer una «experiencia colectiva que no obstante respetara las individualidades» (Beltrame 2011, pág. 61). Ricardo Abella, Sergio Tomatis, Víctor Quiroga, Eduardo Joaquín, Marcos Figueroa, Alicia Peralta, Kelly Romero y Vicki Muro, entre otros, crearon la obra *Registros*, que fue una experiencia plástica acompañada de sonidos que se presntó en el Museo Provincial de Bellas Artes. Ricardo Abella recuerda de la siguiente manera.

> «Pensamos en una figura metafórica, un esamble entre la pintura de uno y los objetos del otro, un perderse cada uno en su discurso personal y todo era un tejido, como un tapiz que se disparaba en distitnas direcciones. No era una obra única sino una producción colectiva, casi en el sentido de la resignificación del espacio (…). Fue un grupo qe fue pensando que sucedía en la calle, que sucedía en la esfera privada y que pasa con los mitos y como se traducen en la imagen nuestros mitos… nada nuevo pero

19.– G. Gucemas, comunicación personal, noviembre 2016.
20.– Entrevista realizada a Rubén Elsinger, Horacio Elsinger, Turco Caram y Luis Vivas el 13/11/2016.

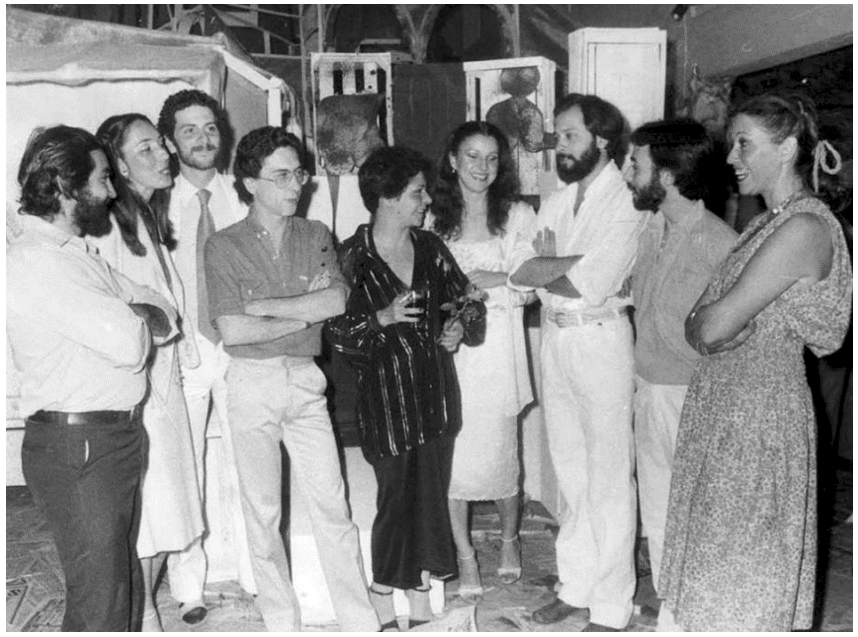

Figura 6.1. *Registros*, 28/10/1980. Gentileza *La Gaceta*.

> nosotros pensamos y si le ponemos alguna otra figura, y si pensamos un porquito mas allá y si se rompen los límites entre lo que produce uno y otro capaz que sale algo interensate (…) salió en las críticas de santa fe y buenos aires como una cosa loca y arriesgada. Si bien podía pasar como lenguaje catástrofe y no como politizado (…) pero en unos cajones que hicimos con Marcos Figueroa pusimos directamente pedazos de cuerpos en varios cajones, pedazos de medias, de ropa ensamblada, separada, rotos, fragmentos, en cajones. Una metafora que podía ser vista de forma literaria en términos de las desapariciones. Las personas que aprobaron esto en el Museo no estaban de acuerdo con nuestra postura, pero les parecimos un grupo válido, importante de calidad y nos apoyaron. Era una pradoja. Pero la muestra se cerró».[21]

Lo cierto es que registros fue el resultado de una experiencia colectiva de ocho jóvenes artistas plásticos. La muestra constaba de ocho murales, esculturas, diapositivas, objetos concretos y una ambientación musical que evocaba el ámbito sonoro de la ciudad, preparada por alumnos de la Escuela de Artes Musicales de la UNT, dirigidos por Hugo Caram.

Ricardo Abella recuerda cuando volvió por primera vez a Tucumán,

21.– R. Abella, Comunicación personal, febrero de 2017.

> «Estaba todo desarticulado (…) una pérdida que no se recuperó, ausencias importantes, gente que ibas a buscar y no estaba más, no estaban más (…) o que no vivían en el país o no querían volver más (…) la parte intelectual la parte artística había perdido grandes proyectos. La sociedad había perdido (…) cada uno quería desarrollar su proyecto personal, eso dejó el proceso. Se rompió el deseo de trabajo grupal o colectivo (…)».

Por su parte Juan Falú recuerda su primer recital en la provincia luego del exilio,

> «(…) creo que era en diciembre del 83, algo así, en el Oreste Caviglia, habían pasado nueve años de mi salida de Tucumán, y bueno se llenó la sala y estaban todos los rostros ahí de los amigos, fue tremendo ese encuentro, y yo además volvía con todas las composiciones mías, nuevas y lo que recuerdo el recital no fue para reencontrarme yo con ellos, o ellos conmigo, sino ellos entre ellos, era evidente que se habían replegado sobre sí mismos y que el silencio ya estaba instalado (…)».[22]

Interrogarnos sobre la cultura durante la dictadura, significa incorporar diversas dimensiones de la vida de la personas, no solamente las prácticas institucionalizadas u oficiales.

Es por esto que a continuación nos interrogamos por la dimensión más cotidiana de la vida de las personas. ¿Qué ocurrió a partir de 1975 con la bohemia en los bares y cafés? ¿Cómo se incorporaron la represión y la censura tanto en lo simbólico como en lo estético?

Luego, analizaremos la práctica teatral a partir de tres ejes: la clausura, el estancamiento y las reorientaciones poéticas.

6.2 Vida cotidiana y sociabilidad: supervivencia, memoria y trauma

Como ya mencionamos, el uso del terror y el aniquilamiento de una fracción relevante de la sociedad formaron parte de las prácticas sociales genocidas llevadas a cabo por el Estado argentino en Tucumán durante 1975 y en todo el país a partir del golpe de 1976. Constituyeron un modo específico de destruir tanto las relaciones sociales de autonomía y cooperación como de identidad de la sociedad, para reorganizarlas en nuevos modos de vincular entre sí y consigo mismos a los grupos sociales, construyendo nuevos modelos identitarios de *nosotros* y los *otros*. (Feierstein: 2011.)

Con la puesta en marcha del Operativo Independencia tras haber desembarcado unos 6.000 efectivos de Gendarmería Nacional, el Ejército y la Policía Federal, apoyados por la Policía local, Tucumán quedó completamente militarizada y el gobierno provincial sometido al poder de las fuerzas armadas, impotente, desempeñando un papel decorativo, con

22.– J. Falú entrevistado para la serie documental *De la raíz a la copa*, Alvaro Benó, Estefanía Cajeao y Duilio Gatti, 2014.

un estatus de rehén virtual del poder militar bajo el mando del general Acdel Vilas (Bravo y Campi 2010, pág. 38).

En un primer momento, las fuerzas represivas se abocaron principalmente al aniquilamiento de la Compañía de Monte Ramón Rosa Jiménez, apostada en el pedemonte tucumano. Como resultado de ello, a finales de 1975 el centenar de combatientes del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) estaba ya totalmente derrotado. Sin embargo, la mayor cantidad de víctimas de ese año y los siguientes se producirían a través de los secuestros de personas (en sus casas, en la vía pública, en su trabajo), su traslado a centros clandestinos de detención, el sometimiento a sesiones de tortura y su asesinato posterior; es decir, las víctimas (más allá de su adscripción política o su relación con la lucha armada) eran secuestradas en condición de total indefensión.

> «Si uno piensa en el mapa de la provincia de Tucumán ve que en un territorio muy acotado –no más de 80-100 kilómetros a lo largo– se encuentra una gran concentración de tropas del Ejército y una impresionante cantidad de lugares que funcionan directa o indirectamente como centros clandestinos porque estas bases, además de ser centros de operaciones de fuerzas de tareas son centros clandestinos. Y de estas bases dependen otros campamentos que también son centros clandestinos. Es como una estructura capilar (…) para ir hasta Santa Lucía o hasta Caspinchango, un paraje cercano donde había también otra base militar, iban caminando seis kilómetros; es decir que entre una base militar y otra había seis kilómetros de distancia… Algo impresionante cuando uno piensa en el impacto que tuvo en la vida cotidiana».[23]

A medida que el Operativo Independencia se desarrollaba (contando con el apoyo explícito de políticos, eclesiásticos, gremialistas y empresarios de la provincia) aumentaba la conflictividad social y el caos parecía haberse instalado en Tucumán predisponiendo a la población a reclamar un «orden perdido». No obstante, hubo intentos de resistencia por parte de algunos sectores de la sociedad civil frente a la violencia desatada. En efecto, los secuestros del contador Manuel Lucas García y del abogado René Goane al igual que el de la docente Ilda Palacios de Palacios junto a su marido y los de otros profesionales ocurridos los primeros días de setiembre de 1975, sumados a los de trabajadores, estudiantes, etcétera, provocaron una reacción de alarma y condena en las asociaciones profesionales de Tucumán. Ante las denuncias realizadas por el Colegio de Graduados en Ciencias Económicas de Tucumán, el Colegio de Abogados y el Gabinete Psicopedagógico y de Estudios Sociales, la Federación de Entidades Profesionales Universitarias de Tucumán (FEPUT) reunió a sus entidades colegiadas que acordaron de manera unánime realizar un inminente paro. Resultado de esa reunión fue

23.– J. Vitar, comunicación personal, 2017.

la publicación de un comunicado contundente donde la FEPUT informa el cese total de actividades de todos los profesionales universitarios de la provincia por el término de 24 horas el día 15 de setiembre, en rechazo de los actos de violencia contra la libertad y la seguridad individual de la población de la provincia.

De inmediato, la FEPUT hizo conocer esta resolución a la Confederación General de Profesionales de la República Argentina (CGP), que se pronunció solidarizándose y manifestó en un telegrama «su repudio ante los hechos incalificables que sucedían en la provincia». El acatamiento masivo de este paro profesional constituía un hecho inédito en el país y resultó un hito en la historia del gremialismo argentino en la defensa de los elementales derechos ciudadanos.[24]

Sin embargo, la situación de la provincia empeoraba y cada día aumentaba el número de víctimas del terrorismo de Estado. Los medios de comunicación local y nacional informaban sólo ciertas cifras: enfrentamientos de las fuerzas del orden con subversivos, explosiones de bombas, atentados y asesinatos por parte de la guerrilla, etcétera. En particular, *La Gaceta* se abocó a informar y promover de manera sistemática las actividades antisubversivas del ejército y la policía en la construcción de *un otro* peligroso al que había que destruir. No registraba lo que realmente estaba pasando. «Entre otras cosas porque había una ley que prohibía la mención de los grupos armados».[25]

6.2.1 Nuevos comportamientos sociales a partir del golpe

El Estado de sitio y el toque de queda impusieron nuevos hábitos en la población. Uno de los más significativos era salir a la calle siempre con el documento encima –una costumbre inveterada a partir de entonces en los tucumanos mayores de 50 años y que las generaciones más jóvenes desconocen– porque los podían pedir para identificación en los controles policiales o del ejército. Y si alguien no lo llevaba podía ser *demorado* por averiguación de antecedentes, eufemismo policial/judicial para la detención.

Los jóvenes que querían estudiar en la Universidad debían sacar el certificado policial de buena conducta para presentarlo en el momento de inscribirse en una carrera, aunque también fue una costumbre en las dicta-

24.– En reconocimiento a esta muestra de unidad de los profesionales tucumanos en defensa de la plena vigencia de las garantías individuales y las libertades cívicas, en 1976, la Junta de Gobierno de la Confederación General de Profesionales de la República Argentina (GPRA) resolvió por unanimidad instituir el 15 de setiembre como el Día del Profesional Universitario Argentino (Bravo e Hillen 2012, págs. 35-42).

25.– R. Elsinger, comunicación personal, 2016.

duras anteriores. El trámite para obtenerlo no estaba exento de peligros y muchas veces disuadió a muchos para estudiar en la Universidad, porque significaba ir a la Jefatura de Policía y que indagaran en el prontuario de cada uno. Hay testimonios de casos de detención de estudiantes mientras aguardaban el certificado.

Las relaciones entre los jóvenes, especialmente los universitarios o de clase media urbana, evidenciaban cambios desde finales de la década de 1960: mayor autonomía y libertad sexual antes y fuera del matrimonio, mayor uso de métodos contraceptivos, nuevos espacios en la política para las mujeres, entre otros. La psicóloga Eugenia *Qoqi* Mendez reflexiona sobre esos cambios:

> «Me acuerdo yo, pendeja recién llegada a la Facultad ver en el Comedor Universitario a Diana Rosenberg (…). Una ídola para mí. Esa colorada subida a una silla, gritando, exponiendo sus razones, discutiendo y no dejándose amedrentar por ningún tipo de oposición o cosas que le pudieran decir (…). Ahí, para mí, se abrió una instancia de ser mujer desde ese lugar (…). Las mujeres podíamos decir».[26]

A partir del golpe de 1976 los cambios en las relaciones de género parecieron volver a sus manifestaciones binarias más tradicionales, que incluía el aspecto físico y la indumentaria. Los varones debían cortarse el cabello muy corto (por encima del cuello de la camisa), afeitarse la barba o, en su defecto, solicitar permiso policial para portarla. Las mujeres, por su lado, abandonaron la minifalda cortita y, en el caso de las jóvenes universitarias, desaparecieron la *yisca* y las sandalias *ushutas* o franciscanas.

Aunque la nocturnidad de la ciudad, que incluía los cabarets de la calle Catamarca, los prostíbulos y hoteles por hora nunca dejaron de funcionar (algunos allanamientos mediante), la consolidación de la dictadura redujo drásticamente el ámbito de sociabilidad de los jóvenes y los adolescentes de todos los sectores sociales.

Ante tal limitación de movimiento (prohibición de toda actividad política, regresar temprano a casa, reuniones limitadas en horario y en asistentes, etcétera), era muy poco lo que podían hacer los jóvenes en su vida. El mensaje publicitario oficial a nivel nacional durante 1976-1977: «¿Sabe usted dónde está su hijo en este momento?» estaba dirigido a despertar un sentimiento de miedo, culpa, entre los padres de clase media y provocar un mayor control de sus hijos adolescentes o veinteañeros. De manera que el estudio fue la principal y casi exclusiva actividad de los jóvenes. También la práctica de deportes.

> «El gobierno militar le puso pilas al tema deportivo en la juventud (…). Querían que la juventud estuviera ocupada en el deporte pero, bueno, aunque

26.– C. Méndez, comunicación personal, 2016.

> la intención haya sido otra, la verdad es que se crearon cinco o seis centros deportivos muy lindos: el Complejo Ledesma, el Complejo Belgrano, el Complejo Muñoz, la Escuela Clotilde Doñate (tenía un pileta que funcionaba *a full*), el CEF 18 (…). Las piletas se llenaban, hacían natación. Teníamos mucho trabajo los profes de educación física. [Con la idea de que el chico de zonas marginales tenga donde canalizar su energía] en la época de los militares crearon muchos centros deportivos» (Hillen 2016, pág. 48).

Correspondiendo al simbolismo patriótico de Bussi, los complejos deportivos tenían nombres de militares vinculados con Tucumán. También se organizaron los llamados *centros recreativos* a partir de 1978, que funcionaban los fines de semanas en establecimientos educativos, y cuyo objetivo era que los niños sociabilizaran a través del arte, la música, los juegos y los deportes. Asistían muchos chicos a los cuatro centros.

Otro legado de la dictadura fue la ley 5.140 de Contravenciones Policiales, creada durante la gestión de Montiel Forzano, para dar un poder ilimitado a la policía, ya que estaba habilitada para investigar, detener, juzgar y sancionar mientras la persona acusada permanecía en una comisaría, incomunicada y sin derecho a defensa. En varios artículos se apela a la «moral y buenas costumbres» o al «pudor» que se pudiera herir, incluso con actos privados (dentro de las casas particulares). Recién en 2005 – 25 años después – la Justicia tucumana declararía la inconstitucionalidad de esta ley.

6.2.2 Estética urbana de la dictadura

Una vez producido el golpe de 1976, el objetivo del nuevo gobierno de facto era asegurar un nuevo ordenamiento en Tucumán en todas las formas: sociales, de representaciones simbólicas (espaciales, obras de arte, ritos y ceremonias, deportes, manera de vestirse), etcétera. Bajo el lema «Tucumán: cuna de la independencia, sepulcro de la subversión», reproducido en numerosos carteles de propaganda oficial, el general Bussi y su entorno estaban empeñados en «limpiar» la sociedad tucumana de «los extremistas y sus cómplices». Por consiguiente, había que «adecentar» la capital; es decir, asearla, limpiarla, «restablecer el orden», cambiar ciertos hábitos de sus habitantes, incentivándoles el amor por la patria y construyendo un pasado nacional rebosante de prohombres ilustres.

En las fechas patrias, los vecinos debían embanderar sus casas y pintar de celeste y blanco los tanques de agua potable; previamente cuadrillas de municipales blanqueaban a la cal cordones de vereda, troncos de árboles, muros de terrenos baldíos, etcétera. Plazas y lugares públicos – por ejemplo, las plazas San Martín y Belgrano – se poblaron de numerosos mástiles alineados uno a la par del otro. Y en sitios como la Casa Histórica o la Casa de Gobierno, el izamiento o arriamiento de la bandera se convirtió en un

acto diario obligatorio para todos los que pasaban por allí. Los peatones debían detenerse y los automovilistas bajarse de vehículos y quedarse parados hasta que terminara la ceremonia.

Representativa de esta estética militar es la avenida de los Próceres que Bussi inauguró poco antes de cesar como gobernador interventor. En tres meses y a toda prisa fueron instaladas trece estatuas que caracterizan a tucumanos héroes de la Independencia argentina – Alberdi, Avellaneda, Roca, el obispo Colombres, Lucas Córdoba, entre otros – la mayor parte militares sin olvidarse de la presencia de la Iglesia, acorde con los objetivos básicos fijados en el acta de la Junta Militar del 24 de marzo de 1976: «la vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino». Según una nota periodística de *La Gaceta* del 23 de junio de 2014, los artistas locales que participaron fueron emplazados a realizarlas en 35 días de trabajo.

> «Estas esculturas fueron realizadas con tal premura y rapidez que no permitía un despliegue estético o la identificación del artista que pone en esa obra su impronta, su personalidad… Son obras frías (…). [Desde el poder] buscaban un arte que sea lo menos contaminado de la emoción, de la denuncia, de los problemas que se estaban viviendo en la sociedad en esa época. Yo diría que se trata más bien de una estética cuartelera».[27]

El artista plástico Luis Vivas relata un caso interesante de resistencia frente al abuso de poder al que estaba acostumbrado el general Bussi, protagonizado por el maestro Oscar Nóbile. El docente universitario, uno de los escultores más importantes de Tucumán, se negó rotundamente a colaborar con una obra suya para el conjunto escultórico de la avenida de los Próceres. Llevado al despacho del gobernador, Nóbile le explicó que las esculturas demandan un proceso de elaboración mucho más largo del que le exigían en ese momento. Ante la amenaza de represalias por su negativa, el maestro se mantuvo firme en su decisión y no participó.

También se levantaron paredones o «muros ornamentales» decorados con tejas y rejas de estilo colonial cuya función era ocultar villas miserias de la capital y del interior.

Un incidente, cuya información ese momento publicó *La Gaceta* de manera muy retaceada a raíz de la protesta del gobernador de Catamarca de entonces, grafica también la decisión por parte del gobernador y el jefe de policía Zimmerman, de «ordenar y eliminar los elementos que afeaban» la estética urbana. En efecto, el 14 de julio de 1977, pleno invierno norteño, policías de Tucumán arrestaron alrededor de veinticinco mendigos para luego llevarlos en un camión y arrojarlos en los helados cerros catamarqueños. Ese episodio en el que murieron uno o dos de los indigentes, posteriormente fue recreado por el autor teatral tucumano Carlos Alsina

27.– Gloria Zjawin, EP.

y referido años después por el periodista Tomás Eloy Martínez en medios nacionales e internacionales.

Los medios de comunicación de la provincia –radios, Canal 10 y *La Gaceta*– promocionaban permanentemente a Bussi en el papel de administrador eficiente que se ocupaba personalmente de todos los asuntos de Estado. Por ejemplo, cuando el gobernador emprendió una serie de obras públicas, entre ellas la remodelación y nueva iluminación de la avenida Benjamín Aráoz en la capital y la construcción de los pueblos Teniente Berdina, Soldado Maldonado, Capitán Cáceres y Sargento Moya en el sur tucumano. Todos llevan el nombre de militares y soldados tucumanos muertos durante el Operativo Independencia. Se erigieron donde poco tiempo atrás se habían desarrollado los combates durante el Operativo, a partir de tierras particulares cuyos propietarios la donaron de manera voluntaria o por la fuerza. Estas cuatro poblaciones fueron inauguradas entre 1976 y 1978.

> «[Hasta allí] fueron trasladadas cientos de familias que por generaciones habían vivido en el monte tucumano, con sus animales y sus cultivos, sin electricidad, sin cloacas ni ningún otro servicio (…). Bussi había decidido agrupar a esas personas en lugares con presencia de control estatal, porque pensaba que su dispersión en el ambiente rural "favorecía el accionar psicológico de los activistas del marxismo"» (Gutman 2010, pág. 179).

En relación con el diseño de estos cuatro pueblos, el arquitecto Carlos Malcún, asignado a la dirección de la construcción del pueblo Capitán Cáceres cuando trabajaba en el Instituto de la Vivienda de la Provincia señala lo siguiente:

> «Los cuatro pueblos se construyeron a semejanza del *castrum* del imperio romano, respondiendo a la política de control del imperio romano, porque permitían tanto a la infantería como a la caballería una entrada y una salida rápida en caso de sublevación de los pueblos colonizados. El resto de las calles y construcciones se hallan paralelas a estos dos ejes principales, de manera que forman un patrón de cuadrícula, una especie de tablero, al quedar el campo dividido en cuatro partes iguales» (Malcún 2007)

En su percepción de mundo limpio y ordenado, la búsqueda de simetría en los espacios públicos quizá representaba para Bussi el triunfo del orden frente al caos:

> «Obsesionado con los mástiles, Bussi supervisó él mismo desde el aire, volando en helicóptero, que estuvieran bien alineados: uno en la plaza, otro en la escuela y otro en el centro de deportes. Unía, simbólicamente, la educación con el centro de la ciudad y el lugar de los deportes» (Malcún 2007).

Tras 20 meses de gobierno, Bussi finalizó su mandato en diciembre de 1977, comunicando que «dejaba la casa en orden», aunque los hechos

indicaban que era la paz de los cementerios lo que había instalado en Tucumán, con su particular concepto de orden social y pacificación definitiva. La mayoría de las obras públicas que encaró durante su gestión terminaron agravando problemas crónicos de la ciudad. Por ejemplo, la construcción en tiempo record de un balneario bajo el puente Lucas Córdoba, sobre el río Salí. En febrero de 1981 su sucesor, Domingo Montiel Forzano dio la orden de clausurarlo al tránsito de vehículos y peatones. Los informes técnicos advertían sobre el peligro de derrumbe a causa del hundimiento de uno de los pilares sobre los que se asienta la estructura. El cierre del puente provocó múltiples trastornos ya que en ese momento era el único vínculo entre la capital y Banda del Río Salí; por allí pasaba también todo el tránsito pesado hacia el este de la provincia.

Sin una clara idea de ciudad, durante la gestión de Montiel Forzano la Municipalidad sancionó un Código Urbano en 1978.

> «Con el objeto de lograr ampliar las calles del casco fundacional, este primer código planteó el retranqueo de la línea de edificación, lo que produjo una irreparable ruptura al tejido, descaracterizando al modelo consolidado. El retranqueo fue suspendido por el alto costo que suponía para el Municipio, sin haber logrado la consolidación del nuevo modelo, sino solamente la degradación del histórico» (Moreno y Chiarello 2010).

6.3 El teatro frente a las políticas dictatoriales: clausuras, estancamientos y reorientaciones poéticas

Como vimos en el capítulo anterior durante los años 1967-1976, en la ciudad de San Miguel de Tucumán, se concretó la instauración un «campo teatral específico». Esta nueva etapa histórica para la escena tucumana fue, por supuesto, deudora de la anterior (1954-1966), porque se afianzaron las fuerzas escénicas productivas (Nuestro Teatro y Teatro Estable de la Provincia) y, a su vez, se logró crear una nueva (Teatro Universitario), entre otros aspectos formativos y contextuales (cfr. Tossi 2011). En efecto, las particulares lógicas de funcionamiento, las interrelaciones entre los agentes (actores/directores, actores/críticos, etcétera), la tendencia a la profesionalización del teatrista, los modos de legitimar sus obras, como así también la puesta en diálogo de interrogantes axiomáticos propios le dieron a dicho «campo» identidad en comparación con otros períodos artísticos. Así, las relaciones y diferencias estructurales entre el Teatro Estable de la Provincia, el Teatro Universitario y el grupo Nuestro Teatro se organizaron según modos de producción singulares, como así también a partir de representaciones sociales, como ser la identidad regionalista fundada en el Proyecto NOA Cultural, o las formas poéticas desplegadas en cada institución y sus correlativos impactos culturales, o la función del arte escénico en el contexto de las luchas urbanas, entre otros factores.

Este notable proceso histórico-artístico se vio vulnerado con la implementación del denominado Operativo Independencia y la dictadura militar del 24 de marzo de 1976, pues obligó a los agentes, formaciones e instituciones a modificar sus prácticas escénicas, discursos estéticos y proyectos culturales modernizadores, con el fin de adaptarse a las acuciantes condiciones sociopolíticas. En este sentido, el estancamiento y posterior desarticulación de la fase histórico-teatral iniciada en 1954 es uno de sus signos palmarios.[28] Algunas de sus secuelas las observamos en la doble reacción registrada en el campo teatral; por un lado, implicó la clausura de las más importantes instituciones culturales que posibilitaron la organización (1954-1966) y el posterior afianzamiento (1967-1976) de las fuerzas escénicas productivas; segundo, forzó a los agentes a elaborar nuevos posicionamientos artísticos e intelectuales para evitar las apremiantes expresiones de lo siniestro legalizado que sobre ellos recaían, puntualmente: censura y autocensura, persecución y desaparición de personas.

En consecuencia, a continuación resumiremos algunos de los múltiples factores que describen este tiempo de estancamiento, desarticulación y/o clausura, como así también los reposicionamientos que los agentes e instituciones teatrales elaboraron como forma de resistencia estética y organizativa.

6.3.1 En el nivel estatal-provincial: el olvido

La negación deliberada que el gobernador de facto, general Antonio Domingo Bussi, formuló sobre los reconocidos y destacados índices de actividades estéticas desarrolladas en la provincia desde mediados de los años cincuenta fue, evidentemente, la premisa ideológica que fundamentó los cambios culturales venideros. En efecto, en su *Memoria de la Gestión de Gobierno*, la voz tácita del dictador mencionado decía: «Hasta el 24 de marzo de 1976 el espíritu y la acción cultural y artística fueron prácticamente nulas» (Anónimo 1978, pág. 139). Así, la derogación y el vaciamiento al patrimonio tucumano se convertían en otro signo de la impunidad y arbitrariedad desmedidas.

Consecuentemente con la postura ideológica antedicha, el 14 de marzo de 1977, bajo la dictadura de Antonio D. Bussi y según ley 4.735, fue desmantelado el Consejo Provincial de Difusión Cultural, luego de 18 años de fructíferas y dinámicas producciones socioestéticas. Este cimbronazo al campo intelectual tucumano fue, quizás, uno de los factores más importantes en esta fase de rupturas.

28.– Para conocer las características históricas del mencionado proceso artístico-teatral en las fases 1954-1976, véase los capítulos 4 y 5 del presente libro o, también en Tossi (2011).

Sin embargo, no sólo la arbitrariedad y la impunidad del gobierno de facto explican esta clausura, pues diversas variables son las que colaboran en este hecho. En primer lugar, recordemos que desde 1972, con la implementación de la ley de Contabilidad se vulneró la autarquía económica y administrativa estipulada para el ente en su legislación original. Esta transformación le restó al organismo capacidad de gestión, independencia de fondos y, además, lo incorporó a una burocracia desproporcionada que en nada benefició a los procesos artísticos.[29] A esta primera embestida institucional le siguió la debacle inflacionaria que rigió en el país durante esos años. Por lo tanto, el CPDC, ahora dependiente de las partidas presupuestas que la legislatura provincial le otorgaba, se convirtió en un estamento más del organigrama estatal cuyo principal objetivo fue poder pagar los sueldos. Considerando algunos informes periodísticos[30] podemos corroborar el estado de fisura económica[31] del organismo antes de su clausura (véase cuadro 6.1).

Año	Asignación de fondos	Gastos en sueldos
1972	308 millones m/v (*)	247 millones m/v
1973	340 millones m/v	275 millones m/v
1974	920 millones m/v	720 millones m/v

Cuadro 6.1. (*) Abreviatura de «moneda vieja» o «pesos viejos».

En síntesis, desde la pérdida de la autarquía financiera, el ente invirtió, aproximadamente, el 81 % de sus haberes en el pago de salarios, restándole para sus actividades de creación, difusión y subsidio una suma ínfima en comparación con las partidas de las gestiones anteriores. Al mismo tiempo, es pertinente aclarar que, a pesar del incremento registrado en 1974, los montos designados al CPDC implicaban cerca del 1 % del presupuesto general de la provincia, es decir, otra señal del poco interés que el gobierno peronista tuvo por fortalecer a la entidad.

A esta crisis financiera debemos agregarle otro factor que colaboró en el cierre de la institución, nos referimos a la incapacidad de los gestores de ese período para programar acciones políticas en función de las nuevas exigencias culturales; es decir, hacia 1975 el CPDC no sólo era un ente «asaltado» sino además estancado e inadaptado. En efecto, ante este desola-

29.– Algunos agentes culturales denunciaron esta vulneración, por ejemplo, Olivera, Carlos (ALG, *La Gaceta*, 16/07/1972); Nofal, Dardo, (ALG, *La Gaceta*, 20/08/1972), entre otros.
30.– Para conocer algunas posiciones sobre este tema, véase: *Noticas*, 12/01/1971 y *La Gaceta*, 20/10/1974.
31.– Cabe aclarar que las cifras mencionadas son cálculos aproximados.

dor contexto, una de las crónicas periodísticas citadas concluyó diciendo: «Es evidente que, ante este panorama, urge reestructurar este organismo para evitar un desgate de recursos financieros y elementos humanos que no produce resultados acordes a la tradición cultural de nuestra medio».[32]

Así, la «reestructuración» planteada por Bussi en su gobierno se reflejó en que, durante el año 1976, el CPDC estuvo prácticamente inactivo. En marzo de 1977, fecha en que –tal como señalamos– se decretó el cierre del CPDC, se lo sustituyó por una Dirección de Cultura, presidida por el abogado Carlos Páez de la Torre (h) y en la que se reprodujeron todos los vicios verticalistas de una entidad morosa en lo creativo y temerosa de la innovación artística que había caracterizado al campo intelectual local en la fase anterior.

En el marco de estas difíciles variables institucionales, los agentes teatrales cercanos al elenco estatal tuvieron que reposicionarse en el campo escénico. Entonces, por un lado, el Teatro Estable de la Provincia resistió a estos vertiginosos cambios, un logro que debemos reconocerle –entre otros– al actor y director Carlos Olivera,[33] aunque para ello, debió disuadir y reformular las tendencias estético-ideológicas[34] abordadas hasta ese momento por el teatro oficial. Por el otro lado, y a contrapunto de lo anterior, la reestructuración político-cultural del dictador Bussi no toleró el espacio educativo destinado al arte escénico, nos referimos al Conservatorio Provincial de Arte Dramático, el que fue clausurado la misma noche del 24 de marzo de 1976, en un gesto de inconcebible premura por silenciar lo «sospechoso» y hasta «subversivo» que allí sucedía desde el punto de vista de los golpistas. A estos gestos reaccionarios, se le sumaron otras proscripciones y persecuciones políticas, por ejemplo, la cesantía del director teatral Bernardo Roitman –docente del mencionado Conservatorio– o la detención y el período de cárcel del actor Vicente Tejerina, quien al momento del golpe ejercía como Secretario de Cultura de la Municipalidad.

32.– *La Gaceta*, 20/10/1974.

33.– Un trabajo reflexivo, detallado y crítico sobre el desempeño de Olivera frente a la entidad oficial durante la dictadura militar (1976-1983) es, desde nuestra perspectiva, una tarea pendiente para futuras investigaciones. Creemos que dicho estudio no podría llevarse a cabo con estrategias prejuiciosas o preconceptuales, por el contrario, su indagación requiere del «complejo» abordaje de sus prácticas artísticas y su significación sociocultural, poniendo en diálogo las distintas variables de análisis que en esa gestión se condensaron.

34.– Para un desarrollo de estas modificaciones estético-ideológicas se puede consultar las cronologías de Pereyra (1982) y, desde ellas, inferir la anulación de textos dramáticos con fundamentos de valor explícita o implícitamente políticos, generándose a la vez un privilegio por las formas escénicas cercanas a la comedia musical y el sainete, estos últimos, montados con el objetivo de atraer y divertir a multitudinarios y disímiles espectadores.

6.3.2 En el nivel estatal-universitario: el exilio

El desarme del Teatro Universitario (TU) fue otro hecho histórico que corrobora el quiebre del proceso de modernización escénica registrado en la provincia en los años cincuenta y sesenta. Dicho desarme se efectuó en el transcurso de los años 1976-1979 y corresponde a la última etapa histórica propuesta para dicha institución.[35]

En marzo de 1976, con la intervención militar a la UNT comenzó una nueva fase institucional, regida por los criterios de orden, vigilancia y homogeneidad sobre todos sus miembros y estamentos.[36] Asimismo, recayó sobre los agentes universitarios una «sospecha generalizada», siendo muchos de ellos exonerados, esto último según las leyes 21.703 y 21.274 –entre otras– que permitían declarar prescindibles a aquellos docentes y no docentes sin adhesión implícita o explícita a la ideología dominante. De este modo, la resolución 546/976 estableció como motivos de apercibimiento, suspensión o expulsión: «Realizar en la Universidad actividades que asuman formas de adoctrinamiento, propaganda, proselitismo o agitación de carácter político o gremial, docente, estudiantil y no docente». En correlato con lo anterior, a partir de la circular universitaria 110[37] se obligó a todos los integrantes de la casa de altos estudios a exhibir sus documentos de identidad y/o credenciales, agregando que: «(…) todo aquel personal que hubiera sufrido alguna variante en su aspecto físico, barbas, patillas, bigotes, anteojos, etcétera, deberá actualizar las fotografías a los efectos de facilitar su correcta identificación».

Por lo tanto, en este contexto de persecución e intransigencia, el Teatro Universitario transitó hacia su gradual desmantelamiento. Primero, las mencionadas leyes afectaron a una decena de personas del Departamento de Artes (cfr. resolución 257/976), lo que significó un cambio importante en el plantel de técnicos y personal designado para tareas no artísticas. A este hecho, le siguieron las sanciones administrativas (cfr. resolución 795/976), las complejas situaciones burocráticas para incorporar nuevos agentes artísticos y, en suma, los controles e informes sobre los actores

35.– En el capítulo 5 del presente libro hemos organizado tres etapas históricas del Teatro Universitario: Implementación (1964-1966), Afianzamiento institucional y poético (1967-1975) y Desmantelamiento (1976-1979). Aquí redactamos lo correspondiente al último período.

36.– Según Bianco (2006, pág. 442), esta nueva etapa para la UNT reprodujo, desde lo normativo, las premisas de los estatutos del año 1968, es decir, el que implementó la dictadura del general Onganía.

37.– Esta circular universitaria seguía lo dispuesto por la Superioridad en su expediente 2.376/976.

contratados que la SIDE[38] (Servicio de Inteligencia del Estado) exigía toda vez que un proyecto teatral estaba por gestarse.

Un claro ejemplo de la difícil situación de control que Boyce Díaz Ulloque tuvo que superar durante esos años es la circular 37 del 17 de mayo de 1976, dirigida al teatrista bajo el título «Información reservada». Dicha circular estaba firmada por el jefe de Seguridad y asesor del Rectorado Ismael Haouache, quien, recordemos, según Pucci (2007, pág. 336), coordinó las operaciones clandestina de la Triple A en la provincia desde 1974. La citada nota le comunicaba a Díaz Ulloque cómo debería reaccionar oficialmente según:

1. la aparición de pintadas «subversivas»;
2. la filtración de información confidencial;
3. el uso incorrecto de credenciales.

Si se presentaban tales casos, el director teatral debía ajustarse al procedimiento siguiendo acciones precisas para las situaciones 1, 2 y 3. Así, las tareas que el director del Teatro Universitario debía realizar en tales circunstancias eran, correlativamente, las siguientes:

> Punto 1) Comunicar de inmediato la novedad en sobre cerrado, dirigido a esta Jefatura de Seguridad, adjuntando la totalidad del material recogido y/o reproduciendo el tenor de las leyendas, con indicación de la ubicación geográfica donde aparecieron las mismas, como así también cualquier otra información que permita clarificar los hechos o individualizar a sus autores. Esperar instrucciones.
>
> Punto 2) Esta situación implica una grave falta de lealtad a la Universidad. Toda información de este tipo que soliciten organismos afines, debe indefectiblemente canalizarse por esta Jefatura (…)
>
> Punto 3) En este caso, intimar al responsable en forma perentoria, a la devolución de la credencial que mantiene en su poder y remitirla a esta Jefatura (…).

Los puntos 1 y 2 deben cumplimentarse en sobres cerrados, con sello de CONFIDENCIAL, dirigidos a esta Jefatura de Seguridad y Vigilancia.

Bajo estas complejas condiciones de producción y censura, Boyce Díaz Ulloque continuó con la gestión teatral siguiendo su ímpetu e intereses creativos, aunque por supuesto atenuados y restringidos, por ejemplo, en sus preferencias por textos dramáticos extranjeros que no condecían con el supuesto «espíritu nacionalista» de los dictadores.

Sin embargo, otros hechos impugnaban los intentos de Díaz Ulloque para preservar a la institución. Por un lado, el joven actor y estudiante universitario Guillermo Ernst, quien en distintas momentos trabajó en el

38.– Véase las circulares universitarias 13 y 46 de los días 06/04/1976 y 17/06/1976, respectivamente.

Teatro Universitario «desaparece», estableciéndose una nueva relación material y simbólica entre el teatro y el terrorismo de Estado.

Por otro lado, desde un punto de vista ejecutivo, el Teatro Alberdi, principal ámbito de funcionamiento del elenco, debió ser clausurado hacia fines de 1977 por su pésimo estado arquitectónico. Esta situación también modificó el devenir artístico del Teatro Universitario y obligó a Díaz Ulloque a bosquejar otras posibilidades; surgió así el breve período en que – desde mayo de 1978 – la institución funcionó en el Banco Empresario, sito en calle 24 de septiembre n.º 730.

En el año 1978 se concentraron los últimos factores que participaron en el epílogo de esta formación teatral. La UNT, bajo la rectoría de Carlos Raúl Landa, desplazó al Teatro Universitario de la órbita del Departamento de Artes (cfr. resolución 363/978) y lo reubicó en dependencia directa del Rectorado. En ese marco, se intensificaron las problemáticas contractuales con los actores y con el propio Díaz Ulloque,[39] además de la persecución ideológica y de la burocracia en la obtención de los fondos para los montajes escénicos.

Sin más, y de manera consecuente con una revocación políticamente programada, el rector Landa – avalado en las leyes números 21.703 y 21.274, entre otras – emitió la resolución 3.110 del 30 de agosto de 1979, en la que destituyó a Boyce Díaz Ulloque de su cargo de profesor asociado con dedicación exclusiva y, junto con él, se disolvió también al Teatro Universitario, un organismo que había dado a la UNT una proyección escénica inédita hasta ese momento.

El investigador Adolfo Colombres, con motivo del primer año del fallecimiento de Boyce Díaz Ulloque, quien recordemos muere en el exilio, concluye su homenaje diciendo: «Le tocó irse solo y sin mayores preanuncios, con esa humildad de pájaro libre que signara su existencia. Desde la síntesis de la ceniza, perdónanos hermano tanto abandono».[40]

6.3.3 En el nivel de las formaciones independientes: la resistencia

Ante las específicas condiciones sociopolíticas de esta fase de cierre, los fenómenos de resistencia estética en el campo teatral tucumano correspondieron, en términos generales, a determinadas expresiones artísticas llevadas a cabo por los pocos grupos independientes que pudieron permanecer y, en este sentido, Nuestro Teatro continuó siendo una formación paradigmática.

39.– Incluso, por resolución 237/978 del 11de diciembre de 1978, se levantaron cargos contra Díaz Ulloque por «supuestos» problemas administrativos en relación con una suma mínima y absurda de dinero.
40.– ALG, *La Gaceta*, 10/12/1989.

Dichas manifestaciones de resistencia estética se lograron en circunstancias adversas, por ejemplo, a la censura que la Municipalidad de San Miguel de Tucumán dictaminaba por medio de su Dirección de Cultura, se le agregaron la autocensura como táctica para evitar la confrontación con las autoridades de facto, quienes ejercían un control certero sobre sus integrantes. Por ejemplo, en entrevistas realizadas a Rosa Ávila, la actriz fundadora del mencionado grupo, recuerda la presencia asidua y sistemática de un joven de bajo rango militar que observaba las representaciones teatrales de Nuestro Teatro y, además, les expedía a los miembros del elenco un «extraño» formulario con membrete del Ministerio del Interior, al que ellos – en reiteradas oportunidades – se negaron a firmar.

Los distintos modos de censura y la persecución ejercidas impidieron el desarrollo y profundización de las indagaciones estéticas que desde 1960 Nuestro Teatro metódicamente forjó, convirtiendo a este estancamiento poético en otra de las secuelas que corroboran un quiebre o ruptura cultural en este período. Entonces, paralizados en sus experimentaciones sobre las diversas vertientes realistas (psicológicas o brechtianas) y neovanguardistas, la agrupación elaboró un plan de trabajo que, resguardados en el desplazamiento semántico de distintos procedimientos artísticos, le permitió «tramitar» lo siniestro contextual.

Un claro ejemplo de estas reorientaciones poéticas, necesarias y urgentes, las hallamos en la dramaturgia de Oscar Ramón Quiroga.

El surgimiento y desarrollo de la dramaturgia de Quiroga en el campo teatral específico tucumano (1967-1976/79) fue otro de los factores que contribuyeron a la citada instauración de lógicas de funcionamiento y reglas de juego propias. Con esta producción teatral el mencionado escritor y director participó activamente del proceso de radicalización política que determinadas fracciones del campo intelectual local exigían, convirtiéndose en un intelectual orgánico al proyecto de reconstrucción nacional y popular del peronismo (1973-1975).

En efecto, las indagaciones poéticas de Quiroga responden a tales posicionamientos artístico-intelectuales. Por un lado, hallamos sus trabajos en relación con el realismo reflexivo argentino (cfr. Pellettieri 1997), evidenciado en textos tales como *Los días nuestros* (1972), *Crónica de la pasión de un pueblo* (1973) o *El inquilino* (1974). En estas búsquedas estéticas el autor plasmó su visión crítica de la clase media nacional bajo el formato burgués de una conducta acomodaticia y mediocre, al mismo tiempo, se proyectaba un modelo de «joven» sensible, iracundo y dispuesto a participar activamente en la revolución social según los cánones del tercer peronismo. En ese marco, el poética brechtiana funcionó como una eficaz base teórico-práctica, no sólo por los recursos técnicos aplicados a los montajes y textos dramáticos, sino además por vincularse con agentes culturales que, de un modo u otro, compartían dicha visión ideológica, como

el al periodista y poeta Francisco Galíndez, el cineasta Gerardo Vallejo o el pintor Ernesto Dumit, quienes –desde diversos roles o funciones– acompañaron sus creaciones escénicas.

Por otro lado, paralelamente al surgimiento del terrorismo de Estado en nuestra provincia, se produjo la indicada reorientación o giro poético en la dramaturgia de Quiroga, esto es: desde el realismo reflexivo –con tópicos e ideologemas directamente vinculados con el devenir sociopolítico contemporáneo– hacia la comedia popular y el neogrotesco, una forma artística que, mediante el humorismo, permitía la oblicuidad o mudanza de los sentidos discursivos y la construcción metafórica de visiones sobre lo real circundante (cfr. Tossi 2011). En este sentido, los ciclos teatrales de Café Concert, iniciados en 1974 y extendidos hasta 1980, o la trilogía compuesta por *El guiso caliente* de 1979, *La Fiesta* y *La casa querida* de 1980, esta última estrenada recién en 1987, en la reapertura democrática, dan cuenta de los nuevos posicionamientos estéticos. En estos casos, hallamos a los exquisitos personajes de «la María», «el Gamuza» y «el Uñudo»,[41] ficciones que –por su pervivencia en el tiempo– forman parte de la memoria histórico-artística de la provincia.

En suma, los modos de producción independentistas permitieron el surgimiento de nuevos grupos teatrales que, a pesar del autoritarismo circundante, retomaron y desplegaron los ideales del compromiso social originalmente planteados por aquel movimiento cultural. Así, desde 1975, los pocos actores y directores que pudieron –antes de su clausura– egresar del Conservatorio Provincial de Arte Dramático conformaron «Actores Tucumanos Asociados», un grupo dirigido por Rafael Nofal e integrado por Susana Santos, Nelson González, Jorge García, entre otros.[42] En 1982, Nuestro Teatro y Actores Tucumanos Asociados se unieron para trabajar en un proyecto común, la puesta en escena de la obra *Electra* de Sófocles, esto último podría leerse como una eficaz convergencia generacional, a favor de una resistencia estética promovida por una misma tradición en común: la responsabilidad ideológica y poética de la escena independiente. De este modo, la escena tucumana se consolidaba, desde la óptica independentista, como un artefacto de resistencia y resiliencia.

Al mismo tiempo, estos posicionamientos debieron soportar respuestas contundentes por parte del terrorismo de Estado, primero como ya vimos los integrantes de Nuestro Teatro: Oscar Quiroga, Rosa Ávila, Elba Naige-

41.– Estos tres personajes típicos de la cultura popular tucumana, con bases en los modelos de la *commedia dell'arte* italiana, fueron magistralmente representados por la actriz Rosa Ávila, Héctor Marcaida y el propio dramaturgo, Oscar Quiroga.
42.– Incluso en el marco de la dictadura, y también cercanos a la impronta independentista, aparecieron otros grupos, por ejemplo: Teatro La Paz (1980), Teatro de Hoy (1982), Teatro Armando Discépolo y Grupo Propuesta, registrados en 1983.

borem, Héctor Marcaida, Fernando Arce y Armando Cristóbal, formaron parte de la nómina conocida como «Operación Claridad. Si bien en esa nómina no figuraba el joven actor Julio César Campopiano, también formó parte del horror legalizado, pues desde el 21 de octubre de 1976 continúa desaparecido. Segundo, el 14 de agosto de 1981, el Teatro La Paz sufrió un atentado, se incendiaron y destruyeron casi todas sus instalaciones»,[43] una forma de represalia que la dictadura había experimentado días antes en Buenos Aires con la quema del Teatro El Picadero. Tercero, la dictadura implicó para estas fracciones de artistas e intelectuales la atomización de sus fuerzas creativas, pues, provocó el exilio de algunos –por ejemplo, del iluminador Carlos Kirschbaum– o el alejamiento definitivo de otros, no solo productores artísticos, sino principalmente de los espectadores, quienes por miedo, resguardo u otros factores, establecieron nuevas y complejas vinculaciones con el campo teatral local.

43.– *La Gaceta*, 15/08/1981.

Conclusiones

A lo largo de este libro nos hemos interrogado por las diferentes vías a través de las cuales tomó forma la cultura en Tucumán en un período de larga duración que contempla todo el siglo XIX y gran parte del siglo XX. Si bien hemos dado importancia a los artistas consagrados, el resultado que proponemos da centralidad a los contextos que dieron lugar a expresiones culturales que en algunos casos confluyeron en sujetos –los artistas– que supieron aprovecharlos a partir de su talento.

Por otra parte, si bien hemos dado centralidad a instituciones claves que marcaron el rumbo de algunas manifestaciones culturales, como ser los conservatorios de música, escuelas de pintura y dibujo, la Academia y el Museo de Bellas Artes, la Universidad, el Consejo Provincial de Difusión Cultural, la Dirección General de Cultura, por nombrar algunos, este libro también se ha propuesto analizar las expresiones de cultura que circularon profusamente por otros caminos no prefigurados por instituciones oficiales.

De acuerdo a este propósito hemos planteado problemas que creemos desafían una serie de nociones muy arraigadas en nuestra historiografía vinculadas, por una parte, a considerar la cultura solo bajo el prisma de la de élite o a partir de figuras destacadas de la cultura letrada, y, por otra, a pensar que las expresiones de cultura independiente solo tuvieron lugar bien entrado el siglo XX. Ambas ideas parten de un profundo desconocimiento de la historia de la cultura tucumana que se desarrolla durante el largo siglo XIX.

Por el contrario, la propuesta que traemos aquí nos permitirá pensar por ejemplo que en la cultura en Tucumán hubo expresiones muy relevantes varias décadas anteriores a la creación de la Universidad. Más aun, el propio Juan B. Terán explicó en su proyecto de creación de la Casa de altos estudios que la Universidad provincial sería la resultante natural de una evolución cultural propia que tenía sus raíces en el siglo XIX.

Los dos primeros capítulos examinan, entonces, las manifestaciones culturales durante el siglo XIX y primera década del siglo XX. Aun con el fuerte impacto que tuvieron las contiendas bélicas (la guerra de la Independencia y las luchas civiles que se prolongaron tres décadas después

de la sanción de la Constitución y que sometieron a la población, además de a la violencia, a serias penurias económicas) en la incipiente vida cultural, demostramos como algunas expresiones de los sectores populares pero también de las clases pudientes lograron manifestarse a lo largo de todo el territorio provincial. Fuera en la intimidad del hogar, en tabernas y pulperías o en el espacio público en fiestas y carnavales, la cultura encontró canales diversos para expresarse.

A partir de la década de 1830, como vimos, aparecen las primeras tramas culturales del Estado con el gobierno de Alejandro Heredia, con la creación del teatro y una escuela de música. Esta última tiene una importancia fundamental y merece que nos detengamos en su análisis. La música, que había constituido la primera expresión cultural que identificamos a principios del siglo XIX a partir de las bandas asociadas a la milicia y policía (de hecho formó parte de su presupuesto hasta 1870), logrará a partir del gobierno de Heredia desmarcarse lentamente de ese perfil militar, lo que lógicamente impactará en el abandono del repertorio asociado con el mundo bélico, la incorporación de otras melodías y nuevos instrumentos.

Los gobiernos posteriores continuaron con el fomento de algunas de estas manifestaciones, aunque fueron frecuentes las figuras de censura y prohibiciones a partir de 1860. Difícil de ocultar también fue la inequidad en los recursos culturales entre las poblaciones del interior y la ciudad. Esto fue percibido por los mismos actores que, como el presbítero de Monteros, entendieron que la imposibilidad de acceso a los bienes culturales constituía un indicador más de los fuertes desequilibrios interiores de Tucumán.

Consideramos que hacia mediados de la década de 1860 aparecen elementos de una incipiente esfera pública, acompañada de una nueva ley de imprenta que intentó regular la práctica de un pequeño circuito de periodistas (que incluía también mujeres) que escribían en diversos medios de prensa de la ciudad. Este ambiente de opinión y discusión a través de la prensa se conjugó con la aparición de espacios de opinión y discusión como iniciativa de alumnos del flamante Colegio Nacional, que había sido creado en 1865. Este clima de opinión contribuyó a la conformación de una sociedad civil urbana ansiosa por contar con espacios de índole cultural, inquietudes que podrán encaminarse con el impulso de otro establecimiento educativo nacional como fue la Escuela Normal, creada en 1875.

La institucionalización de diversas tramas culturales hacia dentro del Estado provincial involucró diferentes actores que tanto desde asociaciones o a partir de gestiones individuales solicitaban al Estado provincial auxilio para obtener mejoras en lo que podríamos denominar una esfera de cultura.

Si la banda de música, los carnavales y los festejos patrios se expandieron durante gran parte del siglo XIX junto con los juegos y los bailes, una cultura letrada irrumpía con fuerza durante las últimas décadas del siglo de la mano de la expansión del sistema educativo. En efecto, las prácticas de lectura y escritura comenzaron a incorporar nuevos actores y a diversificar esas posibilidades antes reservadas a ciertos sectores masculinos de las clases más acomodadas. La expansión de las bibliotecas públicas constituye uno de los fenómenos más palpables de este período. Como vimos, el interior de la provincia también se benefició de esa expansión, siendola localidad de Monteros una de las más favorecidas.

Otro de los fenómenos importantes que se observa a principios del siglo XX es el intento por organizar y jerarquizar ese mundo literario que se expandía desde la década de 1880 a través de proyectos editoriales de envergadura. Uno de ellos es la aparición de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, que constituye un esfuerzo por dotar a la incipiente literatura local de estándares de rigurosidad científica en la escritura.

Además, notamos como la cultura visual irrumpe en la sociedad con el cambio de siglo, logrando los cinematógrafos una rápida expansión en la ciudad capital y en el interior tucumano. Las 13 salas por las que circularon más de 27.000 espectadores durante 1914 nos dan una idea de la real dimensión que había alcanzado este entretenimiento.

A mediados de la primera década del siglo XX la ciudad de Tucumán se enorgullecía de todo su esplendor, incorporando a sus principales paseos las obras de una escultora local que por esos años triunfaba en Europa. Los festejos del Centenario terminarían de imprimir en las letras y a través de creaciones en el mundo del arte una imagen ideal respecto de aquel Tucumán de 1916. No obstante, de ese mismo ambiente comienzan a surgir voces que no armonizaban con los ideales de esa élite intelectual.En efecto, el ambiente literario en ebullición que se va conformando a principios del siglo XX daría lugar a otras creaciones literarias que estarán atravesadas por una intensa crítica social y política, que sobre todo irrumpe durante la década de 1920.

En efecto, mientras esa crítica encarna en sujetos vinculados al socialismo que pasan a integrar y liderar la Sociedad Sarmiento durante el período, otros sectores de la élite intelectual de la Generación del Centenario comienzan a encontrar refugio en la Universidad. Será desde allí, por ejemplo, que Ernesto Padilla y Alberto Rougés se plantean encontrar la esencia nacional en el norte argentino, de la mano de las recopilaciones de Juan Alfonso Carrizo y del impulso a la folklorología.

Como vimos, a mediados de la década de 1940 se da un proceso de afirmación y modernización de las prácticas culturales pero también de creación de nuevas formas artísticas. La peña El Cardón se convertirá en un espacio clave de encuentro para los diferentes artistas que com-

partían inquietudes culturales; por su parte el grupo La Carpa también se convierte en un espacio clave para ls prácticas literarias. La entidad señera a partir de 1958 será el Consejo Provincial de Difusión Cultural que dará fomento a estas manifestaciones de cultura emergentes así como a prácticas existentes.

En el caso de las expresiones emergentes, la producción cinematográficacontará con el impulso que le otorga la Universidad Nacional de Tucumán a partir del rectorado de Horacio Descole. Si hacia finales de la década del cincuenta el futuro de la producción audiovisual podía resultar promisorio y hasta inevitable, a comienzos de los setentas el humor parecía ser otro. Hoy, mirando retrospectivamente y conociendo la continuidad de las dificultades para la producción audiovisual en la provincia en las décadas siguientes, el balance de aquel período es decididamente más favorable. A pesar de la crítica situación que atraviesala provincia a lo largo de los sesentas a raíz de la crisis azucarera, no sólo habían continuado las producciones en el Instituto de Cinefotográfico de la UNT, sino que había podido inaugurarse su primer canal de televisión, y un cineasta, Gerardo Vallejo, cuyo mundo estético giraba alrededor de la problemática social de Tucumán, había adquirido un reconocimiento inédito a nivel nacional e internacional.

Otras de las novedades también vinculadas a los medios de comunicación será la expansión de la radiofonía. Como vimos, los estudios radiales del período tenían dos grandes atractivos: el radioteatro y los conciertos en vivo. El caso del surgimiento de una artista como Mercedes Sosa es ilustrativo respecto del impacto que habría tenido la radio y su expansión entre los diferentes sectores sociales.

En cuanto a las prácticas culturales ya existentes, nos centramos en la literatura y el teatro para explicar el proceso de afianzamiento y modernización experimentado en ambas esferas. En el primer caso, este proceso se dará bajo el auspicio de la Facultad de Filosofía y Letras, de organismos oficiales y también en el marco de formaciones independiente. En el segundo caso, veremos cómo a partir del fomento del CPDC se articula toda una red de prácticas teatrales en torno a tres espacios: la peña El Cardón, el Teatro Estable de la provincia y Nuestro Teatro.

La crisis azucarera que atraviesa la década de 1960 impacta en el mundo de la cultura con gran intensidad. La conmoción en el mundo de la poesía, la temática y el tono que se imprimen a las producciones audiovisuales sumado a la efervescencia en el ambiente teatral contribuyen a generar un período signado por la creación y la experimentación. La cultura sale a las calles, se manifiesta en espacios no convencionales como bares, cafés, plazas. Sin embargo, mientras estos movimientos tienen lugar, también acontecen las primeras persecuciones y censuras, como lo demuestra el caso de Mercedes Sosa en su actuación en el Festival de Cosquín.

Esta imagen nos introduce en el clima de retraimiento que experimenta la cultura a partir del Operativo Independencia en Tucumán hacia 1975. A través del testimonio de diferentes actores constatamos que mientras una cotidianeidad continuaba en «aparente normalidad», la represión, censura y persecución, a plena luz del día, iban minando algunas de las expresiones de cultura que una década antes habían florecido. La cultura bajo la órbita del Estado terrorista intentó mantener la «normalidad», lo que implicó que un importante número de artistas fueran separados de sus cargos y sus prácticas censuradas. Pero por otro lado, el Estado provincial siguió desarrollando y promoviendo diversas actividades e iniciativas, a pesar de la supresión del CPDC, que coexistían con la represión, la censura y la persecución.

Autores

Marcela Vignoli. Profesora en Historia y Doctora en Humanidades por la Universidad Nacional de Tucumán, realizó su estancia posdoctoral en la Universidad de San Pablo, Brasil. Es investigadora asistente del CONICET y docente de Metodología de la Investigación Histórica en la carrera de Arqueología de la UNT. Es autora de *Sociabilidad y cultura política. La Sociedad Sarmiento de Tucumán, 1880-1914* (2015) y de varios artículos publicados en revistas de la especialidad, nacionales e internacionales.

Soledad Martínez Zuccardi. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán, donde se desempeña como docente de la cátedra de Literatura Argentina II. Es investigadora asistente del CONICET. Autora de los libros *Entre la provincia y el continente. Modernismo y modernización en la* Revista de Letras y Ciencias Sociales *(Tucumán, 1904-1907)* (2005) y *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)* (2012), ha editado *Cartas a Nicandro. 1943-1948* (2015), libro que rescata y estudia un epistolario inédito de la poeta María Adela Agudo y difundido además numerosos artículos sobre literatura y cultura de Tucumán y del NOA, y sobre poesía argentina.

Mauricio Tossi. Doctor en Letras, Magíster y Licenciado en Teatro egresado de la Universidad Nacional de Tucumán. Ha realizado pasantías y estudios posdoctorales en el Ministerio de Cultura de Colombia, en la Universidad Austral de Chile, en la Universidad de Alcalá y en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Actualmente es investigador adjunto del CONICET en el Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA y codirector del Instituto de Investigaciones en Artes Escénicas de la UNT. Ha ejercido como profesor regular en las universidades nacionales de Tucumán y Río Negro, como docente de posgrado invitado por las universidades de Concepción (Chile) y Alcalá (España). Ha publicado decenas de artículos y el libro *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976*. Además, es compilador de la colección

La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro y de la *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*.

Germán Azcoaga. Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT, donde se desempeña como docente regular de Historia Argentina y Latinoamericana en la carrera de Trabajo Social. Es becario doctoral del CONICET con lugar de trabajo en el Instituto Superior de Estudios Sociales, realiza sus estudios de posgrado en el Doctorado en Humanidades de la UNT. Ha presentado y publicado trabajos sobre la industria azucarera tucumana, la cultura local durante la década de 1960 y sobre historia del audiovisual en distintos congresos y revistas.

Mirta Hillen. Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de Tucumán, Máster en Filosofía por la Universitat Autònoma de Barcelona. Se desempeña actualmente como profesora de Antropología de la Facultad de Educación Física de la UNT. Ha sido responsable de Edición de EDUNT durante el período 2007-2014. Es autora del libro *Testimonio y memoria: una aproximación a la historia de la Escuela Sarmiento de la UNT, 1976-1983* (2016) y coautora de los libros *Colegiación legal, tramas asociativas y proyección social. El Colegio de Graduados en Ciencias Económicas en San Miguel de Tucumán. 1969-2012* (2012), *Árboles nativos en la ciudad de San Miguel de Tucumán* (2007) y *Lógica y metodología de la ciencia* (1994).

María Belén Sosa. Periodista editora en la Cooperativa Por Más Tiempo y redactora fundadora de la revista especializada de música popular *Emepeá*. Actualmente forma parte del equipo del programa *La Patria de la Moscas* por FM Fribuay y edita la sección de «Espectáculos» del diario *Tiempo Argentino*. Ha desempeñado trabajos periodísticos y de corrección de pruebas en los medios tucumanos *La Ciudad*, *El Siglo*, *El Periódico* y *La Gaceta* entre los años 2004 y 2009. Editó la revista de espectáculos *Guía 7x24* durante 2007. Integró el Grupo Creativo Mandrágora con el que realizó trabajos en producción cultural y en docencia. Con ese equipo escribió la obra de teatro *Posdata, otoño 1976*. Además es autora de los libros *El Enano* con ilustraciones de Nazarena Pereyra (2015) y escribió con Fabián Matus el libro *Mercedes Sosa, La Mami* (2016).

Gloría Zjwain. Profesora y Licenciada en Artes plásticas egresada de la Universidad Nacional de Tucumán. En esa misma institución se ha desempeñado como profesora asociada en las cátedras de Historia del Arte Americano y Argentino e Historia del Diseño de Interiores. Ha publicado numerosos trabajos en revistas, catálogos de arte y libros y dictado cursos y conferencias sobre la temática, en instituciones universitarias y culturales y participado como curadora y jurado

de selección y premiación en salones provinciales y nacionales sobre artes visuales.

Dinorah Cardozo. Profesora y Licenciada en Historia egresada de la Universidad Nacional de Tucumán. Actualmente es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas con lugar de trabajo en el Instituto Superior de Estudios Sociales (UNT-CONICET). Ha publicado artículos en revistas científicas nacionales.

Referencias bibliográficas

Abbate, Georgina (2001): «Notas sobre la vida intelectual en Tucumán (1767-1820)». En: *Undécimo Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina* (citado en página 11).

Agudo, María Adela *et al.* (1944): *Muestra colectiva de poemas*. San Miguel de Tucumán: La Buenos (citado en página 118).

Alberdi, Juan Bautista (1945): *Autobiografía*. Buenos Aires: Jackson (citado en páginas 12, 18).

Albornoz, Agenor (1922): *Hojas del árbol*. San Miguel de Tucumán: Imprenta La Argentina (citado en páginas 54, 93).

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1997): «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos». En: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel (citado en páginas 66, 117).

Álvarez, Beatriz (2011): «La desigualdad de la riqueza en Tucumán entre 1869 y 1884. Una aproximación a su medición a partir de los inventarios post mortem». En: *Población y sociedad* vol. 18, n.º 2 (citado en página 29).

Andrews, Josep (1915): *Las provincias del norte en 1825*. Buenos Aires: Coni (citado en páginas 6, 11, 13).

Anónimo (1978): *Memoria de la Gestión de Gobierno. Tucumán, cuna de la independencia, 1976-1977*. Gobierno de Tucumán (citado en página 232).

Ara, Guillermo (1970): *Suma de poesía argentina 1538-1968. Crítica y antología*. Buenos Aires: Guadalupe (citado en página 203).

Aráoz, Isabel (2014): *Pequeño fuego. La escritura de Hugo Foguet*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 200).

Ávila, Julio (1920): *La ciudad arribeña. Tucumán, 1810-1816. Reconstrucción histórica*. San Miguel de Tucumán (citado en página 11).

Azcoaga, Germán y Verónica Ovejero (2014): «Azúcar, peronismo y melodrama en el filme *Mansedumbre*». En: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»*, n.º 41 (citado en página XXIII).

Bajtín, Mijail (2003): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza (citado en página 6).

Barrán, José (1994): *Historia de la sensibilidad e en el Uruguay*. Vol. 1: *La cultura bárbara, 1800-1860*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental (citado en página 2).

Bascary, Ana María (1999): *Familia y vida cotidiana. Tucumán a fines de la colonial*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 11).

Beltrame, Carlota (2011): *Manual Tucumán de arte contemporáneo*. San Miguel de Tucumán: Artes Gráficas Crivelli (citado en páginas 218, 222).

Berreta, Hugo (2003): *La peña El Cardón. Medio siglo de cultura regional*. San Miguel de Tucumán: Magna (citado en página 139).

Bianco, Ivonne (2006): «Diacronía de las propuestas organizacionales de la UNT. Un análisis a través de la normativa». En: *Actas del Primer Congreso sobre Historia de la Universidad Nacional de Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Ediciones del Rectorado (citado en página 235).

Billone, Vicente (1995): *Tres generaciones de poetas de Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en páginas 86-89).

Billone, Vicente y Hector Marrochi (1985): «La actividad poética en Tucumán (1880-1970)». En: *Esquema y muestrario*. San Miguel de Tucumán: Voces (citado en páginas 87, 199, 201).

Borello, Rodolfo (1968): «La crítica moderna». En: *Historia de la literatura argentina*. Vol. 3. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (citado en página 114).

Bourdieu, Pierre (2003): «Campo intelectual y proyecto creador». En: *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata (citado en páginas 115, 147, 182, 183, 195, 196).

Bravo Figueroa, Gustavo (1956): «Antes de La Carpa». En: *La Gaceta* (citado en página 160).

Bravo Figueroa, Gustavo (1965): *Poesía de Tucumán. Siglo XX*. San Miguel de Tucumán: Atenas (citado en página 211).

Bravo Figueroa, Gustavo (1968): *27 cuentos del norte argentino*. Buenos Aires: Atenas (citado en página 200).

Bravo, María Celia (2007): «Elite tucumana, cuestión regional y proyecto universitario para el norte argentino (1907-1929)». En: *Boletín Americanista*, n.º 57 (citado en página 50).

Bravo, María Celia (2008): *Campesinos, azúcar y política: cañeros, acción corporativa y vida política en Tucumán (1895-1930)*. Rosario: Prohistoria (citado en página 41).

Bravo, María Celia y Daniel Campi (1984): «El pensamiento político de José L. Torres». En: *Actas del primer congreso cultural del NOA*. Catamarca (citado en páginas 84, 90).

Bravo, María Celia y Daniel Campi (2010): «Aproximación a la historia de Tucumán en el siglo XX. Una propuesta de interpretación». En: *Ese ardiente jardín de la república. Formación y desarticulación de un «campo» cultural: Tucumán, 1880-1975*. Ed. por Fabiola Orquera. Córdoba: Alción (citado en páginas 202, 225).

Bravo, María Celia y Mirta Hillen (2010): «El proyecto universitario de Descole y el rol del periodismo constructivo como instrumento del desarrollo regional. (Tucumán 1946-1951)». En: *Actas del Segundo Congreso sobre Historia de la Universidad Nacional de Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en páginas 122, 123).

Bravo, María Celia y Mirta Hillen (2012): *Colegiación legal, tramas asociativas y proyección social: El Colegio de Graduados en Ciencias Económicas de Tucumán: 1969-2012*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 226).

Briones, Carola, Carlos Duguech y Manuel Serrano Pérez (1967): *Veinte poetas cantan a Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Tiempo del Tarco en Flor (citado en páginas 200, 202, 207-209).

Brooks, Peter (1985): *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the Mode of Excess*. Nueva York: Columbia University Press (citado en página 131).

Brunetti, Ricardo (2016): *Cien años de cine en Tucumán, 1916-2016*. San Miguel de Tucumán: Editora del Bicentenario (citado en página 123).

Burke, Peter (2004): *¿Qué es la historia cultural?* Buenos Aires: Paidós (citado en página 3).

Campi, Daniel (1999): «Los ingenios del Norte: un mundo de contrastes». En: *Historia de la vida privada en la Argentina*. Vol. 2: *La Argentina plural: 1870-1930*. Buenos Aires: Taurus (citado en página 69).

Campo, Javier (2012): *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos AIres: Imago Mundi (citado en página 171).

Carrizo, Juan Alfonso (1933): *Cantares tradicionales del Tucumán(Antología)*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en páginas 16, 113).

Castro, Luis Eulogio (sin fecha): «Los ojos del muerto». En: *Carpeta 420. Archivo Ramón Leoni Pinto*. San Miguel de Tucumán: Instituto Superior de Estudios Sociales (citado en páginas 89, 90).

Chambeaud, Ana María (2007): «Políticas patrimoniales: los menhires de Tafí». En: *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, n.º 32. URL: http://www.scielo.org.ar/pdf/cfhycs/n32/n32a05.pdf (citado en página 218).

Chamosa, Oscar (2010): «Entre la zamba y el foxtrot: la elite tucumana frente al desafío de la cultura de masas, primera mitad del siglo XX». En: *Ese Ardiente jardín de la república. Formación y desarticulación de un «campo» cultural: Tucumán, 1880-1975*. Ed. por Fabiola Orquera. Córdoba: Alción (citado en páginas XXIII, 122).

Chamosa, Oscar (2012): *Breve historia del folklore argentino. 1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa (citado en páginas 61, 75, 87, 134).

Chein, Diego (2006): «Proceso de constitución del campo nacional de la folklorología: posicionamientos, artculación social y resignificación de la teoría». En: *Silabario*, n.º 9 (citado en páginas XXIII, 112).

Chein, Diego (2010): «Provincianos y porteños. La trayectoria de Juan Alfonso Carrizo en el período de emergencia y consolidación del campo nacional de la folklorología (1935-1955)». En: *Ese ardiente jardín de la República. Formación y desarticulación de un «campo» cultural: Tucumán, 1880-1975*. Ed. por Fabiola Orquera. Córdoba: Alción (citado en páginas XXIII, 113).

Clemenceau, Georges (1999): *La Argentina del Centenario*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes (citado en página 74).

Coronel, José Carlos (2013): *Aquello que no existe todavía*. Buenos Aires: Libros de la talita dorada (citado en página 213).

Corvalán, Octavio (1975): *Cuentos del NOA*. Buenos Aires: Andes (citado en página 200).

Corvalán, Octavio (2008): *Contrapunto y fuga. (Poesía y ficción del NOA)*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 199).
Coviello, Alfredo (1941): *El sentido integral de las universidades regionales*. San Miguel de Tucumán: La Raza (citado en páginas 110, 111).
Crenzel, Emilio (1997): *El tucumanazo*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en páginas 188, 218).
Cresseri, José (1966): *Antología poética tucumana en el sesquicentenario*. San Miguel de Tucumán (citado en páginas 200, 206).
Dubatti, Jorge (2002): *Teatro jeroglífico*. Buenos Aires: Atuel (citado en página 145).
Dubatti, Jorge (2009): *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue (citado en páginas 192, 193).
Falcucci, Santiago (1904): «Lola Mora». En: *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (citado en página 38).
Fierro, José (1935): *Bailes históricos de Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Instituto de Estudios Históricos de Tucumán (citado en páginas 15, 34).
Fiorucci, Flavia (2011): *Intelectuales y peronismo. 1945-1955*. Buenos Aires: Biblos (citado en página 156).
Flawiá de Fernández, Nilda y Olga Steimberg de Kaplán (1995): *Tucumán siglo XX: Perfiles estéticos y narrativos*. San Miguel de Tucumán: El graduado (citado en páginas 143, 144).
Forté, Marta (2002): *El teatro en Tucumán. Orígenes y desarrollo*. Edición del autor (citado en páginas 153, 191, 195).
Galán, Raúl (1954): «Ya tocan a degüello». En: *La Gaceta* (citado en página 160).
García Hamilton, Alberto (1909): *Cañas y trapiches*. San Miguel de Tucumán: *El Orden* (citado en páginas 60, 98).
Gramajo de Seeligman, María Teresa (1997): «El proceso de configuración de las "humanidades" en la década del cuarenta en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT». En: *El viejo Tucumán en la memoria*. Vol. 4. San Miguel de Tucumán: Ediciones del Rectorado (citado en página 114).
Gutman, Daniel (2010): *Sangre en el monte. La increíble aventura del ERP en los cerros tucumanos*. Buenos Aires: Sudamericana (citado en página 230).
Hillen, Mirta (2016): *Testimonio y memoria: Una aproximación a la historia de la Escuela Sarmiento de la UNT (1976-1983)*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 228).
Invernizzi, Hernán y Judith Gociol (2002): *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: EUDEBA (citado en página 216).
Jaimes Freyre, Ricardo (1909): *Tucumán en 1810*. San Miguel de Tucumán (citado en páginas 9, 11, 14).
Johansson, Lucrecia (2006): «La Mariposa Primer periódico escrito por mujeres en Tucumán». En: *Humanitas. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras (UNT)*, n.º 33 (citado en página 27).
Kaliman, Ricardo (2004): *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba: Comunic-Arte (citado en página XXIII).
Kaliman, Ricardo (2010): «El canto de la dicha verdadera. Pueblo y utopía en las letras del folklore de los 60 y 70 en Tucumán». En: *Ese ardiente jardín*

de la república. Formación y desarticulación de un «campo» cultural: Tucumán, 1880-1975. Córdoba: Alción (citado en página XXIII).
Karush, Matthew (2013): *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel (citado en página 131).
Kriger, Clara (2009): *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI (citado en páginas 123, 127).
Lafleur, Héctor René, Sergio Provenzano y Fernando Alonso (1968): *Las revistas literarias argentinas, 1832-1967*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (citado en página 106).
Lagmanovich, David (1958): «La poesía actual en Tucumán». En: *Revista de Educación* vol. 3, n.º 1 (citado en página 161).
Lagmanovich, David (2010): «Perfil de algunas revistas tucumanas de cultura». En: *Ensayos sobre la cultura de Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Centro Cultural Alberto Rougés y Fundación Miguel Lillo (citado en página 155).
Lázaro, Orlando (1951): «Alejandro Heredia, patriarca federal del norte». En: Primer congreso de historia de los pueblos de la provincia de Tucumán. Comisión Provincial de Cultura. San Miguel de Tucumán (citado en página 17).
Leoni Pinto, Ramón (1995): «Historiografía de Tucumán (1880-1950). Autores, obras y problemas». En: *Antonio Pérez Amuchástegui. In Memoriam. La historia como cuestión*. Buenos Aires: Editorial Canguro (citado en páginas 106, 158).
Link, Daniel (1994): «Historia de una pasión argentina. La crítica literaria 1955-1966». En: *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 527 (citado en página 114).
Lizondo Borda, Manuel (1916): *Tucumán a través de la historia. El Tucumán de los poetas*. 2 vols. San Miguel de Tucumán: Publicación Oficial (citado en páginas 6, 12, 59, 65, 67, 69-73).
López Mañán, Julio (1916): *Tucumán antiguo*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 18).
Lusnich, Ana Laura (2007): *El drama socialfolclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos (citado en página 128).
Malcún, Juan Carlos (2007): «Forma, simetría y dictadura. El caso de San Miguel de Tucumán». En: Actas de Congreso Forma y Simetría: Arte y Ciencia. Buenos Aires (citado en página 230).
Martínez Zuccardi, Soledad (2012): *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*. Buenos Aires: Corregidor (citado en páginas XXIII, 44, 113, 157, 203).
Martínez Zuccardi, Soledad (2015): «La Primera antología poética de Tucumán y el campo literario local durante el peronismo». En: *Gramma* vol. 26, n.º 55 (citado en página 156).
Martínez Zuccardi, Soledad (2016): «Tucumán en el imaginario poético argentino». En: *Latinoamérica. Revista de Estudios latinoamericanos*, n.º 63 (citado en página 205).
Martínez, Tomás Eloy (1956a): «Después de La Carpa». En: *La Gaceta* (citado en página 160).
Martínez, Tomás Eloy (1956b): «Sobre grupos y poetas». En: *La Gaceta* (citado en página 161).

Mastracchio, Liliana (2006): *Compilación sobre la Historia del ICUNT: Sesenta Aniversario*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 124).

Matus, Fabián (2016): *Mercedes Sosa. La Mami*. Buenos Aires: Planeta (citado en páginas 135, 136, 180, 182, 248).

Mercado, Lucía (2014): *El trovador: historia de la música folklórica de Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Edición del autor (citado en páginas XXIII, 135).

Mestman, Mariano (2010): «Los hijos del viejo Reales. La representación de lo popular en el cine político». En: *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un «campo» cultural: Tucumán, 1880-1975*. Córdoba: Alción (citado en páginas 176, 177).

Montero, Cornelia (1901): *Album*. San Miguel de Tucumán (citado en página 39).

Moreno, Daniela y Ana Lía Chiarello (2010): «El centro histórico de S. M. de Tucumán, memoria y proyecto». En: Ponencia en Seminario Centros Históricos y Centralidades Urbanas en Buenos Aires. Buenos Aires. URL: www.cicopar.com.ar/ponencias/9.pdf (citado en página 231).

Nanni, Facundo (2013): «Uniformar la opinión. La construcción de un orden republicano en Tucumán. 1820-1852». Tesis doctoral. Universidad Nacional de Tucumán (citado en páginas 12, 19).

Nichols, Bill (1997): *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós (citado en página 125).

Orquera, Fabiola (2007): «Los "Testimonios de Tucumán" (1972-1974). De Gerardo Vallejo: peronismo, "subalternidad" y la lucha por la apertura de un campo cultural». En: *e-l@tina* vol. 5, n.º 19 (citado en páginas 178, 179).

Orquera, Fabiola, ed. (2010): *Ese ardiente jardín de la república. Formación y desarticulación de un «campo» cultural: Tucumán, 1880-1975*. Córdoba: Alción (citado en páginas XXIII, 205).

Orquera, Fabiola (2012): «El camino hacia la muerte del Viejo Reales y la emergencia del zafrero en el espacio público». En: *Entrepasados*, n.º 38-39 (citado en página XXIII).

Ovejero, Verónica (2012): *El Instituto Cinefotográfico de la UNT y la Universidad peronista de Descole*. Mimeo (citado en página 125).

Ovejero, Verónica (2014): «El nacimiento de la televisión universitaria en Tucumán: fundamentos y aspectos institucionales». En: Actas IV Congreso de ASAECA. Rosario (citado en páginas 127, 171, 173).

Ovejero, Verónica (2015): «"La televisión al servicio de la reconstrucción nacional". Una breve experiencia de la Televisora Universitaria tucumana durante el gobierno peronista (1973-1974)». En: III Jornadas Internacionales y VI Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política. Tandil (citado en página 174).

Paez de la Torre, Carlos (1987): *Historia de Tucumán*. Plus ultra: Buenos Aires (citado en página 12).

Páez de la Torre, Carlos (1984): *Documentos vivos de nuestro pasado. Historia de ciudades Tucumán*. Buenos Aires: CEAL (citado en página 17).

Páez de la Torre, Carlos y Celia Terán (1997): *Lola Mora: una biografía*. Buenos Aires: Planeta (citado en página 38).

Parolo, Paula (2008): *Ni súplicas ni ruegos. Las estrategias de subsistencia de los sectores populares en Tucumán en la primera mitad del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria (citado en páginas 9, 79).

Pavetti, Oscar Américo (2001): «Azúcar y estado en la década de 1960». En: *Estudios de historia social de Tucumán. Educación y política en los siglos XIX y XX*. Ed. por Luis Marcos Bonano. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 210).

Pellettieri, Osvaldo (1997): *Una historia interrumpida. Teatro moderno argentino (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna (citado en páginas 153, 188, 238).

Pellettieri, Osvaldo, dir. (2003): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna (citado en página 195).

Pereyra, Viviana (1982): «Puestas en escena del Teatro Estable de la Provincia desde su fundación hasta la actualidad». En: *Cuadernos Tucumanos de Cultura*, n.º 4 (citado en página 234).

Pérez, Manuel (1904): *Tucumán Intelectual*. San Miguel de Tucumán: La Argentina (citado en página 62).

Pucci, Roberto (2007): *Historia de la destrucción de una provincia. Tucumán, 1966*. Buenos Aires: Ediciones del Pago Chico (citado en página 236).

Rago, María (2005): «Antes de saber leer y escribir ya inventaba historias. Entrevista a Julio Ardiles Gray». En: *Revista Picadero*, n.º 13 (citado en páginas 143, 144).

Risco, Ana María (2008): «La prensa del norte argentino en la encrucijada de la comunicación cultural: la página literaria del diario La Gaceta (1949-1951)». En: *Revista Latina de comunicación social*, n.º 63 (citado en página XXIII).

Risco, Ana María (2009): *Comunicar literatura, comunicar cultura. Variaciones en la conformación de la «Página Literaria» del diario* La Gaceta de Tucumán *entre 1956 y 1962*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en páginas XXIII, 154, 155, 157).

Rodríguez Marquina, Paulino (1914): *Censo de la capital de Tucumán 1913*. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de billetes de Banco (citado en página 80).

Roggiano, Alfredo (1954): «Seis poetas del Norte argentino». En: *Norte*, n.º 6 (citado en página 161).

Romero, José Luis (2001): *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI (citado en página 72).

Rosemberg, Tobías (1936): *Palo i' Chalchal, supersticiones, leyendas y costumbres del Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Ediciones de la Sociedad Sarmiento (citado en página 99).

Sal, Florencio (1916): *Lo que era la ciudad de Tucumán 80 años atrás. Referencias de don Florencio Sal, recogidas por el doctor Don josé Ignacio Aráoz y escritas en 1913*. San Miguel de Tucumán: Gobierno de la Provincia de Tucumán (citado en página 21).

Saltor, Irene (2005): *Tucumán. Latreados y caudillos a partir de 1810 en Representaciones, sociedad y política en los pueblos de la República primera mitad de siglo XIX*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 11).

Taquini, Graciela (1994): *Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (citado en página 170).

Teitelbaum, Vanesa (2012): «Protección, cultura y sociabilidad: el centro de trabajadores de socorros mutuos de Monteros (Tucumán, Argentina, 1890-1913)». En: *Revista Encuentros Latinoamericanos*, n.º 1 (citado en página 60).

Tejada Gómez, Alejandro (1963): *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. URL: www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html (visitado 11-2016) (citado en página 138).

Temple, Edmund (1920): *Córdoba, Salta y Jujuy en 1826*. Buenos Aires: Coni (citado en página 1).

Terán, Celia (2008): *El retrato en Tucumán antes del siglo XX*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en páginas 37, 38).

Toscano, Diego Esteban (2010): «Matriz Constitutiva del canal de televisión de la UNT». En: *Actas del Segundo Congreso sobre la Historia de la Universidad*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 172).

Tossi, Mauricio (2005): «De huellas y de territorios». En: *Revista Picadero*, n.º 13 (citado en páginas XXIII, 143).

Tossi, Mauricio (2009): «Introducción al teatro épico brechtiano: sus fundamentos estéticos». En: *La Quila. Cuaderno de historia del teatro*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en páginas XXIII, 189).

Tossi, Mauricio (2011): *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos Aires: Dunken (citado en páginas XXIII, 140, 146, 147, 182, 189, 190, 194, 231, 232, 239).

Tríbulo, Juan (2005): «Tucumán». En: *Historia del teatro argentino en las provincias*. Vol. 1. Buenos Aires: Galerna e Instituto Nacional del Teatro (citado en páginas 139, 141, 145).

Tríbulo, Juan (2007): «Tucumán (1959-1976)». En: *Historia del teatro argentino en las provincias*. Vol. 2. Buenos Aires: Galerna e Instituto Nacional del Teatro (citado en páginas 144, 192, 196).

Tríbulo, Juan (2009): «El teatro oficial en los tiempos del proceso». En: *Revista Afuera. Estudios de critica cultural* vol. 4, n.º 7. URL: http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=ArtesEscenicas&page=07.ArtesEscenicas.Tribulo.htm&idautor=162 (citado en página 218).

Vignoli, Marcela (2011a): «Educadoras, lectoras y socias. La irrupción de las mujeres en un espacio de sociabilidad masculino. La Sociedad Sarmiento de Tucumán (Argentina) entre 1882 y 1902». En: *Revista Secuencia*, n.º 80 (citado en página XXIII).

Vignoli, Marcela (2011b): «Lola Mora no pintaba mariposas: una estrategia femenina para la conquista del espacio público». En: *Páginas Dossier temático: Por una historia con mujeres* vol. 3, n.º 5 (citado en página XXIII).

Vignoli, Marcela (2015a): *Sociabilidad y cultura política. La Sociedad Sarmiento de Tucumán 1882-1914*. Rosario: Prohistoria (citado en páginas XXIII, 39, 52, 53).

Vignoli, Marcela (2015b): «Trayectoria educativa y prácticas de sociabilidad de una tucumana de entresiglos: Margarita Todd, maestra normal». En: *Historia y memoria* (citado en página XXIII).

Wilde, Ana Cristina (2011): «Representaciones de la política revolucionaria. Un acercamiento a la liturgia republicana (1810-1853)». En: *La república extraordinaria. Tucumán en la primera mitad del siglo XIX*. Ed. por Gabriela Tío Vallejo. Prohistoria: Rosario (citado en página 15).

Williams, Raymon (1980): *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península (citado en página 148).
Williams, Raymon (1994): *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós (citado en página 187).

El asociacionismo empresario
María Lenis (coord.)

Las comunidades de inmigrantes
Vanesa Teitelbaum (coord.)

Las comunidades religiosas
Lucía Santos Lepera
y Cynthia Folquer (coords.)

La política
Leandro Lichtmajer (coord.)

Historias de Tucumán, 1816-2016

La *Colección Historias Temáticas de Tucumán* forma parte del conjunto de actividades impulsadas por la Provincia de Tucumán a través del Ente Provincial del Bicentenario por el festejo del Bicentenario de la Independencia. Esta desarrolla de manera sistemática aspectos del pasado provincial desde una mirada de larga duración que incluye dos siglos. La población, la educación pública de base provincial, la salud, la cultura, las universidades, el desarrollo de las industrias, los actores rurales y empresariales, los partidos políticos, las asociaciones empresarias, los credos religiosos, las comunidades de inmigrantes, los pueblos originarios y el mundo del trabajo constituyen tópicos que dejaron su huella en el ámbito provincial y explican las particularidades de nuestro presente.

Los autores que han participado en los distintos volúmenes son docentes e investigadores de la Universidad Nacional de Tucumán, la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino y del CONICET, abocados desde hace varios años al estudio de estas materias. La colección permite al lector interiorizarse en problemáticas que tienen una incidencia decisiva en la dinámica provincial. Sin embargo, su interés excede el plano meramente tucumano, pues las situaciones analizadas se abordan en diálogo con el contexto nacional y permiten iluminar las vicisitudes atravesadas por nuestro país a lo largo de estos dos siglos, a través de las historias gestadas en un espacio subnacional.

Fotografía de tapa: productor inmigrante de la Quebrada de Lules. Setiembre de 2015, Foto: Dra. Ana Rivas.

www.edicionesimagomundi.com
ISBN 978-950-793-272-4
9 789507 932724

ediciones
IMAGO
MUNDI

La población: su dinámica y los retratos resultantes

Julia P. Ortiz de D'Arterio (coord.)

IM

Colección Historias Temáticas de Tucumán, siglos XIX y XX

Julia Patricia Ortiz de D'Arterio
(coordinadora)

La población:
su dinámica y los retratos resultantes

ENTE PROVINCIAL
BICENTENARIO TUCUMÁN 2016
GOBIERNO DE TUCUMÁN
BICENTENARIO de la Independencia Argentina 1816 - TUCUMÁN - 2016
CFI CONSEJO FEDERAL DE INVERSIONES

Julia Patricia Ortiz de D'Arterio. Magíster en Geografía y Doctora en Ciencias Sociales, egresada en los tres casos, de la Universidad Nacional de Tucumán. Es profesora asociada (regular) en las cátedras Geografía de la Población y Geografía de los Sistemas Urbanos y Rurales Facultad de Filosofía y Letras (UNT). Es codirectora de la Maestría y Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Tucumán. Se desempeña como docente en el Doctorado en Ciencias Sociales (UNT) y en la Especialización en Turismo Cultural (UNT). Es directora del Programa «Transformaciones socioculturales en Tucumán a partir de la segunda mitad del siglo XX: procesos, actores y territorios» y del proyecto «Población y territorios en transformación en la provincia de Tucumán» (SCAIT-UNT). Participó de proyectos de investigación nacionales e internacionales financiados por CONICET, FONCYT y UNT. Dirige y ha dirigido tesis doctorales y de grado; becarios de grado, posgrado y posdoctoral y desempeñado como directora del Instituto de Estudios Geográficos Guillermo Rohmeder (Facultad de Filosofía y Letras-UNT). Ha publicado capítulos de libros, artículos en revistas, actas de congresos, publicaciones didácticas y trabajos de divulgación. Sus investigaciones se refieren a estudios de población y en menor medida a las transformaciones de los territorios rurales y urbanos en el contexto regional y nacional, participando como ponente, comentarista y organizadora en numerosos eventos científicos nacionales e internacionales. Se ha desempeñado como secretaria de la Asociación Argentina de Estudios de Población.

La cultura:
artistas, instituciones, prácticas

ediciones
IMAGO
MUNDI

Marcela Vignoli
(coordinadora)

La cultura:
artistas, instituciones, prácticas

ENTE PROVINCIAL
BICENTENARIO TUCUMÁN 2016
GOBIERNO DE TUCUMÁN
BICENTENARIO de la Independencia Argentina 1816 - TUCUMÁN - 2016
CFI CONSEJO FEDERAL DE INVERSIONES

COLECCIÓN HISTORIAS TEMÁTICAS DE TUCUMÁN
Dirigida por María Celia Bravo

Marcela Vignoli (coordinadora)
La cultura: artistas, instituciones, prácticas.
1a ed. Buenos Aires: 2017.
288 p.; 15x22 cm.
ISBN 978-950-793-266-3
Cultura. I. Vignoli, Marcela, comp.
CDD 290
Fecha de catalogación: 17/05/2017
© 2017, Marcela Vignoli (coordinadora)
© 2017, Ediciones Imago Mundi
Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina, tirada de esta edición: 1.000 ejemplares

El/los autor/es de esta obra quieren dejar debida constancia de que involuntariamente puede haberse deslizado alguna omisión referida a un crédito por imágenes o textos. Queremos pedir disculpas si así fuera y manifestar que en futuras ediciones de este libro, este o estos errores se subsanaran.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de junio de 2017 en Gráfica San Martín, Pueyrredón 2130, San Martín, provincia de Buenos Aires, República Argentina. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida de manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito del editor.

ENTE PROVINCIAL
BICENTENARIO TUCUMÁN 2016

GOBIERNO DE
TUCUMÁN

PRESIDENTE: Dr. Juan Manzur

VOCAL 1º: Dr. Julio Saguir

VOCAL 2º: Arq. Julio Middagh

VOCAL 3º: Dr. Carlos Páez de la Torre (h)

VOCAL 4º: Sr. Germán Enrique Alfaro

BICENTENARIO
de la Independencia Argentina
1816 - TUCUMÁN - 2016

Saludo

Juan Manzur*

.....

La provincia de Tucumán fue la sede histórica de la Declaración de la Independencia que dio origen a la nacionalidad argentina. El honor y el deber patriótico que emanan de tal acontecimiento han sido el impulso fundante de toda la actividad realizada a lo largo del año 2016 para conmemorar el Bicentenario de la Independencia nacional. Al cabo de este año de celebración, el Bicentenario perdurará para esta generación del pueblo tucumano como un verdadero motivo de orgullo por el espíritu cívico y patriótico que enmarcaron e impulsaron todos y cada unos de los eventos sucedidos.

Conscientes de la significación y relevancia que caracterizaban el acontecimiento, desde que iniciamos la organización de los festejos y actividades, solicité a los miembros del Ente Provincial del Bicentenario considerar un criterio primordial, que debía reflejar el espíritu del Bicentenario: redescubrir, evocar y celebrar el pasado, con una mirada expectante y previsora hacia el mañana.

Esta colección de historias de Tucumán que hoy presentamos es uno de los trabajos que mejor expresa este espíritu que nos ha animado. Hemos mirado, con los criterios de rigor de la disciplina histórica, nuestro pasado provincial, para redescubrirlo, evocarlo y celebrarlo. Esto nos da una nueva mirada, renovada y esperanzada, a un presente que nos tiene, hoy, como protagonistas principales de nuestro propio destino.

---

*.– Gobernador de la provincia de Tucumán y presidente del Ente Provincial del Bicentenario.

Presentación y agradecimientos

Julio Saguir*

.....

La celebración del Bicentenario de la Independencia Nacional en Tucumán provocó una vasta actividad cultural, social e institucional. Entre los primeros, un número relevante de eventos estuvo destinado a reflexionar y dialogar sobre el trayecto recorrido por nuestro país en estos doscientos años de historia argentina. En este contexto, desde el Ente Provincial del Bicentenario entendimos desde un comienzo que si bien la celebración refería indudablemente a una conmemoración nacional, y no local, nuestra propia historia provincial debía tener un lugar adecuado y específico en los festejos. De allí surgió este proyecto de conmemorar los doscientos años de nuestro territorio local con una mirada hacia el pasado que incluyera a nuestra propia comunidad académica, a nuestros historiadores, con el rigor correspondiente de su disciplina, analizando la historia provincial desde dos perspectivas: las historias de las comunidades locales, con sus instituciones, sus actores, sus desarrollos, por un lado; y las historias de los quehaceres, actividades y sectores de toda la provincia que, a lo largo de estos doscientos años de vida, la construyeron, la conformaron, le dieron vida e impulso. Era un modo de celebrar también el Bicentenario de la patria «chica», con el trabajo profesional y científico de los mismos tucumanos que heredamos y forjamos esta historia, puestos a mirar y descifrar el pasado que provocó este presente.

Para cumplir con este cometido convocamos a dos historiadoras de esta misma comunidad académica y universitaria que honran y prestigian a nuestra provincia con su trabajo y trayectoria profesional, María Celia Bravo y Gabriela Tío Vallejo. Acordada la tarea, ellas organizaron un equipo de trabajo conformado por historiadores avanzados y jóvenes de la comunidad científica tucumana. A ellos se sumó un conjunto de estudiantes de la carrera de Historia, quienes colaboraron decisivamente en la búsqueda y recolección de información necesaria. A lo largo de

*.– Vocal 1º del Ente Provincial del Bicentenario.

un año y medio de trabajo aproximadamente se llevó a cabo la tarea de investigación que hoy ve plasmados sus frutos.

Desde el Ente Provincial del Bicentenario entendemos además que el resultado logrado no es sólo esta colección de trabajos que hoy ve su publicación. Creemos también que la tarea realizada ha generado nuevos motivos e inquietudes para continuar con la indagación científica; esto es, nuevos temas de búsqueda e investigación para el mañana.

Este trabajo no hubiera sido posible sin concurrencias insoslayables. Por un lado, el Consejo Federal de Inversiones, que aportó los fondos necesarios para que los investigadores realizaran su trabajo en tiempo y forma. Una vez más, el CFI deja su huella en el desarrollo cultural de nuestra provincia.

Por otra parte, el diario *La Gaceta*, que abrió sus puertas para que nuestros estudiantes e historiadores ocuparan, literalmente, espacios del archivo para realizar la búsqueda necesaria. *La Gaceta*, ella misma parte de la historia que escribimos, estuvo presente también de esta manera en el Bicentenario de la Nación y de la provincia.

Finalmente, nuestro agradecimiento a los intendentes, funcionarios, directivos y empleados que, en los municipios, organismos y despachos provinciales, instituciones públicas y sociales y organizaciones diversas, abrieron las puertas para la consecución de la información que el trabajo requería. Ellos, junto con tantos vecinos, ciudadanos, dirigentes y militantes que se prestaron a las preguntas y al diálogo investigador, fueron determinantes para el material que conforma la base de estos relatos tan nuestros. Sin ellos, esta nuestras propias historias tucumanas no hubieran sido posible.

Prólogo

Carlos Páez de la Torre*

.....

Si bien se cuenta con obras integrales sobre el pasado de Tucumán, es evidente que los nuevos enfoques historiográficos, las nuevas técnicas de investigación y, sobre todo, el ancho espacio temporal transcurrido desde que se publicaron aquellos trabajos, hacían necesario encarar nuevamente la empresa.

Era preciso, asimismo, llenar el singular vacío existente –aún en aquellas obras integrales– respecto a las ciudades y pueblos del interior. Es un área que, con muy contadas excepciones, carecía de investigaciones ejecutadas en profundidad y con la adecuada metodología.

Lo mismo ocurre en la mayoría, si no en todas, las provincias argentinas. Los sucesos y la gente de sus capitales ocupan toda la escena, y el interior sólo queda como tema para escasos trabajos monográficos, no pocos de ellos obra de aficionados.

Todo esto tuvo en cuenta el Ente Bicentenario Tucumán, para incorporar, a su ambiciosa programación de actividades iniciada en 2016, la puesta en marcha de un trabajo que abordase tanto la historia temática como la historia de los pueblos tucumanos.

Con ese propósito se formaron, bajo la dirección de calificados profesionales de la investigación, equipos que acometieron la respectiva tarea, durante varios meses. Estos equipos recorrieron las fuentes del Archivo Histórico de la provincia y las hemerotecas, así como examinaron la documentación de las ciudades y pueblos y revisaron a fondo la bibliografía.

El Ente cuidó también de tomar las adecuadas previsiones presupuestarias, a fin de que el trabajo resultante pudiera ser dignamente editado. Para que no ocurriera, como tantas veces ha sucedido, que los originales terminaran encarpetados en los institutos, con un acceso limitado únicamente a los estudiosos.

---

*.– Vocal 3º del Ente Provincial del Bicentenario.

El resultado son los tomos que el lector tiene en las manos, y que indudablemente constituyen un aporte sólido y actualizado sobre la historia de Tucumán.

Es un trabajo de esos que se ejecutan en silencio. Se inicia sin actos especiales, sin discursos de apertura, sin aplausos y sin que los medios le destinen espacio. Es decir, con ese marco discreto que suele rodear a las realizaciones que perduran. Para el Ente Provincial del Bicentenario de Tucumán, ha constituido una de las empresas mayores encaradas con ocasión de los dos siglos de la patria independiente. Es legítimo que lo presente con orgullo.

Presentación

María Celia Bravo

.....

La *Colección de Historias Temáticas de Tucumán* forma parte del conjunto de actividades impulsadas por el Gobierno de Tucumán a través del Ente Provincial del Bicentenario para conmemorar los doscientos años de nuestra Independencia. Su propósito es desarrollar tópicos del pasado provincial con una mirada de larga duración que comprende dos siglos. Los pueblos originarios, la población, el mundo agrario y sus actores rurales, el desarrollo de las industrias, los trabajadores y sus sindicatos, la educación pública de base provincial, la salud, las comunidades de inmigrantes, la cultura, las universidades públicas y privadas, las asociaciones empresariales, los partidos políticos y los credos religiosos constituyen cuestiones que dejaron su huella en el ámbito provincial, a la vez que explican las particularidades de nuestro presente.

La relevancia de esta colección reside, precisamente, en tratar por primera vez el pasado de Tucumán en su larga duración. Hasta hoy, la provincia tiene una importante producción historiográfica sobre tópicos diversos, pero no desde esta perspectiva. La *Historia de Tucumán* de Lizondo Borda publicada en la década de 1940 (tres volúmenes) y la obra homónima de Carlos Páez de la Torre (h) de 1987 constituyen excepciones en ese universo variopinto que expresa a la producción historiográfica tucumana actual. Desde la década de 1980 la disciplina histórica se ha profesionalizado. La Universidad Nacional de Tucumán (UNT) a través de sus distintos doctorados y el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) mediante sus becas han generado una renovación de la disciplina con nuevas y buenas camadas de historiadores. Los autores que han participado en los distintos volúmenes son docentes e investigadores de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT), de la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino y del CONICET y están abocados desde hace varios años al estudio de estas materias.

En todos estos años han cambiado muchas cosas, no sólo las preocupaciones de los historiadores sino también las de los lectores. En efecto,

los problemas de los tiempos presentes motivan a repensar las viejas respuestas y a adentrarse en aspectos que hace poco estaban prácticamente inexplorados. La *Colección Historias Temáticas de Tucumán* está marcada por estas transformaciones generadas en el mundo académico y asume el desafío de presentar relatos históricos de larga duración que ponen su eje en la investigación, en la interdisciplinariedad y en el esquema narrativo. Esto implica recuperar las historias de buena factura pero también asumir el desarrollo de aspectos y problemáticas de la historia provincial que prácticamente no habían sido indagados. Quizás este sea uno de los méritos más importantes de estas obras.

¿Cuáles fueron las incidencias de la importante dotación demográfica de la provincia en el mundo material? ¿Qué marcas produjeron los pueblos originarios en la cultura provincial? ¿Cuáles fueron las condiciones necesarias que contribuyeron al desarrollo de la industria azucarera? ¿Cómo se explica la pervivencia del mediano y pequeño productor agrario? ¿Los partidos políticos de Tucumán respondieron a lógicas nacionales o expresaron además las particularidades provinciales? ¿Cuáles fueron las tramas de sentido que conformaron la variopinta cultura provincial en sus distintas expresiones? ¿Qué papel le cupo al asociacionismo étnico y empresarial en el desarrollo del Tucumán moderno? ¿Qué tipo de experiencias movieron el mundo del trabajo y cómo incidieron en la gestación del sindicalismo provincial? ¿Cómo se expresaron nuestras comunidades religiosas? ¿Qué parámetros incidieron en la construcción del Estado provincial en materia de educación o salud? ¿Cuáles fueron las matrices de sentido que gravitaron en el desarrollo de la educación superior? Estas son algunas de las preguntas que se desarrollan en los libros de la presente colección. En esa línea la *Colección Historias Temáticas de Tucumán* permite al lector interiorizarse en problemáticas de incidencia decisiva en nuestro devenir provincial. Su interés excede el plano meramente tucumano, pues las situaciones analizadas se abordan en diálogo con el contexto nacional y permiten iluminar las vicisitudes atravesadas por nuestro país, a lo largo de estos dos siglos, a través de historias gestadas desde un espacio subnacional.

Resta agradecer al Ente Provincial del Bicentenario por confiarnos esta labor, por su respaldo material y de gestión para poder concretar esta colección. Su intervención fue decisiva al permitirnos el acceso al fondo documental de las distintas reparticiones públicas de la Provincia para que los libros pudieran realizarse. Este reconocimiento es extensivo al diario *La Gaceta*, que nos franqueó generosamente las puertas de su archivo, una fuente de consulta invalorable para desentrañar las vicisitudes de la historia tucumana. El respaldo del Ente se reflejó, además, en la dotación de pasantes, alumnos avanzados de la carrera del Profesorado y Licenciatura en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT, quienes

realizaron la ardua tarea de buscar el material de archivo solicitado por los investigadores. Agradecemos la labor desempeñada por Solange Robles, Luciano Mónaco, Ignacio Sánchez y Nicolás Díaz Cisneros. También a Rosa Chaile, por el trabajo de coordinación realizado.

Índice general

Saludo IX

Presentación y agradecimientos XI

Prólogo XIII

Presentación XV

Introducción XXIII

1 Entre la espontaneidad, el disciplinamiento y la reglamentacion: las primeras tramas culturales, 1800-1869. **Marcela Vignoli** 1

1.1. Los lugares de expresión de la cultura popular y sus prácticas. Primeras regulaciones y prohibiciones (pág. 4) - 1.2. El acceso a la palabra escrita en un ámbito privado de lectura y discusión: las bibliotecas familiares, tertulias y banquetes (pág. 11) - 1.3. Ámbitos de confluencia de distintos sectores en torno a las fechas pautadas por la liturgia religiosa y patriótica (pág. 13) - 1.4. La cultura en la órbita del Estado durante el gobierno de Alejandro Heredia (pág. 16) - 1.5. El gobierno de Celedonio Gutiérrez y el fomento de la cultura como un modo de apaciguar los conflictos (pág. 20) - 1.6. La creación de las primeras tramas culturales del estado y su contracara: prohibiciones y duras reglamentaciones (pág. 22) - 1.7. Inversión estatal, oficio y profesiones vinculadas a la cultura (pág. 27)

2 Institucionalización de la cultura: expresiones, nuevos actores, sociedad y estado, 1870-1916. **Marcela Vignoli, Soledad Martínez Zuccardi y Gloria Zjawin** 31

2.1. Introducción (pág. 31) - 2.2. La conformación de un ambiente de sociabilidad cultural en la provincia de Tucumán en torno a bibliotecas populares y asociaciones culturales (pág. 34) - 2.3. El sonido y la imagen se reconvierten hasta crear nuevas expresiones de la cultura (pág. 54) - 2.4. Una publicación cultural fundacional: la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (pág. 63) - 2.5. Imaginando el Tucumán cultural: la elaboración de discursos acerca de la provincia a comienzos del siglo XX (pág. 65) - 2.6. Proyectos y concreciones en el campo de las artes visuales en el Centenario de la declaración de la Independencia (pág. 75) - 2.7. Inversión estatal, oficio y profesiones vinculadas a la cultura (pág. 78)

3 Elaboraciones del conflicto social y político en un contexto de configuración del campo cultural, 1917-1946. **Soledad Martínez Zuccardi, Marcela Vignoli y Dinorah Cardozo** 81
3.1. Introducción (pág. 81) - 3.2. Socialistas, literatura y cuestión social: La influencia de Ricardo Jaimes Freyre en los jóvenes poetas de la década de 1920 (pág. 86) - 3.3. Un campo cultural más complejo y diversificado (pág. 105) - 3.4. Alfredo Coviello, la revista Sustancia y el desarrollo regional (pág. 105) - 3.5. El programa cultural de Alberto Rougés y Ernesto Padilla: el cancionero de Juan Alfonso Carrizo (pág. 111) - 3.6. Emergencia de un campo específicamente literario: la Facultad de Filosofía y Letras, Cántico, el grupo La Carpa (pág. 113)

4 Afirmación y modernización de las prácticas culturales. Nuevas formas artísticas, 1946-1960. **Germán Azcoaga, Soledad Martínez Zuccardi, Mauricio Tossi y María Belén Sosa** 121
4.1. Introducción (pág. 121) - 4.2. El Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán y sus pioneros (pág. 123) - 4.3. La radio como plataforma para nuevos artistas: Primeras actuaciones de Mercedes Sosa (pág. 134) - 4.4. La modernización del teatro: consolidación de la escena independiente, creación del Consejo Provincial de Difusión Cultural y del Teatro Estable de la Provincia (pág. 139) - 4.5. El campo de la literatura entre los proyectos oficiales y los independientes: órganos de difusión, un certamen poético y una antología, la emergente crítica literaria local (pág. 154)

5 Manifestaciones culturales en un contexto de crisis social y política (1966-1975). **Soledad Martínez Zuccardi, Mauricio Tossi, Germán Azcoaga, María Belén Sosa y Marcela Vignoli** 163
5.1. Los sesentas (pág. 163) - 5.2. El ICUNT continúa con sus producciones (pág. 168) - 5.3. El surgimiento de canal 10 LW 83 (pág. 171) - 5.4. Gerardo Vallejo y el Tucumán del viejo Reales (pág. 174) - 5.5. Mercedes Sosa: entre la censura y la consagración (pág. 180) - 5.6. El teatro: profesionalización y afianzamiento institucional (1966-1975). Surgimiento y desarrollo de la dramaturgia de Oscar R. Quiroga y del Teatro Universitario (pág. 182) - 5.7. La dramaturgia de Oscar R. Quiroga o la palabra escénica territorializada (pág. 187) - 5.8. El Teatro Universitario: una nueva fuerza productiva (pág. 189) - 5.9. Un campo literario en ebullición (pág. 199) - 5.10. «Éramos todo un movimiento cultural» (pág. 211)

6 Las expresiones culturales durante la dictadura: represión, censura y resistencia, 1975-1983. **Mauricio Tossi, Mirta Hillen, Marcela Vignoli y Maria Belén Sosa** 215
6.1. La cultura bajo la órbita del terrorismo de Estado (pág. 215) - 6.2. Vida cotidiana y sociabilidad: supervivencia, memoria y trauma (pág. 224) - 6.3. El teatro frente a las políticas dictatoriales: clausuras, estancamientos y reorientaciones poéticas (pág. 231)

Conclusiones. 241

Autores 247
Referencias bibliográficas 251

Introducción

Marcela Vignoli

El propósito de este libro es reconstruir y analizar las diferentes manifestaciones de la cultura tucumana en un período de larga duración que contempla el siglo XIX y gran parte el siglo XX, articulando las expresiones espontáneas con las de artistas e intelectuales y con las promovidas por las instituciones que intervinieron en el fomento y desarrollo de sus prácticas, pero también –a veces– en su represión y asfixia.

Desde diversos abordajes interdisciplinarios se indaga, en consecuencia, tanto las expresiones de la cultura popular como la letrada y de élite, incluyendo las manifestaciones culturales de los pueblos y ciudades del interior de la provincia.

Es importante destacar la preocupación de los autores por los contextos históricos en los que diferentes sujetos –particularmente los artistas– desplegaron aptitudes y talentos en el espacio público, incluidos en los casos en los que la genialidad individual parece escurrirse de su tiempo.

La obra cuenta con el respaldo de sólidas investigaciones –que los autores de este libro y otros especialistas vienen desarrollando desde hace varios años– centradas en diferentes aspectos de la cultura tucumana durante el período bajo estudio (Kaliman 2004, 2010; Martínez Zuccardi 2004, 2012; Tossi 2005, 2009, 2011; Chein 2006, 2010; Risco 2008, 2009; Orquera 2010, 2012; Vignoli 2011b, 2011a, 2015a, 2015b; Chamosa 2010; 2014; 2014). Creemos que estas investigaciones, al tiempo que son una manifestación del vigor que han tomado los estudios sobre la cultura en Tucumán desde hace más de una década, permiten intentar una obra de síntesis que conjugue la divulgación con la dimensión académica. Es decir, aunque esta obra fue concebida para el público del propio campo disciplinar, contribuyendo a enriquecer los debates historiográficos, también persigue interesar a lectores preocupados por el pasado de Tucumán más allá de las aulas o universidades.

Quizás llame la atención que se haya elegido a los carnavales como vectores que orientan el relato de todos los capítulos. Es que estas mani-

festaciones culturales –así lo creemos– pueden considerarse instantes privilegiados para pensar la cultura en Tucumán más que otros rituales o espectáculos públicos.

Los capítulos han sido pensados a partir de núcleos problemáticos que si bien se ajustan a las divisiones clásicas de la historia argentina en más de una ocasión plantean nuevas preguntas y desafíos a esa cronología canonizada.

El primer problema que se intentará abordar en el capítulo I, de nuestra autoría, es el de la cultura en las décadas previas al período que inaugura la sanción de la Constitución Nacional (1853), que como sabemos ha sido visto como el punto de inicio de las primeras tramas culturales del Estado. Nuestro enfoque matiza esa mirada y postula que durante las primeras décadas del siglo XIX, y en lo que a la esfera de poder se refiere, con dificultades, avances y retrocesos los gobiernos lograron sentar algunas bases sólidas que servirán de insumo a la formación de un ámbito de cultura institucionalizado a partir del denominado «Período de organización nacional». Además, quizás no sea necesario apuntarlo, la cultura no solo se manifiesta en sendas institucionalizadas y oficiales, sino que se expresa de manera espontánea, particularmente en los sectores populares. Así, un amplio espectro de esas creaciones culturales espontáneas de la primera mitad del siglo XIX será indagado.

El capítulo siguiente, cuya primera parte también nos pertenece, se propone recorrer el proceso de institucionalización de la cultura que va desde 1870 hasta 1916. En primer lugar se destaca la aparición de nuevos actores y la incorporación de prácticas novedosas como la lectura y la escritura de la mano de proyectos nacionales de educación pública (El Colegio Nacional, creado en 1865 y la Escuela Normal, una década después) y del establecimiento de bibliotecas y salas de lectura, en los que es gran protagonista la sociedad civil. La Sociedad Sarmiento, fundada en 1882 por un grupo de jóvenes egresados y estudiantes de esos establecimientos fue sin duda el resultado más exitoso de la confluencia de la voluntad oficial con la sociedad civil.

Se verá, asimismo, como los gobiernos provinciales (sobre todo durante la década de 1890) comenzarona fomentar expresiones que, como la música y la pintura, se materializan en centros dedicados a su estudio y en becas de perfeccionamiento. El caso de la compra de la «Galería de los gobernadores» a la joven artista Lola Mora en 1894 constituye un destacado ejemplo de las dimensiones que había tomado la cultura en la órbita del Estado. En efecto, a partir de entonces comienza a disponer de un presupuesto que, aunque variable, implicaba el reconocimiento de la necesidad de inversiones en esta esfera.

Con el cambio de siglo también aparecen una serie de novedades, como el cinematógrafo, que junto el pavimento y la expansión de la luz

eléctrica hacen pensar en un Tucumán «civilizado». Algunas de estas mejoras abarcan también a localidades del interior de la provincia, siendo Monteros una de las más favorecidas con el establecimiento de la Escuela Normal en 1907, resultado en cierta medida de un desarrollo cultural previo, que recibía reconocimiento y espaldarazo oficial.

Otro signo de modernidad llegó de la mano de la escritura con altas aspiraciones de rigurosidad científica. Es la época de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (1904-1907) y del protagonismo político, cultural y social de Juan B. Terán y el grupo que lo acompaña en fructíferas gestiones, tanto en el comité de esta empresa editorial como en la presidencia de la Sociedad Sarmiento, que ha sido retratado aquí por Soledad Martínez Zuccardi. La propuesta de creación de universidad provincial constituye el gran anhelo de esta «Generación del Centenario» que logra concretarse en 1914.

La investigación y estudio de los distintos discursos que circulan en la época respecto a la realidad provincial, ya sea desde el campo literario o bajo la formade impresiones de viajeros extranjeros, permite a la autora reflexionar sobre el desafío que significó para la élite azucarera «digerir» aquellas miradas (mostradas en audaces apuestas artísticas) que tomaban distancia de las imágenes de un Tucumán de esplendor y pujanza. Contemporáneamente y de acuerdo con las páginas escritas por Gloria Zjwain, la creación del Museo Provincial de Bellas Artes dejaba entrever el nacimiento de un diálogo fluido con autoridades nacionales en pos de la promoción y el afianzamiento de las manifestaciones artísticas.

El final de los gobiernos conservadores, la alta conflictividad social y las accidentadas alternativas por las que atravesaron los gobiernos de la Unión Cívica Radical constituyen las manifestaciones más visibles en la política y la economía, de profundas transformaciones sociales cuya trascendencia y repercusión en la vida cotidiana se proyectaron al ámbito de las letras y la música. En efecto, la crítica social impregnó la poesía, a través de la cual se expresaron no pocas voces de descontento y fue un grupo de jóvenes poetas quienes elaboraron con las herramientas de la escritura una aguda lectura de los conflictos sociales y políticos que conmovían la «provincia del azúcar». Lo hicieron desde espacios institucionalizados como la Sociedad Sarmiento, desde nuevos ámbitos literarios como «El Ateneo de Tucumán», o desde las páginas de las revistas literarias que florecieron en el Tucumán de los años veinte. La visita de Alfonsina Storni, para el festejo del 45°aniversario de la Sociedad Sarmiento en 1927, es una muestra clara del lugar que ocupaba la poesía en la asociación, pero también de una nueva sensibilidad política en ascenso entre artistas e intelectuales. Con Dinorah Cardozo intentamos dar cuenta de esos cambios en la Sociedad Sarmiento, y como durante su cincuentenario se planteó en su seno fomentar una cultura más abierta con el ingreso de sectores

populares, a la vez que se intentaba estabilizar y formalizar sus diversas actividades, entre las cuales destacamos los esfuerzos por constituir con criterios profesionales un instituto de investigaciones históricas, toda una innovación en la materia. En la misma dirección, emerge un campo específicamente literario, pero esta vez desde la recién creada Facultad de Filosofía y Letras con el surgimiento de algunas revistas literarias y grupos culturales, cuyo análisis es abordado por Soledad Martínez Zuccardi.

En el capítulo IV se analizará de qué manera la irrupción del peronismo impactó en el ámbito de la cultura. Los autores que abordan el período se han concentrado en expresiones culturales como las letras, el cine, la radio y el teatro, a través de las cuales es posible advertir un período de afianzamiento, modernización y aparición de nuevas formas artísticas. Al respecto, Germán Azcoaga explora los inicios de la actividad cinematográfica, que se llevó cabo desde la UNT. María Belén Sosa, por su parte, se ocupa de las transformaciones en la radiofonía, que a principios de la década de 1950 se transformará en una plataforma para el surgimiento de nuevos artistas, como fue el caso de Mercedes Sosa, figura central de un movimiento de compositores, cantantes y poetas que conformarán el Nuevo Cancionero.

Otras expresiones culturales que tenían una larga trayectoria en nuestro medio experimentan también un período que se podría caracterizar de modernización. Soledad Martínez Zuccardi examina el impacto del peronismo en el campo literario local, matizando algunas visiones respecto del período y reafirmando otras. Por su parte, Mauricio Tossi analiza el caso del teatro. El recorrido que realiza este autor concluye con la creación del Consejo Provincial de Difusión Cultural, una institución clave para el campo cultural tucumano a partir de fines de la década de 1950.

El capítulo V muestra las expresiones culturales en estado de efervescencia en el marco de la crisis social y política de la década de 1960, agudizada con el cierre de once ingenios azucareros. El teatro, la música, las letras y el cine se encuentran atravesados por esta realidad, dando lugar, tal como ocurriera en la década de 1920, a elaboraciones culturales sobre esa verdadera hecatombe que se abatió sobre la provincia. En el terreno de las letras, Soledad Martínez Zuccardi nos muestra como la crisis conmovió al mundo de los poetas, y Germán Azcoaga, por su parte, explora como las producciones cinematográficas del período también estuvieron atravesadas por esta temática. El teatro, a su vez, experimenta un período de afianzamiento y profesionalización, notándose la importante expansión del elenco universitario. Al tiempo que estos desarrollos tenían lugar en un marco de efervescencia cultural, comenzaban a sentirse los primeros síntomas de la censura y el control que sobre el terreno de la cultura caerá a mediados de la década de 1970. Sobre esta cuestión María Belén Sosa hace referencia a la temprana censura a la que fue sometida Mercedes

Sosa en una serie de presentaciones, paradójicamente en los años que consagraron a la artista y la proyectaron a la escena nacional.

Para cerrar el punto remitimos a los testimonios de actores del campo cultural tucumano que describieron la época como de «ebullición» creativa, como rasgo positivo, pero que también caracterizaron como el preludio de la etapa de censura y represión que se desató a partir 1975, cuando se implantó el terrorismo de Estado con el Operativo Independencia. Por tal razón se incorpora al análisis, además de las prácticas institucionalizadas u oficiales, la dimensión de la vida cotidiana de las personas, sobre la que Mirta Hillen se interroga: ¿qué ocurrió a partir de 1975 con la bohemia en bares y cafés?; ¿cómo se manifestaron la represión y la censura en lo simbólico y lo estético? Estas cuestiones son asumidas a continuación por Mauricio Tossi, quien analiza la práctica teatral en esa coyuntura a partir de tres ejes: la clausura, el estancamiento y las reorientaciones poéticas.

Sin duda muchos fenómenos, procesos y sucesos relevantes quedaron fuera de este apretado recorrido propuesto por los ocho autores que intervinieron en la elaboración de este volumen. Si ello motiva nuevas investigaciones, nuevas preguntas y nuevos debates el esfuerzo volcado en estas páginas estará ampliamente justificado.

Capítulo 1

Entre la espontaneidad, el disciplinamiento y la reglamentacion: las primeras tramas culturales, 1800-1869

Marcela Vignoli

.....

> «Febrero 8. Siendo miércoles de ceniza, el carnaval cesó. La escena que presentaba la ciudad de Tucumán en los últimos tres o cuatro días probablemente jamás fue excedida en ruidosa confusión. Labores y trabajos de todas clases se suspendieron, todo orden se abolió, amo y criado, oficial y soldado, señora y caballero, todos confusamente reunidos en el jubileo, con una animación y actividad completamente insospechada (…). La principal diversión parecía consistir en arrojar puñados de harina o almidón en polvo a los ojos de los que parecían menos preparados, y a cuyo intento todas las personas, altas y bajas, viejas y jóvenes, llevaban en sus pañuelos, bolsillos, y esquinas de sus ponchos, abundante depósito de esta munición (…). La gente de campo, desde muchas leguas a la redonda, con sus esposas y novias, y niños, entraban en la ciudad montados en caballos o mulas, algunos con guitarras, otros con tambores, otros cantando, otros, chillando y mugiendo (…)».
>
> Temple (1920, págs. 70-72)

La imagen que Edmund Temple –un viajero inglés que perseguía oportunidades económicas en el norte argentino– logró plasmar de manera condensada, constituye uno de los pocos testimonios que recrea la

interacción de personas que se mostraron receptivos a la visita de hombres, mujeres y niños provenientes de distintas geografías de la provincia. Se podría sugerir además, según este testimonio, que «la gente de campo» alimentaba la cultura de la ciudad con sus guitarras, tambores y cantos. Por último, Temple recupera la sonoridad carnavalesca, y nos regala su figura verbal, donde la música convive con los «chillidos» y «mugidos» del pueblo.

Evidentemente estas transgresiones y alteraciones de las costumbres que llegaban incluso a provocar movimientos y sonidos extraños, hacían pensar a este viajero inglés que se operaba un cambio rotundo de personalidad entre quienes participaban del carnaval, lo que afectaba la relación con el espacio, con la jerarquía social e incluso con el propio cuerpo.

Sin embargo ¿hasta qué punto puede ser considerada una absoluta transgresión de las costumbres y no más bien una exageración de ciertos rasgos existentes en aquella sociedad tucumana? Lo que la fiesta desataba, es decir los juegos, la diversión, la violencia, la fiesta, la bebida y el desenfado con el propio cuerpo ¿era realmente excepcional?

El propósito de este capítulo es recrear las expresiones culturales y también las sensibilidades de la sociedad tucumana durante la primera mitad del siglo XIX.

Por sensibilidad nos referimos a un objeto de estudio amplio y difícil de caracterizar, como es la capacidad de «sentir, de percibir placer y dolor (…). Se trata de la pasión que lo invade todo, hasta la vida pública, o del sentimiento encogido y reducido de la intimidad; del cuerpo desenvuelto y encorsetado por la vestimenta y la coacción social que juzga impúdica toda soltura (…)» (Barrán 1994, pág. 11).

Consideramos que a lo largo del período una serie de sentimientos impregnan la vida de la población tucumana. En primer lugar, la violencia forma parte del cotidiano de las personas, manifiestándose también en la vida política hasta bien entrada la década de 1840, primero con las guerras de revolución e independencia y luego en tiempos de inestabilidad política pero también de relativa paz como serían las década de 1830, 1840 y 1850 donde hubo persecuciones, encarcelamientos, deportaciones y asesinatos, incluso de tres gobernadores. También en una dimensión más cotidiana, en los conflictos entre las personas que podían sucederse en el mercado, en la calle o en las casas de familia, la violencia está presente, física y verbalmente.

Otro de los sentimientos que creemos se inmiscuye en la vida de las personas es la necesidad de juego y diversión que abarca a todos los sectores. Hombres, mujeres y niños jugaban en tiempos de ocio pero también en horas de trabajo. La recurrente necesidad de regular estas prácticas y de controlar, quizás inútilmente su expansión, nos habla de una cultura lúdica casi tan seria como la cultura del trabajo. Pero más

aún, los propios gobernadores mostraron ese costado aunque quisieran regular, controlar y prohibir entre sus gobernados las mismas prácticas que ellos disfrutaban. En particular estas reglamentaciones recaían sobre los sectores populares de la campaña tucumana, que de acuerdo con los censos de 1812, 1845 y 1869 constituía más del 70 % de la población.

Si bien el terreno de la cultura se presenta apropiado para entender estas cuestiones, nuestra mirada intenta «complejizar algunas nociones que conciben a las expresiones o manifestaciones culturales como meros reflejos no problemáticos de su tiempo» (Burke 2004, pág. 35). Nuestro propósito es poder advertir no sólo las creencias, mentalidades, prácticas cotidianas, objetos culturales y costumbres, sino también la injerencia del gobierno en el terreno de la cultura, con sus controles y prohibiciones pero también con el fomento de ciertas áreas, y que, creemos, recién a partir de 1870 –uno de los límites temporales de este capítulo– logran institucionalizarse en el estado provincial y las correspondientes esferas municipales. Este interés se complementa con considerar a la historia cultural inclusiva, que pueda dar cuenta de la cultura popular, además de una cultura letrada, que sea capaz de incorporar a la dimensión urbana, el mundo rural circundante o de las localidades del interior de la provincia.

La historia cultural entendida de este modo no constituye una novedad, sino que incorpora perspectivas que circulan en los ámbitos académicos desde la década de 1960 y que también incluye el interés por los sectores populares, sus prácticas y costumbres.

El período bajo estudio, signado por la guerra de la independencia y las luchas civiles, significó para Tucumán grandes transformaciones en lo político y administrativo respecto de la época de la colonia acompañadas de períodos de crisis económica debido a cambios en la relación comercial con el Alto Perú y al nuevo predominio político y económico de Buenos Aires. A lo largo de este capítulo intentaremos analizar el impacto que tuvieron los episodios vinculados a las diferentes disputas bélicas en las expresiones culturales de los sectores populares por un lado, en la élite o clase más acomodada por otro, así como en los eventos –religiosos o los novedosos de celebración patria– que lograban congregar, más no confundir, a los diferentes actores en el espacio público.

Otra cuestión a analizar en este capítulo será la conformación hacia dentro del Estado de las primeras tramas culturales las que se harán presentes recién a partir de la década de 1830 durante el gobierno de Alejandro Heredia.

Como se puede advertir, este planteo requirió un trabajo minucioso con las fuentes del período. Se ha revisado la sección administrativa entre 1800 a 1870, otra consulta importante para este período la constituyó la Compilación ordenada de leyes y decretos de la provincia a partir de 1852, además de consultar el archivo municipal desde sus primeros registros en

1868. Por último, se ha podido acceder a una importante base de datos del archivo judicial y del crimen gracias al aporte de Paula Parolo. Respecto de las obras editas, este capítulo se apoya también en relatos de viajeros, que a principios del siglo XIX recorrieron Tucumán en busca de oportunidades comerciales o bien como parte de visitas protocolares. Por otra parte, algunas personalidades de la época (Juan B. Alberdi, el general Gregorio Aráoz de Lamadrid por ejemplo) han dejado también sus impresiones, a veces críticas, sobre la provincia de Tucumán, en lo concerniente al ámbito de la cultura.

1.1 Los lugares de expresión de la cultura popular y sus prácticas. Primeras regulaciones y prohibiciones

«El pueblo en palabras», es una expresión que la historiadora Arlette Farge utilizó para referirse a las prácticas de los sectores populares registradas en los diferentes fondos de un archivo (en su caso el estudio se centraba en París en el siglo XVIII y se refería a los expedientes judiciales y papeles de policía). Al hablar de pueblo o sectores populares, en nuestro caso, nos referimos a aquellos que trabajaban en relación de dependencia y sobre quienes recaían las normativas de disciplinamiento social, moral y laboral, dueños solo de su fuerza de trabajo y de algunos pocos bienes, se les vedaba el derecho a la ciudadanía activa. Las guerras de la independencia y la prolongada estancia del Ejército del Norte en Tucumán incorporaron, sin embargo, un matiz en esta sociedad estratificada, brindando oportunidades de mejorar sustancialmente a esclavos e indígenas que se incorporaron a la carrera militar.

Durante las primeras décadas del siglo XIX la cultura popular, manifestada por una parte en los mercados, las plazas y las calles, y, por otra en pulperías y casas de familia, constituyeron uno de los tópicos predilectos de los relatos de viajeros. Además, estas escenas de la vida cotidiana aparecieron en forma de coplas y cantares que circularon hasta mucho tiempo después entre los sectores populares como parte de una cultura oral que buscaba perpetuarse. Pero también, estas expresiones tuvieron su contracara plasmada en conflictos suscitados en el espacio público y que las autoridades intentaron reprimir y/o controlar como indican algunos de los expedientes judiciales. Un inconveniente que se desprende de la reconstrucción a partir de estas fuentes es que los episodios que relatan están envueltos en conflictos y por lo tanto la mirada sobre los divertimentos de estos sectores tiende a ser negativa. Juegos prohibidos, embriaguez, insultos y agresiones físicas en bailes, carnavales y fiestas. De hecho, si no fuera por que suscitaron algún conflicto en el que intervino la policía o la justicia, no hubiéramos podido conocer estos aspectos de la cultura popular. Con esto en cuenta, intentaremos ir un poco más allá de

la mera descripción de ese costado conflictivo, procurando analizar las expresiones populares de la cultura urbana y rural, tomando en cuenta los espacios habituales por los que circulaban y las disposiciones, reglamentos y prohibiciones a que dieron lugar las actividades, además se analizarán las respuestas de estos sectores a los intentos por controlar y ordenar su tiempo libre y horas de ocio.

La plaza en realidad era el espacio en el que tenían lugar las diversiones, así como los intercambios comerciales dado que funcionó como mercado durante las primeras décadas del siglo XIX.

La confluencia de diferentes sectores enmarcados en una sociedad jerárquica que mantenía una estructura colonial, también generó fricciones, ofensas y faltas de respeto que terminaron en discusiones verbales y peleas.

Además la convivencia entre hombres y mujeres podía desatar conflictos en el espacio público, como lo demuestra el siguiente testimonio,

> «Por un pañuelo qe conoci ser mio en poder de Da. Manuela Sasta, y haviendole recumbenido a la citada Sasta para su devolución, no saqué otra cosa que insultos e improperios, interpuse queja verbal ante el Alcalde de Barrio y como este maliciosamente no huviese determinado la devolución de mi prenda (…) le proteste ante el juzgado (…) incomodo de esto me havria benido siguiendo y encontrándome en la calle pública dia solemne de viernes santo, y atropellando los fueros mugeriles descargó en mi persona un sinnúmero de bofetones con bastante escandalo y rubor mio. Tambien me injurio de infame y puta (…). Este horrendo atentado me hace reclamar (…) que ponga remedios antes que llegue a hoidos de mi marido, y tal vez me cueste la vida (…)».[1]

El conflicto suscitado en torno al pañuelo, que comenzó como un robo menor y una discusión entre dos mujeres, se modificó hasta terminar en abuso de autoridad cometido por el alcalde de barrio a lo que se sumó la violencia física y verbal que este ejerció sobre la mujer denunciante. Lo interesante de este conflicto desatado en plena «calle pública» es que nos permite inferir que las mujeres denunciaban la violencia física y verbal de los varones, como algo diferente a una violencia entre mujeres, que tenían identificado este atropello a los «fueros mugeriles», y, en este caso se pudo identificar el abuso de autoridad. El peso que podría llegar a tener un chisme o rumor esparcido en la «calle pública» llevó a esta mujer a pedir una «satisfacción pública» como modo de remediar este escándalo.

Evidentemente, estos conflictos –que en los expedientes judiciales están caratulados como demandas por calumnias, injurias, o simplemente escándalo o desacato– comenzaron a transformarse en una preocupación

1.– Archivo Histórico de Tucumán (en adelante AHT), Sección Judicial del Crimen (en adelante SJ), caja 17, exp. 14, año 1819.

para el gobierno que en 1826 creó la figura de comisario «(…) que cele el buen orden del Mercado», destacándose que una de las tareas sería evitar que las esclavas y conchabadas se demoraran más de la cuenta en sus compras, que no hubiera personas ebrias y por último «decignar los lugares que deben ocupar los hombres y las mugeres ebitando la mescla y confucion de unos con otros».[2]

Evidentemente, se trató de una cultura que se manifestaba oralmente, de modo que el lugar que ocupó la palabra hablada y el sonido tuvo una gran importancia. En una sociedad analfabeta, sin escuelas ni presupuesto en educación hasta mediados de la década de 1820,[3] la sonoridad tuvo una presencia central, pensemos en los anuncios de las ventas de productos en el mercado, pasando por los pregoneros que se ubicaban en las esquinas de la ciudad con un tambor que llamaba la atención del vecindario para informar alguna noticia. Sin embargo quienes formaban parte de la elite tenían la posibilidad, a partir de las reuniones en casas de familia, de escuchar lecturas o conocer sobre la cultura letrada. No era este el caso de los sectores populares. Esa «palabra proclamada a viva voz, al aire libre (…) en la calle» (Bajtín 2003, pág. 146), también componía uno de los rasgos esenciales de la cultura popular.

En este reinado del sonido, la música fue una de las primeras expresiones culturales entre los diferentes sectores sociales. Las coplas, la vidalita y la caja aparecen como uno de los instrumentos más representativos de la cultura popular.

Los relatos de viajeros y las memorias de esa época coinciden. Según Joseph Andrews, viajero inglés que llegó a la provincia en 1826, «Las artes y las ciencias son casi desconocidas, incluso entre estas, la literatura. Solo la música parece estar cultivada (…)» (Andrews 1915, pág. 67).

En 1834, Alberdi advertía que «Las clases rústicas de Tucumán (…). Sus cantos y versos rudos todavía, están sin embargo envueltos en una eterna melancolía. Ninguna producción literaria ni artística se propaga más rápidamente en Tucumán que la que lleva el sello de la melancolía». Acotaba además la anécdota del general Manuel Belgrano quien había suspendido una serenata por la ansiedad que le provocó el escuchar una música tan triste (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 242).

Además de la música, el baile y el canto, también congregaban a los sectores populares las fiestas en casas de familia y los festejos populares como carnavales o fiestas religiosas. En el espacio doméstico, los bailes fueron frecuentes, tanto en la ciudad como en la campaña. Las fuentes judiciales nos permiten conocer que la concurrencia a estos eventos era muy

2.– AHT, SA, vol. 32, año 1826, fs. 111-113.

3.– La ley de presupuesto aprobada para 1827, en el que se detalla un pequeño monto (que representa un 8,2 % del total presupuestado) para cubrir unos cuantos sueldos y gastos de imprenta, AHT, SA, vol. 33, año 1827, fs. 46-47.

Figura 1.1. «Fiesta» de Alfredo Gramajo Gutiérrez, 1924. Gentileza Sebastián Rosso.

grande, dado que en casi todos los casos se habla que la gente colmaba los patios, los pasillos, la sala, las habitaciones. Estos eventos también fueron motivo de control de las autoridades que si bien eran conscientes que los bailes «(…) debían servir al entretenimiento del hombre, y ser un medio para distraerlo de sus fatigas» podían provocar conflictos, decidiéndose por lo tanto a mediados de la década de 1820 que «los bailes de la plebe en lo sucesivo no se harán sin dar aviso anticipado a la Policía».[4]

Si bien el carnaval constituyó una fiesta en la que tomaba parte toda la sociedad, consideramos que sin lugar a dudas era una fiesta popular que se irradiaba a otros sectores que intentaban imitar esa cultura popular, hasta que en la segunda mitad del siglo XIX incipientes sectores medios comenzaran a apropiarse del evento con sus comparsas y desfiles.

A pesar que no era «posible arrancar de pronto las profundas raíces que ha dejado una costumbre envejecida» hacia 1840 intentó regularse el carnaval mediante un decreto «(…) por el que se permiten las reuniones para cantar la vidalita, sin causar desorden ni perturbar la tranquilidad pública, castigándose severamente al que conducido por un instinto de guapeza, con armas o sin ellas, trate de desarmar esta clase de reuniones».[5]

4.– AHT, SA, vol. 32, año 1826, fs. 368 y v.
5.– AHT, SA, vol. 55, año 1840, fs. 33-34.

Al año siguiente hubo un decreto más explícito aun, a través del cual se prohibieron una serie de actividades que evidentemente habían sido habituales durante los días de carnaval: «galopar a caballo por las calles de la ciudad», «cargar sable, cuchillo, puñal, pistola», «jugar al carnaval por las calles antes que se dispare un cañonazo en la plaza», fueron prohibidas indicando los castigos correspondientes: perder el caballo, pagar multas o castigo con penas *arbitrarias*. Se especificaba también a quienes estaba dirigida la disposición y por lo general se exceptuaba a las fuerzas del orden, los jefes y oficiales del ejército así como las personas que estuvieran empeladas al servicio del gobierno, que eran quienes debían controlar que esto se cumpliera.

A pesar de esto, hubo una última prohibición que nos permite inferir que era habitual que quienes integraban el ejército tomara parte de esta fiesta popular. Así lo entendió el gobernador y «Para evitar las enfermedades que resultarían principalmente a los individuos del Ejército, prohíbese jugar con agua en los mencionados días».[6] Unos años después, en 1849, alegando que era causal de desórdenes se prohibió el carnaval en toda la provincia y esa fecha pasó a ser día de trabajo como cualquier otro. En 1868, la epidemia de cólera que azotaba a Catamarca y Santiago del Estero constituyó el motivo por el cual se suspendió el carnaval como modo de evitar la propagación de este flagelo, y debido a las «fuertes reuniones y desarreglos ocasionados por los días de carnaval, traerá indudablemente aquella peste con más fuerza y prontitud (…). Queda completamente prohibido en toda la provincia el juego de carnaval y toda otra reunión».[7]

En torno a los sectores populares, aunque no exclusivamente, se conformó una extendida sociabilidad lúdica que fue necesario controlar y por momentos prohibir. Por ejemplo en 1807, se decidía la clausura de la cancha de juego de bolas de la ciudad por considerar que «(…) ocasiona perjuicios a los peones jornaleros» y que por lo tanto eran «males que es preciso erradicar (…)».[8] Este juego, junto con las riñas de gallos y las carreras de caballos, eran los divertimentos sobre los que las autoridades tenían conocimiento y por lo tanto podían reglamentarse, mientras que los naipes, las tabas y las rifas, eran más difíciles de controlar por su clandestinidad.

> «(…) había en la ciudad un número muy considerable de pulperías, que eran al mismo tiempo tabernas y casas de juego más o menos honestos (…) algunas patrullas contribuían a la tranquilidad del vecindario, solo turbada por el rasgueo de las harpas y las guitarras en las reuniones familiares y en

6.– AHT, SA, vol. 56, año 1841, fs. 46-47.
7.– AHT, Compilación ordenada de leyes y decretos (en adelante CO), vol. IV, año 1868, f. 22.
8.– AHT, SA, vol. 18, año 1807, fs. 446-447.

> los bailes y cantos de vidalita, permitidos por los magistrados hasta las 10 de la noche hasta que se prohibieron (…)» (Jaimes Freyre 1909, pág. 34).

Los juegos con animales también constituyeron atracciones entre las personas de la ciudad y de la campaña. Los caballos y los gallos fueron los animales lúdicos por excelencia, lo que implicó un gran empeño en su cuidado y alimentación.

En 1819, se pidió licencia para «establecer un reñidero de gallos público para que concurran los días de fiesta y los juebes a la noche si las circunstancias lo permitiesen (…)».[9]

Las pulperías, ofrecían diversos servicios (almacén, taberna, tienda de empeño y de juegos). En este caso nos interesa destacar aquéllos que se asociaban al divertimento de los sectores populares aunque sabemos que asistían personas de distinto origen social. Por ejemplo, en 1802, se registraba un robo al padre Fray Mariano Balceda por parte del mulato José Antonio «(…) ha resultado que este dinero lo imbirtio en juegos prohibidos en la pulpería de Ramón Huraga, José Mur, Pedro Millán, Antonio Bazán, Bernardo Casares, Pedro Antonio Liendo con (…) los demás que han aiudado y dado motivo al juego». De acuerdo al expediente, la lista de personas con las que jugó incluía a oficiales de carpintero, un zapatero y un barbero. Se decidió que los seis pulperos involucrados fueran condenados con dos pesos de multa.[10]

Según la investigación de Paula Parolo, en 1807 pagaban gravamen en Tucumán, alrededor de 25 pulperías, al parecer no existía un horario preciso para acudir, ya que en la documentación se informan diversos horarios del día y de la noche. De acuerdo a su investigación en 1833 se registraron 52 pulperías, en 1845, 114 mientras que en 1869 se patentaron solamente 40 pulperías. Según la autora, a partir de 1850, la llegada de los gobiernos liberales habría contribuido al abandono de ciertas prácticas a través de un mayor control de estos ámbitos de sociabilidad de los sectores populares. Se impulsaron otros lugares de reunión como parques, teatro, clubes y se incrementaron los cafés y villares que ya existían en la primera mitad del siglo XIX (Parolo 2008).

Los juegos a los que nos hemos referido, sumado a la diversión en las pulperías, los cafés y los villares estaban extendidos sobre todo en el espacio urbano y en los principales pueblos del interior, como Monteros o Trancas, sin embargo el mundo de la campaña, de las localidades más alejadas solo contaba con los bailes y las reuniones en las casas de familia como ámbitos de esparcimiento o de expresión de la cultura popular.

9.– AHT, SA, vol. 27, año 1819, f. 147.
10.– AHT sección judicial civil (en adelante SJC) «juegos prohibidos», caja 14, expte, 115.

En 1849 es elocuente un nota que dirige el juez de distrito de Naschi (actual Aguilares) al jefe de Policía,

> «(…) algunas personas (…) reclaman una divercion qe como dueños y libres decean distraerse y asi qe tal vez lo harian sin mi consentimiento les di permiso qe se divirtiesen cuidando de qe no entren hijos de familia dependientes y conhabados = por qe dicen en el pueblo no tienen café y otras varias distracciones, nosotros en la campaña estamos aislados, pasamos una vida aburrida sin tener parte de noche una distracción; y dicen ami no me gusta carrera por qe ni tengo caballo ni lo entiendo (…) el otro dice yo no entiendo gallos, ni tengo; juego de volas no se ve; villar no hay, solo quiero divertirme un rato entre personas de mi Igual, Diez pesos qe son mios Y me ha costado Y con eso gravo mi subsistencia por que se me priva mi libertad de disponer libremente de lo que la naturaleza misma me ha dado y de este modo una vez al año querimos disfrutar de nuestro gusto: los que tenemos como acerlo nos privan desde qe los qe no tienen lo acen en el monte y en todas partes y solo nosotros qe somos obedientes y no hemos de Petardiar a nadie no somos dueños de disponer de nuestro gusto sin perjuicio de nadie (…). La autoridad no podía ser tan mesquina en negarles su petición (…)».[11]

La nota del juez de Naschi muestra a los residentes libres de la campaña aislados y al margen de los juegos y diversiones que tenían lugar no solo en la ciudad de de Tucumán sino también en los pueblos cercanos a esta localidad. Podría parecer que las novedades no llegaban hasta estos lugares remotos, sobre todo si se trataba de juegos con algún grado de sofisticación o alto costo como podía ser la riña de gallos o las carreras de caballos, sin embargo como veremos en los apartados correspondientes a las reglamentaciones de gobierno, el aislamiento del campo en lo concerniente a recreación, ocio y disfrute del tiempo libre estaba fuertemente vinculado con prohibiciones explícitas de los diferentes gobiernos que a veces estaban dirigidas únicamente contra las personas que residían en la campaña. De hecho esta nota del juez de Naschi es una especie de pedido de autorización para otorgar permiso a los pobladores para realizar un baile.

Estas expresiones de la cultura popular eran compartidas por los sectores más pudientes de la ciudad de Tucumán, sin embargo existía una distancia por el momento insalvable cuando de cultura letrada se trataba. Ese restringido y masculino mundo contaba con algunas personas destacadas que habían realizado estudios superiores en Charcas o Córdoba, lo que les permitía disfrutar de las pocas bibliotecas particulares existentes en la ciudad en torno de las cuales se podían dar algunas discusiones y conversaciones. Se ha sugerido que en tiempos de la revolución, a pesar de que no existía una esfera de opinión pública en sentido moderno, no

11.– AHT, SA, vol. 69, año 1849, fs. 184-185.

había periódicos, ni imprenta, ni clubes, ni salones literarios, ni cafés, existían recursos intelectuales destacados en la sociedad local (Saltor 2005, págs. 58-63).

1.2 El acceso a la palabra escrita en un ámbito privado de lectura y discusión: las bibliotecas familiares, tertulias y banquetes

La incipiente cultura letrada entre fines de la colonia y las primeras décadas de vida independiente fue caracterizada por los relatos de viajeros, memorias y diferentes investigaciones como rudimentaria. Para Julio P. Ávila por ejemplo, la «cultura pública» era pobre, no existían periódicos, ni se conocía más escuela que la de primeras letras de los franciscanos. Además, la educación femenina no había sido atendida (Ávila 1920, pág. 433). Según Josep Andrews, «(…) hay, me atrevo a suponer, carencia de maestros, y son malos los pocos que existen, bien que quizás los únicos que haya sido posible obtener» (Andrews 1915, págs. 67-68). Esta visión es reforzada por Jaimes Freyre para quien «No eran muy numerosos los hombres de saber en aquella época en que los estudios podían hacerse en las universidades de Córdoba y Chuquisaca» (Jaimes Freyre 1909, pág. 45).

No obstante, se sabe que desde 1775, el convento de San Francisco, tenía alguna aspiración hacia la enseñanza superior, lo que se demuestra en el dictado de teología y cánones. A comienzos del siglo XIX, se crearía una cátedra de filosofía en el convento de los dominicos, dictándose varios cursos que se extenderían hasta la década de 1830 (Abbate 2001).

Además también sabemos que existían algunas bibliotecas pertenecientes a familias tucumanas y españolas. Dos pertenecían a los tucumanos José de Molina y Diego de Villafañe. Las restantes pertenecían a los españoles, José Ignacio Garmendia, José de las Muñecas, Prudencio Zabaleta y Salvador Alberdi. Entre los libros predominaban tratados religiosos, vidas de santos, historia sacra (Bascary 1999, pág. 97).

Interesa detenernos en una de las bibliotecas que dan cuenta además de la práctica de la lectura en Tucumán de principios de siglo XIX. Al momento de hacerse el testamento, el mismo día de su repentina muerte en 1822, Salvador Alberdi –padre de Juan B. Alberdi– contaba con una biblioteca compuesta por 22 libros que estaba valuada en 166 pesos. Entre sus otras pertenencias que se inventariaron a fin de venderse rápidamente, en vista de la gran cantidad de deudas que dejaba a sus cinco hijos, había muebles por un valor de $ 332, utensilios viejos que sumaban $ 55, mientras que lo más valioso lo constituían los objetos de la botica.[12]

12.– Entre los utensilios estaba: una chocolatera, seis platos, una fuente grande, una fuente menor, una fuente vieja, un par de candeleros, tenedores y cucharas, tres mates viejos y un tintero. AHT, SJC, caja 62, exp. 20, año 1822.

Don Quijote, *Emilio* de Rousseau, diccionarios en español y francés, atlas geográficos e históricos, una serie de libros religiosos entre los que se destacaba el antiguo y nuevo testamento de 30 pesos y un libro sobre las castañuelas, componían esta completa biblioteca.

En su autobiografía, Juan B. Alberdi, cuenta que su padre «(…) explicaba a los jóvenes de ese tiempo, en sesiones privadas, los principios y máximas del gobierno republicano, según el contrato social de Rousseau (…)» (Alberdi 1945, pág. 32). Al parecer la biblioteca de Salvador Alberdi fue una de las más importantes de la ciudad.

Hubo otras prácticas emparentadas con una incipiente cultura letrada, que comenzaron a introducir elementos novedosos en los primeros años de vida independiente en Tucumán. Se trató de la prensa y las asociaciones. En efecto, en los primeros años de la década de 1820, surgieron diferentes periódicos efímeros facilitados por la introducción de un medio de expresión novedoso como fue la imprenta que en 1817 trajo el general Belgrano. El primer periódico *El Tucumano imparcial*, fue oficial, destacándose en sus páginas un «apoyo fervoroso al gobierno» (Paez de la Torre 1987, pág. 267).

La aparición de la prensa y de algunos ámbitos de discusión entre sectores de la elite no estuvo separada de la órbita del Estado provincial, por lo tanto no podemos hablar de la existencia de una opinión pública o una sociedad civil. Ambitos como la «Sociedad Filantrópica» organizada por el gobernador Javier López en 1824 o la «Sociedad de Individuos» creada y presidida por el general Lamadrid, no constituían espacios diferenciados de las órbitas de poder.

Se ha considerado que el fomento de los gobernadores a periódicos y asociaciones habría consistido en una estrategia por parte de quienes detentaban el poder ya que estas instancias de opinión eran las mismas que permitían a los gobernadores «evitar que las críticas circularan en ámbitos de sociabilidad más informales y por ello difíciles de controlar» (Nanni 2013, pág. 62). Específicamente, para el general La Madrid la Sociedad de Individuos, significaba «una junta de todas las personas más notables del pueblo y de la campaña (…). El deber que impuse a todos los individuos fue el de denunciarme en las reuniones, que eran todos los días festivos por la noche, todos mis actos que merecieran su reprobación o la del pueblo, en vez de ir a criticarlos a los cafés como tenían de costumbre» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 254).

Además de las discusiones, prácticas de lectura y escritura y alguna opinión que comienza a publicarse en estos periódicos, las «personas pudientes» o de «alguna fortuna», también disfrutaba de los bailes, tertulias y banquetes que se ofrecían como modo de halagar la presencia de viajeros o con motivo de alguna festejo de la liturgia religiosa o patriótica. De acuerdo a las crónicas de Joseph Andrews durante su estadía en nuestra

provincia participó en numerosos de estos eventos e incluso él fue organizador de algunas tertulias. De acuerdo a sus relatos y otras memorias de viajeros (Joseph King, Edmund Temple, Juan Screivener), estos bailes eran habituales y al parecer asiduos,

> «(…) iniciáronlo el gobernador y el general Alvear, con un doble minué bailado con dos preciosas criaturas. Siguieron a aquellos el propio organizador de la fiesta acompañado de la dueña de casa (…) siguió al minué una danza española, en la que la cortesía llena de cumplimientos, la hilaridad y el sentimentalismo del valse sudamericano, reemplazaron el estiramiento ceremonioso. El salón, a pesar de ser uno de los más espaciosos de la ciudad, no dio cabida (…) viéndose así muchos concurrentes obligados a sentarse sobre la alfombra» (Andrews 1915, pág. 66).

Como el mismo viajero relató, en el interior también se llevaron a cabo estos bailes. Antes de su partida, en la localidad de Trancas «(…) dimos por la noche una tertulia en honor de su esposa y amigos (jefe político del lugar). Como estuviéramos ya bastante versados en las maneras y bailes del país, pudimos hacer discreta figura en la mariquita y el montonero (…)» (Andrews 1915, pág. 76).

Otra expresión de la cultura en la que era posible detectar diferencias sociales eran la música y los bailes: escuchar el violín, el piano o los bailes como el minué marcaban un estatus diferente respecto del sonido de la caja y el baile de la vidalita por ejemplo.

El acceso a las letras, la posibilidad de escribir, las prácticas de lectura, las discusiones sobre tópicos vinculados a la política o la filosofía, constituía en sí mismo un elemento de distinción que hacía de este un grupo restringido, incluso dentro de los mismos sectores de la elite, dado que las mujeres no tenían acceso a la educación. Sin dudas se trataba de un pequeño grupo privilegiado.

No obstante, existían eventos en los que la cultura tucumana lograba abarcar a toda la población. Se trató de –además de los carnavales– las fiestas religiosas y los novedosos festejos patrios a partir de la década de 1810. La participación en estos eventos no implicaba la mezcla o un contacto fluido, sino que la circulación en el espacio público llevaba implícita una rigurosa separación.

1.3 Ámbitos de confluencia de distintos sectores en torno a las fechas pautadas por la liturgia religiosa y patriótica

Durante las fiestas o celebraciones religiosas –del patrono de la ciudad, San Miguel Arcángel, de semana santa, San Simón y San judas Tadeo– las actividades de la ciudad se suspendían, e incluso había penas para quienes no cumplieran con esta disposición.

Los festejos religiosos mostraron las divisiones y jerarquías hacia el interior de los sectores sociales como lo demuestra este testimonio de 1810,

> «Algunas procesiones eran singularmente solemnes. Los gremios de artesanos, con sus maestros mayores al frente, estaban obligados a contribuir a la mayor grandeza de las dos corpus, que salían de la matriz y regresaban al templo, dando vuelta a la plaza san francisco. En la primera los sastres adornaban dos cuadras y los zapateros las otras dos; en la 2da los carpinteros y los herreros, plateros, lomilleros, pintores y albañiles. Debían ornar con flores y ramas verdes toda la extensión del trayecto y componer el piso, rellenando sus jorobas (…)
>
> »Numerosas cofradías celebraban las fiestas particulares, distinguiéndose por su ruidoso entusiasmo las de San Benito, formada por negros, que eran muy numerosos en la ciudad y componían con los mulatos, los mestizos y los indígenas, más de la mitad de la población» (Jaimes Freyre 1909, págs. 36-37).

En efecto, a diferencia de la cúspide y la base de la sociedad, los sectores «medios» se caracterizaban por una gran heterogeneidad. Pequeños y medianos labradores y criadores, mayordomos, capataces y algunos maestros artesanos de la ciudad. A pesar de su heterogeneidad tenían algo en común: contaban con medios para sustentarse sin caer en la dependencia del peón o del jornalero.

En las comunidades indígenas y campesinas existieron además prácticas y espacios de sociabilidad (que persisten hasta la actualidad) vinculadas con el mundo pecuario, como ser las señaladas, yerras, marcadas, etcétera. Por otro lado, las fechas del calendario religioso, fiestas patronales, procesiones, el misachico, constituyeron momentos de reunión, festejo y de expresión de de la cultura.

Además de este calendario de festejos religiosos que era rigurosamente respetado, las inclemencias del tiempo podían llevar a la realización de misas o pedidos especiales que también abarcaban a toda la sociedad, como por ejemplo la fiesta para calmar la gran sequía de 1805. Se invitaba a las autoridades del siguiente modo, «hallándose esta ciudad y su jurisdicción en un estado deplorable por la grande seca (…). Lo que participo a usted para qe cooperando (…) se sirva concurrir en cuanto pueda, obligando a los vecinos para qe asistan a esta pública rogativa en la Parroquia (…) para el bien de todos».[13]

Los novedosos festejos patrios, que durante gran parte del siglo XIX tuvieron un lugar relevante en las distintas administraciones provinciales, se sumaron a estos eventos.

En un principio, los festejos fueron vistos como una expresión de apoyo a las nuevas autoridades y por lo tanto un indicio de cohesión social, tan

13.– AHT, SA, vol. 15, año 1805, f. 241.

necesaria durante las primeras décadas del siglo XIX, «(…) como las contribuciones económicas y los enrolamientos militares» (Wilde 2011, pág. 87).

El aniversario de mayo se convirtió en fiesta anual obligatoria como lo demuestran las notas de los diferentes gobiernos consultadas.[14] De alguna manera fue desplazando a la fiesta más importante, como era la del santo patrono aunque la presencia del elemento religioso (ya que se celebraba misa y tedeum) indica una continuidad. Sin embargo, la simbología militar comenzó a tener cada vez más preponderancia, destacándose las exaltaciones a personalidades destacadas en las gestas patrias como el general Belgrano y la familia Aráoz, por ejemplo.

Además del Tedeum y la simbología militar, también se instituyeron bailes para los festejos patrios. Según José Fierro y «(…) el 21 de julio de 1816 en honor a la firma de la Independencia tuvo lugar un baile»; luego en 1828 según el mismo autor «(…) al aproximarse el 9 de Julio, fue espontáneo [sic] y general el deseo de una solemne recordación» y por lo tanto aceptó esta idea el gobernador se consiguió el permiso de la familia Zavalía Laguna para que el baile tuviese lugar en la Casa de la Independencia. «En 1858, bajo la gobernación de Marcos Paz se realizó un baile oficial para conmemorar la independencia en el salón de recibos del Cabildo» (Fierro 1935, págs. 5-7, 9 y 12).

En julio de 1828, el gobernador José Manuel Silva pidió al futuro obispo José Agustín Molina, que lo ayudase en los próximos festejos patrios, que se desarrollarían en la Casa Histórica. La carta se publicó muchos años después en un periódico tucumano,

> «Los jóvenes y las niñas me han metido en un laberinto que no me entiendo: están por entoldar el patio y el naranjo que queda en medio. Quieren formar una pirámide y para adornar el salón que se proponen improvisar, se han empeñado conmigo para que me interese con usted a fin de que se tome la molestia de componer cuatro décimas alusivas al glorioso aniversario».[15]

Evidentemente en esta primera mitad del siglo, las diferentes gestiones consideraron esencial festejar ciertas gestas patrias fueran en el ámbito provincial como nacional. Esto incluyó, además del 25 de Mayo y del 9 de Julio una serie de fechas que recordaban actos heroicos y figuras locales.

Los festejos patrios dieron impulso a otras actividades vinculadas con la cultura, la fundación de estatuas o monumentos recordatorios de próceres que, si bien será incipiente, servirá para instalar ciertas fechas en

14.– AHT, SA, vol. 21, año 1811 f. 231; vol. 30, año 1824 f. 244; vol. 38, año 1831 f. 93; vol. 42, año 1834, f. 126; vol. 55, año 1840, f. 224; vol. 64, año 1846, f. 280; vol. 78, año 1854, f. 233.
15.– *El Liberal*, 10/07/1859.

el calendario patriótico, llegando incluso a desatarse conflictos en torno a los monumentos durante la década de 1850.

1.4 La cultura en la órbita del Estado durante el gobierno de Alejandro Heredia

> Una tarde de noviembre/ por una boscosa senda/ En su galera viajaba/ el gobernador Heredia/ No lleva escolta a su lado/ que en su vanidad ingenua/ cree que lo escolta su fama/ de héroe de la Independencia/ Doctorcitos unitarios/ lo mandaron a matar/ Mal hicieron los doctores/ y caro la pagarán/ No era malo el indio Heredia/ que lo diga sino Alberdi/ que lo diga Marcos Paz y hasta el propio Avellaneda lo podría atestiguar.
>
> Carrizo (1933, pág. 30)

El período que se inicia en 1830 ha sido caracterizado como de relativa paz e intento de orden del Estado provincial. Paradójicamente abre al final un nuevo período de violencia y venganza que se interna en la política provincial.

El Tucumán de la década del treinta del siglo XIX tendría que vivir todavía los horrores de una sociedad violenta. Esta copla, recogida por Alfonzo Carrizo en Monteros, y el óleo de Modesto González sobre la decapitación de Marco Avellaneda, constituyen expresiones culturales que recrean estos episodios violentos. La gobernación de Alejandro Heredia mostró una gran preocupación por los problemas de los sectores populares, desde la reglamentación del tiempo de ocio de la población, o la necesidad de trabajo de los sectores más vulnerables, entre los que también considera a las mujeres, hay en su gestión una visibilización del espacio rural y una preocupación por ordenar lo que en ese momento se percibían como problemas arraigados en estos sectores.

En uno de sus mensajes, Heredia consideraba que «(…) la felicidad, depende de diversos ramos: la propagación de las luces, y la adquisición de una educación regularizada».[16]

En el terreno de la educación, además del fomento a las escuelas intentó modelar las conductas y costumbres de los maestros hacia los alumnos a la hora de impartir disciplina. Consideraba que el maestro debía cuidar «que

16.– AHT, SA, vol. 40, año 1833, f. 167. Esto se demuestra en la creación de escuelas en Leales, mayo 1832; en 1832 Chicligasta, en 1833 le tocó el turno a Trancas, Medinas, Río Seco, Lules, Burruyacu, Colalao y la escuela en la ciudad de Tucumán en la que se implementaría el sistema de Lancaster, en 1834 se fundaría una escuela en La Cocha.

los niños no viertan palabras descompuestas u obsenas, que no griten en la escuela, pues de lo contrario nace que la escuela se parece al mercado (…) en cuanto a las penas a los alumnos, se prohíbe absolutamente el uso del azote». [17]

El impulso a la educación se complementó con la creación de la escuela de Música, que se reglamentó en 1832 y que «funcionaría de 6 a 7 de la mañana y de 20 a 22 para no impedir el trabajo de los artesanos aprendices de música» (Lázaro 1951).

En 1832 se expidió un decreto permitiendo el juego de carnaval mientras no se ofenda la decencia y moral pública. Estas disposiciones contemplaron también las décadas previas de violencia y penurias económicas que venía atravesando la sociedad tucumana producto de los conflictos bélicos, por lo tanto en el mismo decreto el gobernador intentaba moderar las reprimendas de la policía si encontraba a alguien en falta. En efecto, recomendaba expresamente a las fuerzas del orden en la aplicación del decreto «discreción, y consideraciones que se merecen unos ciudadanos abatidos con los sucesos horrorosos de la guerra» (Lázaro 1951, pág. 61).

Las disposiciones también alcanzaron a mujeres y niños para evitar conflictos y sucesos violentos. Uno de los divertimentos profundamente arraigado, como fueron los juegos se intentó regular debido a considerarlos como el origen de conflictos,

> «(…) funestos resultados que frecuentemente se observan con dolor en la provincia. Prohibición absoluta del juego de envite y tanteo, se aplican sanciones al dueño de la casa y del terreno donde se realicen si es pudiente sufrirá la multa de 25 pesos aplicados al ramo de la policía, y si no lo es sufrirá la pena de 50 azotes y dos meses de presidio en las obras públicas» (Lázaro 1951, pág. 61).

Mientras que algunos destacaban sus realizaciones, otros como Marco Avellaneda, enemigo político de Heredia, describía la vida cultural tucumana como agobiante y con falta de estímulos. Así lo expresaba en una carta dirigida su amigo Juan B. Alberdi,

> «Nuestra sociedad se compone de unos cuantos clérigos y frailes que ejercen el monopolio del saber, y de un gran número de hombres frívolos (…). Nuestras ideas, nuestros sentimientos son totalmente diversos ¿Cómo podrían simpatizar nuestras almas? ¿Ni cómo ansiar por laureles literarios? Así yo no hablo más que conmigo mismo (…) siento una abundancia de vida que me desespera. En otros tiempos abría libros: tenía avaricia de instrucción; ya los detesto. ¿De qué me servirán ellos? Sin estímulo y sin esperanza, sin un hombre con quien estudiar y discutir» (Páez de la Torre 1984, pág. 41).

17.– AHT, SA, vol. 83, año 1854, f. 53.

En 1833 se cumpliría unos de los anhelos del gobernador con la creación del primer teatro en Tucumán. Se trató de un teatro modesto que funcionaba al aire libre, «sobre tablas». La conducta que los espectadores debían cumplir durante la función se vinculaban con el respeto hacia la pieza teatral, pero también la consideración hacia los transeúntes que pasaran por el lugar,

> «Todo el que concurra a la comedia, sea de la clase que fuese, guardará moderación y perpetuo silencio, desde que se levante el telón hasta que se cierre en las respectivas jornadas.
>
> »Ninguno estará en los escaños ni en la vereda de pie, parado o con sombrero puesto para impedir el tránsito, ni la vista a los que estén sentados atrás» (López Mañán 1916, pág. 17).

A mediados de la década de 1830, una de las únicas visitas de Juan B. Alberdi a la provincia quedó como testimonio de ese período, en el que distintas «sensibilidades» convivían,

> «En el mes de junio de 1834 pasé a Tucumán (…), entristecido por las escenas de una revolución sofocada en ese día, contra el gobierno del señor Heredia. Estaban en prisión todos los autores (…).
>
> »Se acercaba el 9 de Julio (…). La sala en que ese acto tuvo lugar fue siempre visitada, por vía de solemnidad y festejo de ese día, por todas las autoridades, presididas por el gobernador, y acompañados del pueblo más selecto. Fue en esa reunión donde invitado a decir algunas palabras en honor de ese día, pedí la libertad de los prisioneros y el olvido de su falta. Renovada esa gestión en un banquete patriótico tenido ese día, el gobernador Heredia proclamo la absoluta amnistía de los prevenidos» (Alberdi 1945, págs. 45-46).

Hacia 1838 finalmente se construyó el primer teatro en la provincia. El edificio estaba en la calle Las Heras, a media cuadra de la plaza Libertad (luego Independencia), era un gran salón «de veinte varas de ancho, cuyo techo estaba sostenido por tirantes de madera de aquellas dimensiones recogidos por los bosques de nuestra provincia (…) fue estrenado por una compañía española de comedias (…) la primera función "La posadera feliz"».[18]

> «Pocas noches después pidió su repetición a lo que accedió la compañía y mientras se representaba hubo de ser víctima de sus enemigos políticos el gobernador (…). Durante la función circuló la alarmante noticia de que se intentaba asesinar al Sr. Heredia. El público ocupado con esta tarea creía a cada instante ver lanzarse sobre el gobernador a los asesinos puñal en mano. Una escena de la comedia que se representaba hizo estallar el

18.– Hemeroteca de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, (en adelante HFFyL) *El Tucumán Literario*, 30/08/1893, n.º 12, pág. 267.

> pánico. Uno de los actores que presentábase a pasos precipitados en el escenario y al verlo creyó el público que se trataba del atentado criminal contra el gobernador y dos espectadores abandonaron sus asientos. Heredia, (…) dirigióse a la multitud calmándola y poniéndola en estado de seguir contemplando el espectáculo. Los asesinos que se hallaban en el teatro, entre los espectadores, al ver la entereza del gobernador, abandonaron su cobarde intento y huyeron».[19]

Es sabido que el gobierno de Heredia estuvo signado por conspiraciones, chismes y rumores que hacían prever un atentado en su contra. El propio gobernador intentó controlar esta situación mediante diversas intervenciones en la correspondencia, y en el control de los movimientos de los pobladores de la campaña por parte de las autoridades (Nanni 2013).

Sin embargo, lo interesante de este suceso en el teatro, recuperado varias décadas después por un socio anónimo de la Sociedad Sarmiento, es que el rumor ocurría en medio de una representación teatral. De algún modo, la conspiración política había logrado ingresar en las manifestaciones culturales que el mismo gobernador había fomentado, mientras que la presencia de los asesinos que se confunden con los espectadores le da un poco de dramatismo al asunto, es evidencia de las inquietudes culturales de quienes planeaban el asesinato.

Este teatro, en el que además de las comedias españolas, se ejecutaban con frecuencia «tropas de ópera italiana y se representaban, por aficionados, dramas y juguetes cómicos»,[20] se mantuvo hasta el gobierno del gobernador Celedonio Gutiérrez, es decir durante tres años.

En 1839 durante el gobierno de Bernabé Piedrabuena, aparecieron algunos cambios. Evidentemente los espectadores habían comenzado a crecer entre la población tucumana y fue necesario regular una actividad que se consideraba «uno de los divertimentos públicos que más influencia ejercen en la civilización, las costumbres y la moral de un pueblo», pero la regulación iba un poco más allá y contrastaba con los años anteriores, al crearse una «Comisión Censora del Teatro», encargada de «examinar, aprobar y desechar todas las composiciones dramáticas que hayan de exhibirse (…). El director del teatro someterá a la censura de la comisión, con la anticipación necesaria, las piezas que hayan de presentar en escena». La comisión de censura estaba integrada por el Fray José Manuel Pérez, Marco Avellaneda y Brígido Silva.[21]

Este grupo también creó la filial tucumana de la Asociación de Mayo, la primera asociación separada de la órbita del gobierno, y enfrentada al mismo. La asociación derivaría en el paso a la confrontación armada a

19.– (HFFyL) *El Tucumán Literario*, 30/08/1893, n.º 12, pág. 267.
20.– (HFFyL) *El Tucumán Literario*, 30/08/1893, n.º 12, pág. 267.
21.– Archivo *La Gaceta* (en adelante ALG), Páez de la Torre, «Censura del Teatro en 1839», *La Gaceta*, 2008.

través de la Liga del Norte, que intentó luchar contra el rosismo desconociendo a Gutiérrez como gobernador y quitándole representación en el exterior. La liga del Norte, envuelta en problemas financieros comenzó a debilitarse y terminó por desarmarse hacia 1840. Sus integrantes, corrieron diferente suerte, una de la más dramática fue la muerte de Marco Avellaneda, decapitado en Salta.

1.5 El gobierno de Celedonio Gutiérrez y el fomento de la cultura como un modo de apaciguar los conflictos

El final de la década de 1830, en medio de un fuerte clima antirosista que mantuvo el control de la política por parte de los unitarios durante algunos años, estuvo signado por la violencia política manifestado en sangrientos crímenes y represiones, pero también en la violencia simbólica, como vimos, a través de la creación de comisiones de censura que intentaron reglamentar algunas expresiones como fue el teatro.

Los diez años de relativa paz que siguieron a la derrota de la Liga del Norte, si bien comenzaron con la persecución que llevó adelante el gobernador Celedonio Gutiérrez, rápidamente esta posición fue moderada, continuándose muchas políticas de Heredia en materia de cultura e incluso llevando adelante grandes emprendimientos como fue la construcción de la iglesia catedral. La regulación de algunas actividades en la campaña y el levantamiento del censo de 1845 continuaban de algún modo el sentido del gobierno de Heredia, reglamentar y visibilizar el interior de la provincia al incluirlo en las disposiciones.

Algunas actividades culturales recibieron fuerte impulso en su gobierno, por ejemplo los ornamentos y esculturas en las plazas vinculadas a hazañas militares y a quienes consideraba héroes o mártires. El triunfo del federal Manuel Oribe, en Famaillá en 1841, impulsó a Gutiérrez a rendir homenaje y, en 1842, dispuso levantar en la actual plaza una pirámide para memoria de «las glorias de la Independencia realzadas por los triunfos de la Confederación Argentina». Constituyó el segundo monumento escultórico de la ciudad, ya que el primero fue la Pirámide de homenaje a Maipú, erigida por el general Manuel Belgrano en 1817, y que se conserva en la plaza Belgrano.

En cuanto a los juegos y las diversiones de la ciudad y la campaña, Gutiérrez estableció normas para una serie de prácticas, por ejemplo la carrera de caballos, en el convencimiento que era útil «reglamentarlas y fomentarlas para que de ese modo pueda multiplicarse la cría de animales tan necesarios a las costumbres y necesidades de todos los argentinos». La reglamentación se refería al cuidado de los animales, la conducta de los co-

rredores durante –y al final– de la carrera y también el comportamiento de los espectadores.[22]

Además de los caballos, intentó reglamentar la riña de gallos. El mismo fue un asiduo apostador; incluso, hacia 1844 y desde Salta, recibió un gallo de regalo «(…) coto negro, patas amarillas, púas negras (…). Es lo mejor que he tenido en mi cría». En la misiva que acompañaba el presente se especificaban los cuidados que debían tenerse con el animal, su alimentación, la higiene y la periodicidad con la que debía llevársele una gallina.[23]

Entre los divertimentos en la ciudad ya se ha descripto la reglamentación del carnaval de 1841, en la que se prohíbe el galope y se regulan algunas prácticas.

Hubo también durante su gobierno bailes que se realizaron en la campaña para los que se solicitaron permiso. Los que registramos tuvieron lugar en Monteros y Marapa. Además sabemos que en 1843 se realizó una importante compra de instrumentos musicales en Buenos Aires.[24]

Un emprendimiento de gran importancia para la cultura fue el inicio de la construcción de la Iglesia catedral. Los preparativos empezaron en 1845. Entre ese año y 1847, se fabricó el material y se demolió lo que quedaba de la matriz vieja. Y en 1848 comenzó formalmente el trabajo, con la excavación de los cimientos. Más de setecientos peones trabajaban a las órdenes de los maestros de albañiles y los capataces. Al fondo del solar, estaba el corral para las reses que consumían los trabajadores, y para los bueyes que tiraban las carretas que iban y venían, trayendo materiales, de Lules y de Monteros. Las dos cortadas de ladrillos se emplazaron en el bajo de la ciudad. Según Florencio Sal, «gobernador, dignidades, damas y caballeros, exteriorizando alegrías y entusiasmos místicos, transportaban piedras para el templo» (Sal 1916).

En 1851, Gutiérrez contrató a Félix Revol, pintor francés radicado en Córdoba, para encargarse tanto de la decoración de los muros como de la confección de esculturas, colocación de pisos, cielos rasos, rejas y multitud de otros trabajos decorativos. Además, tenía la misión de colocar en su sitio el órgano que el Gobierno había adquirido en París.

Como veremos a continuación, la usurpación del poder político por parte de los «jóvenes liberales», a principios de la década de 1850, intentó poner fin además del gobierno de Gutiérrez, a muchas de estas realizaciones, a través de duras prohibiciones.

22.– AHT, SA, vol. 59, año 1843, f. 117.
23.– AHT, SA, vol. 60 año 1844, f. 329.
24.– AHT, SA, vol. 59, año 1843, f. 112.

Figura 1.2. «Riña de Gallos» de Jorge Bermúdez, 1917. Gentileza Sebastián Rosso.

1.6 La creación de las primeras tramas culturales del estado y su contracara: prohibiciones y duras reglamentaciones

En 1852, Manuel Espinosa, se dirigía a la Sala de Representantes de la siguiente manera

> «Una sola escuela tuvo ni dejó el sr. Gutiérrez. En los 10 años de su gobierno, la juventud de segunda clase (…) ignorantes y sin medio de entretenimiento honestos se entregan los jóvenes a desórdenes para no sentir la pobreza y un alma llena de deseos (…). Fueron diez años de absolutismo e irresponsabilidad (…)».[25]

La referencia no sólo tenía la intención de criticar la gobernación anterior, y justificar la usurpación que acababa de ocurrir ya que Espinosa ocupaba de hecho el cargo de gobernador en ocasión de un viaje de Celedonio Gutiérrez, sino de terminar con el rosismo, una época que había que clausurar. Lo anterior a 1852 sería considerado tanto por los políticos unitarios como por la historiografía liberal, una era de pocas realizaciones en el terreno de la cultura y de persecuciones en la arena política. Si bien comenzaron a visibilizarse las primeras tramas culturales en el gobierno desde mediados de la década de 1850, también se inició una época de prohibiciones y reglamentaciones muy duras a lo largo de todo el territorio argentino.

El teatro, por su parte sería desmantelado durante la década de 1850 luego de constatar su estado lamentable,

> «(…) está hoy enteramente desplomado y en estado de completa ruina. No se puede ni debe permitir reunión alguna en el, ni para representaciones ni para ningun otro acto de concurrencia pública. Tal es su estado no admite reparación que pueda utilizar el edificio (…). Convendría a juicio del gobierno, deshacer hoy el edificio y vender los materiales útiles que pudieran sacarse (…)».[26]

La situación del teatro sería incierta hasta la propuesta de construcción de un nuevo local en 1858, bajo el gobierno de Marcos Paz, que recién se concreta a mediados de la década de 1860. Bajo su gobernación se prohíben algunas de las diversiones de la campaña, fundando esta decisión en que «(…) con el pretexto de concurrir a alguna función de la Iglesia o sin él, se reúnen en algunas casas particulares grupos de gente de ambos sexos a jugar, beber y bailar hasta por ocho, quince y veinte días consecutivos». El perjuicio al que se hacía referencia era el descuido de los hijos, del trabajo y la relajación de las costumbres. De modo que se deciden prohibir estas reuniones y solo «los domingos y días de fiestas pueden reunirse a bailar con conocimiento de la autoridad policial».[27]

Sin duda, los mayores adelantos en cultura fueron en el terreno educativo y se localizaronen la ciudad de Tucumán. En efecto, la construcción de escuelas, la presencia de maestros extranjeros entre los planteles de

25.– AHT, CO, vol. I, año 1852 pág. 112.
26.– AHT, CO, vol. I, año 1855, pág. 300.
27.– AHT, CO, vol. II, año 1858, pág. 162.

profesores, la creación y sostenimiento de bibliotecas populares y el fomento a la educación en dibujo, pintura y música nos dan la pauta de que la cultura había ingresado en la agenda del Estado.

En 1858 se consideraba que para «facilitar la propagación de la ilustración de todas las clases» se debía crear una biblioteca pública. Esta se localizaría en el Colegio San Miguel (fundado en 1855 bajo la dirección del maestro francés Amadeo Jacques) y estaría bajo responsabilidad del director de la escuela, la biblioteca se sostendría con un presupuesto de 100 pesos anuales que se destinaría a la compra de libros.

Los adelantos en la ciudad se evidenciaron en la consideración de la importancia de contar con paseos públicos,

> «Las dos nuevas plazas, constitución y urquiza están pagadas ya por el tesoro (…) la plaza Belgrano (…) se ha renovado y hermoseado la memorable pirámide levantada por el virtuoso general Belgrano, por cuenta del antiguo soldado de la Independencia (…). Esta ciudad que no contaba sino con la plaza libertad, tiene hoy 5 plazas fuera de los mercados (…)».[28]

Las mejoras en la ciudad continuaron en la década de 1860 y el gobernador José María del Campo lo expresaba de la siguiente manera,

> «El empedrado de las calles se ha avanzado bastante (…) tan notorias son las ventajas económicas e higiénicas que ofrece a la ciudad el empedrado, aparte de ser el un ornato de buen gusto que revela civilización y cultura, que no descuidaré de su continuación (…)».[29]

Estas adelantos continuaban siendo urbanos, tardarían muchas décadas todavía en extenderse a la campaña. Si comparamos como estaban dotadas las escuelas de la ciudad en comparación con las de la campaña es notorio el atraso del interior tucumano.

En 1859 el director del Colegio San Miguel informaba al gobierno de la provincia que su colegio contaba con

> «(…) un estante para poner libros (doscientos noventa y un tomos); cuadernos, revistas y publicaciones; dos pizarras; seis mapas geográficos; seis mesas viejas, tres mesas sencillas; veinte y dos bancos; dieciséis mesas de escribir nuevas; seis mesas con cajones nuevas; cuarenta tablitas para aprender escritura; dos mesitas para maestros; seis sillas pequeñas; dos esferas o globos; Tres tomos viejos prestados al Colegio de Niñas».[30]

Un año después, en 1860 Amadeo Jacques pedía reemplazo para el profesor de inglés. En su nota recomendaba que fuera el actual maestro de

28.– AHT, CO, vol. II, año 1859, pág. 302.
29.– AHT, CO, vol. III, año 1863 pág. 74.
30.– AHT, SA, vol. 87, año 1859, f. 153.

francés, el profesor Alfredo Cosson quien se hiciera cargo de este dictado, justificándolo en los siguientes términos, «(…) conoce perfectamente el idioma inglés, su gramática y su literatura. Lo único que puede faltar es esa intachable pureza de pronunciación que la poseen solo aquellos que han nacido y se han criado en países ingleses (…)».[31]

Por su parte la escuela de Monteros informaba a través de su inventario solo los muebles con que contaba, «tres bancos de cuatro varas; tres bancos de tres y media varas; tres bancos de dos y media varas; una mesa de cuatro varas; dos de dos y media varas cada una de vara y cuarto». Por último la escuela de Graneros contaba con «Cuatro bancos que sirven de asiento a los niños. La longitud de cada uno es de dos varas tres cuarto, al ancho de catorce pulgadas, el valor de cada una de doce».[32]

El gran contraste era percibido por el presbítero Del Campo, residente de Monteros, que al enterarse que se habían comprado nuevos instrumentos para la banda de música de la ciudad, solicitaba que se enviaran los viejos a esa localidad. «Tengo noticia que ha mejorado ese pueblo con una rica y nueva música, de aquí saco yo la consecuencia que la vieja poco servirá ya y que la liberalidad de V. E. debe franquearnosla para este pueblo». [33]

Lo cierto es que la perspectiva que se avizoraba en la campaña si la comparamos con la ciudad, no era tan promisoria. En 1869, bajo el gobierno de Belisario López, se constató que «(…) continua la costumbre de reunirse los vecindarios en ciertas épocas del año bajo el pretexto de funciones religiosas a beber, jugar y entregarse a todo tipo de desenfreno durante semanas enteras (…)» y por lo tanto se consideró necesario volver a poner en vigencia el decreto de 1858, por el que se prohibían las diversiones en la campaña fuera de los días domingo y de fiesta.[34]

Esta imagen contrastaba con la de gobernador Octavio Luna para quien,

> «Donde quiera que dirija la vista se nota adelanto. Aquí se levanta un teatro, que, por su magnitud, la elegancia de sus formas y la solidez de su construcción, puede rivalizar con los mejores de la república (…) faltándole el trabajo de los palcos para que ese magnífico edificio, que es la expresión propia del país, donde refleja su carácter emprendedor, entre a funcionar ostentando su hermosura y elegancia. Tucumán tiene derecho para decir que posee un teatro casi igual al colon en bs as, donde resalta el orgullo de aquella gran sociedad».[35]

De igual modo, las reuniones en el espacio público y al aire libre se consideraban importantes y un signo de civilización. Las plazas y parques

31.– AHT, SA, vol. 88, año 1860, f. 561.
32.– AHT, SA, vol. 87, año 1859, f. 224-236.
33.– AHT, SA, vol. 88, año 1860, f. 427.
34.– AHT, CO, vol. III, año 1862, pág. 85.
35.– AHT, CO, vol. II, año 1867, pág. 407.

Figura 1.3. Banda de música del Colegio Nacional, fotógrafo Ángel Paganelli, 1869. Colección CECAAF.

comenzarían a ser proyectados y también entrarían en los presupuestos tanto de la provincia como de la Municipalidad creada en 1868 (pero que desde la década de 1850 se ocupaba de algunas tareas vinculadas a la cultura).

Lo cierto es que la ciudad de Tucumán contaba en ese momento con escuelas públicas que tenían maestros extranjeros. Las academias de dibujo y música estaban funcionando e incluso el flamante Colegio Nacional, que había sido creado en 1865 contaba con una banda de música que participaba en las funciones de teatro y en diferentes actos que se llevaban a cabo en la ciudad.

Hacia fines de la década de 1860 en medio de las inquietudes culturales e intelectuales que generaban los alumnos, egresados y maestros del Colegio Nacional, comenzaron a ensayarse espacios y ámbitos de sociabilidad diferentes a las asociaciones dentro de las esferas de poder de la primera mitad del siglo XIX. Este ambiente de sociabilidad ha quedado reflejado en alguna de las crónicas de la época que destacan la influencia de los maestros extranjeros que, como Amadeo Jacques y Paul Gorussac, tuvieron en estas formaciones.

Por su parte, diferentes periódicos y un circuito de periodistas en Tucumán entre los que estaba José «Pepe» Posse y Emilio Carmona,

comenzaba a configurar una incipiente esfera pública, diferenciada de aquellos periódicos de la década de 1820. Quizás todavía no podemos hablar de una opinión pública en sentido moderno, sin embargo comenzaba a tomar forma una sociedad civil y la prensa sería uno de sus pilares.

Esto impulsaría un período importante para el periodismo tucumano en el que aparecen varios periódicos de índole diversa, se publican en nuestra provincia un total de seis periódicos en 1869, aunque un año después continúan apareciendo solamente dos de ellos: *La Juventud* y *El Nacionalista*, a los que se sumó un novedoso periódico escrito por mujeres. Se trató de la *La Mariposa* que apareció en 1870 y encontraba en la Carta Constitucional su nacimiento como indica el siguiente escrito,

> «Hemos leido y releido la constitución, y ya que no la hemos podido estudiar en colegios, por qué nunca los tuvimos en Tucumán, hemos comprendido sus artículos, según sus mandatos absolutos: no encontramos en ellos la exclusión, que se hace de nuestro sexo».[36]

Es posible aventurar que las escritoras estaban al tanto y discutían sobre cuestiones vinculadas a la capacidad jurídica e intelectual de las mujeres integrándose de ese modo a una trama cultural hasta entonces masculina. Coincidimos con Lucrecia Johansson cuando afirma «Además de poner de manifiesto la existencia de un círculo de periodistas, evidencia una valoración positiva acerca del papel de la discusión como una práctica imprescindible para la formación de la opinión pública» (Johansson 2006, pág. 93).

1.7 Inversión estatal, oficio y profesiones vinculadas a la cultura*

Como mencionamos, durante los primeros años de la década de 1850, comienzan a figurar en los presupuestos oficiales partidas destinadas a músicos de las bandas oficiales (banda de clarines y tambores por un lado, y la banda musical, por el otro). Aparecen también gastos previstos para festividades cívicas y patrióticas. Además otro de los rubros favorecidos fueron las artes plásticas, se autorizaron partidas destinadas a aulas de arte y, en 1866, una academia de música y dibujo gratuita eran presentadas como una inversión de vital importancia para el desarrollo intelectual de los jóvenes.

En la década de 1860, la evidencia de una voluntad política predispuesta al fomento del arte y la cultura no sólo se ve reflejada en los presupuestos provinciales sino también en la legislación dictada en esos años. En 1860, por la ley 158, la legislatura autorizó al Poder Ejecutivo. a inaugurar un aula

36.– *La Mariposa*, n.º 2, 20/02/1870.

*.– La Srta. Aimé Inés Pelli ha colaborado en la recolección de datos estadísticos que se presentan en los capítulos 1 y 2.

de dibujo lineal con aplicación a las artes. Esta medida formaba parte de una serie de políticas para dar mayor importancia a la instrucción pública «dado el reconocido retraso en esta materia por parte de los artesanos comprovincianos». Ese mismo año, el Poder Ejecutivo pedía a la cámara que revisara el sueldo destinado al director de la banda musical ya que el puesto se encontraba vacante al no resultar atractivo para personas idóneas para dicho cargo, que en general provenían de Buenos Aires o de Rosario.

Las subvenciones a la prensa constituyen otro de los rubros interesantes para analizar. Vemos que comienza hacia 1859 y que se mantiene constante hasta que logra superar a los festejos patrios e incluso se equipara con la banda de música. El gran salto de la subvención a los periódicos se registra en 1868.

Consideramos que un análisis de la inversión en cultura nos permite complementar algunas nociones que desde la economía han intentado explicar la distribución de la riqueza en la provincia de Tucumán. En efecto, el acceso a los bienes culturales, así como las inversiones desde el estado en expresiones de la cultura y los decididos apoyos que recibieron algunos emprendimientos privados, constituyen elementos importantes que junto con otros datos, nos pueden dar una idea de la realidad de la cultura de Tucumán por aquellos años.

Según el censo de 1869[37] la población tucumana era de 108.953 habitantes. De este total se registran 124 personas que se dedicaban a diferentes ocupaciones vinculadas a la cultura (no incluimos en este cálculo aquellas personas vinculadas a la educación). Entre ellos se destacaban 113 músicos, de los cuales solo 26 vivían en la ciudad de Tucumán (uno de ellos era un violinista, también había un cantor), mientras que los 87 restantes estaban diseminados por la provincia. De los seis escultores con que contaba Tucumán, solo uno de ellos vivía en la ciudad, en la que también residian dos retratistas en la ciudad.

Se ha sugerido que durante el período comprendido entre 1869 y 1884, si bien Tucumán había sido percibido como un espacio próspero y prometedor a partir de los testimonios de viajeros y estadistas, esta mirada se basaba más bien en la existencia y variedad de sus recursos naturales, en su alta densidad demográfica, en su estructura de la propiedad subdividida y fragmentada, y en su desarrollo agrícola. Sin embargo, la comparación de estos resultados con otros trabajos para otras provincias no sugiere que Tucumán haya sido más equitativo que el resto del país «(…) probablemente el relativo alto grado de analfabetismo junto con

37.– El cálculo de la población tucumana habría sido en 1826 de 40.000 personas, mientras que en 1845 sabemos que la población estaba compuesta de 57.876 personas, mientras que hacia 1857, se calculó la población de Tucumán en 84.136 habitantes (Primer Censo, 1872).

los vaivenes presupuestarios sufridos por la incipiente expansión de la educación en la provincia y la gran disparidad espacial hayan contrapesado los efectos de la expansión económica» (Álvarez 2011).

La ampliación del alfabetismo entre la población, lógicamente uno de los aspectos claves de la cultura, constituye un rasgo de las décadas siguientes. Su expansión generó inquietudes culturales que fueron canalizadas por asociaciones con perfiles culturales que terminarían de definirse durante las décadas siguientes.

Capítulo 2

Institucionalización de la cultura: expresiones, nuevos actores, sociedad y estado, 1870-1916

Marcela Vignoli, Soledad Martínez Zuccardi y Gloria Zjawin

2.1 Introducción

> «El juego de carnaval principiará a las 10 de la mañana y terminará a las siete de la tarde (…). Dentro del radio de dos cuadras de la Plaza Independencia solo es permitido jugar con pomos, confites y flores, pudiendo jugarse en las demás calles de la ciudad también con agua, almidón y bombas (…). El corso se hará bajo la dirección de la Comisión Directiva (…). El corso estará formado del siguiente modo: 1ro la Comisión Directiva; 2do las comisiones vecinales; 3ro Las comparsas en carruajes por el orden en que se hayan presentado; 4to las comparsas a pie; 5to Las comparsas a caballo (…) saldrá de la calle Belgrano esquina Muñecas y Buenos Aires, en una doble fila, seguirá por la Plaza Independencia y volverá a su punto de partida».
>
> AHT, CO, vol. VI, año 1884, f. 53.

Si en la primera mitad del siglo XIX la cultura se había manifestado de un modo más bien espontáneo y disperso por todo el territorio de la provincia contando en algunos casos con decretos y ordenanzas no sistematizados para su control, durante las décadas siguientes a la sanción

de la Constitución de 1853, se comenzó a evidenciar cierto anhelo de organización que también alcanzó a las manifestaciones culturales.

Como se puede observar en el edicto de policía de 1884 que elegimos para comenzar este capítulo, hay un esfuerzo por reglamentar y ordenar, a través del horario, del recorrido a través de las calles y de la jerarquía que respetará el corso, una práctica que se había caracterizado por la confusión, la espontaneidad y el caos. Otro elemento que aparece en este documento es la clara distinción entre el centro de la ciudad comprendido por las calles que rodeaban al principal paseo, y el resto considerado periférico, para el cual no había restricciones en cuanto al festejo del carnaval.

Este carnaval «sofisticado» de entresiglos, al incorporar carruajes, confites y esencias modificaba lo estético, embelleciendo esa parte de la ciudad con flores y aromas, empujando los malos olores hacia la «periferia», ubicada apenas dos cuadras más allá de la plaza principal. Si nos centramos en la cultura urbana, este espacio, será el epicentro de las manifestaciones culturales que tuvieron lugar durante el período: funciones musicales, retretas, obras de teatro, biógrafos y cinematógrafos, exposiciones artísticas, peregrinaciones patrióticas, emplazamiento de estatuas, disertaciones literarias e intelectuales, y festejos de carnavales oficiales.

Como vimos en el capítulo anterior las plazas y paseos habían comenzado a crearse en el período anterior, en 1858 con la plaza Belgrano a la que seguiría la plaza constitución que luego se transformaría en Lamadrid. Ya durante la década de 1890 se crearían la plaza Avellaneda, mientras que la San Martín en 1910. El período bajo análisis cierra con el proyecto de mayor envergadura vinculado al embellecimiento de la ciudad, las salidas al aire libre, el contacto con la naturaleza y el diseño de jardines y parques. Nos referimos al parque Centenario (o 9 de Julio) diseñado por el pasajista Carlos Thays y que fue uno de los proyectos del Centenario de la Independencia.

Desde fines de la década de 1860 el Estado adquiere rasgos modernos, lo que se evidencia en la injerencia en ámbitos en los que hasta ahora había estado ausente. Si bien todavía no existe un área que podríamos denominar cultura en el sentido que estuviera diferenciada de la órbita de la educación por ejemplo (ni en los distintos ámbitos del gobierno provincial ni en el presupuesto oficial), es posible observar una tendencia a diversificarse hacia otras áreas. Por ejemplo, la banda de música que dependía de la Policía de la Provincia, pasó en 1878 a la óribta del gobierno a lo que siguió la obligación de participar en todos los actos oficiales.

Pero también, la modernidad se advertía en aquellos profesionals vinculados a la cultura que volvían la mirada a la ciudad. Ese fue el caso del reconocido fotógrafo Cristiano Junior, quien en 1883 promocionaba que «(…) dentro de pocos días se pondrá al servicio del público la casa

Figura 2.1. Fotografía tomada por Cristiano Junior en abril de 1883. Archivo CECAAF.

montada a la altura de la de Buenos Aires».[1] El estudio de fotografía, ubicado en la calle Laprida al 100 logró captar el retrato de una joven Lola Mora, todavía estudiante.

La injerencia del Esto provincial en la cultura se observa también en lo discursivo y en las prácticas que comienzan a ser internalizadas en conjunto con inquietudes de la sociedad civil. Es interesante pensar cómo el lento proceso de institucionalización de la cultura dentro de la órbita estatal fue producto de múltiples esfuerzos, por una parte el Estado, por otra las iniciativas de tipo individuales y por último las gestiones asociativas.

Quizás uno de los casos más paradigmáticos del período en los que se observa esta confluencia de «voluntades» (individual, asociativa y estatal) sea el proceso de establecimiento de bibliotecas populares y asociaciones culturales.

1.– AHT, *El Orden*, 03/04/1883.

2.2 La conformación de un ambiente de sociabilidad cultural en la provincia de Tucumán en torno a bibliotecas populares y asociaciones culturales

Como dijimos en el capítulo anterior, la conformación de un grupo de periodistas que a fines de la década de 1860 contribuyeron a crear una incipiente opinión pública, la llegada de profesores y maestros del extranjero y del resto del país que se afincaron en la provincia con la implantación de los establecimientos educativos nacionales en la provincia de Tucumán (El Colegio Nacional en 1865 y la Escuela Normal en 1874), sumado al apoyo presupuestario otorgado por el estado provincial a la prensa y otras actividades que podríamos definir como dentro de la esfera de cultura, contribuyeron a la conformación de un ambiente cultural que enriquecieron alumnos, egresados y maestros de esas instituciones educativas con sus emprendimientos culturales. Estas condiciones locales se conjugaron con iniciativas del estado nacional para fomentar prácticas de lectura y escritura entre la población a través de la creación y el sostenimiento de bibliotecas populares y salas de lectura.

Este ambiente de sociabilidad se vio reflejado en la primera convocatoria a la formación de un «club de lectura y cambio de ideas», alentada por la ley nacional de septiembre de 1870 ideada por el ministro de Instrucción Pública de la Nación en 1870, Nicolás Avellaneda, que perseguía la formación de asociaciones para el fomento de bibliotecas populares destinadas a «franquear al pueblo las aulas, estableciendo en ellas cursos de lectura». La convocatoria dio excelentes resultados, ya que entre 1870 y 1876 se abrieron alrededor de 200 bibliotecas a lo largo del país. La circular que estaba dirigida a todos los rectores de los colegios nacionales encontró eco en Tucumán donde se reunieron para este fin 48 personas entre profesores, estudiantes, empleados del establecimiento y ciudadanos que acompañaron esa idea (Fierro 1935, págs. 124-128). La iniciativa también alcanzó a localidades del interior de la provincia en las que se nombraron delegados que se encargarían de formar comisiones para instalar bibliotecas, asimismo se acordaba que la provincia se sumaría a la subvención estatal, y en el caso tucumano resultó elegido Paul Groussac para desempeñar desde 1876 el cargo de presidente de la comisión central de bibliotecas de la provincia.

A comienzos de la década de 1880 un grupo de estudiantes, maestros y egresados de la Escuela Normal de Tucumán deciden reunirse y formar una sociedad literaria. La iniciativa partió de Fidel Díaz y de José R. Fierro, siendo el primero alumno y el segundo egresado de la Escuela Normal, y logró concretarse luego de una reunión preliminar el 17 de junio de 1882.

El grupo fundador estaba conformado mayoritariamente por gentes sin recursos económicos pero con acceso a la instrucción que buscaron a

través de la asociación canalizar vocaciones literarias, a la vez que hacer valer sus competencias en el instrumento paradigmático del «progreso» y la «civilización», la enseñanza.

Por otra parte, la mayoría de los jóvenes fundadores de esta asociación formaba parte del grupo de egresados secundarios cuya condición económica les impedía trasladarse a los centros universitarios del país a continuar sus estudios, razón por la que es posible considerar que en esta creación haya jugado su papel – aunque fuera una idea incipiente – la necesidad de un centro de estudios superiores en la provincia, una demanda de algunos sectores desde el intento fracasado de crear una institución universitaria en 1875.

Lo cierto es que los 15 jóvenes que respondieron a la invitación consideraron que formaban parte de la «juventud estudiosa» que encontraba en el acceso a la educación un medio de distinción.

Las actividades y proyectos que llevaron adelante, como el intercambio literario, la discusión de innovaciones educativas, las propuestas de reforma social y otras iniciativas, significaban para estos jóvenes, elevar el nivel cultural de la sociedad. Un ejemplo lo constituye la creación de una biblioteca, que se convirtió en pública hacia 1884 y que llegará a ser durante varias décadas la biblioteca más importante de la provincia y el emprendimiento más perdurable de la asociación. La moción surgió de Emilio Carmona, quien lanzó la idea de fundarla a partir de los escasos recursos con que se contaba:

> «Casi todos los que nos hayamos aquí reunidos somos pobres de dinero. Y aunque tengamos un gran capital de entusiasmo nos falta el elemento indispensable para llevar a cabo grandes proyectos. Todos tenemos algunos libros que por haberlos leido (sic) ó estudiado no nos prestan ya servicios activos yendo a parar a un armario de donde rara vez salen. Pues donemos ese capital muerto para que vaya a formar el fondo común donde se hará productivo».

Unas semanas después se habían recibido doscientos volúmenes. En febrero de 1883 se decidió solicitar a las bibliotecas existentes en la ciudad, la perteneciente al Club Social y la de la Municipalidad, que aportaran sus libros a la que organizaba la asociación.

En 1886, tuvo un reconocimiento muy importante cuando fue elegida el repositorio de los libros de Juan B. Alberdi. A dos años de su fallecimiento se daba a conocer una cláusula en su testamento mediante la que «(…) hace donación de su biblioteca para la biblioteca popular que exista en Tucumán, su ciudad natal», incorporándose estos libros recién en 1895.

La biblioteca no tardó en ser la más importante de la provincia y del norte argentino. Evidentemente, el carácter público colaboró para que recibiera donaciones y aportes del gobierno provincial y nacional, lo que

le otorgó un rápido prestigio. Por tal razón, el cargo de director de la biblioteca fue uno de los más estimados llegando a desempeñarlo figuras de la talla intelectual de Juan B. Terán, Miguel Lillo y Ricardo Jaimes Freyre. Asimismo, la consulta de libros y la circulación por el salón de lectura fue aumentando significativamente, lo que apuntaló la idea de que era imprescindible contar con un local más amplio y mejor ubicado.

Otro de los proyectos de los jóvenes de la «Sarmiento» fue el dictado de conferencias públicas, la organización de concursos científico-literarios y la edición de dos publicaciones periódicas, *El Porvenir* (1882-1883) y *El Tucumán Literario* (en sus dos versiones, semanario entre 1887 y 1888 y quincenario entre 1888 y 1891 y entre 1893-1896). Además también se interesaron por la educación de los sectores populares a través de la creación de una escuela nocturna para obreros que funcionó durante los primeros años de creación de la asociación.

A lo largo de la década de 1880, también se asistió a la modificación de la membrecía a partir de la incorporación de socios con otro perfil socioprofesional y generacional, incluyendo a figuras públicas de destacada trayectoria en el medio tucumano, además de los socios honorarios (ex presidentes u otros personajes relevantes de la política nacional o personalidades destacadas en alguna rama del saber).

A su vez, las actividades de la Sociedad Sarmiento fueron un incentivo para el surgimiento de otras asociaciones y espacios creados por socios de la primera con finalidades muy específicas. Por ejemplo en mayo de 1884 se creó una asociación vinculada al conocimiento, «la Sociedad Científica», que integraban socios de la Sarmiento y que aparecía muy vinculada al Colegio Nacional. A su vez, a principios de 1885, otros socios dejaron constituida la «Sociedad Amigos de la Educación».

2.2.1 El ocaso de una sociabilidad exclusivamente masculina: el ingreso de las mujeres al ambiente cultural

Además del vínculo con el conocimiento y la cultura, el rasgo común es que todas estas asociaciones que apelaban formalmente a la participación femenina a través de sus estatutos, estaban integradas exclusivamente por varones. En lo que respecta a los registros que han quedado de estas asociaciones, las mujeres habrían estado ausentes de gran parte de este mundo asociativo cultural, por lo menos hasta los primeros años del siglo XX.

Sin embargo las prácticas de sociabilidad encarnan diversos sentidos y el hecho de que las mujeres no fueran registradas en los libros de actas como parte de la membrecía así como tampoco ocupando cargos en las comisiones directivas o votando en las elecciones, no significa que no hayan estado próximas a ese mundo de sociabilidad.

En efecto, en los márgenes de ese mundo literario, algunas mujeres instruidas comenzaron a publicar opiniones, ensayos y poemas, así como también se destacaron en los festejos patrios como oradoras. Esta escritura y oratoria novedosas, en tanto estaban pensadas para ser compartidas por otros en el espacio público, coexistió junto con otros modos de expresarse más vinculados con la intimidad, por medio de correspondencia, diarios y álbumes escritos y compartidos entre su círculo más íntimo.

No obstante, más allá del público al que estuviera dirigido o de la circulación de los escritos, es posible advertir en registros diversos un mismo deseo de asumir y tomar la palabra para debatir sobre el alcance de la educación femenina y las posibilidades de extenderla considerando la capacidad intelectual de las mujeres; el rol que tuvieron como educadoras, y los modo de mejorar esa tarea. Además hemos encontrado referencias a las destrezas artísticas y las posibilidades de cumplir esta tarea de modo profesional. Evidentemente, algunas de estas mujeres no sólo se dedicaron a describir el mundo en el que vivían sino que utilizaron la escritura para reflexionar sobre la ausencia de libertades en esa sociedad de fin de siglo y denunciar las limitaciones del sistema educativo diseñado para una enseñanza femenina.

Particularmente interesante resulta analizar la participación femenina en el munco del arte. En torno de algunos talleres de maestros extranjeros que habían llegado a la provincia en la décad de 1880 (Santiago Falcucci, Pascual Farina) y las muestras artísitcas que organziaban sociedades de beneficencia y caridad para recaudar fondos, se fue conformando un ambiente en el que las mujeres participaban con asiduidad.

En 1894, con motivo del festejo del 9 de Julio, las señoras de la Sociedad de Beneficencia organizaron una *kermesse* en la Escuela Normal de Maestras, en la que Lola Mora (alumna del taller del maestro Facucci) presentó una singular obra compuesta por una serie de retratos de 20 gobernadores tucumanos (actualmente conocida como *La Galería de los gobernadores de Tucumán*). Realizados en papel *canson*, con carbonilla, goma y esfumino, utilizados para definir la luminosidad y los contrastes y quitar rigidez a los rostros, que en la mayoría de los casos fueron extraídos de fotografías (Terán 2008, pág. 315). La exposición de dibujos y pinturas constituyó uno de los más interesantes actos del 9 de Julio, según la reseña realizada por *El Tucumán Literario*:

> «El amplio local de la Escuela Normal de Maestras, donde se abría al público la *Exposición artística* que estaba organizada por las distinguidas damas de la Sociedad de Beneficencia, con el doble fin de honrar a la patria y allegar recursos para los necesitados (…). Queremos hacer mención especial del salón que ostentaba los cuadros originales debido al lápiz o al pincel de distinguidas aficionadas al hermoso arte de la pintura y el dibujo, los que

> demostraban una vez más el talento y el buen gusto de las niñas tucumanas (…)».[2]

Aun cuando en sus comienzos a Lola le gustaba pintar «mariposas, flores y cosas de fantasía» (Terán 2008, pág. 315) haciendo referencia a los retratos, Falcucci apuntaba: «El retrato debía ser hecho al carbón, pues ella no buscaba ya los colores: había comprendido que el claroscuro es la base del arte» (Falcucci 1904).

En este sentido, Celia Terán compara el trabajo de Lola con el de sus compañeras de taller en los siguientes términos: «(…) en este caso en lugar de los paisajes o escenas románticas que constituían el argumento de los cuadros presentados por las otras niñas a la exposición de beneficencia, Lola había elegido una temática más laboriosa y comprometida» (Terán 2008, pág. 315). En efecto, a partir de este momento la obra de Lola Mora sigue una pauta patriótica que con los años logra acrecentar y perfeccionar. Esto no sólo otorgaba notoriedad y distinción a sus trabajos en comparación con el que realizaban sus compañeras de taller, sino que la asociaba al empeño puesto por el Estado en la tarea de extender el sentimiento patriótico entre la población.

Como es conocido, el conjunto de la obra realizado para este evento fue donado por la artista al gobierno de la provincia a través de una nota que expresaba: «Deseo asociarme en algo a las nobles expansiones del patriotismo en este día inmortal de nuestra historia (…)» (Páez de la Torre y Terán 1997, pág. 32). En octubre, el diputado Eudoro Vázquez presentaba un proyecto en el que proponía que se acordara a Lola Mora diez mil pesos, finalmente este proyecto se terminó aprobando por un monto menor.

A través del análisis de una fuente particular (el album personal de Cornelia Montero) pudimos tener acceso a las impresiones que dejaba ese mundo artístico de la última década del siglo XIX en las jóvenes tucumanas.

Luego de visitar la exposición de Bellas Artes que en 1899 organizó la Sociedad San Vicente de Paul, y que definió como un «verdadero acontecimiento artístico-social», Cornelia escribió en su diario una crítica. Anticipaba en primer lugar que su crítica era justa, «criticaré las obras sin tener presente los nombres, ni las condiciones sociales de tal o cual». Comenzó por referirse a las «obras pictóricas» realizadas por los varones que participaron en la muestra. A excepción de un retrato realizado por una «mano maestra y maestro también de la mayoría de las compositoras; pero por ser maestro no hubiera debido estar en medio de las obras de sus discípulas», no encontró obras que le interesaran demasiado en este sector. Luego de hacer referencia a algunos trabajos de los varones, pasó a referir las obras de las mujeres que participaban en la misma muestra. Según Cornelia «las expositoras en esta honrosa lid del arte le llevan la

2.– *El Tucumán Literario*, 22/07/1894.

palma al sexo fuerte, pues le ganan en buen gusto, elegancia, argumentos, ejecución y coloridos».

Analiza alrededor de 12 obras, una de las cuales demuestra «una inteligencia superior, una disposición para el arte sin límites, demostrado por sus variadísimas acuarelas (…)». Frente a esta obra que ella considera es la mejor lograda, refiere «Después de esto no tengo valor para seguir adelante, pues aunque las demás expositoras no desmerecen en la comparación con las otras, no sé qué decir más en favor de ellas, que en algunas noto un empeño extraordinario en progresar, en las demás, una dejadez imperdonable» (Montero 1901).

Volviendo a la Sociedad Sarmiento, no resulta fácil caracterizar el modo en que las mujeres se acercaron a la Sociedad Sarmiento durante las últimas décadas del siglo XIX. Aunque no formaban parte formal de su membrecía, pudimos constatar que su participación en las actividades de la asociación era habitual. Por ejemplo, consultaban libros en su biblioteca, dado que la apertura al público decidida en 1884 las incluía, y participaban en charlas y conferencias que la asociación dictaba regularmente. Cabe destacar que la invitación de la Sociedad se dirigía también a las familias, por lo que la participación de la mujer en los diferentes eventos culturales podría haberse iniciado a partir de su condición de esposa, hermana o hija.

A principios de siglo, algunas mujeres instruidas comenzaron a participar como oradoras en veladas literarias. Pero sin duda el cambio más importante se registró en agosto de 1902 cuando la Sociedad Sarmiento decidió abrir su membrecía al sexo femenino, incorporando formalmente a las mujeres en calidad de socias. Las nuevas socias podían participar de las reuniones y asambleas. No obstante, no podían votar ni ser elegidas para los cargos de la comisión directiva ni podían participar de la toma de decisiones. De todos modos, aunque el real alcance de sus posibilidades de participación haya estado restringido a determinadas áreas, no carece de importancia la irrupción de las mujeres en un espacio hasta ese momento reservado al universo masculino.

Por otra parte, el acercamiento a estas prácticas asociativas estaba íntimamente relacionado con su situación laboral y sus aspiraciones para mejorarla. La consulta de libros en una biblioteca, el acceso a charlas y conferencias y a encuentros de lectura tiene que haber significado un atractivo motivo para asociarse a un espacio que ofrecía a sus socios otros importantes servicios culturales (Vignoli 2015a).

2.2.2 La exaltación patriótica y la conformación de una conciencia cívica

A principios de la década de 1890, la Sociedad Sarmiento era ya un espacio cultural legitimado y prestigiado, cuya reputación se afirmó con

una serie de estrategias tendientes a la construcción de un imaginario cívico-nacional con una impronta regional explícita que recibió reconocimiento y apoyos del Estado provincial y nacional. Estas estrategias se reflejaron en la custodia de monumentos nacionales como la Casa de la Independencia (que durante la década de 1880 era revalorizada por el Estado nacional), la organización de festejos patrios, de las denominadas «peregrinaciones patrióticas de la juventud» y la creación de un club de fútbol que también aportó a la exaltación patriótica. Esta pauta patriótica desplegada fue una de las claves del exitoso nexo de comunicación y colaboración que entabló con los poderes públicos, y que, de algún modo, le allanó el camino para convertirse en el espacio casi excluyente de los grandes debates intelectuales y proyectos culturales de la sociedad tucumana en el período considerado.

La labor realizada en este sentido llevó a uno de sus socios a considerar que los objetivos de la Sociedad se habían ampliado o proyectado hacia otros horizontes. Para José Fierro, desde 1892 la Sociedad Sarmiento,

> «(…) ha tomado otro carácter y durante estos últimos años ha sido una sociedad patriótica. Principió haciendo un llamado al vecindario para el embanderamiento de la ciudad y fue la Sociedad Sarmiento quien inauguró las visitas a la sala de la Independencia».[3]

Por su parte, era muy notorio el afán del Estado por articular sus políticas e iniciativas en las esferas de la cultura, la educación y el patriotismo con entidades de la sociedad civil. En este sentido, podríamos afirmar que la década de 1890, principalmente durante las gobernaciones de Benjamín Paz (1894-1895) y Lucas Córdoba (1895-1898; 1901-1904), estuvo signada por un esfuerzo del Estado por fortalecer las manifestaciones culturales.

En 1894 el gobierno de la provincia encomendó a la Sociedad las diligencias y gestiones para concretar el emplazamiento de la estatua de Alberdi, para lo que se conformó una comisión, que tomó contacto con la artista tucumana Lola Mora para encargarle el trabajo, firmándose un contrato en el que se acordaban las características de la escultura.

Como ya se planteó, y confirma el trámite tendiente a instalar la estatua de Alberdi, la complementación de la Sarmiento con el Estado provincial en la organización de eventos conmemorativos era muy sólida y muy difícilmente podía desplazársela del centro de la escena en un proyecto tan importante al sentimiento de los tucumanos. Sin embargo, la gestión del gobernador Lucas Córdoba, baluarte del roquismo a nivel provincial, atravesaba en su segunda gobernación serias complicaciones políticas producto de un ciclo de sobreproducción azucarera que había comenzado en la cosecha de 1895 y de la que todavía no se había salido. Las leyes de

3.– HFFyL, *Tucumán Literario*, 25/06/1896, n.º 42, pág. 429.

regulación azucarera de 1902 y 1903 (bautizadas como «leyes machete» o «leyes guadaña») impulsadas por el Ejecutivo como medio de paliar esta crisis precipitaron un enfrentamiento con un sector de los industriales y el gobierno. A este conflicto se sumó el clima que generaban las futuras elecciones para presidente y gobernador de 1904. El gran impacto que tuvieron dichas medidas en la sociedad local ha sido destacado por María Celia Bravo:

> «Sus consecuencias políticas no podían dejar de ser relevantes en una provincia donde todo pasaba por el meridiano del azúcar: marcaron el ocaso del roquismo provincial, y por lo tanto la disgregación de la alianza entre industriales y plantadores que el mismo había logrado estructurar en la provincia» (Bravo 2008, pág. 124).

En medio de un clima convulsionado, la renovación de autoridades en la Sociedad Sarmiento adquirió connotaciones políticas y se convirtió en un termómetro que permitió anticipar el alejamiento de Lucas Córdoba de muchos que lo habían apoyado hasta entonces.

Como era evidente, las luchas políticas intraelitarias se habían introducido en la Sociedad como consecuencia de la participación en su seno desde comienzos de la década de 1890 de futuros gobernadores, diputados, ministros, abogados, miembros de la Corte Suprema de Justicia, etcétera, de modo que si bien se trataba de un ámbito de sociabilidad cultural no dejaba de estar integrado en la trama de relaciones que conformaba la cultura política local. Por otra parte, las tensiones no resueltas entre nativos e inmigrantes hicieron eclosión en medio de esta disputa. Pocos días antes de las elecciones, Damián P. Garat, de la lista «independiente», respondía a una denuncia sobre discriminación de los socios extranjeros en el seno de la asociación:

> «(…) Se nos acusa, con el propósito de indisponernos con el elemento extranjero a fin de atraer sufragios que no pueden obtenerse por otros medios más lícitos, que hemos hecho exclusiones incalificables y que alimentamos odios atávicos (…). En la Sarmiento no hay distinciones ni hay nacionales ni extranjeros. Institución puramente intelectual y de biblioteca, allí todos somos uno –ciudadanos de la república universal de las ideas– (…). El que escribe estas líneas ha sido en todo tiempo uno de los más decididos y entusiastas fomentadores de la confraternidad de los nativos con los orientales, con los españoles, con los italianos, con los franceses, con los suizos, con los peruanos, con todos los extranjeros, que han levantado sus tiendas al amparo de nuestras libérrimas leyes (…) los generosos obreros que, de todos los rumbos del universo, han venido a la Argentina trayéndonos las artes, las industrias, el comercio (…). Además, para destruir la peregrina invención (…) basta hacer constar que en la lista que sostenemos figuran

> dos extranjeros: el Sr. Ricardo Jaimes Freyre (…) y el señor Juan M. Maresio, abogado italiano».[4]

El acto eleccionario transcurrió, según la crónica periodística, con normalidad, salvo algún incidente menor, con el triunfo de la lista «independiente», que obtuvo 141 votos frente a los 89 que cosechó la lista «oficialista».[5] Tal como había sido vaticinado por *El Orden*, el grupo perdedor decidió separarse y fundar otra sociedad, que se denominaría «Biblioteca Alberdi». Como era de esperar, el nuevo espacio cultural recibió un decidido apoyo por parte del gobierno provincial en detrimento de la Sociedad Sarmiento: obtuvo con celeridad su personería jurídica y subsidios para la compra de libros.[6]

2.2.3 La creación de la Biblioteca Alberdi

Un importante número de socios de la Sarmiento pasó a formar parte de la biblioteca, personas que desempeñaban cargos en la administración pública, en particular en el área educativa, algunos de los cuales habían sido miembros sumamente activos durante la etapa formativa de la asociación. La pregunta obligada en este punto es ¿qué llevó a estos socios, alguno de los cuales eran miembros históricos de la Sarmiento, a crear este otro espacio? Sin duda, la política se convirtió en un factor de peso que dividía profundamente a la sociedad tucumana, tal como lo expresaba la prensa en sus columnas diarias. Como se ha explicado en páginas precedentes, la asociación había comenzado a ser percibida como un espacio de construcción de poder, de formación de opinión y, por lo tanto, con capacidad de incidir en la política provincial. Sin embargo, aun cuando la nueva asociación, la Biblioteca Alberdi, aparece auspiciada por el gobierno provincial para contrapesar el espacio perdido con el resultado electoral adverso en la Sarmiento y para construir apoyos en medio de una crisis política de gravedad, no podemos considerarla sólo como una especie de instrumento político de ocasión. En efecto, el énfasis que se ponía en la declaración de principios de que se trataba de una entidad abierta a «todas las personas que deseen instruirse», tenía algún sentido. Expresaba la aspiración de recuperar un proyecto cultural y educativo que se consideraba la Sociedad Sarmiento había dejado de cumplir: incorporar

4.– AHT, *El Orden*, 17/06/1903.
5.– AHT, *El Orden*, 18/06/1903.
6.– La personería jurídica de la Biblioteca Alberdi fue solicitada el 7 de julio de 1903 y otorgada una semana después. AHT, SA, tomo. V, vol. 291, 7 y 14 de julio de 1903, págs. 65-72; 102-117.

efectivamente a los emergentes sectores medios que se alimentaban con los aportes inmigratorios, con el de los extranjeros.[7]

Al respecto, constituye un dato incontrovertible la casi nula representación de los extranjeros en los órganos directivos de la Sociedad Sarmiento, con la salvedad del poeta e historiador boliviano Ricardo Jaimes Freyre, que se había asimilado plenamente a la élite social e intelectual tucumana de la época. Por el contrario, en el reglamento de la Biblioteca Alberdi se garantizaba la participación de representantes de las colectividades extranjeras más numerosas. Como consta en el libro de actas de la institución:

> «(…) se aceptó en principio dar representación a las sociedades extranjeras, por ser estas instituciones compuestas por elementos serios que colaboraban de una manera eficaz para el progreso del país. Art. 11: La comisión directiva se compondrá de un presidente, 1 vice, 1 secretario, un tesorero, un director de biblioteca y 3 vocales, y en el mismo carácter los tres presidentes de las tres sociedades extranjeras de socorros mutuos con personería jurídica que tengan mayor número de socios y que manifiesten su voluntad de aceptar el cargo. Durarán en el cargo 2 años, todos pueden ser reelectos menos el presidente que debe dejar pasar 1 período».[8]

Esta cláusula, que aseguraba una representación permanente en la Comisión Directiva a las tres comunidades más importantes de extranjeros de la provincia, es de gran trascendencia, pues no dejaba librado al albedrío la participación en cargos de gran importancia simbólica a colectivos que aspiraban no sólo a encontrar una vía de progreso económico o realización profesional, sino a obtener un reconocimiento social en pié de igualdad con los argentinos nativos.

Pese al empeño inicial de sus fundadores, la Biblioteca Alberdi no pudo adquirir la dinámica de la Sociedad Sarmiento ni equipararla en oferta en materia cultural, salvo en los servicios prestados por su biblioteca, esto quedó demostrado en oportunidad del emplazamiento de la estatua de Alberdi, acto que fue capitalizado por la Sociedad Sarmiento.

2.2.4 Lola Mora: el emplazamiento de la escultura de Juan B. Alberdi

¿Qué rumbo tomó la Sociedad Sarmiento después de la escisión alberdiana? Resulta significativo que a partir de la ruptura fuera liderada durante varios años (de hecho hasta la creación de la universidad provincial), por el grupo que dirigía Juan B. Terán, más compacto, más homogéneo y

7.– Durante sus primeros años las reuniones de la Biblioteca Alberdi se desarrollaron en la «Sociedad Española de Socorros Mutuos», espacio cedido a través de las gestiones realizadas por su presidente, Paulino Rodríguez Marquina, también ex socio de la Sociedad Sarmiento y fundador de la Biblioteca Alberdi.
8.– Archivo Biblioteca Alberdi (en adelante ABA), Libro de Actas, vol. I, 30/06/1903, pág. 15.

poseedor de un gran prestigio social e intelectual (Martínez Zuccardi 2012). Podría afirmarse, sin temor a equivocaciones, que ese prestigio y el capital relacional del grupo (en el medio local y en los planos regional y nacional) marcaban una distancia con la Alberdi que se expresaría de manera inevitable en sus proyectos y proyecciones.

Integraban este grupo dirigente algunas personalidades que habían obtenido títulos superiores en Buenos Aires o Córdoba y que ahora se disponían asumir un rol de liderazgo en la región.

El emplazamiento de las obras de Lola Mora, en septiembre de 1903, constituyó la oportunidad para poner de relevancia ese papel. En 1904, cuando Lola Mora retornó a Tucumán para el emplazamiento de sus obras, se organizó un homenaje, concediéndole un rol preferencial en los festejos del 9 de Julio de ese año. Un grupo de jóvenes tucumanos residentes en Buenos Aires, que habían creado una asociación que llevaba por nombre El Círculo Tucumano, decidió, asimismo, que Lola Mora encabezara la lista de sus representantes durante los festejos patrios en Tucumán.

La Sociedad Sarmiento comenzó una campaña con la cual intentaban homenajear a la artista por la realización de las estatuas, y, para ello, se decidió levantar una suscripción pública que tenía como propósito recaudar fondos para obsequiar a la artista una medalla de oro y diamantes, así como un álbum de la Sociedad Sarmiento firmado por algunos de sus socios.

A mediados de junio de 1904 llegó Lola Mora para terminar con su trabajo. El emplazamiento de las obras fue bastante accidentado y permitió al periódico *El Orden* continuar con su campaña de desprestigio que había iniciado contra el gobierno provincial, en manos de Lucas Córdoba. El primer incidente ocurrió cuando se decidió colocar la estatua de la Libertad en la Plaza Independencia. Como ya existía otro monumento, el de Belgrano, en el lugar elegido por Lola para su obra, el gobierno decidió trasladarlo a otro lugar.

Ante esta decisión, *El Orden* consideraba que al trasladar la estatua de Belgrano el gobierno estaba,

> «(…) condenándola a una especie de destierro (…). Parece que estos sabios no han abierto jamás la historia argentina, pues ignoran quien fue Belgrano, qué hizo por Tucumán y por las libertades argentinas (…). Si así no fuera comprenderían que esa modesta estatua debe encontrarse en el centro de la ciudad, donde las generaciones puedan verla (…). ¿Será acaso que el culto de los grandes ciudadanos les molesta, porque contribuye a hacer resaltar la pequeñez de los hombres que hoy nos gobiernan?».[9]

Se esperaba que la inauguración de las obras tuviera lugar el 9 de Julio. Sin embargo, por diversos motivos la fecha se aplazó hasta septiembre.

9.– AHT, *El Orden*, 27/06/1904.

Aprovechando la demora en la realización de la inauguración, que obedecía más a cuestiones técnicas que a decisiones el gobierno, *El Orden* profundizó sus acusaciones contra el gobierno denunciando que se le debían a la escultora 9.000 pesos. Díaz después, el mismo diario publicó una carta de una amiga de Lola, la educadora Catalina Jiménez de Ayala, en la que ofrecía a prestarle mil pesos moneda nacional a la artista hasta que el gobierno le pagara completamente su trabajo.

Estos rumores provocaron una ola de artículos, tanto en la prensa tucumana como en la de Buenos Aires, aparecidos en *El Diario* de Buenos Aires, *La Provincia* y *El Orden* de Tucumán, ante los cuales la escultora se vio obligada a efectuar algunas aclaraciones: «(…) me violenta ser objeto de discusiones –decía– lamentando mucho que alguien me crea quejosa del gobierno (…)».[10] Explicaba a continuación el modo en que fueron liquidándose las cuotas acordadas en el contrato que tenía firmado con la comisión nombrada por el gobierno y ofrecía un pormenorizado detalle de los gastos realizados para la compra de mármol y demás materiales necesarios para la obra. Respecto del pago de las cuotas, la escultora explicaba que,

> «(…) quedaban aun á pagar $ 2.000 de la 3er cuota y toda la 4ta, en total, siete mil quinientos pesos que, con interés, gastos de giro, de renovación, etcétera, han subido hasta nueve mil seiscientos (…) el Sr. Gobernador manifestaba en sus cartas no haber podido la provincia satisfacer ni la mitad del valor del material de la obra lo que prueba que el Sr. Córdoba tiene conocimiento del costo de estas obras (…). No podría nadie concebir, por ignorante que fuere, de que un monumento como el del Sr. Alberdi pueda costar solo 30.000 pesos, si no se considera el desprendimiento personal y artístico del autor, cuando tenemos ejemplos tan cerca, como ser la pequeña estatua de la tumba del doctor Ignacio Colombres hecha por un artista argentino también y que apenas empezaba, sin ser conocido, que costó 12.000 pesos (…) el monumento del Sr. Hileret cuesta 48.000 pesos, los calcos en bronce de la estatua de San Martín sin ningún mérito artístico ni técnico, cuestan a la provincia de Santa Fe 42.000 pesos (…) sin contar los fabulosos precios que han pagado en Buenos Aires por las estatuas de Sarmiento, Belgrano, etétera».[11]

Con respecto a la deuda de su trabajo, quedaba claro que el gobierno provincial no había podido regularizar el pago, el que, por otra parte, había sido contraído por el gobierno de Próspero Mena. Podemos apuntar también que la artista tenía un pleno conocimiento de lo que podemos denominar mercado del arte a nivel nacional y del costo de los materiales, es decir conocía en detalle algunos de los resortes que hacían a su desempeño en la profesión de escultora.

10.– AHT, *El Orden*, 15/09/1904.
11.– AHT, *El Orden*, 15/09/1904.

La inauguración, por fin, se realizó el 24 de septiembre de 1904. *El Orden*, como ya era su costumbre, criticó cada una de las decisiones tomadas por el gobierno de la provincia para este evento, intentando demostrar una vez más que Lucas Córdoba se encontraba ya en una situación de gran aislamiento en el panorama político provincial.

Los festejos duraron cuatro días, desde el 23 al 26 de septiembre. Además de la tradicional procesión de la virgen de la Merced, se realizó la inauguración de las obras de Lola Mora. Fue la Sociedad de Beneficencia quien organizó una *kermess* y, por último, tuvo lugar el programado homenaje de la Sociedad Sarmiento a Lola Mora, acto en el que el orador principal fue el intelectual y político Juan B. Terán, quien pronunció un discurso en el que refirió al estado de la cultura en la provincia y a la importancia que tenían estas obras de arte para el pueblo tucumano:

> «(…) Tucumán, ciudad populosa y comercial, que comienza a gustar de las emociones de la vida moderna, completa su aspecto exterior y acredita su progreso espiritual, levantando con amor y júbilo las blancas estatuas que detendrán los ojos del viajero señalándole la presencia de un pueblo que no vive ya de pan, que siendo febrilmente industrial con sus características demográficas como ninguna otra ciudad de America latina, comprende la misión del arte (…). Reveláis al nuevo Tucumán que se enorgullece de vos porque sois una artista, porque le regaláis la deleitación inesperada y desconcertante del placer artístico que no había gustado su torpeza de guerrera y labradora pero que seduce y conquista el espíritu de una vida nueva, que anima una industria inteligente, sus bibliotecas progresistas, sus conferencias científicas, su grupo pensador, su alma popular, generosa y pacífica (…)».[12]

A partir de este discurso, Juan B. Terán dejaba sentadas las bases de los principales argumentos que desplegará durante la primera década del siglo XX. Ya fuera desde la tribuna de la Sociedad Sarmiento, desde las páginas de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* o desde su banca en la Cámara de Diputados, Terán dio forma a la idea de la provincia como centro de una vasta región.

2.2.5 El auge de la Sociedad Sarmiento y la formación de una emergente élite intelectual

En efecto, vinculados fuertemente a la política, utilizarán este espacio como una instancia preparatoria para la creación de la Universidad de Tucumán, proyecto que promovió Juan B. Terán en su condición de diputado provincial en 1909, que se convirtió en ley en 1912 y que se concretó en 1914. En los años previos a 1909 la Sociedad Sarmiento fue el espacio

12.– AHT, *El Orden*, 28/09/1904.

donde se ensayaron muchas de las actividades de la futura casa de altos estudios, demostrando que un proyecto de esta envergadura era viable.

Uno de los proyectos para promover la educación superior en la provincia fue el de los «cursos libres», propuesto por Julio López Mañán (tío carnal y amigo entrañable de Juan B. Terán) en julio de 1904. Se planeaba el comienzo de los cursos (al que podrían asistir las mujeres) para 1905. Sin embargo, el proyecto tuvo que esperar hasta 1906, año a partir del cual la Sociedad Sarmiento estuvo bajo la presidencia de Terán.[13]

La crónica de *El Orden* decía respecto de la concurrencia a la inauguración: «No sólo asistió una gran parte de nuestra juventud estudiosa. Asistieron también, numerosos caballeros conocidos y muchas de nuestras educacionistas más inteligentes, atraídas por la feliz iniciativa de la Sarmiento».[14] Por otra parte, las temáticas abordadas en estos encuentros remitían a cuestiones sociales, económicas y culturales de la provincia y de la región; y aunque no formaban parte de la curricula de ninguna carrera ni preparaban para ninguna profesión, evidenciaban que el propósito que animaba a los organizadores era erigir un centro de altos estudios que se ocupara de las problemáticas específicas del medio local y regional, tales como las relacionadas con la industria azucarera, ya sea de índole técnica o económicas y sociales.

A principios de 1907, los cursos libres de la Sociedad Sarmiento habían llamado la atención de la prensa de la ciudad de Buenos Aires, la que comparando estos cursos con los dictados por otras sociedades del país y con las tradiciones belga e inglesa, reflexionaba sobre la duración y efectividad de los mismos, para luego evaluar las diferencias que existían entre estos y los cursos universitarios,

> «(…) aquellas sociedades como la asociación sarmiento (de Tucumán), que han procurado hacer palpables las ventajas de la extensión logrando honrosísimos éxitos (…) según los datos que dicha asociación me ha suministrado, comprendieron tan solo 4 conferencias los cursos que (…) dictaron Ubaldo Benci y Jaimes Freyre (…). Tropezamos con una objeción formulada a menudo a la extensión Universitaria, que no es posible formar alumnos con seis conferencias (…). La extensión no pretende formar alumnos, su único propósito es elevar el nivel de la vida, creando en todas las clases un interés cada vez mayor por los asuntos que elevan la mente, acrecientan el buen gusto artístico y literario o conducen a la prosperidad y a la educación moral por el trabajo».[15]

13.– AHT, SA, tomo. VII, vol. 313, 11 de septiembre de 1906, f. 86. Los primeros cursos abarcaron los siguientes tópicos: «Higiene y profilaxia social» y «Alcoholismo», «Paludismo y tuberculosis», a cargo del doctor Pedro J. García; «La versificación castellana, sus leyes y su historia», a cargo de Ricardo Jaimes Freire; «Conflictos sociales, ambiente e individuo», a cargo del doctor Ubaldo Benci.
14.– AHT, *El Orden*, 12/09/1906.
15.– AHT, *El Orden*, 12/01/1907.

Ese año los cursos libres estuvieron a cargo del doctor Luis Poviña, el ingeniero Benjamín Reolín, el doctor Juan B. Terán y el ingeniero Rogelio Costanti.[16] En 1908 se aseguraba desde la prensa que los cursos libres se iniciarían en julio y que contarían con la presencia de destacadas figuras del medio local, aunque se solicitaba que se sumara al dictado un universitario de Buenos Aires. Sin embargo sólo se registró un curso libre, el que desde octubre a noviembre dictó el director de la Escuela Normal de Monteros, José M. Monzón, quien abordó en cinco conferencias el tema «Filiación científica del descubrimiento de América». Hubo, sin embargo, una serie de conferencias que adoptaron el formato de cursos libres, como los dictados por el historiador David Peña, que se refirió en tres conferencias consecutivas las personalidades de Rivadavia, Dorrego y Alberdi y que llegó a congregar a 400 personas según la prensa de la época. Pero es posible encontrar otros sentidos a la presencia de David Peña, como también a la de otras figuras de la intelectualidad argentina que comenzaron a visitar con asiduidad a Tucumán en un momento en que comenzaba a tomar forma el proyecto universitario. De algún modo esas visitas constituían un apoyo explícito a un movimiento que, poniendo de relevancia a Tucumán como uno de los centros de cultura más importantes del interior, concluía en que la creación de la universidad era un imperativo cuya materialización no podía postergarse. *El Orden* expresaba con insistencia la idea:

> «Hemos visto nacer (…) bibliotecas como la Sarmiento que en número de lectores rivaliza con cualquiera de la Capital Federal, institutos genuinamente científicos como el laboratorio de bacteriología y la estación experimental (…) en otros terrenos de la cultura Tucumán ha producido revistas como las de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (…) prácticas como las de los juegos florales bienales y ensayos como los cursos libres y las conferencias patrocinadas por la Sarmiento que se revelan la existencia de gentes que estudian y un público que ama esas cosas destituidas de interés inmediato y que a la larga son el capital más productivo para los pueblos».[17]

En octubre de 1909 Juan B. Terán, que a ocupaba la vicepresidencia de la Cámara de Diputados de la provincia, presentó el proyecto de creación de la universidad. *El Orden* salía en su apoyo poniendo el acento en las necesidades regionales que una universidad localizada en Tucumán podía servir:

> «Tucumán merecería ser el asiento de una universidad Nacional con inmensas ventajas para sus hijos y para los demás de las provincias del norte. Si se

16.– El doctor Poviña dictó el curso «Estudio social sobre la tuberculosis»; Juan B. Terán uno de «Historia Americana» y los ingenieros Reolín y Costanti, abordaron, respectivamente, las siguientes temáticas: «Captación de aguas subterráneas» y «Desagües de fábricas de azúcar y su purificación».
17.– AHT, *El Orden*, 19/07/1909.

> ha estimado conveniente fundar un establecimiento de esa naturaleza en la ciudad de La Plata, lo que quiere decir a las puertas de Buenos Aires, resalta a la vista la justicia y la conveniencia de tener una Universidad en Tucumán (…). Económica e intelectualmente las demás provincias giran alrededor de esta ciudad. Mucha gente pobre del norte o de aquí mismo no sacrificaría a las exigencias de la vida cara de Buenos Aires, jóvenes preparados, jóvenes de provenir indiscutible para la patria».[18]

Mientras tanto, continuaban las visitas de personalidades vinculadas al ambiente universitario nacional y a la investigación científica, quienes disertaron sobre diferentes tópicos: el explorador austríaco Max Neumayer se refirió a los «Factores principales del progreso agrícola-ganadero argentino»; el poeta y literato Carlos Alberto Leuman habló sobre los «Hombres y sucesos del año 52»; el doctor Carlos Rodríguez Etchart, de la Universidad Nacional de La Plata, disertó sobre «La fe religiosa y su enseñanza», mientras Rodolfo Alcides Rivarola, decano de la Facultad de Ciencias Físicas de La Plata y a la vez de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires, dio una conferencia sobre «La experimentación en la ciencia y en la vida». Por último, David Peña disertó sobre Nicolás Avellaneda. Sin duda estas visitas, que apuntalaban implícitamente el proyecto de Terán, a veces iban acompañadas de declaraciones más explícitas sobre el asunto, como las efectuadas por David Peña a *El Orden:* «Hemos hablado con el ministro Naon de la Universidad de Tucumán. La aplaude decididamente como yo aplaudo su discurso sin oírlo».[19]

Pese a los sólidos apoyos con que contaba el proyecto universitario de Terán y del equipo dirigente de la Sarmiento en el plano local, este tipo de avales de personalidades como la de Peña eran imprescindibles frente a ciertos cuestionamientos a la idea, tal la que formulaba el diario *La Nación* de Buenos Aires, contrario a la creación de la universidad provincial. En dicha oportunidad Terán defendía el proyecto reivindicando el derecho de las provincias y las regiones a contar con sus propias instituciones de altos estudios:

> «Todas las del país han empezado por ser provinciales. La de Buenos Aires fundada por el gobierno de esa provincia. La de Córdoba no puede ser referida a estas ideas dada la época de su fundación pero fue una obra regional.
>
> »El señor ministro de Instrucción Pública ha expresado ese pensamiento exacto de política educacional: La nación no debe fundar universidades, debe fomentarlas, donde se haya demostrado capacidad para tenerlas y sostenerlas. No se puede aceptar en forma alguna la opinión de que el país debe

18.– AHT, *El Orden*, 09/09/1908.
19.– AHT, *El Orden* 14/10/1909. David Peña se refería al ministro de Justicia e Instrucción Pública del presidente José Figueroa Alcorta, Rómulo Sebastián Naon.

> limitarse a las que se dicen históricas. ¿De dónde surgiría esa incapacidad constitucional de las provincias? Son creaciones de este género, concebidas con justicia y mesura las que pueden causar la liberación de las provincias. Causarían la liberación verdadera, la económica, puesto que lo que hace verdaderamente fecundas y progresistas las industrias es el trabajo científico (…). Hay un interés nacional en que se investigue sabiamente nuestro trabajo agrícola e industrial. No podrá decirse la palabra definitiva y segura sobre el porvenir económico del norte sin que se hayan escrutado pacientemente sus problemas. ¿Esperaremos que lo hagan las universidades de Córdoba o de Buenos Aires?».[20]

En efecto, la universidad provincial no sólo significaría un centro de estudios orientado a problemáticas regionales, sino que lograría atenuar la fuga de estudiantes a las universidades de Córdoba y Buenos Aires. Y tenía, como advirtió María Celia Bravo, «un propósito de carácter político y estratégico (…) destinado a restablecer una suerte de equilibrio político perdido por el crecimiento económico y demográfico del litoral» (Bravo 2007, pág. 47).

En 1912, en junio, la Cámara de Senadores de la provincia aprobaba el proyecto de creación de la Universidad provincial, que había permanecido casi dos años y medio sin tratamiento contando con la media sanción de la Cámara de Diputados desde fines de 1909. Al año siguiente el gobernador Ernesto Padilla designó el Consejo Superior, integrado por Juan B. Terán, Miguel Lillo, José I. Aráoz, Guillermo Paterson, Ricardo Jaimes Freire, Arturo Rosenfeld, Miguel P. Díaz, Estergidio de la Vega, Alejandro Uslenghi, José Padilla, Juan Chavanne y José Benito González, todos miembros de la Comisión Directiva de la Sociedad Sarmiento. El Consejo Superior eligió rector a Juan B. Terán a fines de 1913.[21] Pocos meses después comenzó el dictado de los primeros cursos de la nueva universidad, que se inauguró oficialmente el 25 de mayo de 1914. El gran proyecto del grupo de dirigentes que se había consolidado al frente de la Sociedad luego de la crisis de 1903, gestado trabajosamente durante diez años, se hacía realidad.

2.2.6 La cultura en el interior: la creación de la Escuela Normal de Monteros

Como ya mencionamos, desde mediados de la década de 1890 algunas actividades culturales que tenían lugar en el interior comenzaron a ser incorporadas en el presupuesto oficial. Monteros, uno de los pueblos del sur tucumano con mayor densidad de habitantes contaba desde la década de

20.– AHT, *El Orden*, 09/11/1909.
21.– AHT, SA, vol. 376, 27/12/1913, pág. 330.

Figura 2.2. Biblioteca de la Sociedad Sarmiento, 1916. Gentileza *La Gaceta*.

1870 con algunas instituciones educativas estatales,[22] que convivieron con escuelas particulares, y, a las que se sumaron establecimientos religiosos, principalmente a cargo de la comunidad de la Congregación de hermanas dominicas durante la última década del siglo XIX.

En torno de este ambiente educativo circulaban algunas personas con inquietudes culturales, además, había una banda de música, profesores de violín y de piano, cantantes y artistas de teatro. A principios del siglo XX existían alrededor de cuatro librerías que abastecían a los estudiantes, y se publicaban varios periódicos y revistas.[23]

También existían asociaciones como el Club Social, el Centro cosmopolita, el Club tiro guardia nacional, la Biblioteca Mitre, el Centro de obreros católicos y la Sociedad de beneficencia.

En 1905, por su parte, se creaba en la ciudad de Tucumán una asociación que estuvo vinculada a los orígenes de la Escuela Normal de Monteros. Se trató del Cículo del Magisterio, asociación de maestros que perseguía el «(…) bienestar personal, intelectual y moral de los maestros; Secundar la iniciativa de los poderes públicos en la provincia en lo referente a la mejora de la enseñanza primaria; propender a la edificación escolar, a la instalación

22.– «Escuela Central Nicolás Avellaneda» en 1872, Escuela superior mixta Presidente Roca, en 1901, Escuela Municipal General Belgrano, Escuela graduada gobernador Lucas Córdoba, en 1904.

23.– *El liberal, El eco del Sud, El Autonomista* y *El Alba* fueron algunos de los periódicos que circularon por Monteros.

Asociaciones/bibliotecas	Fundación	Localidad
Biblioteca Pública	1857	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Colegio Nacional	1868	Ciudad de Tucumán
Club de Lectura	1870	Ciudad de Tucumán
Sociedad Sarmiento	1882	Ciudad de Tucumán
Asociación Amigos de la Educación	1885	Ciudad de Tucumán
Sociedad Científica	1885	Ciudad de Tucumán
Bib. del Supremo Tribunal de Justicia	1885	Ciudad de Tucumán
Centro Patriótico	1894	Concepción
Biblioteca Círculo Nicolás Avellaneda	1895	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Legislatura	1895	Ciudad de Tucumán
Liga Patriótica	1898	Monteros
Biblioteca y Museo Escolar	1898	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Centro Católico	1900	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Alberdi	1903	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Mitre	1906	Monteros
Biblioteca Casa de Gobierno	1906	Ciudad de Tucumán
Biblioteca del maestro	1908	Ciudad de Tucumán
Biblioteca y Caja Escolar de Amaicha	1907	Tafí
Centro de Estudios «El Despertar»	1909	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Popular Nicolás Avellaneda	1911	Lules
Centro Uruguayo	1911	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Popular	1912	Aguilares

continúa en la página siguiente

de salas de lectura, y bibliotecas escolares regionales» (Vignoli 2015a, pág. 35). Desde sus orígenes, esta asociación había estrechado vínculos con esta localidad ya que uno de los objetivos era el fomento de salas de lectura y bibliotecas regionales

La densidad de población y su ubicación geográfica convertían a Monteros en un lugar apropiado para contar una escuela de formación de maestros para abastecer la campaña tucumana. Durante el gobierno de Luis F. Nougués (1906-1909) se decidió ubicar en esa localidad la Escuela

viene de la página anterior

Asociaciones/bibliotecas	Fundación	Localidad
Biblioteca Popular	1912	Famaillá
Biblioteca Popular Belgrano	1912	Villa Alberdi
Biblioteca Popular 25 de mayo	1913	La Cocha
Biblioteca Popular Belgrano	1913	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Popular Mariano Moreno	1913	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Municipal	1913	Concepción
Biblioteca Nicolás Avellaneda	1913	Concepción
Bib. Popular del Norte Lucas Córdoba	1914	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Avellaneda	1914	Concepción
Centro Catalán de Cultura de Tucumán	1914	Ciudad de Tucumán
Biblioteca Lucas A. Córdoba	1915	Tafí Viejo
Biblioteca Sáenz Peña	1915	Alderetes

Cuadro 2.1. Asociaciones culturales y bibliotecas populares en la provincia de Tucumán 1857-1915. Fuente: Vignoli (2015a).

de ayudantes sarmiento, que había sido creada por Lucas Córdoba y que funcionaba en la capital con ese propósito. Varias de las socias y socios del Círculo del Magisterio trabajaban en esta escuela y participaron, junto con el Consejo de Educación en este proyecto de trasladar al sur de la provincia. El proyecto comenzó a tomar más forma cuando se llevó a cabo la reducción del área municipal de Monteros que hasta 1906 abarcaba todo el departamento, afectándose la economía del municipio. En compensación el gobierno provincial en manos de Nougués prometió la realización de obras públicas, entre las que estaba el traslado de la Escuela de Ayudantes Sarmiento. Sin embargo el proyecto no se pudo concretar. Ante este fracaso en 1907 un grupo de vecinos decidió gestionar ante los poderes públicos la creación de la Escuela Normal, logrando el apoyo de los senadores por Tucumán, Brígido Terán y Miguel M. Padilla, quienes logran incluirla en el presupuesto de 1907.

El primer director de la Escuela Normal fue Emilio Monzó quien durante la década participó asiduamente en la Sociedad Sarmiento como disertante e incluso dictando uno de los cursos libres. Por su parte, el maestro Agenor Albornoz se desempeñaría como vicedirector. Al momento de tomar posesión de su cargo consideraba que la sociedad monteriza estaba

en decancia e incluso esto lo llevaba a preguntarse por la utilidad de una escuela de estas características en un contexto de abandono,

> «(…) los descuidados edificios, la abundancia de casas de beberaje y de juego, las actitudes licenciosas de la gente maleante, la falta de cal en las casas (…) la ausencia de edificios públicos. Hasta la iglesia en ruinas (…). ¿Cabía una Escuela Normal?» (Albornoz 1922, pág. 88).

Luego de una década de trabajo su opinión había cambiado, no sólo consideraba que la fundación de la Escuela Normal había impactado positivamente en el pueblo sino también en un área más amplia, «Todos los departamentos del sud, y pueblos linderos de Catamarca y Santiago del Estero, se hallan vinculados a Monteros por su Escuela Normal». Además consideraba que «debido a la Escuela las condiciones edilicias del pueblo habían mejorado en sus condiciones de higiene y salubridad (…). Se centralizó en un mercado público el expendio de carne, que antes se hacía en casillas de madera», además apuntaba que «las casas de beberajes y juegos se hallan reducidas al mínimum y fuera del centro (…) en vez de centros de perdición de los jévenes, se cuenta con una biblioteca pública, que les ofrece buenos libros, interesantes revistas y espectáculos cinematográficos» (Albornoz 1922, págs. 91-93).

El impacto cultural de la creación de la Escuela Normal de Monteros se pudo advertir en el incentivo a prácticas culturale, en particular ell fomento de la poesía, que llevó a la localidad a contar con un nutrido grupo de poetas que asiduamente se vinculaban con asociaciones de la capital.

2.3 El sonido y la imagen se reconvierten hasta crear nuevas expresiones de la cultura

Con el cambio de siglo aparecerían en Tucumán nuevas actividades vinculadas a la cultura notándose el pedido por parte de la sociedad civil de un mayor financiamiento para estas actividades desde el Estado provincial. Como veremos en el análisis de los presupuestos al final del capítulo, estas gestiones tuvieron éxito dispar, en parte porque la mayor parte del presupuesto se destinaba a educación, aun así se intentó diversificar y extenderlo hacia otras áreas. Esa fue la intención de Pascual Farina, a la hora de solicitar permiso para instalar una escuela de dibujo y del director de la banda de música de la provincia, el maestro Malvagni, cuando se dirigió a los poderes públicos para crear un conservatorio de música. Como vimos en el capítulo anterior la música ya estaba instalada en el presupuesto provincial, desde que la banda fuera la primera inversión en cultura registrada desde el Estado.

La gran cantidad de actividades en tomó parte hizo que fuera necesaria su reglamentación durante la década de 1870, decidiéndose que a menos

Figura 2.3. Banda de música Monteros en 1916. «Colección Ottonello». Archivo CECAAF.

que tuviera un convenio específico con asociaciones civiles y particulares, solo tocaría en eventos oficiales (funciones, fiestas cívicas o religiosas del Estado y retretas).

Por su parte, a fines de la década de 1880, los italianos residentes en la provincia se sumaban a los servicios musicales con la creación de la Sociedad Filarmónica Italiana. Por esa fecha también comenzaron una serie de espectáculos en cafés de la ciudad, como los conciertos primaverales del café Colón.

Desde el interior de la provincia también se reclamaba la banda de música para amenizar los actos, este fue el caso de Concepción y Monteros, localidades que lograron a partir de 1907, durante el gobierno de Luis F. Nougués, que se incorpore en el presupuesto oficial el sostenimiento de sendas bandas de música.

El interés del Estado provincial en subvencionar estas actividades vinculadas a la música, tales como la banda o los conservatorios, se sumó a sibusidios que dio a particulares que solicitaban ayuda económica para continuar estudios de pintura, grabado o escultura, o para el estudio de algún instrumento, como fue el caso de Enriqueta de la Vega, quien en 1913 solicitó una beca para poder realziar estudios de violín.[24]

En abril de 1901, el diario *El Orden* informaba que en el teatro Belgrano «durante los intermedios, el biógrafo exhibíría los funerales de Mr. Felix, Fauré en París, ocho escenas de la guerra anglo-boer y varios episodios de las maniobras del ejército italiano».[25] Si bien el ingreso del cinematógrafo en la provincia no era significativo ni había tomado las dimensiones de años posteriores, su tímida incursión comienza a verse reflejada en el reglamento del Teatro Belgrano – en propiedad de la Municipalidad desde 1898 hasta 1904 – que sufriría algunas modificaciones desde 1902 «(…) por el tipo de espectáculo, en casos que tenga que dejarse a oscuras la sala, se tendrán en los pasillo luces de seguridad, pudiendo ser estas de velas de estearina o lámparas de aceite animal».[26] Aunque este reglamento aparece destinado a las funciones teatrales destacándose más bien el comportamiento que debían tener los espectadores y la obligación por parte de los empresarios teatrales a la hora de presentar los espectáculos, las referencias a la seguridad del lugar comienzan a ocupar un lugar importante. En 1907, una empresa cinematográfica ofrecía espectáculos al gobierno de la provincia en el marco de los festejos del 25 de Mayo.[27]

Lo cierto es que no era necesaria una gran infraestructura para instalarlos, podía proyectarse en cafés, bares, bibliotecas, teatros, etcétera, y a pesar que su funcionamiento estaba extendido, recién en 1913, el Teatro Belgrano solicitó permiso para instalar un biógrafo, lógicamente esta solicitud perseguía adecuar una actividad ya existente a los nuevos requerimientos municipales. En 1914, el «Reglamento para funcionamiento de cinematógrafos», se justificaba en la extensión de este espectáculo, «(…) tanto en locales especiales como en casas de negocios».[28] Contenía normas detalladas en cuanto a su edificación, así como también refería a los que ya funcionaban y la necesidad de modificar sus instalaciones ante el temor por los incendios que se pudieran producir. De modo que los requisitos estaban vinculados con el fácil acceso a las puertas de salida, la distancia entre butacas y la obligación de controlar la temperatura de la

24.– AHT, SA, vol. 367, 1913, págs. 333-334.
25.– *El Orden*, 27/04/1901.
26.– Archivo General Municipal (en adelante AGM) *Digesto Municipal*, vol. VI, pág. 507, 1901-1909.
27.– AHT, SA, tomo III, vol. 320, págs. 21-23.
28.– AGM, *Digesto Municipal*, vol. VIII, pág. 397, 1909-1927.

sala de proyección así como contar en la sala con una manguera lista para usar en caso de necesidad.

Para esa fecha estos espectáculos –tanto en lugares construidos para ese fin como en otros ámbitos– se había extendido por toda la provincia como podemos ver en el cuadro 2.2.

Con los años, la extensión de esta actividad aparentemente desbordó la capacidad de control de las autoridades y por lo tanto hacia 1920 se consideró necesario crear la figura de supervisores de teatros, biógrafos y cinematógrafos, que respondían a la comisión de teatros y que debían hacer cumplir disposiciones similares a las de 1914. Sin embargo el Reglamento de Teatro y cinematógrafos de 1927, introdujo aspectos que referían al comportamiento de los espectadores y un detallado informe respecto de los temas que se debían tratar de evitar en las proyecciones.[29]

2.3.1 Las prácticas culturales de los sectores populares

Además de incorporar estas prácticas que en algunas localidades eran novedosas (como el teatro o el biógrafo), la extensión de la cultura en su versión letrada alcanzó a otros actores que hasta ese momento habían estado en contacto con estas prácticas de un modo tangencial o disperso. Para algunos miembros de la Sociedad Sarmiento había que inculcar hábitos civilizados («moralizar») en los sectores populares. En consonancia con estos principios, en agosto de 1883 el Inspector de Educación y miembro de la Sociedad Sarmiento, Ramón V. López, presentó un proyecto para dictar una serie de conferencias públicas para obreros.

En cuanto a los temas que se iban a enseñar se aclaraba que «Las conferencias citadas podrán versar sobre ciencias físicas y sociales, sobre moral, así como también sobre literatura e industria. Están excluidos los temas sobre religión y política electoral». Con respecto al lugar donde dictarlas, se había solicitado a la Sociedad Anónima Teatro Belgrano la concesión gratuita del teatro y se informaba que comenzarían el 24 de septiembre.

Un año después de implementadas, uno de los miembros de la sociedad, Fidel Díaz, propuso la creación, en julio de 1884, de «una escuela nocturna para obreros en la que se enseñarán todos los ramos de la instrucción elemental», contemplando que serían los «socios interesados» los que se harían cargo del dictado de las clases.

La primera memoria presentada por el director de la Escuela, Ángel Custodio Bustos, ofrecía los siguientes datos sobre la marcha del proyecto: la escuela había iniciado sus clases con 84 estudiantes, número que se incrementó considerablemente, llegando a inscribirse 230 obreros a mediados de septiembre, lo que significó un problema por la estrechez

29.– AGM, *Digesto Municipal*, vol. XI, pág. 102, 1909-1927

Teatros/Biógrafos	Ubicación	Funciones	Concurrentes	Cap.	Fundación	Espectáculos
Belgrano	Capital	12	8.400	750	1882	Cinematógrafo, atracciones varias
Moderno	Capital			425	1.911	Cinematógrafo
Alberdi	Capital	279	8.700	1600	1912	Opera, opereta, zarzuela, comedia, circo
Casino	Capital			2.000	1912	Ruleta
Odeón	Capital	26	2.100		1912	Opera, opereta, zarzuela, comedia, circo
Esmeralda	Capital			524	1914	Cinematógrafo
Hotel Torino	Chicligasta	156	3000	200	1908	Cinematógrafo, atracciones varias
Biógrafo	Chicligasta				1914	Cinematógrafo
Salón París	Chicligasta			300	1914	Cinematógrafo
El Recreo	Cruz Alta			100	1914	Cinematógrafo
Centenario	Monteros	60	1200	200	1910	Cinematógrafo, atracciones varias
Hotel Universal	Río Chico			200	1893	Cinematógrafo, atracciones varias
centenario	Tafí	362	4000	300	1913	Cinematógrafo

Cuadro 2.2. Teatros, biógrafos y cinematógrafos en la Provincia de Tucumán (1914). Fuente: Elaboración propia sobre la base de III Censo Nacional de 1914. `http://www.deie.mendoza.gov.ar/tematicas/censos/censos_digitalizados/Censos\%20Digitalizados/` recuperado 15 de julio de 2016.

del local. Al inicio de las clases asistieron casi el 95 % de los matriculados, finalizando el curso el 70 %.

La memoria del director de la escuela continuaba con un detalle de las ocupaciones de los inscriptos, que se dividían en «dependientes», «artesanos», «peones» y «sirvientes»:

> «Clasificados por su estado intelectual así: analfabetos: 145, que ocupaban dos salones; alfabetos: 85. Los primeros han recibido lecciones de lectura, escritura, todos los días; de aritmética, geometría, dibujo de objetos, anatomía, geografía y lengua. Aquellos se han retirado sabiendo deletrear regularmente, y estos que conocían sólo las cuatro operaciones fundamentales de la aritmética, que leían y escribían bastante poco, apenas se habrá iniciado en ellos el deseo de no olvidar lo que han aprendido en 60 días» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 55).

Pese a esos buenos augurios, el proyecto educativo dirigido a los trabajadores caducó al cabo de dos años, en 1885. Los fundamentos de su extinción fueron económicos, lo que no carecía de peso en tanto la ciudad contaba con otro establecimiento educativo accesible para las clases populares.

Vale la pena ocuparnos de uno de los más activos animadores del grupo, Manuel Pérez, quien en una serie de contribuciones a *El Tucumán Literario* daba cuenta de la emergencia de una nueva sensibilidad en relación no sólo sobre los problemas de los trabajadores tucumanos sino también sobre las perspectivas del desarrollo económico provincial. La primera nota de la nueva revista de la Sociedad que lleva su firma y se titula «A los artesanos». Motivada por el propósito declarado de aportar al «adelanto moral e intelectual» de un numeroso sector que estaba en tren de «sobresalir (…) de ser hombres de peso, política y socialmente hablando» celebraba el «espíritu de asociación» que se presentaba como una novedad en el gremio y que se expresaba, ya entonces, en «dos clubes sociales y [en] asociaciones de socorros mutuos», recomendando a estos centros obreros esforzarse «(…) para formar pequeñas bibliotecas de obras de enseñanza útil y sana, con el objeto de fortificar el espíritu que decae y flaquea tantas veces».[30] Lo que recomendaba Pérez era la reproducción entre «los artesanos» de hábitos de sociabilidad burguesa que, en última instancia, ampliarían o fortalecerían las posibilidades de superación individual de los afiliados a los centros.

El grado de ruptura de la nota de Pérez con el pensamiento dominante en la élite tucumana no era, como se advierte, muy radical. Pero el sólo hecho de alentar el asociacionismo obrero marcaba al respecto un matiz no despreciable.

Desde mediados de la década de 1890 una intensa vida asociativa mutual y gremial se llevó a cabo en la ciudad de Tucumán y en las principales

30.– HFFyL, *El Tucumán Literario*, 15/07/1888, n.º 2, pág. 28.

localidades del interior. Esta expansión asociativa del mundo del trabajo propició el impulso, entre los sectores trabajadores, de actividades culturales tales como salas de lectura, bibliotecas y otras manifestaciones de la cultura. En este sentido, «una práctica frecuente en el mundo asociativo del novecientos fueron las veladas literario-musicales que organizaban los centros de obreros, las mutuales y los gremios persiguiendo recaudar fondos. Las fiestas también incluían piezas teatrales, poesías y números de entretenimientos como bailes».

En el interior también se desarrollaron estas fiestas en el marco de asociaciones de trabajadores. El caso del centro de trabajadores de socorros mutuos de monteros demuestra como en estos espacios la difusión de la cultura tuvo un lugar central. La creación de la biblioteca del centro por ejemplo, pero también las fiestas, las funciones de teatro los bailes y las rifas. Para la autora «estas actividades pueden ser consideradas como facetas complementarias de las obligaciones, discusiones y las labores llevadas a cabo en torno a los fines del socorro mutuo. Tiene sentido sugerir que la organización de eventos de cultura, sociabilidad y recreo contribuyó posiblemente a fortalecer el centro de trabajadores otorgándole mayor visibilidad en el espacio público» (Teitelbaum 2012, pág. 194).

2.3.2 «Cañas y trapiches» la primera obra de teatro «tucumana»

En abril de 1909 se estrenó en Tucumán una obra de teatro escrita por un autor residente en la provincia con una temática estrechamente vinculada con la vida económico-social. *Cañas y trapiches*, de Alberto García Hamilton, (quien en ese moemento se desempeñaba como periodista de *El Orden)*, se convirtió en un acontecimiento relevante para el medio cultural tucumano.

Aunque no era la primera obra de teatro escrita en el ambiente cultural de la provincia (constatamos que en las páginas de las revistas de la Sociedad Sarmiento, José R. Fierro y otros jóvenes socios también intentaron con este género), el hecho que una compañía de teatro llevara a cabo la puesta si consistió en una novedad (García Hamilton 1909).[31]

En la obra se denuncia la situación de los cañeros frente al poder de los grandes industriales azucareros. El argumento está planteado en términos binarios, donde los cañeros son los sectores vulnerables e indefensos frente a los vaivenes climáticos (y las plagas), pero sobre todo frente a la ambición de los dueños de los ingenios son presentados en la obra como seres despiadados.

31.– Esta comedia dramática constaba de tres actos y fue estrenada en abril de 1909 en el Teatro Belgrano. Interpretada por la compañía porteña Estevez-Arellano, estaba integrada por siete actrices y diez actores, dos apuntadores, un maquinista y un escenógrafo.

Los personajes están compuestos por una familia de cañeros medios, que han logrado enviar a su hija a estudiar a la ciudad, y que cuentan con varios peones y al menos dos empleadas domésticas.

Por otra parte están los personajes que representan a la familia del industrial azucarero: el dueño del ingenio, su hijo, un joven abogado que circula por el Club Social (pero no por la Sociedad Sarmiento) y que tiene pensado instalar su estudio en Buenos Aires.

El conflicto se desata cuando, a pesar de haber tenido una excelente cosecha, el cañero no puede pagar una deuda que había acumulado por años con el ingenio. Frente a esta situación el dueño del ingenio se queda con las tierras de la familia cañera que termina perdiendo todo y debe mudarse a la ciudad. Para completar el cuadro de desesperación, la hija del cañero es engañada sentimentalmente por el hijo del dueño del ingenio.

La obra denuncia la explotación de los grandes industriales hacia los cañeros que no estaban exentos de sufrir grandes reveses económicos como resultado de la toma de decisiones arbitrarias o abusivas por parte de los industriales (por ejemplo en la obra se hace referencia explícita a la práctica de modificar el peso de la caña en las balanzas y otras estrategias a las que habrían recurrido los industriales para no pagar el precio real de la caña).

Al finalizar la obra (que termina con la muerte del cañero producto de la aflicción que le provocó perder sus tierras) se introduce el elemento mítico que acompañará durante todo el siglo la literatura sobre la industria azucarera: el pacto con el diablo que habría firmado el dueño del ingenio para quedarse con todas las tierras.

Evidentemente para esta época el mito ya estaba suficientemente extendido como para que una persona que no fuera tucumana (García Hamilton había nacido en Uruguay y se desempeñaba como periodista del diario *El Orden*) estuviera al tanto de esta creencia.[32]

La obra imprimió una crítica a la sociedad tucumana de principios de siglo, no solo se denuncia la «vulnerabilidad» de los cañeros frente a la «insensibilidad» de los industriales, además se denuncian costumbres sociales como el comportamiento del hijo del industrial, y la corrupción en la ciudad frente a la vida en el campo donde las personas aparecen como ingenuas, buenas y puras.

El momento en que esta obra es estrenada coincide con un período de gran prosperidad de la industria azucarera y de ascenso político de la élite

32.– Consideramos la obra de teatro de García Hamilton el primer antecedente registrado del mito El Familiar que se desarrollará en textos y en periódicos recién durante la década de 1920 y principios de la década de 1930. Incluso Oscar Chamosa ha ubicado referencias al mito en los archivos de la Encuesta Nacional Folklórica, en la que algunos maestros consignaron que la creencia circulaba entre sus alumnos hacia 1921 (Chamosa 2012, pág. 93).

económica vinculada a esta actividad, además se suma a esto la jerarquía cultural que ostenta esta élite y que logra plasmar en proyectos de gran envergadura (recordemos que es el año en que Juan B. Terán que era presidente de la Sociedad Sarmiento desde 1906, lanza la idea de creación de la universidad provincial), por lo tanto es posible considerar que el periodista del diario *El Orden* estuviera haciendo una crítica al gran poder que esta compacta élite política-económica y también intelectual había conseguido sobre todo en esos años. Por otra parte no debemos olvidar que la riqueza obtenida por los industriales (que algunas crónicas de la época contribuyeron a exagerar desmesuradamente) era por esos años una de las principales críticas (tanto en la prensa como en las cámaras) que se hacía desde Buenos Aires a la protección a la industria azucarera por parte del gobierno nacional, por lo tanto es probable que el periodista estuviera haciéndose eco de un clima de rumores que circulaba.

Lo cierto es que la obra se estrenó en abril de 1909. Su éxito fue tan importante que estimuló la realización de concursos de teatro organizados por la Sociedad Sarmiento que desde mediados de 1880 había incentivado otro tipo de género a través de sus competencias literarias.

Podríamos decir que a principios del nuevo siglo hubo un fuerte estímulo a las letras y una búsqueda de cierto rigor en la escritura. En 1904 Manuel Pérez había publicado una compilación de los trabajos que se habían destacado en la Sociedad Sarmiento. En el prólogo Pérez se lamentaba de la diferencia existente entre aquellos tucumanos que había accedido a la educación superior en las universidades argentinas y los que se habían quedado en la provincia «(…) lejos de todo aliciente que estimule el estudio y la producción». Consideraba que esta era una de las razones que «(…) jamás un libro salga de las prensas de esta tierra. Todo se reduce a unos cuantos y escasos folletos (…) y a las más abultadas memorias y mensajes oficiales que en general no se leen» (Pérez 1904, págs. 3-4). Por esto consideraba que el volumen que se presentaba era una novedad, pero al mismo tiempo advertía sobre su calidad dispar y por lo tanto la complejidad de la factura del libro.

La compilación de Manuel Pérez es meritoria y un registro importante de la época. Recoge las mejores disertaciones que se presentaron en la Sociedad Sarmiento, algunas que fueron publicadas en las revistas de la asociación pero otras que se encontraba inéditas. Además se publicaron firmas de autógrafos, como el de Sarmiento cuando estuvo de visita en la provincia en 1886. A su vez, algunos de los trabajos que merecieron ganar los concursos científico-literarios también se publicaron en este libro.

2.4 Una publicación cultural fundacional: la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*

Según vimos antes, el periodismo cultural había comenzado a practicarse en Tucumán en las últimas décadas del siglo XIX a partir de órganos surgidos de la Sociedad Sarmiento como *El Porvenir* y el *Tucumán literario*. Pero en los primeros años del siglo XX esta práctica alcanza una expresión en verdad notable, tanto por la calidad de la propuesta, como por la proyección que alcanzó aun décadas después de su desaparición. Nos referimos a la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, que entre julio de 1904 y diciembre de 1907 entregó 39 números de frecuencia mensual. Ricardo Jaimes Freyre se desempeñó como director. Reconocido poeta modernista, amigo de Rubén Darío, Jaimes Freyre se afinca en Tucumán en 1901, donde se convierte en una figura central de la vida intelectual y literaria local. Juan B. Terán y Julio López Mañán –jóvenes destacados de la elite socioeconómica tucumana, por entonces recién graduados como abogados– cumplieron la función de redactores. Otras figuras que colaboraron con la realización de la revista desde Tucumán fueron Alberto Rougés, Miguel Lillo, Juan Heller, Germán García Hamilton, José Ignacio Aráoz, Abraham Maciel, Ubaldo Benci. Entre los colaboradores extranjeros, puede mencionarse a Miguel de Unamuno, Guglielmo Ferrero, Rubén Darío, José Santos Chocano, Amado Nervo, José Juan Tablada.

La revista se propuso formar en Tucumán un «centro propio de desenvolvimiento intelectual», asociando las instituciones y los órganos hasta el momento existentes en la provincia, o bien que comenzaban a proyectarse, como la Universidad. Así se afirma en las declaraciones iniciales del primer número, de julio de 1904:

> «La obra por realizar sería la asociación de todos los factores de cultura de que disponemos, formando con ellos un docto y amable centro propio de desenvolvimiento intelectual; así los colegios y las escuelas, así las bibliotecas públicas, así los diarios, la proyectada Universidad libre, las sociedades literarias y científicas, así, en fin, las revistas».[33]

Aunque sin nombrarlos, el fragmento parece aludir al marco institucional local de la época (el Colegio Nacional, Escuelas como la Normal, diarios como probablemente *El Orden*, la Sociedad Sarmiento con su biblioteca y sus publicaciones, la Universidad en germen). A partir de la articulación de esos «factores» y vinculándose con ellos, la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* parece aspirar a forjar un incipiente «campo intelectual» en Tucumán, esto es, a organizar en la provincia lo que puede entenderse como un área diferenciada de la vida social, centrada en la producción y el intercambio de bienes específicamente culturales.

33.– *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, 1904, n.º 1, págs. 1-3.

Una de las vertientes de este propósito fue la voluntad de actualizar la vida intelectual local mediante la difusión de las corrientes científicas y literarias de la época. El análisis de la colección completa de la revista permite advertir que ella puso en marcha lo que puede describirse como dos «proyectos», con objetivos y rasgos propios. Por un lado, un proyecto literario –llevado adelante sobre todo por Jaimes Freyre y estrechamente vinculado con el movimiento de renovación literaria hispanoamericana promovido por el modernismo– que implicó la publicación sistemática de los escritos inéditos, especialmente poemas, de numerosos escritores modernistas de distintos puntos del continente, así como la recuperación de su producción desde secciones críticas y bibliográficas, cuyos artículos se encargan de afirmar la existencia de lo que se denomina allí como una «literatura americana» independiente de la española. Por otro lado, un proyecto científico –encarado por Terán y López Mañán– que en una época de auge de la ciencia en la Argentina debido en gran medida a la gravitación del positivismo, se propone estimular el desarrollo de investigaciones científicas en Tucumán. Este proyecto científico supuso la generación de debates teóricos en torno a la valoración de la ciencia y de sus métodos, la postulación de modelos intelectuales (como Hippolyte Taine, por ejemplo), la difusión de investigaciones ligadas a las ciencias sociales, sobre todo a la historia, la traducción de la obra de historiadores y sociólogos europeos, y el fomento del estudio del pasado provincial y nacional a partir de la difusión sistemática de documentos históricos inéditos.

Pero más allá del contenido de sus páginas, la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* fue un espacio de vida, un escenario de la vida intelectual fundamental en el momento de organización institucional de la cultura letrada en Tucumán. En torno a la realización de la revista se consolidó una elite cultural local –ligada en buena medida, aunque no excluyentemente, a la elite socioeconómica de la provincia– que poco después de finalizada la experiencia de la revista crearía una institución fundamental como la Universidad de Tucumán. En tal sentido, es posible considerar a la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* como un significativo antecedente de la casa de estudios, no sólo por haber consolidado al grupo fundador de la institución sino también porque sus páginas funcionaron por momentos como un verdadero ámbito de estudio e investigación. La organización de archivos, la forja de una historia local, las primeras reflexiones sistemáticas sobre la región del norte formaron también parte de las tareas encaradas por el grupo afianzado a partir de la revista. Un grupo –luego sería denominado por la historiografía local como «generación del Centenario» o «generación de la Universidad»– que lograría una fuerte implantación en Tucumán durante varios lustros y cuya labor cultural sería recuperada por ciertos

proyectos posteriores en términos de una «tradición» prestigiosa, como veremos en el capítulo siguiente

2.5 Imaginando el Tucumán cultural: la elaboración de discursos acerca de la provincia a comienzos del siglo XX

Como vimos al comienzo de este capítulo, la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* promovió el desarrollo de los estudios en torno a la historia de Tucumán a partir de una sistemática labor de publicación de documentos ligados al pasado tucumano y de su estudio. Varios integrantes de la revista continuarían investigando al respecto años después de finalizada su edición. Fruto de ello son los libros *Tucumán y el Norte argentino* (1910) de Juan B. Terán, *Tucumán antiguo* (1916) de Julio López Mañán, y los cinco libros de Ricardo Jaimes Freyre aparecidos entre 1909 y 1916: *Tucumán en 1810, Historia de la República de Tucumán, El Tucumán del siglo XVI, El Tucumán colonial, Historia del descubrimiento de Tucumán*. Además, por esos años comienza a organizarse el Archivo Histórico de la Provincia, tarea que el entonces gobernador Ernesto Padilla encomienda en 1913 a Jaimes Freyre.

De esta misma época datan otras importantes publicaciones que centran su mirada en Tucumán y que se realizan como parte de la celebración oficial del Primer Centenario de la Independencia Argentina: el *Álbum del Centenario* – como suele designárselo, aunque su título completo es *Álbum General de la Provincia de Tucumán en el Primer Centenario de la Independencia argentina* – un lujoso volumen de más de 400 páginas y de gran formato que reúne información sobre los más variados aspectos de la realidad de la provincia (su historia, su administración, su geografía, sus escuelas y hospitales, sus ingenios azucareros, congregaciones religiosas, cuarteles militares, bancos, líneas ferroviarias, la Universidad, la prensa tucumana, los clubes sociales, entre muchos otros); y una compilación de escritos sobre la provincia titulada *Tucumán al través de la historia*. Nos detendremos en esta última por su papel fundacional en la elaboración de una colección de imágenes sobre Tucumán, algunas de las cuales perduran hasta hoy.

2.5.1 Reunir «todo cuanto anda escrito» sobre la provincia: Tucumán al través de la historia

La compilación es realizada por Manuel Lizondo Borda, abogado, poeta e historiador de inclinación radical que cultiva una estrecha relación con el grupo del Centenario, a algunos de cuyos integrantes parece haber admirado, como sobre todo a Juan B. Terán y Ernesto Padilla, a quienes considera responsables del despertar de su vocación por la investigación histórica (Lizondo Borda 1916, pág. 1174). Y es precisamente Terán quien

tiene la iniciativa, durante el gobierno de Padilla, de crear la compilación que deriva en *Tucumán al través de la historia*, y quien dirige a Lizondo Borda en su confección.

La obra se organiza en dos tomos, publicados ambos en 1916 por Prebisch y Violetto, principal imprenta local de la época. El primer tomo reúne textos en prosa (informes y documentos coloniales, crónicas de viajeros, fragmentos de las memorias de Juan B. Alberdi y Gregorio Aráoz de Lamadrid, escritos de Domingo F. Sarmiento, entre otros). El segundo recoge composiciones poéticas de alrededor de treinta autores, desde Martín del Barco Centenera (siglo XVII), a escritores y figuras públicas de los siglos XIX y comienzos del XX (Fray Cayetano Rodríguez, José Agustín Molina, Marco Manuel Avellaneda, nuevamente Groussac, Esteban Echeverría, Adán Quiroga, Mario Bravo, Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, por mencionar sólo algunos). Ambos tomos componen un corpus heterogéneo, tanto en lo que atañe a los diversos géneros incluidos como a la variedad de autores involucrados, a cuya dispar procedencia geográfica se suman los disímiles grados de reconocimiento en el espacio público o en el ámbito intelectual y literario. Lizondo Borda selecciona textos tanto de presidentes de la República como de viajeros poco conocidos, o bien de autores relevantes en la historia de la literatura argentina, así como otros de significación muy local, relacionada en muchos casos con la participación en juegos florales u otros certámenes literarios celebrados en Tucumán.

En el prefacio de la compilación se consigna la aspiración de reunir «todo cuanto, importante o ameno, anda escrito sobre nuestra provincia, desde los tiempos más remotos hasta los más recientes». Tal interés de recopilar todo lo escrito sobre Tucumán puede vincularse con el afán fundacional que parece caracterizar en esta época la función de la literatura – entendida aquí en un sentido amplio, no especializado – (Altamirano y Sarlo 1997, pág. 188). Es posible pensar que a partir de la realización de una compilación histórica de escritos acerca de Tucumán, se aspiraba a fundar la provincia en el plano simbólico, a forjar una memoria local y cimentar una tradición.

El análisis detenido de los textos de la compilación permite reconocer una serie de representaciones de Tucumán, que pueden ser condensadas en cuatro imágenes:

1. la de edénico jardín, de naturaleza y geografía prodigiosas;
2. la de heroica cuna de la libertad y la independencia;
3. la de una provincia de «porvenir» brillante a partir de la pujanza de la industria azucarera;
4. la de una ciudad culta, animada y atenta a la moda.

La imagen de «jardín» alude a lo que se describe como la belleza, el esplendor, la fecundidad y la abundancia de la tierra y la vegetación tucumanas. El primer texto que puede mencionarse en esta línea es la crónica del capitán inglés Joseph Andrews titulada *Viaje de Buenos Aires a Potosí y Arica en los años 1825 y 1826* (Londres, 1827), de la que Lizondo Borda selecciona varias páginas. Andrews habla de las «incomparables bellezas de esa tierra deliciosa» y declara: «En cuanto a grandeza y sublimidad, no creo que sean sobrepasadas en parte alguna de la tierra» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 221). Igual construcción hiperbólica trazan los fragmentos seleccionados de la *Memoria descriptiva sobre Tucumán* (1834) de Juan Bautista Alberdi, quien asemeja la naturaleza tucumana a un verdadero edén:

> «Allí no hay más monotonía que la de la variedad. Cada paso nos pone en nueva escena. Un aire puro y balsámico enajena los sentidos. No hay planta que no sea fragante, porque hasta la tierra parece que lo es. Los pies no pisan sino azucenas y lirios. Propáganse lenta y confusamente por las concavidades de los cerros, los cantos originales de las aves, el ruido de las cascadas y torrentes. Repentinamente queda envuelto uno en el seno oscuro de una nube y oye reventar los truenos bajos sus pies y sobre su cabeza y se encuentra envuelto en rayos, hasta que impensadamente queda de nuevo en medio de la luz y la alegría» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 231).

Para refrendar sus afirmaciones, Alberdi cita una frase del propio Andrews que afirma que «Tucumán es el jardín del universo». La idea de jardín aparece reiterada en diversos textos de la compilación. Otro viajero inglés, Woodbine Parish, autor de *Buenos Aires y las Provincias del Río de la Plata, desde su descubrimiento y conquista por los españoles* (1852), afirma que «la naturaleza ha sido tan pródiga para con ella de sus más esquisitos [sic] dones, que con justicia merece la provincia de Tucumán su nombradía y apelación de Jardín de las Provincias Unidas». Afirmación que demuestra, por otra parte, que la imagen de jardín aparece a mediados del siglo XIX como una representación muy difundida. De igual modo, en el *Manual de las Repúblicas del Plata*, firmado por M. G. y E. T. Mulhall (Londres, 1876) se declara: «Bien merece el título de jardín de Sud América, por sus ricos y variados productos, su clima suave, sus paisajes encantadores, y los varios otros dones que la naturaleza brinda al punto más favorecido de todo este continente». Cabe mencionar también un breve texto de Groussac –un autógrafo inscripto en 1894 en el Álbum de la Sociedad Sarmiento– que se refiere directamente a Tucumán como «el perfumado "jardín de la República"». Al encerrar entre comillas la frase «jardín de la república», Groussac parece sugerir que está retomando una expresión ya consolidada.

La belleza, el esplendor, la fecundidad y la abundancia son también las notas con las que mayor frecuencia se construye a la provincia en

los poemas del segundo tomo de la compilación. La tierra tucumana es por ello descripta en muchas ocasiones como una tierra «bendecida», «dichosa», «feliz» y construida metafóricamente en términos de edén. Son numerosos los ejemplos al respecto: el poema «Avellaneda» (1870) de Esteban Echeverría, el soneto de Groussac «A Tucumán» (1882, que comienza significativamente con la exclamación «¡Dichosa Tucumán!»), los textos de Santiago Vallejo (1882), Ramón Oliver (1882), Adán Quiroga (1898), Damián Garat (1897), Doelia C. Míguez (1910), donde abundan exclamaciones como «Salve, tierra feliz!», «Tierra de promisión!», «Oh Tucumán feliz», «Oh tierra bendecida!», «Edén americano, nido de amores,/ Jardín que enorgulleces a los argentinos!».

La segunda imagen que recorre los textos de la compilación está ligada a lo que se presenta como un glorioso pasado tucumano, que se remonta al siglo XIX y sobre todo a acontecimientos de la etapa independista, protagonizados por figuras como Manuel Belgrano y su actuación en la batalla de 1812, Marco Manuel Avellaneda, los tucumanos Bernardo de Monteagudo, Gregorio Aráoz de Lamadrid, – y ya en los años de organización nacional – el mismo Alberdi. A partir de la apelación a tales figuras se construye a la provincia como «cuna de la patria» y se la vincula con las nociones de gloria, heroísmo, independencia, libertad. Esta imagen «heroica» está especialmente presente en los poemas del segundo tomo. Se trata de textos que en muchos casos, resultan premiados en certámenes literarios realizados en ocasión de festejos patrios y que pueden ser descriptas como ejemplos de una poesía directamente orientada hacia una función celebratoria. En los textos ya citados de Garat, Míguez, en el «Poema de mi tierra» (1905) de Pedro N. Berreta y en «Mi tierra cuna» (1910) de Delfín C. Valladares, aparecen el conjunto de las figuras antes nombradas, a partir de las cuales Tucumán aparece construido como «cuna» de héroes y como sitio destinado por Dios a la «más limpia gloria»: la proclamación de la «libertad de la conciencia humana,/la independencia de la patria mía».

Además de remontarse a un pasado de gloria, muchos de los textos de *Tucumán al través de la historia* hablan de un «porvenir» brillante basado en la pujanza de la industria azucarera, y signado por las ideas de «adelanto» y «progreso». La provincia aparece visualizada así como un rico y activo polo económico. Esta imagen predomina en los textos surgidos en los últimos años del siglo XIX o bien en los primeros del XX, esto es, en una etapa en la que podían observarse ya los efectos del notable crecimiento experimentado por la actividad azucarera. Los extensos fragmentos seleccionados por Lizondo Borda de una crónica de Manuel Bernárdez, *La nación en marcha* (1904), se ocupan con detenimiento de esta cuestión. Allí se ofrece la mirada de un viajero de Buenos Aires sobre la actividad del ingenio Santa Ana, propiedad de la familia Hileret, que contaba con un lujoso chalet y con magníficos jardines diseñados por Carlos Thays.

La riqueza, la magnificencia, el vigor, el ambiente de trabajo febril, el bienestar general, e incluso la alegría, son los términos a los que se apela para dar cuenta de la vida en el ingenio: «Un resuello de actividad, un vigoroso y continuo afán de trabajo se percibe, sube como un jadeo, del inmenso valle en fiebre todo sacudido por la ráfaga activa, de confín a confín» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 339). Se habla del «mugir de los potentes ingenios en marcha» que difunden un «contagio de acción», «produciendo el espectáculo de la tarea incesante y fecunda, una alegría sanguínea y fuerte» (341). El texto configura una verdadera alabanza de la industria azucarera, por la que la provincia es definida como «uno de los centros de producción más activos y fecundos del país». La industria es presentada como la principal fuente de economía de Tucumán y, al mismo tiempo, como una actividad clave en la economía nacional, dados factores tales como, entre muchos otros que se detallan, el uso de las vías férreas, la procedencia dispar de los numerosos peones que se emplean durante la zafra, la compra de leña y de ganado a otras provincias, así como de otros insumos para abastecer la labor de los ingenios «(…) por todas las venas de la economía nacional, circula jugo de los cañaverales tucumanos. Es que ninguna industria tiene tanto poder de difusión, tanta necesidad de esparramar dinero», dice Bernárdez (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 345).

Sus crónicas construyen además una visión idealizada de la tarea de los trabajadores azucareros, a quienes percibe casi como parte del paisaje dorado y dulce de los cañaverales:

> «En el vastísimo mar dorado de los cañaverales, amarillentos por las heladas tempranas, se ve el avance de las cuadrillas de cortadores que van, machete en mano, con un canto monótono, acostando a millares, con golpes cadenciosos, las apiñadas cañas, cuyo dulce humor salpica las caras atezadas al recibir el machetazo. Brillan al sol las armas del trabajo; los carros se colman y emprenden pesadamente el camino del ingenio, se vuelcan y tornan por más, y los cortadores avanzan sin cesar, y van agrandándose en el manto inmenso y dorado de los cañaverales sin término visible, los manchones oscuros de los rastrojos» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, págs. 338-339).

Esta representación contrasta sensiblemente con la realidad de explotación y extrema pobreza en la que los trabajadores desempeñaban su labor en la época, en especial los obreros temporarios, como los peladores de caña a los que alude el fragmento, que durante la época de la zafra se asentaban con sus familias en los alrededores del ingenio en precarias chozas hechas de «maloja», y debían cumplir jornadas diarias de doce horas de trabajo (Campi 1999, pág. 190).

Son varios los textos de *Tucumán al través de la historia* que parecen continuar la línea exaltadora de estas crónicas. Se observa en ellos una visión que podría describirse como acrítica y «naturalizada» de los trabajadores

azucareros. Así, en un escrito de 1873 titulado «Los jesuitas en Tucumán», Groussac alude a los cosechadores de caña como un componente más del paisaje configurado por los cañaverales: en el marco de una descripción de lo que presenta como la tibia atmósfera de la provincia, habla de los «dorados campos de caña de azúcar donde hormiguea la población cosechera» (I, 296). Tal representación está también presente en ciertos poemas del segundo tomo, como el antes citado de Doelia Míguez, donde los obreros aparecen como un enjambre en el trasfondo de un paisaje armónico y dulce, del que se desprende cierta sensación de placidez, suavidad, arrullo y rumoreo:

> *Altos cañaverales, donde los vientos*
> *Arrullan a los tiempos con sus canciones,*
> *Prestadme esos flexibles tiernos acentos*
> *Y esas dulces y bajas modulaciones.*
>
> (…)
>
> *Del campo hacia el ingenio va, peregrina,*
> *La colonia apiñada de tus obreros;*
> *Y bajo el sol caliente de mediodía,*
> *En torno de los altos cañaverales,*
> *Parecen un enjambre, cuando porfía*
> *Goloso del azúcar de los panales* (Lizondo Borda 1916, vol. 2, págs. 140-141).

Más allá de la figura de los trabajadores, el azúcar en general aparece en varios poemas de la compilación como un componente más de la belleza de la tierra tucumana y, al mismo tiempo, como fuente de riqueza y signo del «progreso» de la provincia. La construcción de la caña en términos de paisaje se conjuga con la vinculación del cultivo y el procesamiento del azúcar con el progreso («adelanto») de la provincia. Y es a causa de la caña de azúcar que el pueblo tucumano es descripto, hiperbólicamente, como el más dichoso de la tierra: «Con solo ver tus cañas que se cimbrean,/Y el panal de las mieles que el tallo encierra,/No extraño que al mirarte todos te crean/El pueblo más dichoso que hay en la tierra», afirma el poema de Míguez (141, II). En los textos de Garat y de Valladares el azúcar es asimismo asociada a la felicidad de la tierra y el pueblo tucumanos, a raíz de la pujanza de la industria azucarera, actividad vista como «promesa de progreso seguro» y como un sinónimo de transformación de la provincia de cara al tiempo futuro: «Todo es vida y prodigio, fuerza y nervio,/encanto y porvenir, gloria y anhelo/en este bello Tucumán que avanza/soberbio en la potencia de su vuelo», dice el poema de Valladares (Lizondo Borda 1916, vol. 2, pág. 135), delineando un Tucumán pujante, rico, industrioso, activo, que con vigor avanza hacia el futuro; un epítome, en fin, del progreso.

La última representación de la provincia que consideramos aquí, presente sobre todo en las crónicas de viaje incluidas en el primer tomo de la compilación, está vinculada con la vida en la capital tucumana y con los habitantes de la ciudad, de quienes se destaca la educación, la hospitalidad, la desenvoltura en el trato, así como su actualización en materia de moda. Se construye de ese modo la imagen de una ciudad de vida social particularmente animada, y diferente, en tal sentido, de lo que en los mismos textos se percibe como el retraso y la somnolencia de otras ciudades vecinas. Esta comparación ventajosa respecto de otras provincias del Noroeste contribuía a reforzar la postulación de Tucumán como principal capital de la región y por lo tanto, como su lógico centro y «natural» sede de una Universidad, como la que había comenzado a funcionar sólo dos años antes de la publicación de *Tucumán al través de la historia*, y que debía todavía establecerse y afianzarse.

La alegría y la animación de la ciudad, los bailes, las tertulias, los salones, las visitas, son mencionados en varios textos. El primero consiste en una serie de «Recuerdos de Tucumán y Salta» (1884) firmados por Vicente G. Quesada, donde se destaca la alegría y animación de la ciudad capital, rasgo que se acentúa a partir de la comparación con lo que se describe como «la tristeza perezosa y soñolienta de Santiago del Estero» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 264). El autor caracteriza a la sociedad tucumana como «muy amena, muy agradable» y afirma que «en su gusto en los trajes y en la desenvoltura intelectual de la conversación, se revelaba instrucción adelantada» (266). Destaca sobre todo la «sociedad de damas», que, según indica, era calificada de «aporteñada» porque asimilaba «los usos y las modas de Buenos Aires». Describe con detenimiento la belleza de las mujeres tucumanas, refiriéndose a la hermosura de sus ojos, a la gracia de sus atuendos y a lo «alegre y chispeante» de su conversación (266-267). Quesada refiere luego la continuación de su viaje hacia Salta, a la que alude como un desierto, como un escenario «radicalmente cambiado». Afirma así que «a la vida social y cultísima [de Tucumán] sucedió el retraimiento y la soledad» (268). Concluye su impresión de la provincia afirmando la ciudad de San Miguel de Tucumán «era más alegre, más bulliciosa, había más movimiento y más industria» y «comparándola con otras ciudades era muy superior» (270-271).

En los recuerdos de Domingo Navarro Viola (1863) también se destaca el cambio que supone el paso de Santiago del Estero a Tucumán: «Nada hay que más impresión produzca al viajero (…) que el paso sensible de la Provincia de Santiago del Estero, de donde se sale con la cabeza y el corazón oprimidos de aburrimiento, a Tucumán» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 273). Si bien critica la arquitectura de algunos edificios de la ciudad o el alumbrado público, dedica una larga y elogiosa descripción de sus habitantes, en particular a las mujeres. Define a la «señorita de

Tucumán» como la más próxima, de las mujeres de las provincias, a «la elegante» de Buenos Aires:

> «Sus gentes son en general de un trato amable y franco, con especialidad sus mujeres cuyo tipo es preciso verlo para poderlo juzgar. Son de ojos bellísimos, de talle esbelto, de color blanco y fresco, de pie pequeño en general. Sus cabellos largos y negros completan con su gusto en el vestir, la gracia que la naturaleza les donó y que ellas no han querido desperdiciar. Un tacto fino en la imitación de las modas importadas de Buenos Aires, las hace estar siempre a la altura de ellas y con esto y con cierta coquetería de buen tono, la señorita de Tucumán es la que más se acerca de las mujeres del interior, a la elegante de las orillas del Plata» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, págs. 279-280).

También se dedica a elogiar a la mujer de la alta sociedad local el escrito posterior del periodista francés Jules Huret, titulado *La Argentina. De Buenos Aires al Gran Chaco* (París, 1911). Huret manifiesta su sorpresa ante la actualización de las señoritas tucumanas en materia de moda y afirma que «los modistos y modistas de París envían sus representantes a esta población y hacen gran negocio. La preocupación de la "toilette" es mayor aquí que en Buenos Aires, si esto es posible» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 353). Estas declaraciones resultan reveladores de la capacidad adquisitiva de la que gozaban las mujeres de la elite tucumana hacia 1910, así como, en otro plano, de su afán de exhibición. La imitación de la moda europea en materia de vestimenta da cuenta de la penetración de una costumbre extranjera que resulta característica –junto con el mencionado deseo de exhibición, de ver y ser visto– de las «ciudades burguesas» de las que habla José Luis Romero en su libro *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (2001). La sorpresa en la mirada de los viajeros que se desprende de los fragmentos citados sugiere, en definitiva, la imagen de una ciudad interior en la que seguramente perviven costumbres y mentalidades tradicionales, pero que crece con rapidez al ritmo de la modernización económica y que, muy atenta a las novedades de París, busca imitar algunos aspectos del moderno estilo de vida europeo.

En suma, las imágenes de la provincia presentes en la compilación de Lizondo Borda componen la silueta de un Tucumán bello, edénico, rico y feliz, animado y alegre, dueño de un heroico pasado de gloria así como de un porvenir brillante a partir de la pujanza de su principal industria. Se trata de una representación casi sin fisuras, afín al espíritu celebratorio y optimista que recorre la Argentina al momento de cumplir sus primeros cien años de vida institucional. Se trata, además de una representación que reviste un carácter estratégico en relación con el proyecto que la elite local del Centenario –grupo que, con Terán a la cabeza, había tenido la iniciativa de la publicación de la compilación y había seguido de cerca a Lizondo Borda en su realización, según lo indicado ya– tenía para

Tucumán, proyecto sustentado en el afán de situar a la provincia como un polo económico y cultural de singular prestigio y relevancia en el espacio nacional.

2.5.2 La mirada extranjera: matices respecto del discurso «oficial»

Las representaciones de Tucumán que acabamos de analizar pueden considerarse como parte de un discurso «oficial» sobre la provincia. No se trata, sin embargo, de la única visión articulada en esos años. Por considerar tan sólo dos ejemplos, pueden tomarse los escritos de los viajeros franceses que visitan Tucumán en la época: el ya mencionado periodista Jules Huret – autor de *La Argentina. De Buenos Aires al Gran Chaco*, cuyas páginas referidas a Tucumán están incluidas en la compilación de Lizondo Borda, como hemos visto ya – y Georges Clemenceau, eminente político francés cuyo libro, *Notas de viaje por la América del Sur. Argentina. Uruguay. Brasil* (1911) de Clemenceau no es seleccionado, a diferencia del libro de Huret, en *Tucumán al través de la historia*.

Las perspectivas de Huret y Clemenceau imprimen importantes matices en la imagen «oficial» de la provincia en la medida en que ponen de manifiesto elementos que en sus textos aparecen como indicadores de «atraso» y, sobre todo, en la medida en que introducen un aspecto por completo ausente de la representación construida desde las esferas oficiales: la presencia de población mestiza e indígena. Así, Huret da cuenta de una ciudad atrasada en cuanto a la falta de «comodidades»: «Para ser sinceros», afirma, «debemos decir que en cuanto se deja Buenos Aires hay que despedirse de la vida confortable y de Europa» (Lizondo Borda 1916, vol. 1, pág. 350). Se burla de la sala de baño que con orgullo presenta el dueño del hotel en el que almuerza, hotel que, en sus palabras, «pasa por el mejor de la población». Se queja de las calles de la capital tucumana por la falta de pavimento y la proliferación de «surcos profundos y polvorientos». Sugiere además la imagen de una ciudad de apariencia colonial al describir la prevalencia del «tipo de las antiguas casas españolas» y de la gran cantidad de jinetes mestizos e indios que circula por las calles. Juzga, por último, como «malísima» la estatua de la Libertad de la plaza principal. El texto de Huret es el más crítico de todos los seleccionados por Lizondo Borda, si bien resulta elogioso en un solo aspecto, por el que tal vez es elegido en la compilación: la a sus ojos sorprendente actualización de las «señoritas tucumanas» en materia de moda, a lo que nos hemos referido antes.

Por su parte, Clemenceau afirma que las impresiones iniciales de la provincia registradas corresponden a la de una «tierra colonial» en cuya población no se habrían atenuado aún «los rasgos del indígena»:

> «La primera sensación de Tucumán después de los baches de las calles, es de tierra colonial. Las medias casas por todas partes, de aspecto precoz, pero encantadoras por el patio y muy confortables por la disposición de las habitaciones a la sombra de los follajes. Por medio de sus mestizos, el indio es el rey de Tucumán, "Jardín de la República", donde se dice que las mujeres son más bellas que las flores. En efecto, por todas partes no se ven más que caras bronceadas en las que brilla, en dos ojos impasibles, la llama del diamante negro y una larga y sostenida mirada transmite no sé qué que no es de Europa (…). Ignoro su algún día la raza dominadora atenuará o borrará los rasgos del indígena. Hasta ahora nada parece consumir la huella indeleble de la sangre americana. Algunas mujeres son de una rara belleza» (Clemenceau 1999, pág. 160).

El autor dedica luego varias páginas a su estadía en el ingenio Santa Ana. Destaca la magnificencia del chalet de Hileret, así como de los parques y jardines que lo rodean, y revela el enorme contraste existente entre esa suntuosa casa y las viviendas de los 2000 obreros que ocupa el ingenio, mestizos en su mayor parte, y algunos «indios de pura sangre», según él mismo informa:

> «Las aglomeraciones de las casas obreras son indescriptibles. A ambos lados de una ancha avenida se alinean pequeñas casas bajas donde toda noción de higiene y hasta de la más rudimentaria comodidad parece sin piedad desterrada. Son guaridas de refugio más que viviendas propiamente dichas. Mujeres y viejos, encenagados en el polvo y con la bombilla en los labios, están inmóviles en el éxtasis del mate (…). Las leyes de protección obrera son desconocidas en la Argentina (…). A despecho de la universal comodidad de vivir bajo un bello cielo y aunque los jefes de la industria me hayan parecido humana y hasta generosamente inclinados, no puedo creer que grandes fábricas, como las que he visto, puedan subsistir largo tiempo sin que la cuestión obrera sea planteada ante los legisladores» (Clemenceau 1999, pág. 162).

Clemenceau relata además una excursión a un bosque virgen y se detiene largamente en la descripción de una mujer mestiza que encuentran allí y que llama la atención por su belleza y su simplicidad «semisalvaje». Su texto finaliza con la crónica de la «bella recepción de la colonia francesa», ya en la ciudad capital, en la que «[U]na numerosa y bella asistencia dio testimonio, por sus grandes sombreros emplumados que Tucumán, en suma, no está muy lejos de París» (Clemenceau 1999, pág. 171).

El autor da cuenta de un Tucumán signado por enormes contrastes: el contraste entre la espléndida y afrancesada casa de Hileret y los ruinosos ranchos de los obreros mestizos de la fábrica, entre las bellas mujeres tucumanas cuya mirada transmite un «no sé qué que no es de Europa» y sus emplumados sombreros que muestran que Tucumán «no está muy lejos de París». Resulta casi imposible pensar que Lizondo Borda y Terán

desconocían el texto de Clemenceau, publicado en Buenos Aires casi un lustro antes del momento de preparación de *Tucumán al través de la historia*. La ausencia de este texto en un volumen que aspiraba a reunir todo cuanto «anda escrito» sobre Tucumán parece constituir un silenciamiento. Silenciamiento que podría fundarse tal vez en el hincapié que hace el francés en aspectos que desde luego no favorecían los intereses de la elite azucarera tucumana, como la insistencia en las precarias condiciones de trabajo de los obreros de ingenio –que a ojos de Clemenceau ameritaban la explosión de lo que llama «cuestión obrera»– y como la insistencia en remarcar la fuerza del componente indígena y mestizo en la población de Tucumán en general y de los obreros azucareros en particular. Esto último era directamente contrario a los afanes de los industriales locales de mostrar la actividad azucarera tucumana como una «industria blanca». Al respecto, Oscar Chamosa indica que tales afanes se basaban en la presunción de que los consumidores porteños y sus políticos serían menos reacios a pagar un precio mayor por el azúcar nacional si se les pudiera convencer de que los trabajadores de la industria no eran ni indios ni mestizos. Tesis que a su vez descansaba en la visión más o menos extendida de la Argentina como país blanco (Chamosa 2012, pág. 76).

Las intervenciones de Huret y Clemenceau muestran que el proceso de representación de la provincia a comienzos del siglo XX es complejo y no unívoco. De ahí, quizá, la insistencia de generar, desde las esferas oficiales, publicaciones –como *Tucumán al través de la historia*– que contribuían a difundir y afianzar la visión de la provincia que desde esos ámbitos se quería instalar.

2.6 Proyectos y concreciones en el campo de las artes visuales en el Centenario de la declaración de la Independencia

Desde que asumió la gobernación de Tucumán en 1913, el gobernador Ernesto Padilla demostró un especial interés por programar los festejos del Centenario del 9 de Julio en la provincia. Contaba con el apoyo del presidente Sáenz Peña, pero su imprevista muerte y la asunción de Victorino de la Plaza hicieron que el entusiasmo del primer momento empezara a decaer, ya que el apoyo económico necesario para llevar a cabo lo programado fue muy limitado.

El 25 de setiembre de 1915, se integró la Comisión Provincial del Centenario que iba a proponer el programa oficial de festejos y encargarse de los preparativos y concreción de las acciones programadas por la provincia y la nación.

Con respecto a las Artes Visuales se presentaron interesantes ideas para engalanar espacios públicos y edificios representativos de la ciudad de Tucumán.

2.6.1 La Creación del Museo Provincial de Bellas Artes y otras iniciativas

Cuando Juan B. Terán en 1909, presentó ante la Legislatura el proyecto de ley de la creación de la Universidad de Tucumán, la Sección de Bellas Artes estaba contemplada como parte de la institución. En 1914, cuando se creó formalmente la Universidad de Tucumán, se dispuso la organización de una Escuela de Bellas Artes, tomando como base una institución preexistente: la Academia de Bellas Artes. La enseñanza de las artes plásticas de acuerdo a la concepción imperante en el momento, implicaba contar con el apoyo de instituciones de vital importancia para la formación artística como eran los museos. En estos espacios, los aspirantes a artistas y docentes podían contemplar, analizar y estudiar las distintas técnicas, temáticas y propuestas estilísticas de las obras allí expuestas.

El gobernador Padilla, ante la proximidad de los festejos del Centenario, realizo en 1915, una serie de gestiones con el fin de lograr que la Comisión Nacional de Bellas Artes cediera a la provincia en calidad de depósito dibujos, pinturas, grabados y esculturas para ser exhibidas en el Museo de la Provincia, como parte de los actos celebratorios. Designó al doctor Juan Heller para organizar en dicho museo una sala especial destinada a la exposición de Bellas Artes, con el fin de contribuir al desarrollo de la enseñanza artística en la provincia. Se contó con el asesoramiento del artista porteño Atilio Terragni, de reconocido prestigio en los ámbitos artísticos quien fue el encargado de la selección de las obras cedidas en calidad de depósito, del montaje y la ambientación de la sala.[34] Llegaron al Museo 89 obras, de los argentinos Martín Malharro, Ramón Silva, Thibon de Livian, Pablo Curatella Manes y otros. Entre los extranjeros figuraba Paolo Michetti, maestro de Lola Mora en Italia, con la obra *El voto* que ocupaba un lugar destacado en la sala.

En junio de 1916, se realizó el acto de apertura de la Sala dedicada a las Bellas Artes, en los altos del edificio ubicado en 24 de setiembre al 800, hoy sede del Archivo Provincial. Contó con la presencia de autoridades provinciales y con la del famoso músico francés Camilo Saint Saënz. La dedicación y profesionalidad demostrada por Terragni en la organización y presentación del Museo, mereció el reconocimiento de las autoridades provinciales y del público asistente al acto de la inauguración.[35]

34.– Atilio Terragni fue un notable artista argentino, encargado de la realización de dos paneles pintados y los vitrales de la fachada para el Pabellón Argentino en la Exposición Internacional de San Francisco de California, recibió elogiosos comentarios de la crítica internacional, era miembro de la «Unión internacional de Bellas Artes y de las Letras».

35.– El Museo Provincial de Bellas Artes «Timoteo Navarro», con motivo de los festejos de los 100 años de existencia, organizó una serie de exposiciones en las

Otra iniciativa de la Comisión Provincial del Centenario, fue la creación de un Museo o Casa Colonial. A principios de 1916, se autorizó la adquisición de una propiedad en la calle 24 de setiembr eal 500, con el fin de reproducir el estilo y el equipamiento de las casas coloniales de la provincia. Completaba la ambientación la presencia de 30 figuras de cera realizadas por el suizo Carlos Hermann. Lamentablemente la Casa Colonial con el tiempo desapareció.

Con el inicio del mes de julio, se inauguraron dos importantes obras escultóricas para homenajear al Obispo Colombres. En primer lugar, se descubrió un busto fundido en bronce en el Parque Centenario, frente a la antigua casa del «padre de la industria azucarera». Se trata de un retrato realizado en Italia por encargo del doctor Padilla, dentro de los cánones del academicismo de vertiente naturalista. La segunda obra dedicada al Obispo, se instaló en el atrio de la Iglesia Catedral. Se trata de una placa de piedra que lleva un bajorrelieve en mármol de Carrara con el retrato de Colombres. El autor es el escultor italiano Luis Bautista Finocchiaro, que vino a la Argentina en 1909 y posteriormente se radicó en Tucumán.

Siguiendo con la inauguración de obras de carácter escultórico, el 2 de julio se instaló en el atrio de la iglesia de Santo Domingo dos figuras de tamaño natural, realizadas en mármol de Carrara correspondientes a las figuras de los frailes Manuel Pérez y Justo Santa María de Oro. No llevan firma del autor, lo que sí se puede afirmar es que ambas piezas son de muy buena factura, talladas dentro de una concepción académica propia de la estética de entre siglos imperante en ese momento. Las obras fueron gestionadas por el rector de los Dominicos Ángel María Boisdron.

El 8 de julio un día antes de los festejos, delegaciones de distintas provincias e instituciones sociales colocaron en la Casa Histórica placas conmemorativas referidas al motivo de los festejos. Citamos a modo de ejemplo: la del Clero Nacional, de la Cámara Nacional de Diputados, del Ejercito Nacional, de la Colectividad Española de Tucumán, entre otras. Con respecto a la producción pictórica, ese mismo día, a la tarde se abrió al público, en la calle 25 de Mayo y Marcos Paz, una pintura panorámica realizada por el artista italiano Augusto César Ferrari quien había celebrado un contrato con el gobierno de la provincia, por medio de la Comisión del Centenario que convocó a muchísimos espectadores. La obra pictórica, realizada al óleo sobre tela, se denominó «Panorama de la Batalla de Tucumán».

Otro de los proyectos interesantes desde el punto de vista de la ornamentación escultórica fue el presentado por el escultor italiano Juan Bautista Finochiaro. Presento una maqueta de la realización de una fuente mo-

---

que se pudo apreciar la riqueza de su patrimonio consistente en obras de artistas locales, nacionales e internacionales y, la importancia de esta institución en el medio artístico y cultural de la provincia.

numental para instalarse en el parque Centenario (conocido mayormente como Parque 9 de Julio).

Entre las obras realizadas en Buenos Aires merecen especial atención los frescos de la Capilla del Divino Rostro, elogiados calurosamente por la crítica. Asimismo, el pintor valenciano José T. Domenech, trajo impresiones nacionales y regionales en sus telas que proyectaba llevar al interior de la provincia.

A fines de 1915 arribó a Tucumán el director del Jardín Zoológico de Buenos Aires con el objeto de arreglar el emplazamiento del Menhir que sería instalado en el Parque Centenario.

Otro acto de gran importancia para las artes fue la inauguración de la decoración del Salón Blanco de la Casa de Gobierno, obra del pintor español Julio Vila y Prades quien pintó una obra de gran aliento, solvencia técnica y uso de una simbología representativa de los ideales de la época. Según *La Gaceta*, este «(…) reputado pintor español, viene a Tucumán, comisionado por el museo Nacional de Bellas Artes para dejar instalados en nuestro museo provincial un centenar de cuadros que donó al segundo. De paso nos hará conocer varias de sus obras que las expondrá en la Sociedad Sarmiento».[36]

Vila y Prades, fue designado en Tucumán como Profesor de Dibujo, Geometría y Plástica en la Escuela Anexa de Pintura, de la recién creada Universidad de San Miguel de Tucumán. Asume la dirección del taller de escultura entre los años1915 y 1925. Durante este período transmitió a sus alumnos los conocimientos técnicos que había aprendido en su país natal, sobre el arte de la estatuaria y la decoración arquitectónica.

Una de las propuestas descartadas tenía que ver con un proyecto presentado por el escultor Julio Oliva para la realización de un frontispicio en la Casa de Gobierno representando el «Triunfo de la Industria Azucarera», nombre que asignó a su obra,[37] sin embargo no consiguió apoyo oficial para concretarla.

2.7 Inversión estatal, oficio y profesiones vinculadas a la cultura

A lo largo de este período analizado las distintas administraciones provinciales consideraron importante continuar sosteniendo la Banda de

36.– *La Gaceta*, 16/11/1915.

37.– Julio Oliva (1884-1966) Estudió en la provincia con el maestro Santiago Falcucci, maestro de Lola Mora, obtiene, junto a Pompilio Villarrubia Norry, una beca de la provincia de Tucumán para continuar los estudios en Italia en 1906. A partir de 1915, desplegó una intensa actividad artística y cultural en Tucumán. Fue docente en la Academia de Bellas Artes; director en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, entre 1942 y 1947; director del Museo de Bellas Artes entre 1936 y 1941 y Consejero de la Comisión Provincial de Bellas Artes.

música de la Provincia (sueldos de director y músicos, arreglo y compra de instrumentos, alquiler de local y arreglo y compra de trajes), además se comenzó a invertir en dos bandas de música para localidades del interior, como fueron Monteros y Concepción. Estas inversiones estuvieron apuntaladas con la creación de conservatorios, como el Alberdi que se creó en 1903 con una partida de 2400 pesos y el conservatorio Mozart que en 1906 abrió sus puertas. Los festejos cívicos y patrióticos continuaron represntando una parte importante del presupuesto provincial. Aparecen además subsidios a bibliotecas de la ciudad de Tucumán (Sarmiento, Amigos de la Educación, Alberdi, Magisterio) pero también del interior, como fue la biblioteca de Monteros. Como vimos, una de las creaciones importantes en materia de cultura fue la Escuela de Bellas artes, asimismo algunos artistas plásticos obtuvieron subvenciones para continuar desempeñando su carrera en otros lugares del mundo. En 1890 el gobierno provincial compró la galería de los gobernadores que realizó la artista Lola Mora; luego le encargó la estatua a Juan B. Alberdi así como el resto de las obras de la artista Lola Mora. En 1907 el gobierno de Luis F. Nougués subvencionó a dos artistas, Julio Oliva y Pompilio Villarrubia Norry.

Evidentemente, detrás de las figuras más conocidas y exitosas en el mundo del arte y de las inversiones en cultura de los presupuestos podemos advertir un espectro importante de personas que trabajaban en esta esfera así como de comercios que se instalaban para abastecerlos.

De acuerdo al censo nacional de 1895, entre las profesiones vinculadas a la cultura, los músicos eran mayoría en todo el territorio de la provincia de Tucumán 98 músicos, mientras que había 13 artistas y siete fotógrafos. Solamente se registraron cuatro artistas mujeres en ese año.

El censo nacional de 1914, muestra que estos profesionales se habían duplicado, al tiempo que nuevas actividades vinculadas a la actividad cultural comenzaban a diversificarse, como por ejemplo aparecerían los profesores de dibujo y música y ya comenzaban a calcularse por separado a los artistas teatrales del resto de los artistas tucumanos.

El censo Municipal de 1913, complementa estos datos con información detallada respecto de los locales comerciales así como de las «industrias de la capital» vinculados a prácticas culturales. Respecto de los primeros, sabemos que había 11 cafés y billares en toda la capital, recordemos que en el capítulo anterior vimos como las pulperías comienzan a desaparecer hacia 1860 y que una de las hipótesis sería que los bares, cafés y billares ocupan ese lugar de entretenimiento y reunión que brindaban aquellos espacios (Parolo 2008). A estos bares se agregan otros espacios de reunión y sociabilidad informal como podían ser los hoteles, las fondas y los restaurantes que según el censo de la municipalidad llegaban a 59. En cuanto a los comercios que de alguna manera se vinculaban a la educación,

dos librerías abastecían a los estudiantes de la capital, mientras que había dos negocios de venta de instrumentos de música.

Había asimismo tres talleres de pintura, uno de escultura y un taller de cuadros, mientras que se contaban seis casas de fotografía y once imprentas en la ciudad de Tucumán (Rodríguez Marquina 1914).

Capítulo 3

Elaboraciones del conflicto social y político en un contexto de configuración del campo cultural, 1917-1946

Soledad Martínez Zuccardi, Marcela Vignoli
y Dinorah Cardozo

.....

3.1 Introducción

> «(…) poca animación han tenido los festejos de carnaval de este año en lo relativo al juego en las calles (…) el carnaval hubiera pasado desapercibido de no ser por los corsos realizados con entusiasmo en varios barrios (…)».
>
> *La Gaceta*, 02/1917

De acuerdo a esta crónica periodística, el festejo de carnaval en lugares apartados del centro de la ciudad aparece como una novedad, haciendo suponer una especie de período de bonanza de la mano de acertadas gestiones municipales. Sin embargo, la extensión barrial no estuvo exenta de controversias incluso entre los mismos vecinos que advertían la importante visibilidad que otorgaban los festejos a las distintas zonas por las que circulaban los corsos o desfiles en tanto implicaba arreglo del pavimento, ornamentación e iluminación de sus calles.

Como vimos en el capítulo anterior, desde el Centenario de la Independencia era habitual que el trayecto de los desfiles incluyera la circulación alrededor de la Plaza Independencia y la calle muñecas entre otras importantes arterias de la ciudad. Sin embargo, a fines de la década de 1920, el mal estado de esta calle llevó a la municipalidad a considerar otras zonas para este recorrido, «Rivadavia y Alsina, desde Santiago hasta

General Paz» informaba la municipalidad en el diario *El Orden*[1] Esta noticia movilizó a las «niñas de la calle muñecas» que conformaron una comisión compuesta de alrededor de 45 mujeres dispuestas a pedir al intendente que se consideren «los derechos adquiridos» pese al mal estado de la calle. Finalmente se decidió que el desfile se haría por esa calle, pero que además se incorporarían otras zonas en un intento por «ofrecer a otro vecindario la oportunidad de disfrutar de los agradables desfiles carnavalescos sin concentrarlos en una sola calle».[2] Para festejar que habían logrado su cometido, la comisión de mujeres organizó un baile en una casa de familia, que fue interpretado por la prensa como una «reunión danzante (…) por el desagravio que ese año estuvo a punto de verificarse siguiendo un itinerario distinto. Por un lapso de tiempo mayor a una década, el paso vespertino en los días de carnaval, se realizó en Muñecas. Es pues algo tradicional y ese era el argumento de fuerza al que se aferraron quienes desde el primer momento lucharon».[3]

Lo cierto es que el festejo de carnaval servía para visibilizar algunas zonas, pero también nuevos actores que irrumpían en el espacio público. Por ejemplo, los inmigrantes que aparecían con sus murgas, bailes y disfraces. En la siguiente imagen se puede ver a los niños de la familia Bachur. La familia de Abud José Bachur (fotógrafo) formó parte de la inmigración Sirio libanesa que se afincó en Tucumán durante la primera década del siglo XX.

La extendida geografía barrial de la ciudad de Tucumán era evidente también a partir de la fundación de plazoletas y espacios de paseo al aire libre, así como la ampliación del sistema de transporte y de alumbrado público a partir de 1916.[4] Será sobre todo en la segunda mitad de la década de 1920 en que la esfera de poder municipal se lucirá con nuevos emprendimientos – en el ámbito de la cultura pero también de la salud, la educación y el deporte – que pretendían incluir también a los sectores populares.

Sin embargo, esta especie de ampliación geográfica vinculada al calendario de festejos carnavalescos no terminaba en los límites de la ciudad. Comenzaban a cobrar notoriedad localidades del interior como la villa «La Trinidad» que a partir de enero de 1925 formaría una comisión organizadora de corsos con tanto éxito que mantendrán su vigencia de modo ininterrumpido durante 15 años. Los tradicionales corsos de La Trinidad como se los conocerá décadas más tarde constituyeron un proyecto que

1.– AHT, *El Orden*, 13/01/1928.
2.– AHT, *El Orden*, 17/01/1928.
3.– AHT, *El Orden*, 25/01/1928.
4.– Las plazoletas Mitre y Diego de Villarroel se crearon durante este período. En 1933 la Municipalidad otorgaba autorización para la realización de corsos de carnaval en el barrio plazoleta Mitre. AGM, «Boletín oficial», 146, 1933, f. 108.

Figura 3.1. «Colección Bachur». Archivo CECAAF.

llevaron adelante los diferentes administradores del ingenio, trabajadores y vecinos de la localidad. Por su parte, los corsos del ingenio San Juan también ocuparon lugares destacados en la prensa. Mientras que hacia 1928, en Lules, se esperaba con gran expectativa los bailes sociales, las reuniones familiares y los corsos. Por su parte, el club de ciclistas de la Banda recibía autorización para realizar corsos el mismo año.

Como vimos en el capítulo anterior, al esplendor y progreso del gobierno de Ernesto Padilla que se podía advertir a través de algunas obras

que realzaron el festejo del Centenario de la Independencia comenzaron a oponerse ciertas voces disidentes que, como Georges Clemenceau, pensaron que aquel Tucumán de 1916 estaba atravesado por fuertes contrastes que hacían coexistir la prosperidad y pujanza con las precarias condiciones de vida de los trabajadores, principalmente de las fábricas y el surco.

Estas «agudas contradicciones» se hicieron más notorias con los primeros reclamos, manifestaciones y huelgas de la década de 1920. Los industriales consideraron la etapa que se iniciaba hacia 1917 como el final de muchos de sus beneficios y privilegios y por lo tanto se mostraron renuentes a abandonar el manejo del control estatal que ahora quedaba en manos de los radicales (Bravo y Campi 1984).

En parte producto de esta férrea oposición, pero también de divisiones internas de la propia Unión Cívica Radical y de las sucesivas crisis azucareras que atravesó la provincia, entre 1917 y 1923 se desataron una serie de conflictos sociales que el estado nacional consideró irresolubles dentro de la política doméstica, por lo que este período estuvo signado por accidentadas administraciones, como el caso del gobernador Juan B. Bascary (1917-1920) a quien se le suspendió el gobierno y estuvo dos veces intervenido y la corta experiencia de Octaviano S. Vera (1922-1923), que también terminó abruptamente con una intervención.

Lo cierto es que las sospechas de industriales y sectores del conservadurismo que venían gobernando la provincia encontraban asidero en la realidad. El corto y accidentado gobierno de Octaviano S. Vera, se propuso modificar las condiciones de vida de los trabajadores a través de la mejora del salario y el establecimiento de la jornada de trabajo de ocho horas.

Más allá del éxito dispar en aplicar estas políticas socioeconómicas, lo que había cambiado era que nuevos sectores harían aparición en la escena política y cultural. Estos nuevos actores no estaban compuestos únicamente por radicales. Los socialistas también aparecieron con fuerza en la vida urbana de la capital tucumana, liderando proyectos culturales exitosos. Este fue el caso de la Sociedad Sarmiento que desde mediados de la década de 1920 y principios de la siguiente estuvo bajo el influjo de activos socialistas como el joven José Luis Torres (quien se desempeñó en el importante cargo de bibliotecario de la asociación), Luis Gianneo[5] y Tobías Vargas Núñez. La simpatía por el socialismo también se expresó en

5.– Luis Gianneo fue un destacado compositor nacido en Buenos Aires. Residió en Tucumán desde 1923 hasta 1943, donde fue un activo promotor de la actividad cultural tanto en su participación activa en la Sociedad Sarmiento, la cual llegó a presidir, como dirigiendo el *Instituto Musical Tucumán* junto a Enrique Casella, con quien también integraría el Trío Tucumán. A partir de 1932 formó parte del grupo *Renovación*, creado por los hermanos Juan José y José María Castro, Jacobo Fieher y Juan Carlos Paz, con una tendencia vanguardista y radical en lo musical. Fue uno de los fundadores, en 1933, de la Sociedad Artística y Cultural *La Peña*, la

las figuras que visitaron la asociación. En julio de 1925, Alfredo Palacios disertó en sus salones y fue elegido socio honorario, dos años después en el marco de los festejos de los 45 años de la Sociedad Sarmiento, la poetisa Alfonsina Storni, quien formaba parte del grupo de intelectuales que se había acercado al socialismo, fue la invitada de honor, y, a pesar que su visita fue considerada controvertida desde el punto de vista ideológico para algún sector del ambiente cultural tucumano, la asociación decidió otorgarle el título de socia honoraria lo cual era inédito dado que ninguna mujer lo había obtenido.

Dentro de la Sociedad Sarmiento, este grupo autodenominado «renovación» intentó incorporar las problemáticas de los trabajadores en sus escritos o disertaciones. Además se creó otro grupo integrado por escritores, que llevó el nombre de Ateneo de Tucumán, que compartió esas preocupaciones sociales.[6] De esta manera, la conflictividad social que las huelgas expresaron (de empleados de comercio y cañeros pero también de alumnas y docentes) que denunciaban, entre otros temas, las penosas condiciones de vida de los trabajadores tucumanos, también se vio reflejada en las preocupaciones de algunos de estos intelectuales que se habían formado a principios de siglo bajo el influjo del poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre. Luego, durante la década de 1930, al considerarse de algún modo portadores de reformas democráticas y ya ocupando la dirección de la Sociedad Sarmiento, lograron articular alguna de estas preocupaciones con proyectos concretos que pretendían acercar la biblioteca a nuevos sectores sociales, principalmente a los trabajadores, incentivando en ellos prácticas de lectura y escritura.

La elaboración del conflicto social y político desde las manifestaciones culturales estuvo acompañada por la estabilización y configuración del campo de la cultura, que en este capítulo abordamos desde la profesionalización de la historia y desde la emergencia de un campo específicamente literario. En el primer caso, la institución que apuntaló la investigación de la historia bajo parámetros de profesionalismo fue la Sociedad Sarmiento, mientras que en el caso de la Literatura este proceso tuvo lugar dentro de la Universidad. En efecto, la Facultad de Filosofía y Letras así como algunas revistas literarias y grupos culturales brindarán el contexto imprescindible para la institucionalización de la literatura en Tucumán.

---

cual llevó adelante, durante su existencia efímera, una intensa labor en pro de la cultura local.

6.– Algunos de los socios de El Ateneo de Tucumán eran el poeta Alfredo Cónsole, Guillermo Rueda, Rosa Puig, Emma Ramos Carrión, Julieta Ramos Carrión Había otros socios que integraban ambas asociaciones: José L. Torres, Delfín Valladares, Enrique M. Casella, Teresa Ramos Carrión, F. Quesada, Ricardo Chirre Danós, Rosa Bustos, José Rubio Polo y Ramón Serrano.

3.2 Socialistas, literatura y cuestión social: La influencia de Ricardo Jaimes Freyre en los jóvenes poetas de la década de 1920

El ambiente literario en ebullición de las dos primeras décadas del siglo XX, daría lugar en la siguiente a creaciones literarias vastas que comenzarían a estar atravesadas por una profunda crítica social.[7] Como en una especie de transición con esta poesía con fuerte contenido social identificamos la obra de Amalia Prebish. En 1913, se desempeñaba como profesora de pedagogía en la Escuela Normal, mientras comenzaba a dar forma a sus poesías más logradas. Una de las características de su obra es que si bien tienen el mérito de llegar a visibilizar alguna de las tareas de los trabajadores y trabajadoras, todavía conserva una mirada romántica sobre esas labores. En el reconocido poema «La randera tucumana» de 1915, aparece el sonido triste, «la queja» y «el lamento» pero no se logran articular estos sentimientos con las precarias condiciones de vida o con la pobreza de estas trabajadoras,

Pálida tez, suave y fina
boca a reír preparada
húmedos labios… y en todo
dulzor de sabrosa caña…
dulzores de ella fluyendo
en candenciosa palabra
si hablaba, sencilla y buena
la randera tucumana
Tardes de estío la vieron
Bajo un naranjo sentada,
ágil la mano pequeña
tejer laboriosa randa…
y oyeron mañanas tibias
la copla doliente y vaga,
que iba, al tejer, entonando
la randera tucumana.[8]

En otra de sus poesías, «La Quena» de 1920, sí aparece una referencia más explícita a la dura vida de los indígenas en los valles. Amalia Prebish se refiere en esta poesía a la Quebrada de Humahuaca lugar que conocía muy

7.– Vicente A. Billone ha identificado tres generaciones de poetas que habrían dejado su huella en Tucumán entre fines del siglo XIX y las tres primeras décadas del siguiente (Billone 1995). En este capítulo nos centraremos en la tercera generación que es de algún modo heredera de las enseñanzas de Jaimes Freyre y logró articular algunas expresiones culturales atravesadas por un fuerte contenido social y político.

8.– Amalia Prebish «La randera tucumana» (Billone 1995, pág. 116).

bien ya que era uno de los sitios en los que la élite tucumana veraneaba desde principios de siglo (Chamosa 2012, págs. 70-71).

La toca receloso y manso el indio
Con aquella monótona tristeza
Que evoca de una raza primitiva
¡las glorias, las caídas, las miserias!
Y en noches silenciosas, tristemente,
Yo he vagado pensando en cosas viejas…
Y el eco desolado entró en mi alma
A mezclar con mi pena su honda pena.…[9]

La referencia a la condición de vida de los trabajadores irá profundizándose a medida que avanza la década de 1920. Atravesadas por el impacto de la primera guerra mundial y el combate a la sociedad burguesa, aparecerán algunas voces desencantadas con un mundo que pretendía progreso. En efecto, la compleja realidad socioeconómica y los vaivenes políticos no fueron ajenos a expresiones culturales que desde la escritura comenzaron a circular en ambientes literarios y de bohemia. Se fue conformando poco a poco un círculo de escritores –alguno de los cuales perdieron la vida a corta edad– que tuvieron entre sus inquietudes literarias temas como el desencanto por la vida, la muerte, los conflictos sociales y la pobreza.[10] La importancia que adquirió el mundo de las letras se evidencia también en la cantidad de publicaciones que circularon por Tucumán desde 1920.[11]

9.– Amalia Prebish, «La Quena» (Billone 1995, pág. 118).
10.– Los poetas a los que nos referimos son: Ricardo Casterán, Lizondo Borda, Delfín Valladares, José M. Ponsa, Fausto Burgos, Alberto Mendioroz, Valentín de Pedro, Amalia Prebish, Segundo Argañaráz, Max Marquez Alurralde, José Luis Torres, Alfredo Cónsole, David Salomón Caldenau, Mercedes Maciel Ledesma, Domingo J. Simois, Luis Eulogio Castro, Raúl Paverini Peña, Octavio Lobo, Miguel Tarzia, Ricardo Marcantonio, Juan Parra del Riego, Teresa Ramos Carrión, Mario Mira, Abelardo Bazzini Barros, María Josefina Strauch de Bazzini Barros, Antonio Torres, Dionisio Campos, Pedro Nacip Estofán, Serafín Pazzi, Juan Eduardo Piatelli, Ricardo Chirre Danós, Andrés Aparicio, Lorenzo Amaya, _Marcos Victoria, Carlos Cossio, Sixto Pondal Ríos, Rafael Jijena Sánchez, Leónidas Martínez y María Amalia Zamora.
11.– La Novela Tucumana dirigida por Abelardo Bazzini Barros circuló entre marzo y diciembre de 1920, por su parte *La Novela del Norte* apareció en 1921, mientras que *La Novela del Norte* se publicó el mismo año. También de ese año es *La Revista del Norte* de enero de 1921 hasta julio de 1922. Por último el diario *La Gaceta* publicó la revista Sol y nieve durante 1922. Al año siguiente apreció *El Tucumán Ilustrado*, una publicación mensual y ese mismo año apareció *Nuevos Rumbos*. Específicamente en cuanto a la producción poética se editó en 1921 *Florilegio de las poesías tucumanas* por Alfredo Cónsole (Billone y Marrochi 1985).

En 1917, una muy joven poetisa lograba articular sus versos con una profunda crítica a la condición de vida de los trabajadores del surco,

> (…) *Y se sienten en las sombras fuertes llantos*
> *cual lamentos de mujeres y de niños,*
> *y yo pienso:*
> *esos gritos espantosos que horrorizan*
> *son lanzados por los grandes potentados,*
> *por los príncipes del oro que son amos de la tierra;*
> *y los llantos lastimeros, yo imagino:*
> *son lamentos de los pobres,*
> *de las víctimas del hambre,*
> *de los parias olvidados del dinero* (…).[12]

Cuando Mercedes Maciel Ledesma escribe este poema tenía 14 años, la dureza en las condiciones de vida de los trabajadores y el contraste con la opulencia de los patrones aparece en esta obra. Lamentablemente la joven poetisa pierde la vida tres años después. Como ya dijimos, algunos de estos jóvenes habían sido discípulos de las enseñanzas del poeta Ricardo Jaimes Freyre cuando se desempeñó como profesor del Colegio Nacional y en la Escuela Normal dictando la cátedra de Literatura. Desde su rol de maestro enseñó a una generación de poetas que con el tiempo crearon un ambiente de efervescencia en el campo de las letras, particularmente en la poesía. Su influencia habría sido tan importante para la consolidación de este mundo literario, que, una vez alejado Jaimes Freyre de Tucumán, la prensa no dudó en considerar que la actividad literaria habría sufrido un retraimiento,

> «(…) En otrora nuestra capital podía ser llamada el jardín de los poetas y escritores (…). Alguien atribuye esta modalidad a la permanencia en esta ciudad de un espíritu selecto (…) que con su obra literaria hizo nacer inquietudes que después se tradujeron en felices realidades. Alejóse de Tucumán Ricardo Jaimes Freyre (…) y nuestro ambiente sufrió un apocamiento hasta el extremo de que la indiferencia se apoderó de los espíritus (…)».[13]

Al hacer una biografía colectiva de este grupo de 39 poetas, constatamos que nacieron entre 1886 y 1905, aunque su gran mayoría lo hizo a mediados de la década de 1890, algunos de ellos fueron hijos de activos socios y fundadores de la Sociedad Sarmiento que habían impulsado proyectos editoriales como *El Porvenir* (1882-1883) o *El Tucumán Literario* (1888-1896), es decir que siendo niños estuvieron en contacto con aquel ambiente de sociabilidad cultural creado a fines del siglo XIX en torno a esta asociación.

12.– Mercedes Maciel Ledesma «Tinieblas» (Billone 1995, pág. 22).
13.– AHT, *El Orden*, 03/04/1933.

En 1921, año en que Ricardo Jaimes Freyre se aleja de Tucumán, tenían en promedio 22 años, la mayoría de ellos había logrado publicar sus poemas en diarios y revistas culturales e incluso algunos, siendo muy jóvenes, habían obtenido premios en los juegos florales de la primera década del siglo XX.

Como dijimos las temáticas que sobrevolaron sus poesías estaban relacionadas con la angustia, la muerte, el desamor y el desencanto por el mundo. Algunos de ellos anticiparon sus terribles desenlaces en poemas o escritos en los que esta temática aparece de un modo recurrente.[14]

He cantado a la muerte que yo veía de lejos
Cual una hada sensible de rostro angelical,
Que apagaba las vidas con perfumado beso
Y llevaba las almas a un planeta ideal.

Hoy la siento en el fondo de mi propio organismo
Y en nada se parece a lo que yo soñé;
Esta no tiene forma: es la vida que escapa…
¡y hasta logra la infame que vacile mi fe![15]

¿Por qué, Señor, la muerte, como un mendigo horrible
Como mi misma sombra, como un lebrel fantasma
Me sigue todavía, melancólicamente
Y aun levanta vagos murmullos a mis espaldas?[16]

Luis Eulogio Castro, uno de los discípulos mejor formado de Ricardo Jaimes Freyre, era considerado la joven promesa de la poesía en Tucumán. Su talento lo llevó a incursionar también en el género teatral. En 1921 con 20 años de edad, escribió una obra titulada «Los ojos del muerto». Este drama en tres actos que desarrollan seis personajes nunca llegó a publicarse y solo se conserva el manuscrito de la obra (Castro sin fecha). Se trata de un conflicto familiar en torno a un tópico que en la década de 1920 conservaba toda su actualidad. Largamente debatido desde la sanción del código civil en 1869 y las derivaciones sucesivas que tuvo en la legislación argentina por las diferentes controversias que generó, el delito de adulterio fue la temática elegida por Castro para explorar en el género teatral.

14.– Los jóvenes poetas que perdieron la vida a corta edad fueron Salmón Cadenau quien muere en 1919, Mercedes Maciel Ledesma fallece en 1920 con 17 años de edad. Por su parte, Domingo J. Simois muere en 1922. El suicidio de Luis Eulogio Castro ocurre en 1923 y por último Raúl Paverini muere en 1924. Tenían entre 17 y 21 años cuando pierden la vida.

15.– Mercedes Maciel Ledesma «Yo he cantado a la muerte…» (Billone 1995, pág. 129).

16.– Castro, Luis Eulogio. «Obsesión» (Billone 1995, pág. 153).

El drama de esta obra es presentado con un contenido ficcional. Aunque el adulterio en la obra de Castro, nunca llegó a consumarse, el enamoramiento de los personajes fue tan poderoso, que casi como si se tratara de un hechizo provocó que la hija heredara los ojos del supuesto amante. A medida que avanza la obra queda claro que no son los ojos sino más bien la mirada lo que recuerda a este supuesto amante. Esa mirada devela un adulterio que no se cometió, lo que lleva al «engañado» a manifestar a su mujer «Has sido infiel con lo más íntimo de ti (…) con toda tu alma, con lo que nadie puede juzgar (…). Ese es tu pecado, ese es tu adulterio que ninguna ley alcanza porque no es material (…)» (Castro sin fecha).

La obra se completa con otros personajes que develan una trama de silencios, secretos y mentiras familiares. Asimismo, cuando la realidad sale a la luz persiguen que se haga justicia y que la mujer pague por lo que hizo «su alma», si bien no legalmente pero si como una especie de culpa moral. Lo interesante de esta obra es que al final todos los personajes coinciden de algún modo en eximir a la hija de cargar también con esa culpa. Este tema, la situación legal de los hijos adulterinos también formaba parte de las discusiones de la época. Como sabemos, la reforma del código de 1926 retoma mucha de estas cuestiones.

El suicidio de Luis Eulogio Castro en 1923 fue un duro golpe para esta generación de poetas y para la sociedad tucumana. En la revista *Nuevos Rumbos*, su director explicaba que Castro «(…) Era un niño que la menor aspereza de la vida lo hizo preocuparse hondamente, hasta el instante fatal del drama de su vida llena de inquietudes que terminó bruscamente, como cuando una cuerda se rompe (…)».[17] Su gran amigo, José L. Torres llevará adelante la edición de la obra póstuma, «Angustias». Torres es el encargado de recopilar y seleccionar sus poemas. En el prólogo rescatará lo que fue el consejo de Castro para la juventud: «Remáchate las vértebras/ de modo que nunca se te doblen las espaldas» máxima que adoptaría para su conducta y a la que se mantendría siempre fiel (Bravo y Campi 1984).

Como dijimos anteriormente la década de 1920 estuvo convulsionada por una serie de huelgas y protestas que evidenciaron descontentos de diverso tipo. Algunos lograron articular discursos que tenían una vinculación con el socialismo y el anarquismo y que giraron en torno a denunciar precarias condiciones laborales, mientras que otras protestas respondieron a reclamos que podríamos definir como de sectores medios, de tipo más bien urbano que giraban en torno a mejorar pequeños problemas de un grupo reducido de personas. No obstante, en algún momento estos reclamos encontraron solidaridad o apoyo con otros grupos cuando el blanco de las críticas fueron los radicales por ejemplo, o cuando la causa

17.– *Nuevos Rumbos*, Tucumán, 1923, pág. 18.

generaba gran simpatía entre la población como fue el caso de la huelga cañera de 1927.

La singular huelga de alumnas de la Escuela Normal de Profesoras que mantuvo la medida de fuerza entre marzo de 1922 y febrero de 1923, por oponerse a la designación para la dirección del establecimiento de la Prof. Julia Riera Juárez de Paz. El argumento de las alumnas fue que la designación había sido realizada debido a influencias políticas ejercidas sobre el presidente Yrigoyen, y así lo expresaron en un volante que repartieron al comenzar la huelga, «Padres: no dejéis que en la educación de vuestras hijas intervenga la politiquería con sus bajas pasiones. Protestad por el serio agravio aconsejando a vuestras hijas no concurran a las aulas mientras no se deje sin efecto el nombramiento de la señora (…)».[18] Recordemos el complicado escenario político producto de la situación provocada por las medidas implementadas por Yrigoyen en 1920 para controlar el precio del azúcar, al generar un sentimiento de rechazo en tanto se consideraba una agresión contra el norte argentino y hasta el propio radicalismo provincial se fragmentó (Bravo). Luego esta situación se terminó de complicar con el final abrupto del gobierno de Bascary. Fue durante la experiencia de Octaviano S. Vera, que la huelga de las alumnas se mantuvo casi un año. La lucha estudiantil consiguió diversos apoyos entre los jóvenes tucumanos. El centro de estudiantes de la escuela Normal de profesoras, que se conformó bajo este conflicto, comenzó a repartir los siguientes volantes dirigidos a las alumnas de la Escuela y de otros establecimientos, «Compañeras: quien es capaz de no acompañarnos en nuestra campaña? Solamente un espíritu servil y una conciencia vendida».[19]

Los pedidos de solidaridad surtieron efecto, rápidamente alumnos del Colegio Nacional, de la Escuela Santa Rosa, de la Escuela de Comercio e incluso de la Federación Universitaria de Tucumán acompañaron a las alumnas de la Escuela Normal en la huelga.

Esto quedó demostrado cuando se organizó una reunión en la Plaza Urquiza organizada por ellas que contó con la presencia de representantes de todos los establecimientos educativos mencionados.

En 1923 la directora cuestionada, terminó dando los motivos para concretar un despido que el gobierno nacional no había podido resolver. Cuando a principios de 1923 solicitó «el amparo de las fuerzas nacionales a fin de garantizar la marcha del establecimiento en razón de encontrarse amenazado de un movimiento subversivo por parte de los alumnos»[20] el Inspector General de Enseñanza Secundaria Normal y Especial presentó un informe en el que concluía que la directora designada «carece de las condiciones intelectuales necesarias para dirigir un establecimiento de la

18.– AHT, *El Orden*, 04/03/1922.
19.– AHT, *El Orden*, 18/03/1922.
20.– AHT, *El Orden*, 04/02/1923.

categoría de la Escuela Normal» a esto se sumaba la constatación de que ocupaba un cargo similar en otra escuela.[21] Todos estos motivos resultaban suficientes para declarar a la directora cesante.

Si bien estos conflictos podían considerarse aislados y desarticulados de otras protestas por causas de mayor envergadura como las que llevaban adelante los trabajadores resulta evidente que alguna conexión existía entre este ambiente educativo-cultural y la política del día a día. Esto se expresó en otro de los hitos del período en ocasión de las leyes de gobierno de Octaviano Vera a las que ya hemos hecho referencia.

La revista cultural *Nuevos Rumbos* dedicó un número especial con motivo del 25 de mayo de 1923 en el que además de poesías, un homenaje póstumo a Eulogio Castro y ensayos diversos, contenía una explícita simpatía por las leyes de Octaviano S. Vera, «El democrático y popular gobierno ha entrado en un período de actividad que concierne a la legislación y es plausible esa actividad que ha venido a beneficiar al proletariado de esta provincia (…). Era tiempo que el proletariado se interese por la clase trabajadora, esa clase que soporta el peso enorme del capitalismo (…). La sanción de las leyes citada involucra toda una obra de reparación social y de defensa de la clase obrera de nuestra provincia, que hoy puede vanagloriarse, de ser la primera que obtiene estos mejoramientos de entre las 14 provincia argentinas».[22]

Cuando comenzamos el capítulo expresamos que los nuevos sectores que comienzan a afianzarse en espacios de cultura a partir de su desempeño en el mundo de las letras estaban vinculados a las ideas socialistas. Si bien las referencias son urbanas, hemos constatados que muchos logran proyectarse al interior tucumano y de ese modo potenciar una cultura en los pueblos que desde mediados de la primera década del siglo XX comenzaba a despuntar.

En el capítulo II analizamos cómo se fueron conformando las bibliotecas populares en el interior de la provincia entre la última década del siglo XIX y las primeras del siguiente. Estos espacios, además de propiciar el fomento a la lectura eran espacios de sociabilidad cultural en sentido amplio. Tenían lugar actividades diversas como bailes, obras de teatro, biógrafos, emprendimientos patrióticos e incluso el fomento al deporte constituían algunas de las actividades que se llevaban a cabo en estos lugares. En el caso de la localidad de Monteros, la temprana creación de bibliotecas populares –incluso de trabajadores– sumados a la alta densidad de población en zonas circundantes y la posibilidad de presionar a legisladores por parte de los vecinos más importantes de este pueblo, lle-

21.– Ídem.
22.– Ídem.

varon, como vimos, a fundar en 1907 la Escuela Normal. En 1922, el primer vicedirector recordaba, el impacto 15 años después de esta fundación,

> «Más de 120 docentes han egresado de sus aulas, más de medio millón de pesos, han circulado por el vecindario, provenientes de la Escuela Normal, de pensión y gastos de los niños y jóvenes de otros vecindarios. Todos los departamentos del sud y pueblos linderos de Catamarca y Santiago del Estero se hallan vinculados a Monteros por su Escuela Normal. Las condiciones edilicias del pueblo han mejorado (…). En vez de centros de perdición de los jóvenes, se cuenta con una biblioteca pública, que les ofrece buenos libros, interesantes revistas y espectáculos cinematográficos. Hoy día, después de leer los diarios nadie anda a tiros. La cultura empieza vincular al pueblo (…)» (Albornoz 1922, págs. 91-93).

Lo cierto es que la cultura constituía uno de los canales de circulación de ideas muy eficaz entre la capital y los diversos pueblos y esto se puso en funcionamiento durante la huelga cañera de 1927. En realidad, entre 1926 y 1928 aproximadamente los pueblos tucumanos se movilizaron en torno al reclamo cañero. Las asambleas del sur tucumano fueron transcriptas por la prensa que se concentró en relatar los actos en las localidades del interior en defensa de la pequeña y mediana propiedad, las concentraciones por lo general fueron en las plazas y las estaciones de trenes de los pueblos. Villa Quinteros, una de las zonas más afectadas movilizó un número importante de personas, por su parte en Famaillá una de las concentraciones logró reunir a 800 trabajores. La huelga tuvo bastante éxito se llegó a paralizar la zafra de 1927. Monteros, Aguilares y Concepción fueron los lugares más activos de las manifestaciones donde se contó con un importante respaldo de comerciantes y vecinos. A mediados de 1927 aparecían ya varias notas alusivas a las concentraciones en los pueblos, a las adhesiones que recibían destacándose sobre todo la participación de los vecinos, lo que demostraba simpatía por la causa. En el caso de Monteros, las actividades de la Federación Agraria se confundían con manifestaciones culturales, tanto de teatro como de música y danza. Los lugares de reunión a veces eran los mismos, la Biblioteca Mitre, la plaza principal o la estación de ferrocarril. Particularmente el 23 de mayo de 1927, *El Orden* informaba que mientras un grupo de aficionados daba una obra de teatro a beneficio, la federación agraria organizaba una reunión como modo de protesta por la liquidación cañera. La causa abarcó a toda la población, incluso se destacaba en Concepción la participación de las damas de la localidad del siguiente modo, «Un numeroso grupo de señoritas encabeza la manifestación y desde los techos y balcones del vecindario arroja flores a los manifestantes rivalizando en entusiasmo con ellos».[23]

23.– AHT, *El Orden*, 28/05/1927.

Finalmente el 2 de junio la manifestación llegó a la capital tucumana. La noticia tuvo tanta repercusión que incluso alteró la compaginación del diario ocupando este evento la primera página de *El Orden*. No era para menos, según el cálculo del diario habían desfilado por la ciudad alrededor de 30.000 personas. Por su parte, el comercio minorista y mayorista de la capital y la campaña habría cerrado con motivo de la manifestación, «El cierre del comercio fue absoluto (…) casi en su totalidad los bars, cafés, confiterías y almacenes se hallaban cerrados (…) las actividades en los mercados se suspendieron, igualmente fue escasísima la circulación de vehículos en las primeras horas de la mañana».

Para registrar la huelga cañera, llegó a la provincia «un operador cinematográfico» de Rosario con el objeto de «filmar para una importante casa de aquella ciudad una película del gran desfile de hoy. La filmación de dicha película se inició esta mañana tomando escenas de los campamentos que desde las primeras horas de la mañana se habían establecido en los alrededores de la ciudad».[24]

Quienes lograron articular un diálogo entre ese mundo rural de trabajadores del surco y los ambientes urbanos pertenecientes a los sectores medios y altos que accedía a la educación superior fueron además de los dirigentes socialistas, los estudiantes universitarios de Tucumán que apoyaron entusiastamente la manifestación cañera y se adherían a las manifestaciones declarando que «la juventud universitaria debe desarrollar una función social (…) luchando por todos los medios para destruir la explotación del hombre por el hombre evitando que el trabajo humano se considere como una mercancía y tratando de establecer el equilibrio económico y social (…) el actual conflicto cañero no es más que el producto de la dominación del capital sobre el trabajo de los menos sobre los más».[25]

Décadas después José Luis Torres recordará el Tucumán de la segunda mitad de la década de 1920 del siguiente modo,

> «Yo he visto en esa tierra morirse de hambre al pueblo y expandirse a un tiempo los bienes de los grandes oligarcas en pródigos brotes acumulados por la codicia insaciable de los poderosos (…) he visto en los días de invierno en que levantan las cosechas salir de los cercos a los obreros del surco (…) he visto palpitar las carnes de las criaturas inocentes por el frío, entrecubiertos por andrajos, trabajar en esas condiciones al servicio de los grandes oligarcas que acumularon millones sobre sus talegas» (Torres, 1973: 44-45).

24.– AHT, *El Orden*, 02/06/1927.
25.– Ídem.

3.2.1 La visita de Alfonsina Storni

En 1927, para el festejo del 45 aniversario de la fundación de la Sociedad Sarmiento, su presidente, Manuel Lizondo Borda decidió invitar a la poetisa Alfonsina Storni como parte de estos festejos.

Por esos años Alfonsina Storni ya era conocida por sus crónicas en diferentes medios de prensa como *La Nación*, *Caras y Caretas* o *Fray Mocho*, y había estrenado en 1926 una obra de teatro «El amo del mundo», que si bien había constituido un fracaso para los críticos porteños a su estreno habían concurrido personalidades del mundo de la política incluyendo al presidente Marcelo T. de Alvear. La ideología de Alfonsina Storni aparecía de un modo visible en sus crónicas, en la estética de su obra pero también en las temáticas abordadas. Claudia Edith Mendez, quien ha estudiado su obra periodística considera que,

> «(…) Alfonsina Storni mostró las angustias de las mujeres que trabajaban y sus triunfos también, les dio espejos en donde mirarse (…). No son sus crónicas para la aristocracia o la minoría culta, que salía en las fotos del jockey club, sino para las lectoras que leen en el tranvía y que gracias a ella tienen un lugar en los periódicos, como protagonistas (…) fue una conocida socialista de su época (…) respetó y apoyó las luchas obreras, se presentó en sindicatos y difundió debates políticos. Ya en la ciudad se dedicó a trabajar y a escribir sus obras, pero en ellas encontramos ideas y nociones (…). La búsqueda de la justicia social, el respeto por el trabajo de las mujeres, la solidaridad entre los grupos, son algunas de las convicciones que la llevaron a escribir de la manera que escribió» (Mendez 2004, págs. 45-48).

Los años veinte fueron los de mayor reconocimiento para la poetisa, con la publicación en los principales medios de prensa a los que nos hemos referido y la obtención de importantes premios como el Premio Municipal de Poesía y el Segundo Premio Nacional de Poesía.

Evidentemente su posición política era clara al momento de ser invitada por el presidente de la Sociedad Sarmiento, pero también para el ambiente de sociabilidad que se había conformado en torno a esta asociación durante la década de 1920. Amalia Prebish era asidua colaboradora en las actividades literarias de la Sociedad Sarmiento, incluso se había desempeñado como jurado en diferentes certámenes de poesía organizados por la asociación, es decir que era valorada por sus pares y esto se puso de manifiesto al ser invitada especialmente para presentar a Alfonsina Storni. Sin embargo, para sorpresa de Lizondo Borda y el resto de los socios, amparada en «"(…) razones ideológicas" rechazó la invitación no sin antes manifestar que (…) tendrá gran honor en preparar una conferencia, que dictará en su oportunidad, en la Sarmiento».[26]

26.– Archivo de la Biblioteca Sarmiento (en adelante ABS) *Actas de la Sociedad Sarmiento*, 10/06/1927.

La recepción de la poetisa siguió adelante, para lo que se invitó a otras señoritas que irían a recibirla a la estación Sunchales y participarían de los festejos. Días antes de la llegada, el diario *El Orden* hacía una reseña en que manifestaba «(…) esta extraordinaria mujer, que representa con honor a la Argentina en el magnífico triunvirato de la poesía femenina de Sud América, que integran Gabriela Mistral y Juana de Ibarbouru (…)». Respecto de su obra y su personalidad el diario consignaba que «posee un vigor casi masculino, que arrastra irremisiblemente ya se esté de acuerdo o no con su visión panteísta de la vida» terminaba refiriendo al público tucumano en los siguientes términos «Tucumán que está poco avezado a los espectáculos de arte puro, y para quien es desconocida la figura varonil y desconcertante de la "mujer de las letras", tendrá en la fiesta de la Sarmiento oportunidad de satisfacer sus ansias de belleza y de sentir conmocionado su ambiente de terca serenidad por la presencia de la gran lírica argentina» luego terminaba la nota refiriendo a los miembros de la Sarmiento «un núcleo de hombres que se ha empeñado en hacer pensar a los tucumanos en algo que no sea solamente industria azucarera y política».[27] Era clara la referencia al contexto político que vivía la provincia desde principios de mayo de ese año y que había tomado repercusiones nacionales.

Una vez llegada a la provincia, el diario le hizo una entrevista en el Hotel Savoy, en la que la poetisa les regaló un autógrafo y los periodistas pudieron manifestarles su admiración. La nota terminaba vinculando este importante momento cultural con otros «(…) el fuego sagrado de la cultura literaria que un día encendieran Avellaneda, Alberdi, Bores (…) para el diario la llegada de Storni constituía un acierto de los miembros de la Sociedad Sarmiento al traer una figura de "sensacional prestigio que nos brindará los tesoros de su alma inquieta"».[28]

El día del acto los miembros de la asociación decidieron homenajearla designándola socia honoraria y transformándola así en la primera mujer que recibía este cargo honorífico dentro de la asociación en sus 45 años

27.– AHT, *El Orden*. El programa de la velada literaria era el siguiente: el presidente de la Sociedad Sarmiento, Manuel Lizondo Borda daría el discurso inaugural a continuación seguirían dos números musicales, una pieza de violoncello y piano ejecutada por Víctor e Inés de Giovanni y luego la serenata de Serrais ejecutada por Elisa Leonardi y Víctor de Giovanni. A continuación, en la segunda parte del acto tendría lugar el recitado de la poetisa de las siguientes obras de su autoría: Primera parte: Romance de la Venganza; Mi hermana; Noche lúgubre; Tu y yo; Un sol; Segunda parte: Letanía de la tierra muerta; tres sonetos, (a) Capricho; (b) Palabras a mi madre; (c) Pasión uno… dolor. Tercera parte: Carta lírica a otra mujer; Capricho; Verso a la mujer intocada; Divertidas estancias a Don Juan; El león.

28.– AHT, *El Orden*, 25/06/1927.

Figura 3.2. «Orquesta de señoritas» c. 1930. Archivo CECAAF.

de vida. Los días subsiguientes la prensa hizo evidente el impacto que la visita de Alfonsina Storni había tenido al publicar en sus páginas una serie de poemas dedicados a la poetisa por parte de miembros de la Sociedad Sarmiento.

Como dijimos, durante la década de 1920 se había difundido un amplio movimiento de poesía en Tucumán. La invitación a Alfonsina Storni para presidir los actos de festejo por el 45 aniversario de la Sociedad Sarmiento era evidencia de ello. También lo demostraban las diferentes fiestas de la poesía que durante la década se llevaron a cabo en el Teatro Odeón, en julio de 1927, un mes después de la visita de Alfonsina Sotrni, la Sociedad San Vicente de Paul y la Escuela de Declamación que dirigía el profesor Serrano organizaban este evento considerado por el diario *El Orden* como un acontecimiento artístico y social en el que «Los méritos de las recitantes y las intérpretes han sido tan equivalentes (…) las poesías, elegidas con acierto fueron en su mayoría bien dichas (…)».[29] Si bien destacaba a María Inés Cárdenas, Victoria Latallada, Blanca Possolo y Daminda Liberatore como las recitadoras más destacadas, sabemos que en el acto participaron alrededor de 17 mujeres que eran alumnas de la Academia de Declamación, además de orquesta compuesta por mujeres que existía por esos años en la ciudad.

29.– AHT, *El Orden*, 17/07/1927.

3.2.2 El recorrido del «familiar»: desde la cultura de los pueblos a los círculos urbanos periodísticos y literarios

> Un aullido agudo y largo / rompe la noche por miedo
> Las casas trancan sus puertas/ y se murmuran los rezos
> Los rezagados se apuran / El Familiar anda suelto
> Se dice que el familiar / es el demonio hecho perro
> Y que tiene sociedad / con el dueño del ingenio
> Por eso anda persiguiendo / a los borrachos y al juego
> Ninguno vio al Familiar / porque el que lo vio está muerto.
>
> Juan Eduardo Piattelli[30]

Como vimos en el capítulo anterior, una de las primeras referencias que apareció en Tucumán sobre lo que se conocería como el mito del familiar fue la obra de teatro escrita por Alberto García Hamilton, «Cañas y trapiches», estrenada en 1909 en el Teatro Belgrano. En esa versión se trataba de un demonio representado como un tigre que luego de un pacto con el dueño del ingenio, se alimentaba de vidas humanas.

Probablemente la conflictividad azucarera desatada a lo largo de la década del 1920 que estalla en junio de 1927 haya sido el contexto ideal para que esta historia que venía circulando desde un tiempo atrás logre cristalizar en un relato elaborado por los trabajadores del surco y de las fábricas, pero que se diseminaba entre otros actores que ahora volvían la mirada hacia la cultura de los pueblos del interior tucumano.

Son evidentes las vinculaciones de la obra de teatro de García Hamilton con el mito del Familiar que irrumpe con fuerza en este período y que con algunas variaciones representa lo siguiente:

Un pacto que los dueños del ingenio habrían realizado con el demonio al que le deben su fortuna y a cambio entregan su alma. El demonio deja a un perro negro como su representante que es alimentado de vidas humanas que son entregadas por el patrón. Según este mito, los trabajadores de la industria azucarera serían quienes alimentan al monstruo.

En 1927 se publica en *La Gaceta* una extensa nota sobre El Familiar, escrita por Ezequiel Díaz. Comienza refiriendo la tristeza que le provoca un ingenio cerrado «Nuestro corazón empieza a latir con violencia (…). El misterioso encanto nos atrae (…) repentinamente nos asaltó al visión del familiar de aquel monstruo que el pueblo llamaba “demonio familiar”

30.– Juan Eduardo Piattelli. «Zamba El Familiar», Archivo Leoni Pinto, Ises, Tucumán.

(…). El familiar vivía en el subterráneo de una fábrica azucarera. Allí su dueño lo acariciaba pidiéndole más fortuna (…). El familiar era testigo de cuantos sacrificios se realizaban para satisfacer su apetito (…). De pronto aquella novela fantástica, inverosímil, como salida de un cuento de Poe, vino a completar nuestra crisis. Allí cerca, en una fábrica vecina había existido un familiar. Era el caso más horroroso que se hacía presente, cada tres o cuatro meses se sacrificaba un indio para dar de comer al familiar».[31]

A mediados de la década de 1930, un trabajo que tenía como tema el mito del familiar, ganó un concurso de ensayo en la Sociedad Sarmiento.[32] Hay dos cuestiones que nos indican que el relato transcurre a fines del siglo XIX, en primer lugar la historia tiene lugar en el ingenio Lules que era propiedad de Clodomiro Hileret. Este ingenio fue cerrado en 1899 porque su dueño decidió concentrar sus esfuerzos en otro establecimiento, – el ingenio Santa Ana – y destinó las tierras del Lules a una importante finca cañera. Otro de los elementos que nos indican el período sobre el que trata el relato tiene que ver con las repetidas referencias a la ley de conchabo que se implementó en la provincia entre 1888 y 1896. La primera representación del familiar en este relato es la de una enorme víbora que luego de una feroz pelea habría devorado a un peón, a partir de aquí según el autor del trabajo premiado,

«La fantasía popular creo la leyenda y al hacerlo se ensañó con el poderoso (…) nació el familiar como un pacto firmado con sangre entre el dueño del ingenio y el diablo». El relato indica que durante un tiempo el miedo de los trabajadores hacia el familiar se acrecentó al igual que la fortuna del dueño del ingenio, y esto era percibido por los trabajadores que veían el lujo en que vivía su familia, otro elemento importante que también habría sido debido al pacto, la creciente del río lules jamás afectó a la finca, hasta que «(…) de pronto, en forma inexplicable, comenzó el derrumbe, la ruina se cirnió [sic] sobre el (…)». Esta situación, según el autor, alimentó el mito que tomó otra forma. El motivo de esta ruina del ingenio tenía que ver con que uno de los trabajadores había logrado matar al familiar «(…) cuando pasado el primer instante, – mezcla de miedo y asombro – se acercaron hasta el sótano para observar al monstruo muerto (…) la bestia había desaparecido! Apenas quedaba allá un negro perro que a todos los pies lamía» (Rosemberg 1936, págs. 35-37).

31.– *La Gaceta*, 20/08/1927.

32.– El concurso fue en 1936 oportunidad en que fue premiada y publicada la obra Palo i'Chalchal, supersticiones, leyendas y costumbres del Tucumán de Tobías Rosemberg.

3.2.3 El cincuentenario de la Sociedad Sarmiento y la creación del Instituto de Estudios Históricos de Tucumán

Como ya mencionamos tras las elecciones de autoridades efectuadas en 1931 logró posicionarse en la Comisión Directiva, con la figura de Luis Gianneo a la cabeza, una tendencia que venía fortaleciéndose en el seno de la asociación desde mediados de la década anterior con el claro objetivo de democratizar el funcionamiento de la Institución y ampliar su campo de acción incorporando a sectores sociales que hasta entonces habían quedado excluidos.

El momento propicio para impulsar este nuevo proyecto estuvo marcado por la celebración del Cincuentenario de la fundación de la Sociedad Sarmiento en 1932. Para ello elaboraron un amplio plan de festejos que incluía exposiciones, visitas de alumnos de numerosas instituciones escolares de la provincia con el objeto de familiarizarlos con el funcionamiento de la asociación; la inauguración de un Salón de Exposiciones para los artistas jóvenes aún no consagrados; velados artísticos y una «conscripción» de socios. Esta última medida consistía en brindar facilidades para el ingreso a cualquier persona que estuviera interesada, a diferencia de la modalidad habitual en la que dos miembros debían respaldar la presentación de un candidato. Con esto no solo se pretendía incorporar a sectores más amplios de la sociedad, sino también mejorar la acuciante situación económica que atravesaba la asociación con el incremento de sus ingresos a través del pago de la cuota mensual de $ 1 m/n que debían pagar sus socios.

A pesar de las dificultades económicas atravesadas, la celebración del Cincuentenario inyectó nueva vitalidad al accionar de la Sociedad, en sintonía con la propuesta de renovación de la Comisión Directiva. Fue en este contexto en que se llevaron a cabo las elecciones de autoridades en 1933 que dieron lugar a una interesante disputa que puso en evidencia las tensiones internas provocadas por el proyecto renovador impulsado desde 1931, al tiempo que reflejaba el clima político provincial y nacional.

En estas elecciones se enfrentaron una lista «oficialista» encabezada por Francisco Padilla y Luis Gianneo en el lugar de presidente y vicepresidente respectivamente, mientras que la oposición propició la candidatura del doctor Manuel Lizondo Borda. En un primer momento, el oficialismo contó con el apoyo del diario *El Orden*, que destacó la obra de la Comisión presidida por Gianneo, la cual había reformado el salón de lectura y ampliado la biblioteca para extender sus beneficios hacia otros sectores de la sociedad.[33]

Sin embargo, esta postura inicial se modificó a lo largo de la campaña electoral, convirtiéndose el diario en la tribuna de quienes apoyaban a la lista opositora, debido a su tendencia conservadora. De esta manera, se

33.– AHT, *El Orden*, 18/03/1933.

ponía el acento en los 8 meses de sueldo que la Comisión saliente adeudaba a los empleados y en el número elevado de socios que habían renunciado a la membrecía. Como contrapartida avalaba la candidatura de Lizondo Borda por considerar que continuaría con la labor cultural asignada a la Sociedad Sarmiento.

A pesar de esta activa campaña, los comicios dieron el triunfo a la lista encabezada por Padilla. Al día siguiente de su triunfo algunos socios manifestaron su descontento renunciando a ser miembros de la asociación. Uno de ellos fue Bruno Jacovella, figura destacada del ambiente cultural tucumano, quien en su carta de renuncia, que fue transcripta íntegramente en las páginas de *El Orden*, ponía en evidencia una postura crítica ante lo que él consideraba el declive cultural de la Sociedad Sarmiento. Desde la mirada de este intelectual, este declive estaba íntimamente relacionado a la apertura política que venía desarrollándose tras la sanción de la ley Sáenz Peña y el triunfo del radicalismo a nivel nacional desde 1916.

> «La Sociedad Sarmiento ha entrado paladinamente en un período semejante al que desde hace quince años atraviesa la política argentina. El sentimentalismo y el pragmatismo (…) el desplazamiento de los valores teóricos de la cultura, han hecho de ella una dependencia de la política criolla (…). Una mayoría incontestable quiere que se sustituya la acción útil a la auténtica cultura, que es aristocrática y humanista (…)
>
> »Cuando vuelva a distinguir dentro de la Sociedad Sarmiento menos preocupaciones democratizantes y más ética e inteligencia, voy a volver».[34]

En la vereda opuesta se ubicaban los socios que integraban el núcleo «Acción», cuyo vocero, Tobías Vargas Núñez, publicó una carta abierta en las páginas de *El Orden* con el objetivo de responder a las críticas de las que se había hecho eco el mismo diario. De esta manera, realizaba una elocuente defensa de la lista vencedora, detallando sus logros:

> «Extender los beneficios de la cultura a una mayor porción de individuos es la mejor demostración de que se tiene interés por el progreso de nuestra democracia (…). La crítica exagerada nos tildó de "utópicos" (…). Sin embargo, el tiempo se encargó de darnos la razón y ahí está la Sociedad Sarmiento con sus puertas bien abiertas para recibir en su seno tanto al rico como al pobre (…). La biblioteca ambulante, la organización de filiales, la inauguración de vagones-bibliotecas en las empresas de transportes es una parte de los propósitos que se concretaron (…)».[35]

Asimismo, Vargas Núñez vinculaba a la lista triunfante con la historia de la asociación, reconociendo en la figura de Ricardo Jaimes Freyre un

34.– AHT, *El Orden*, 31/03/1933.
35.– AHT, *El Orden*, 03/04/1933.

antecedente de la tendencia democratizadora, lo que venía a legitimar a la lista triunfadora.

Si bien esta intervención puso fin a la controversia en las páginas del diario, en meses sucesivos aparecieron duras críticas a la labor de las autoridades de la Sociedad, sobre todo a raíz de una de sus primeras medidas: la disminución de las horas en que la biblioteca permanecía abierta en el turno nocturno con el objetivo de que sus empleados no trabajaran más de las 8 horas diarias reglamentadas por la legislación vigente. Respecto a esta medida, desde las columnas del diario se sostenía que perjudicaba a los trabajadores que no disponían de otro horario para concurrir a la misma ni del dinero suficiente como para adquirir sus propios libros, contradiciendo así el propósito de democratización de la lectura impulsado por la lista triunfante. Al mismo tiempo, sostenían que la novel Comisión Directiva tenían como objetivo «proporcionar ilustración a los que la solicitan y solo subsidiariamente (…). Hacer cumplir las leyes sobre jornada mínima de trabajo».[36]

Estas críticas no hicieron mella en la tendencia renovadora que logró concretar numerosos proyectos. Uno de ellos fue la participación en la creación de un Centro de Bibliotecarios, que tuvo como principal objetivo «entender en la mejora de sueldos y en la estabilidad de los cargos», al tiempo que se proponía impulsar una serie de medidas que tendían a facilitar el trabajo de los bibliotecarios y la consulta bibliográfica. Entre ellas podemos mencionar la unificación del sistema de catalogación, la capacitación y emisión de títulos que certificaran la idoneidad de los empleados de las bibliotecas, la realización de conferencias referidas a la labor del bibliotecario y la elaboración de catálogos.[37]

Es, además, gracias a este impulso renovador que se constituyeron en 1933 el Instituto de Conferencias y el Instituto de Estudios Históricos de Tucumán, organismos dependientes de la Sociedad Sarmiento. Ambas iniciativas tenían como objetivo complementar la labor cultural de la misma y despertar en el público tucumano el interés por estas manifestaciones culturales. El Instituto de Conferencias se encargó de organizar disertaciones sobre temáticas de actualidad, con el objetivo de habituar a la sociedad tucumana a asistir a este tipo de eventos y de facilitar, además, la formación de conferencistas. Se trataba de institucionalizar una práctica de largo aliento puesto que desde 1929, debido al accionar de representantes del ala renovadora, se venían impulsando en el seno de la Sociedad una serie de Conferencias de extensión popular.[38]

Por su parte, el Instituto de Estudios Históricos de Tucumán surgió por iniciativa del presidente de la asociación, Francisco Padilla. En un primer

36.– AHT, *El Orden*, 30/04/1933.
37.– AHT, *El Orden*, 16/04/1933.
38.– ABS, Libro de Actas, 1919-1931: 290; 317-320; 356.

momento, estuvo pensado como un espacio en el que pudieran inscribirse todos aquellos que estuvieran interesados, y se propuso cumplir con el ambicioso anhelo de escribir la historia provincial. Además, tuvo como objetivos la realización de conferencias de divulgación y la elaboración de manuales para la enseñanza escolar.

La creación de este espacio respondía a un interés por el conocimiento del pasado que se había manifestado tempranamente en el seno de la Sociedad Sarmiento. Asimismo, se encontraba en sintonía con el clima que a nivel nacional había dado lugar a la creación de numerosos centros dedicados al estudio de la historia.[39]

Los miembros del Instituto de Estudios Históricos de Tucumán contribuyeron a delimitar el campo disciplinar de la historia, diferenciándolo de la ficción literaria y de las especulaciones filosóficas. De esta manera, pusieron el acento en una serie de mecanismos para la validación de la producción historiográfica tales como la consulta bibliográfica y de fuentes documentales siguiendo una metodología rigurosa, base de la labor del historiador, como garantía de «objetividad».

Asimismo, el Instituto logró posicionarse como una corporación de especialistas que someterían a un minucioso control el ejercicio del oficio de historiador, distinguiendo a sus miembros de los meros aficionados. De esta manera, restringieron ese objetivo inicial de abrir sus puertas a cualquiera que estuviera interesado a través de estrictas pautas de ingreso. Para poder formar parte de la entidad, los candidatos debían presentar un listado de publicaciones y artículos que respaldaran su dedicación a los estudios históricos, a la vez que eran evaluados por los miembros del Instituto quienes debían decidir si el candidato era o no aceptado.

Otro aporte fundamental del IEHT a la profesionalización de la disciplina en la provincia fue la iniciativa que cuajó en la creación de la Junta Conservadora del Archivo Histórico Provincial y que respondía a la necesidad de conservar, organizar y publicar los documentos que formaban parte del patrimonio histórico de la provincia. Esta se creó a través de un decreto de julio de 1935, durante el segundo gobierno del radical Miguel Campero (1935-1939). Quedaba derogada, así, la ley del 2 de julio de 1912 que confiaba a la Universidad de Tucumán el manejo del

39.– Ejemplo de ello son el Centro de Estudios Históricos de Santiago del Estero, creado en 1932 por iniciativa de figuras destacadas tales como Bernardo Canal Feijoo, Horacio Rava y Emilio Warner; o el Centro de Estudios Históricos de Santa Fe, fundado en 1935 por personalidades de la talla de Manuel Cervera y Salvador Dana Montaño. Estas instituciones constituyeron instancias de profesionalización de los estudios históricos en sus respectivas provincias, ya que propiciaron la realización de investigaciones acerca del pasado guiadas por estrictas normas de «cientificidad» al tiempo que mantuvieron vínculos de intercambio con ámbitos similares del resto del país.

Archivo. A través de este decreto se creaba una Junta compuesta de cinco miembros convocados como especialistas en el estudio del pasado: Manuel Lizondo Borda – quien ocupó la presidencia de la misma – Francisco E. Padilla, Alberto Rougés, Emilio Catalán y Juan Alfonso Carrizo. Entre sus atribuciones se encontraban la gestión de donaciones de archivos de particulares y la publicación de documentos.[40]

Por otro lado, debido a la relevancia que había alcanzado a nivel nacional, el Instituto colaboró con la Comisión Nacional Monumento al teniente general Don Julio Argentino Roca, la cual se había organizado para conmemorar el centenario de su nacimiento a celebrarse en 1943. Para ello, el gobierno nacional – interesado en señalizar los lugares históricos y establecer monumentos que dieran un anclaje material al relato histórico – facultó a dicha Comisión para adquirir el inmueble en el que había nacido con el objetivo de convertirlo en monumento nacional. Primero era preciso determinar el lugar donde se emplazaba dicha vivienda, por lo que se encomendó al Instituto la realización de las indagaciones pertinentes. Esta es una clara muestra del reconocimiento con que contaba como referente en el estudio del pasado provincial.

A pesar de que en sus primeros años el Instituto dio muestras de una gran vitalidad, con la realización de numerosas conferencias y la participación en numerosos proyectos, perdió rápidamente fuerza debido a numerosos factores que contribuyeron al cese de sus actividades. Uno de ellos fue, posiblemente, la creación del Departamento de Filosofía, Pedagogía, Historia, Letras e Idiomas en el seno de la Universidad Nacional de Tucumán en 1936 y del Instituto de Historia, Lingüística y Folklore en 1937. El surgimiento de estos ámbitos podría haber influido en la pérdida del protagonismo del Instituto como entidad legitimadora de la historia «científica» en la provincia.

Sin embargo, parece haber tenido un mayor impacto la muerte de Emilio Catalán, quien presidió la entidad de manera ininterrumpida desde su creación, acontecida en 1938. Pese a haber tenido una efímera existencia, el Instituto de Estudios Históricos de Tucumán constituyó un importante antecedente de la profesionalización de la disciplina histórica en la provincia, al haber constituido un espacio que permitió canalizar un arraigado interés por el conocimiento del pasado, al tiempo que contribuyó a delimitar el campo disciplinar distinguiéndolo del resto de las disciplinas a través de la activa defensa de una metodología rigurosa cuya aplicación pretendía a romper con las formas tradicionales de escribir acerca del pasado.

40.– Siguiendo con este último propósito, la Junta Conservadora publicó los volúmenes I y II de la colección «Documentos coloniales» en 1936 y 1937 respectivamente.

3.3 Un campo cultural más complejo y diversificado

A lo largo del decenio de 1930 y durante el primer lustro de la de 1940, el ámbito de la cultura letrada se torna más dinámico y complejo. Si en las primeras dos décadas del siglo XX había comenzado a organizarse, según hemos visto en el capítulo anterior, lo que puede pensarse como un incipiente campo intelectual, en esta nueva etapa dicho campo se afianza y además se especifica en subcampos disciplinarios. Este fenómeno se evidencia con nitidez en el caso de la literatura, que comienza a configurarse como un campo diferenciado en el marco del más vasto campo de producción cultural, con una creciente independencia respecto del estado y de las instituciones oficiales, como veremos más adelante.

En este período se observa además la declinación de la preponderancia de la llamada «generación del Centenario», grupo que en la etapa anterior prácticamente dominaba el desarrollo de la cultura letrada tucumana: recordemos que había estado al frente de las principales instituciones (la Sociedad Sarmiento, la Universidad creada precisamente por ese grupo) y que se había ocupado de elaborar un discurso «oficial» acerca de Tucumán y de la región del Noroeste que cristaliza en las relevantes publicaciones de los años del Centenario de la Independencia. Pero el grupo es desplazado por un tiempo de la conducción de la Universidad a partir de la renuncia de Juan B. Terán al rectorado en 1929. Julio Prebisch, uno de los adalides de la Reforma Universitaria, pasa a ser la nueva figura dominante en la institución, hasta 1940, año en que su segundo rectorado es intervenido. No obstante, ciertos integrantes del grupo del Centenario, como Ernesto Padilla y Alberto Rougés, volverían a ejercer un papel relevante durante la segunda gestión de Prebisch, por cuanto participan activamente en la creación de nuevos departamentos, facultades e institutos (las facultades de Filosofía y Letras, Derecho y Ciencias Sociales, Farmacia y Bioquímica, el Instituto de Investigaciones Botánicas Miguel Lillo, el Departamento de Investigaciones Regionales) que suponen un proceso de expansión de la Universidad. El grupo se aparta también, temporalmente, de la dirección de la Sociedad Sarmiento. Sin embargo, retorna a la institución durante la presidencia de Alfredo Coviello, una figura que busca recuperar, aunque con matices, parte del proyecto cultural del Centenario.

3.4 Alfredo Coviello, la revista Sustancia y el desarrollo regional

Alfredo Coviello constituye un actor protagónico de la vida intelectual y universitaria en Tucumán durante la década de 1930 y hasta su muerte en 1944. Fue el principal impulsor de la creación de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, presidió la Sociedad Sarmiento, codirigió el diario *La Gaceta* (donde impulsó la expansión y modernización de la empresa), instituyó la filial local de la Sociedad Argentina de Escritores

y fundó la importante revista cultural *Sustancia*, de notable repercusión internacional.

Para la creación de la Facultad de Derecho en 1938 (que resulta especialmente controvertida: en un principio el mismo rector Prebisch se opone a la iniciativa), Coviello recibe el apoyo de Padilla y de Rougés. Ellos también lo apoyan, según lo indicado, en su gestión al frente de la Sociedad Sarmiento. Unos años antes ambos se habían alejado de la institución debido en buena medida a la llegada de nuevas figuras a la comisión directiva a mediados de la década de 1930: españoles republicanos, radicales, socialistas, cuestionados por el grupo del Centenario como responsables de una «obra disolvente de lo heredado» (Leoni Pinto 1995, pág. 88). No obstante, cuando Coviello asume la presidencia de la Sarmiento en 1939, ellos regresan a la institución y brindan su apoyo a los diversos proyectos de Coviello, entre ellos, el de la revista *Sustancia*.

La creación de una revista cultural es una de las primeras iniciativas presentadas por Coviello en el marco de su gestión en la Sarmiento. Nace así *Sustancia*, que surge como una expresión institucional de la asociación, aunque forja pronto un derrotero propio y llegaría a ser descripta en un clásico libro sobre revistas argentinas como «la más valiosa de todas las revistas literarias publicadas en el interior del país» (Lafleur, Provenzano y Alonso 1968, pág. 140). *Sustancia* entrega 17 números durante su ciclo de edición regular, que se extiende entre junio de 1939 y octubre de 1943 (en 1946 aparece un último número que surge como un homenaje póstumo a Coviello). En los primeros diez números lleva el subtítulo de «revista de cultura superior», que sugiere la adhesión a una concepción restringida de cultura. Pero a partir del número 11/12 tal subtítulo cambia por el de «tribuna continental de cultura provinciana», en un vuelco hacia la interconexión de las diversas regiones del país, preocupación central de Coviello, como veremos más adelante. Durante todo el ciclo de edición, él se desempeña como director y como principal encargado de la realización de la revista. Cuenta además con la colaboración de numerosas figuras de Tucumán, del país y del extranjero: intelectuales, escritores, filósofos, folklorólogos, políticos, docentes de la entonces flamante Facultad de Filosofía y Letras, redactores del diario *La Gaceta* codirigido por Coviello, miembros de la Sociedad Sarmiento.

La revista se define como un «órgano de cultura general», deliberadamente abierto a distintas orientaciones ideológicas y a campos disciplinarios diversos, como sobre todo la filosofía, la folklorología y la literatura. El de la filosofía es sin duda el campo al que *Sustancia* hace su contribución más relevante y al mismo tiempo alrededor del cual cimenta una parte significativa de su propio prestigio. Este predominio filosófico se explica por los propios intereses de Coviello (autor de diversos libros de divulgación filosófica), por la relación de Coviello con Francisco

Romero (discípulo de Alejandro Korn y líder del movimiento filosófico argentino de esos años), y por el contexto de renovación y afianzamiento experimentado en el momento por los estudios filosóficos del país, que permiten hablar de una profesionalización de la disciplina en esa etapa. Pensadores como Bergson y Heidegger son algunas de las influencias centrales de ese momento y precisamente a ambas figuras *Sustancia* dedica dos de sus números más importantes. El número 4, que da a conocer la primera versión castellana del texto de Heidegger «De la esencia del fundamento», traducción directa y autorizada conseguida por Romero, cuya publicación él mismo considera un «verdadero acontecimiento». Y el número 7/8, que dedica una extensa sección al pensamiento y la influencia de Bergson, recientemente fallecido, en la que colaboran pensadores y profesores de filosofía argentinos y latinoamericanos, y donde se da a conocer la más completa bibliografía bergsoniana publicada hasta el momento, elaborada por Coviello y publicada luego como libro con el título *El proceso filosófico de Bergson y su bibliografía*. Obras de referencia relevantes en la materia como el *Diccionario de grandes filósofos* de Ferrater Mora citan en primer término este libro al indicar el material relativo a Bergson.

Casi todos los protagonistas de ese momento de consolidación del campo de la filosofía en el país colaboran en *Sustancia*: Rodolfo Mondolfo, Roger Labrousse, Manuel Gonzalo Casas, Luis Farré, Miguel Ángel Virasoro, Emile Gouiran, los ya mencionados Pucciarelli, Sánchez Reulet y Rougés, así como profesores de filosofía peruanos, brasileños, norteamericanos. Muchos de estos autores piden a Coviello la publicación de separatas con sus textos en *Sustancia*, que ellos mismos se encargan de costear. Este gesto sugiere la importancia de la revista en la difusión de las ideas filosóficas en la época. Puede hablarse de la existencia de un proyecto filosófico en *Sustancia*, una suerte de «subproyecto» dentro de la más amplia propuesta de la revista, que estuvo sustentado en el anhelo de afianzar la conciencia filosófica en el país, difundiendo ideas y vinculando a sus autores. Dicho proyecto dota además a la revista de un perfil académico y especializado que imprime matices en su autodescripción como «órgano de cultura general».

Aunque de modo menos acentuado que el de la filosofía, el folklore también encuentra un espacio importante y diferenciado en *Sustancia* a partir de la participación de figuras clave en el proceso de constitución del campo de la folklorología en el país, como Ricardo Rojas, Juan Alfonso Carrizo, Orestes Di Lullo, Bruno Jacovella, Rafael Jijena Sánchez, Tobías Rosenberg. Ellos colaboran con artículos que comunican resultados de investigaciones folklóricas, reflexiones teóricas sobre el folklore como disciplina específica, y comentarios y notas sobre la situación del campo de la folklorología en el país en el momento. En cuanto a la literatura,

en todos los números de la revista es posible encontrar textos literarios, pero esas colaboraciones no tienen el prestigio ni el grado de actualidad y especialización de las colaboraciones relativas a la filosofía o al folklore. Así, no tiene cabida en *Sustancia* la literatura argentina que luego la crítica literaria consideraría como la más renovadora de la década de 1940. Tampoco los jóvenes escritores de Tucumán y la región, que por el contrario encuentran su lugar en la revista *Cántico* y en La Carpa, sobre las que hablaremos más adelante.

Según lo anticipado, a partir del número 11/12, de octubre de 1942, *Sustancia* experimenta una relativa transformación y pasa a autodenominarse como una «tribuna continental de cultura provinciana». El *staff* cambia visiblemente con la sustitución de su «consejo de colaboración» inicial por un «comité federativo» integrado por representantes de distintas provincias.[41] En el número 17 se suma a Francisco Padilla (Tucumán), y en el número póstumo, Rodolfo Mondolfo (Córdoba). Sólo dos miembros del consejo de colaboración inicial permanecen en el comité federativo: Alberto Rougés y Juan Alfonso Carrizo.

Los factores que motivan esos cambios son explicitados en un texto incluido al comienzo de dicho número que puede leerse como una nueva declaración de principios de la revista y al mismo tiempo como un balance de la tarea realizada hasta el momento:

> «A partir del presente número *Sustancia* se convierte en el órgano continental de la cultura provinciana. Hasta ahora, ha sido la voz propia de la región norteña. Ha dado prevalencia al folklore y las expresiones literarias del medio, considerándose a la vez instrumento formativo de los jóvenes con vocación humanística sin ninguna otra distinción que la aptitud probada. Ha mantenido la preponderancia de la filosofía y de la poesía y poética en cuanto concierne a su eco continental. A través de sus páginas se ha analizado el problema de la cultura, la posición de la filosofía, y se ha efectuado el análisis de valores argentinos, americanos e incluso universales.
>
> »Pasa ahora a la etapa de inter-conexión regional, naturalmente: por simple re-descubrimiento que en forma sucesiva han hecho entre sí los grupos de obreros de la cultura que laboraban por el engrandecimiento intelectual del país en un contacto menos íntimo y en zonas aparentemente dispares (…).
>
> »Desde hoy será el medio de expresión inmediata de una confederación de cultura argentina, cuyo Comité Federativo encabeza estas manifestaciones.

41.– Alcides Greca y Ángel Guido (Santa Fe); Saúl Taborda y Émile Gouiran (Córdoba); Ricardo Tudela, Fausto Burgos, Alfredo R. Bufano y Juan Draghi Lucero (Mendoza); Juan Alfonso Carrizo (Catamarca); Orestes Di Lullo y Horacio G. Rava (Santiago del Estero); Horacio Carrillo y Daniel Ovejero (Jujuy); Antonio de la Torre (San Juan); Elías Ocampo (La Rioja); Ataliva Herrera, Juan Mantovani y Alberto Córdoba (Buenos Aires); Alberto Rougés (Tucumán)

> Tenderá a *descentralizar* la cultura argentina, *integrar* la vida espiritual de las regiones, *dignificar* el movimiento intelectual provinciano.
>
> »Acentuará el tono de la expresión nacional, armónicamente conjugado con el sentido universal de la humanidad y de la cultura. Será un afán primigenio decir con *voz propia* y no repetir como *eco*, sin que esto entrañe encerrarse en ningún exclusivismo dogmático: el arte, la filosofía, las manifestaciones literarias y la vida intelectual orgánicamente concebida, con un desarrollo de acento peculiar, de iniciativa creadora, que lleve incluso en los problemas más complejos a procurarnos soluciones originales. Aspira a convertirse en una revista que condense la esencia de la vida regional: un órgano continental eminentemente provinciano. Realizará, pues, en el plano de la cultura, lo que su Comité Federativo entiende como más urgente para el futuro inmediato del país: incluso el ideal de la unidad argentina a través de la cultura (…)».[42]

El fragmento plantea una serie de objetivos ligados al desarrollo cultural de las regiones del interior del país, como la descentralización de la cultura argentina, la integración de la vida espiritual de las regiones, y la dignificación del movimiento intelectual provinciano. Dichos objetivos constituyen un verdadero *leitmotiv* para Coviello, presente en la mayor parte de las intervenciones de los últimos años de su vida y manifestado ya en algunos artículos breves incluidos en números anteriores de *Sustancia*. El fin último sería el logro del mencionado «ideal de la unidad argentina a través de la cultura». Tal anhelo refuerza el carácter nacional que se atribuye *Sustancia*. La mención de la voluntad de acentuar el «tono de la expresión nacional, armónicamente conjugado con el sentido universal de la humanidad y de la cultura» sugiere que se aspira a un nacionalismo universalista – en la medida en que, se infiere, la cultura y los problemas del hombre son universales – así como regionalista y americanista. Siguiendo el hilo argumental del texto, la unidad nacional parece ser sólo posible a partir del diseño de un nuevo mapa cultural del país. Un mapa más federal, en el que las diferentes provincias o regiones se conecten entre sí y cobren parejo protagonismo, impugnando así la centralidad de la capital.

Este afán de desarrollo regional es planteado por Coviello también en sus reflexiones sobre la universidad, donde retoma algunas de las ideas de Juan B. Terán al fundar la casa de estudios. Coviello se muestra, al igual que Terán, como un hombre también preocupado por conjugar los proyectos universitarios y regionales con las necesidades del país. Dos libros de su autoría, aparecidos ambos en 1941, reflexionan sobre estas cuestiones: *Geografía intelectual de la República Argentina*, donde establece que el país está dividido «naturalmente» en cinco regiones («norte, centro, cuyo, litoral, y sud»), además del área cubierta por la Capital Federal, y *El sentido integral de las universidades regionales*, que retoma esta idea y

42.– *Sustancia*, n.º III, págs. 341-343 (énfasis en el original).

desarrolla con mayor amplitud su concepto de región, además de trazar un panorama de los principales problemas que aquejan al país, proponiendo la idea de «regionalidad» como una salvación del destino nacional.

Coviello distingue las regiones de las provincias. Las regiones no están delimitadas constitucional, legal y políticamente ni dibujadas en la carta magna, pero son «formaciones naturales» que impulsan el destino de una zona (Coviello 1941, págs. 22-23). Afirma que cada región se caracteriza por «una serie de factores naturales, económicos, industriales y aun por una serie de hechos históricos» (21), y por poseer «un alma, una conciencia, plena o parcialmente desarrollada» que es necesario estimular. Fiel a la idea nacionalista de un interior puro e incontaminado, afirma que es en las regiones donde «más se halla cimentada la tradición, en el más esencial sentido de la argentinidad» (1941, pág. 22). A su criterio, cada región aspira a un desarrollo integral y, ávida de «integralizar» [sic] su cultura, aspira siempre a ser asiento de una Universidad.

Sin embargo, para Coviello, las regiones no están en la Argentina suficientemente desarrolladas. Para explicar esta idea, compara el país con un organismo: la capital sería la cabeza, de crecimiento desproporcionado, y las regiones, el débil cuerpo. La «anormalidad» de la Argentina estaría provocada por una «excesiva acumulación sanguínea en la cabeza». Así, para «un desarrollo proporcional y armonioso de todo el organismo» advierte la necesidad de una «sangría metropolitana» y de impulsar «la irrigación sanguínea en las regiones, para no dejar languidecer el cuerpo» (23). Coviello juzga central la «proporcionalidad geográfica» del país y afirma que de ella depende su equilibrio cultural. Establece así un cruce entre geografía y cultura, que se advierte con claridad en su concepto de «regionalidad», término que, según sus palabras, «ha de interpretarse como proporcionalidad, como armonía cultural, como equilibrio del desarrollo intelectual, como desarrollo normal – no hipertrofiado – de la salud espiritual del país» (1941, pág. 32). En este sentido, la regionalidad sería una responsabilidad nacional:

> «La Nación, como entidad de conjunto, debe tener un interés extraordinario en armonizar, en equilibrar la formación del cuerpo que constituyen las provincias. Y el mejor modo es fomentando el desarrollo gradual, intenso, profundo, integral de la región. Quizá aquí resida su más grave responsabilidad para la argentinidad del futuro nacional» (Coviello 1941, pág. 32).

Las universidades regionales son representadas como el principal instrumento de este anhelo de regionalidad que Coviello visualiza como «auténticamente argentino e indesvirtuablemente patriótico». Para él, al igual que para Terán y para Rojas en el caso de la Universidad de Tucumán, las universidades regionales constituyen órganos de equilibrio nacional:

> «El desarrollo integral de las universidades regionales es, pues, una contribución paralela a otras que tienden a conquistar el establecimiento de un equilibrio interno que no existe actualmente en el país. No son solamente faros que iluminarán vastas regiones, sino focos de luz que atraerán con fuerza propia» (Coviello 1941, pág. 189).

Como Terán, Coviello habla de una «Universidad de la región, con hombres de la región», con «conciencia de su responsabilidad local», que tenderá a «arraigar a la juventud en su propia zona», y que «ha de estudiar sus propios problemas». En efecto, Coviello parece querer continuar el proyecto de investigación sobre la región que Terán iniciara, a partir de la organización del Departamento de Investigaciones Regionales, creado en 1937 para ocuparse del estudio integral del Norte del país desde distintas áreas y campos disciplinarios (medicina, historia, lingüística, folklore, investigaciones botánicas, económicas, sociológicas, técnico-industriales, entre otros campos). Sin embargo, también se muestra preocupado por el hecho de que la Universidad tucumana quede circunscripta a límites exclusivamente regionales. Desde su punto de vista, lo regional debe conjugarse con lo que denomina «integral», cuyo sentido asimila a «universal». Justifica así la necesidad de crear también facultades «integrales», como las de Derecho y Ciencias Sociales y Bioquímica, constituidas, según se indicó ya, por su iniciativa.

3.5 El programa cultural de Alberto Rougés y Ernesto Padilla: el cancionero de Juan Alfonso Carrizo

Como dijimos anteriormente, esta élite política y económica que había logrado concretar un proyecto intelectual de gran envergadura como fue la creación de la Universidad provincial en 1914 entró hacia mediados de los años 20 en una especie de declive. Esta decadencia se manifestó en el apartamiento de muchos de ellos de lugares clave. En efecto, entidades culturales como la Sociedad Sarmiento constituyeron espacios que durante este período incorporaron sectores nuevos a los que ya nos hemos referido, e incluso fueron más allá intentando abrir sus puertas a todos los que desearan consultar libros en su biblioteca, disfrutar de disertaciones o conciertos musicales.

Pero, la decadencia de la élite intelectual también se manifestó en el intento de arraigarse a la cultura rural en la que, estaban convencidos, residía una especie de nacionalidad argentina que no había sido contaminada. Esta idea ya estaba en alguno de los escritos de Juan B. Terán publicados en la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, en los que refería a la baja densidad de inmigrantes que se habían afincado en la provincia en comparación con el área metropolitana. Este dato le permitía identificar que en esta zona del país residía una especie de nacionalidad no contaminada.

Sin embargo la novedad que adquirió este programa algunas décadas después estribaba en que estos valores había que buscarlos en el interior profundo, el área rural y sus expresiones de cultura. Esta búsqueda se combinó con procesos locales. En efecto, el proceso de creación de bibliotecas populares, importantes establecimientos educativos nacionales como la Escuela Normal de Monteros y otros ámbitos que fomentaban la cultura en el interior de la provincia constituye otra de las causas del éxito en la revalorización de la cultura rural.

Según Oscar Chamosa, «La élite tucumana diseñó y puso en práctica con inusitada eficacia un proceos de apropiación de la cultura rural provincial (…) los agentes culturales aliados a la élite promovieron una transformación del gusto estético que revalorizó la producción local espontánea y anónima» (Chamosa, 2010: 74-75).

Uno de esos agentes culturales aliados fue sin duda Juan Alfonso Carrizo quien llevó a cabo una importante tarea de recopilación de canciones populares.[43] El maestro era crítico con quienes habían ocupado lugares clave en ámbitos de cultura respecto de la mirada hacia el interior,

> «(…) los hombres de letras, por lo común, no se adentran en el pueblo, lo miran desde lejoos, lo desdeñan y hasta lo desprecian (…) porque en la campaña provinciana vivieron años y años ajenos a él no poco literatos de valía. Amadeo Jacques, Cosson y Groussac por ejemplo vivieron en Tucumán e ignoraron por completo el mundo poético y legendario que después descubriríamos entre la gente campesina de esa provincia» (Carrizo, 1933:)

La trayectoria de Carrizo sufre un período de inflexión a partir de que su labor es apadrinada por dos importantes figuras de la oligarquía y la política tucumanas: Ernesto Padilla y Alberto Rougés. Desde ese momento la Universidad de Tucumán comenzó a promover sus primeras investigaciones como folklorólogo.

Coincidimos con Diego Chein cuando afirma que tanto Ernesto Padilla como Alberto Rougés «(…) Consideraban a la región del antiguo Tucumán colonial como el reservorio espiritual nacional del espíritu hispánico. La pervivencia en ella de una tradición popular que arrancaría en el Siglo de Oro español constituiría la prueba inobjetable de ello» (Chein 2006, pág. 164).

43.– Catamarqueño nacido en 1895, cursó estudios en la Escuela Normal de esa provincia y luego se trasladó a Buenos Aires a ejercer como maestro. En 1915 comenzó una tarea de recopilación de canciones populares. Los resultados de estas investigaciones comenzarían a ser publicados casi una década después. El momento en que comienza a publicarse sus escritos también coincide con la preocupación de Ricardo Rojas por buscar la identidad nacional que lograra integrar a los inmigrantes.

Para Carrizo la civilización americana estaba fundada en dos tradiciones, la india y la española, desarrolla su concepto de literatura argentina a partir de su ciudad natal, por lo que el elemento precolombino tiene un gran peso. En el caso de la influencia española tendrá mucha importancia para Carrizo el impacto del cristianismo que aparece en su obra como la base de la sociedad y de la convivencia pacífica entre conquistadores e indígenas. En Carrizo se trata de un catolicismo conservador que lo lleva incluso a considerar la desaparición del cancionero popular como la señal de una decadencia de la vida espiritual,

> «Las nuevas generaciones de la campaña (…) las que se educaron después del año noventa, se criaron en el ámbito materialista, y dieron la espalda a la cultura tradicional de sus padres y abuelos, por eso es que los cantares no sobreviven más que en la memoria de los viejos (…).
>
> »Aliento la esperanza de que una nueva generación argentina recoja ese tesoro poético que he encontrado casi abandonado (…) y reanude la honrosa tradición de cultura (…) bruscamente interrumpida por la irrupción de una civilización tan puramente material (…)» (Carrizo 1933, pág. 28).

Estos espacios rurales estarían incontaminados aun del materialismo de la ciudad y sobre todo de las grandes ciudades.

Diego Cheín ha identificado la constitución de un campo de folkorología en la Argentina a mediados de la década de 1930. Con el intento fallido de realizar un congreso nacional de folklore organizado por Tucumán, se evidencian sin embargo una serie de estructuras a lo largo del país que permiten hablar de un campo. «la delimitación de intereses comunes y una forma de capital específico» (Chein 2010, pág. 183).

Lo cierto es que la política cultural llevada adelante por Rougés y Padilla se desarrolló hacia distintos niveles, por una parte desde la provincia aportó a las investigaciones de Carrizo e Isabel Aretz sobre el folklore, también gestionaron con éxito ayuda desde la esfera nacional para publicar estos trabajos y además para incluir su enseñanza en las escuelas.

3.6 Emergencia de un campo específicamente literario: la Facultad de Filosofía y Letras, Cántico, el grupo La Carpa*

Como hemos visto más arriba, si bien en *Sustancia* la literatura ocupa un espacio importante, la revista no participa de la renovación literaria que a partir de 1940 experimenta la provincia y la región. Son otras las publicaciones y los proyectos, contemporáneos de *Sustancia*, los que protagonizan ese proceso renovador. Nos referimos sobre todo a la revista *Cántico* y al grupo literario La Carpa, cuyos reclamos y exigencias dan cuenta de la voluntad

*.– Para una visión más profunda sobre *Cántico* y La Carpa, pueden verse los capítulos III y IV de Martínez Zuccardi (2012).

de instituir en Tucumán lo que podría hoy pensarse como un campo específicamente literario. Entre las condiciones que hacen posible este fenómeno figura en primer término la profunda transformación propiciada por la presencia en el ambiente de la Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán (constituida como Departamento a fines de 1936 y convertida en Facultad en 1939), una de las primeras instituciones de su tipo en el país, luego de las existentes en Buenos Aires y La Plata. La nueva facultad tucumana despierta de inmediato el entusiasmo de los jóvenes con inquietudes literarias, tanto por la calidad de sus primeros profesores (Manuel García Morente, Marcos A. Morínigo, Enrique Anderon Imbert, Eugenio Pucciarelli, Risieri y Silvio Frondizi, Aníbal Sánchez Reulet, entre otros), como por la novedad de los programas que incluían las últimas corrientes de pensamiento vigentes en Europa, las nuevas metodologías de enseñanza y una bibliografía hasta entonces «casi inexistente en el medio» (Gramajo de Seeligman 1997, pág. 10).

Este nuevo escenario promueve la institucionalización de la literatura, tanto de su enseñanza como de la práctica crítica y de la creación. Se produce entonces la particularización de la esfera literaria dentro del más vasto ámbito de la cultura, y se fomenta la especificidad de lo literario a partir de la exigencia de rigor y sistematicidad tanto en la producción creadora como en la crítica. Profesores de literatura como los ya nombrados Anderson Imbert y Morínigo tienen un papel protagónico en este proceso. Ambos se habían formado con Amado Alonso en el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, que alcanza prestigio internacional precisamente en el período en el que Alonso se desempeña como director (1927-1946) y se convierte, luego de la destrucción de Centro de Estudios Históricos de España durante la guerra civil española, en «el centro de estudios filológicos de mayor importancia en el mundo de habla hispana» (Myers 2004, pág. 91). Se atribuye a este Instituto el haber prácticamente iniciado la crítica universitaria en la Argentina, una crítica con «principios y métodos científicos» caracterizada por un mayor rigor, y no ya de carácter «impresionista o dogmático» (Borello 1968, págs. 1065-1066). En este momento, y en buena medida por la acción de Alonso y el Instituto, se consolida la estilística como paradigma de la crítica literaria en el país, cuya hegemonía sería cuestionada recién por la difusión del estructuralismo (Link 1994, págs. 14-15).

Poco después de creada la Facultad de Filosofía y Letras en Tucumán aparece *Cántico*, revista de poesía creada y dirigida precisamente por Morínigo. Los tres únicos números que llega a entregar, entre julio y diciembre de 1940, están dedicados a difundir a jóvenes autores del «interior» del país. En efecto, sus páginas dan a conocer los primeros poemas de los tucumanos Guillermo Orce Remis y Leda Valladares, y textos tempranos del entrerriano Alfonso Sola González y de la santiagueña María Adela

Agudo. Un objetivo central de *Cántico* parece haber sido el de fomentar el desarrollo de una literatura y una crítica literaria practicadas «en serio», esto es, con el rigor y la dedicación que exigen ambas dimensiones de una actividad específica y diferenciada de otros ámbitos de la producción cultural. Diversas notas y comentarios que no llevan firma, pero cuya autoría puede atribuirse a Morínigo –principal realizador de *Cántico*– articulan estos reclamos y exigencias. En un comentario en torno al desarrollo de un concurso literario oficial organizado por la Provincia de Tucumán, Morínigo no vacila en expresar su desaprobación por los resultados del certamen y por la composición del jurado, que considera integrado en su mayoría por «personas ajenas a la literatura». En otra nota manifiesta el rechazo por un tipo de poesía que a su juicio predominaba hasta el momento en las provincias, una poesía ingenua, cursi, ñoña, encarnada por la figura de «Poetastro Cursilón». Ve como un problema que esa poesía opaque la auténtica poesía, la poesía renovadora del momento, asumida con «conciencia artística», esto es, aquella representada, según puede inferirse, por autores como los seleccionados por *Cántico*. En otra intervención critica mordazmente el modo como venía desenvolviéndose la vida literaria provinciana que confunde la «crítica con la cortesía» y que se dedica al elogio de textos y autores no por su calidad literaria sino por las relaciones de parentesco y amistad propias de ámbitos reducidos. Morínigo invalida los juicios literarios provenientes de agentes no especializadas (da los ejemplos de un médico o un músico puestos a hablar sobre literatura) e insiste en la necesidad de mayores exigencias literarias, en un reclamo por la construcción de una crítica literaria seria, especializada y fundada en bases sólidas.

Al exigir especialización en la crítica literaria, *Cántico* parece reclamar lo que Pierre Bourdieu denomina instancias «específicas de selección y de consagración». La aparición de esas instancias es, precisamente, una de las condiciones que hacen posible la existencia de un campo intelectual (Bourdieu 2003, pág. 14). Si esa idea es pensada en relación con el ámbito particular de la literatura, se advierte que la revista promueve la existencia de instancias de consagración específicamente literarias, que no respondan a otro interés que el de la literatura, esto es, que funcionen de acuerdo con la lógica de un campo literario. Así, es posible pensar la decidida brega por el rigor, la seriedad, la especificidad y la especialización, la diferenciación y la autonomía de la literatura como un reclamo por instituir en Tucumán un orden propiamente literario, regido por leyes relativas de modo exclusivo a la literatura y al funcionamiento del hecho literario.

Por otra parte, en los años 1942 y 1943 comienzan a vincularse, en especial alrededor de las clases de la Facultad de Filosofía y Letras, muchas de las figuras que luego constituirían el grupo La Carpa, asociación de escritores del Noroeste argentino que tuvo su «sede» en Tucumán. Su

principal labor fue la editorial: en 1944 La Carpa publica cuatro cuadernos con sus correspondientes boletines noticiosos que difundían las actividades grupales e individuales. El tercer cuaderno, la *Muestra colectiva de poemas* –principal manifestación colectiva pública del grupo– reúne las composiciones de sus integrantes principales: Raúl Galán, Manuel J. Castilla, Julio Ardiles Gray, Nicandro Pereyra, Raúl Aráoz Anzoátegui, Sara San Martín, María Elvira Juárez, José Fernández Molina, la ya nombrada como colaboradora de *Cántico* María Adela Agudo. La Carpa supone una instancia fundamental en el desarrollo de la literatura en la región, entre otros motivos, porque contribuye a la consolidación, en el ámbito local, de la figura de «escritor», proceso que puede pensare otro síntoma de la emergencia de un campo específicamente literario en Tucumán.

El grupo en general revela una temprana conciencia de ese oficio: asume y exhibe desde un comienzo una identidad social de «escritor», en especial de «poeta». Una de las razones de ser de las publicaciones de 1944 es precisamente el afán de mostrar y hacer pública la existencia de un grupo de poetas: «Estábamos desesperados porque conocieran… ¡que éramos poetas!», dice al respecto Ardiles Gray en una entrevista.[44] De ahí que los boletines incluyan permanentes referencias a los propios compañeros como «grandes» o «auténticos» poetas. De ahí, también, la idea misma de una «muestra» colectiva de poemas, cuyo prólogo reflexiona además sobre la responsabilidad del poeta y de la poesía, y afirma la voluntad de los autores de asumir una «integral actitud de poetas». Tal proceso de autoidentificación como poetas se vincula directamente, en muchas ocasiones, con el rechazo de la figura del «aficionado», a la que los autores de La Carpa denominan «poetas de versos de caramelo» o «malos literatos» que toman la poesía como un «juego», un *hobby*, una «actividad marginal», una «tarjeta postal». A diferencia de estos últimos, los integrantes de la asociación se piensan a sí mismos como poetas «verdaderos», que asumen de modo consciente, con seriedad y compromiso, la propia práctica, a la que aspiran a consagrar sus vidas.

Por citar algunos ejemplos, Galán juzga retrospectivamente la significación de La Carpa como una «necesaria» toma de conciencia, que «[a] nosotros nos fue muy útil, pues nos remachó el convencimiento de que la Poesía no es un juego ni un mero desahogo de "inquietudes espirituales", ni una actividad marginal» (2004: 265). Afirma que en el marco del grupo «[a]prendimos y enseñamos que la Poesía no es un *hobby*; que hay que arder en ella como un leño». Por su parte, Ardiles Gray menciona que los autores del grupo «ya no tomábamos ni como una tarjeta postal, folklórica, la literatura, sino como una cosa muy profunda y muy seria. Creíamos en

44.– Soledad Martínez Zuccardi. Entrevista a Julio Ardiles Gray. Buenos Aires, 20/03/2008.

la seriedad de nuestro trabajo literario».[45] Considera que ello los convierte en «otro tipo de escritores de los que en Tucumán existían» y los distingue sobre todo de los poetas dedicados a los «versitos de caramelo». Con un espíritu similar, Aráoz Anzoátegui afirma en una entrevista concedida al diario *La Unión* durante su visita a Tucumán en 1943: «Ya estamos cansados de los traductores más o menos acertados del paisaje en general», de los «malos literatos» limitados a «modismos ingenuos». Y proclama la necesidad de que nazca una poesía «completamente universal».

La índole de tales reflexiones sobre la propia práctica –en las que se vislumbra la idea de seriedad, consagración, conciencia, autenticidad– sugiere la presencia de una ideología profesionalista. En su mayoría, los autores de La Carpa pueden ser descriptos, aunque con matices, como escritores profesionales, categoría que no se traduce necesariamente en términos de trabajo remunerado. Desde la perspectiva de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, el escritor profesional sería aquel que adquiere su «identidad social» a partir de la actividad literaria, concebida como una ocupación central, pese a que ella no necesariamente le proporcione sus medios de vida (Altamirano y Sarlo 1997, págs. 161-170). Para los autores de La Carpa escribir es una actividad principal, aunque la mayoría encuentra su sustento diario en el periodismo, la docencia y otros trabajos y funciones, muy próximos, sin embargo, a la práctica literaria. Es posible pensar que en la práctica literaria reside, para decirlo en términos de Bourdieu, el «capital simbólico» de los integrantes del grupo, en su mayoría desprovistas, por otra parte, de capital económico.

Solo a partir de La Carpa la figura del escritor irrumpe con fuerza en Tucumán. Por primera vez se hace notar la presencia de un conjunto relativamente numeroso de figuras que asumen y proclaman públicamente su identidad de escritores, reflexionan sobre su función, muestran conciencia del oficio y manifiestan el anhelo de consagrar sus vidas a la poesía. La consolidación de la moderna imagen de escritor y las reflexiones al respecto promovidas por La Carpa contribuye al proceso de afirmación de la literatura y del oficio literario que tiene lugar en la provincia a partir de la década de 1940. Ello puede ser leído como otro síntoma –además de reclamos de especialización efectuados por *Cántico*– del proceso de particularización y diferenciación del ámbito de la literatura respecto del más amplio campo cultural, esto es, como otro síntoma de la referida emergencia de un incipiente campo literario en Tucumán.

Interesa notar que este proceso se despliega con una creciente independencia respecto del estado y de las instituciones oficiales. Cabe recordar que, a diferencia de las revistas analizadas antes como la *Revista de Letras*

45.– Soledad Martínez Zuccardi. Entrevista a Julio Ardiles Gray. Buenos Aires, 06/08/2008.

y Ciencias Sociales y *Sustancia*, *Cántico* es una publicación independiente que si bien es realizada por un profesor de la Facultad de Filosofía y Letras, no surge de institución alguna. Esta independencia se acentúa aún más en el caso de La Carpa, un grupo de escritores jóvenes en su mayoría de clase media que irrumpe en la escena literaria local sin ampararse en cobijos institucionales u oficiales, como tampoco en figuras prestigiosas de la tradición intelectual local.

Un último aspecto a destacar en relación con La Carpa es el hecho de que sus jóvenes integrantes pueden ser considerados pioneros en la afirmación de una identidad regional desde el ámbito de la literatura. La Carpa se pensó, y se mostró desde un comienzo, como un grupo de clara conciencia regional, y que además articuló una reflexión sobre la región en relación con la poesía. El prólogo a la *Muestra colectiva de poemas* establece precisamente como rasgos comunes a los integrantes del grupo la pertenencia al Noroeste argentino y el amor por la región: «Los autores de estos poemas hemos nacido y residimos en el Norte de la República Argentina pero no tenemos ningún mensaje regionalista que transmitir, como no sea nuestro amor por este retazo de país donde el paisaje alcanza sus más altas galas y en el cual el hombre identifica su sed de libertad con la razón misma de vivir» (Agudo *et al.* 1944, pág. 10). Llama la atención la claridad y la seguridad con que La Carpa afirma una identidad regional, que es además vista como un valor para la práctica poética, aunque sólo en la medida en que se diferencia del «mensaje regionalista». El grupo establece una nítida distinción entre la propia conciencia regional y el «regionalismo» entendido como mero pintoresquismo, superficial y anecdótico, que usa temas y giros regionales con fines decorativos. Tales manifestaciones son descriptas en términos de «falso folklorismo», de «nativismo mezquino»:

> «Se está aquí en más cercano contacto con la tierra, con las tradiciones y el pasado, elementos auténticamente poéticos que no son responsables de las secreciones de cierto *nativismo* mezquino que encubre su prosa con el injerto de giros regionales y de palabras aborígenes. Por ello proclamamos nuestro absoluto divorcio con esa floración de "poetas folkloristas" que ensucian las expresiones del arte y del saber popular utilizándolos de ingredientes supletorios de su impotencia lírica.
>
> »Toman ellos de la tierra lo que tiene de más superficial y anecdótico. Nosotros preferimos el galardón de la Poesía buscando las esencias más íntimas del paisaje e interesándonos de verdad por la tragedia del indio, al que amamos y contemplamos como un prójimo y no como un elemento decorativo.
>
> »Nada debemos a los falsos "folkloristas". Tenemos conciencia de que en esta parte del país la Poesía comienza con nosotros» (Agudo *et al.* 1944, pág. 10, énfasis en el original).

Al definir en términos de falsedad aquella poesía de la que buscan diferenciarse, los poetas de La Carpa se arrogan para sí la autenticidad. Con ellos comenzaría entonces, desde ese punto de mira, la auténtica poesía del Norte. En tal sentido puede entenderse la controvertida frase final del fragmento citado, que suscitaría polémicas aun décadas después de la publicación de la *Muestra colectiva de poemas*. Pero más allá del tono deliberadamente desafiante de la frase, cabe destacar la temprana conciencia que revela La Carpa de la singularidad de la propia propuesta. Singularidad que, a nuestro modo de ver, se basa en conjugar la pertenencia regional con el afán de universalidad. Este afán distinguiría la labor del grupo de la literatura que hasta el momento predominaba –aunque con excepciones– en el Noroeste. Contribuyen a la dimensión universal tanto las en el momento actualizadas lecturas de los integrantes del grupo (leían con avidez sobre todo a Rilke y Milosz, también a Neruda, Vallejo, García Lorca, Huidobro), como el sentido casi profesional con el que, según lo indicado, asumen el oficio de poetas. Con esta particular impronta, La Carpa busca insertar lo regional en lo universal. Una convergencia a partir de la cual continuaría siendo pensada la literatura del Noroeste.

Capítulo 4

Afirmación y modernización de las prácticas culturales. Nuevas formas artísticas, 1946-1960

Germán Azcoaga, Soledad Martínez Zuccardi, Mauricio Tossi y María Belén Sosa

4.1 Introducción

> «"Por cuatro días locos/que vamos a vivir…" repetían las modestas bocinas en los bailes de carnaval de la década del 50. Por esos tiempos en que (…) los argentinos tiraban manteca al techo además de papel picado, agua perfumada, serpentina y pétalos de flores. Eran las épocas de corsos en esta ciudad y en la mayoría del interior, de las topadas y las fiestas que duraban tres días con sus noches. El rey momo aparentaba estar vivo y rozagante, y nada permitía imaginar la anemia que soportaría pocos años después».
>
> *La Gaceta*, 16/02/1985

Como ya es un lugar común señalarlo, el peronismo fue un verdadero parteaguas en la historia argentina. Uno de los efectos destacados siempre ha sido el de la integración política y social de los trabajadores, proceso sintetizado en la idea de *ciudadanía social* adquirida por estos. Ello implicó en el campo de la cultura – entendida esta en un sentido amplio – infundir un sentimiento de dignidad y autoestima, y la caída de la deferencia respecto de las clases medias y altas; factores que, junto con los más altos ingresos, permitieron a los trabajadores acceder a bienes de consumo que

Figura 4.1. «Fiesta de la Zafra». Gentileza *La Gaceta*.

antes les eran prohibitivos y ganar presencia en ámbitos que previamente le parecían estar vedados.

Aquel proceso fue haciéndose visible en forma paulatina en el espacio público, tanto de un modo espontáneo, como también de manera organizada. Un ejemplo de esto último fueron las «Fiestas de la Zafra», las cuales, iniciadas hacia 1942, recibieron por parte del gobierno peronista un importante impulso. Estas fiestas funcionaban tanto como evento de propaganda, como un medio para expresar el estatus simbólico de los «criollos rurales»: la manifestación más genuina de lo nacional (Chamosa 2010, págs. 129-131).

Al mismo tiempo, como veremos a lo largo del capítulo, algunos mediadores culturales fueron representando a los sectores que se identificaban con el nuevo fenómeno, aunque habrá que esperar quizás a la década del sesenta para que tal proceso alcance mayor expansión.

La Universidad Nacional de Tucumán continuó siendo un factor fundamental en la vida cultural de la provincia. Durante los años del peronismo tuvo lugar una notable expansión de la matrícula así como la diversificación de la oferta educativa, en el contexto del ambicioso plan de reestructuración del rector Horacio Descole fundamentado en su objetivo por consolidar la investigación científica como paradigma de la excelencia académica (Bravo e Hillen 2010). Estas características quizás compensaron

la presencia del nacionalismo católico en las aulas y la oposición a los postulados de la reforma universitaria de 1918, por lo que fueron años de notable expansión de la UNT, como comprobaremos al hablar de una de sus creaciones, el Instituto Cinefotográfico. Luego del derrocamiento de Juan D. Perón, la universidad buscó emular a las que tomaron la delantera en ese iniciado proceso de «modernización» como las universidades de Buenos Aires y Rosario, con la figura destacada del rector Eugenio F. Virla. Esto se reflejó también en la creación de un actor clave en los años sucesivos en la esfera cultural de la provincia como fue el Consejo Provincial de Difusión Cultural (véase pág. 143-145, en este capítulo), ente autárquico nacido en 1958.

Hacia finales de la década del cincuenta comenzaba a despuntar la crisis azucarera pero en 1960, todavía, sus efectos no parecían sentirse con fuerza. El cine, por ejemplo, continuaba siendo uno de los espectáculos populares favoritos: había en la provincia 37 salas funcionando, la mayor cantidad en toda su historia (Brunetti 2016, pág. 174).

4.2 El Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán y sus pioneros

Las siguientes páginas harán foco en los agentes –personas, instituciones, agrupaciones, etcétera– que se dedicaron a la producción de obras audiovisuales, y en el análisis de esos mismos productos; todo ello, atentos al triple estatuto del cine como mercancía industrial; obra artística perteneciente al campo estético y como objeto simbólico dentro de la esfera cultural (Kriger 2009, pág. 92). Asimismo, dedicaremos más líneas a momentos en torno de producciones que aún se conservan ya que, por una parte, como es evidente, la conservación de aquellas nos permitirá una aproximación a aspectos temáticos y formales de esas obras y, por otra parte, brindará la posibilidad al lector de la «consulta» de las mismas. Esta advertencia sobre nuestro objeto de estudio prioritario –la producción de obras audiovisuales en Tucumán– no será impedimento para que, en el siguiente capítulo, hagamos algunas referencias a la cultura cineclubística y a la práctica de la crítica periodista en la provincia.

La perspectiva elegida nos obligará, entonces, a trasladarnos en el tiempo hacia la década de 1940 y concentrarnos en el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán, institución que, como comprobaremos, resultará clave a lo largo de la historia de la producción audiovisual en la provincia.

El Instituto Cinefotográfico de la UNT (ICUNT a partir de ahora) fue creado en junio de 1946 durante la gestión del entonces interventor de la Universidad, Horacio Descole, en el marco de un ambicioso proyecto de restructuración que lo tuvo como principal impulsor (Bravo e Hillen

2010).[1] El ICUNT, cuya primera sede estaba ubicada en Crisóstomo Álvarez 616, tenía como antecedente al Gabinete de Fotografía y Dibujo, creado en el año 1938 por el rector Julio Prebisch, que a su vez hallaba sus orígenes en el Laboratorio Fotográfico del Museo de Historia Natural, en el cual actuaba como encargado del archivo y jefe desde abril de 1937, Héctor Cosme Peirano, quién será director del ICUNT desde los inicios hasta su muerte en abril de 1970, constituyéndose en una figura fundamental en esta historia.[2]

En efecto, Peirano, nacido en Buenos Aires en 1903, fue un verdadero pionero de la actividad audiovisual. Dedicado a la fotografía artística, científica y precursor en lo que a fotografía aérea se refiere, incursionó en la producción audiovisual incluso antes de vincularse al ICUNT: en 1918, había filmado ya *Tucumán Pintoresco*. Además de lo temprano de este aporte, es interesante destacar que rodó esta primera producción con una cámara armada por él mismo, reflejando su habilidad, su conocimiento técnico y su capacidad de inventiva, cualidades que pondría en práctica en el ICUNT y que contagiaría al resto del equipo que conformaba el Instituto. Finalmente, en 1927, reincidió con *Tucumán ante la cámara*, primer documental rodado en la provincia, y con *La ruta maravillosa*.[3]

Al gestarse en el seno de una institución como la Universidad, el ICUNT mantuvo un perfil educativo y cultural encontrándose entre sus objetivos el aprovechamiento de la cinematografía y la fotografía para la divulgación científica y para la contribución a la enseñanza en todos sus niveles, a través de la realización de producciones documentales y argumentales a difundirse a nivel regional. Por otra parte, el ICUNT aspiraba a la formación y perfeccionamiento del personal y de las técnicas y métodos propios del Instituto. En 1949, por ejemplo, se organizó un curso especial de «Fotografía y Cinematografía» de tres años de duración, dictado por algunos de sus miembros.

Apenas un año después de su fundación, el ICUNT se inició en la producción de documentales con *Una institución en marcha*, que trataba sobre la UNT y que fue estrenado en enero de 1947. El documental, de 22 minutos de duración y dirigido por Peirano, buscaba por un lado, hacer una suerte de balance histórico de lo logrado hasta ese momento y, por otro, colaborar en la difusión y promoción hacia el NOA de las carreras

1.– Descole fue nombrado interventor de la UNT en abril de 1946 y luego rector entre 1948 y 1951.

2.– El trabajo de reconstrucción de la trayectoria del ICUNT de Díaz Suárez y Enrico (2006) y la compilación de fuentes del instituto realizada por Mastracchio (2006) sirvieron de consulta constante para escribir estas páginas. También me resultó de utilidad el trabajo de María Claudia Ale (2010) sobre las finalidades pedagógicas de sus producciones.

3.– *Última Línea*, 04/1967.

ofrecidas, por lo cual fue proyectado en salas de cine de la región durante varios meses (Ovejero 2012).

Entre las producciones de aquellos primeros años –y que aún se conservan– pueden destacarse también: *Acridio* (1947) que trataba sobre los efectos dañinos de las mangas de langosta en los campos de cultivo y las tareas de los especialistas de la Dirección Acridiología dependiente del Ministerio de Agricultura de la Nación; *Seda Natural* (1948) sobre la cría del gusano de seda y su industrialización en instalaciones de la propia universidad y *Dramas del Rancho: la enfermedad de Chagas* (1949), el cual fue realizado –como reza una leyenda tras los títulos– con el asesoramiento del Instituto de Medicina Regional de la UNT. Si bien en los primeros documentales como *Una institución…* o en *Acridio* se recurrió a profesionales de Buenos Aires en roles como los de dirección y composición musical, locución o fotografía, rápidamente fue consolidándose un equipo con personal tucumano donde destacaban Pedro Román Bravo en dirección y locución; Néstor Arnoldi Gómez en fotografía,[4] Oscar P. Vitale en edición, Mario Cognato en música y Julio Jandar como camarógrafo, entre otros. Todos actuando generalmente bajo la dirección o «supervisión» de Peirano.

Estos documentales, así como la mayoría de la producción del ICUNT en estos primeros años, presentan las características de lo que el investigador norteamericano Bill Nichols a denominado como «modalidad de representación expositiva», es decir, una forma de organizar los textos fílmico documentales en la que, a través de una voz *over* o de intertítulos, se expone «una argumentación acerca del mundo histórico» en la cual se «hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido» (Nichols 1997, págs. 68-69). Este perfil era congruente con el objetico educativo y cultural de las producciones del instituto.

Más allá de la preponderancia de los elementos señalados por Nichols –por ejemplo, la presencia de una voz «omnisciente» que hace las veces de dominante textual en relación a imágenes que funcionan como ilustración o contrapunto de lo dicho (Nichols 1997, pág. 68)– y las similitudes de estas producciones con los más convencionales, en cuanto a recursos narrativos y estilísticos, noticiarios cinematográficos, es interesante señalar otros aspectos de estos «cine-documentos», como eran llamados desde el ICUNT. Uno de esos aportes es la utilización de elementos propios de la ficción con el objeto de darle un mayor atractivo al mensaje que se pretendía hacer llegar al público. Esto puede verse en *Acridio*, con la dramatización de la situación que enfrenta una joven pareja de campesinos –al parecer interpretados por actores– que deben enfrentarse a la

4.– Gómez sería luego director del ICUNT entre 1970 y 1978 y de Canal 10 entre 1975 y 1976.

«voracidad» de una «manga del terrible acridio» que ataca sus sembradíos. Lucha a la que se sumará «todo el vecindario de la zona» hasta, finalmente, la llegada de las «brigadas de lucha» de la Dirección de Acridiología con su «alarde técnico» de «polvos tóxicos, cebos langosticidas, llamas, etcétera». Más notorio es el recurso a «reconstrucciones» en *Dramas del Rancho*, ya que el cortometraje se desarrolla tomando como eje la historia de «Juancito», un niño que se ausenta de clases en la escuelita rural a la que asiste debido a una hinchazón en el ojo, y la preocupación que dicha situación despierta en su maestra. Esta línea ficcional –aunque tal vez no tanto, ya que la hinchazón difícilmente fuera un trucaje– es combinada con la descripción de las tareas médicas y científicas –el examen físico al paciente; el análisis de sangre; la «electrocardiografía», la radiografía– en el Instituto de Medicina Regional de la UNT, para finalizar con la puesta en escena de las prácticas preventivas para combatir a la vinchuca transmisora de la enfermedad, como la fumigación y/o el revocamiento de las paredes de los ranchos de barro.

Entre las últimas producciones de esos activos tres primeros años se encuentra *En tierras del silencio* (1949), un documental dirigido por Peirano en el que se registran los festejos de carnaval y el paisaje de la Quebrada de Humahuaca en la provincia de Jujuy. Este trabajo presenta una sutil inflexión en relación a lo que venían siendo los anteriores productos del ICUNT al presentar, al menos de modo embrionario, una indagación con ciertos elementos de tipo etnográfico, en su intento por captar los bailes y las ceremonias de los habitantes de la quebrada. La mención al carácter original de las músicas que conforman la banda sonora parece ir en ese mismo sentido. La difusión y favorable recepción del documental en Buenos Aires habría permitido a Peirano y al instituto entablar vínculos con gente del medio cinematográfico de la Capital, lo que tendría rápidamente efectos, como veremos en seguida al adentrarnos en las primeras producciones de ficción que se rodaron y/o produjeron en la provincia.

4.2.1 El cine de ficción en Tucumán

El primer film de ficción rodado en escenarios de la provincia fue la producción porteña *El matrero*, dirigida por Orestes Caviglia en 1939.[5] Una década después, Pedro «Perico» Gregorio Madrid (1904-1963), periodista, empresario teatral y autor de algunas comedias y *sketchs* –entre otras actividades– escribió y coprodujo al parecer con una empresa creada *ad hoc* llamada Republic Films junto a la Productora San't Angelo de Buenos Aires, una historia sobre el general Gregorio Aráoz de La Madrid. Se convocó al director porteño Belisario García Villar, y se conformó un

5.– «"El matrero", en la prehistoria del cine tucumano», *La Gaceta*, 07/04/2014, Alberto Horacio Elsinger.

elenco con figuras reconocidas de la Capital Federal, como Francisco de Paula, Paul Elis y Amanda Varela. La película se llamó *El diablo de las Vidalas* y se filmó en locaciones de la capital provincial como la Escuela Sarmiento, la casa del propio Madrid, y en Tafí del Valle. El personal del ICUNT, por su parte, se encargó de las tareas de filmación, iluminación, revelado, sonorización, copiado, titulado y montaje.[6] El film fue censurado prohibiéndose su exhibición por la intervención del ministro del Ejército general Franklin Lucero, quién solicitó al subsecretario de Información y Prensa, Raúl Apold, que se tomaran medidas debido a que entendía que la película no reunía las condiciones técnicas, artísticas y de veracidad histórica (Kriger 2009, pág. 63). A pesar de ello, la prohibición luego fue levantada y la película llegó a estrenarse en Tucumán, manteniéndose en cartel del 13 al 24 de junio de 1951 en el cine «Grand Splendid Theatre» (luego «Parravicini») de calle 24 de setiembre.[7]

En 1952 se estrenó en la provincia *Mansedumbre*, dirigida por Pedro Bravo con supervisión de Peirano y con las actuaciones de Mario Vanadia, Beatriz Bonnet –la única «no tucumana»– y Alberto Maccarini, entre otros. La película narra la historia de Raimundo Rosales, hijo de un cañero chico del interior de Tucumán, don Maximino, y su aspiración a convertirse en médico para ayudar en su pago natal. En el transcurso de esa búsqueda se enamorará de una joven llamada Alcira quien le brindará su apoyo. Sin embargo, el padre de Alcira, don Antonio Salazar, un arrogante dueño de ingenio, y su hijo, el doctor Remigio Salazar, intentarán impedir que la relación entre los dos jóvenes prospere y que Raimundo pueda cumplir su sueño altruista. Estos sucesos se desarrollan durante la década de 1930 en el marco de la explotación que don Salazar ejerce sobre los peones y los cañeros de la zona.[8]

El film es una transposición de la novela *Mansedumbre* del tucumano Guillermo C. Rojas, publicada en forma contemporánea al rodaje del film hacia 1951. Sin embargo, el libro era, a su vez, una nueva versión de una obra anterior del mismo autor: *Mansedumbre Herida*, escrita en 1940. Rojas buscó desde un comienzo llevar a la pantalla su historia, pero ante una serie de intentos frustrados con estudios de Buenos Aires, presentó en 1950 la propuesta a Peirano, quién se sumó al proyecto pasando a desempeñar su ya habitual rol de supervisor. El director del ICUNT encargó nuevamente la dirección del trabajo a Pedro Bravo, rodado en pocos meses, entre fines de 1950 y mediados de 1951, con personal y equipamiento del Instituto.

6.– Secretaría de Educación, Universidad Nacional de Tucumán. Memoria Año 1950. Imprenta UNT, pág. 41.
7.– «La primera película tucumana» 16 de marzo de 2014. Carlos Páez de la Torre (h).
8.– He seguido en este apartado lo ya desarrollado en un artículo publicado en coautoría con Ovejero (2014).

Sin embargo, la financiación y producción corrieron por cuenta de dos compañías locales formadas en aquel momento por miembros del equipo técnico y comerciantes locales: «Kine-Rector Cine Productora Argentina» y «Pro-Norte Producciones Cinematográficas». El ICUNT, de hecho, no figura en los créditos del filme. Es decir que se trató de un emprendimiento privado pero en el cual resultó fundamental, en más de un sentido, la existencia y la experiencia acumulada en el instituto como ya lo había revelado la participación en *El diablo de las vidalas*.

La película se estrenó en la provincia en mayo de 1952 en el cine «25 de mayo». Un día antes se había realizado una función destinada a las autoridades provinciales y a críticos y periodistas de todo el país en el «Plaza». Estas eran dos de las salas céntricas más importantes de la provincia. La película fue repuesta en los años inmediatos, por lo menos, en aproximadamente treinta «cines de barrio» de la capital tucumana –o sea, fuera del casco céntrico y con entradas a precios populares– y de ciudades del interior de la provincia –como Concepción, Bella Vista, Banda del Río Salí, Yerba Buena, La Trinidad, Lules, Aguilares, Tafí Viejo y Monteros– muchas de las cuales tenían al azúcar como actividad productiva hegemónica. Durante aquel año fue proyectada en otras provincias como Salta, Jujuy, Santiago del Estero y Córdoba hasta que, finalmente, tuvo su estreno en Buenos Aires en el cine «Iguazú» en enero de 1953, manteniéndose una semana en cartel.

Pasando al análisis concreto del texto fílmico, podemos decir que se trata de un melodrama de estructura narrativa y argumental clásica, en el cual se presentan dos líneas de acción: una que podríamos denominar «línea argumental social» en la que se ponen de manifiesto las condiciones de vida de los peones azucareros y los cañeros, enfrentados a los industriales, y una «línea argumental melodramática» propiamente dicha, que implica una relación sentimental. Estas dos líneas –que se funden en el desenlace– tienen constantes entrecruzamientos en tanto el conflicto está generado por las actitudes egoístas del patrón que explota a obreros y cañeros, al tiempo que rechaza al pretendiente de su hija por su condición social. *Mansedumbre* responde, en gran medida, al modelo que Lusnich (2007, pág. 26) denomina «drama social-folclórico», el cual comprende una serie de realizaciones que se interesaron «en representar el campo y el universo rural en sus diferentes facetas y dimensiones históricas».

El nudo de la historia queda planteado cuando Raimundo –quien sueña con recibirse y «ejercer por estos lados»– se enamora de Alcira –una joven deseosa de convertirse en maestra– que resulta ser hija de don Salazar, por lo que según consejo de la curandera del pueblo, Raimundo no debiera hacerse ilusiones.

La progresión dramática de la «línea argumental sentimental» estará determinada por el rechazo y el prejuicio de «los Salazar» hacia Raimundo:

Figura 4.2. *Mansedumbre*. Colección CECAAF.

por un lado, el padre de Alcira le prohíbe que se vea con «ese pretencioso» mientras que, por otro, en la Escuela de Medicina de la ciudad, el doctor Remigio Salazar, hijo del patrón y hermano de Alcira, actúa de manera arbitraria con Raimundo, su alumno en la materia «Técnica Quirúrgica». En cuanto a la «línea argumental social», el conflicto se expresa con diferentes situaciones de explotación, autoritarismo y desidia por parte de don Salazar para con sus obreros y los cañeros. En relación a los primeros, Salazar muestra indiferencia o rechaza sus reclamos; mientras que con respecto a los segundos el enfrentamiento se manifiesta fundamentalmente a través de la negativa de Salazar a moler la caña de Maximino.

Una vez graduado, Raimundo instala un consultorio en su pago natal para atender gratis dos veces por semana. Mientras tanto, don Salazar continúa actuando de manera prepotente y, enardecido frente a los reclamos de sus peones –quienes le solicitan «vacunas y tónicos» estimulados por el discurso sanitarista del nuevo médico– cae de su carreta hiriéndose gravemente. Ante el temor del doctor Salazar a realizar la delicada operación en su propio padre, será Raimundo quien lo haga exitosamente y don Maximino quien done la sangre necesaria, salvándole la vida. El doctor Salazar reconocerá la actitud egoísta de su familia y se mostrará

arrepentido por sus conductas. La esperanzadora escena final reúne a la feliz pareja junto a don Maximino, mirando con dicha hacia el horizonte.

El hecho de contar con lo que podemos denominar una primera versión de la historia –la novela de 1940– y de una segunda, plasmada en la novela y en la película *Mansedumbre*, las dos de comienzos de la década del cincuenta durante la primera presidencia de Perón, nos invita a un análisis comparativo de ambas versiones, de la cual se desprenderán algunas conclusiones.

En primer término, es claro que la novela y la película *Mansedumbre* conservan lo esencial de la novela original de 1940, *Mansedumbre Herida*, la cual centraba también su atención en la representación de la realidad de los cañeros chicos de la provincia, aunque no del todo fiel en términos históricos. Esta primera versión fue escrita en un momento en el cual, a partir de sus luchas reivindicatorias, su capacidad organizativa y su prédica agrarista, los cañeros habían logrado imponerse como un factor fundamental en el complejo azucarero y en la política local. Lo destacable es que la versión «peronista» –tomemos como ejemplo el film– adiciona algunas escenas, en relación a aquella primera versión literaria, en las cuales son los obreros azucareros –el actor social más fuertemente identificado con el nuevo movimiento– quienes toman un mayor protagonismo, aunque sin modificar la economía narrativa del film que tiene a la familia cañera como eje. Un ejemplo sería la secuencia en la que trabajadores del surco se presentan ante el patrón, solicitándole medicinas y reclamándole el pago en dinero y no en vales para la proveeduría. La respuesta de don Salazar es contraria a los pedidos de sus trabajadores por lo que estos le recriminan con un «No somos esclavos, don Antonio», ante lo cual Salazar intenta reaccionar cayendo de la carreta y lesionándose. Es decir, que en la novela de 1951 y en el film se incorporan conflictos puntuales que no habrían sido centrales desde la perspectiva de Rojas –o la de sus lectores– una década atrás pero que en aquel momento conectaban más fuertemente con el contexto político, dando cuenta, por otro lado, de la adhesión del autor al movimiento justicialista. Es decir que el film contaba una historia escrita con anterioridad al peronismo pero «actualizada» mediante añadidos que remitían al mismo, en tanto los sectores obreros eran actores que el nuevo gobierno integraba política y socialmente. Es plausible suponer que los productores consideraron que una transposición fílmica de la misma historia que Rojas había escrito en 1940 –con algunos retoques– funcionaría igualmente como una película que tratara un tema actual –y por lo tanto resultara atractiva para el público– y que expresara sus identidades políticas y/o les permitiera granjearse el favor de las autoridades, en el nivel que fuera.

Pero no sólo las modificaciones sufridas por la novela original pueden resultar provechosas analíticamente. Si acabamos de señalar agregados

que referían al presente histórico marcado por la emergencia y posterior hegemonía del fenómeno peronista, también puede decirnos mucho sobre la película y el peronismo aquellos elementos que continúan inalterados de una versión a otra. Tomaremos como eje el hecho de que se trata de una historia de enfrentamientos entre la familia cañera «pobre» y la familia industrial «rica», los cuales terminan por resolverse en un *happy ending* con ambas confraternizando.

Las dos novelas y la película presentan claramente algunas de las características que definen al melodrama como género – originalmente – literario: un sentimentalismo exagerado, un mundo maniqueo y polarizado entre buenos y malos, y la articulación de relaciones y verdades sencillas (Brooks 1985, págs. 58-59). Estas convenciones y estructuras narrativas melodramáticas permearon la gran mayoría de las formas de expresión de la cultura de masas en las décadas de 1920 y 1930: radioteatro, folletines, cine, canciones folklóricas y tango.[9] Desde el punto de vista de Karush (2013), aquellos elementos constituyen una de las raíces del discurso peronista, especialmente la presentación del conflicto social en términos morales y una apuesta por la reconciliación y la armonía a través del aprendizaje por parte de los ricos de los valores de solidaridad y humildad de los pobres. Como ya comentamos, luego de que Raimundo salvara la vida de don Antonio Salazar, su hijo Remigio se arrepiente de su actitud y reconoce los méritos de los Rosales. El doctor habla de su «orgullo falso, casi criminal, ensañándonos con ustedes, con sus cosas».

Pero más allá de lo arriba señalado, puede decirse que el aspecto más original de las hipótesis de Karush no recae precisamente en la idea de continuidad discursiva entre la cultura de masas de las décadas de 1920 y 1930, y el peronismo sino, sobre todo, en señalar que, junto con elementos conservadores y compensatorios, aquellos productos expresaban con su identificación hacia la solidaridad de los pobres y su hostilidad hacia los ricos «versiones de la identidad nacional que reproducían e intensificaban las divisiones de clase» (Karush 2013, pág. 19, 35-36). El aprendizaje de los ricos a partir de las virtudes de los pobres, presente en las dos versiones de nuestro texto, sería un ejemplo claro de esa inversión de las jerarquías, habitual en los productos de la cultura masiva del primer cuarto de siglo y que formaría luego parte de los elementos «heréticos» del peronismo. Así como la identificación de lo «plebeyo» como lo «auténticamente nacional» también presente. Esto sin negar el importante peso relativo en la película de elementos conservadores como el mismo título del film, con sus resonancias bíblicas o el desenlace, el cual se precipita y resuelve por

9.– Aunque se hace complejo reconstruir el público al que estuvo dirigida la novela *Mansedumbre Herida*, así como el que efectivamente la leyó, y por lo tanto caracterizarla como producto de la cultura de masas o no, es evidente que comparte los elementos melodramáticos comunes a aquella.

las fuerzas fatales del destino y no por la acción transformadora de alguno de los protagonistas.

Sintetizando lo expuesto, podemos decir siguiendo a Karush que el caso estudiado permite reconocer la existencia de una serie de discursos circulantes –sobre todo en la cultura masiva de 1920 y 1930– que ayudaron a conformar un universo de lo posible dentro de la arena política de los años cuarenta. Aquel universo estaba estructurado por la lógica binaria y maniquea del melodrama, la cual enfrentaba a «pobres» humildes, solidarios e identificados con la Nación, con «ricos» que encarnaban valores diametralmente opuestos. El conflicto finalizaba en una reconciliación con cierta carga «herética», en tanto tenía lugar a través del aprendizaje por parte de los segundos de los valores de los primeros.

Si abordamos la compleja cuestión de la «instancia de recepción», podemos volcar una serie de intuiciones. En primer lugar, imaginamos un reconocimiento frente a personajes, tonadas, modismos, prácticas y lugares que resultaban familiares. Más allá de su evidente función publicitaria, la referencia recurrente por parte de los productores al valor de la «autenticidad» no dejaba de tener un trasfondo real, en el sentido de que probablemente fuera percibida por los tucumanos como una película que hablaba de ellos. La crítica del diario *La Gaceta*, por ejemplo, señalaba que las actuaciones más destacadas eran las de los actores que representaban personajes típicos: el peón rural Ramírez, su hijo Andresito y la curandera doña Jesús.[10] Santos Velasco Souza, uno de los productores, comentaba que «La aprobación del público que sigue esta película desde su estreno, subraya preferentemente la interpretación de los actores a cargo de los personajes más típicos. Este éxito ha tornado sin importancia el detalle de que la película carezca de estrellas y astros de atracción previa».[11] A pesar de ser cierto que la película no contaba con figuras populares a nivel nacional, no necesariamente eran actores desconocidos para el público local, ya que la mayoría trabajaba en teatro, radioteatro y radionovelas, formando parte de compañías que recorrían el interior de la provincia. Por último, es dable suponer la identificación por parte de los sectores subalternos en general frente a la puesta en escena de sus dramas, algunas de sus aspiraciones y el reconocimiento de sus derechos.

Pero suponer esto, no es suponer todo. Más allá de los innegables elementos de consuelo presentes en la historia hay que subrayar que las escenas de injusticia, aunque colocadas en un pasado, continuaban remitiendo a actores sociales del presente y, aún más, a situaciones que no necesariamente habían desaparecido por completo: aunque desconocemos el modo en que lo hacían, algunas proveedurías seguían funcionando

10.– *La Gaceta*, 29 de mayo de 1952.
11.– Santos Velasco Souza, «Mansedumbre», en revista *Norte*, Tucumán, 1952, págs. 163-166.

en determinados ingenios y entre 1946 y 1950 el Estado provincial se había enfrentado duramente con los industriales por la promulgación de la ley 2.018, que obligaba a estos a hacerse cargo de la construcción de hospitales y de la asistencia médica de sus trabajadores. Qué sentidos diversos construyeron las audiencias, especialmente las populares, en relación al gobierno peronista y al Estado se nos escapan. No es aventurado suponer, en cambio, que algunos de estos elementos de *Mansedumbre* alimentaron la desconfianza hacia los industriales que formaba parte importante del mundo simbólico de cañeros y obreros del azúcar.

Mansedumbre puede considerarse, entonces, el primer largometraje realizado íntegramente en Tucumán, en tanto la producción, el personal, el equipamiento técnico, casi la totalidad del elenco actoral, el guión y la temática eran locales, lo que implicó una cuota de audacia importante teniendo en cuenta el centralismo característico de la industria cinematográfica nacional. Si bien *El diablo de las vidalas* fue un destacado antecedente al contar con argumento, participación en los aspectos técnicos e implicación tucumana en la producción, a diferencia de *Mansedumbre*, el director y los actores principales no pertenecían a nuestro medio. Todo esto revela las posibilidades que, más allá de sus limitaciones, brindaba el ICUNT para el desarrollo del cine de ficción a nivel local, el cual no pudo continuarse ni profundizarse pero que de todos modos resultaba notable si se comparaba con la situación de la producción audiovisual en otras provincias del interior. No solo se contaba con el equipamiento técnico necesario, sino que también el grupo humano iba formándose a través de la docencia y, fundamentalmente, de la práctica. En ese sentido, es interesante comprobar como algunos subtemas, secuencias y planos de *Mansedumbre*, pueden rastrearse en las escenas «recreadas» o «ficcionales» de *Dramas del Rancho* o *Acridio* reflejando tímidamente el desarrollo de un estilo en el *tándem* Peirano-Bravo.

4.2.2 El ICUNT hasta fines de los cincuenta

Luego del estreno en Tucumán, las revistas de Buenos Aires dedicadas al mundo del espectáculo informaban en breves notas sobre proyectos de los productores de *Mansedumbre*. Estos planeaban filmar distintos libretos, todos de temática «nativista», que reflejaran aspectos del interior de la Argentina. Sin embargo, esto no sucedió. Ya sea por falta de un mayor apoyo oficial, dificultades para colocar la película en Buenos Aires, y/o la escasa repercusión alcanzada una vez logrado aquello, la continuidad de los proyectos se vio finalmente truncada. Por su parte, el ICUNT continuó con sus actividades, pero sin participar nuevamente en la producción de largometrajes de ficción. Años después, Peirano protestaría: «Se nos boicoteó. Nos dieron en Buenos Aires una sala de cuarta o quinta categoría,

en el verano, cuando no hay nadie, porque el pulpo porteño no quería que hubiera una productora en el interior del país».[12]

Lo cierto es que desde comienzos de la década de 1950 la producción de «cine-documentos» tuvo una merma, probablemente por la combinación de la crisis que empezó a afectar al modelo económico peronista, junto con la señalada participación del personal del ICUNT en producciones de ficción. A esto vino a sumarse un incendio en las instalaciones del Instituto a comienzos de 1954 lo que produjo importantes pérdidas de equipamiento, material y archivos y obligó a trasladar las instalaciones a un local de la calle Rivadavia 339.

Hacia 1958 pueden mencionarse dos producciones importantes: *El bosque saqueado*, primer trabajo en color del instituto y, *El caminante*, un corto de 25 minutos inspirado en una vieja leyenda que recuperaba un cuento de Julio Ardiles Gray, y que constituyó la primera y una de las pocas incursiones en la ficción por parte del ICUNT de manera oficial.

4.3 La radio como plataforma para nuevos artistas: Primeras actuaciones de Mercedes Sosa

Durante la década de 1920 la aparición del compositor santiagueño Andrés Chazarreta con sus músicos y bailarines impactó en la escena artística nacional y provincial, y encontró en la radio el medio de comunicación eficaz para su difusión. Las emisoras más importantes del país comenzaron a contratar un número cada vez mayor de artistas de las provincias y contribuyeron a la conformación de «una cultura popular nacional, en el doble sentido de origen de producción y extensión de su difusión, donde el tango tenía un lugar de preeminencia seguido en orden de prioridad por el criollismo bonaerense, y el folclore rural del interior» (Chamosa 2012, pág. 104). Estos músicos aparecían como mediadores entre esa audiencia porteña y el interior profundo, de los montes, los valles y leyendas.

Para Chamosa, quien mejor cumplió ese rol fue Atahualpa Yupanqui, «(…) el que mejor representó la intersección del mundo artístico y académico dentro del movimiento del folclore argentino» (Chamosa 2012, pág. 109). No solo tenía lecturas que le permitían vincularse al mundo de la investigación, sino que había participado en expediciones al norte, llegando incluso hasta Bolivia con el etnólogo suizo Alfred Metraux.

Lo cierto es que Héctor Roberto Chavero (Atahualpa Yupanqui) había vivido en Tafí Viejo entre 1917 y 1920 (entrando en su adolescencia) cuando su padre trabajó para los talleres ferroviarios de esa ciudad. Luego, regresaría a la provincia a mediados de la década de 1930. Sobre esa época recordaba que «(…) En las tertulias de mayores (…) trataban temas

12.– *Última Línea*, 04/1967.

de la tierra, hablaban de hombres, de caminos, de paisanos y montañas, de antiguos arrieros, sucedidos, cuentos. Así, hiciéronse familiares los nombres de Oliva, Jaimes Freyre, Valdez del Pino, Rivas Jordán, Oliver. A ellos escuché por primera vez la voz "baguala", una vez en que discutían el canto de los kollas» (Mercado 2014, pág. 155). A mediados de esa década y la siguiente escribe, «Zambita para los pobres», «Piedra y camino», «El arriero» y «Luna tucumana». Estas composiciones acercan las figuras de la gente de campo – como los trabajadores del surco – al imaginario urbano y de otros sectores sociales.

En ese contexto creció Mercedes Sosa, desde muy niña estuvo en contacto con artistas y músicos a los que tenían acceso, «Nos mandaban a la Escuela Municipal de Bellas Artes. Llevábamos una goma y un lápiz y ahí nos daban cartulinas, caballetes y pinturas. Teníamos grandes profesores como Timoteo Navarro, José Nieto Palacios, Luis Lobo (…). En esa escuela estaban los mejores pintores y retratistas de Tucumán, y nosotros tres íbamos ahí» (Matus 2016, pág. 38).

También la cercanía de la gente con la radio fueron determinantes para la formación y la carrera de Mercedes en Tucumán. Los estudios radiales en esa época tenían dos grandes atractivos: el radioteatro y los conciertos en vivo y ella junto a sus hermanos cuando volvían de la escuela se detenían en esos espectáculos. La familia, por entonces no tenía radio por eso la cantora solía decir que ellos escuchaban «radio de prestado».

A pesar que siempre insistió en que no estaba en sus planes dedicarse a cantar de un modo profesional, Mercedes tuvo una vinculación muy especial con la música. Por esa época se realizaban conciertos gratuitos en el parque 9 de Julio. Los Sosa eran asiduos asistentes a esos conciertos y kermeses donde veían espectáculos de todo tipo.

El comienzo de su carrera fue en un concurso radial, ese hecho determinó su profesión cuando era apenas una adolescente.

El 17 de octubre de 1950, cuando salía de la escuela decidió pasar por los estudios de la radio LV 12. Ella y sus compañeras de la escuela, sabían que ese día se realizaba un concurso de cantantes y era la primera instancia del certamen que tenía unas semanas ya al aire de la radio. Tenía catorce años y sus papás estaban de viaje y eso la animó a participar. Apenas empezó a cantar, bajo el nombre de Gladys Osorio, pasó a la segunda ronda que sería unas semanas después.

Ese gran secreto de Mercedes lo supieron inmediatamente sus hermanos pero sus papás no. Para la final de concurso Mercedes eligió «Triste estoy», una bonita canción de la cantora catamarqueña Margarita Palacios, a quien ella admiraba profundamente. La familia de Mercedes cuentan que su papá, el único que no estaba al tanto de la participación de ella en esa competencia, la reconoció inmediatamente. «¿Esa no es la Marta?». El concurso se terminó inmediatamente porque la elegida fue Mercedes.

Figura 4.3. Mercedes Sosa en LV12. Gentileza Fundación Mercedes Sosa.

Hubo que trabajar mucho para convencer a don Ernesto Sosa para firmar el contrato en LV 12. Amigos, vecinos, parientes, todos hablaban con su papá para que aceptara que su hija se dedique a ser artista. «Mi papá no quería saber nada con que cantara porque estaba esa idea prejuiciosa de que los artistas terminan mal o llevan mala, y ella tenía 15 años, era muy chica. Me acuerdo que un señor que trabajaba con él, apellido Racedo, le dijo: "no don Sosa, no piense eso. Vaya a saber qué puede ser su hija". Y como Racedo era un tipo muy recto y honesto, mi papá aflojó y firmó el primer contrato que era por dos meses en una peña» (Matus 2016, pág. 58).

Así la más grande de los hermanos Sosa comenzó su carrera y al poco tiempo salió por primera vez de gira para una presentación en Frías, en Santiago del Estero. Ese primer recital en gira de Mercedes, tuvo muchísimo público porque ya era una artista reconocida en el Noroeste.

Para ese entonces, Mercedes no sólo se dedicaba al canto en los escenarios, en algún acto organizado por el peronismo, y en radio, también enseñaba danzas folklóricas en algunos colegios de Tucumán. Durante esa juventud en la que de a poco iba creciendo como cantora, empezó a sentir la necesidad de nutrir su carrera con otras artes, así se convirtió en una gran lectora y admiradora de la poesía.

Fue abandonando de a poco el nombre que la identificaba, Gladys Osorio, y empezó a cantar en peñas y actos del partido peronista. A medida que fue creciendo y ganando escena, comenzó a consolidarse como artista.

Allí, en las andanzas de la noche tucumana, mientras estaba en el Alto de la Lechuza, conoció a un músico mendocino que estaba de gira por las provincias del Norte buscando contactarse con nuevos artistas. Ese músico era Oscar Manuel Matus quien enamoró a Mercedes con sus canciones. Al cabo de tres meses de relación, decidieron casarse y partir hacia Mendoza.

La llegada de Oscar Matus no fue casual en ese momento. Tucumán ya había visto pasar poetas por sus calles y en muchas de sus peñas se escribieron grandes canciones. Desde Salta, Miguel Ángel Pérez, Manuel J. Castilla, Cuchi Leguizamón y los hermanos Núñez encontraron en Tucumán una fuente de inspiración y el cruce con Matus indudablemente fue interesante para toda esta generación de artistas.

4.3.1 Sol, poesía y movimiento en otras tierras: hacia el Nuevo Cancionero

La llegada de la cantante a Mendoza provocó una revolución dentro del círculo de artistas populares. El contexto político y social de la época generaba en los pintores, bailarines y músicos una necesidad más grande que tenía que ver con la urgencia de un cambio de paradigma estético. «En el año 58 me vine a Mendoza. Yo venía de cantar zambas como las de Margarita Palacios y canciones de Antonio Tormo. Cuando llegué allá, tuve que cantar una cosa totalmente distinta. Es decir, para mí, era una revolución. La gente de Mendoza en mi carrera adquiere una tarea formativa, una parte cultural, y también por qué no, un poco política», describió la misma Mercedes en el film *Como un pájaro libre*.

Allá en Mendoza, surgió una sociedad que sería crucial para la cultura: Mercedes Sosa, Oscar Matus y el poeta Armando Tejada Gómez. Ese trío de cantora, compositor y poeta tuvo como resultado el Nuevo Cancionero, un movimiento artístico y social que cambió la manera de pensar el arte popular. El Nuevo Cancionero tiene un manifiesto escrito por Tejada

Gómez a pedido de Mercedes y su marido como carta de presentación. En aquel momento, Sosa ya había grabado su primer disco, Canciones con Fundamento donde había temas de Tejada Gómez y Matus, de los hermanos Núñez y de Ramón Ayala. Las letras, diferentes a las que se venían escuchando dentro del folklore perfilaban a Mercedes como una cantora con planteos muy diferentes a las que la música popular conocía. Este crecimiento tanto de Mercedes como de Matus se enmarcaban en un proyecto popular que en ese momento cobró forma en el Nuevo Cancionero. Entre los postulados más importantes del manifiesto estaba. «La integración de la música popular en la diversidad de las expresiones regionales del país. La participación de la música típica popular y popular nativa en las demás artes populares»; «rechaza a todo regionalismo cerrado», «Se propone depurar de convencionalismos y tabúes tradicionalistas a ultranza, el patrimonio musical». Además de esos puntos de unión, también el cancionero tenía su manifiesto de rechazos: «desechará… toda producción burda y subalterna que, con finalidad mercantil, intente encarecer tanto la inteligencia como la moral de nuestro pueblo», «buscará la comunicación, el diálogo y el intercambio con todos los artistas y movimientos similares del resto de América». Esas son algunas de las frases más fuertes de este encuentro de artistas que tenía como conclusión: «El Nuevo Cancionero luchará por convertir la presente adhesión del pueblo argentino hacia su canto nacional, en un valor cultural inalienable. Afirma que el arte, como la vida, debe estar en permanente transformación y por eso, busca integrar el cancionero popular al desarrollo creador del pueblo todo para acompañarlo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas» (Tejada Gómez 1963).[13]

Años después, muchos artistas de América latina reconocieron la importancia de este espacio artístico, intelectual y político. «Son movimientos muy fuertes pero que indudablemente el cancionero creo que se adelantó a todos. Ese manifiesto fue como la biblia para nosotros, indudablemente. No solamente era una actitud política, no solamente era una actitud ante la vida, sino que era una actitud que tenía detrás un valiosísimo repertorio de buenas canciones, de buena poesía, e indudablemente eso nos tenía que influenciar a todos», comentó Pablo Milanés en la película *Mercedes Sosa, la voz de Latinoamerica*.

La llegada de ese espacio artístico social implicó –como lo habían soñado sus ideólogos– una apertura dentro de la canción y la poesía testimonial y artística de América Latina, además de consolidar los ideales de compromiso de los artistas populares. Ese perfil social del cancionero

13.– El movimiento tuvo entre sus filas a Ángel Bustelo, Tito Francia, Juan Carlos Sedero, Horacio Tusoli, Victor Nieto y luego sumó a Carlos Alonso y a Hamlet Lima Quintana y el lanzamiento del Nuevo Cancionero se realizó en febrero de 1963 en el Círculo de Periodistas de Mendoza.

y el ambiente en que se movía la cantora, la vinculó de a poco al partido comunista donde militaban algunos de esos artistas y donde la artista aportó durante muchos años cantando en festivales y peñas organizados por el partido que aún hoy la tiene entre sus principales banderas.

4.4 La modernización del teatro: consolidación de la escena independiente, creación del Consejo Provincial de Difusión Cultural y del Teatro Estable de la Provincia

Durante la década de 1950, el teatro en la provincia de Tucumán logró fundar y organizar algunas de sus principales fuerzas productivas, evidenciadas –por ejemplo– en la creación de formaciones artísticas específicas y en la modernización de sus prácticas escénicas. A continuación describiremos este proceso de afianzamiento e institucionalización, el cual se instauró tomando como marcos referenciales determinadas premisas y lógicas de funcionamiento del Movimiento de Teatro Independiente Argentino.

4.4.1 El teatro en La Peña El Cardón (1954-1958)

En 1947, un grupo de jóvenes con declarados intereses culturales fundaron la denominada Peña El Cardón. Esta formación cultural, por su producción sistemática, impactó de manera evidente en el campo intelectual de la provincia. Presidida por Carlos Cuenya y luego, durante décadas, por Gustavo Bravo Figueroa, La Peña El Cardón posibilitó y privilegió la gestación de prácticas artísticas diversas, entre ellas, el teatro. De este modo, luego de hallar un espacio físico estable, ubicado en el subsuelo de la calle San Martín 445, sus integrantes invitaron a Oscar Aguirre, Julio Ardiles Gray, Raúl Serrano, Víctor García, Miguel Ángel Estrella, Jorge Wyngaard, Carlos Román, Rosa Beatriz Ávila, Olga Hynes de O'Connor, entre otros, para formar un grupo teatral. Surgió entonces, a principios de 1954, el Teatro de La Peña El Cardón (Berreta 2003).

Según el investigador Tríbulo (2005, págs. 536-538), el grupo se planteó como proyecto el montaje de textos de dramaturgos locales –por ejemplo, los de Ardiles Gray y los de Serrano– o de autores nacionales con compromiso social –es el caso del escritor Rodolfo Gonzáles Pacheco– esto último, sin descuidar la puesta en escena de clásicos –Molière, Cervantes, entre otros–. También se llevaron a cabo actividades paralelas, tales como conferencias y cursos sobre arte dramático.

El funcionamiento de este espacio implicó una abierta y pública adhesión a ciertos postulados del Movimiento del Teatro Independiente, pero

en ese momento y a diferencia del intento de 1938,[14] se fijó una ética grupal que seguía sus fundamentos ideológicos y posturas estéticas originales, por ejemplo, se reconoció como necesidad primordial el aprendizaje metódico de la disciplina teatro. Así, surgió un primer intento de respuesta a las rigurosas exigencias formativas de la lógica independentista, nos referimos a las giras del paradigmático Teatro Fray Mocho, quienes –invitados por el Teatro de La Peña El Cardón– visitaron a los artistas tucumanos en cuatro oportunidades: septiembre de 1954, agosto de 1955 y mayo de 1957 y de 1958. En cada estadía, el grupo porteño ofreció seminarios y conferencias sobre la preparación técnica del actor y el sistema stanislavskiano de trabajo, como así también presentó la puesta en escena de obras que marcaron la visión poética de los creadores locales, en este sentido, *Los casos de Juan El Zorro* de Bernardo Canal Feijóo fue uno de los montajes más significativos.

La actuación del grupo Fray Mocho no solo despertó el impulso y la necesidad de aprendizajes técnicos –con énfasis en el entrenamiento físico del intérprete– o abrió nuevos horizontes estéticos y éticos para el trabajo escénico –discutiendo poéticas internacionales o sobre el sentido popular del teatro– también generó, en otros agentes intelectuales (críticos, espectadores formados, artistas de otras disciplinas), criterios de exigencia innovadores generando las bases para los debates sobre las diferencias entre un «teatro vocacional» y un «teatro profesional», dejando al «teatro independiente» como una nueva –y por ser tal, moderna– posición en el campo cultural regional (cfr. Tossi 2011).

Por consiguiente, ante las exigencias de agentes intelectuales tucumanos y de los intereses de los grupos con mayor conocimiento del proyecto estético forjado por el movimiento independiente, surgió una primera respuesta desde los teatristas locales: la creación de la Federación Tucumana de Teatros Independientes (FTTI), también encabezada por el grupo de La Peña El Cardón en cooperación con las otras formaciones teatrales existentes. Los primeros datos de esta federación los hallamos en septiembre de 1954, en el marco de la primera visita de Fray Mocho, siendo Oscar Ferrigno el director de esta agrupación y, a su vez, presidente de la FATI (Federación Argentina de Teatros Independientes).

Desde esta apertura, los efectos del movimiento independiente en Tucumán ganaron fuerza y tomaron nuevos objetivos, expresados en diversos posicionamientos políticos y estéticos. Por ejemplo, la institución que comentamos adhirió al manifiesto emitido por los independentistas a nivel nacional en 1955, el cual contenía alusiones directas al histórico

14.– En 1938, en San Miguel de Tucumán, se creó el Teatro del Pueblo, grupo homónimo a la formación artística que Leónidas Barletta fundara en Buenos Aires en 1930 y que, como se sabe, dio origen al Movimiento de Teatro Independiente en el Río de la Plata y, posteriormente, en Sudamérica.

enfrentamiento que dicho movimiento artístico mantuvo con el peronismo al que definieron como período de «oscurantismo cívico»[15] (Cfr. Risetti 2004).

En suma, este petitorio al Estado Nacional se centró en cinco ejes fundamentales que, de algún modo, orientaron el proceso histórico del teatro a nivel nacional y regional:

1. apoyo financiero por medio de la creación del «Fondo de crédito y fomento teatral independiente»;
2. cesión de salas teatrales –incluso escenarios rodantes– y restitución de los espacios clausurados en los años anteriores, como así también, la creación de la «casa del teatro independiente» para el funcionamiento de una escuela y como sede de la FATI;
3. un plan didáctico federal que incluía la creación de la «universidad popular del teatro»;
4. medidas generales en torno a la liberación total de gravámenes, trámites, controles municipales y policiales, además, participación activa de la Comisión Nacional Calificadora de Espectáculos Públicos;
5. apoyo a los teatro del interior del país con una política de descentralización cultural eficaz y, a la vez, creación de escuelas y otras redes de educación alternativas.

Como ya señalamos, el Teatro de La Peña El Cardón firmó y avaló este petitorio, construyéndose un puente directo –y hasta esa fecha inexistente– entre el movimiento teatral independiente porteño, las formaciones escénicas de otras zonas (principalmente el Litoral y Cuyo) y la agrupación tucumana.

En 1958, es decir, a tres años de la presentación del petitorio y luego de un período altamente productivo, esta formación cultural se disolvió. Tríbulo (2005, pág. 537) propone algunas causas que explican esa disolución; por un lado, Raúl Serrano –uno de los agentes más activos del grupo– viajó a Rumania a realizar sus estudios universitarios en teatro, por el otro, en el citado año, la Universidad Nacional de Tucumán ofreció un seminario anual de arte dramático coordinado por el director Alberto Rodríguez Muñoz, una de las personalidades más importantes del teatro independiente. Los integrantes de La Peña El Cardón participaron de dicho seminario, quienes, en su mayoría, al finalizar esta destacada experiencia didáctica, pasaron a formar parte del elenco oficial, es decir, el recientemente creado Teatro Estable de la Provincia. Otros actores en cambio –Rosa Ávila y Amanda Chividini– retomaron la línea independiente constituyendo,

15.– Es pertinente aclarar que, si bien el movimiento de teatro independiente emitió dicho petitorio nacional que se alineaba con los postulados de la llamada «Revolución Libertadora», no hemos constatado que haya mantuvo o desarrolló vínculos con este grupo.

aunque deudora de la anterior, una nueva formación artística: el grupo Nuestro Teatro.[16]

En consecuencia, podemos señalar que el Teatro de La Peña El Cardón fue una formación artística que marcó un cambio notorio en la posición del teatro dentro del campo cultural provincial; pues, primero, se constituyó como una entidad núcleo que aunó a diferentes agentes provenientes de aquellos grupos vocacionales asistemáticos o que surgían y desaparecían por motivos diversos; segundo, desde esta formación artística medular, los agentes pudieron establecer visiones estéticas y relaciones políticas directas con el movimiento del teatro independiente, dejándoles huellas éticas y técnicas que funcionaron como esquemas o modelos de referencia durante los años sucesivos. Otro dato importante es que la mayoría de los miembros del teatro de La Peña El Cardón fueron o son profesionales destacados de la escena local, nacional e internacional. Por esto, consideramos al período 1954-1958 como la primera fase en la instauración de las fuerzas teatrales productivas, pues en este período se objetivaron los principales desafíos del teatro tucumano en el proceso de consolidación de un «campo escénico» propio. Estos desafíos –los que serán retomados y abordados por formaciones e instituciones teatrales de los años siguientes– pueden sintetizarse en los siguientes ejes:

1. la capacitación permanente de los teatristas en instituciones educativas formales, con el fin de garantizar mecanismos de profesionalización correlativos con las visiones independentistas;
2. la conformación de grupos de trabajo estables, dados los altos índices de deserción registrados en las formaciones independientes de las provincias;los debates estéticos sobre los repertorios teatrales a desarrollar artísticamente (autores, poéticas, tesis, territorialidades), según las premisas ideológicas vigentes en esta fase;
3. la conveniente organización interna de los grupos consolidados, estructura que generalmente se pactó por medio de un «consejo directivo» bajo la coordinación del director de escena;
4. los recursos económicos para concretar sus montajes escénicos, dificultad básica que –dentro de su lógica de funcionamiento– se resolvía generalmente con el apoyo de un «club de amigos» en el que se incluían: profesionales, comerciantes;
5. la imperiosa necesidad de una «sala propia», ideal último y definitivo al que todos los grupos independientes pretendían alcanzar para su acervo profesional.

16.– Es pertinente aclarar que el grupo independiente Nuestro Teatro desarrolló sus actividades durante casi cuatro décadas. El caso del Teatro Estable de la Provincia, es una institución que perdura hasta nuestros días.

En síntesis, la labor teatral proyectada a partir de 1958 tuvo por objeto resolver estas y otras problemáticas desde lineamientos políticos y artísticos consecuentes con las concepciones independentistas.

Desde esta perspectiva histórica, los proyectos intelectuales desarrollados por Julio Ardiles Gray en el Estado provincial funcionaron como una plataforma operativa a tales fines.

4.4.2 Julio Ardiles Gray y el Consejo Provincial de Difusión Cultural: una respuesta a la utopía del progreso

La gestión cultural ha sido uno de los diversos y productivos perfiles profesionales desarrollados por Julio Ardiles Gray. Desde ese rol logró crear un innovador proyecto político en el Noroeste Argentino, aludimos al Consejo Provincial de Difusión Cultural (CPDC); proyecto que, hasta nuestros días, es un referente en las discusiones respecto de cómo promover las artes desde el Estado (cfr. Tossi 2005). Por lo tanto, desde este horizonte histórico, debemos analizar la creación del CPDC como un componente activo en la organización y modernización del teatro tucumano.

En 1958, Ardiles Gray fue nombrado Subsecretario de Cultura en la órbita del Ministerio de Gobierno de la gestión radical de Celestino Gelsi. Entonces, inscripto en la estructura institucional gelsista e interrelacionado con el teatro independiente avanzó en la elaboración de un proyecto de ley sin precedentes regionales en materia de política cultural.

Al iniciar con sus tares de funcionario público, Ardiles Gray debió superar las condiciones paupérrimas en las que se hallaba la subsecretaría de cultura provincial, al respecto, en una entrevista señala: «Cuando asumí, vi que la situación era un desastre. Ganaba en esa época, como director de cultura, 4.000 pesos, y el presupuesto que tenía para el año era de 20.000 pesos, es decir, cinco sueldos míos» (Rago 2005, pág. 43).

Influenciado por estas circunstancias de producción y avalado por el entonces ministro de Gobierno Julio Romano Norri, Ardiles Gray concluyó el proyecto que, durante años, había elaborado a partir de diversos antecedentes, principalmente, los procesos de descentralización de la cultura francesa, en especial, los del teatro; además, se nutrió de diferentes historiales y experiencias, por ejemplo: las Actas de la BBC de Londres, el Fondo de Cultura Económico de México, la ley de la Casa de Cultura de Ecuador, entre otros proyectos modernizadores (Flawiá de Fernández y Steimberg de Kaplán 1995, pág. 33).

De este modo, en diciembre de 1958, la Honorable Legislatura de Tucumán aprobó el proyecto y, en enero de 1959, se creó mediante la ley 2.765 el Consejo Provincial de Difusión Cultural.

Las características generales que le atribuyen un gesto innovador a esta ley pueden sintetizarse en los siguientes términos:[17]

> El presidente y sus cinco vocalías eran designados por el Poder Ejecutivo con avenencia del Senado, el secretario general era nombrado por el Consejo. Los siete cargos tenían una duración de 4 (cuatro) años y podían ser reelectos. Esta distribución permitió un adecuado funcionamiento en cada una de las áreas. Era un organismo autárquico y descentralizado, aunque en relación con el Poder Ejecutivo por intermediación del Ministerio de Gobierno, Justicia e Instrucción Pública. Al respecto dice Ardiles Gray: «Logré el fuero cultural. Nosotros teníamos la misma categoría de los jueces. Nos nombraba el Poder Ejecutivo con acuerdo del Senado y nos tenían que echar, salvo muerte, renuncia o delitos comunes» (Rago 2005, pág. 43). Los denominados Fondo Provincial de Cultura tenían origen, principalmente, en:
>
> 1. el cinco por ciento sobre los juegos de azar administrados por la Provincia: casino, lotería, quiniela, etcétera;
> 2. las eventuales partidas presupuestas asignadas;
> 3. la recaudación por eventos y espectáculos.

De este modo, el presupuesto de 20.000 pesos designado para el año 1958, se transformó en el año 1959 en 2.500.000 pesos anuales. La estructura del Consejo se erigió, como ya señalamos, sobre una presidencia y cinco vocalías, a saber: Departamento de Teatro, de Radiofonía, de Cine y Literatura, de Artes Plásticas, y de Música. Esta conformación duró hasta el año 1966. Los fines del CPCD, tal cual versan en la ley 2.765, fueron la promoción y estimulación de actividades culturales generales, tomándose como atribuciones y deberes iniciales organizar el Teatro Estable de la Provincia y las agrupaciones orquestales y corales; asimismo, crear la radio del Estado provincial y la biblioteca provincial.

De este modo, entre los años 1959 y 1966, el CPDC concretó gran parte de sus objetivos, por ejemplo: inauguró el Teatro Estable de la Provincia; efectuó el primer intento de una Escuela Provincial de Arte Dramático durante 1961-1962 (cfr. Tríbulo 2007, pág. 535); creó el Ballet Estable, la Escuela de Danza y el Conservatorio nocturno para obreros; organizó conciertos didácticos, concursos y premios de relevancia regional; editó libros y otras publicaciones específicas.

Durante esta fase «organizativa» del campo teatral tucumano, el Departamento Teatro del CPDC estuvo coordinado por los siguientes vocales: Francisco Amado Díaz (01-01-1959 a 09-12-1960), Arturo García Astrada (16-05-1961 a 30-09-1961), Jorge Atilio Saad (01-03-1962 a 31-12-1962)

17.– Para la elaboración de los datos consignados a continuación, se tuvieron en cuenta las siguientes fuentes: a) Flawiá de Fernández y Steimberg de Kaplán (1995); b) ley 2.765 y modificaciones sucesivas, fuente: Archivo de la Legislatura Provincial; c) *Cuadernos Tucumanos de Cultura*, n.º 3, 1981.

y Ethel Gladys Zarlenga (08-01-1963 a 01-09-1966). Sin embargo, y a pesar de los logros obtenidos, es pertinente señalar que en esta etapa del CPDC se evidencian los primeros síntomas de inestabilidad institucional, observables en las renuncias sistemáticas, tanto en el Directorio como en el Departamento Teatro y, además, en los períodos de acefalía que coinciden con cambios políticos, por ejemplo, con la intervención militar de 1962 y con el golpe de estado de 1966.

4.4.3 El Teatro Estable de la Provincia: su etapa organizacional

En correlación con lo anterior, el incipiente campo teatral tucumano de finales de los años cincuenta y principio de los años sesenta, comenzó a componer reglas de juego e intereses específicos, acumular capitales simbólicos que permitieron revalorizar sus producciones, organizar una nueva estructuración político-cultural, como así también, generó sus propias instancias de consagración, en suma, operó a partir de representaciones sociales que describen el lugar del teatro en el mapa intelectual de la provincia. La articulación de todos estos factores permitió la constitución de dos fuerzas organizadoras y promotoras del arte teatral en el período indicado, una de ellas es el Teatro Estable de la Provincia.[18]

Esta institución – como ya señalamos – formó parte del CPDC y fue convencionalmente inaugurada el 28 abril de 1959, con el estreno de la obra *El casamiento* de Nicolás Gogol, dirigida por Alberto Rodríguez Muñoz.

El Teatro Estable de la Provincia inició sus actividades siguiendo las premisas y objetivos de la ley 2.765, es decir, intentó afianzar y sistematizar la producción teatral de Tucumán con puestas en escena acordes a su contexto, a los horizontes de expectativas estimados y a sus recursos humanos. Con Julio Ardiles Gray y Alberto Rodríguez Muñoz como gestores y coordinadores generales, tanto desde lo político-institucional como desde lo estético, esta formación fue una «síntesis local» del complejo proceso socioartístico iniciado a partir del contacto directo con el movimiento de teatro independiente rioplatense. Por ejemplo, un modo de aproximarnos a los criterios y propósitos originales de esta institución es por medio de los programas teatrales de las temporadas 1959 a 1966.

A partir de las cronologías de estrenos (cfr. Tríbulo 2005) es factible argumentar, en primera instancia, la utilización de un criterio que responde a una forma poética específica, esta es: la comedia como «archipoética» (Dubatti 2002) y su consecuente desarrollo escénico.

Ardiles Gray y Rodríguez Muñoz, siendo coherentes con sus ideas y posicionamientos intelectuales, decidieron impulsar a dicha institución considerando las capacidades y limitaciones técnico-artísticas de

18.– La segunda fuerza aludida es el grupo Nuestro Teatro, el que será comentado en apartados posteriores.

los actores para abordar determinados trabajos teatrales. Entonces, desde esta estrategia de producción, la comedia se convirtió en la archipoética dominante, la que se proyectó en diferentes tendencias (comedias de culto internacional, comedias costumbristas, comedias musicales, etcétera). Siguiendo este criterio de selección, se estrenaron durante el primer año: *El casamiento* de Gogol y *La cocina de los ángeles* de Hussen; *Las de Barranco* de Laferrère y *Las zorrerías* de Espina en 1960, *Jettatore* de Laferrère (1961), *El pequeño abecedario* de Semmlroth (1963), *El burgués gentilhombre* de Molière; entre otras. Algunas opiniones periodísticas de esos años dan cuenta del modo en que se valora esta estrategia de producción, por ejemplo, en un balance cultural se dice:

> «Desde el momento de su creación el Consejo Provincial de Difusión Cultural ha desarrollado una intensa actividad, cuyos alcances se proyectaron más allá de una simple postulación intelectual para minorías. El ámbito de sus realizaciones tiene una profunda vigencia popular, sin menoscabar la integridad de las expresiones culturales».[19]

Con aquella «profunda vigencia popular», el teatro es –según el artículo– el mejor exponente de esta tendencia cultural y, por supuesto, la comedia con sus características poéticas colabora de modo directo a este fin (cfr Tossi 2011).

Desde esta primaria e incipiente aproximación estética al Teatro Estable de la Provincia se infiere además otra característica institucional: un modo particular de conformación del elenco de actores y directores, pues, sobre ellos recaían notables exigencias, creencias e intereses.

El Teatro Estable se constituyó por medio de tres fuentes o tradiciones: actores de grupos independientes o vocacionales, actores formados por Rodríguez Muñoz en el Seminario Anual de Teatro dictado en la Universidad Nacional de Tucumán durante el año 1958, y actores con experiencia en radioteatro y circo. Así, luego de una prueba de selección realizada a principios de 1959, se conformó un reparto de artistas enriquecido por sus diferentes formaciones y trayectos escénicos, aunque esto último, lejos de considerarse una fortaleza institucional y poética, fue por mucho tiempo entendido como una debilidad o como un condicionante para la creación.

De este modo, durante su fase organizacional y los primeros años de afianzamiento institucional (1959-1966), el equipo de actores estuvo formado por actores, entre otros importantes creadores que, según los requerimientos de cada texto dramático, eran eventualmente contratados para tal proyecto.[20]

19.– *Noticias*, 09/07/1961.

20.– Carlos Román, Ángel María Ibarra, Olga de Hynes O'Connor, Blanca Rosa Gómez, Atanasia Makantassis, Francisco Amado Díaz, Atenor Ignacio

Con este destacado grupo de actores, al que la crítica periodística exige cada vez más, el Teatro Estable de la Provincia estableció otra estrategia de producción: la contratación de directores y escenógrafos provenientes de centros teatrales de relevancia a nivel nacional, principalmente, de la ciudad de Buenos Aires. Estos directores[21] y escenógrafos[22] fueron, a su vez, formadores y difusores implícitos de teorías, estilos y corrientes escénicas diversas que los actores tucumanos «estables» debían aprehender sin la preparación técnica adecuada. Cabe observar que la mayoría de los directores visitantes pertenecían al movimiento de teatro independiente porteño, con lo cual, se corrobora nuestra hipótesis sobre la continuidad y manifiesta productividad de esta corriente intelectual en el desarrollo artístico del elenco oficial.

Con la creación del Teatro Estable de la Provincia sus gestores intentaron superar uno de los principales obstáculos para la organización de un campo teatral específico, aludimos a la ya mencionada problemática de la profesionalización de los actores, directores y escenógrafos, entre otros agentes del hecho escénico. En síntesis, lograr la profesionalización implicaba avanzar en los procesos de «relativa autonomía» que caracterizan –según Bourdieu (2003)– a toda consolidación de un campo intelectual. Por lo tanto, los modos de dependencia laboral establecidos entre los artistas y el Estado provincial nos ayudan a comprender dicha problemática.

Según corroboramos por medio de las entrevistas realizadas y por el análisis de documentos históricos, los vínculos laborales establecidos en el Teatro Estable de la Provincia durante estos años se formalizaron a través de contratos por temporada, los cuales podían renovarse año

---

Sánchez, Carlos Olivera, Ethel Gladys Zarlenga, María Angélica Robledo, Raúl Schuttemberger, Griselda Silvia Oliva, Raúl Alberto Albarracín, Isabel Ferri, Rudy Lewin, Olga Friso, Mario Vanadía, Mario Ávila, Marta Forté, Miguel Condrac, Alfredo Fenik, Fanny Navarro, Marta Zelaya, Susana Romero, Alberto Benegas, Jorge Alves, Orlando Juárez, entre otros

21.– Alberto Rodríguez Muñoz (1959, 1961, 1963); Armando Discépolo (1959); Eugenio Dittborn Pinto (1959, 1960, 1965, 1966); Mauricio Farberman (1960); Francisco Amado Díaz y Atenor Ignacio Sánchez (1960), Ethel Zarlenga (1960, 1961, 1964, 1965, 1966); Enrique Ryma (1962); Boyce Díaz Ulloque (1961, 1963, 1964); Eugenio Filipelli (1965); Alfredo Fenik (1966); Jorge Saad (1966) y Yirair Mossian (1966).

22.– En relación con los escenógrafos –otro agente fundamental en la modernización escénica local (cfr. Tossi 2011, págs. 371-395)– podemos mencionar a: Luis Diego Pedreira, Ángel Dato, Torchi Izarduy (1959); Juan Lanosa, Byyina Klappenbach (1961); Julio César Augier (1963, 1964, 1965, 1966); Héctor Enrique Zarlenga (1964, 1965); Pedro Prioris (1966) y, en forma sistemática pero no permanente, entre 1960 y 1966 encontramos a los tucumanos Alberto Lombana y Guido Torres como destacados artistas en esta disciplina.

a año. Los contratos, así estipulados, marcaron una notable distinción profesional entre los actores, por un lado, los directores y escenógrafos, por el otro. Esta diferenciación se observó en los montos asignados y en las formas de pago. Durante el período en estudio, el director teatral visitante cobraba entre 20.000 y 30.000 pesos por la realización total del montaje escénico; por su parte, el escenógrafo ganaba –por bocetos y realización– 15.000 pesos aproximadamente. Estas sumas, considerables según el valor cambiario de la época y el tiempo destinado al armado del espectáculo, marcaron la distinción antes enunciada en relación con los actores, quienes por mes cobraban 2.000 pesos en conceptos de viáticos y por cada representación el monto fijo de 500 pesos. Si consideramos que el promedio de funciones por cada obra era relativamente bajo, es decir, en el mejor de los casos, hasta 10 muestras por mes, entonces, cabe concluir una diferente valoración profesional entre estos creadores. Es pertinente aclarar que esta jerarquización entre los artistas teatrales respondía a una lógica de producción típica del siglo XX en diversos centros escénicos del mundo, pues, el rol del director tuvo –y aún conserva– una función hegemónica en el proceso creativo que se plasmó en su estima económica.

Por lo tanto, la mentada profesionalización de los actores, motivo de urticantes polémicas desde principios de los años cincuenta, se planteó en Tucumán como una exigua independencia salarial para los artistas locales; sin embargo, debemos destacar que este progreso laboral modificó y renovó los modos de producir teatro hasta esos días.

En este punto, cabe otra necesaria aclaración: el radioteatro, en tanto forma escénica con notoria tradición en la provincia, ya había permitido este tipo de profesionalización para ciertos grupos de teatristas, generalmente, para los directores de compañía quienes coordinaban grupos numerosos de actores, aunque con mayores desigualdades salariales entre unos y otros de sus miembros. Así, y más allá de las evidentes diferencias entre el Teatro Estable y los elencos de radioteatro, en Tucumán, antes de la creación de la mencionada entidad oficial, ya existía una primaria forma de profesionalización como antecedente socioartístico, pero dicho antecedente no era reconocido ni estimado por los agentes de legitimación de la época, por ejemplo, en la «tradición selectiva» (Williams 1980) configurada por Ardiles Gray.[23]

Con estas decisiones estéticas y modos de funcionamiento institucional, el Teatro Estable de la Provincia logró de manera satisfactoria la mayoría de sus objetivos iniciales. Desde este punto de vista, el interés de los gestores por los mecanismos de recepción, es decir, su atención por el espectador como un factor preponderante en las políticas teatrales, fue otro cariz de este proceso histórico, tal cual la lógica independentista lo proyectaba.

23.– Cfr. «Nuestra vida teatral», en ALG, *La Gaceta*, 09/07/1960.

Así, en los repetidos balances culturales que los diarios locales realizaban, se observa un explícito e intencional apoyo a la actividad teatral oficial, al reconocer el éxito y cuidado de sus propuestas, pero además, al registrar – sin mucha objetividad estadística – el «sensacional» incremento de espectadores que, según estas fuentes, el teatro vivió durante su fase organizativa. Por ejemplo, en la temporada de 1960 se calculó que 20.000 espectadores aproximadamente participaron de los estrenos del teatro oficial y de sus actividades afines (cfr. *La Gaceta*, 31/12/1960). Otro fenómeno de público es la consagración registrada en 1963 con la obra *El pequeño abecedario*, pues en este caso se estimó que unas 10.000 personas vieron el espectáculo (cfr. *La Gaceta*, 31/12/1963). Esta variación cuantitativa de público fue comprendida como un síntoma de consolidación de la escena local y, a su vez, signo evidente de progreso y modernización cultural para la provincia.

Más allá de la dudosa rigurosidad de los datos periodísticos, si tomamos como elemento de análisis el número de representaciones realizadas con cada obra teatral (Cfr. Forté, 2002), podemos comprobar, de modo efectivo, las variaciones en la cantidad de espectadores. En el primer año, la ponderación media establecida para el número de funciones de la entidad oficial es de 11 por espectáculo. Este mismo cálculo tiene un notable incremento en el segundo año, registrándose aproximadamente 19 representaciones por obra y, desde 1961 a 1966, la estimación media se ubica en 16 funciones por montaje escénico. Por consiguiente, durante esta fase, el campo teatral tucumano sí registró un marcado crecimiento de espectadores. Estas observaciones cobran mayor relevancia si pensamos que, previo a la creación del Teatro Estable, los inestables grupos independientes no superaban en un promedio general las 6 representaciones por obra estrenada.

En consecuencia, con una manifiesta elección estética, es decir, la comedia y sus diferentes variaciones o tendencias; con actores dúctiles para este proyecto, aunque sin formación sistemática; con un sentido popular – también sostenido en la comedia por su connotación poética – con claros índices de espectadores que apoyaban y compartían este plan cultural, el Teatro Estable de la Provincia inició una prolífera vida artística que, más allá de los avatares internos y externos, llega hasta nuestros días convertido en un singular núcleo de referencias para comprender uno de los múltiples perfiles del campo intelectual provincial.

4.4.4 El grupo Nuestro Teatro: su período fundacional

Desde fines del año 1957 y principios de 1958, el Teatro de La Peña El Cardón se mostró debilitado institucionalmente. Conscientes de este momento de ruptura, las actrices Rosa Ávila y Amanda Chividini convocaron a Guido Parpagnoli para dirigir el grupo e iniciar nuevos proyectos

artísticos. En 1957 estrenaron *Ha llegado un inspector* de J. B. Priestley y, al año siguiente, *El amor de los cuatro coroneles* de P. Ustinov.

En 1959, por las circunstancias antes mencionadas y por la decisión de una asamblea constitutiva, este grupo se separó de La Peña El Cardón. De este modo, con el aval de una personería jurídica y con el logo del sombrero del Arlequín –personaje típico de la *commedia dell'arte*– como signo de identidad, esta formación cambió su nombre por el de «Nuestro Teatro». La puesta en escena de *Puerta cerrada* de J. P. Sartre, con traducción y dirección de Parpagnoli en diciembre de 1959, fue el montaje inaugural de esta nueva etapa.

Al igual que en la fase organizacional del Teatro Estable de la Provincia, las interdiscursividades con el movimiento independiente argentino fueron evidentes, pero en el caso de Nuestro Teatro, estas cobraron mayor notoriedad, sistematización e incluso dogmatismo.[24] Esta agrupación fue, sin dudas, una de las formaciones artísticas que continuó con el desarrollo exhaustivo del teatro independiente en nuestra provincia. Dicho posicionamiento intelectual se observó en las premisas emitidas por el grupo durante el estreno de *Ha llegado un inspector*, por ejemplo, en el programa de mano de dicha obra, expusieron sus concepciones del arte:

> «El teatro debe trascender –en el sentido de encontrar eco en lo cotidiano, en lo extraartístico– justamente por sus características de arte responsable, debe dejar en el espectador un mensaje que lo ayude en su lucha de todos los días, debe señalar las posibles salidas. No queremos un teatro de mero entretenimiento».

A partir de esta cita, y otras fuentes que por razones de economía argumentativa no mencionamos, es factible reconocer algunas de sus proposiciones independentistas, puntualmente: un teatro con repercusión directa en el orden social, con responsabilidad y marcado activismo en la vida cotidiana; un teatro cuyo propósito general no es divertir sino promover valores estéticos y comunicacionales que colaboren en la «lucha de todos los días».

En consecuencia, con estos objetivos como metas artísticas e ideológicas, Nuestro Teatro inició una carrera que se extendió por décadas. Mencionaremos algunas características o problemáticas de su período fundacional, tomando como ejes dos aspectos históricos: los aportes poéticos

24.– El dogmatismo es una característica de los grupos independientes. En el caso de Nuestro Teatro, esta particularidad comienza a observarse en la severidad ética con que califican sus acciones y en los modos de asumir sus premisas: por ejemplo, en los programas de mano de los espectáculos no figuran los nombres de los actores, pues esto era una posición de los independientes contra el «divismo» del actor estrella o del capocómico, aun cuando en Tucumán dichos roles, tan típicos del teatro comercial, no existían.

e intelectuales de Guido Parpagnoli como director del grupo, por un lado, la obtención de medios de producción necesarios para su consolidación, por el otro.

La dirección general de Nuestro Teatro estuvo a cargo de Guido Parpagnoli entre los años 1957 y 1964. Durante ese período, la agrupación puso en escena, además de los textos teatrales ya mencionados: *Yerma* de F. García Lorca (1960); *El tiempo es un sueño* de H. Lenormand y *Trampa para un hombre solo* de R. Thomas en 1961; *Qwertyuiop* de D. Sáenz, *Antígona* de J. Anouilh, *La lección* de E. Ionesco y *Knok o El triunfo de la medicina* de J. Romain durante el año 1962; *La cantante calva* de E. Ionesco (1963) y su último trabajo teatral, *Bonomo y los incendiarios* de M. Frish.

Podemos inferir los riesgos y desafíos estéticos asumidos por Nuestro Teatro en sus primeros años, estos se observaron en la complejidad escénica de los textos dramáticos representados, es decir: tragedias modernas con recursos simbolistas (García Lorca y Anouilh), dramas con densos contenidos filosóficos y procedimientos expresionistas (Sartre y Lenormand), dramaturgia didáctica asociada a las experimentaciones brechtianas (Frish), o textos neovanguardistas (Ionesco). A estos riesgos y desafíos estéticos debemos agregar otros a nivel producción: escasas condiciones económicas – salvo eventuales apoyos otorgados por el CPDC – además, un joven e inexperto elenco de actores y un director novel como lo era el propio Parpagnoli.

En consecuencia, si ponemos en diálogo estas propuestas escénicas con las simultáneas estrategias de producción del Teatro Estable de la Provincia que oportunamente comentamos, entonces, se tornan evidentes los distintos modos en que cada formación teatral se organizó en el incipiente campo teatral. En otros términos, mientras el Teatro Estable representaba obras que respondían a las condiciones y limitaciones actorales de su grupo de artistas, y por ello, se seleccionaban generalmente textos cercanos a la comedia como archipoética, por el contrario, en Nuestro Teatro los textos superaban los conocimientos técnicos de los actores pero con un claro ímpetu de experimentación y renovación artística, incluso, asumiendo los descréditos que esas acciones les provocaban en algunas oportunidades. Nos referimos a los bajos índices de espectadores y a las invectivas que la crítica especializada les confería toda vez que las complejas obras teatrales abordadas no satisfacían el horizonte de expectativa vigente. Sin embargo, no siempre la recepción de estos montajes escénicos fue disonante, tanto en la cantidad de espectadores como en su valoración crítica. Un ejemplo de estos posicionamientos se explicitan el artículo que Ardiles Gray – en su rol de periodista – publicó con motivo de, quizá, uno de los más polémicos estrenos de Nuestro Teatro durante sus años fundacionales, aludimos a los montajes conjuntos de *La cueva de Salamanca* de Cervantes, con dirección

de Rosa Ávila, y *La cantante calva* de Ionesco, con dirección de Guido Parpagnoli. En este caso, el crítico mencionado señaló:

> «Dos cosas ha desaprobado siempre este cronista a los grupos teatrales de nuestra ciudad: una, el desacuerdo existente entre la elección la obra y la posibilidad de los intérpretes; segunda, quizá consecuente de la primera, el hecho de que los actores no se especializaran, de acuerdo con sus condiciones, en determinados trabajos, de que no tuvieran su *emploi*, como dicen los franceses. Quizá esto último se deba a la vida misma de los grupos que incorporan actores sin la práctica graduada y graduable, lanzándolos "al toro", o que echan mano de un adolescente para que haga de "viejo" en el reparto donde no hay un característico que cierre la brecha causada por la deserción inevitable. Por primera vez, en varios años, esto no ha sucedido en la excelente velada teatral ofrecida por "Nuestro Teatro"».[25]

El discurso crítico de Ardiles Gray permite, por un lado, confirmar los diferentes modos de producción con los que las dos fuerzas productivas teatrales funcionaban y así establecer distinciones entre uno y otro, distinciones que a su vez generaban marcas identitarias; por otro lado, es factible reconocer que las problemáticas actorales eran inconvenientes o limitaciones importantes durante los primeros años de afianzamiento institucional del teatro.

En relación con este último aspecto, debemos resaltar los principios ético-pedagógicos desarrollados por los actores de Nuestro Teatro a largo de su trayectoria, u otro eje sustancial del aporte intelectual de Parpagnoli a dicha agrupación; pues, sin abandonar el ideal independentista de la educación sistemática del actor pudieron, con recursos insuficientes, generar espacios de aprendizajes operativos. Si la «deserción inevitable» –como señala el crítico en la citada nota– causaba los mismos problemas que a todo grupo independiente argentino, Nuestro Teatro logró una política de inclusión que exigía a sus integrantes un continuo compromiso en su formación técnico-artística.

Por lo tanto, y más allá de la inestabilidad grupal, Nuestro Teatro contó con numerosos actores,[26] aunque es oportuno indicar que Rosa Ávila y Oscar Quiroga fueron –generalmente– los actores protagónicos, como así también, sus gestores y coordinadores generales.

A la vez que existía una permanente interpelación a la educación técnico-intelectual de los actores, Nuestro Teatro –también con sustento en los postulados independentistas– fomentó la especificidad en un conjunto de artistas responsables de la escenografía y el vestuario. Por

25.– *La Gaceta*, 19/05/1963.

26.– Amanda Chividini, Alfredo Fenik, Martha Oviedo, Jorge Alves, Mabel Santos, Raúl Alberto Madrid, Ulises Paolini, Karin Kanan, Alberto Díaz, Carlos Socolsky, Oscar Aguirre, Enrique Zapata, entre otros.

otra parte, esta visión estética de la escena fue, por esos años, un criterio de modernización y de profesionalización, tal como lo fundamentamos en relación con el Teatro Estable.

Con estos objetivos, Nuestro Teatro invitó a formar parte del grupo a jóvenes profesionales o estudiantes avanzados de disciplinas cercanas al teatro, como ser la arquitectura y las artes plásticas. Así, se formó un conjunto de creadores con altos rendimientos técnicos, por ejemplo, durante este período fundacional, los escenógrafos que trabajaron en dicha formación fueron: Juan Lanosa, Varón Villarrubia Norri, Pedro Prioris y Carlos Robledo. Sin embargo, los resultados de esta especialización artística se observarán efectivamente en el período de desarrollo y consolidación de la agrupación, es decir, entre 1967-1976, bajo la coordinación de Oscar Ramón Quiroga, quien se responsabilizó de la dirección de Nuestro Teatro a partir de 1964, luego del fallecimiento de Guido Parpagnoli.

Paralelamente a la conformación de un sólido equipo de artistas, Nuestro Teatro debió resolver otra problemática importante: los modos y los recursos para la creación teatral. También en este sentido, las prácticas independentistas asumidas por el grupo y la creatividad de Parpagnoli fueron núcleos de referencia, pues, se implementó una innovadora forma de producción para sortear los obstáculos económicos, aludimos a la instauración del Club de Amigos de Nuestro Teatro, el cual estuvo compuesto por diversos ciudadanos que apoyaban con modestos aportes en dinero. Además, Parpagnoli estipuló otra estrategia que, según Forté (2002, pág. 45), resultó inédita para los grupos locales, fue la financiación de los montajes escénicos gracias al intercambio publicitario con grandes firmas comerciales instaladas en la provincia.

En otro plano de este proceso histórico, debemos señalar que durante su etapa fundacional, la metodología de creación artística de Nuestro Teatro no fue distinta a la implementada –generalmente– por los directores visitantes del Teatro Estable de la Provincia. Es decir, dicha metodología se compuso de dos momento, el «trabajo de mesa», esto implicaba, estudio, análisis y discusión de los contenidos del texto dramático, como así también lectura en voz alta y marcación de tonos u otros recursos vocales; y la puesta en espacio y movimiento bajo indicaciones estrictas del director, es decir, reconoce aires de familia con lo que Pellettieri (1997) denomina dirección escénica «tradicional u ortodoxa», aunque con una marcada tendencia hacia la hermenéutica de los textos abordados, lo que generaba espacios de aprendizaje alternativos.

Otra variable de análisis que definió a los años inaugurales de Nuestro Teatro fue la falta de un espacio físico propio que les permitiera el anhelado afianzamiento grupal. La carencia de una propiedad privada es, en las formas de producción teatrales independientes, una de las dificultades con mayor preponderancia, pues, obliga a los artistas a «peregrinar» por

la ciudad en busca de salas, u otros lugares alternativos con marcados detrimentos económicos y poéticos.

El peregrinaje de Nuestro Teatro comenzó, aproximadamente, en 1957, luego de abandonar la sala ubicada en el subsuelo del bar Colón –donde inició sus actividades el Teatro de La Peña El Cardón–. De este modo, el primer espacio que ocuparon fue una casona en la calle Mendoza al 700, luego su romería continuó por la Sociedad Italiana, Sociedad Francesa y la Sociedad Sirio Libanesa, entre otros ámbitos alternativos.

La solución llegó recién en octubre de 1967, cuando Nuestro Teatro inauguró su sala propia y, al hacerlo, estableció una lógica de funcionamiento distinta en la estructuración de un campo teatral tucumano, pues con este arraigamiento físico-institucional, inició una nueva instancia creativa y poética.

4.5 El campo de la literatura entre los proyectos oficiales y los independientes: órganos de difusión, un certamen poético y una antología, la emergente crítica literaria local

En este período el ámbito de la literatura –que había comenzado a constituirse como campo específico hacia 1940, según hemos visto en el capítulo anterior– continúa desarrollándose y experimenta, aunque no sin conflictos y tensiones, un proceso de afianzamiento. Dos significativos profesores de literatura de la Facultad de Filosofía y Letras como Marcos A. Morínigo y Enrique Anderson Imbert, de notable influencia en los jóvenes poetas de *Cántico* y del grupo La Carpa, son dejados cesantes durante el peronismo. Pero, al mismo tiempo, surgen órganos relevantes para la afirmación de la literatura local (la sección literaria del diario *La Gaceta*, la revista *Norte*), y se organizan certámenes literarios significativos como el que deriva en la *Primera antología poética de Tucumán*. Además se publican en este período estudios pioneros sobre la literatura de la provincia y de la región, una suerte de incipiente crítica académica local que se desplegará más plenamente en la década de 1960.

La sección literaria de *La Gaceta* nace en 1949 a cargo de Daniel Alberto Dessein, sobrino de Enrique García Hamilton, entonces propietario del diario. El proyecto, que funciona con independencia de la dirección de la empresa, toma como modelos el suplemento literario de *La Nación* y la política cultural de la revista *Sur*, ambos representativos del sector liberal en la época peronista, como indica Ana María Risco en su libro específico al respecto (2009, pág. 269). La autora da cuenta de los avatares en la constitución de la sección, cuya publicación se suspende en diversas ocasiones y que oscila entre un pequeño espacio de notas bibliográficas y una página completa que además de notas incluye ensayos breves, poemas y cuentos. En 1979 se concretaría la publicación de un suplemento de

cuatro páginas, formato que continúa hasta hoy. De acuerdo con Risco, en un comienzo Dessein busca instalar su proyecto en el campo literario a partir de la consecución de colaboraciones prestigiosas. Así, busca grupos hegemónicos de la región (como el grupo La Carpa) y de Buenos Aires (como el grupo *Sur*). En los primeros años sufre diversas dificultades: la escasez de papel prensa, racionado por el Estado, y la autocensura que los colaboradores reconocen, con posterioridad, haberse impuesto durante el gobierno peronista (Risco 2009, pág. 267). Luego de la caída de este gobierno, el proyecto se consolidaría, especialmente entre 1956 y 1962. En 1959 alcanza la «consagración definitiva» cuando reconocidos escritores e intelectuales argentinos y extranjeros firman una carta colectiva en la que valoran la página literaria de *La Gaceta* como la mejor del país y solicitan que continúe la publicación, ante su posible desaparición motivada en una crisis de la empresa. Algunos de los firmantes son Miguel Ángel Asturias, Rafael Alberti, Ernesto Sábato, David Viñas, Alberto Girri, Noé Jitrik, Francisco Urondo, César Fernández Moreno, José Luis Romero, Alejandra Pizarnik, entre otros (311-312). Muchos de ellos eran en la época, o habían sido antes, colaboradores de la página, que también cuenta entre sus colaboradores regulares a figuras como Tomás Eloy Martínez, Ernesto Schóo, David Lagmanovich, Alba Omil, Dora Fornaciari, Juan Adolfo Vázquez, Raúl Galán, Hugo Foguet, Manuel Serrano Pérez, María Elena Walsh, Roger Labrousse, Vicente Barbieri, Gustavo Bravo Figueroa, Juan L. Ortiz, Carola Briones, por mencionar solo algunos nombres.

Lo señalado permite advertir la importancia de la página literaria de *La Gaceta* en el momento, un proyecto que además contribuye eficazmente a la difusión de los escritores de la provincia, así como a la representación de una imagen de Tucumán como un polo cultural y literario muy significativo en el país. En una antología de la época de Nicolás Cócaro, dedicada a la poesía de las provincias argentinas, el autor afirma que «[l]os poetas de Tucumán son acaso los más conocidos entre los de todas las provincias» y atribuye ese hecho precisamente a la difusión que les ha dado la página literaria de *La Gaceta* (1961, pág. 153).

Otra publicación periódica relevante en el momento es la revista *Norte*, que a diferencia de la página literaria de *La Gaceta*, surge del ámbito oficial durante el peronismo. Nace en 1951 como órgano de la Comisión Provincial de Bellas Artes y publica ocho números hasta junio de 1955. Reaparece, en una segunda época, ya en tiempos del Consejo Provincial de Difusión Cultural, entre 1967 y 1970, y se publican fugazmente dos últimas entregas más, una en 1971 y otra en 1975. En la primera etapa se advierte, de acuerdo con David Lagmanovich, el claro compromiso político con el gobierno peronista, «que se filtra entre páginas de calidad intelectual y poética» (Lagmanovich 2010, pág. 85). El crítico destaca de esos años, por un lado, la presencia del filósofo tomista Manuel Gonzalo Casas – que

había sido antes colaborador de *Sustancia* – quien publica en *Norte* dos trabajos sobre Heidegger y se hace cargo de las reseñas bibliográficas. Por otro lado, la inclusión de textos literarios de autores norteños que habrían de desarrollar una importante obra posterior (Jorge W. Ábalos, Carola Briones, Raúl Galán y Tomás Eloy Martínez) y de estudios de crítica literaria de Emilio Carilla y Alfredo Roggiano, entonces profesores, al igual que Casas, de la Facultad de Filosofía y Letras tucumana.

También de las instituciones oficiales surge la iniciativa de un concurso de poesía, organizado en 1951 por la Comisión Provincial de Bellas Artes. Como ya mencionamos, de ese certamen deriva la *Primera antología poética de Tucumán*, publicada en 1952. Interesa detenerse en esta iniciativa por cuanto permite notar diferencias significativas entre la dinámica del campo literario porteño y la del tucumano durante el peronismo, en particular en lo que atañe a las distinciones literarias promovidas por el Estado. El análisis de este caso permite además matizar, para el campo literario local, la generalizada hipótesis – relativa sobre todo al ámbito de Buenos Aires – acerca de un más o menos nítido divorcio entre el peronismo y la mayor parte de los escritores e intelectuales.[27]

En Buenos Aires los premios oficiales habían perdido legitimidad en la época, sobre todo a partir del Premio de la Comisión de Cultura de 1946, concedido a Ricardo Rojas mediante un primer dictamen, luego revocado para otorgar la distinción a Enrique Ruiz Guiñazú, ex ministro de relaciones exteriores del presidente Roberto Castillo. Rojas, en cambio, había sido candidato a senador por el partido radical en ese año. Este «agravio» cometido contra Rojas fue visto por la mayoría de los intelectuales como una intervención del peronismo en la cultura que destruía las jerarquías propias del campo literario e imponía la lealtad política «como criterio último a la hora de distribuir premios y sanciones», según advierte Fiorucci (2011, págs. 74-75) en su libro sobre intelectuales y peronismo. Otra evidencia de la pérdida de legitimidad de estas iniciativas estaba dada, siguiendo a la autora, por el hecho de que a pesar de los esfuerzos por promover los premios de la Comisión Nacional de Cultura, en algunas categorías no se registraban presentaciones, esto es, los escritores decidían no participar (pág. 44).

En Tucumán, por el contrario, premios literarios como los otorgados por el certamen de la Comisión Provincial de Bellas Artes en 1951 parecen haber sido legitimados por una amplia convocatoria. No solo participan numerosos escritores (aunque no resulta posible conocer la cantidad de aspirantes al premio, se otorgan veintiún distinciones, número que puede considerarse relativamente elevado), sino que entre quienes reciben el

27.– Para una visión en profundidad de este problema a partir del análisis del concurso literario y de la *Primera antología poética de Tucumán*, puede consultarse Martínez Zuccardi (2015).

primer premio se encuentran los poetas quizá más relevantes del momento en la provincia: Raúl Galán y Guillermo Orce Remis, cuya participación en el concurso brinda legitimidad a la iniciativa. Ellos comparten el primer premio con un casi adolescente Tomás Eloy Martínez, que entonces recién ingresaba al campo literario. No se trata de figuras adictas al peronismo. Por el contrario, complejos matices atraviesan la relación de los tres premiados con el peronismo. Galán había sido líder de La Carpa, un grupo que a mediados de la década de 1940 se definía como claramente antiperonista: la mayor parte de sus miembros (de filiación radical, socialista, o comunista) asociaba el peronismo con el militarismo, el totalitarismo, e incluso el nazismo, aunque vivían como un conflicto la generalizada aceptación del régimen entre los trabajadores (Martínez Zuccardi 2012, págs. 368-369). Sin embargo, a comienzos de la década de 1950 – cuando La Carpa comenzaba a desarticularse como grupo humano – Galán ingresaría a la Universidad de gestión peronista como profesor de la Escuela Sarmiento y de la Facultad de Filosofía y Letras, y como periodista del diario universitario *Trópico*, fundado en 1949 por el entonces rector interventor Horacio Descole. Y, en 1955, asumiría el cargo de director de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Tucumán. En el discurso de asunción de dicho cargo el poeta declara – quizá tardíamente – su concordancia con los principios peronistas. No obstante, se advierte que, al mismo tiempo, él escribía también en un órgano opositor como la página literaria de *La Gaceta*.

Orce Remis también estaba ligado a esa sección de *La Gaceta*, de cuyo grupo fundacional de colaboradores forma parte. Era además muy amigo de Dessein, director de la página (Risco 2009, pág. 278). Pero, a diferencia del caso de Galán, en la trayectoria de Orce Remis no se advierte un vínculo visible con el peronismo. Mucho más joven que Galán y Orce Remis (tenía diecisiete años en la época del concurso), Tomás Eloy Martínez, como dijimos, apenas comenzaba entonces su carrera periodística y literaria. Puede advertirse, sin embargo, que en el mismo año en que se publica la *Primera antología poética de Tucumán* él comienza a colaborar en la página literaria de *La Gaceta* y, a la vez, en la revista *Norte*. En síntesis, de los autores premiados, uno comenzaba a estar muy ligado con la gestión universitaria peronista aunque al mismo tiempo escribía en un diario opositor (Galán), otro puede situarse más bien en la línea contraria al gobierno peronista por su condición de colaborador fundacional de la página literaria de *La Gaceta* (Orce Remis) y del tercero (Martínez) solo puede decirse que en la época comenzaría a colaborar tanto en la página mencionada como en una revista cultural oficial. Dadas estas diferencias y matices, no puede concluirse que la «lealtad política» haya sido el criterio último de selección de los primeros premios. En otras palabras, el concurso

tucumano premia a escritores relevantes desde el punto de vista literario y no a figuras «menores» aunque leales.

El certamen contaba además con un jurado prestigioso en el momento: Bernardo Canal-Feijóo (un escritor consagrado que había participado activamente en la vida literaria de Buenos Aires y que constituye lo que podría hoy considerarse un árbitro «externo» al ámbito tucumano), Alfredo Roggiano (que unía entonces a su condición de crítico y profesor de literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de Tucumán, la de autor, a partir de su libro de sonetos *El río iluminado*, aparecido en 1947, coincidentemente con su incorporación al medio), y Manuel Gonzalo Casas (profesor de filosofía de la Facultad citada, ya mencionado a raíz de su participación en *Norte*, que estaba muy vinculado con la actividad poética y la vida literaria de Tucumán en la década de 1950). En el seno del jurado Casas representa a la Comisión Provincial de Bellas Artes organizadora del certamen.

Este jurado no está compuesto exclusivamente por figuras ligadas al peronismo. Al contrario, más allá de Casas (funcionario de la gestión cultural oficial en la provincia), se advierte, en cambio, que Canal-Feijóo es un autor que en la época aparece ligado en Buenos Aires a órganos antiperonistas de tradición liberal como las revistas *Sur* – de cuyo grupo inicial forma parte – o *Liberalis*. En cuanto a Roggiano, él ingresa a la Universidad tucumana durante el peronismo pero a la vez participa en la época en actividades de la Sociedad Sarmiento, institución que nucleaba entonces a los intelectuales opositores al régimen, en particular a los docentes universitarios dejados cesantes en 1946 (Leoni Pinto 1995, pág. 80). Se trata, además, de un jurado especializado. En efecto, quienes lo integran – en especial Canal-Feijóo y Roggiano – poseen, en tanto escritores y críticos, un capital específicamente literario. Este carácter especializado supone un contraste muy marcado – y un avance – respecto del jurado del Segundo Certamen Literario de la misma Comisión Provincial de Bellas Artes, realizado en 1940, que había sido duramente criticado por Morínigo en la revista *Cántico*, según hemos visto en el capítulo anterior, por estar integrado en su mayoría por personas «ajenas a la literatura». Tal especialización puede ser pensada además como un síntoma del afianzamiento del campo literario local.

En suma, a diferencia de lo señalado por algunos autores para el caso de la ciudad de Buenos Aires la iniciativa oficial del certamen literario tucumano de 1951 se resolvió con criterios predominantemente literarios y especializados. Aunque resulta difícil explicar las razones de estas diferencias, lo cierto es que en Tucumán los escritores participaban de las iniciativas oficiales; escribían en la página literaria de un diario opositor y – a la vez – en una revista cultural oficial; y enseñaban en la Universidad mientras impartían conferencias en la Sociedad Sarmiento, «refugio» de los profesores dejados cesantes.

Recordemos, por otra parte, que en sus críticas al certamen de 1940 Morínigo denostaba también el hecho de que no se legitimaran los resultados del concurso mediante la publicación. En la edición de 1951 del certamen la publicación no solo está prevista desde un comienzo como un modo de brindar seriedad al concurso, según se anuncia en el número 1 de *Norte*, sino que se concreta pronto, con la aparición en 1952 de la *Primera antología poética de Tucumán*, un volumen de gran formato y profusamente ilustrado con bellos dibujos del artista húngaro Lajos Szalay. La edición involucra a la Universidad Nacional de Tucumán y al Estado provincial, por cuanto se trata de una publicación oficial de la Comisión Provincial de Bellas Artes que se imprime en la Imprenta de la Universidad y cuenta, según se detalla en el cuerpo mismo del libro, con «la colaboración técnica-artística» del Instituto Superior de Artes de la casa de estudios, creado en 1948 y donde Szalay se desempeñaba como docente. Encabezan la antología los poemas de los autores que reciben el primer premio (tres composiciones de Galán, tres de Orce Remis y dos de Martínez) y continúan los textos distinguidos con menciones especiales.[28] Se compone así un conjunto de treinta poemas, que presentan líneas estéticas, temas y tonos diversos. Esta diversidad se relaciona quizá, con la voluntad expresada en el prólogo de la antología (firmado por los tres miembros del jurado, Canal-Feijóo, Roggiano y Casas) de ofrecer una «muestra» de «todas las manifestaciones de la poesía tucumana», esto es, de brindar un panorama lo más abarcador posible.

Pese al título elegido, el volumen no es, en rigor de verdad, el primero de su tipo surgido en la provincia. Ya en 1916 se había publicado la compilación *Tucumán al través de la historia. El Tucumán de los poetas*, de Lizondo Borda (de la que nos ocupamos en el capítulo II), y poco después, en 1921, el *Florilegio de poesías tucumanas*, de Alfredo Cónsole. De todas maneras, y pese a la existencia de estos antecedentes, la *Primera antología poética de Tucumán* puede considerarse pionera en varios sentidos. En efecto, parece ser la primera reunión de material poético que supone un corte sincrónico. En las anteriores, en cambio, se privilegia una mirada diacrónica que recorre la poesía producida en la provincia o referida a Tucumán a lo largo de prolongados períodos. También a diferencia de las anteriores, esta nueva antología se basa en criterios predominantemente estéticos, en los que enfatiza el prólogo, que postula las cualidades estéticas de las obras

28.– Las restantes composiciones de la antología corresponden a los siguientes autores: Eduardo Joubin Colombres, Rogelio Arana y Emilio Rubio Hernández (que comparten el «Primer Premio Especial»); Alicia Antonieta, Segundo M. Argañaraz, Carola Briones, Marina Briones, Emilio Carilla, Alba Defant Durant, Alma García, Roberto J. García, Odin Gómez Lucero, Ricardo C. Marcantonio, Maximiliano Márquez Alurralde, Juan Eduardo Piatelli, Rubén C. Rodó, Oscar Emilio Sarrulle y Raúl Serrano (quienes comparten el «Primer Premio Mención»).

como foco excluyente de atención y como principal criterio de selección. Así, en esta antología no se ve ya una poesía al servicio de otras cuestiones, como la celebración patriótica o el recuento historiográfico.

Nos detengamos, por último, en otro aspecto que puede pensarse como un síntoma de afianzamiento del campo literario, tal como la emergencia de una incipiente crítica literaria local. Hemos visto antes que en 1940 la revista *Cántico* bregaba por la construcción de una crítica literaria seria y especializada en Tucumán y en el resto de las provincias. A partir de la década de 1950 comienzan a aparecer textos que responden a esas características. Dichos textos provienen tanto del ámbito del periodismo cultural, como del ámbito universitario. En la página literaria de *La Gaceta* tiene lugar en 1956 una polémica que supone una reflexión de carácter pionero sobre la literatura de la región y sobre la historia de esa literatura. La polémica gira en torno a la valoración de La Carpa y las controvertidas afirmaciones del prólogo de la *Muestra colectiva de poemas* de 1944, donde se afirmaba: «tenemos conciencia de que en esta parte del país la poesía comienza con nosotros». Galán, autor de ese manifiesto grupal, había reconocido ya el carácter disparatado de la afirmación que diez años después de proferida califica como un «heroico disparate» (Galán 1954).

De todos modos, la frase es posteriormente refrendada por Tomás Eloy Martínez, antiguo admirador del grupo, que si bien cuestiona que se considere a La Carpa como «único punto de referencia para el conocimiento de la poesía del Norte» en su nota «Después de La Carpa», termina reconociendo y reivindicando la enorme significación del grupo y su gesto inaugural: «Lo cierto es que, en el Norte, la poesía comenzó con ellos: esa dichosa certidumbre es lo que finalmente importa» (Martínez 1956a). Esa aseveración final es discutida por el profesor de literatura Gustavo Bravo Figueroa, quien contesta el texto de Martínez con otro titulado «Antes de La Carpa», publicado también en *La Gaceta*. Él considera que las rotundas afirmaciones del joven escritor y su «desbordante entusiasmo por la poesía norteña actual» lo llevan a agraviar «un pasado literario, tan próximo a nosotros, y tan cierto, que nos sentiríamos cómplices si no intentáramos repararlo» (Bravo Figueroa 1956). A continuación procura recuperar ese pasado mediante la mención de la poesía de Juan Carlos Dávalos, Ricardo Rojas, Luis Franco y Mario Bravo, entre otros autores, y niega todo gesto fundacional a La Carpa. A partir de esta breve nota Bravo Figueroa comienza a trazar una historia de la literatura de Tucumán y del Noroeste, tarea que continuaría en la década de 1960 y daría como resultado el sistemático estudio preliminar de su antología, *Poesía de Tucumán Siglo XX*, de la que nos ocuparemos en el capítulo siguiente. Como cierre de la polémica, Martínez contesta a Bravo Figueroa con la nota «Sobre grupos y poetas», donde insiste en que, más allá de la «presencia aislada de excelentes escritores» como Dávalos o Franco, La

Carpa fue el primer grupo con verdadera conciencia poética del Norte del país (Martínez 1956b).

Estos intercambios demuestran que la literatura local constituía un tópico de discusión vigente en el momento. También la crítica académica comienza entonces a explorar ese terreno. Una intervención pionera en tal sentido es un artículo de 1954 de Alfredo Roggiano titulado «Seis poetas del Norte argentino», que se detiene en los casos de María Adela Agudo, Raúl Aráoz Anzoátegui, Mario Busignani, Manuel Castilla, Raúl Galán y Guillermo Orce Remis, aunque traza un panorama más amplio sobre la poesía de la región. Se trata probablemente del primer estudio sistemático y de largo aliento – dentro de los límites de un artículo – sobre ese objeto. Quizá por ese motivo el texto comienza señalando la dificultad del trabajo encarado, dada la dispersión de las fuentes literarias así como la inexistencia de material crítico. Lamenta además el hecho de que los poetas del interior sean desconocidos a causa del predominio de la «gran urbe» en la «realidad cultural argentina» y afirma que sorprende la cantidad, la variedad y la calidad de la «poesía que por aquí se hace» (Roggiano 1954, págs. 73-74).

También de esta época datan los primeros estudios al respecto de David Lagmanovich, quien había vivido como estudiante el fervor de los años iniciales de la nueva Facultad de Filosofía y Letras. En 1958 Lagmanovich publica el artículo «La poesía actual en Tucumán», en el que pese a su brevedad deslinda momentos y modalidades poéticas en la lírica de la provincia. Al igual que Roggiano, Lagmanovich alude a la falta de adecuadas compulsas críticas sobre la poesía tucumana y lamenta el desconocimiento que sobre ella se tiene en Buenos Aires. Afirma, por otra parte, la existencia de una tradición literaria propia en cada provincia argentina que permite reconocer factores diferenciales en el panorama conjunto de la «literatura argentina» (Lagmanovich 1958). Más adelante el crítico continuaría sus estudios sobre el tema y su libro *Literatura del Noroeste argentino* (escrito en 1965 aunque publicado en 1974) se convertiría en una referencia fundamental en los estudios sobre este campo.

Capítulo 5

Manifestaciones culturales en un contexto de crisis social y política (1966-1975)

Soledad Martínez Zuccardi, Mauricio Tossi,
Germán Azcoaga, María Belén Sosa y Marcela Vignoli

.....

> «Como en otros años, los diferentes bailes se realizan bajo determinado signo o advocación. Unos han elegido temas de la actualidad, como ser las nuevas conquistas del espacio. Otros han vuelto su mirada al pasado (…). Atlético Tucumán reunirá a simpatizantes y asociados bajo el lema "manicomio" (…) motivos de misterio y terror incluyen los adornos de Avellaneda Central (…). Tangos y milongas, con cortes y quebradas podrán lucir los bailarines que concurran al Carnaval del 900, organizado por el club Ferrocarril Mitre. Asimismo, los bailarines que asistan a la reunión de cerveceros no tendrán que gastar en disfraces costosos, dado que con los tradicionales "mamarrachos" se podrá bailar en su "carnaval del Cachivache"».
>
> *La Gaceta*, 19/02/1966

5.1 Los sesentas

Si a lo largo de la segunda mitad de los cuarenta y durante los cincuenta la producción audiovisual en Tucumán había girado en torno del ICUNT, en la década del sesenta aquella se enriqueció con el surgimiento de

nuevos agentes: a las realizaciones del Instituto vinieron a sumarse las producciones en cortometraje de directores amateurs; se creó el primer canal de televisión en la provincia y descolló la figura de Gerardo Vallejo, incluso a nivel internacional. Todo esto, mientras se expandía la afición y el interés por el cine a través de cursos de formación y divulgación y de la actividad cineclubística, al tiempo que parecía inminente la fundación de una escuela de cine. Este proceso se dio en un contexto de crisis socio económica –producto de las dificultades de la industria azucarera– de radicalización política y de politización de la cultura; factores que dejaron sus marcas en el desarrollo de la actividad audiovisual a nivel local.

Hacia mediados de 1958 el editorialista del diario *La Gaceta* refería a la conveniencia evidente de que el cine argentino se orientara hacia el interior del país y subrayaba los puntos a favor que tenía Tucumán para convertirse en un centro productor: el personal y el equipamiento técnico del ICUNT, las posibilidades de obtención de una fotografía nítida y expresiva gracias a las características de los rayos ultravioletas en nuestra latitud, y una buena formación de actores, tanto independientes como salidos del recientemente creado seminario teatral de la UNT. Finalizaba señalando que: «Lo enunciado es tan alentador que pareciera inevitable que se haga cine en Tucumán. Ello no se ha concretado, sin embargo, hasta ahora. Creemos, con todo, (…) que el cine debe contarse entre las manifestaciones artísticas e industriales de más auspicioso futuro en esta parte del país». Este último párrafo dejaba traslucir cierta decepción por que los esfuerzos hasta entonces realizados no habían rendido sus frutos pero, a la vez, la expectativa por un desarrollo que, si se analizaban las ventajas de Tucumán en la materia, resultaba ineludible.

En efecto, la del sesenta sería una década en donde el entusiasmo por el cine se hizo patente en la provincia. Uno de los actores fundamentales en ese proceso fue el CPDC. A través de las gestiones de Julio César Rodríguez Anido y Dardo Nofal, por ejemplo, el Consejo organizó en 1964 y 1965, dos cursos mensuales de cine con una importante repercusión ya que concurrieron alrededor de 400 alumnos.[1] Desde ese momento y hasta comienzos de los setenta la creación de una Escuela de Cinematografía impulsada por el CPDC era anunciada cada año como de apertura inminente, aunque siempre postergada por cuestiones presupuestarias.

Buscando orientar la formación hacia su aspecto más práctico, el presidente del CPDC a partir de 1966, Gaspar Risco Fernández –él mismo cineclubista y estudioso de la obra de Ingmar Bergman– y los vocales del Departamento de Medios Audiovisuales –Carlos Páez de la Torre (h) y

1.– En 1964 fueron convocados el crítico Leo Sala y el director Catrano Catrani, mientras que un año después, vinieron los críticos Jaime Potenze, Rolando Fustiñana y Jorge Miguel Couselo; el director Mario Soffici; y el escritor y guionista Ulyses de Petit Murat.

Francisco Juliá, sucesivamente – organizaron distintos concursos de cortometrajes que incentivaron a los realizadores amateurs de la provincia. Una lista de aquellos certámenes y de sus ganadores nos permitirá conocerlos:

1. 1967: Primer Certamen Provincial de Películas de Cortometraje en 8 milímetros. Se presentaron cinco trabajos. Resultaron ganadores: 1er premio, Roberto «Tito» Fuentes por *El último cigarrillo*; 2do premio, Jorge Crabbe por *El basural*, y 3er premio, César Caram por *Los patoteros*.
2. 1967: Primer Certamen Regional de Cortometrajes del Noroeste en 16 mm. Se presentaron siete trabajos. Resultaron ganadores: 1er premio, Jorge Prelorán por *Salta y su fiesta grande*; 2do premio, Dino Orellana por *Una navidad para Rogelio*, y 3er premio: Manuel Dávila y Poy Meléndez por *El niño está sólo y libre*. Menciones especiales para: *Sabina*, de Héctor Posadas y *Una familia*, de Abel Herrera y Jorge Neme, corto sobre el que hablaremos más adelante.
3. 1968: Primer Concurso de Películas 8 mm sobre el tema «El interior de la provincia en sus aspectos social, económico y cultural». Organizado por el Cine Club «Tire Dié» y con el auspicio del CPDC. Resultaron ganadores: 1er premio, Roberto «Tito» Fuentes por *El pozo* y 2do premio, José Zamora por *Randeras*. El tercer lugar fue declarado desierto.
4. 1969: Segundo Certamen Regional de Cortometrajes del Noroeste en 16 mm. El concurso fue declarado desierto ya que ninguna de las películas presentadas se ajustaban a las especificaciones técnicas estipuladas. A pesar de esto, el jurado optó por comprar la película de Héctor Posadas *Los sábados de la tierra*, en 70.000 pesos de entonces.
5. 1969: Tercer Certamen Regional de Cortometrajes en 8 mm. Se presentaron ocho películas y una fuera de concurso. El 1er y 3er premio fueron declarados desierto. El 2do se otorgó a Dino Orellana por *Muchas veces más* y se dio un premio de estímulo a los mejores cinco guiones presentados: *La leyenda de Crespín* de Dalmiro Coronel Lugones y Ricardo Antonio Dell'Aringa; *Un gaucho cualquiera* de César Caram; *El Familiar* de Héctor Posadas; *Muchas veces más* de Manuel Maccarini y Dino Orellana y *Fortunata* de Marcelo Kliver.

El primer concurso en 16 milímetros en 1967 resultó uno de los más polémicos. No tanto porque algunos realizadores consideraron que corrían con desventajas frente al más experimentado Prelorán – y en definitiva subsidiado por la UNT y el FNA – sino porque en el marco de la ley de Defensa contra el Comunismo (17.401) de agosto de aquel año, fueron detenidos los participantes Oscar Zamora, Manuel Dávila y Jorge Crabbe, y el trabajo de este último confiscado perdiendo la posibilidad de participar del concurso. El diario *La Gaceta* especulaba con que su corto *Los pueblos*

muertos «habría sido secuestrado en razón de considerarse que el tema del mismo, referido a la situación socioeconómica de esta provincia tendría carácter subversivo».[2] La recientemente constituida asociación Gente de Cine,[3] a la que pertenecían algunos de los cineastas detenidos, denunciaban el hecho como un acto de censura previa que debía «alertar a la opinión pública frente a la probabilidad que el Sambenito de las actividades comunistas atente contra cualquier forma de expresión espiritual».[4] Finalmente, señalaban que no sólo era peligroso «que personas completamente ajenas a la actividad artística cinematográfica juzguen cualquier filme, sino también proclive al ridículo. Como lo demuestra la detención del autor de un cortometraje titulado *El niño está solo y libre* (…). Pero lo más lamentable de todo este episodio es que está basado en la denuncia de un señor llamado Hugo Penna (…) cuya solvencia intelectual y moral, conocida en Tucumán, es de lo más endeble». Penna era un policía que simpatizaba con el nazismo y que habría tenido amistad con Adolf Eichmann durante el tiempo que este pasó en Tucumán.

Sin embargo, más que la censura, serían las dificultades para darle continuidad a las producciones más allá de los concursos lo que fue generando cierto pesimismo con respecto a las posibilidades de la actividad en la provincia. Al mismo tiempo, los premios fueron haciéndose menos importantes debido a problemas presupuestarios del CPDC: si el primer concurso en 16 mm otorgaba 300.000, 200.000 y 150.000 pesos para los primeros tres lugares y 30.000 para las menciones especiales, el 2do, convocado dos años después, entregaba solo 250.000; 150.000 y 80.000.

Hacia finales de 1970 se llevaron a cabo dos experiencias que buscaban de alguna manera superar la situación de estancamiento. El vocal de Medios Audiovisuales del CPDC, Francisco Juliá, organizó un concurso de guiones para dos cortometrajes de 16mm cuya realización correría por cuenta del Consejo en convenio con el Cine Estudio 2M – sobre el cual referiremos más adelante – «con la participación del guionista y de un equipo de realizadores noveles, a efectos de ayudar a su capacitación técnica».[5] El objetivo era que, aunque pocos en cantidad, gracias al respaldo presupuestario y en equipamiento se produjera con mejor calidad y con bases más sólidas. En este certamen fueron elegidos ganadores los guiones *La leyenda de la laguna del tesoro*, de Orlando Bravo y *Un momento en la vida de doña Melchora Abalos*, de Gloria Martínez, y el jurado otorgó también una

2.– *La Gaceta*, 02/12/1967.
3.– La asociación se formó en abril de 1967 y estaba integrada por Jorge Wyngaard, Julio César Rodríguez Anido, Carlos Alberto Martínez, Pedro Pablo Masucci y Lázaro Francisco Grau. Su conformación, más allá de los alcances de sus actividades, es un ejemplo más del creciente interés por el audiovisual durante esos años.
4.– *La Gaceta*, 05/12/1967.
5.– *La Gaceta*, 06/06/1970.

mención a *Las vertientes*, guión de Héctor Ivo Marrochi, recomendando su filmación «siempre y cuando los recursos lo permitan».[6] Hasta donde conocemos sólo se habría concretado el proyecto de Bravo, junto con otro del mismo director titulado *Viaje a la Ciudacita*.

La otra experiencia importante fue la organización de un curso de tres meses de duración organizado por el Foto Cine Club Tucumán bajo dirección de Gerardo Vallejo[7] y auspicio nuevamente del CPDC. A diferencia de los anteriores cursos este se proponía que los alumnos hicieran ejercicios prácticos. En efecto, se realizaron dos cortos y cinco «fotodocumentales», modo de trabajo que Vallejo había tomado de su formación en la Escuela Documental de Santa Fe.

Un fenómeno concomitante con el señalado fue el de la expansión de los cineclubes. Si bien en la década del cincuenta ya habían existido algunos, como el Cine Club Tucumán que funcionaba en la biblioteca Alberdi bajo la dirección de Alejandro Molnar, en los sesenta la práctica se extendió notablemente.[8] A esto habría que sumarle las actividades del Cine Móvil del Consejo, que en 1966, por ejemplo, realizó 186 funciones en la capital y en el interior de la provincia, así como los ciclos de cine extranjero que solía organizar el mismo en el Teatro San Martín o en la Caja Popular de Ahorros, así como los que se desarrollaban cada tanto en los cines comerciales.

Finalmente, no podemos dejar de nombrar a los periodistas y críticos de cine que escribían en la prensa local. Dejando de lado a Tomás Eloy Martínez, quién continuó haciéndolo en el semanario *Primera Plana* – y cuyo primer libro analizaba la obra de Fernando Ayala y Leopoldo Torre Nilsson – podemos referir a las reseñas críticas de Julio Ardiles Gray en *La Gaceta*, y luego a las de Dardo Nofal – quién era además el enviado especial del diario a eventos cinematográficos como el Festival de Mar del Plata – o a las de Francisco Galíndez, crítico del vespertino *Noticias*

6.– *La Gaceta*, 25/10/1970.

7.– El resto de los docentes eran Dante Decarlini, Rogelio Parolo, Sergio Quiroga y Vicente Molina.

8.– Desde sus inicios el ICUNT había contado también con un «microcine». Algunos ciclos con continuidad que se dieron durante la segunda mitad de la década fueron el del Cine Club «Federico Fellini», con la conducción de Risco Fernández y otros tucumanos identificados con el catolicismo posconciliar; el ciclo «Charles Chaplin» del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT; las funciones que la Cooperativa de Crédito Mercantil organizaba en el Cine Capitol los domingos por la mañana; el ciclo del Cine Club «Tire Dié» del Grupo Universitario; el organizado por el Club del Personal de El Comercio del Norte o el del Cine Club Infantil «Marianela» de Tafí Viejo, conducido por Graciela de Garay y que funcionaba en el Colegio Nuestra Señora de la Consolación; entre otros, la mayoría de los cuales recibían auspicio y apoyo del Departamento de Medios Audiovisuales del CPDC.

y profundo analista y admirador de la obra de Vallejo. Del mismo modo hay que mencionar a Rogelio Parolo, quien radicado en la provincia hacia finales de los sesenta, organizó varios cursos de formación audiovisual, y a Hugo Solarz, que por la misma época comenzaba a escribir en *La Gaceta*.

5.2 El ICUNT continúa con sus producciones

En el año 1960 la UNT dio impulso a otro espacio de fomento audiovisual denominado Centro de Comunicaciones Audiovisuales (CCA) que tenía como objetivos principales el difundir las técnicas audiovisuales aplicadas a la educación y la producción en estrecha colaboración con las secciones de fotografía y cinematografía del ICUNT, al cual se incorporaría hacia 1962. El Centro fue dirigido por José Bullaude, un tucumano nacido en 1919 que realizó estudios universitarios en Córdoba y que luego se radicaría en Buenos Aires, especializándose en el aspecto pedagógico de los medios de comunicación de masas, temática sobre la cual realizó varias publicaciones. En el año 1961, por ejemplo, se organizaron una serie de seminarios de formación en TV educativa dictados por el mismo Bullaude, y figuras como Rodolfo Khun, Tomás Eloy Martínez, entre otros. En ese sentido, el CCA fue importante también para la formación de recursos humanos para el futuro canal provincial.

Por eso años también realizaría algunas producciones Jorge Wyngaard (1929-2008), uno de los principales entusiastas y difusores de la actividad en la provincia y director de Canal 10 en 1976 y del ICUNT entre 1978 y 1983. En mayo de 1962, fue contratado como Encargado de producción cinematográfica y planificación audiovisual del ICUNT y se desempeñó como director y guionista de varios documentales del Instituto.[9]

Dos fueron, sin embargo, las producciones de Wyngaard que mayor repercusión alcanzaron. Por un lado, el cortometraje *Los meleros*,[10] que obtuvo un premio internacional en el «Primer Festival del Filme sobre Folklore» realizado en Siena, Italia, en noviembre de 1965. El documental de 9 minutos se inicia con una breve introducción en *off* que refiere al hecho de que las «dificultades de la industria azucarera en los últimos años hicieron que muchos cañeros chicos se convirtieran en fabricantes de

9.– Entre sus producciones se pueden nombrar: *Nace un violín*; *Laboratorio de ensayo de materiales*; *Miguel Lillo, su obra*; *Taller de escultura*; *Dique El Cadillal*; *Recolección de insectos*; *El valle de Yocahuil*; *El silencio de Medinas*; *Laboratorio de Luminotecnia; Los talleres de Tafí Viejo*; *Control biológico de plagas*; *Expedición paleontológica*; *¿Argentina... país forestal?*; *Cuando el granero del mundo se extiende*; *Ingeniería Eléctrica* y *Lola Mora*.

10.– Bajo la supervisión técnica de Héctor Peirano, el equipo técnico estuco integrado por Néstor Gómez (iluminación), Julio Jandar (cámara), Lía Pérez (montaje), fray Salvador Santore (asesoramiento folklórico), Bruno Zanandrea (sonido), Rodolfo Alarcón (fotografía) y Amalia Enrico (títulos).

miel» imitando los antiguos trapiches de madera accionados por caballos y dividiendo la tarea entre los miembros de la familia. El locutor cierra con un tono más poético, que informativo, al referir al canto por «la libertad del hombre», cediendo lugar a la música de Rolando Valladares y algunos versos del poeta José Augusto Moreno que se escuchan sobre una banda de imagen que muestra aquella división de tareas. El ritmo lento del corto parece imitar el de la tarea, algo que se refuerza por el silencio de la familia de meleros y el solo sonido del machete contra la caña y, sobre todo, el lastimero y monótono crujir de la madera del trapiche. La letra de las canciones y los versos parecen resaltar la libertad que caracterizaría a este trabajo (*En este cerco la caña no es del industrial. No se la lleva el ingenio. No la ronda El Familiar* o *La siembra de este cultivo no la cosecha el patrón*), aunque es evidente que se trata de un complemento para la subsistencia, lo que confirma el corto en su parte final cuando los hombres trasladan a carreta una carrada de caña con destino al ingenio.

Por otra parte, Wyngaard también dirigió junto con Carlos Alberto Martínez el documental *La Casa* que, con guión de Julio Ardiles Gray y supervisión técnica de Peirano, trataba sobre la llamada Casa Histórica de la Independencia. La producción contó con un subsidio del Instituto Nacional de Cinematografía –200.000 pesos de entonces– lo que fue una excepción para las producciones tucumanas durante aquellos años. La estructura del corto es simple: sobre imágenes de la antigua casona se escuchan las voces de personajes de las jornadas del Congreso que estableciera la independencia de la nación –la dueña, Francisca Bazán de Laguna, algunos congresales, entre otros– lo que le da una importancia fundamental al sonido –a cargo de Hugo Bonilla– y a la participación de los actores del Teatro Estable de la Provincia, dirigidos por Boyce Díaz Ulloque. Aunque la mayor parte de la producción de Wyngaard giró en torno al documental, puede mencionarse también su incursión por la ficción, con el corto *El alacrán de Fray Anselmo*, adaptación de un cuento homónimo del escritor peruano Ricardo Palma.

Carlos Alberto Martínez, por su parte, fue también una figura relevante en la actividad durante los sesentas. Luego de trabajar muchos años como corresponsal para canales porteños, fundó el primer noticiero independiente del país llamado «Filming» que llegó a las 43 ediciones. A partir de 1966 inauguró, junto con Rubén Martínez, Cine Estudio «2M» con la intención de ofrecer en la provincia equipamiento técnico y brindar parte del proceso de posproducción, incluyendo el revelado color. Martínez fue además, como lo fuera también Gerardo Vallejo, docente de cine en el colegio Gymnasium Universitario. Otros cortos de su autoría fueron *Fundación de Tucumán* y *Nace una ruta*, financiada por las direcciones de Vialidad y Turismo de la provincia sobre la construcción de la ruta que conecta a San Pedro de Colalao con los Valles Calchaquíes.

Por último, hay que mencionar también la producción de una serie de documentales sobre el sur continental del país, la Antártida y las islas del Atlántico Sur, realizados bajo auspicio de la UNT, la Marina y la Fuerza Aérea. Los trabajos contaron con guiones de Manuel Serrano Pérez, música de Salvador Rinaudo y fue resultado de varios viajes realizados entre 1971 y 1973 por equipos de tucumanos coordinados por Eduardo Vallejo e integrados por Christian Tinkelemberg, Guillermo Juárez, Roberto Nicolás Córdoba, Berthy Díaz y Armando Cassangre.

5.2.1 Jorge Prelorán y la UNT

El ICUNT tuvo otro capítulo clave con el paso del documentalista Jorge Prelorán (1933-2009), quién había estudiado cine en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) y fuera contratado por Virla entre julio de 1963 y diciembre de 1967 como Encargado de Coordinación y Relaciones del Rectorado para la producción audiovisual. Sus trabajos en el Instituto podrían dividirse en dos grupos: uno compuesto por producciones didácticas –incluyendo series con diapositivas– sobre distintos temas del campo de la biología, demografía o paleontología con el asesoramiento de expertos, y otro, de documentales realizados con subsidio del Fondo Nacional de las Artes a partir de un convenio que el mismo Prelorán había sugerido a Virla y bajo coordinación del especialista en folklore Augusto Raúl Cortázar. Nos concentraremos en este segundo *corpus* por entenderlo como el más original, y el que llevaría a Prelorán junto con algunas producciones posteriores, a convertirse en un documentalista reconocido a nivel internacional.

El programa denominado «Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas Argentinas» implicó para Prelorán recorrer el país en jeep, acompañado de recursos tecnológicos mínimos –una cámara Bolex a cuerda, un grabador, algunas luces– y un pequeño equipo técnico compuesto de pocos asistentes: el fotógrafo Sergio Barbieri, un amigo llamado Lorenzo Kelly, el músico Rodrigo Montero y el asesoramiento musical de la tucumana Leda Valladares (Taquini 1994, pág. 16). Bajo este vínculo realizó más de una veintena de cortos documentales.[11]

Hay consenso en hablar de «etnobiografía» para referirse al estilo narrativo y formal que definió a varias de sus producciones y que quedará

11.– Como por ejemplo: *Máximo Rojas, monturero criollo* (1965), *Casabindo* (1965), *Feria de Simoca* (1965), *El tincunaco* (1965), *Chucalezna* (1966), *Quilino* (con Raymundo Gleyzer, 1966), *Ocurrido en Hualfín* (con R. Gleyzer, 1967), *Un tejedor de Tilcara* (1967), *Salta y su fiesta grande* (1967), *La feria de Yavi* (1967), *Medardo Pantoja* (1969), entre otros, incluyendo un mediometraje –y quizás su obra más famosa– *Hermógenes Cayo* (1969), y un largo documental, *Valle Fértil*, finalizado en 1972 pero también como resultado de la experiencia con la UNT y el FNA.

como su marca distintiva. Nos referimos a la elección como protagonistas de sus documentales a una persona o una familia y su entorno, aunque no sean estos necesariamente arquetipos del colectivo que los incluye. El primer ejemplo acabado de este estilo se dará con *Hermógenes Cayo*, en los últimos años de su vínculo con la UNT; sin embargo, creemos que se puede rastrear ese interés por «personajes salientes de las comunidades» (Campo 2012, pág. 87) en algunas de sus anteriores producciones. En *Salta y su fiesta grande*, por ejemplo, Prelorán sigue con su cámara al arrendero Clemente Aramayo, su mujer y su hija, quienes, al igual que otras familias, bajan a la ciudad capital para la festividad del Señor del Milagro el 15 de setiembre. Más evidente es el antecedente, por supuesto, en aquellas producciones en las cuales el protagonista presenta alguna destreza o particularidad que lo destaca, como sucede en *Máximo Rojas…* o en *Un tejedor de Tilcara*, donde se registra el proceso de tejido norteño sobre telar horizontal practicado por Sinforiano Alancay. Más allá de que en estos casos no exista una indagación sobre aspectos más personales de los protagonistas, creemos que ya es detectable su interés por las «etnobiografías», interés que desarrollará luego en la citada *Hermógenes Cayo*, o en otros documentales como *Cochengo Miranda* (1975) o *Héctor Di Mauro, titiritero* (1981).

5.3 El surgimiento de canal 10 LW 83

La Televisión Universitaria Tucumana (TVU), o LW 83 Canal 10, fue inaugurada el 9 de julio de 1966 en el marco del Sesquicentenario de la Independencia Nacional y, aunque transformada, continúa al aire actualmente. El gestor principal de la TVU fue Eugenio F. Virla, que desde su asunción como rector de la UNT hacia 1957, proyectó la idea como una forma de encontrar nuevos canales de diálogo entre la casa de altos estudios y la comunidad, por lo que fue creada como una televisión con una orientación educativa y cultural, en donde se encontraba prohibida la publicidad comercial. Desde la perspectiva de Ovejero (2014) un conjunto de condiciones hicieron posible que hacia 1964 la UNT consiguiera la adjudicación de LW83 Canal 10. Por un lado, la política de medios inaugurada a partir de 1955 con la Revolución Libertadora; y por otro, la tradición audiovisual que la Universidad venía llevando a cabo desde 1946 con el ICUNT.

La coyuntura política inaugurada en 1955 hizo posible que a la par del otorgamiento de licencias a canales privados en diferentes provincias, además de las de Buenos Aires, se transfirieran emisoras radiales que habían pertenecido al sistema de medios del peronismo a algunas universidades con el argumento de que de ese modo se afianzaba la libertad de expresión a la par de que se dotaba a las unidades académicas de una nueva

fuente de recursos. De este modo, el decreto ley 5.753 de abril de 1958 hizo poseedora a la Universidad de LW3 Radio Splendid. A partir de allí, la UNT comenzó un recorrido de varios años hasta conseguir en 1964 la licencia definitiva que le posibilitaría instalar una televisora. Los medios por los cuales se sostendría la misma provendrían del presupuesto universitario, al estar vedada la publicidad comercial, la cual se entendía contraria al objetivo de enriquecer la pantalla con programas educativos. Para entonces la televisión se había expandido ya por varias otras ciudades como La Rioja, San Rafael, San Juan o Corrientes, lo que era vivido en la provincia con una sensación de frustración, entendiendo que no se correspondía con la vida cultural y social que desplegaba Tucumán (Toscano 2010).

Un aspecto fundamental para el funcionamiento de la emisora era, por supuesto, el de poder contar con personal capacitado, sobre todo considerando que se trataba del primer canal de televisión. Por ello, la comisión especial designada para resolver todo lo vinculado con el funcionamiento de la emisora organizó seminarios de formación que se dictaron entre diciembre de 1965 y mediados de 1966. Una parte del *staff* que quedó conformado provenía del ICUNT, otros sin embargo no tenían ninguna formación previa en materia audiovisual. También había excepciones, como la de Gerardo Vallejo, que había vuelto de realizar sus estudios en la Escuela de Cine de Santa Fe con intenciones de participar en la TVU desde el Servicio Informativo. Como la convocatoria estaba abierta en su mayoría a estudiantes de las facultades, muchos de los seleccionados fueron jóvenes de entre 20 y 30 años de edad.

En los primeros años la programación se extendía entre dos y tres horas y media diarias – de las 20 a las 23hs – para ampliarse hasta las cinco horas y media en 1969 y a casi siete en 1970. Finalmente, en 1973 la señal se iniciaba a las 13 hasta el cierre de las 00:00 hs. alcanzando así las doce horas de transmisión. Algunos de los programas más emblemáticos de los inicios fueron *Teleprensa* conducido por Alberto René Sutter, *La Caja 10*, *Producción Tucumán* o el infantil *Floripón*, conducido por Selva Cuenca.

Desde un comienzo el canal se vio limitado en sus posibilidades por la doble crisis que afectaba a las universidades: por una parte, en materia de presupuesto y, por otra, una crisis política producto de la intervención decretada por la dictadura de Onganía. La estrechez financiera dificultaba especialmente a la producción de contenidos, lo que abría la puerta para la presiones de aquellos que entendían que el canal debía permitir la publicidad comercial, al tiempo que obligaba a recurrir a los «enlatados», es decir, a programas extranjeros o realizados en Buenos Aires. Por su parte, la intervención y la pérdida de autonomía de las universidades tuvo una consecuencia directa hacia agosto de 1966 con la renuncia de Virla quien, como vimos, había sido el principal impulsor del canal. Del mismo

modo, la impronta autoritaria y conservadora de la dictadura no dejó de tener sus efectos en la emisora: cuando todavía no había cumplido un mes, la TVU proyectó la película de Rodolfo Kuhn, *Los jóvenes viejos*, una suerte de registro del desencanto de la juventud de clase media argentina, lo que produjo la reacción de la «Federación de Uniones de Padres de Alumnos de Colegios Religiosos» quienes entendían que la ópera prima de Khun atentaba contra la moral y las buenas costumbres y dejaban en claro su defraudación al esperar de la UNT, por el contrario, «un programa cultural, moral y espiritualmente insuperable».[12] Virla respondió a las presiones separando del cargo al flamante director del canal, el cordobés Guillermo López. Muy pronto también, abandonarían la emisora muchos de los que habían colaborado en la puesta en marcha de la misma, como por ejemplo, Gerardo Vallejo.

Como señala Ovejero (2014), hacia 1970 los constantes cambios de directorio, la falta de presupuesto y de planificación desembocaron en una seguidilla de críticas internas y externas a la UNT en las que se ponía de manifiesto las profundas tensiones entre la idea de TV cultural y la de TV comercial. Los cuestionamientos iban en dos direcciones: por un lado, la necesidad de solvencia económica de la TV condujo a que cobraran mayor fuerza las voces a favor de la incorporación de la publicidad comercial; por otro lado, y al mismo tiempo, desde la prensa se cuestionaba el contenido de los programas y la relegación de los objetivos culturales en pos de los de entretenimiento. Luego de intensos debates en torno a la pertinencia y a los efectos que podría ocasionar en una televisión educativa y cultural, se terminó por introducir la publicidad comercial en 1972, con la expectativa de que representase una nueva fuente de ingresos y potenciara la producción.

Hacia agosto de 1973, y en el clima de efervescencia producido por el retorno del peronismo al poder, fue nombrada directora del canal la psicóloga Stella Maris Garbarino quien, con el apoyo de un equipo integrado en su mayoría por jóvenes miembros de la Juventud Peronista como ella, y en consonancia con debates contemporáneos sobre el rol de los medios masivos de comunicación, buscó realizar reformas en la emisora de tal manera que esta se pusiera «al servicio de la reconstrucción nacional» (Ovejero 2014). Como veremos, la experiencia será breve y en líneas generales resultó dificultoso traducir aquel objetivo en propuestas concretas. Quizás donde más cambios tuvieron lugar fue en la programación, ya que se generaron varios programas de producción local como *Casos que no hacen historia* con guión de Jorge Estrella; *Teatro del NOA*; *Lo Nuestro*; *Un puñado de tierra* conducido por Tito Segura y María Escudero*; Ciclo de conciertos populares* o *Sitios de Tucumán* con conducción de Alberto

12.– *La Gaceta*, 28/07/1966.

Nicolini y Jorge Berberian. Como señalaba Garbarino, algunos de estos programas intentaban plasmar de la manera más auténticamente posible «nuestra realidad y nuestras posibilidades».[13] Este propósito fue evidente en una serie de producciones – en parte resultado de convenios previos del rector Pedro Heredia con la FOTIA – como *Tucumán es azúcar*, *Aquí FOTIA* o la serie televisiva *Testimonios de la reconstrucción* de Gerardo Vallejo, en la que continuaba lo ya hecho en *Testimonios de Tucumán*, de los cuales hablaremos más adelante. Como desde sus inicios, la realización de programas propios significó una lucha contra las limitaciones presupuestarias y la escasez de recursos.

Sin embargo, las divisiones internas en el seno del gobierno, a la par de la agudización de la violencia política, marcaron un límite infranqueable para la experiencia. Pronto, el respaldo institucional cedió a las presiones de grupos de la extrema derecha del peronismo, provocando el apartamiento y la persecución del grupo encabezado por Garbarino. Paulatinamente se iría profundizando la orientación hacia una TV que en nada se diferenciaba de la TV comercial al tiempo que con la dictadura inaugurada en 1976, el canal se transformaría en una sociedad anónima con participación estatal mayoritaria, quedando la UNT con el 70 % por ciento de las acciones y el Estado provincial con el 30 % restante.

5.4 Gerardo Vallejo y el Tucumán del viejo Reales

Gerardo Vallejo (1942-2007) fue sin duda la figura principal del audiovisual en Tucumán, no solo por la repercusión internacional de sus producciones, sino también porque su tema recurrente durante el periodo estudiado fue la situación económica y social de la provincia, la cual atravesaba una profunda crisis de su actividad productiva principal, la agroindustria azucarera.

Vallejo estudió cine en la Escuela Documental de Santa Fe, dirigida por Fernando Birri, con su decidida inclinación hacia el documental de tipo político. Además de esa influencia, un hecho fortuito vinculado a los viajes entre Tucumán y aquella ciudad jugará un papel destacado en su carrera, ya que en uno de ellos, hacia 1961, conocerá a un trabajador «golondrina» llamado Mariano Reales, y más tarde a su familia, quienes vivían en Colonia San José, Acheral, y eran peladores de caña del ingenio Santa Lucía.

El vínculo con la familia Reales se verá reflejado ya desde su primer cortometraje llamado *Azúcar*, de 10 minutos de duración, realizado en 1962. En uno de sus pasajes el corto buscaba contraponer el trabajo de los peladores de caña con los trapiches del ingenio, destacando el sonido

13.– *Noticias*, 14/10/1973; citado en Ovejero (2015, pág. 14).

de los mismos que producían «la sensación de un gran lamento, de un quejido monstruoso» (Gerardo Vallejo 1984, pág. 111).

En 1965 volvió a filmar con los Reales el corto de 20 minutos *Las cosas ciertas*. Realizado como tesis para obtener su título en la Escuela Documental, el trabajo fue producido por el ICUNT – que prestó personal y equipamiento – y la Escuela. La dirección de fotografía fue de Gustavo Moris, tucumano compañero de Vallejo en Santa Fe y luego en Canal 10.[14] La música fue creada por Luis Víctor Gentilini, composición con influencias clásicas ejecutada con violonchelo, oboe y timbales. Vallejo, por último, se encargó del guión, la voz en *off*, el montaje y la dirección. En los títulos de presentación, y sobre imágenes tomadas desde la ventanilla de un tren atravesando un puente, se agradece la participación de los Reales en el film y se advierte que «Los hechos fueron tomados en su momento real». El corto se estructura a partir del viaje de dos de los hermanos Reales hacia Río Negro para trabajar en la cosecha de la manzana, y es el monólogo interior en *off* de uno de ellos el que lleva el relato, reflexionando sobre su vida como trabajador y la de su familia: «Tengo tanto tiempo aquí en el tren, tanto tiempo para estar en las cosas que me han pasado. De ir pensando en las cosas ciertas, bien ciertas, que son las que uno va viviendo. Entonces se reconoce uno y todo lo que siempre ha estado con uno, desde el recuerdo más puro, como si yo mismo me tuviera en la mano». Aunque ese primer recuerdo es el de un encuentro inicial romántico con su mujer Zenobia en los cañaverales, a partir de ahí la reflexión se concentra en el trabajo y en la situación económica que atraviesan. El film finaliza con una parada del tren en un pueblo del interior y con grupos de niños que se acercan a vender distintas comidas a los pasajeros, al tiempo que, generando un contrapunto con aquellas imágenes, comienza a escucharse como música extra diegética el tema de Palito Ortega *Nací en el Jardín de la República*, en el que el cantante tucumano canta alabanzas a la provincia. Como veremos, y como quizás ya aparecía embrionariamente en *Azúcar*, este recurso de contraponer la banda de imagen con la de sonido resultará muy productivo en el estilo de Vallejo.

Sin negar la importancia del posterior vínculo con el Grupo Cine Liberación para su proyección internacional, creemos que no hay que minimizar el hecho de que, con el auspicio del ICUNT, *Las cosas ciertas* pudiera participar en el Festival de Cine de Viña del Mar en 1967, evento que es considerado como «hito de origen» del denominado Nuevo Cine Latinoamericano. En efecto, en aquel evento resultaron premiadas obras icónicas de aquel fenómeno como *Now* de Santiago Álvarez y *Manuela* de Humberto Solás. Ese mismo año, precisamente, Fernando Solanas y

14.– Un año después Moris obtendría el premio al mejor director de fotografía de cortometrajes en blanco y negro otorgado por el Instituto Nacional de Cinematografía por su trabajo en el film «Hoy, cine, hoy». *La Gaceta*, 30/05/1966.

Octavio Getino, los fundadores del Grupo Cine Liberación, lo invitarían a sumárseles. Vallejo, que se encontraba trabajando en el canal 10 desde su fundación a mediados de 1966, abandonaría esa labor en el servicio informativo de la emisora, y ya como integrante del grupo filmaría en 1968 un corto de cuatro minutos denominado *Ollas populares*, en el que reproducía crudamente los efectos del cierre de ingenios azucareros decretados por la dictadura comandada por Onganía dos años atrás. El corto abre con un plano detalle de un bebé amantándose y continúa con primeros planos de niños y algunos ancianos comiendo en una olla popular, mientras suena el Himno Nacional argentino. Hacia el final, la banda de sonido imita al de un disco rayado y comienza a repetirse la línea que dice «… o juremos con gloria…. El corto se cierra con el bebé del inicio, aunque luego toma el rostro de la madre mirando hacia cámara. *Ollas populares* fue presentando en el Festival Internacional de Oberhausen, Alemania, como de realizador anónimo y producción de Cine Liberación, obteniendo el primer premio. Fue su cortometraje más difundido en ambientes sindicales y políticos argentinos hasta la aparición de *El camino hacia a la muerte del Viejo Reales*» (Mestman 2010, pág. 322).

En septiembre de 1968, Vallejo volvería a filmar a los Reales durante 12 días, imágenes que hacía 1971 se convertirían en la edición final de su película más famosa *El camino hacia la muerte del viejo Reales*. Aunque *Las cosas ciertas* es su antecedente evidente, su primer largometraje presenta muchas diferencias con aquel. Para comenzar, en esta ocasión Vallejo se encargó de la cámara de 16 mm y solo trabajó acompañado por Abelardo Kushnir, quién tomó el sonido con una grabadora a casete. Frente al encuadre cuidado y al uso extendido del trípode del miembro del ICUNT, Julio Jandar, acá la cámara en mano de Vallejo es «inquieta» y «nerviosa».[15] Por otro lado, aunque continúa el recurso de la voz *over*, en muchos momentos el sonido de los testimonios está sincronizado, como el que da inicio al film con la presentación del viejo Ramón Gerardo Reales. Asimismo, la música es nuevamente de Gentilini, pero en este caso se trata de temas folklóricos ejecutados con guitarra, y la voz de Tito Segura cantando las letras del poeta José Augusto Moreno que van «comentando» las imágenes.

La película comienza con el testimonio del viejo presentándose hablando directamente a la cámara: «Yo me llamo Ramón Gerardo Reales, del pago de San José. A mí me dicen "el negro". Yo tengo muchas cosas que contarle a mis amigos porque no puedo ocultar yo eso. Y todo tengo que contar, porque lo que me pasa a mí me pasa porque soy hombre…». Luego se divide en tres bloques dedicados a cada uno de los tres hijos que

15.– Esto no significa que no haya encuadres «prolijos», de hecho la película presenta varios insertos de *Las cosas ciertas*.

aún viven en Tucumán, volviendo cada tanto a la figura del viejo. Si las dos primeras partes buscan reconstruir fidedignamente las condiciones de vida de Ángel y Mariano, en la tercera, el director «recrea» las de El Pibe presentándolo como un activista sindical de base, elegido delegado, lo que el narrador en *off*, explicita y sintetiza diciendo: «aquello que el Pibe no fue en la realidad pero que quizás hubiera deseado ser o que tal vez lo sea». Más allá de esa diferencia, en los tres segmentos los hijos de Reales, y el mismo Viejo, reconstruyen acciones vinculadas a su vida cotidiana, familiar y laboral. Si bien el impacto del film se debió evidentemente a la fuerza de su denuncia y a sus pretensiones de intervención política, entiendo que, en aquellos dos aspectos interrelacionados – las reconstrucciones, por un lado, y la «recreación» de la figura del pibe junto con los comentarios del narrador – está también el núcleo que hizo al film sumamente novedoso para la época y explica las repercusiones del mismo.

Si la puesta en escena en el cine documental requirió desde sus inicios la necesidad habitual de que los protagonistas reprodujeran algunas de sus acciones para la cámara, lo novedoso en *El camino…* radica en el hecho de que, como señala Mariano Mestman, «la voz *over* introduce una reflexividad que rompe la transparencia enunciativa y explicita el proceso de elaboración de la película, remite a la historia aspectos del rodaje o diferencia entre los hechos reales captados por la cámara y las reconstrucciones» (Mestman 2010, pág. 331).

Como mencionamos, los elementos «ficcionales» se hacen más presentes todavía en la parte que trata la historia de El Pibe, ya que Vallejo construye un personaje tomando elementos de la propia vida de aquel, combinándolos con el de otras posibles trayectorias de trabajadores tucumanos del azúcar; es decir que «el personaje del Pibe representa mucho más el proyecto político a construir que su condición real, histórica» (Mestman 2010, pág. 333). A pesar de ello, no alcanza a constituirse en un modelo idealizado de dirigente gremial, lo que, en alguna forma, quizás transmita las propias tensiones o dudas del autor en la hechura del film, lo que a su vez, contribuye también de manera sutil a la ya referida «transparencia enunciativa». Por otro lado, podría sugerirse que, si como indica Mestman (2010, págs. 338-339), Vallejo intenta articular la distancia entre las condiciones y aspiraciones de los Reales, por un lado, y los proyectos de transformación social postulados por el cine político, por otro, poniendo en juego una experiencia de confrontación obrera y sindical que no es menos real en esos años que la historia del viejo y sus hijos, en ese intento de sutura colabore también el hecho de que reconstruidas o «inventadas» por el realizador, son los propios Reales quienes las escenifican.

La película obtuvo rápido reconocimiento internacional luego de su estreno en el Festival de Pesaro de 1971, logrando el Gran Premio en el

Festival de Mannheim, el FIPRESCI por parte de la crítica y el premio al Mejor Film por parte de la Oficina Católica Internacional de Cine. Desde el mismo momento del estreno se inició una lucha por parte de Vallejo para poder permitir que la película se estrenara en nuestro país sin censuras. En esa pelea el director recibió el apoyo de distintos actores, entre los cuales se encontró la FOTIA, la CGT local y las 62 Organizaciones quienes formaron una comisión desde la que organizaron distintos eventos para pedir por la difusión y la legalidad del filme. Aunque tuvo un prestreno hacia marzo de 1972, la película se proyectaría de manera abierta recién en septiembre de 1973.

La lucha por la exhibición de *El camino…* fue paralela a la producción por parte de Vallejo de una serie televisiva para canal 10: el programa *Testimonios de Tucumán*, que consistía en 18 cortos de 15 minutos puestos al aire quincenalmente a lo largo de 1972, que pueden explicarse en parte debido a la repercusión internacional de Vallejo y a la búsqueda dialoguista del rector interventor de la UNT, Héctor Ciapuscio. Luego, entre diciembre de 1973 y durante 1974, se difundiría una segunda serie de doce cortos de veinte minutos puestos al aire semanalmente con producción de la FOTIA denominada *Testimonios para la reconstrucción* y con el subtítulo de «Contribución de los trabajadores azucareros tucumanos a la lucha por la liberación y reconstrucción de la patria». El canal se encargaba del revelado, la edición y de ceder el espacio al aire. Ambas series fueron rodadas por Vallejo y un asistente con una cámara Bolex a cuerda de 16 mm y un grabador a casete y giraban en torno de la situación social y económica de la provincia tras el cierre de ingenios.

Del mismo modo que la película sobre el viejo Reales, las imágenes de los *Testimonios…*, al desmentir la imagen oficial de la provincia como «Jardín de la República» tuvieron una gran repercusión. Como señala Orquera (2007, pág. 29), ambas series «destacan no sólo por la novedad de su contenido, sino por el cambio en la concepción cultural que propusieron, al replantear el criterio valorativo que separaba lo aceptado de lo excluido en el imaginario provincial». Por un lado, Vallejo y las autoridades del canal universitario recibieron a lo largo de 1972 variadas felicitaciones por la puesta al aire de *Testimonios de Tucumán*, por parte de diferentes sindicatos, de sectores de la prensa o de la misma «Cámara de Televisión, Artículos para el Hogar y Afines de Tucumán», en las cuales se reconocía el impacto por la puesta en escena de la pobreza y de los problemas de Tucumán, encontrándola como algo necesario para superarlos. En ese sentido, la CGT Regional señalaba que «Si hemos de atenernos a la sabia definición socrática de que el médico ha de recetarnos remedios desagradables los cuales han de curarnos; las secuencias de Gerardo Vallejo constituyen la medicina amarga que necesita el país, para mejorar (…) de las enfermedades que padece, como consecuencia de una injusta distribución de las

Figura 5.1. Gerardo Vallejo. Colección CECAAF.

riquezas económicas, sociales y culturales que posee».[16] Otros sectores, por el contrario, reaccionaron criticando al programa, como fue el caso del padre Gregorio J. Díaz quien manifestó su desilusión frente al autor de la serie y señalaba su pena al «ver que el Estado, patrocinando este programa, pretenda hacer creer que fomentando los resentimientos sociales se dan bases al pueblo para obtener su plenitud». Finalmente, proponía mostrar en lugar de los problemas de la provincia, «una ciudadanía optimista, deseosa de perfeccionar, en justicia y paz, al Jardín de la República».[17]

Los *Testimonios para la reconstrucción* se realizaron ya con el peronismo de nuevo en el poder y en un contexto de creciente violencia política. Las respuestas reaccionarias de algunos sectores se hicieron sentir con más fuerza, hasta el punto que luego de algunas amenazas, a finales de 1974 estalló una bomba en el hogar de los padres de Vallejo, lo que lo obligó a exilarse, al tiempo que se perdieron los negativos de ambas series.

Como ya señalamos, Vallejo se desempeñó durante algunos años como docente en el colegio Gymnasium Universitario dictando junto con Gustavo Moris las materias optativas «Cine» y «Fotografía», respectivamente. Siguiendo su propuesta de filmar una historia en el campo tucumano,

16.– *La Gaceta*, 11/06/1972.
17.– Cartas de lectores en diario *La Gaceta*, 25 de junio de 1972. Un análisis de la polémica suscitada en torno a la serie entre Díaz y el padre Juan Ferrante, vinculado a los curas tercermundistas, en Orquera (2007).

hacia 1966 los alumnos de 4to año Abel Herrera y Jorge Neme produjeron un corto de 10 minutos llamado *Una familia*, el cual acompañó fuera de concurso a *Las Cosas Ciertas* en su recorrido por Chile en 1967 y recibió una mención especial en el certamen organizado por el CPDC aquel mismo año. El corto se centra en la familia de Ángel, un obrero del surco de San Pablo de 25 años, quién nos la presenta en *off*, al tiempo que vemos las fotografías de su mamá, su mujer, su papá, su hermano y sus hijos Benito y Cirilo. Seguidamente, mientras la cámara recorre el almuerzo familiar en la humilde casa, escuchamos de fondo la radio con sus publicidades – una, por ejemplo, invita «a vivir en la generación Pepsi» – marcando un contrapunto entre la imagen y el sonido. Luego, Ángel cuenta de su traslado a Balcarce para la cosecha de la papa sobre imágenes del viaje; que a los 10 años comenzó a trabajar ayudando a su padre en el surco y que aspira a enviar más adelante a su hijo Cirilo con familiares en la ciudad para que lo eduquen y «para que tenga otro modo de vivir, con más posibilidad». La música consiste en un tema de tono melancólico compuesto y ejecutado con guitarra por Gentilini, aunque al inicio del corto y hacia el final se escucha una canción cantada en inglés por el grupo de rock español, Los Bravos, mientras Cirilo juega a la vera de la ruta. Este uso de la banda sonora vuelve al recurso del contraste y la «contradicción», en este caso, entre el mundo rural de la familia de Ángel y la ciudad de las expectativas a la que la ruta, transitada por veloces vehículos, conecta.[18] El uso de una canción de rock es también manifestación, en algún sentido, de la juventud de los directores.

5.5 Mercedes Sosa: entre la censura y la consagración

El clima social de esa época provocó que en muchos lugares Mercedes tuviese problemas para actuar «por comunista». Eso mismo fue lo que le sucedió en el Festival de Cosquín, donde no le permitieron subir al escenario en 1965. Fue su amigo y colega, Cafrune, quien le abrió el paso en el festival.[19]

«Me voy a atrever y voy a recibir un tirón de orejas por la comisión, pero qué le vamos a hacer, siempre he sido así, galopeador contra el viento, les voy a ofrecer el canto de una mujer purísima, que no ha tenido oportunidad de darlo y que, como les digo, aunque se arme bronca, les voy a dejar con ustedes a una tucumana: Mercedes Sosa», dijo Cafrune el 31 de enero de 1965 (Matus 2016, pág. 48). Mercedes interpretó «Canción del derrumbe

18.– Entrevista del autor con Jorge Neme, 26 de marzo de 2017.

19.– Unos años antes cuando Mercedes si había podido cantar en la plaza Próspero Molina, se había encontrado con el cantor jujeño en Uruguay, en esa oportunidad ella le consiguió alojamiento y algunas actuaciones, por eso, cuando se volvieron a encontrar, Cafrune quiso devolverle aquel favor.

indio», del compositor tucumano Fernando Iramain y fue ovacionada por todo el público. Esa primera vez de Mercedes en el escenario quedó grabada en la historia del folklore, marcó la carrera de la cantora y de algún modo marcó para siempre el destino de varios artistas folklóricos que adherían a varias de las ideas del Nuevo Cancionero.

El matrimonio de artistas decidió partir hacia Capital Federal para una serie de actuaciones centradas en el Nuevo Cancionero pero también con la decisión de establecerse en esa ciudad. Allí, fue donde a poco tiempo de haber llegado se separó de Oscar Matus. La llegada a Buenos Aires y el inicio de una vida, sin su pareja fue determinante para Mercedes.

Convencida de su profesión y de su carrera, Mercedes ya había aprendido a rodearse de intelectuales talentosos y guardaba especial fascinación por los pintores y los poetas. Cuentan en su entorno que escuchaba detenidamente todo lo que le contaban, indagaba y de ahí aprendía. «La fuerza del canto en todos los artistas del mundo viene del convencimiento total de dónde uno nace, de cuál es la razón por la cual se canta. El canto solamente como entretenimiento puede ser muy importante. Pero el canto que va adentro con cultura, esa que se forma a partir de las lecturas. Es mucha gente a la que le debo todo lo que tengo: escultores, pintores, artistas que han ido conduciéndome por todo un camino y así es que como yo siento esta manera de cantar. Ningún artista es solamente un artista porque canta bien. Esto sale del pueblo, de una cultura que tiene un artista en general de toda la gente, de todos sus compañeros que me han sido amigos y han ayudado a formarlo», insistía Mercedes años después, durante una entrevista en canal á.

En esos años Mercedes ya tenía grabados varios discos: *La voz de la zafra* (1962), *Canciones con fundamento* (1965), *Hermano* (1966), *Yo no canto por cantar...* (1966), *Para cantarle a mi gente* (1967) y *Con sabor a Mercedes Sosa* (1968).

Los primeros años de los setenta, Mercedes Sosa vivió lo que se podría definir como su primera época dorada. Con voz impecable y un repertorio de canciones bellísimas, la fuerza de esta mujer tucumana era gigante. Fue entonces cuando hizo su primera gira por Europa junto a otros artistas como Jaime Torres, Tres para el folklore y Domingo Cura.

Durante esa época, la artista grabó discos que quedaron en la historia y que le permitieron recorrer América Latina. Una de ellas fue Homenaje a Violeta Parra, grabado en 1971. Pero más allá del valor musical de cada uno de los discos de esa época, había un valor ideológico y cultural que la terminaron de ubicar entre unas de las referentes más importantes en el continente. *El grito de la tierra* (1970), *Homenaje a Violeta Parra* (1971), *Hasta la victoria* (1972), *Traigo un pueblo en mi voz* (1973), *A que florezca mi pueblo* (1975), *La Mamancy* (1976), *Mercedes Sosa interpreta a Atahualpa Yupanqui* (1977) y *Serenata para la tierra de uno* (1979).

Figura 5.2. Mercedes Sosa. Gentileza Fundación Mercedes Sosa.

«Yo no quiero vivir ni en Francia ni en España, ni en ningún otro lugar del mundo que no sea este. El que no le guste mi canción que se vayan ellos, yo no voy a irme de acá», expresó a la prensa la cantante cuando, durante 1975 empezó a recibir amenazas de la Triple A luego de haber visitado Cuba. Años después de esa entrevista y a los meses de haber enviudado, la cantora tuvo que partir exiliada hacia Francia (Matus 2016, pág. 75).

5.6 El teatro: profesionalización y afianzamiento institucional (1966-1975). Surgimiento y desarrollo de la dramaturgia de Oscar R. Quiroga y del Teatro Universitario

Superada las instancias organizativas o estructurales para el teatro en el campo cultural general, la fase comprendida entre los años 1967-1975 implicó el afianzamiento de un «campo teatral específico»,[20] definido por la puesta en juego de relaciones e intereses particulares y por la «relativa autonomía» (Bourdieu 2003) que dichas fuerzas productivas obtuvieron. Es pertinente aclarar que, desde la sociología de la cultura, la autonomía relativa es un modo distinto de dependencia. Así, el cambio de una fase histórica a la otra se observa en la posición de los agentes

20.– Para conocer una periodización completa del teatro en Tucumán, véase Tossi (2011).

y de las formaciones institucionales al no aceptar otras reglas de juego que las construidas por la propia tradición artística,[21] ya sea para tomarlas como punto de partida o para rechazarlas. Por ejemplo, del análisis de fuentes periodísticas u otros documentos historiográficos se evidencia que, para ciertos sectores conservadores, el teatro tucumano de fines de los años sesenta y principios de los años setenta, con declaradas inquietudes estético-formales cercanas a las neovanguardias, cuestionaban el horizonte ideológico de los intelectuales tradicionales. De este modo, surgieron ciertas polémicas estético-teatrales en relación con «lo nuevo» y «lo erudito» dentro del ámbito cultural local.[22]

El proceso de relativa autonomía es, según Bourdieu (2003, pág. 86), correlativo al surgimiento de una categoría socialmente distinta de artistas o intelectuales profesionales. En efecto, la emergencia de nuevos agentes en el campo cultural provincial posibilitó la configuración de jerarquías sociales inéditas hasta entonces, las cuales se apoyaron y fundamentaron – por ejemplo – en la visión contracultural de los jóvenes tucumanos, en la modernización estética y la pretensión de «internacionalizar lo local», en la innovadora relación entre el Estado y el teatro, en la vinculación directa de los artistas con centros dominantes como el de Buenos Aires, entre otras variables. Por ende, aproximadamente desde 1967, podemos reconocer a un teatrista en proceso de profesionalización.

El teatrista en proceso de profesionalización – resaltamos la idea de «en proceso» – fue en aquel contexto una nueva categoría social. Dichos agentes, considerando la división del trabajo en el arte teatral, fueron en su mayoría actores y en menor medida directores. En relación con el rol del director debemos destacar su formación autodidáctica resultado de la vinculación con el Movimiento de Teatro Independiente. La aparición del escenógrafo o del iluminador tucumano con tendencia profesional estuvo condicionada – entre otros complejos factores – por los requerimientos educacionales específicos que dichas prácticas traen aparejadas (arquitectura, física o ingeniería), dificultándose su fortalecimiento técnico, y recayendo sobre muy pocos agentes la responsabilidad de casi todas las escenografías e iluminaciones de espectáculos de la provincia.

Por otro lado, debemos indicar que los teatristas emergentes fueron, en su gran mayoría, jóvenes[23] entre 20 y 35 años con procedencia de

21.– Recordemos que el artículo «Nuestra vida teatral» de Julio Ardiles Gray fue, desde nuestros registros, el primer ensayo en el que un agente del campo intelectual local propuso conscientemente la idea de una «tradición teatral», bajo los términos y conceptos ya analizados.

22.– El debate entre lo nuevo y lo erudito en las prácticas teatrales será desarrollado en función de las estrategias de creación adoptadas por el «Teatro Universitario».

23.– Véase: «Jóvenes en el teatro: Reflexiones sobre el actor, el tiempo, la obra. Un "boom". Panorama de la Juventud». ALG, *La Gaceta*, 01/06/1969.

clases sociales medias. Desde este punto de vista, los niveles de educación superior y/o específica de los agentes constituyeron aspectos determinantes en la noción de profesionalismo. En este sentido, debemos señalar la creación, en 1969, del Conservatorio Provincial de Arte Dramático, punto culminante de un largo proceso de indefiniciones institucionales y de frustraciones artísticas que, finalmente, se alcanzó en esta nueva etapa. No obstante, durante esta fase histórica los agentes teatrales complementaron su formación académica estudiando carreras universitarias que, en mayor o menor medida, se vinculaban con el arte escénico: por ejemplo, filosofía, letras, arquitectura, pedagogía o abogacía.

Para comprender los niveles de confrontación entre las diversas fracciones del campo teatral específico, en primer lugar, debemos destacar que a partir de 1966 surgió una nueva institución: el «Teatro Universitario», una entidad oficial dependiente de la Universidad Nacional de Tucumán y dirigida –a lo largo de toda su vida institucional– por el director porteño Boyce Díaz Ulloque. Entonces, entre los años 1967-1975, el campo de producción teatral se compuso de tres fuerzas sistemáticas: Teatro Estable de la Provincia, Nuestro Teatro[24] y Teatro Universitario. En la puesta en diálogo de este triángulo institucional es que hallaremos las «distinciones culturalmente pertinentes» planteadas por Bourdieu como bases del profesionalismo y la autonomía relativa. Este reconocimiento diferencial, puede observarse comparativamente en el cuadro 5.1.

El teatro tucumano durante los citados años demostró su capacidad para pensarse a sí mismo; evidenció su idoneidad para explicar y argumentar sus premisas fundamentales, como así también, para cuestionar sus ideas-fuerzas, en especial, su posición en el convulsionado campo político. La interrogación axiomática se observa en dos tendencias; primero, los intelectuales tucumanos en general –incluso los teatristas– se cuestionaron puntualmente sobre el concepto cultura y sus significaciones prácticas,[25]

24.– Vale aclarar que, si bien Nuestro Teatro no fue el único grupo adherido al movimiento independiente en Tucumán, este sí fue el grupo paradigmático durante los años en estudio por su altos nivel de producción, por su sistematización y continuidad a lo largo de casi tres décadas, por el impacto de sus trabajos artísticos en el campo intelectual general, entre otras variables que estarán desarrolladas en páginas siguientes. Entre los grupos independientes que, de modo paralelo a Nuestro Teatro, ganaron reconocimiento podemos destacar a «Teatroarte» dirigido por Jorge Saad; una formación artística con importante tradición en Tucumán que, hacia fines de los años sesenta, se desarticuló. «Teatroarte» sería entonces un relevante objeto de estudio, pero debido a la delimitación y acotamiento de nuestra tesis no podemos abordarlo, quedando como notorio desafío para futuras investigaciones.

25.– Estos debates pueden observarse, por ejemplo, en la revista *Última Línea*, editada por Arturo Álvarez Sosa y Tiburcio López Guzmán en el marco de la dictadura de Juan Carlos Onganía.

Instituciones y formaciones	Teatro estable de la Provincia	Teatro Universitario	Grupo «Nuestro Teatro»
Dependencia	Gobierno de la Pcia. de Tucumán	Universidad Nacional de Tucumán	Sin dependencias de entidades oficiales.
Agentes	Actores y técnicos estables contratados. Director de escena y escenógrafos por turnos. El director generalmente no es tucumano.	Un solo director de escena contratado permanentemente. Los demás agentes en rotación. Se registran severos problemas de contratación.	No perciben sueldos. En apariencia no hay jerarquía. El coordinador es el director de escena. Otros agentes rotan. Existe un consejo directivo.
Medios de producción	Provienen de fondos del Consejo Provincial de Difusión Cultural.	Provienen de la Universidad.	Provienen de empresas privadas a cambio de publicidad y de un «club de amigos».
Espacios físicos	Teatro General San Martín dependiente del Estado provincial. Posee equipo y personal técnico.	Biblioteca Alberdi y, desde 1968, el Teatro Alberdi. Posee equipo y personal técnico, pero disfuncional.	No poseen lugar propia hasta 1967, en que es inaugurada la sala de Entre Ríos 109. Pocas posibilidades técnicas.
Toma de decisiones	Vocal del Dpto. Teatro CPDC, bajo condicionamientos gubernamentales.	Director general, bajo las directivas de la Secretaria de Extensión o Dpto. Artes, UNT	Consejo directivo, pero con decisión final del director de escena.
Permanencia en el campo teatral	Desde 1959 y continúa. Se destacan dos fuertes interrupciones, 1973 y 1976.	Inicia sus actividades en 1964 con la Escuela de Teatro, en 1966 inicia actividades escénicas profesionales y es desarticulado en 1979.	Desde 1959 se desarrolla ininterrumpidamente hasta 1985. A partir de entonces, el grupo no se desintegra pero sí inicia una nueva etapa.

Cuadro 5.1. El campo teatral en 1966.

segundo, los agentes teatrales en particular se vieron obligados –por el auge de notas periodísticas y por las relaciones de posición con la crítica especializada– [26] a dar cuenta de sus reflexiones, inquietudes y creencias poéticas, o aspectos vinculados con la función social y comunitaria del arte o con los efectos políticos e identitarios del teatro en el ámbito cultural regional, entre otros factores.

En este sentido, las dos encuestas realizadas por la Sección Literaria del diario *La Gaceta* a los principales agentes intelectuales del período fueron interesantes ejercicios reflexivos. La primera encuesta se efectúo entre marzo y mayo de 1968, la segunda, entre julio y octubre de 1972. En ambos casos, participaron decenas de artistas, literatos, científicos, filósofos, periodistas, entre otros que polemizaron sobre el incremento notorio de las manifestaciones estéticas y sobre las problemáticas de la llamada «situación cultural» en la provincia. En los reportajes de 1968, los entrevistados resaltaban los altos niveles de producción cultural tucumana, en especial, por la recepción de nuevas teorías, o por la emergencia de experiencias artísticas casi de modo paralelo a los grandes centros culturales extranjeros, fortaleciendo de este modo a representaciones sociales tales como: «Tucumán, centro cultural del NOA» o colaborando en la mística de una «época de oro» para el arte provincial. Por el contrario, en la encuesta de 1972, el espíritu optimista por una cultura local superlativa que compensara o corrigiese la imagen externa de Tucumán luego de los cierres de ingenios azucareros y sus aberrantes consecuencias socioeconómicas, confrontó con un definido compromiso político, incluso, para algunos consultados, la provincia era un ámbito cultural dependiente, dominado por retóricas extranjeras –«en Europa se resfrían y nosotros estornudamos»– (Socolsky, *La Gaceta*, 23/07/1972), divorciado de la realidad circundante y en deuda con su pueblo, esdecir, descentrado del NOA.

En relación con estas polémicas, dos agentes teatrales paradigmáticos del período exponen –precisamente– las dos perspectivas en pugna. El actor, director y por entonces Vocal de Departamento Teatro del CPDC, Carlos Olivera, decía:

26.– Los cambios productivos en el teatro local, motivaron –de algún modo– a que la prensa tucumana ejerciese nuevas respuestas y se adaptara a tales transformaciones. Si hasta 1966 Julio Ardiles Gray era el agente dominante en el discurso crítico escénico, entonces, a partir de esa fecha, se configuró un panorama inédito: los principales medios gráficos de la provincia incorporaron a sus líneas editoriales columnas específicas sobre el teatro tucumano. Así, entre los años 1967-1976, Dardo Nofal en *La Gaceta*, Julio César Rodríguez Anido en *Noticias* y Francisco Galíndez en *El pueblo* –para mencionar sólo los más representativos del período– generaron una dinámica distinta en los modos de reflexionar sobre la escena, fundamentalmente, se promocionó el disenso y la capacidad de debate.

> «(…) en lo que a sus escritores, poetas, artistas e intelectuales se refiere, Tucumán sobresale como el centro cultural más importante del país después de Buenos Aires, y que se vio acrecentado con la creación del NOA Cultural que colocó a nuestra provincia en su contexto regional, dentro del cual ejerce un liderazgo indiscutido».[27]

En directa resistencia a la visión centralizadora de Olivera y de otros agentes participantes en la encuesta, el actor, director y dramaturgo Oscar Quiroga, señaló su postura diciendo:

> «En teatro, por ejemplo, nos jactamos de ser la segunda capital teatral del país, pero por dentro sabemos que es una falacia, porque no existe un público masivo, no existe una política teatral que tenga que ver con la realidad y no existen la austeridad ni el rigor creativos (…) tenemos que cuestionarnos sobre la auténtica validez del teatro en su función social. Eso significa buscar contenidos realistas y populares que conduzcan al esclarecimiento definitivo de lo nacional».[28]

En los discursos de Carlos Olivera y Oscar Quiroga se evidencian algunos – de los múltiples – ejes del debate intelectual local, los que confrontan sobre la legitimación cultural y funcionalidad ideológica asignada al teatro tucumano en un difícil mapa sociopolítico.

5.7 La dramaturgia de Oscar R. Quiroga o la palabra escénica territorializada

En 1967 surgió otro componente central en la consolidación del campo teatral local: Oscar Ramón Quiroga comenzó una nueva fase en su producción intelectual y escénica, marcada por la aparición de su primer texto dramático, *El tesoro de Margarita*, y por la instauración de Nuestro Teatro en un ámbito físico estable.

Cuando la reconocida actriz Rosa Ávila, pilar fundacional del grupo, cedió su casa para construir un teatro e inaugurar así la popular sala de la calle Entre Ríos 109, comenzó una etapa de madurez artística para Nuestro Teatro en general y para Oscar Quiroga en particular. Según Williams (1994), el logro de una propiedad implica, en ciertas formaciones culturales, un evidente cambio en los modos de producción, dado que un trabajador del arte ubicado dentro de un sistema capitalista, para no convertirse en un empleado o en un dependiente de gerentes institucionales, procura acceder al nivel de propietario, acción que, en estos casos, generó nuevas relaciones sociales específicas, posibilitándole al citado autor el ámbito propicio para sistematizar su literatura dramática.

27.– *La Gaceta*, 16/07/1972.
28.– *La Gaceta*, 10/09/1972.

Radicados en un espacio propio, la dramaturgia de Quiroga no cesó. Por lo tanto, la territorialidad alcanzada se ligó o anudó con la productividad de la palabra escénica. Así, en 1968 surgió su segunda obra de teatro para niños, *La gata Patacha*. Los textos para adultos surgieron a partir de 1970 con la obra *El señor Foreigner*, luego se sumaron *Los días Nuestros* (1972), *Crónica de la pasión de un pueblo* (1973) y *El inquilino* (1974). Estas obras participaron activamente en el período de afianzamiento del campo teatral, pues son piezas que, desde específicos núcleos semánticos, generaron respuestas a interrogantes históricos centrados en los debates identitarios regionales, las contradicciones de la clase media en la formación democrática, la violencia como estrategia de lucha política, la desidia social ante el cierre masivo de ingenios azucareros y el éxodo de miles de tucumanos, entre otras problemáticas de la época que convirtieron al teatro de Quiroga en un reflejo vivo, crítico y mediador de ese complejo orden llamado «realidad».

Quiroga no fue en primera instancia un «dramaturgo de gabinete», es decir, encerrado en la creación literaria como un acto en sí mismo; por el contrario, su producción literaria estaba atravesada por la gestación escénica, por la pluralidad de voces que invadían en cada ensayo teatral, o por la efímera gestualidad de un actor o actriz. Esta forma de escritura respondía a diversas variables, entre otras, a sus intereses estilísticos.

Entre fines de los años sesenta y principio de los setenta, Quiroga indagó en ciertas líneas poéticas que dejaron huellas en sus creaciones, por ejemplo, estudió a Stanislavski –siguiendo la traducciones al español de la teoría de Michael Chejov– y aplicó sus premisas técnicas en el montaje de *Recordando con ira* (1968) de Osborne, puesta en escena que legitimó a Nuestro Teatro en el campo intelectual gracias a su calidad estética y al reconocimiento del público y la crítica, registrándose 77 funciones sistemáticas de dicha obra, vale decir, un suceso inédito para la escena local. Esta experiencia teatral influyó directamente en su obra *Los días nuestros*, en la que la intertextualidad con Osborne es notable, además, el autor se sumergió con esta obra en los avatares del «realismo reflexivo argentino» (cfr. Pellettieri 1997), esto es, la corriente estética dominante en la escritura dramática porteña, pero con acciones y personajes atravesados por la ebullición social y subjetiva que provocó el «Tucumanazo» (cfr. Crenzel 1997).

Al poco tiempo, Quiroga matizó su interés por lo stanislavskiano para estudiar y profundizar decididamente en la poética de Bertolt Brecht. La estética del escritor y director alemán fue para él un polo indiscutido de referencias, no sólo artísticas, sino también políticas. En 1972, como resultado de sus estudios sobre Brecht, estrenó con el grupo Nuestro Teatro la memorable pieza *Madre Coraje y sus hijos*. Si bien el montaje no obtuvo los niveles de recepción esperados, sí permitió instaurar un nuevo

rol en el campo teatral tucumano: la función del «intelectual comprometido» que hace de su obra un arma. Hasta esa fecha, lo brechtiano en la provincia había sido eventualmente abordado desde un punto de vista formal, divorciado de sus valores filosóficos e ideológicos. Por el contrario, Quiroga asumió con responsabilidad poética la visión política de Brecht, y un claro ejemplo de ello fue su obra *Crónica de la pasión de un pueblo* (1973), considerada por el propio autor como su mejor texto dramático. En esta pieza teatral utilizó gran parte de los recursos del realismo brechtiano, al introducir el procedimiento del *V-effekt* o «extrañamiento» en su estructura ficcional (cfr. Tossi 2009), esto es: literaturizaciones (usos de carteles y títulos que anticipan la acción), voces en off, elementos audiovisuales como núcleos del relato, canciones, organización dramática en cuadros, actuación deíctica, entre otros. Con esta puesta en escena –y en el marco de su afiliación a la Juventud Peronista, quienes en pleno estreno de la citada obra festejaron el inminente regreso de Perón al poder– Quiroga satisfizo los anhelos de ciertas franjas intelectuales que le exigían al teatro una participación activa en las acciones políticas de la época.

5.8 El Teatro Universitario: una nueva fuerza productiva*

En pleno debate sobre el compromiso intelectual o la función ideológica de los agentes y de las instituciones, la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) se convirtió en el foco de atención por la falta de acciones culturales concretas, luego de la interrupción que la dictadura autodenominada «Revolución Argentina» efectuó sobre el tercer período de gobierno del rector Eugenio F. Virla.

La transición institucional en la que se hallaba la UNT y, en suma, el marco general de las polémicas sobre una identidad regional con impacto directo en el rol de los intelectuales, son variables fundamentales para comprender el devenir de la tercera fuerza productiva del campo teatral específico, aludimos al denominado Teatro Universitario, una formación artística que –según nuestra investigación (cfr. Tossi 2011)– transitó por tres momentos característicos: Implementación (1964-1966), Afianzamiento institucional y poético (1967-1975) y Desmantelamiento (1976-1979).[29]

La vida corporativa del Teatro Universitario estuvo íntimamente ligada al nombre de su coordinador general, el director teatral José María («Boyce») Díaz Ulloque.

---

*.– Para la elaboración de este apartado nos basamos en documentos hallados en el archivo del Teatro Universitario y en resoluciones o circulares del Archivo General de la UNT, como así también en el legajo personal de José María Díaz Ulloque, n.º 722 y n.º 10.878, Dirección General de Personal de la UNT.

29.– Esta fase histórica del TU será desarrollada en el capítulo VI del presente libro.

Díaz Ulloque nació en Buenos Aires el 14 de abril de 1922. Llegó a Tucumán en 1961 para dirigir *El tiempo y los Conway* de Priestley en el Teatro Estable de la Provincia. En aquellos años era un reconocido director teatral en Capital Federal por su vinculaciones al Teatro Candilejas, al Teatro del Globo coordinado conjuntamente con María Luisa Bemberg y Catalina Wolf, además de sus montajes en el Primer Teatro al Aire Libre de Buenos Aires, entre otras actividades de relevancia cultural. Su amplia formación académica comenzó con una beca de estudios en la Escuela de Arte Dramático de Roma, luego hizo perfeccionamientos en Francia y España. Sus conocimientos de idiomas (inglés, francés, italiano, portugués) le permitieron viajar y conocer en profundidad la renovación estética que el teatro moderno y neovanguardista realizaba en las principales capitales mundiales. En 1979, la última dictadura militar lo declaró «prescindible» de la Universidad y, ante la imposibilidad de seguir trabajando en Argentina, se exilió en Gerona (España) donde murió en diciembre de 1988.

5.8.1 La implementación (1964-1966): una enseñanza perdida

En Tucumán, la relación teatro y universidad registraba un importante antecedente, nos referimos al Primer Simposio de Directores Escénicos Latinoamericanos de 1958 (cfr. Tossi 2011). Con esta inédita experiencia, los intelectuales del teatro independiente argentino intentaban poner en diálogo sus propios ideales artísticos con los de la modernidad frondicista luego de la caída del peronismo.

Por lo tanto, recuperando este perfil institucional, el rector Virla y el profesor Francisco Cuenya a cargo del Departamento de Extensión Universitaria programaron la implementación de Cursos de Teatro curriculares. Para ello, se contrató al director de teatro porteño Boyce Díaz Ulloque como profesor a cargo y, además, se conformó una comisión asesora integrada por personas con amplio reconocimiento académico e intelectual en el medio.[30]

Los cursos comenzaron en el mes de mayo de 1964, con 400 aspirantes inscriptos y, a su vez, organizados en dos niveles: Introducción al Teatro y Especialización. Los trayectos académicos incluían tres áreas disciplinares: Actuación, Escenografía y Dirección Teatral.[31]

30.– María Eugenia Valentié, Jorge Rougés, Herberto Bühler, Jorge Wyngaard, Héctor Peirano y Jorge Galíndez

31.– El plantel docente estaba formado por Boyce Díaz Ulloque en lo respectivo a la Técnica Teatral, Marta Forté para Expresión Corporal, Mabel Castillejo para Foniatría, el arquitecto Alberto Lombana para Escenografía y, en el área Historia del Teatro, un cuerpo de prestigiosos catedráticos de la Facultad de Filosofía y Letras, por ejemplo: Néstor Grau (teatro griego), Helmuth Albrecht (teatro medieval), Juan Dalma (*Commedia dell'arte*), Jack Rush (teatro isabelino), Roberto

Esta estructura pedagógica se reprodujo durante el ciclo lectivo de 1965, con la incorporación de nuevos estudiantes y con las presentaciones de los primeros trabajos escénicos realizados por los alumnos de las diferentes áreas.

Paralelamente al dictado de los cursos, la comisión asesora antes mencionada confeccionó y elevó al Departamento de Extensión Universitaria un proyecto para la creación de la Escuela Universitaria de Arte Dramático (EUAD). Dicho proyecto contaba con un detallado plan de estudios y un estatuto[32] que le permitiría a la nueva entidad educativa una rápida incorporación al organigrama de la UNT. Sin embargo, el proyecto nunca pudo concretarse. Distintos documentos hallados nos permiten estimar algunos de los factores que colaboraron en su fracaso.

Primero, los cursos de teatro de los años 1964 y 1965 se realizaron con asignaciones presupuestarias mínimas e inestables que no soportarían la estructura de una Escuela en plena funcionamiento. Segundo, la intervención a la universidad en septiembre de 1966 desestabilizó aún más las condiciones –administrativas y económicas– para la instauración definitiva de la EUAD. Por esto, la comisión asesora elaboró un régimen de transición para el año 1966, una estrategia-puente hasta tanto la Escuela pudiese ser inaugurada. Este régimen de transición incluía, entre otros puntos, el cierre momentáneo de las inscripciones y la recontratación de los docentes específicos. A pesar de los esfuerzos e insistencia de la comisión asesora –tal como se registra en nota del 07/10/1966–[33] para que las nuevas autoridades ejecutivas materialicen el ansiado proyecto, este se vio finalmente malogrado. Así, una vez más, quedaba relegada la utopía de los independentistas reunidos en el Simposio de 1958 en su afán de conformar un ámbito federal para la profesionalización de los agentes teatrales. Por consiguiente, la enseñanza profesional del teatro se perdió en la tecnocracia universitaria de los años sesenta.

En un documento de archivo con fecha de 20/02/1967, según expediente 12.002.967, las autoridades del Departamento de Extensión Universitaria explicaron al rector interventor las funciones cumplidas por Díaz Ulloque hasta ese momento y, a su vez, signaron el futuro de este agente y el de la entidad:

> «La experiencia, nos ha demostrado las grandes dificultades que el dictado de cursos ha encontrado por distintas razones: falta de local, organización administrativa, etcétera, por lo que resulta aconsejable no autorizar el dictado de cursos en el transcurso del corriente año. En cambio, sí es posible

García (barroco español), Celina de Carilla (Molière), Ricardo Casterán (Racine) y América J. S. de Parpagnoli (romanticismo francés).

32.– Para conocer la versión completa del estatuto de la EUAD, puede consultarse el documento publicado como apéndice en: Forté (2002, págs. 193-199).

33.– Documento extraído del Archivo General de la UNT.

> percibir la importancia que la actividad teatral concreta tiene en el medio y sobre todo que la Universidad la apoye y desarrolle. Por ello, señor rector, estimo aconsejable para el corriente año, el desarrollo de la actividad teatral dentro del programa que propone el señor Díaz Ulloque, puntualizando que la función esencial del director contratado para actividades de teatro debe orientarse hacia la puesta en escena de por lo menos 4 obras en el transcurso del año 1967».

Considerando todo lo expuesto, podemos agregar una variable más que contribuye a comprender a este Teatro Universitario sin escuela, nos referimos a que –en términos generales– Díaz Ulloque no demostró tener sólidos objetivos didácticos en sus proyecciones profesionales, por el contrario, su pasión por la creación artística –principalmente, la puesta en escena– era su motivación u horizonte principal. Así, la promoción de un Teatro Universitario sin fundamentos educacionales pudo ser posible, aunque en sí misma tuviera contradicciones explícitas.

5.8.2 Afianzamiento institucional y poético: 1967-1975

En efecto, por las anteriores condiciones y circunstancias la Escuela Universitaria de Arte Dramático no logró efectivizarse y, en su lugar, surgió a partir de 1967 un organismo con estrictas funciones artístico-escénicas, sin pretensiones pedagógicas. Este segundo momento es el que define al Teatro Universitario (TU) propiamente dicho.

Con la anuencia de los directivos superiores y bajo la administración del Departamento de Extensión Universitaria, Boyce Díaz Ulloque desplegó desde 1967 un proyecto estético inédito que colaboró en la consolidación del campo teatral específico; dicho proyecto buscaba articular su apego personal por la innovación formalista de la escena moderna –europea o estadounidense– con la tradición ilustrada o erudita asociada a la Universidad.

Si abordamos la archipoética del «drama moderno» siguiendo los aportes de Dubatti (2009, págs. 110-111) y aplicamos estas ideas a la cronología de puestas en escenas (Tríbulo 2007, págs. 525-530) del Teatro Universitario durante los citados años, entonces, podemos corroborar la tendencia hacia el objetivo antes mencionado. Recordemos que, según Dubatti, la archipoética mencionada asume su forma canónica en el realismo y, desde allí, es factible estudiar el desarrollo de sus versiones. Por lo tanto, entre 1967 y 1976, Boyce Díaz Ulloque intentó expandir y satisfacer los horizontes de expectativas de las fracciones intelectuales cultas con montajes escénicos del drama moderno en:

1. Versión canónica: *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen (1970).
2. Versión ampliada y/o crítica: *El zoo de cristal* de Tennessee Williams y *La muerte de un viajante* de Arthur Miller, ambas representadas

Figura 5.3. Obra de teatro *Cementerio de automóviles*. Colección CECAAF.

en 1968; *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* de Tom Stoppard (1971).

3. Versión fusionada: *El hombre de La Mancha* de Dale Wassermann (1973-1975)
4. Versión disolutoria o negativa:[34] *El cepillo de dientes* de Jorge Díaz (1969) *Cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal (1971).

Al mismo tiempo, este proyecto artístico no se agotó en las versiones o apropiaciones realistas del drama moderno, además apeló a otras tendencias con proximidad al subjetivismo y al esteticismo del siglo XIX como ser *Woyzeck* de Georg Büchner (1970) o *El abanico de Lady Windermere* de

34.– Esta versión del canon realista con bases en el «drama moderno» correspondería por sus «aires de familia» con la poética del Teatro del Absurdo, la cual, Dubatti (2009) inscribe en dicho canon, en especial, por sus formas emergentes en Latinoamérica.

Oscar Wilde (1968) respectivamente, esto último, con el mismo objetivo de legitimidad cultural antes comentado.

A partir de estas estrategias de producción teatral, podemos inferir la posición adoptada por Boyce Díaz Ulloque en el campo teatral específico como uno de los intelectuales emergentes con tendencia a la modernización estético-formal y pretendidamente despolitizado.[35]

Uno de los primeros datos importantes para cotejar con este posicionamiento intelectual es que, durante toda su gestión teatral universitaria, Díaz Ulloque no desarrolló una poética escénica con textos dramáticos de autores nacionales, ni regionales; con lo cual, su proyecto cultural entró en confrontación directa con los agentes que trabajaban a favor de una identidad regional o con las fracciones de izquierda o neoperonistas próximas a los ideales de lo «nacional y popular».

En efecto, esta supuesta «despolitización» le costó a Díaz Ulloque feroces críticas, provenientes tanto de las franjas conservadoras como de las progresistas. Por un lado, los sectores tradicionales e incluso ortodoxos en su apreciación artístico-literaria trazaron disímiles horizontes de expectativas en relación con las obras teatrales de Boyce Díaz Ulloque. Esto significa que, a pesar de estar satisfechos por la importante lista de dramaturgos reconocidos y consagrados en la cultura europea y erudita, los intelectuales de elite reaccionaron –en algunos casos– distantes a la articulación de estos intereses con lo neovanguardista. Esta perspectiva puede observarse en las objeciones de las franjas católicas ante el estreno de *Cementerio de Automóviles*, uno de los montajes con mayor potencialidad y riqueza escénica del período. Por otro lado, los sectores progresistas leían estas propuestas teatrales como meros ejercicios esteticistas, alejados de la convulsionada realidad tucumana.

De este modo, toda la trayectoria de Díaz Ulloque estuvo signada por el debate con estas fracciones sociales, aunque él no se caracterizó por emitir respuestas públicas. En efecto, si algo identificó a la gestión de Díaz Ulloque frente al Teatro Universitario fue que, precisamente por las polémicas explicitadas, logró captar un importante número de espectadores. Durante aquellos años, los miembros del grupo registraron una cantidad aproximada de 3.000 concurrentes asiduos y sistemáticos a sus espectáculos[36] y, paralelamente, el director del TU, en una nota periodística,[37] señaló que la suma total de espectadores asistentes durante

35.– Esta característica es resaltada por todos los entrevistados, quienes aseguran que Díaz Ulloque nunca mostró un posicionamiento político o partidario específico, por el contrario, se definía por su «no-politización». En el estudio de casos efectuado (cfr. Tossi 2011), este aspecto es analizado desde la intención del creador y, a su vez, desde la recepción de sus trabajos artísticos.

36.– R. Salim, comunicación personal, 24/02/2005.

37.– *La Gaceta*, 20/01/1971.

la temporada 1970 fue de 28.713. En correspondencia con estas cifras, a las que no podemos acreditarle rigor estadístico, hallamos los registros que Forté (2002, págs. 65-79) efectuó sobre el número de representaciones, es decir, otro medio para comprobar el incremento de espectadores que el TU logró, a saber: en 1967 el grupo realizó 56 funciones para la obra *El ojo público y El oído privado* de Schaffer; luego, en los años sucesivos, la ponderación media estimada es de 37 muestras por espectáculo. Este número varió en casos particulares, por ejemplo, en sensacional éxito de la obra *El hombre de La Mancha*, la que se mantuvo en cartelera durante dos años. Sin lugar a dudas, esto implica un notable aumento de espectadores, dado que el promedio estudiado en la fase histórica anterior (1954-1966) era de 16 representaciones.

Estos datos cuantitativos nos permiten inferir otras estrategias de producción del Teatro Universitario, por ejemplo, la vinculación y/o tensión local con los campos de «gran producción» escénica (Bourdieu 2003, pág. 113), en este caso, con Buenos Aires.

Además de las relaciones con el Movimiento de Teatro Independiente, los puentes entre Buenos Aires y Tucumán deben establecerse en contacto con el «teatro profesional culto»[38] (Pellettieri 2003, págs. 157-164), es decir, una fracción distinta y/u opositora a los independientes; un teatro que conserva algunos recursos de la escena comercial internacional y que, a su vez, es el reproductor de medios para llegar al «gran público». Boyce Díaz Ulloque fue el más representativo de los agentes teatrales de Tucumán en el intento de cumplir con la estrategia de legitimación estudiada como «internacionalizar lo local». Para ello, se valió de lógicas y tácticas propias del «teatro profesional culto» porteño. Así, el dato estadístico de 3.000 espectadores resultaba eficaz y relevante a los objetivos de dicha agrupación, pues la premisa era responder a la «(…) ley de la concurrencia por la conquista de un mercado tan vasto como sea posible» (Bourdieu 2003, pág. 90).

Por consiguiente, podemos reconocer algunos modos de producción ejercidos por Díaz Ulloque durante su gestión, a saber:

1. Tácticas de creación: si lo nuevo y lo erudito fueron criterios asimilables a los trabajos del TU, entonces, esto implicó, por un lado, la innegable renovación escénica tucumana con líneas estéticas contemporáneas o paralelas a Buenos Aires u otros centros teatrales internacionales; por el otro, la formación de una «cultura símil», vale

38.– Un ejemplo de esta intertextualidad con las puestas en escena del «teatro culto profesional» lo hallamos en la versión de *Rosencrantz y Guilderstein han muerto*, estrenada en Buenos Aires por Osvaldo Bonet dos años antes que el TU la representara en Tucumán.

decir, un sustituto desclasado de la cultura legitimada digno de ser consumido (Bourdieu 2003, pág. 122).

2. Tácticas de difusión y circulación: el especial énfasis puesto por Díaz Ulloque en la promoción de sus obras y de sus actores –al estilo de las grandes «estrellas o divas» (Tríbulo 2007, pág. 548)– fue un modo inédito de comercializar a la escena local. Por supuesto, como ya dijimos, este modo no era compatible con la ideología independentista radicalizada en grupos como Nuestro Teatro. Sin embargo, a partir de esta «distinción cultural operativa», la difusión de las puestas en escena del TU se realizaron a través de todos los medios posibles: buscó apoyo en la televisión universitaria; los carteles y afiches podían ser elaborados por notables artistas plásticos como Ezequiel Linares; las propagandas radiales y televisivas eran minuciosamente confeccionadas, incluían una amena síntesis argumental, el colosal anuncio de los actores protagónicos, además, las referencias al autor y comentarios del impacto internacional que dicha obra había logrado antes en París, Londres o Buenos Aires. Por ejemplo, para la publicidad de la obra de Fernando Arrabal estrenada en 1971, se presentó el siguiente *slogan*:

> *Cementerio de automóviles…*
> En el ambiente más actual, la eterna pasión recreada…
> Redimir al hombre… una tarea de todos los días en todas las partes…
> Triunfo del todos y cada uno por el amor sobre la desesperanza…
> Participe usted viendo *Cementerio de automóviles…*
> La pieza más aclamada, la más vigorosa, la más importante de los últimos tiempos…
> *Cementerio de automóviles*, en el Teatro Universitario Alberdi, desde el viernes a las 22 horas.

Entre las tácticas de circulación desplegadas no podemos dejar de señalar el evidente interés de la agrupación por las giras nacionales. Desde 1967 y a lo largo de su vida institucional, el TU realizó más de 20 salidas (Jujuy, Córdoba, Mendoza, Salta, Santiago del Estero, Chaco, Corrientes, etcétera), destacándose por su «beneficio simbólico» (Bourdieu 2003, pág. 127) los viajes al Teatro Cervantes de Buenos Aires. Con estas giras, se intentaba corroborar la capacidad del elenco en la captación del «gran público», difundiéndose luego, en el ámbito de la provincia, las críticas que los diarios porteños *La Nación*, *La razón*, *Clarín*, *La Prensa*, entre otros, publicaban sobre el elenco tucumano.

Más allá de estas notables estrategias productivas, el proyecto de acercar al teatro tucumano al «gran público» no logró el desarrollo esperado

por Díaz Ulloque. Múltiples factores participaron de este hecho, desde nuestra lectura, podemos argumentar que la beligerancia provocada por sus propuestas escénicas en distintas fracciones intelectuales locales no colaboró en la formación de un «mercado» para el teatro tucumano.

Otro síntoma de este panorama fueron las relaciones dispares que el Teatro Universitario mantuvo con la crítica periodística tucumana, la cual, generalmente, reconoció los esfuerzos del grupo por la innovación estilística de la escena local, subrayando además el ingenio de Díaz Ulloque en la creación de seductoras e audaces puestas en escena, pero al mismo tiempo insistió –toda vez que pudo– en dos problemáticas generales: primero, los desajustes o desequilibrios actorales frente a textos dramáticos de altísima complejidad; segundo, la ya comentada ausencia de una política teatral que aportara a la consolidación de la escena nacional y regional.

En relación con el primer aspecto, estas observaciones críticas corresponden generalmente a los primeros años de vida institucional del Teatro Universitario, con actores sin prácticas formativas puntuales y en un arduo proceso de adaptación a las «marcaciones exteriores» que el director proponía como técnica para la representación de los personajes. Luego, los actores que pudieron capitalizar conocimientos y adaptarse a ese particular estilo de dirección, desplegaron diversas potencialidades actorales con un sello personal hasta convertirse en referentes ineludibles de la escena local. Nos referimos a los actores con un mínimo de permanencia y sistematización dentro del grupo.[39] Respecto de la ausencia de un proyecto escénico nacional o regional que aportara a las discusiones de base del campo intelectual, señalamos al año 1972 como un período decisivo en este sentido. Las invectivas al TU por su exclusivo apego al teatro europeo y estadounidense llegaron a su punto de mayor desarrollo en el citado año, pues, en el marco de la creciente politización del campo cultural, la agrupación estaba obligada a reaccionar. En esta instancia, no sólo eran las críticas locales (Francisco Galíndez, *Noticias*, 05/01/1972) o las porteñas (Francisco «Paco» Urondo, *La opinión*, 18/05/1972) las que cuestionaban este perfil artístico, sino además las propias autoridades de la Universidad. Juan Tríbulo relata que, con motivo del espectáculo *Romance de la muerte de Juan Lavalle*, dirigido por Luis Montura, con textos, recitado y música de Ernesto Sábato y Juan Falú, el rector interventor de la UNT, Héctor Ciapuscio, comparó esta obra con la gestión teatral de

39.– Ricardo Salim, Alicia López Vera, Norah Castaldo, Elba Naigeboren, Marina Bertelli, Cástulo Guerra, Juan Carlos Di Lullo, Raúl Di Lullo, José Ávila, Jorge Scanavino –luego, destacado asistente de dirección hasta la clausura del TU– entre otros. A este listado se sumaron actores provenientes de diversas agrupaciones que supieron inteligentemente atesorar el criterio artístico de Boyce, por ejemplo: María Angélica Robledo, Marta Forté, Carlos Olivera, Claudio García Bes, Rudy Lewin, Miguel Jordán, Blanca Rosa Gómez, entre otros.

la UNT diciendo: «espectáculos como el de Lavalle emocionan, tocan lo argentino y nos hablan de algo nuestro con jerarquía» (2007, pág. 549). Así, la embestida al Teatro Universitario cobró énfasis institucional y, en 1972, apareció una de sus consecuencias: las autoridades de la UNT le impusieron[40] a Díaz Ulloque el montaje de un texto dramático de autor nacional; paradójicamente, un texto que al poco tiempo sería leído como un prototipo del «teatro político», aludimos a *La Granada* de Rodolfo Walsh. Con esta obligada experiencia y con la puesta en escena de *Ollantay* de Ricardo Rojas en 1978, se resume todo el interés manifiesto de este director por la literatura dramática nacional.

En 1972, por razones que no hemos podido conocer, se disolvió el Departamento de Extensión Universitaria, por lo tanto, en el contexto de tercer gobierno peronista, bajo la rectoría de Pedro Amadeo Heredia y por resolución 859-973, el Teatro Universitario pasó a depender del Departamento de Artes. Así, en este específico marco institucional, esta formación artística tuvo que reorientar sus proyectos. Una muestra de este cambio fue la postura que el TU asumió en 1974, respondiendo pública y políticamente a las objeciones que distintos sectores le habían formulado. Por ejemplo, en el boletín editado con motivo de su décimo aniversario, se dijo:

> «Cumplimos los diez años del Teatro Universitario, nos es posible a la luz de la más severa autocrítica, evaluar la tarea hoy cumplida (…). Somos conscientes de que el teatro debe ser un medio de expresión de la realidad. Esto no ha sido reflejado en su totalidad hasta el presente, ya que para lograrlo es menester haber fijado el mensaje y contar con un vehículo apropiado para ello».

Para construir este puente con la realidad y poder expresar un «mensaje», el Teatro Universitario pretendía establecer mayores vínculos con otros estamentos de la entidad y un notable crecimiento en su infraestructura para cumplir con las deudas en capacitación a los nuevos actores y directores locales emergentes. Es decir, ante el reclamo ideológico, la respuesta fue otro reclamo político-coyuntural. A pesar de estos reconocimientos, no hubo grandes transformaciones institucionales y el TU siguió sus actividades bajo las mismas premisas y objetivos.

Si bien, como dijimos, durante los años sucesivos no se modificó el proyecto teatral de Díaz Ulloque, lo que sí se alteró fue el contexto institucional en el cual la agrupación debía producir. Nos referimos al desarrollo de la violencia y del terrorismo de Estado evidenciado desde 1974. La UNT en general y, por ende, el Teatro Universitario en particular ingresaba a un nuevo período signado por estrictos códigos de comunicación, vigilancia y censura inusuales para los artistas involucrados. El teatro, por su cualidad

40.– R. Salim, comunicación personal, 24/02/2005.

de convivio o de quehacer colectivo, comenzó progresivamente a ser percibido como inoportuno o peligroso. Basta preguntarse: ¿cómo hacer teatro luego de la circular 11, emitida por el rectorado de la UNT el 24 de marzo de 1975, según resolución 87/975? La mencionada resolución expresaba:

> «No podrán realizarse asambleas o reuniones de profesores, alumnos y/o personal no docente en el ámbito del Rectorado y de las distintas facultades y dependencias de la Universidad, salvo las que hayan sido expresamente promovidas o convocadas por las autoridades Universitarias».

En consecuencia, al vulnerarse los derechos básicos de reunión y gestión grupales, o de libertad de expresión y de acción, se atentaba además contra ese minúsculo grupo de artistas que por las noches –un horario sospecho– se encontraban para construir, desde la ficción escénica, una metáfora social que funcionaría como complemento de aquel difícil mundo cotidiano.

5.9 Un campo literario en ebullición

En la década de 1960 el ámbito de la literatura se expande y complejiza. Aumenta en forma muy significativa el número de libros de escritores de la provincia, sobre todo de poesía. En su estudio sobre la actividad poética en Tucumán, Vicente Atilio Billone habla, en efecto, de la existencia de una «verdadera avalancha de libros de poesía» a partir de 1960 (Billone y Marrochi 1985, pág. 41). Los autores consagrados en períodos anteriores continúan produciendo y además comienzan a publicar numerosos autores «nuevos», que dan a conocer sus primeros libros en este decenio.[41]

También la narrativa, en particular, el cuento, conoce «un inusitado vigor» en este momento, de acuerdo con Corvalán (2008, págs. 84-85), quien vincula este fenómeno con la acción editorial de instituciones privadas (como la Peña El Cardón que en los sesenta diseña su colección de «Poetas del Cardón» y «Prosistas del Cardón») y organismos oficiales (como el Consejo Provincial de Difusión Cultural que pone en marcha un importante plan de ediciones de la obra de escritores jóvenes). Así, en corto tiempo se publican en Tucumán libros de relatos que conforman un conjunto de voces entonces emergentes, que renueva la narrativa breve en la provincia.[42]

41.– Arturo Álvarez Sosa, David Lagmanovich, Carola Briones, Tiburcio López Guzmán, Juan González, Dora Fornaciari, Néstor Rodolfo Silva, Oscar Quiroga, Manuel Serrano Pérez, Carlos Duguech, entre otros.

42.– *Mientras llega el olvido* (1961) de Ramón Alberto Pérez, *Historias de mujeres y de hombres* (1961) de Alba Omil, *Cuentos amables, nobles y memorables* (1964) de Julio Ardiles Gray, *Iván, el yugoslavo* (1969) de Osvaldo Fasolo (por Ediciones

Además comienzan a publicarse novelas, un género quizá frecuentado más tardíamente que la poesía y el cuento por los autores tucumanos. Estas aparecen, en su mayoría en Buenos Aires.[43] Se torna también más sistemática la publicación de antologías de textos de autores locales, que hasta el momento había estado reducida a tres compilaciones de poesía (*El Tucumán de los poetas* de 1916, *Florilegio de poesías tucumanas* de 1921 y la llamada *Primera antología poética de Tucumán* de 1952, a las que nos referimos en capítulos anteriores). Aparecen ahora las antologías *Poesía de Tucumán. Siglo XX* (1965) de Gustavo Bravo Figueroa y *Antología poética en el sesquicentenario* (1966) de José Cresseri, además del volumen titulado *Veinte poetas cantan a Tucumán* (1967). Y, por otra parte, dos significativas antologías de cuentos de autores de la región que incluyen numerosas narraciones tucumanas: *27 cuentos del norte argentino* (1968), también de Bravo Figueroa y *Cuentos del NOA* (1975) de Octavio Corvalán. Esta proliferación de volúmenes colectivos puede pensarse como un síntoma del notable incremento de la producción poética y cuentística en la provincia y de la necesidad de reunirla, organizarla, clasificarla. Y, en especial, como un síntoma de la voluntad de mostrar la existencia de una literatura ligada a una zona geográfica, de mostrar la existencia de una poesía de Tucumán y de una narrativa breve regional. La producción literaria local resulta, así, construida como un *corpus* y no ya como un conjunto de textos y autores aislados.

En algunos casos los prólogos de estas compilaciones tienen la envergadura de sistemáticos estudios críticos, que proponen una reflexión sobre la poesía y la narrativa local. Se retoma así, con mayor vigor, la discusión en torno a la literatura de la provincia y de la región que habían inaugurado el grupo La Carpa y las polémicas generadas por sus controvertidas afirmaciones, a las que nos referimos en el capítulo anterior. En este campo de la reflexión crítica habría que agregar la publicación de los importantes estudios de David Lagmanovich, que habían comenzado a esbozarse en la etapa anterior y que en esta cristalizan, sobre todo a partir de su libro *Literatura del Noroeste argentino* (escrito en 1965 aunque publicado en 1974) y del que había dado a conocer avances en un artículo de 1966.

---

del Cardón), y *Réquiem y otros cuentos* (1962) de David Lagmanovich, *Hay una isla para usted* (1963) de Hugo Foguet y *Cuartelario y otros cuentos* (1967) de Jorge Estrella (por Difusión Cultural).

43.– las novelas *El inocente* (1964) de Julio Ardiles Gray, quien había publicado ya cuatro novelas en la década anterior, *Uno* (1961) y *Aire tan dulce* (1966) de Elvira Orphée, quien contaba con una novela previa de 1956, *Sagrado* (1969) de Tomás Eloy Martínez, y en los primeros años de la década siguiente: *La ciudad de los sueños* (1971) de Juan José Hernández, *Visita francesa y completo* (1974) de Eduardo Perrone y *Frente al mar de Timor* (1976) de Hugo Foguet (Aráoz 2014, pág. 88).

También hay que mencionar los encuentros destinados a la discusión de la literatura local, un tipo de actividad que comienza en este período, con las Primeras Jornadas de Poetas del Norte argentino (1959) y las Jornadas de Escritores del Norte Argentino (1966), organizadas por La Peña El Cardón. Por su parte, el Consejo Provincial de Difusión Cultural organiza en 1961 el Primer Encuentro Nacional de Poesía.

Para concluir este breve panorama del desenvolvimiento de la literatura en Tucumán en estos años, resta referirse al terreno de los medios de difusión. Continúa actuando la página literaria de *La Gaceta* como una importante plataforma de visibilidad de los escritores de la provincia y surgen, además, nuevos órganos. Uno de ellos es la revista *Signo*, publicación literaria independiente que apareció entre 1958 y 1959 como hoja de poesía y que durante 1960 y 1961 se publica con regularidad como revista. Entre otras cosas, *Signo* experimentó con el poema mural, reviviendo experiencias ultraístas de la década de 1920. Otro proyecto nuevo, gestado por Carola Briones, Carlos Duguech y Manuel Serano Pérez, es la publicación mensual *Cartón de poesía*, que entre 1969 y 1970 edita veinte números consagrados especialmente a la poesía de Tucumán y de la región. Reaparece además la revista *Norte* a la que nos referimos antes, que en esta segunda época se edita bajo la órbita del Consejo Provincial de Difusión Cultural, con dos poetas a su cargo, Tiburcio López Guzmán y Arturo Álvarez Sosa. Otras publicaciones periódicas de la época son las revistas *Tucumán* que tiene una fugaz reaparición en 1961, *La Rama* que publica un solo número en 1965, *Cuadernos literarios* que entregó cuatro números en 1971 y *Cuadernos semestrales de cultura regional*, de 1969. Por su parte, el vespertino *Noticias* también incluyó un espacio dedicado a la literatura (Billone y Marrochi 1985, págs. 44-47).

5.9.1 La poesía y el mundo del azúcar

Entre los diversos aspectos que integran el complejo y variado cuadro de la literatura del momento, nos detendremos en la representación del mundo del azúcar, una cuestión que define toda una línea en la poesía de Tucumán, como se concluye del análisis de las diversas antologías y compilaciones poéticas de la provincia. Según hemos visto en el capítulo II, ya en la compilación de Lizondo Borda de 1916 es posible leer diversos textos dedicados al tema que construyen una representación armónica de la industria azucarera, por la que la caña de azúcar es vista como una «promesa de progreso seguro» y como un componente más de la belleza de la tierra tucumana, a la vez que los trabajadores son naturalizados como parte del paisaje configurado por los cañaverales, que se describe como «dorado», «dulce» y «feliz». Una visión idealizada que contrastaba sensiblemente con la realidad de explotación y extrema pobreza en la que

los trabajadores desempeñaban su labor. En las antologías poéticas de los cincuenta y sesenta el tema aparece también con insistencia, aunque desde una visión no ya idealizada, como veremos.

También hay que destacar los poemarios dedicados íntegramente al azúcar: a *Poemas del cañaveral* (1951) de Manuel Aldonate y *Coplas del cañaveral* (1952) de Nicandro Pereyra, publicados en el período anterior, se agregan *Clima de la miel* (1963), también de Aldonate y *La mordedura de las cañas* (1966) de Manuel Serrano Pérez. Una mención especial merece el libro colectivo *Veinte poetas cantan a Tucumán* (1967), surgido de la iniciativa de Carola Briones, Carlos Duguech y Serrano Pérez (el mismo grupo después pondría en marcha el proyecto *Cartón de poesía*, ya mencionado) y editado en forma independiente por el sello Tiempo del Tarco en Flor. Se trata de un volumen pensado directamente como una intervención solidaria ante la crisis ocasionada por el cierre masivo de ingenios azucareros de 1966. «Este libro no es una antología», se afirma en la primera página, «Simplemente son 20 poetas – hay muchos más en Tucumán – enamorados de la tierra y su gente, que ajenos a una intención comercial entregan cantos y dinero para restañar no sólo con palabras las heridas que la desocupación ha causado en los hogares obreros tucumanos» (Briones, Duguech y Serrano Pérez 1967).

El prólogo, probablemente redactado por los tres editores, está escrito desde la óptica de un grupo de poetas que se presentan como comprometidos con el hombre y su contorno, y que, en el contexto de la crisis por la que atraviesa la provincia, sienten el deber de asumir la poesía como un arma:

> «Pero hay un tiempo preciso para la poesía: cuando debe esgrimirse como un arma, o resonar plural a coro con las criaturas que comparten nuestra vida.
>
> »Aquí, en Tucumán, ahora viven tiempos difíciles quienes con mano generosa arrancan el azúcar y la miel de entre los verdes. Algunas fábricas han cesado de lanzar al cielo sus señales de humo y han quedado en silencio. Hay surcos que perdieron su amorosa carga, que ya no sirven de regazo, que se enfrían solos» (s/n).

El fragmento alude desde luego al tremendo impacto social generado por la medida de Onganía: la emigración forzada de alrededor de 200.000 provincianos, muchos de ellos a villas miseria de Buenos Aires, el marcado descenso demográfico, la lenta agonía de los pueblos azucareros, fenómenos que son vividos por los tucumanos como una «realidad brutal» (Bravo y Campi 2010, págs. 28-31). Y es precisamente como un modo de curar simbólicamente la herida infligida a la provincia desde el gobierno nacional que surge *Veinte poetas cantan a Tucumán*. Duguech afirma en una entrevista que la idea del libro surge como un modo de paliar de alguna

manera la denigración que había sufrido la identidad de los tucumanos a causa de las drásticas medidas. En ese marco, cantar a Tucumán tenía, a su modo de ver, un especial sentido simbólico.

Como un modo de acompañar ese gesto simbólico, los poetas utilizan el dinero recaudado de la venta de ejemplares para comprar leche en polvo, que, siguiendo a Duguech, personalmente se encargan de distribuir entre las familias obreras desocupadas de Los Ralos, uno de los ingenios cerrados (Martínez Zuccardi 2012).

La amenaza externa del poder central parece actuar como un factor de cohesión en el campo poético local y propicia la convergencia de figuras diversas en el proyecto de *Veinte poetas cantan a Tucumán*, que reúne a autores de generaciones anteriores como Amalia Prebisch de Piossek o Serafín Pazzi (antiguo discípulo de Jaimes Freyre, que en plena década de 1960 continúa escribiendo bajo el influjo del modernismo rubendariano), junto a poetas «nuevos» (Arturo Álvarez Sosa, Néstor Rodolfo Silva, Manuel Aldonate, Juan González) ligados al nuevo humanismo de los sesenta, ávido de incorporar el contorno humano a la experiencia de vivir (Ara 1970, pág. 210). Un conjunto heterogéneo desde el punto de vista estético, ideológico y generacional.

La heterogeneidad y los contrastes también son evidentes en lo que atañe a las representaciones ofrecidas por los textos del libro. Si bien predomina una mirada crítica y dolida que aborda el conflicto azucarero o bien las duras condiciones de vida del trabajador del surco, pueden encontrarse también poemas que construyen una visión casi idealizada del mundo del ingenio como el «Romance de la niña Arminda» de Omar Estrella, que representa a los cañaverales como una tierra rica y bendita (una construcción armónica acentuada por el uso del metro medido y la rima propia de la forma del romance). O el poema «Lapachos» de Amalia Prebisch de Piossek, que nos remonta a la alegría suscitada por el florecimiento del lapacho, uno de los árboles característicos del paisaje provincial.

El acto de presentación del libro también está signado por los contrastes y las tensiones. *Veinte poetas cantan a Tucumán* se presenta el 11 de noviembre de 1967 en la Plaza Independencia y ante las autoridades militares: gobernador, ministro de gobierno, secretario de Gobierno de la Municipalidad, presidente de la Corte Suprema de Justicia. El presentador es el poeta salteño Raúl Aráoz Anzoátegui, antiguo integrante de La Carpa, y muchos de los poetas participantes leen textos del libro. Durante el acto, Amalia Prebisch entrega un ejemplar del libro al gobernador Aliaga García, precisamente al interventor militar de la provincia que actúa como responsable del cierre de los ingenios. Álvarez Sosa, uno de los poetas participantes, manifiesta su repudio por poner el libro en manos del gobierno, con el «pretexto de tener vía libre para recaudar fondos»

Figura 5.4. Carola Briones, Manuel Serrano Pérez y Carlos Duguech con trabajadores del ingenio Los Ralos. La copia es Gentileza de Carlos Duguech y la imagen original pertenece al archivo personal de Carola Briones.

destinados a la compra de leche, como se advierte en la nota con que *La Gaceta* se refiere al acto, donde puede verse además la foto de Prebisch entregando un ejemplar a Aliaga García.[44]

La iniciativa de esta compilación es destacable por su costado solidario pero también por la rapidez con que los poetas se organizan para elaborar simbólicamente la aguda crisis social por la que atravesaba la provincia. Interesa destacar en especial ese afán de «curar» a la provincia herida, recomponiendo de algún modo una «identidad» tucumana basada en el vínculo afectivo con la tierra azucarera, un vínculo de profunda identificación y entrega, como puede concluirse del análisis de los poemas incluidos en el libro (Orquera 2010; Martínez Zuccardi 2016).

Tanto en *Veinte poetas cantan a Tucumán* como en las antologías *Poesía de Tucumán. Siglo XX* y *Antología poética tucumana en el sesquicentenario* el principal objeto de representación del mundo del azúcar es la figura del zafrero. El trabajador del surco es construido partir de notas tales como la carencia, el hambre, los sueños truncados, una cierta sequedad, y un destino inexorable de muerte y silencio. Esta representación es de alguna manera inaugurada por el poema «Oración por el colla muerto en el ingenio» de Raúl Galán, texto que abre la *Primera antología poética tucumana* de 1952 y que es incluido también, como «Coya muerto en el ingenio», en *Poesía de Tucumán. Siglo XX* de 1965. El poema relata la muerte de un colla, habitante de la Puna que encuentra la muerte trabajando en un ingenio de la llanura: «Largo tiempo soñó con las quebradas/cuando las fábricas del llano/molieron sus fatigas y jornadas (…). Se murió sin querer, casi forzado,/¡y vino el capataz rompiendo vales/a dejarlo cesante por finado!» (Canal Feijóo y otros 1952: 12). La enjutez y la sequedad predominan en la descripción de la figura del colla, asimilado a un cardón, ese símbolo de la desértica quebrada – seco y espinoso – que subsiste pese a la escasez de agua, llegando incluso a brindar una flor que resulta un prodigio de belleza y color en el paisaje del desierto: «No era más que un cardón que caminaba,/no era más que un cardón con sus espinas/y la flor milagrosa que lo honraba» (11). Se trata de una figura atravesada por la soledad y la carencia, que «llevaba el Silencio de la mano» y que muere «sin flores y sin llanto de mujeres!». El poema termina con la escena del muerto velado tan sólo por la luz intermitente de los candiles, mientras su sombra es metafóricamente molida por el trapiche del ingenio: «Pero ya se durmieron los cebiles/y en la negra capilla del boliche/sollozan, tartamudos, los candiles./Mientras muelen su sombra en el trapiche» (13).

La imagen de la muerte del trabajador en los dientes del trapiche – metáfora de la explotación del obrero por el sector más poderoso de la industria azucarera – se reitera en otros poemas como «Santos Cueva»

44.– «Obra de poetas tucumanos», ALG, *La Gaceta* 12/11/1967.

y «Campesina», de Manuel Aldonate, ambos incluidos en la *Antología poética tucumana en el Sesquicentenario*. La construcción del trabajador en «Santos Cueva», extenso poema de carácter narrativo que cuenta la «dura biografía» de un zafrero proveniente de Santiago del Estero, presenta rasgos comunes a la del colla en el poema de Galán, tales como la soledad, el silencio, la sequedad: «Santos Cueva a secas le nombraban/como si dijeran simplemente: piedra;/como si señalar quisieran, árbol seco;/y en verdad que era – ni más ni menos – eso:/casi un siglo de sueños y silencios/sobre el desvencijado cuero de su rostro (…)» (Cresseri 1966, pág. 59). Como el colla, Santos Cueva es definido también como con un cardón: «Así creció, callado como un cardo/y acostumbrándose a mirar la lejanía/soñando con partir alguna tarde,/quien sabe detrás de qué mensajerías/y qué rumbos, a tierras que intuía/con árboles y pájaros granates» (61). Y también como el colla del poema anterior, el trabajo en el cañaveral conduce a una muerte temprana que trunca los sueños de Santos Cueva:

> *Pero el tiempo cayó como una espada*
> *derrumbándole sueños y jornadas.*
> *Santos Cueva dejó por los caminos*
> *su sangre juvenil desparramada,*
> *molida su bravura en los trapiches*
>
> (…)
>
> *Y ahora… es solamente pura historia*
> *el milagro rural de aquel gigante*
> *que transitó casi mil cañaverales*
> *con un patrón de almíbar a la espalda*
> *y con un intento estéril por medirle*
> *su salario al cuchillo de la zafra* (61-62).

Una muerte similar a causa del incesante trabajo con el cuchillo en el cañaveral es la que sufre la protagonista de «Campesina», que también es metafóricamente convertida en azúcar por el trapiche. Este poema relata la vida de una madre zafrera, exaltada como una figura heroica, y construida al mismo tiempo a partir de términos ligados a la carencia, el despojo, la ausencia de pensamientos y de esperanza:

> *Amaneces en el surco apenas dibujada entre la bruma,*
> *como estatua de hielo, congelada hasta la sangre,*
> *hasta tu última esperanza congelada,*
> *ausente de pensamientos, callada como un árbol,*
> *una mirada larga…*
> *unos ojos sonámbulos.*
>
> (…)

Con ímpetu salvaje desnudas una caña
y luego otra y otra y veinte más
que vuelas por el aire – alfileres morados –
para agujerear tu sueño, tu sombra y tu costado.
¡Heroica campesina, matrona y capitana
de la provincia verde que huele a miel amarga!…
no sabes compañera que tienes tu destino
atado a las espaldas para andar al ingenio
que molerá tu esfuerzo lo mismo que tu sueño (56-57).

Los contornos apenas definidos de la campesina se deben, quizás, al hecho de que su imagen parece subsumida a la labor de peladora de caña, por lo que su herramienta de trabajo – el cuchillo – se ha fundido en su brazo: «El brazo te ha crecido como catorce pulgadas/en el húmedo acero de tu cuchillo bravo». Ello hace además que se trate de una figura materna que se ve, paradójicamente, casi despojada de los rasgos convencionalmente asociados a la maternidad: sus «ubres de arena» apenas dan leche; el trabajo en el surco la vuelve sorda al llanto de los hijos; su mano de peladora parece negada a las caricias:

Casi todos tus hijos nacieron en el cerco,
bautismo de malhoja recibieron naciendo
y apenas si pudiste con tus ubres de arena
hacerles que crecieran a miserable leche;
con una yerba usada los llevabas al sueño,
alguna vez un beso les buscaba en el lecho:
el llanto de tus niños no te llegaba del cerco,
un fragor de cosechas ahogaba sus lamentos.
Tus años de muchacha se apagaron há tiempo,
los sueños que allá lejos acariciaste en las siestas
murieron en el surco. Pariste por costumbre
y tu mano de madre, envuelta en el cuchillo,
fue precaria caricia para tu oscuro niño (57).

El poema se cierra con el vaticinio de la muerte de la zafrera en el surco. Una muerte sumida en el silencio y devorada por el trapiche: «Mañana cuando caigas dormida sobre el surco/acaso ni se escuche tu último gemido,/ quién sabe si el trapiche también muela tu muerte,/ tu sangre endurecida, tu derrumbada voz,/tu corazón inerte/para volverte azúcar, campesina, en septiembre» (58). Septiembre es el mes en el que termina la cosecha de la caña, el duro proceso de la zafra que se lleva la vida de la campesina y la convierte en azúcar. Otra víctima fatal de la zafra es Pablo, la figura central de «Biografía de un campesino», también de Aldonate, texto incluido en *Veinte poetas cantan a Tucumán* (1967). Como se dice al

final del poema, a Pablo lo «mataron porque era labriego»: «Historia de un zafrero con lágrimas escribo./ Biografía de un alto campesino es la de Pablo /frutal y fecundísimo quien de la greda dura/ hizo saltar almíbar entre mayo y setiembre/ con la inútil porfía –la miel fue su fracaso– / de que los niños puedan aprisionar en el campo/ mariposas de azúcar en mitad del verano» (Briones, Duguech y Serrano Pérez 1967).

Otro poema que si bien no termina, como los anteriores, con la muerte del trabajador, presenta un destino inexorable dado por la imposibilidad de escapar a la labor en el surco. Se trata de «Changuito zafrero» de Luis Díaz, texto enfocado en la figura del hijo de un pelador de caña que es, de alguna manera, condenado a la «cruel herencia» de seguir los pasos de su padre. Las primeras estrofas presentan la imagen del niño llevando la comida al padre en medio de la jornada de trabajo. La pobreza, el hambre, la carencia, son las principales notas con las que se describe al «changuito sin auroras de la zafra»: «Con la ollita puro tizne de colonia,/sucio el pobre, remendado el pantalón,/va descalzo, blanda y triste la mirada,/dura imagen que retuerce el corazón!//Hace un alto… Y en mitad de su camino,/una caña, aunque sea una ha de chupar./El no sabe, pero su hambre necesita/del azúcar que regala el vegetal!» (Briones, Duguech y Serrano Pérez 1967). El niño es visto como un ángel inocente, víctima de un inexorable destino de clase que se expresa metonímicamente en la herramienta de trabajo: el cuchillo de pelador –ala de metal de esta figura angelical–: «En sus manos el cuchillo del catorce/baja y sube como un ala de metal;/es la herencia jornalera del changuito,/es la herencia de una cruel necesidad!». Como su padre, el hijo no parece poder escapar al duro destino de pelador.

Si bien en la construcción de los trabajadores analizada hasta aquí prevalecen notas ligadas a la privación, la carencia y la muerte, es posible advertir a la vez en esos mismos textos una mirada de admiración –y hasta enamorada– respecto del trabajo en el surco, que aparece descripto como una tarea noble y heroica, capaz de favorecer, además, la forja de un cierto vínculo de hermandad con la tierra y el entorno natural. Es posible notar una visión casi romántica de la labor del zafrero, presentada –no obstante las durezas, las crueldades y las fatigas– como una tarea inefable. Esta visión enamorada del obrero del cañaveral está también presente, e incluso de modo más acentuado, en otras ciertos poemas de *Veinte poetas cantan a Tucumán*. Así, en «Soneto» de Carlos Duguech –poema que combina la forma clásica del soneto con un tono conversacional– la figura del pelador de caña es explícitamente hermanada a la naturaleza, a la tierra del surco, al aire y a las montañas: «Sé que emergen tus raíces de este suelo»; «tus hermanos son el aire y las montañas/que contemplan tu escultura, noche entera,/alargarse en el acero hasta las cañas» (Briones, Duguech y Serrano Pérez 1967). Del mismo modo, en «Cuando deba partir» de Manuel Serrano

Pérez, el trabajador es ligado a términos como sollozo, sudor, cuerpo herido, que dan la idea del sufrimiento del trabajador, quien es, en este caso, el «yo» que enuncia el poema: «Piedra a piedra un sollozo/acude a la garganta desde el surco./Y abono las banderas con sudor,/los ríos,/las ciudades/que dan al horizonte y lejos del azúcar.//La mañana gotea en la memoria/todo lo que se hunde en la semilla/y me atraviesa el cuerpo herido» (Briones, Duguech y Serrano Pérez 1967). Pero a pesar del dolor, el trabajador revela una fiel entrega a su labor, que lo lleva a prometer: «Cañaveral ardiente,/nunca tendrás mis brazos/sin un machete!». Una promesa de completa consagración al oficio de pelador, reveladora de la plena y casi gozosa identificación del obrero con su labor y, en especial, con el ámbito del cañaveral – cañaveral al que, precisamente, va dirigida esta promesa –.

En «Canción de los meleros» de José Augusto Moreno se advierte, al igual que en el texto de Serrano Pérez, una actitud de entrega al trabajo con el azúcar. El texto está también enunciado por un sujeto trabajador que asume la primera persona, pero a diferencia del anterior – escrito en verso libre – este recurre a la rima y al verso breve, octosilábico, característico de la poesía popular tradicional (elementos ligados quizá al hecho de que el poema está concebido originalmente como una canción). El yo que habla no es sólo pelador sino también melero, esto es, quien se dedica a la elaboración artesanal de la miel de caña. El melero manifiesta con orgullo su consagración a la labor y al azúcar, por donde pasa su identidad, como la de sus padres y sus hijos: «Mis hijos son miel de caña/porque yo de azúcar soy,/me está moliendo el trapiche/y surco adentro me voy,/muerto soy caña semilla/y vivo soy pelador.//La sangre de mis abuelos/hizo parir esta tierra/y también caña de azúcar/seré yo cuando me muera» (Briones, Duguech y Serrano Pérez 1967).

El trabajador se entrega a su labor a tal punto que se siente azúcar, caña, surco. Este yo-melero define su identidad, tanto en vida como luego de su muerte, por el azúcar. Singular sentimiento de pertenencia que es visto en el poema como transmitido naturalmente de una generación a otra. Puede advertirse, por otra parte, que se reitera la imagen del trapiche que muele al trabajador, presente en los textos considerados antes. Pero en este caso tal imagen es objeto de una mirada diferente por cuanto se enmarca en la mencionada actitud de amorosa entrega al trabajo y de identificación completa y casi gozosa con el azúcar.

La libertad, la hermandad con la naturaleza, el heroísmo de un oficio noble, la promesa de una inclaudicable y amorosa entrega al trabajo en el surco, la afirmación de una identificación entrañable con el azúcar, conforman, en suma, otro perfil en la construcción de los trabajadores azucareros. Un perfil, si se quiere, más pleno y gozoso que aquel vinculado con la carencia el silencio y la muerte. Ambos perfiles, sin embargo, se cruzan y

combinan en varios textos. Si este sentimiento de identificación y entrega es confrontado con la realidad extratextual a la que inevitablemente nos dirige la fuerte referencialidad externa de estos poemas, puede advertirse que se trata de un sentimiento que en efecto parece haber atravesado a los zafreros tucumanos. Así, resulta pertinente mencionar aquí el elocuente testimonio de Ramón Peralta, integrante de una de las tantas familias obreras desocupadas luego de las medidas de 1966, quien debe emigrar a una de las villas miserias de las afueras de Buenos Aires, desde donde evoca los cañaverales de Tucumán en los siguientes términos: «(…) yo a veces sueño con el cañaveral, se me mete en el pecho ese aroma dulce, y soy de nuevo un niño y soy feliz» (citado en Pavetti 2001, pág. 180). Es posible conjeturar que pese a las carencias, la pobreza, las durísimas condiciones de trabajo, los cañaverales constituyen para el trabajador un ámbito de felicidad. Una felicidad fundada, al parecer, en un profundo sentido de pertenencia a la tierra azucarera de la infancia.

Ahora bien, es importante destacar que estas notas más «gozosas» en la representación de la labor del trabajador coinciden en estar ligadas al ámbito del cañaveral, espacio abierto donde el obrero ejecuta su labor rodeado por los cerros, la tierra, el sol. El espacio del cañaveral contrasta con el mundo industrializado del ingenio, que aparece metonímicamente en los poemas a partir de la mención de figuras tales como la del administrador, el capataz, el señor industrial, y sobre todo, a partir de la presencia del trapiche alimentado por la sangre del trabajador. Este mundo está teñido en los poemas de sentidos en verdad terribles, como la explotación, la crueldad, la injusticia flagrante, la muerte.

Así, en «Oración por el colla muerto en el ingenio», el ingenio es el culpable de truncar los sueños del protagonista y el capataz es presentado a partir de un acto de desaprensiva crueldad («Se murió sin querer, casi forzado,/¡y vino el capataz rompiendo vales/a dejarlo cesante por finado!»). En «Changuito zafrero» se alude a las condiciones de explotación que la industria impone a los trabajadores al mencionar «la ración mezquina y agria del jornal» que debe devorar el hambriento padre del niño. Por su parte, en «Canción de los meleros» se deslinda con claridad el propio oficio de melero – visto con amor y orgullo – del injusto proceso industrial: «En este cerco la caña/no es del señor industrial,/no se la lleva el ingenio,/no la ronda el Familiar,/no la maduran los vinos,/ni el alma del capataz»; «Yo no cargo carro ajeno/ni me avergüenza el jornal/y aunque dolor no me falta/yo tengo azúcar y pan»; «la siembra de este cultivo/no la cosecha el patrón». La representación de la injusticia y explotación de la industria se ve condensada con eficacia en la ya mencionada imagen del trapiche que se lleva la vida del trabajador y que se reitera con insistencia – evidenciando, quizás, una sensibilidad común – en «Oración por el colla…»,

«Campesina», «Santos Cueva» así como, aunque con una connotación diferente, en «Canción de los meleros».

Muchos de los poemas de estas compilaciones están enunciados por un «yo» poeta que quiere brindar su poesía al zafrero como un arma de lucha contra la miseria, el cansancio, el destino de silencio. Una suerte de ofrenda presente con vehemencia en «Canto de amor a los zafreros» de Aldonate, incluido en *Poesía de Tucumán Siglo XX*:

> *Para tu brazo izquierdo y tu brazo derecho,*
> *Para tu coraje que alza en hombros al tiempo,*
> *Para la rota espiga de tu sueño labriego,*
> *Para tu voz cansada, para tu precario techo,*
> *Para tu salario que el vino lo devora,*
> *Para la flor morada de tus labios espesos,*
> *Para tu dolido esfuerzo de inviernos cosecheros*
> *Mi voz se torne canto de amor a ti, zafrero.*
>
> (…)
>
> *Por tantas chimeneas de donde tu sueño escapa hecho cenizas,*
> *Por los trapiches que trituran tu brazo infatigable,*
> *Por las grandes balanzas que miden por gramos tu trabajo,*
> *Contra el administrador del ingenio, expoliador mercenario,*
> *Contra aquellos que viven del sudor de tu espalda,*
> *Contra el tractor que aplasta tu bramido de la zafra,*
> *Contra el hambre que siembra los surcos de osamentas*
> *Mi voz se vuelva un himno de furia contra tanta amenaza* (Bravo Figueroa 1965, págs. 73-74).

En un tono de franca denuncia – cercana, por su explicitud, al panfleto – este poema condensa muchas de las representaciones analizadas hasta aquí: la del trabajador heroico y al mismo tiempo secado por el cansancio, la del ingenio explotador que toma injustamente la vida del obrero, la del poeta dolido que ofrece a los zafreros su poesía como «canto de amor» a la vez que como «himno de furia».

5.10 «Éramos todo un movimiento cultural»

De acuerdo a lo analizado en el presente capítulo, este período se caracterizó por una efervescencia social que impregnó de tal modo el quehacer cultural que logró atravesar diferentes manifestaciones como las letras, la pintura, el teatro, el cine y la música e incluso excedió los espacios formales donde estas creaciones tenían lugar para irrumpir e inundar otros ámbitos de reunión más informales. Se fue conformando un

universo cultural singular, interrelacionado, que ha quedado en la memoria de los actores del período,

> «Hubo todo un movimiento hermoso de esa generación mía y de la siguiente, con muchas inquietudes en todos los aspectos artísticos; nos juntábamos en bares y comentábamos sobre películas. Había ciclos de cine ruso, polaco, se leía, se hablaba sobre libros (…) nos juntábamos con poetas, con plásticos, éramos todo un movimiento cultural».[45]

«El Buen Gusto», «La Cosechera», algunos de los bares en los que la juventud tucumana se reunía «para enamorarse y cambiar el mundo»,[46] fueron, en efecto, ambientes por los que circuló toda una generación con inquietudes culturales y políticas, y, a pesar que no constituían espacios institucionalizados como podía ser la Universidad, o los elencos teatrales, en sus salones llegaron a materializarse diferentes expresiones de cultura. Horacio Esinger no duda en considerar que en estos ámbitos «se configuraban matrices políticas y estéticas (…) era un ambiente que se entrecruzaba, muy difícil separar los tipos que a su vez escribían, que eran poetas».[47]

La plástica también generó sus espacios informales de creación y exposición como nos recuerda el artista Gerardo Gucemas «Había con gran frecuencia exposiciones, eran tantas que a veces lo comentábamos entre nosotros (…) todo el mundo tenía museos, había salas en todos lados (…)».[48]

Como vimos a lo largo del capítulo, esta efervescencia también se daba en sentido intensivo al recuperar temáticas con un fuerte compromiso social. Pablo Dumit se refiere a la obra de su padre y al trabajo en conjunto con Oscar Quiroga para retratar este fenómeno,

> «A principios de los setenta Tucumán se estaba llenando de murales de mi viejo, en bares, hoteles (…) tanto esa muralísitica como las obras con las que trabajaba con Oscar (Quiroga) en la escenografía se iban pegando al fragor de las luchas sociales (…) está presente en los colores que usaba, el tipo de personajes que representaba en sus pinturas (…)».[49]

Para Beatriz Torres Correa, a fines de los sesentas los artistas empiezan a pensar el arte como una herramienta de cambio, «(…) el arte, el dibujo, la pintura, estaban muy referidos a la realidad política y social (…) recuerdo que Ezequiel Linares hablaba de Tucumán y decía que era un pequeño

45.– E. Naigeborenm comunicación personal, octubre 2016.
46.– R. Abella, comunicación personal, febrero de 2017
47.– H. Elsinger, comunicación personal, noviembre 2016.
48.– G. Gucemas. Comunicación personal, noviembre de 2016.
49.– P. Dumit, entrevistado para la serie documental *De la raíz a la copa*, Álvaro Benó, Estefanía Cajeao y Duilio Gatti, 2014.

Macondo donde la naturaleza era abundante y era feroz (…) decía, los jóvenes son tal cual la naturaleza».[50]

Es por esa fecha que José Carlos Coronel, que circulaba asiduamente por el Buen Gusto y los ámbitos informales de cultura elabora el siguiente poema,

Entretenido por cuestiones
de tristeza, el poeta
olvidaba que si necesitaba de algo
era como siempre
de un poco de barro en sus zapatos.[51]

En el interior de la provincia también se percibía la efervescencia cultural y la búsqueda de conectar sus prácticas con la problemática social

«(…) una de las cosas más importantes que hizo mi viejo, fue convocar a los poetas a Monteros, él decía que no era necesario vivir en bsas para conectarse con la poesía, con los escritores era posible traer a los piestas al interior y lo hizo, hizo multiplicidad de encuentros con los poetas, el primer encuentro fue en el año 71 y tenía el apoyo entonces de la SADE en tuc y la SADE nacional (…). El decía que la poesía tenia que tener contenido y contenido social, tenia que servir para despertar conciencias, tenia que servir para pensar, tenia que servir para conmoverse… al final de sus días decía, yo logré que los poetas vengan al interior, y al interior del interior».[52]

También la música estuvo atravesada por la problemática social y política de fines de los sesenta, tal como lo recuerda Enrique Benezhra

«(…) tenía dos grupos de música, "Baldosas flojas" y "Albatros" (…) que hacía música propia, música de protesta (…) estábamos con la mira en la parte social (…) recuerdo que estábamos tocando una siesta en el comedor universitario de la calle Ayacucho (…) en un momento dado llegan dos camiones celulares, blindados (…) empezamos a salir uno por cada lado yo me acuerdo que me llevaba el redoblante vivía a la vuelta, tenía un policía atrás que me persiguió hasta el fondo de mi casa».[53]

Como lo anticipa este testimonio, este período de efervescencia tuvo su fin en febrero de 1975. Incluso algunos entrevistados recuerdan que durante el año 1974 comenzó a instalarse una política de infundir temor en la sociedad civil a partir de la ocupación del espacio público que justamente había constituido el escenario en que toda esta efervescencia se manifestaba,

50.– B. Torres Correa, comunicación personal, diciembre 2016.
51.– «Poeta», 1969 (Coronel 2013) José Carlos fue asesinado en combate en 1976.
52.– Graciela Aldonate, entrevistada para la serie documental *De la raíz a la copa*, Álvaro Benó, Estefanía Cajeao y Duilio Gatti, 2014.
53.– E. Benezhra, comunicación personal, diciembre de 2016.

> «(…) con el pretexto de luchar contra la subversión la ciudad fue ocupada militarmente. A fines del 74 y ya durante todo el 75 las cuadras de las comisarias estaban cortadas, valladas, había barricadas, bolsas de arena (…) un intento deliberado por parte del aparato militar policial de crear la sensación de una ciudad ocupada, de hecho era así entraban a la universidad sin respetar la autonomía universitaria, entraban y sacaban gente (…). Nada de eso o una mínima parte, se reflejaba en los medios de comunicación, en la radio ni soñar, en los canales de televisión tampoco (…). Durante el 75 vivía en el barrio jardín frente al hospital militar y no había noche en que no se escuchara tableteo de ametralladora, disparo de fusiles (…) nunca supe si realmente eran enfrentamientos o era parte de la acción psicológica destinada a crear un clima de guerra, de terror».[54]

A partir de 1975, ese mundo de ebullición cultural entró en su ocaso, esto significaba que muchas de las expresiones y manifestaciones de cultura comenzarían a desmantelarse. Pero también se modificaban gestos y comportamientos que pertenecían a una dimensión más cotidiana de la vida de las personas,

> «El 75 fue tremendo porque la gente se dio cuenta que tenía que callarse. Veníamos de una época de mucha creatividad (…) la gente empezó a guardarse, fue horrible y el 76 ni hablar. Toda esa movida de los bares nocturna empezaba acallarse, la gente empezó a marginarse, a no vincularse, a tener miedo (…) nadie se arrimaba a nadie, todos tenían desconfianza (…) fue el día y la noche (…)».[55]

54.– R. Elsinger, comunicación personal, noviembre 2016.
55.– B. Torres Correa, comunicación personal, diciembre 2016.

Capítulo 6

Las expresiones culturales durante la dictadura: represión, censura y resistencia, 1975-1983

Mauricio Tossi, Mirta Hillen
Marcela Vignoli y Maria Belén Sosa

.....

> «Durante el próximo carnaval regirá la prohibición de jugar con agua (…) se aplicarán arrestos de hasta cinco días o 1.272 pesos de multa por cada día, excepto los menores de 12 años (…) solamente se permitirá el juego con papel picado, flores, serpentinas y lanza perfumes (…). Esta reglamentación impide el uso de caretas u otros elementos que desfiguren a las personas, ya sea en forma individual o en comparsas. También está prohibido el uso de indumentarias sacerdotales, uniformes policiales o militares contemporáneos, vestimentas del sexo opuesto, banderas, símbolos patrios o emblemas políticos. Tampoco se podrá entonar marchas partidarias y canciones indecentes (…). Por último, la policía recordó que está prohibida la portación de armas».
>
> *La Gaceta*, 15/02/1979

6.1 La cultura bajo la órbita del terrorismo de Estado

El 1975 Acdel Vilas, jefe del Operativo Independencia, escribía en su diario de campaña

> «Cuando en Tucumán nos pusimos a investigar las causas y efectos de la subversión (…) descubrimos que entre otras causas, la cultura es verdaderamente motriz. La guerra a la cual nos veíamos enfrentados era una guerra eminentemente cultural».[1]

Este diagnóstico coincidiría con el que se realizó a nivel nacional y que a partir del golpe de 1976 constituyó uno de los argumentos para instaurar todo un sistema cultural y educativo basado en el control, la censura y la represión. Como plantearon Hernán Invernizzi y Judith Gociol, «la estrategia estuvo cuidadosamente planificada e implicó equipos de censura, análisis de inteligencia, abogados, intelectuales, académicos, planes editoriales, decretos, dictámenes, presupuestos, oficina» (Invernizzi y Gociol 2002).

Este sistema estaba articulado por el Ministerio del Interior (donde se alojaba la Dirección General de Publicaciones), el Ministerio de educación, la Secretaría de inteligencia del Estado y el Ministerio de relaciones exteriores. El contacto fluido con los grupos de tareas fue lo que permitió alguno de los atentados más conocidos en el ámbito de cultura[2] al tiempo que contribuyó a crear un clima de terror que en muchos casos terminó por expresarse en la autocensura. En efecto se realizaron quemas domésticas en las que se destruyeron en forma privada libros, películas, discos y revistas.

Hoy sabemos que este sistema se adaptó y/o replicó en diferentes geografías provinciales. El Operativo Claridad, un documento clave que desnuda el interés del gobierno militar por silenciar (bajo la forma de censura, persecución, secuestros y asesinatos) a figuras del campo cultural argentino, nos permite dimensionar el cuidadoso diseño de estas estrategias y su alcance nacional.[3] La lista de tucumanos en el Operativo Claridad incluye a personas vinculadas a ese ambiente de ebullición cultural que tan

1.– Vilas (1975). «Diario de Campaña: Tucumán, enero a diciembre de 1975». Documento no publicado.

2.– La quema de libros en el Regimiento de Infantería Aerotransportada 14 del Comando del Tercer Cuerpo de Ejército; los 80 mil libros de la Biblioteca Constancio Vigil que en febrero de 1977 fueron incinerados; las veinticuatro toneladas del Centro Editor de América Latina que en junio de 1980 fueron prendidas fuego en la provincia de Buenos Aires; La desaparición de libros, de la editorial EUDEBA entre otros. También se llevó a cabo la cesantía de personas vinculadas a la cultura, la persecución a escritores o artistas, algunos de los cuales fueron desaparecidos, otros encarcelados y otros obligados al exilio, interno o externo.

3.– Bajo ese nombre, se realizaron acciones de espionaje, investigación y persecución sobre personas vinculadas a la cultura y educación, además en las listas aparecen 39 estudiantes y docentes que aún hoy están desaparecidos. Para Florencia Bossié «fue el soporte burocrático para la represión cultural y educativa en la Argentina (…). La metodología de la Operación Claridad fue la supresión física de personas sospechosas y comprometidas con la militancia

bien describieron Soledad Martínez Zuccardi, Mauricio Tossi y Germán Azcoaga en el capítulo anterior. En efecto, integrantes de la Sociedad Argentina de Escritores, de Nuestro Teatro, la directora de la Escuela Provincial de Títeres, un empleado de canal 10, el presidente de la peña El Cardón, su protesorero y un vocal de la misma asociación cultural aparecen en esta lista.[4] En el caso de Eduardo Manuel Aldonate sabemos que esto se materializó en una estricta vigilancia y la imposibilidad de ejercer su voz públicamente,

> «(…) durante toda la época de la dictadura no puede publicar incluso ni ejercer la palabra pública siquiera en actos (…) era perseguido en esa época sobre todo proscripto, nunca lo detuvieron pero el sabía que estaba completamente vigilado, sabía que tenia su palabra y su acción vigiladas pero sin embargo el siguió escribiendo, hay mucha obra de los 70 que esta inédita, recién en los 80 vuelve a publicar».[5]

Como ya mencionamos, en el caso de Tucumán el terrorismo de estado se instaló en 1975, y si bien hubo diferencias entre los gobernadores de facto que se sucedieron entre 1976 y 1983 en cuanto a la intensidad de la censura y el control, a lo largo de esos ocho años subsistió una matriz represiva que se aplicó sobre ciertos grupos y prácticas, mientras que otras subsistieron e incluso hubo algunas expresiones culturales que recibieron un gran impulso bajo este período.[6] Este panorama cultural no estaría completo sin dos actores clave que jugaron un rol importante, por una parte

política, el secuestro y destrucción de sus bienes culturales y el reemplazo de ideas críticas valiéndose de instituciones prestigiosas como editoriales, universidades, bibliotecas» (Bossié 2009, págs. 16-17).

4.– Eduardo Manuel Aldonate, Carola Briones de Lacasa, Manuel Serrano Pérez, Adriana Chavez, Guillermo José Rojas, Oscar Ramón Quiroga, Rosa Beatríz Ávila, Elba Naigeboren, Héctor Marcaida, Fernando Arce, Armando Cristóbal, Alba Enrico de Vaca, Néstor Díaz Suarez, Gustavo Bravo Figueroa, Santos Legname Y Roberto Fernández Larrinaga. El documento fue publicado por el diario Clarín en marzo de 1996, a 20 años del golpe militar, con el título «Los archivos de la represión cultural». http://edant.clarin.com/diario/96/03/24/claridad.html Recuperado, 14 de noviembre de 2016.

5.– Graciela Aldonate, entrevistada para la serie documental *De la raíz a la copa*, Álvaro Benó, Estefanía Cajeao y Duilio Gatti, 2014.

6.– Los gobiernos de facto estuvieron a cargo de Antonio D. Bussi (3/1976 a 1978), Lino Montiel Forzano (1978-1980); Antonio L. Merlo (1980-1983) y Carlos Saimoiraghi y Luis Fator en 1983. La órbita de cultura estuvo bajo la dirección de Carlos Paéz de la Torre quien en febrero de 1977 ocupó primero el cargo de Interventor del CPDC y días después al disolverse este organismo asumió la Dirección General de Cultura, (dependiente del Ministerio de Asuntos Sociales a través de la Secretaria de Estado de Educación y Cultura). En este cargo estuvo hasta 1983. La Dirección tenía los siguientes departamentos *Teatro y Música*, cuyo jefe era Guido Torres y cuyas dependencias eran las salas San Martín, Orestes

la prensa se convirtió en un gran aliado del gobierno de facto al publicitar la política oficial en materia de cultura, por otra parte, un amplio sector de la sociedad otorgó consenso a la política cultural oficial, asistiendo con gran entusiasmo a obras de teatro o muestras artísticas.[7]

De modo que estamos frente a un objeto de estudio complejo y difícil de descifrar, con pocos documentos a nuestro alcance y una bibliografía que aunque escasa, ha dado sugerentes pistas respecto de algunas áreas de la cultura tucumana durante el período.[8] Afortunadamente, una serie de valiosos testimonios a los que tuvimos acceso permiten compensar este vacío de información.[9]

Los entrevistados han identificado claramente al período que va desde febrero de 1975 a 1977 como de mayor persecución y violencia. Esto se expresó en el terreno cultural, en la clausura de espacios de cultura, (siendo el caso más emblemático la supresión del Consejo Provincial de Difusión Cultural lo que implicó entre otras cosas la pérdida de la autonomía presupuestaria) y la suspensión, persecución y cambio de autoridades

---

Caviglia y – más tarde – Paul Groussac; *Artes Plásticas*, bajo la dirección de Celia Terán, del que dependía el Museo de Bellas Artes; *Literatura* con la dirección de Nora Valenti; *Patrimonio Histórico y Cultural*, cuya jefa era Sara Peña de Bascary y del que dependían los Museos Histórico, Casa Padilla y Folklórico; *Interior* cuyo jefe era Osbaldo Raúl Rodríguez).

7.– El teatro Paul Groussac abrió sus puertas durante esta gestión con el estreno de la comedia musical «Mi Bella Dama». Con una orquesta que todas las noches acompañaba a los actores que cantaban sin play back, esta obra se convirtió en un suceso teatral que duró varias temporadas registrándose alrededor de 250 funciones. El éxito llevó a esta obra de gira por Buenos Aires y Córdoba. Esta sala junto a la Caviglia trabajaba de miércoles a domingo y a veces los sábados daban dos funciones, mientras que, por su parte, el Teatro Estable de la Provincia tenía temporadas que duraban desde marzo a diciembre.

8.– Para este capítulo consultamos los siguientes trabajos (Chambeaud 2007; Beltrame 2011; Tríbulo 2009; Crenzel 1997).

9.– Los entrevistados para este capítulo fueron: Elba Naigeboren, Gerardo Gucemas, Horacio Elsinger, Rubén Elsinger, Luis Vivas, Oscar «Turco» Caram, Carlos Páez de la Torre, Beatríz Torres Correa, Pedro Migliorini, Ricardo Abella, «Lito» Sokolsky, Laura Figueroa, Pablo Enrique Benezra, Julia Vitar, María Coronel, Marta Gómez, Marta Ceridono de Gómez, Carlos Soldati, Sara Mrad, Vicente Tejerina, Marta Rondoletto, Eugenia *Qoqi* Méndez, Carlos Malcun, Valentina García Salemi, Ana Sofía Jemio, Hugo Gramajo, Sergio Quiroga, Víctor (Pato) Gentilini, Gloria Zjawin y Fernando Torres. El equipo que llevó adelante las entrevistas estuvo integrado por Mirta Hillen, Cecilia Gargiulo y Marcela Vignoli. Además tuvimos acceso al registro y material de archivo de la serie documental: *De la raíz a la copa*, ganadora del concurso series documentales federales temáticas 2014 para TDA, INCAA. Agradecemos a los realizadores de esta serie, Álvaro Benó, Estefanía Cajeao y Duilio Gatti, por la generosidad de compartir un material que todavía no ha sido divulgado.

que ocupaban lugares clave en el área de cultura.[10] También se expresó en los medios de comunicación, por ejemplo la radio.

> «Desde el golpe (…) todo música nacional, nada en inglés (…) los artistas cuestionados estaban en una lista que llegó a la radio desde Buenos Aires, lo que no se podía difundir, Horacio Guaraní, Mercedes Sosa, Víctor Heredia, Charly García, Alfredo Zitarrosa (…) usábamos discos de vinilo, a veces algunos compañeros fueron obligados con esmalte de uñas a pintar las bandas de rock para que se arruine el disco, para inutilizarlo completamente (…). Hay compañeros míos que fueron dejados cesante, 6 u 8 porque pensaban de otra forma. Osvaldo Fasolo, Chaves en discoteca, Carlos Juarez, Olivera».[11]

Las percepciones de los entrevistados respecto de la relación que Bussi tuvo con el área de cultura oscilan entre considerar que no constituía una esfera por la que tuviera una gran preocupación o conocimiento, hasta proponer que odiaba a los artistas, sobre todo aquellos vinculados al teatro y ballet. Desde otra perspectiva, quien fuera director general de Cultura, afirmó,

> «A Bussi la cultura no le interesaba en absoluto (…). El imperativo, decía Bussi, era "producir acciones" (…) en persona hablé muy contadas veces. No me tenía simpatía, y yo tampoco se la tenía. Por suerte, sólo estuve bajo su mando once meses. Lo reemplazó Lino Domingo Montiel Forzano, que era su antípoda. No solamente le interesaba sino que apoyaba realmente la cultura».[12]

En cuanto a la pregunta por el proyecto de cultura que le fuera expresado a la hora de ocupar su cargo, Páez de la Torre expresó que si bien no se le explicitó él lo conjeturó de la siguiente manera, «(…) diría que el propósito oficial era que su actividad cultural recuperase la "normalidad"

10.– El Departamento de Bellas Artes es intervenido, quedando en el cargo Manuela Mur quien es recordada por los entrevistados como una figura autoritaria, «(…) un gendarme del sistema», «Un soldado» o «era directamente una hija de puta». Se aplica la cesantía masiva a profesores como Imelda Cuenya, Enrique Guiot, Lucrecia Rosemberg, Myrian Holgado, Pedro Molina. Ezequiel Linares retorna a España, mientras que el jefe del taller de grabados, Pompeyo Audivert, se queda sin contrato, además se prohíbe el uso de ciertos colores y los desnudos de la Facultad de Artes son tapados. En otros casos se aplica la ley de prescindibilidad, por la cual Gerardo Ramos Gucemas queda cesante de su puesto en Canal 10, junto a Eduardo Ramos y Manuel Martínez Novillo. En el terreno de la radiofonía, los cambios fueron abruptos, no sólo no se podía pasar música en inglés, sino que todos los intérpretes debían ser argentinos, pero más aún, la orden incluía destruir algunos discos de rock.

11.– E. Benezhra, comunicación personal, noviembre de 2016.

12.– Entrevista realizada al doctor Carlos Páez de la Torre.

que exhibía antes de que el estallido contestatario de los setenta inundase todos los ámbitos».[13]

A pesar que el proyecto no fue explicitado, la de Páez de la Torre es una buena aproximación de lo que se esperaba. Recuperar esa «normalidad» se expresó por una parte en la supresión de gran parte de la experiencia de los años previos que otros entrevistados identificaron con la expresión «efervescencia cultural». En otras palabras se intentó desmarcar la cultura del pensamiento crítico, de la crítica social de los sesenta y principios de los setenta. Si ese proyecto político-cultural dejaba al margen a aquellos sectores que habían expresado ese pensamiento crítico, los principales afectados serían el peronismo y la izquierda.

Por otra parte, volver a la «normalidad» se expresó en el impulso a ciertas áreas de cultura. Cuando en 1978 ocupó el cargo Montiel Forzano, algunos testimonios coinciden con el Director General de Cultura en que este demostraba mayores inquietudes culturales que su antecesor. Lo cierto es que hubo un importante aumento presupuestario que impactó en creaciones que se mantienen hasta la actualidad como el Coro y la Orquesta Estables de la Provincia, el teatro «la sala» Paul Groussac, además, se creó un Museo en la Casa Padilla y también se dotó de un local propio y se restauró el Museo Provincial Bellas Artes. Por último también se realizaron dos congresos nacionales de literatura.[14]

Además otro tipo de entidades como la Fundación Banco Comercial del Norte, bajo la dirección de Paéz de la Torre, llevó a cabo charlas y muetras de arte[15] y se editaron diez títulos relevantes de historia.[16]

A pesar de este interés por el fomento de estas expresiones de cultura, no se podía ocultar una matriz represiva que seguía operando. En efecto, se continuó implementando una política de censura sobre algunas

13.– Entrevista realizada al doctor Carlos Páez de la Torre.

14.– La información respecto del funcionamiento de la Dirección General de Cultura entre 1977 y 9183, así como de la Fundación Banco Comercial del Norte, ha sido reconstruida a partir de la entrevista realizada a Carlos Paéz de la Torre.

15.– Dieron conferencias Antonio Pérez Amuchástegui, Antonio Pagés Larraya, Manuel Mujica Lainez, y se organizaron muestras de pintores de calidad como Juan Carlos Castagnino

16.– *Estudio sobre el sistema rentístico de la Provincia de Tucumán de 1820 a 1876*, por Alfredo Bousquet; *Reminiscencias históricas de un patriota*, por Benjamín Villafañe; *Historia de los gobernadores de las provincias argentinas (noroeste)*, por Antonio Zinny; *Moneda y política en la primera mitad el siglo XIX*, por Carlos Segreti; *San Martín y el Alto Perú. 1814*, por A. J. Pérez Amuchátegui; *El sistema educativo nacional. Formación. Desarrollo. Crisis*, por Fernando Martínez Paz; *Ensayo histórico sobre el Tucumán*, por Paul Groussac; *El noroeste argentino en la época de Alejandro Heredia* (dos tomos), por Norma L. Pavoni; *Las islas Malvinas*, también de Groussac, y (previa traducción al castellano, costeada por la Fundación), *Política azucarera argentina. Tucumán y la Generación del 80*, por Donna J. Guy.

manifestaciones culturales (por ejemplo el teatro y la plástica). Un caso elocuente es el de la actriz Elba Naigeboren quien fue cesanteada mientras trabajaba como actriz en la obra *El Conventillo de la Paloma* en 1981,

> «(…) Había un tipo aquí, de la policía, en el Estable, que andaba husmeando (…). De pronto había terminado mi contrato, una noche, después de la función, me dijeron a puertas cerradas, que me excluían a mí porque yo estaba en una lista (…) venía una orden de arriba y que me tenía que ir (…)».[17]

Se consultó a Paéz de la Torre por la existencia de listas negras y respondió,

> «Nunca supe de la existencia de listas negras, ni posé mis ojos en ninguna. Lo que si había era la obligación de un ok proveniente de algún organismo (cuyo nombre no conocí) sobre la persona propuesta para nombramiento o contrato. Ese ok llegaba en un sobre sin membrete, donde decía lacónicamente que la propuesta estaba aceptada o no (…)».[18]

Lo cierto es que, como vimos, Naigeboren aparece efectivamente junto a otras 15 personas en la lista de la Operación Claridad.

Otro caso emblemático en el ambiente teatral lo constituye el Teatro de la paz que había surgido por esos años. Las puestas que presentaba, entre las que se destaca *Donde madura el limonero*, o *La Nona* de Roberto Cossa, reflejan un ambicioso sueño de quien fuera su impulsor. En efecto, Oscar «Lito» Socolsky lo recuerda como una decisión demasiado arriesgada. Luego de varias amenazas la sala fue quemada por grupos parapoliciales a principios de la década de 1980.

En cuanto a la plástica, también la censura continuó por esos años no sólo en las salas oficiales

> «En el museo de Bellas Artes, yo estaba prohibido totalmente (…) la prohibición insisto consistía en ni poder pisar el museo. Es decir que una cosa era que no participaras (…) cuando yo ya me cansé, ya había pasado lo peor del inicio de la dictadura (…) entonces había un muchacho, Paulazzo de apellido de la entidad cultural Dante Alighieri, era el encargado de la sala„ creo que era el año 79 tal vez (…) yo estaba cansado de estar en silencio (…) se empeñó, "vamos, vamos, lo hagamos, es la embajada italiana (…) yo hice la muestra con la ilusión, bueno rompo el hielo y a partir de ahora ya me blanqueo", las pelotas… mandaron a la policía, y hay una de las funcionarias que cometió un error, la que era directora del museo va a la inauguración (…) y cual es la suerte para la Terán que en la fotografía que sale en *La Gaceta* de la inauguración de la muestra aparece ella con un grupo de gente, y ella en medio con la copita… bue… al otro día la llamó el ministro del Interior, luego me lo contaron todo, y dijeron que no la echaban porque no sé qué

17.– Entrevista realizada a Elba Naigeboren, 10/2016.
18.– Entrevista realizada a Paéz de la Torre.

> razón, y que estaba en la muestra de un subversivo (…). Pero la muestra me la cerraron, por supuesto, al tercer día se perdió la llave del lugar (…) así que yo tuve que agarrar los cuadritos, meterlos rápido y callarme la boca puta boca».[19]

Los primeros años de la década de 1980 han sido percibido por los entrevistados de dos maneras, algunos consideran que la dictadura iba aflojando, otros que el gobierno hacía algunas concesiones en el terreno de la cultura, porque sabían que prontamente dejaban el poder. Al parecer mientras seguían actuando la censura y la persecución, algunas expresiones culturales estaban permitidas, aunque bajo una férrea vigilancia.

Estas instancias permitieron una serie de fisuras que se aprovecharon, no sin riesgos, para ir generando un ámbito para el pensamiento crítico entre 1979 y 1983. Es el caso de la asociación Cultural Alberdi que contó con la visita de figuras culturalmente proscriptas. Este grupo, que estaba integrado por jóvenes, egresados o estudiantes universitarios, se reunía por lo general en la Sociedad Sirio Libanesa y después en la Biblioteca Alberdi. Uno de los eventos aparece en la memoria de uno de los entrevistados,

> «(…) las charlas de la Asociación Cultural Alberdi (…). Lo trajimos al turco Asis, el presentaba el éxito que era *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (…) en el Teatro Alberdi pronuncia la palabra desaparecidos, era la primera vez que se nombraba esa palabra, también lo trajimos a Fermín Chaves, Aldo Ferrer, Pepe Rosas (…)».[20]

Por su parte, en la plástica también apareció un pensamiento crítico a partir de la utilización de la metáfora. En los ochenta algunos artistas discípulos de Ezequiel Linares se plantearon la necesidad de hacer una «experiencia colectiva que no obstante respetara las individualidades» (Beltrame 2011, pág. 61). Ricardo Abella, Sergio Tomatis, Víctor Quiroga, Eduardo Joaquín, Marcos Figueroa, Alicia Peralta, Kelly Romero y Vicki Muro, entre otros, crearon la obra *Registros*, que fue una experiencia plástica acompañada de sonidos que se presntó en el Museo Provincial de Bellas Artes. Ricardo Abella recuerda de la siguiente manera.

> «Pensamos en una figura metafórica, un esamble entre la pintura de uno y los objetos del otro, un perderse cada uno en su discurso personal y todo era un tejido, como un tapiz que se disparaba en distitnas direcciones. No era una obra única sino una producción colectiva, casi en el sentido de la resignificación del espacio (…). Fue un grupo qe fue pensando que sucedía en la calle, que sucedía en la esfera privada y que pasa con los mitos y como se traducen en la imagen nuestros mitos… nada nuevo pero

19.– G. Gucemas, comunicación personal, noviembre 2016.
20.– Entrevista realizada a Rubén Elsinger, Horacio Elsinger, Turco Caram y Luis Vivas el 13/11/2016.

Figura 6.1. *Registros*, 28/10/1980. Gentileza *La Gaceta*.

> nosotros pensamos y si le ponemos alguna otra figura, y si pensamos un porquito mas allá y si se rompen los límites entre lo que produce uno y otro capaz que sale algo interensate (…) salió en las críticas de santa fe y buenos aires como una cosa loca y arriesgada. Si bien podía pasar como lenguaje catástrofe y no como politizado (…) pero en unos cajones que hicimos con Marcos Figueroa pusimos directamente pedazos de cuerpos en varios cajones, pedazos de medias, de ropa ensamblada, separada, rotos, fragmentos, en cajones. Una metafora que podía ser vista de forma literaria en términos de las desapariciones. Las personas que aprobaron esto en el Museo no estaban de acuerdo con nuestra postura, pero les parecimos un grupo válido, importante de calidad y nos apoyaron. Era una pradoja. Pero la muestra se cerró».[21]

Lo cierto es que registros fue el resultado de una experiencia colectiva de ocho jóvenes artistas plásticos. La muestra constaba de ocho murales, esculturas, diapositivas, objetos concretos y una ambientación musical que evocaba el ámbito sonoro de la ciudad, preparada por alumnos de la Escuela de Artes Musicales de la UNT, dirigidos por Hugo Caram.

Ricardo Abella recuerda cuando volvió por primera vez a Tucumán,

21.– R. Abella, Comunicación personal, febrero de 2017.

> «Estaba todo desarticulado (…) una pérdida que no se recuperó, ausencias importantes, gente que ibas a buscar y no estaba más, no estaban más (…) o que no vivían en el país o no querían volver más (…) la parte intelectual la parte artística había perdido grandes proyectos. La sociedad había perdido (…) cada uno quería desarrollar su proyecto personal, eso dejó el proceso. Se rompió el deseo de trabajo grupal o colectivo (…)».

Por su parte Juan Falú recuerda su primer recital en la provincia luego del exilio,

> «(…) creo que era en diciembre del 83, algo así, en el Oreste Caviglia, habían pasado nueve años de mi salida de Tucumán, y bueno se llenó la sala y estaban todos los rostros ahí de los amigos, fue tremendo ese encuentro, y yo además volvía con todas las composiciones mías, nuevas y lo que recuerdo el recital no fue para reencontrarme yo con ellos, o ellos conmigo, sino ellos entre ellos, era evidente que se habían replegado sobre sí mismos y que el silencio ya estaba instalado (…)».[22]

Interrogarnos sobre la cultura durante la dictadura, significa incorporar diversas dimensiones de la vida de la personas, no solamente las prácticas institucionalizadas u oficiales.

Es por esto que a continuación nos interrogamos por la dimensión más cotidiana de la vida de las personas. ¿Qué ocurrió a partir de 1975 con la bohemia en los bares y cafés? ¿Cómo se incorporaron la represión y la censura tanto en lo simbólico como en lo estético?

Luego, analizaremos la práctica teatral a partir de tres ejes: la clausura, el estancamiento y las reorientaciones poéticas.

6.2 Vida cotidiana y sociabilidad: supervivencia, memoria y trauma

Como ya mencionamos, el uso del terror y el aniquilamiento de una fracción relevante de la sociedad formaron parte de las prácticas sociales genocidas llevadas a cabo por el Estado argentino en Tucumán durante 1975 y en todo el país a partir del golpe de 1976. Constituyeron un modo específico de destruir tanto las relaciones sociales de autonomía y cooperación como de identidad de la sociedad, para reorganizarlas en nuevos modos de vincular entre sí y consigo mismos a los grupos sociales, construyendo nuevos modelos identitarios de *nosotros* y los *otros*. (Feierstein: 2011.)

Con la puesta en marcha del Operativo Independencia tras haber desembarcado unos 6.000 efectivos de Gendarmería Nacional, el Ejército y la Policía Federal, apoyados por la Policía local, Tucumán quedó completamente militarizada y el gobierno provincial sometido al poder de las fuerzas armadas, impotente, desempeñando un papel decorativo, con

22.– J. Falú entrevistado para la serie documental *De la raíz a la copa*, Alvaro Benó, Estefanía Cajeao y Duilio Gatti, 2014.

un estatus de rehén virtual del poder militar bajo el mando del general Acdel Vilas (Bravo y Campi 2010, pág. 38).

En un primer momento, las fuerzas represivas se abocaron principalmente al aniquilamiento de la Compañía de Monte Ramón Rosa Jiménez, apostada en el pedemonte tucumano. Como resultado de ello, a finales de 1975 el centenar de combatientes del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) estaba ya totalmente derrotado. Sin embargo, la mayor cantidad de víctimas de ese año y los siguientes se producirían a través de los secuestros de personas (en sus casas, en la vía pública, en su trabajo), su traslado a centros clandestinos de detención, el sometimiento a sesiones de tortura y su asesinato posterior; es decir, las víctimas (más allá de su adscripción política o su relación con la lucha armada) eran secuestradas en condición de total indefensión.

> «Si uno piensa en el mapa de la provincia de Tucumán ve que en un territorio muy acotado –no más de 80-100 kilómetros a lo largo– se encuentra una gran concentración de tropas del Ejército y una impresionante cantidad de lugares que funcionan directa o indirectamente como centros clandestinos porque estas bases, además de ser centros de operaciones de fuerzas de tareas son centros clandestinos. Y de estas bases dependen otros campamentos que también son centros clandestinos. Es como una estructura capilar (…) para ir hasta Santa Lucía o hasta Caspinchango, un paraje cercano donde había también otra base militar, iban caminando seis kilómetros; es decir que entre una base militar y otra había seis kilómetros de distancia… Algo impresionante cuando uno piensa en el impacto que tuvo en la vida cotidiana».[23]

A medida que el Operativo Independencia se desarrollaba (contando con el apoyo explícito de políticos, eclesiásticos, gremialistas y empresarios de la provincia) aumentaba la conflictividad social y el caos parecía haberse instalado en Tucumán predisponiendo a la población a reclamar un «orden perdido». No obstante, hubo intentos de resistencia por parte de algunos sectores de la sociedad civil frente a la violencia desatada. En efecto, los secuestros del contador Manuel Lucas García y del abogado René Goane al igual que el de la docente Ilda Palacios de Palacios junto a su marido y los de otros profesionales ocurridos los primeros días de setiembre de 1975, sumados a los de trabajadores, estudiantes, etcétera, provocaron una reacción de alarma y condena en las asociaciones profesionales de Tucumán. Ante las denuncias realizadas por el Colegio de Graduados en Ciencias Económicas de Tucumán, el Colegio de Abogados y el Gabinete Psicopedagógico y de Estudios Sociales, la Federación de Entidades Profesionales Universitarias de Tucumán (FEPUT) reunió a sus entidades colegiadas que acordaron de manera unánime realizar un inminente paro. Resultado de esa reunión fue

23.– J. Vitar, comunicación personal, 2017.

la publicación de un comunicado contundente donde la FEPUT informa el cese total de actividades de todos los profesionales universitarios de la provincia por el término de 24 horas el día 15 de setiembre, en rechazo de los actos de violencia contra la libertad y la seguridad individual de la población de la provincia.

De inmediato, la FEPUT hizo conocer esta resolución a la Confederación General de Profesionales de la República Argentina (CGP), que se pronunció solidarizándose y manifestó en un telegrama «su repudio ante los hechos incalificables que sucedían en la provincia». El acatamiento masivo de este paro profesional constituía un hecho inédito en el país y resultó un hito en la historia del gremialismo argentino en la defensa de los elementales derechos ciudadanos.[24]

Sin embargo, la situación de la provincia empeoraba y cada día aumentaba el número de víctimas del terrorismo de Estado. Los medios de comunicación local y nacional informaban sólo ciertas cifras: enfrentamientos de las fuerzas del orden con subversivos, explosiones de bombas, atentados y asesinatos por parte de la guerrilla, etcétera. En particular, *La Gaceta* se abocó a informar y promover de manera sistemática las actividades antisubversivas del ejército y la policía en la construcción de *un otro* peligroso al que había que destruir. No registraba lo que realmente estaba pasando. «Entre otras cosas porque había una ley que prohibía la mención de los grupos armados».[25]

6.2.1 Nuevos comportamientos sociales a partir del golpe

El Estado de sitio y el toque de queda impusieron nuevos hábitos en la población. Uno de los más significativos era salir a la calle siempre con el documento encima –una costumbre inveterada a partir de entonces en los tucumanos mayores de 50 años y que las generaciones más jóvenes desconocen– porque los podían pedir para identificación en los controles policiales o del ejército. Y si alguien no lo llevaba podía ser *demorado* por averiguación de antecedentes, eufemismo policial/judicial para la detención.

Los jóvenes que querían estudiar en la Universidad debían sacar el certificado policial de buena conducta para presentarlo en el momento de inscribirse en una carrera, aunque también fue una costumbre en las dicta-

24.– En reconocimiento a esta muestra de unidad de los profesionales tucumanos en defensa de la plena vigencia de las garantías individuales y las libertades cívicas, en 1976, la Junta de Gobierno de la Confederación General de Profesionales de la República Argentina (GPRA) resolvió por unanimidad instituir el 15 de setiembre como el Día del Profesional Universitario Argentino (Bravo e Hillen 2012, págs. 35-42).

25.– R. Elsinger, comunicación personal, 2016.

duras anteriores. El trámite para obtenerlo no estaba exento de peligros y muchas veces disuadió a muchos para estudiar en la Universidad, porque significaba ir a la Jefatura de Policía y que indagaran en el prontuario de cada uno. Hay testimonios de casos de detención de estudiantes mientras aguardaban el certificado.

Las relaciones entre los jóvenes, especialmente los universitarios o de clase media urbana, evidenciaban cambios desde finales de la década de 1960: mayor autonomía y libertad sexual antes y fuera del matrimonio, mayor uso de métodos contraceptivos, nuevos espacios en la política para las mujeres, entre otros. La psicóloga Eugenia *Qoqi* Mendez reflexiona sobre esos cambios:

> «Me acuerdo yo, pendeja recién llegada a la Facultad ver en el Comedor Universitario a Diana Rosenberg (…). Una ídola para mí. Esa colorada subida a una silla, gritando, exponiendo sus razones, discutiendo y no dejándose amedrentar por ningún tipo de oposición o cosas que le pudieran decir (…). Ahí, para mí, se abrió una instancia de ser mujer desde ese lugar (…). Las mujeres podíamos decir».[26]

A partir del golpe de 1976 los cambios en las relaciones de género parecieron volver a sus manifestaciones binarias más tradicionales, que incluía el aspecto físico y la indumentaria. Los varones debían cortarse el cabello muy corto (por encima del cuello de la camisa), afeitarse la barba o, en su defecto, solicitar permiso policial para portarla. Las mujeres, por su lado, abandonaron la minifalda cortita y, en el caso de las jóvenes universitarias, desaparecieron la *yisca* y las sandalias *ushutas* o franciscanas.

Aunque la nocturnidad de la ciudad, que incluía los cabarets de la calle Catamarca, los prostíbulos y hoteles por hora nunca dejaron de funcionar (algunos allanamientos mediante), la consolidación de la dictadura redujo drásticamente el ámbito de sociabilidad de los jóvenes y los adolescentes de todos los sectores sociales.

Ante tal limitación de movimiento (prohibición de toda actividad política, regresar temprano a casa, reuniones limitadas en horario y en asistentes, etcétera), era muy poco lo que podían hacer los jóvenes en su vida. El mensaje publicitario oficial a nivel nacional durante 1976-1977: «¿Sabe usted dónde está su hijo en este momento?» estaba dirigido a despertar un sentimiento de miedo, culpa, entre los padres de clase media y provocar un mayor control de sus hijos adolescentes o veinteañeros. De manera que el estudio fue la principal y casi exclusiva actividad de los jóvenes. También la práctica de deportes.

> «El gobierno militar le puso pilas al tema deportivo en la juventud (…). Querían que la juventud estuviera ocupada en el deporte pero, bueno, aunque

26.– C. Méndez, comunicación personal, 2016.

> la intención haya sido otra, la verdad es que se crearon cinco o seis centros deportivos muy lindos: el Complejo Ledesma, el Complejo Belgrano, el Complejo Muñoz, la Escuela Clotilde Doñate (tenía un pileta que funcionaba *a full*), el CEF 18 (…). Las piletas se llenaban, hacían natación. Teníamos mucho trabajo los profes de educación física. [Con la idea de que el chico de zonas marginales tenga donde canalizar su energía] en la época de los militares crearon muchos centros deportivos» (Hillen 2016, pág. 48).

Correspondiendo al simbolismo patriótico de Bussi, los complejos deportivos tenían nombres de militares vinculados con Tucumán. También se organizaron los llamados *centros recreativos* a partir de 1978, que funcionaban los fines de semanas en establecimientos educativos, y cuyo objetivo era que los niños sociabilizaran a través del arte, la música, los juegos y los deportes. Asistían muchos chicos a los cuatro centros.

Otro legado de la dictadura fue la ley 5.140 de Contravenciones Policiales, creada durante la gestión de Montiel Forzano, para dar un poder ilimitado a la policía, ya que estaba habilitada para investigar, detener, juzgar y sancionar mientras la persona acusada permanecía en una comisaría, incomunicada y sin derecho a defensa. En varios artículos se apela a la «moral y buenas costumbres» o al «pudor» que se pudiera herir, incluso con actos privados (dentro de las casas particulares). Recién en 2005 – 25 años después – la Justicia tucumana declararía la inconstitucionalidad de esta ley.

6.2.2 Estética urbana de la dictadura

Una vez producido el golpe de 1976, el objetivo del nuevo gobierno de facto era asegurar un nuevo ordenamiento en Tucumán en todas las formas: sociales, de representaciones simbólicas (espaciales, obras de arte, ritos y ceremonias, deportes, manera de vestirse), etcétera. Bajo el lema «Tucumán: cuna de la independencia, sepulcro de la subversión», reproducido en numerosos carteles de propaganda oficial, el general Bussi y su entorno estaban empeñados en «limpiar» la sociedad tucumana de «los extremistas y sus cómplices». Por consiguiente, había que «adecentar» la capital; es decir, asearla, limpiarla, «restablecer el orden», cambiar ciertos hábitos de sus habitantes, incentivándoles el amor por la patria y construyendo un pasado nacional rebosante de prohombres ilustres.

En las fechas patrias, los vecinos debían embanderar sus casas y pintar de celeste y blanco los tanques de agua potable; previamente cuadrillas de municipales blanqueaban a la cal cordones de vereda, troncos de árboles, muros de terrenos baldíos, etcétera. Plazas y lugares públicos – por ejemplo, las plazas San Martín y Belgrano – se poblaron de numerosos mástiles alineados uno a la par del otro. Y en sitios como la Casa Histórica o la Casa de Gobierno, el izamiento o arriamiento de la bandera se convirtió en un

acto diario obligatorio para todos los que pasaban por allí. Los peatones debían detenerse y los automovilistas bajarse de vehículos y quedarse parados hasta que terminara la ceremonia.

Representativa de esta estética militar es la avenida de los Próceres que Bussi inauguró poco antes de cesar como gobernador interventor. En tres meses y a toda prisa fueron instaladas trece estatuas que caracterizan a tucumanos héroes de la Independencia argentina – Alberdi, Avellaneda, Roca, el obispo Colombres, Lucas Córdoba, entre otros – la mayor parte militares sin olvidarse de la presencia de la Iglesia, acorde con los objetivos básicos fijados en el acta de la Junta Militar del 24 de marzo de 1976: «la vigencia de los valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad del ser argentino». Según una nota periodística de *La Gaceta* del 23 de junio de 2014, los artistas locales que participaron fueron emplazados a realizarlas en 35 días de trabajo.

> «Estas esculturas fueron realizadas con tal premura y rapidez que no permitía un despliegue estético o la identificación del artista que pone en esa obra su impronta, su personalidad… Son obras frías (…). [Desde el poder] buscaban un arte que sea lo menos contaminado de la emoción, de la denuncia, de los problemas que se estaban viviendo en la sociedad en esa época. Yo diría que se trata más bien de una estética cuartelera».[27]

El artista plástico Luis Vivas relata un caso interesante de resistencia frente al abuso de poder al que estaba acostumbrado el general Bussi, protagonizado por el maestro Oscar Nóbile. El docente universitario, uno de los escultores más importantes de Tucumán, se negó rotundamente a colaborar con una obra suya para el conjunto escultórico de la avenida de los Próceres. Llevado al despacho del gobernador, Nóbile le explicó que las esculturas demandan un proceso de elaboración mucho más largo del que le exigían en ese momento. Ante la amenaza de represalias por su negativa, el maestro se mantuvo firme en su decisión y no participó.

También se levantaron paredones o «muros ornamentales» decorados con tejas y rejas de estilo colonial cuya función era ocultar villas miserias de la capital y del interior.

Un incidente, cuya información ese momento publicó *La Gaceta* de manera muy retaceada a raíz de la protesta del gobernador de Catamarca de entonces, grafica también la decisión por parte del gobernador y el jefe de policía Zimmerman, de «ordenar y eliminar los elementos que afeaban» la estética urbana. En efecto, el 14 de julio de 1977, pleno invierno norteño, policías de Tucumán arrestaron alrededor de veinticinco mendigos para luego llevarlos en un camión y arrojarlos en los helados cerros catamarqueños. Ese episodio en el que murieron uno o dos de los indigentes, posteriormente fue recreado por el autor teatral tucumano Carlos Alsina

27.– Gloria Zjawin, EP.

y referido años después por el periodista Tomás Eloy Martínez en medios nacionales e internacionales.

Los medios de comunicación de la provincia –radios, Canal 10 y *La Gaceta*– promocionaban permanentemente a Bussi en el papel de administrador eficiente que se ocupaba personalmente de todos los asuntos de Estado. Por ejemplo, cuando el gobernador emprendió una serie de obras públicas, entre ellas la remodelación y nueva iluminación de la avenida Benjamín Aráoz en la capital y la construcción de los pueblos Teniente Berdina, Soldado Maldonado, Capitán Cáceres y Sargento Moya en el sur tucumano. Todos llevan el nombre de militares y soldados tucumanos muertos durante el Operativo Independencia. Se erigieron donde poco tiempo atrás se habían desarrollado los combates durante el Operativo, a partir de tierras particulares cuyos propietarios la donaron de manera voluntaria o por la fuerza. Estas cuatro poblaciones fueron inauguradas entre 1976 y 1978.

> «[Hasta allí] fueron trasladadas cientos de familias que por generaciones habían vivido en el monte tucumano, con sus animales y sus cultivos, sin electricidad, sin cloacas ni ningún otro servicio (…). Bussi había decidido agrupar a esas personas en lugares con presencia de control estatal, porque pensaba que su dispersión en el ambiente rural "favorecía el accionar psicológico de los activistas del marxismo"» (Gutman 2010, pág. 179).

En relación con el diseño de estos cuatro pueblos, el arquitecto Carlos Malcún, asignado a la dirección de la construcción del pueblo Capitán Cáceres cuando trabajaba en el Instituto de la Vivienda de la Provincia señala lo siguiente:

> «Los cuatro pueblos se construyeron a semejanza del *castrum* del imperio romano, respondiendo a la política de control del imperio romano, porque permitían tanto a la infantería como a la caballería una entrada y una salida rápida en caso de sublevación de los pueblos colonizados. El resto de las calles y construcciones se hallan paralelas a estos dos ejes principales, de manera que forman un patrón de cuadrícula, una especie de tablero, al quedar el campo dividido en cuatro partes iguales» (Malcún 2007)

En su percepción de mundo limpio y ordenado, la búsqueda de simetría en los espacios públicos quizá representaba para Bussi el triunfo del orden frente al caos:

> «Obsesionado con los mástiles, Bussi supervisó él mismo desde el aire, volando en helicóptero, que estuvieran bien alineados: uno en la plaza, otro en la escuela y otro en el centro de deportes. Unía, simbólicamente, la educación con el centro de la ciudad y el lugar de los deportes» (Malcún 2007).

Tras 20 meses de gobierno, Bussi finalizó su mandato en diciembre de 1977, comunicando que «dejaba la casa en orden», aunque los hechos

indicaban que era la paz de los cementerios lo que había instalado en Tucumán, con su particular concepto de orden social y pacificación definitiva. La mayoría de las obras públicas que encaró durante su gestión terminaron agravando problemas crónicos de la ciudad. Por ejemplo, la construcción en tiempo record de un balneario bajo el puente Lucas Córdoba, sobre el río Salí. En febrero de 1981 su sucesor, Domingo Montiel Forzano dio la orden de clausurarlo al tránsito de vehículos y peatones. Los informes técnicos advertían sobre el peligro de derrumbe a causa del hundimiento de uno de los pilares sobre los que se asienta la estructura. El cierre del puente provocó múltiples trastornos ya que en ese momento era el único vínculo entre la capital y Banda del Río Salí; por allí pasaba también todo el tránsito pesado hacia el este de la provincia.

Sin una clara idea de ciudad, durante la gestión de Montiel Forzano la Municipalidad sancionó un Código Urbano en 1978.

> «Con el objeto de lograr ampliar las calles del casco fundacional, este primer código planteó el retranqueo de la línea de edificación, lo que produjo una irreparable ruptura al tejido, descaracterizando al modelo consolidado. El retranqueo fue suspendido por el alto costo que suponía para el Municipio, sin haber logrado la consolidación del nuevo modelo, sino solamente la degradación del histórico» (Moreno y Chiarello 2010).

6.3 El teatro frente a las políticas dictatoriales: clausuras, estancamientos y reorientaciones poéticas

Como vimos en el capítulo anterior durante los años 1967-1976, en la ciudad de San Miguel de Tucumán, se concretó la instauración un «campo teatral específico». Esta nueva etapa histórica para la escena tucumana fue, por supuesto, deudora de la anterior (1954-1966), porque se afianzaron las fuerzas escénicas productivas (Nuestro Teatro y Teatro Estable de la Provincia) y, a su vez, se logró crear una nueva (Teatro Universitario), entre otros aspectos formativos y contextuales (cfr. Tossi 2011). En efecto, las particulares lógicas de funcionamiento, las interrelaciones entre los agentes (actores/directores, actores/críticos, etcétera), la tendencia a la profesionalización del teatrista, los modos de legitimar sus obras, como así también la puesta en diálogo de interrogantes axiomáticos propios le dieron a dicho «campo» identidad en comparación con otros períodos artísticos. Así, las relaciones y diferencias estructurales entre el Teatro Estable de la Provincia, el Teatro Universitario y el grupo Nuestro Teatro se organizaron según modos de producción singulares, como así también a partir de representaciones sociales, como ser la identidad regionalista fundada en el Proyecto NOA Cultural, o las formas poéticas desplegadas en cada institución y sus correlativos impactos culturales, o la función del arte escénico en el contexto de las luchas urbanas, entre otros factores.

Este notable proceso histórico-artístico se vio vulnerado con la implementación del denominado Operativo Independencia y la dictadura militar del 24 de marzo de 1976, pues obligó a los agentes, formaciones e instituciones a modificar sus prácticas escénicas, discursos estéticos y proyectos culturales modernizadores, con el fin de adaptarse a las acuciantes condiciones sociopolíticas. En este sentido, el estancamiento y posterior desarticulación de la fase histórico-teatral iniciada en 1954 es uno de sus signos palmarios.[28] Algunas de sus secuelas las observamos en la doble reacción registrada en el campo teatral; por un lado, implicó la clausura de las más importantes instituciones culturales que posibilitaron la organización (1954-1966) y el posterior afianzamiento (1967-1976) de las fuerzas escénicas productivas; segundo, forzó a los agentes a elaborar nuevos posicionamientos artísticos e intelectuales para evitar las apremiantes expresiones de lo siniestro legalizado que sobre ellos recaían, puntualmente: censura y autocensura, persecución y desaparición de personas.

En consecuencia, a continuación resumiremos algunos de los múltiples factores que describen este tiempo de estancamiento, desarticulación y/o clausura, como así también los reposicionamientos que los agentes e instituciones teatrales elaboraron como forma de resistencia estética y organizativa.

6.3.1 En el nivel estatal-provincial: el olvido

La negación deliberada que el gobernador de facto, general Antonio Domingo Bussi, formuló sobre los reconocidos y destacados índices de actividades estéticas desarrolladas en la provincia desde mediados de los años cincuenta fue, evidentemente, la premisa ideológica que fundamentó los cambios culturales venideros. En efecto, en su *Memoria de la Gestión de Gobierno*, la voz tácita del dictador mencionado decía: «Hasta el 24 de marzo de 1976 el espíritu y la acción cultural y artística fueron prácticamente nulas» (Anónimo 1978, pág. 139). Así, la derogación y el vaciamiento al patrimonio tucumano se convertían en otro signo de la impunidad y arbitrariedad desmedidas.

Consecuentemente con la postura ideológica antedicha, el 14 de marzo de 1977, bajo la dictadura de Antonio D. Bussi y según ley 4.735, fue desmantelado el Consejo Provincial de Difusión Cultural, luego de 18 años de fructíferas y dinámicas producciones socioestéticas. Este cimbronazo al campo intelectual tucumano fue, quizás, uno de los factores más importantes en esta fase de rupturas.

28.– Para conocer las características históricas del mencionado proceso artístico-teatral en las fases 1954-1976, véase los capítulos 4 y 5 del presente libro o, también en Tossi (2011).

Sin embargo, no sólo la arbitrariedad y la impunidad del gobierno de facto explican esta clausura, pues diversas variables son las que colaboran en este hecho. En primer lugar, recordemos que desde 1972, con la implementación de la ley de Contabilidad se vulneró la autarquía económica y administrativa estipulada para el ente en su legislación original. Esta transformación le restó al organismo capacidad de gestión, independencia de fondos y, además, lo incorporó a una burocracia desproporcionada que en nada benefició a los procesos artísticos.[29] A esta primera embestida institucional le siguió la debacle inflacionaria que rigió en el país durante esos años. Por lo tanto, el CPDC, ahora dependiente de las partidas presupuestas que la legislatura provincial le otorgaba, se convirtió en un estamento más del organigrama estatal cuyo principal objetivo fue poder pagar los sueldos. Considerando algunos informes periodísticos[30] podemos corroborar el estado de fisura económica[31] del organismo antes de su clausura (véase cuadro 6.1).

Año	Asignación de fondos	Gastos en sueldos
1972	308 millones m/v (*)	247 millones m/v
1973	340 millones m/v	275 millones m/v
1974	920 millones m/v	720 millones m/v

Cuadro 6.1. (*) Abreviatura de «moneda vieja» o «pesos viejos».

En síntesis, desde la pérdida de la autarquía financiera, el ente invirtió, aproximadamente, el 81 % de sus haberes en el pago de salarios, restándole para sus actividades de creación, difusión y subsidio una suma ínfima en comparación con las partidas de las gestiones anteriores. Al mismo tiempo, es pertinente aclarar que, a pesar del incremento registrado en 1974, los montos designados al CPDC implicaban cerca del 1 % del presupuesto general de la provincia, es decir, otra señal del poco interés que el gobierno peronista tuvo por fortalecer a la entidad.

A esta crisis financiera debemos agregarle otro factor que colaboró en el cierre de la institución, nos referimos a la incapacidad de los gestores de ese período para programar acciones políticas en función de las nuevas exigencias culturales; es decir, hacia 1975 el CPDC no sólo era un ente «asaltado» sino además estancado e inadaptado. En efecto, ante este desola-

29.– Algunos agentes culturales denunciaron esta vulneración, por ejemplo, Olivera, Carlos (ALG, *La Gaceta*, 16/07/1972); Nofal, Dardo, (ALG, *La Gaceta*, 20/08/1972), entre otros.
30.– Para conocer algunas posiciones sobre este tema, véase: *Noticas*, 12/01/1971 y *La Gaceta*, 20/10/1974.
31.– Cabe aclarar que las cifras mencionadas son cálculos aproximados.

dor contexto, una de las crónicas periodísticas citadas concluyó diciendo: «Es evidente que, ante este panorama, urge reestructurar este organismo para evitar un desgate de recursos financieros y elementos humanos que no produce resultados acordes a la tradición cultural de nuestra medio».[32]

Así, la «reestructuración» planteada por Bussi en su gobierno se reflejó en que, durante el año 1976, el CPDC estuvo prácticamente inactivo. En marzo de 1977, fecha en que –tal como señalamos– se decretó el cierre del CPDC, se lo sustituyó por una Dirección de Cultura, presidida por el abogado Carlos Páez de la Torre (h) y en la que se reprodujeron todos los vicios verticalistas de una entidad morosa en lo creativo y temerosa de la innovación artística que había caracterizado al campo intelectual local en la fase anterior.

En el marco de estas difíciles variables institucionales, los agentes teatrales cercanos al elenco estatal tuvieron que reposicionarse en el campo escénico. Entonces, por un lado, el Teatro Estable de la Provincia resistió a estos vertiginosos cambios, un logro que debemos reconocerle –entre otros– al actor y director Carlos Olivera,[33] aunque para ello, debió disuadir y reformular las tendencias estético-ideológicas[34] abordadas hasta ese momento por el teatro oficial. Por el otro lado, y a contrapunto de lo anterior, la reestructuración político-cultural del dictador Bussi no toleró el espacio educativo destinado al arte escénico, nos referimos al Conservatorio Provincial de Arte Dramático, el que fue clausurado la misma noche del 24 de marzo de 1976, en un gesto de inconcebible premura por silenciar lo «sospechoso» y hasta «subversivo» que allí sucedía desde el punto de vista de los golpistas. A estos gestos reaccionarios, se le sumaron otras proscripciones y persecuciones políticas, por ejemplo, la cesantía del director teatral Bernardo Roitman –docente del mencionado Conservatorio– o la detención y el período de cárcel del actor Vicente Tejerina, quien al momento del golpe ejercía como Secretario de Cultura de la Municipalidad.

32.– *La Gaceta*, 20/10/1974.

33.– Un trabajo reflexivo, detallado y crítico sobre el desempeño de Olivera frente a la entidad oficial durante la dictadura militar (1976-1983) es, desde nuestra perspectiva, una tarea pendiente para futuras investigaciones. Creemos que dicho estudio no podría llevarse a cabo con estrategias prejuiciosas o preconceptuales, por el contrario, su indagación requiere del «complejo» abordaje de sus prácticas artísticas y su significación sociocultural, poniendo en diálogo las distintas variables de análisis que en esa gestión se condensaron.

34.– Para un desarrollo de estas modificaciones estético-ideológicas se puede consultar las cronologías de Pereyra (1982) y, desde ellas, inferir la anulación de textos dramáticos con fundamentos de valor explícita o implícitamente políticos, generándose a la vez un privilegio por las formas escénicas cercanas a la comedia musical y el sainete, estos últimos, montados con el objetivo de atraer y divertir a multitudinarios y disímiles espectadores.

6.3.2 En el nivel estatal-universitario: el exilio

El desarme del Teatro Universitario (TU) fue otro hecho histórico que corrobora el quiebre del proceso de modernización escénica registrado en la provincia en los años cincuenta y sesenta. Dicho desarme se efectuó en el transcurso de los años 1976-1979 y corresponde a la última etapa histórica propuesta para dicha institución.[35]

En marzo de 1976, con la intervención militar a la UNT comenzó una nueva fase institucional, regida por los criterios de orden, vigilancia y homogeneidad sobre todos sus miembros y estamentos.[36] Asimismo, recayó sobre los agentes universitarios una «sospecha generalizada», siendo muchos de ellos exonerados, esto último según las leyes 21.703 y 21.274 –entre otras– que permitían declarar prescindibles a aquellos docentes y no docentes sin adhesión implícita o explícita a la ideología dominante. De este modo, la resolución 546/976 estableció como motivos de apercibimiento, suspensión o expulsión: «Realizar en la Universidad actividades que asuman formas de adoctrinamiento, propaganda, proselitismo o agitación de carácter político o gremial, docente, estudiantil y no docente». En correlato con lo anterior, a partir de la circular universitaria 110[37] se obligó a todos los integrantes de la casa de altos estudios a exhibir sus documentos de identidad y/o credenciales, agregando que: «(…) todo aquel personal que hubiera sufrido alguna variante en su aspecto físico, barbas, patillas, bigotes, anteojos, etcétera, deberá actualizar las fotografías a los efectos de facilitar su correcta identificación».

Por lo tanto, en este contexto de persecución e intransigencia, el Teatro Universitario transitó hacia su gradual desmantelamiento. Primero, las mencionadas leyes afectaron a una decena de personas del Departamento de Artes (cfr. resolución 257/976), lo que significó un cambio importante en el plantel de técnicos y personal designado para tareas no artísticas. A este hecho, le siguieron las sanciones administrativas (cfr. resolución 795/976), las complejas situaciones burocráticas para incorporar nuevos agentes artísticos y, en suma, los controles e informes sobre los actores

35.– En el capítulo 5 del presente libro hemos organizado tres etapas históricas del Teatro Universitario: Implementación (1964-1966), Afianzamiento institucional y poético (1967-1975) y Desmantelamiento (1976-1979). Aquí redactamos lo correspondiente al último período.

36.– Según Bianco (2006, pág. 442), esta nueva etapa para la UNT reprodujo, desde lo normativo, las premisas de los estatutos del año 1968, es decir, el que implementó la dictadura del general Onganía.

37.– Esta circular universitaria seguía lo dispuesto por la Superioridad en su expediente 2.376/976.

contratados que la SIDE[38] (Servicio de Inteligencia del Estado) exigía toda vez que un proyecto teatral estaba por gestarse.

Un claro ejemplo de la difícil situación de control que Boyce Díaz Ulloque tuvo que superar durante esos años es la circular 37 del 17 de mayo de 1976, dirigida al teatrista bajo el título «Información reservada». Dicha circular estaba firmada por el jefe de Seguridad y asesor del Rectorado Ismael Haouache, quien, recordemos, según Pucci (2007, pág. 336), coordinó las operaciones clandestina de la Triple A en la provincia desde 1974. La citada nota le comunicaba a Díaz Ulloque cómo debería reaccionar oficialmente según:

1. la aparición de pintadas «subversivas»;
2. la filtración de información confidencial;
3. el uso incorrecto de credenciales.

Si se presentaban tales casos, el director teatral debía ajustarse al procedimiento siguiendo acciones precisas para las situaciones 1, 2 y 3. Así, las tareas que el director del Teatro Universitario debía realizar en tales circunstancias eran, correlativamente, las siguientes:

> Punto 1) Comunicar de inmediato la novedad en sobre cerrado, dirigido a esta Jefatura de Seguridad, adjuntando la totalidad del material recogido y/o reproduciendo el tenor de las leyendas, con indicación de la ubicación geográfica donde aparecieron las mismas, como así también cualquier otra información que permita clarificar los hechos o individualizar a sus autores. Esperar instrucciones.
>
> Punto 2) Esta situación implica una grave falta de lealtad a la Universidad. Toda información de este tipo que soliciten organismos afines, debe indefectiblemente canalizarse por esta Jefatura (…)
>
> Punto 3) En este caso, intimar al responsable en forma perentoria, a la devolución de la credencial que mantiene en su poder y remitirla a esta Jefatura (…).

Los puntos 1 y 2 deben cumplimentarse en sobres cerrados, con sello de CONFIDENCIAL, dirigidos a esta Jefatura de Seguridad y Vigilancia.

Bajo estas complejas condiciones de producción y censura, Boyce Díaz Ulloque continuó con la gestión teatral siguiendo su ímpetu e intereses creativos, aunque por supuesto atenuados y restringidos, por ejemplo, en sus preferencias por textos dramáticos extranjeros que no condecían con el supuesto «espíritu nacionalista» de los dictadores.

Sin embargo, otros hechos impugnaban los intentos de Díaz Ulloque para preservar a la institución. Por un lado, el joven actor y estudiante universitario Guillermo Ernst, quien en distintas momentos trabajó en el

38.– Véase las circulares universitarias 13 y 46 de los días 06/04/1976 y 17/06/1976, respectivamente.

Teatro Universitario «desaparece», estableciéndose una nueva relación material y simbólica entre el teatro y el terrorismo de Estado.

Por otro lado, desde un punto de vista ejecutivo, el Teatro Alberdi, principal ámbito de funcionamiento del elenco, debió ser clausurado hacia fines de 1977 por su pésimo estado arquitectónico. Esta situación también modificó el devenir artístico del Teatro Universitario y obligó a Díaz Ulloque a bosquejar otras posibilidades; surgió así el breve período en que – desde mayo de 1978 – la institución funcionó en el Banco Empresario, sito en calle 24 de septiembre n.º 730.

En el año 1978 se concentraron los últimos factores que participaron en el epílogo de esta formación teatral. La UNT, bajo la rectoría de Carlos Raúl Landa, desplazó al Teatro Universitario de la órbita del Departamento de Artes (cfr. resolución 363/978) y lo reubicó en dependencia directa del Rectorado. En ese marco, se intensificaron las problemáticas contractuales con los actores y con el propio Díaz Ulloque,[39] además de la persecución ideológica y de la burocracia en la obtención de los fondos para los montajes escénicos.

Sin más, y de manera consecuente con una revocación políticamente programada, el rector Landa – avalado en las leyes números 21.703 y 21.274, entre otras – emitió la resolución 3.110 del 30 de agosto de 1979, en la que destituyó a Boyce Díaz Ulloque de su cargo de profesor asociado con dedicación exclusiva y, junto con él, se disolvió también al Teatro Universitario, un organismo que había dado a la UNT una proyección escénica inédita hasta ese momento.

El investigador Adolfo Colombres, con motivo del primer año del fallecimiento de Boyce Díaz Ulloque, quien recordemos muere en el exilio, concluye su homenaje diciendo: «Le tocó irse solo y sin mayores preanuncios, con esa humildad de pájaro libre que signara su existencia. Desde la síntesis de la ceniza, perdónanos hermano tanto abandono».[40]

6.3.3 En el nivel de las formaciones independientes: la resistencia

Ante las específicas condiciones sociopolíticas de esta fase de cierre, los fenómenos de resistencia estética en el campo teatral tucumano correspondieron, en términos generales, a determinadas expresiones artísticas llevadas a cabo por los pocos grupos independientes que pudieron permanecer y, en este sentido, Nuestro Teatro continuó siendo una formación paradigmática.

39.– Incluso, por resolución 237/978 del 11de diciembre de 1978, se levantaron cargos contra Díaz Ulloque por «supuestos» problemas administrativos en relación con una suma mínima y absurda de dinero.
40.– ALG, *La Gaceta*, 10/12/1989.

Dichas manifestaciones de resistencia estética se lograron en circunstancias adversas, por ejemplo, a la censura que la Municipalidad de San Miguel de Tucumán dictaminaba por medio de su Dirección de Cultura, se le agregaron la autocensura como táctica para evitar la confrontación con las autoridades de facto, quienes ejercían un control certero sobre sus integrantes. Por ejemplo, en entrevistas realizadas a Rosa Ávila, la actriz fundadora del mencionado grupo, recuerda la presencia asidua y sistemática de un joven de bajo rango militar que observaba las representaciones teatrales de Nuestro Teatro y, además, les expedía a los miembros del elenco un «extraño» formulario con membrete del Ministerio del Interior, al que ellos – en reiteradas oportunidades – se negaron a firmar.

Los distintos modos de censura y la persecución ejercidas impidieron el desarrollo y profundización de las indagaciones estéticas que desde 1960 Nuestro Teatro metódicamente forjó, convirtiendo a este estancamiento poético en otra de las secuelas que corroboran un quiebre o ruptura cultural en este período. Entonces, paralizados en sus experimentaciones sobre las diversas vertientes realistas (psicológicas o brechtianas) y neovanguardistas, la agrupación elaboró un plan de trabajo que, resguardados en el desplazamiento semántico de distintos procedimientos artísticos, le permitió «tramitar» lo siniestro contextual.

Un claro ejemplo de estas reorientaciones poéticas, necesarias y urgentes, las hallamos en la dramaturgia de Oscar Ramón Quiroga.

El surgimiento y desarrollo de la dramaturgia de Quiroga en el campo teatral específico tucumano (1967-1976/79) fue otro de los factores que contribuyeron a la citada instauración de lógicas de funcionamiento y reglas de juego propias. Con esta producción teatral el mencionado escritor y director participó activamente del proceso de radicalización política que determinadas fracciones del campo intelectual local exigían, convirtiéndose en un intelectual orgánico al proyecto de reconstrucción nacional y popular del peronismo (1973-1975).

En efecto, las indagaciones poéticas de Quiroga responden a tales posicionamientos artístico-intelectuales. Por un lado, hallamos sus trabajos en relación con el realismo reflexivo argentino (cfr. Pellettieri 1997), evidenciado en textos tales como *Los días nuestros* (1972), *Crónica de la pasión de un pueblo* (1973) o *El inquilino* (1974). En estas búsquedas estéticas el autor plasmó su visión crítica de la clase media nacional bajo el formato burgués de una conducta acomodaticia y mediocre, al mismo tiempo, se proyectaba un modelo de «joven» sensible, iracundo y dispuesto a participar activamente en la revolución social según los cánones del tercer peronismo. En ese marco, el poética brechtiana funcionó como una eficaz base teórico-práctica, no sólo por los recursos técnicos aplicados a los montajes y textos dramáticos, sino además por vincularse con agentes culturales que, de un modo u otro, compartían dicha visión ideológica, como

el al periodista y poeta Francisco Galíndez, el cineasta Gerardo Vallejo o el pintor Ernesto Dumit, quienes –desde diversos roles o funciones– acompañaron sus creaciones escénicas.

Por otro lado, paralelamente al surgimiento del terrorismo de Estado en nuestra provincia, se produjo la indicada reorientación o giro poético en la dramaturgia de Quiroga, esto es: desde el realismo reflexivo –con tópicos e ideologemas directamente vinculados con el devenir sociopolítico contemporáneo– hacia la comedia popular y el neogrotesco, una forma artística que, mediante el humorismo, permitía la oblicuidad o mudanza de los sentidos discursivos y la construcción metafórica de visiones sobre lo real circundante (cfr. Tossi 2011). En este sentido, los ciclos teatrales de Café Concert, iniciados en 1974 y extendidos hasta 1980, o la trilogía compuesta por *El guiso caliente* de 1979, *La Fiesta* y *La casa querida* de 1980, esta última estrenada recién en 1987, en la reapertura democrática, dan cuenta de los nuevos posicionamientos estéticos. En estos casos, hallamos a los exquisitos personajes de «la María», «el Gamuza» y «el Uñudo»,[41] ficciones que –por su pervivencia en el tiempo– forman parte de la memoria histórico-artística de la provincia.

En suma, los modos de producción independentistas permitieron el surgimiento de nuevos grupos teatrales que, a pesar del autoritarismo circundante, retomaron y desplegaron los ideales del compromiso social originalmente planteados por aquel movimiento cultural. Así, desde 1975, los pocos actores y directores que pudieron –antes de su clausura– egresar del Conservatorio Provincial de Arte Dramático conformaron «Actores Tucumanos Asociados», un grupo dirigido por Rafael Nofal e integrado por Susana Santos, Nelson González, Jorge García, entre otros.[42] En 1982, Nuestro Teatro y Actores Tucumanos Asociados se unieron para trabajar en un proyecto común, la puesta en escena de la obra *Electra* de Sófocles, esto último podría leerse como una eficaz convergencia generacional, a favor de una resistencia estética promovida por una misma tradición en común: la responsabilidad ideológica y poética de la escena independiente. De este modo, la escena tucumana se consolidaba, desde la óptica independentista, como un artefacto de resistencia y resiliencia.

Al mismo tiempo, estos posicionamientos debieron soportar respuestas contundentes por parte del terrorismo de Estado, primero como ya vimos los integrantes de Nuestro Teatro: Oscar Quiroga, Rosa Ávila, Elba Naige-

41.– Estos tres personajes típicos de la cultura popular tucumana, con bases en los modelos de la *commedia dell'arte* italiana, fueron magistralmente representados por la actriz Rosa Ávila, Héctor Marcaida y el propio dramaturgo, Oscar Quiroga.
42.– Incluso en el marco de la dictadura, y también cercanos a la impronta independentista, aparecieron otros grupos, por ejemplo: Teatro La Paz (1980), Teatro de Hoy (1982), Teatro Armando Discépolo y Grupo Propuesta, registrados en 1983.

borem, Héctor Marcaida, Fernando Arce y Armando Cristóbal, formaron parte de la nómina conocida como «Operación Claridad. Si bien en esa nómina no figuraba el joven actor Julio César Campopiano, también formó parte del horror legalizado, pues desde el 21 de octubre de 1976 continúa desaparecido. Segundo, el 14 de agosto de 1981, el Teatro La Paz sufrió un atentado, se incendiaron y destruyeron casi todas sus instalaciones»,[43] una forma de represalia que la dictadura había experimentado días antes en Buenos Aires con la quema del Teatro El Picadero. Tercero, la dictadura implicó para estas fracciones de artistas e intelectuales la atomización de sus fuerzas creativas, pues, provocó el exilio de algunos –por ejemplo, del iluminador Carlos Kirschbaum– o el alejamiento definitivo de otros, no solo productores artísticos, sino principalmente de los espectadores, quienes por miedo, resguardo u otros factores, establecieron nuevas y complejas vinculaciones con el campo teatral local.

43.– *La Gaceta*, 15/08/1981.

Conclusiones

A lo largo de este libro nos hemos interrogado por las diferentes vías a través de las cuales tomó forma la cultura en Tucumán en un período de larga duración que contempla todo el siglo XIX y gran parte del siglo XX. Si bien hemos dado importancia a los artistas consagrados, el resultado que proponemos da centralidad a los contextos que dieron lugar a expresiones culturales que en algunos casos confluyeron en sujetos –los artistas– que supieron aprovecharlos a partir de su talento.

Por otra parte, si bien hemos dado centralidad a instituciones claves que marcaron el rumbo de algunas manifestaciones culturales, como ser los conservatorios de música, escuelas de pintura y dibujo, la Academia y el Museo de Bellas Artes, la Universidad, el Consejo Provincial de Difusión Cultural, la Dirección General de Cultura, por nombrar algunos, este libro también se ha propuesto analizar las expresiones de cultura que circularon profusamente por otros caminos no prefigurados por instituciones oficiales.

De acuerdo a este propósito hemos planteado problemas que creemos desafían una serie de nociones muy arraigadas en nuestra historiografía vinculadas, por una parte, a considerar la cultura solo bajo el prisma de la de élite o a partir de figuras destacadas de la cultura letrada, y, por otra, a pensar que las expresiones de cultura independiente solo tuvieron lugar bien entrado el siglo XX. Ambas ideas parten de un profundo desconocimiento de la historia de la cultura tucumana que se desarrolla durante el largo siglo XIX.

Por el contrario, la propuesta que traemos aquí nos permitirá pensar por ejemplo que en la cultura en Tucumán hubo expresiones muy relevantes varias décadas anteriores a la creación de la Universidad. Más aun, el propio Juan B. Terán explicó en su proyecto de creación de la Casa de altos estudios que la Universidad provincial sería la resultante natural de una evolución cultural propia que tenía sus raíces en el siglo XIX.

Los dos primeros capítulos examinan, entonces, las manifestaciones culturales durante el siglo XIX y primera década del siglo XX. Aun con el fuerte impacto que tuvieron las contiendas bélicas (la guerra de la Independencia y las luchas civiles que se prolongaron tres décadas después

de la sanción de la Constitución y que sometieron a la población, además de a la violencia, a serias penurias económicas) en la incipiente vida cultural, demostramos como algunas expresiones de los sectores populares pero también de las clases pudientes lograron manifestarse a lo largo de todo el territorio provincial. Fuera en la intimidad del hogar, en tabernas y pulperías o en el espacio público en fiestas y carnavales, la cultura encontró canales diversos para expresarse.

A partir de la década de 1830, como vimos, aparecen las primeras tramas culturales del Estado con el gobierno de Alejandro Heredia, con la creación del teatro y una escuela de música. Esta última tiene una importancia fundamental y merece que nos detengamos en su análisis. La música, que había constituido la primera expresión cultural que identificamos a principios del siglo XIX a partir de las bandas asociadas a la milicia y policía (de hecho formó parte de su presupuesto hasta 1870), logrará a partir del gobierno de Heredia desmarcarse lentamente de ese perfil militar, lo que lógicamente impactará en el abandono del repertorio asociado con el mundo bélico, la incorporación de otras melodías y nuevos instrumentos.

Los gobiernos posteriores continuaron con el fomento de algunas de estas manifestaciones, aunque fueron frecuentes las figuras de censura y prohibiciones a partir de 1860. Difícil de ocultar también fue la inequidad en los recursos culturales entre las poblaciones del interior y la ciudad. Esto fue percibido por los mismos actores que, como el presbítero de Monteros, entendieron que la imposibilidad de acceso a los bienes culturales constituía un indicador más de los fuertes desequilibrios interiores de Tucumán.

Consideramos que hacia mediados de la década de 1860 aparecen elementos de una incipiente esfera pública, acompañada de una nueva ley de imprenta que intentó regular la práctica de un pequeño circuito de periodistas (que incluía también mujeres) que escribían en diversos medios de prensa de la ciudad. Este ambiente de opinión y discusión a través de la prensa se conjugó con la aparición de espacios de opinión y discusión como iniciativa de alumnos del flamante Colegio Nacional, que había sido creado en 1865. Este clima de opinión contribuyó a la conformación de una sociedad civil urbana ansiosa por contar con espacios de índole cultural, inquietudes que podrán encaminarse con el impulso de otro establecimiento educativo nacional como fue la Escuela Normal, creada en 1875.

La institucionalización de diversas tramas culturales hacia dentro del Estado provincial involucró diferentes actores que tanto desde asociaciones o a partir de gestiones individuales solicitaban al Estado provincial auxilio para obtener mejoras en lo que podríamos denominar una esfera de cultura.

Si la banda de música, los carnavales y los festejos patrios se expandieron durante gran parte del siglo XIX junto con los juegos y los bailes, una cultura letrada irrumpía con fuerza durante las últimas décadas del siglo de la mano de la expansión del sistema educativo. En efecto, las prácticas de lectura y escritura comenzaron a incorporar nuevos actores y a diversificar esas posibilidades antes reservadas a ciertos sectores masculinos de las clases más acomodadas. La expansión de las bibliotecas públicas constituye uno de los fenómenos más palpables de este período. Como vimos, el interior de la provincia también se benefició de esa expansión, siendola localidad de Monteros una de las más favorecidas.

Otro de los fenómenos importantes que se observa a principios del siglo XX es el intento por organizar y jerarquizar ese mundo literario que se expandía desde la década de 1880 a través de proyectos editoriales de envergadura. Uno de ellos es la aparición de la *Revista de Letras y Ciencias Sociales*, que constituye un esfuerzo por dotar a la incipiente literatura local de estándares de rigurosidad científica en la escritura.

Además, notamos como la cultura visual irrumpe en la sociedad con el cambio de siglo, logrando los cinematógrafos una rápida expansión en la ciudad capital y en el interior tucumano. Las 13 salas por las que circularon más de 27.000 espectadores durante 1914 nos dan una idea de la real dimensión que había alcanzado este entretenimiento.

A mediados de la primera década del siglo XX la ciudad de Tucumán se enorgullecía de todo su esplendor, incorporando a sus principales paseos las obras de una escultora local que por esos años triunfaba en Europa. Los festejos del Centenario terminarían de imprimir en las letras y a través de creaciones en el mundo del arte una imagen ideal respecto de aquel Tucumán de 1916. No obstante, de ese mismo ambiente comienzan a surgir voces que no armonizaban con los ideales de esa élite intelectual.En efecto, el ambiente literario en ebullición que se va conformando a principios del siglo XX daría lugar a otras creaciones literarias que estarán atravesadas por una intensa crítica social y política, que sobre todo irrumpe durante la década de 1920.

En efecto, mientras esa crítica encarna en sujetos vinculados al socialismo que pasan a integrar y liderar la Sociedad Sarmiento durante el período, otros sectores de la élite intelectual de la Generación del Centenario comienzan a encontrar refugio en la Universidad. Será desde allí, por ejemplo, que Ernesto Padilla y Alberto Rougés se plantean encontrar la esencia nacional en el norte argentino, de la mano de las recopilaciones de Juan Alfonso Carrizo y del impulso a la folklorología.

Como vimos, a mediados de la década de 1940 se da un proceso de afirmación y modernización de las prácticas culturales pero también de creación de nuevas formas artísticas. La peña El Cardón se convertirá en un espacio clave de encuentro para los diferentes artistas que com-

partían inquietudes culturales; por su parte el grupo La Carpa también se convierte en un espacio clave para ls prácticas literarias. La entidad señera a partir de 1958 será el Consejo Provincial de Difusión Cultural que dará fomento a estas manifestaciones de cultura emergentes así como a prácticas existentes.

En el caso de las expresiones emergentes, la producción cinematográficacontará con el impulso que le otorga la Universidad Nacional de Tucumán a partir del rectorado de Horacio Descole. Si hacia finales de la década del cincuenta el futuro de la producción audiovisual podía resultar promisorio y hasta inevitable, a comienzos de los setentas el humor parecía ser otro. Hoy, mirando retrospectivamente y conociendo la continuidad de las dificultades para la producción audiovisual en la provincia en las décadas siguientes, el balance de aquel período es decididamente más favorable. A pesar de la crítica situación que atraviesala provincia a lo largo de los sesentas a raíz de la crisis azucarera, no sólo habían continuado las producciones en el Instituto de Cinefotográfico de la UNT, sino que había podido inaugurarse su primer canal de televisión, y un cineasta, Gerardo Vallejo, cuyo mundo estético giraba alrededor de la problemática social de Tucumán, había adquirido un reconocimiento inédito a nivel nacional e internacional.

Otras de las novedades también vinculadas a los medios de comunicación será la expansión de la radiofonía. Como vimos, los estudios radiales del período tenían dos grandes atractivos: el radioteatro y los conciertos en vivo. El caso del surgimiento de una artista como Mercedes Sosa es ilustrativo respecto del impacto que habría tenido la radio y su expansión entre los diferentes sectores sociales.

En cuanto a las prácticas culturales ya existentes, nos centramos en la literatura y el teatro para explicar el proceso de afianzamiento y modernización experimentado en ambas esferas. En el primer caso, este proceso se dará bajo el auspicio de la Facultad de Filosofía y Letras, de organismos oficiales y también en el marco de formaciones independiente. En el segundo caso, veremos cómo a partir del fomento del CPDC se articula toda una red de prácticas teatrales en torno a tres espacios: la peña El Cardón, el Teatro Estable de la provincia y Nuestro Teatro.

La crisis azucarera que atraviesa la década de 1960 impacta en el mundo de la cultura con gran intensidad. La conmoción en el mundo de la poesía, la temática y el tono que se imprimen a las producciones audiovisuales sumado a la efervescencia en el ambiente teatral contribuyen a generar un período signado por la creación y la experimentación. La cultura sale a las calles, se manifiesta en espacios no convencionales como bares, cafés, plazas. Sin embargo, mientras estos movimientos tienen lugar, también acontecen las primeras persecuciones y censuras, como lo demuestra el caso de Mercedes Sosa en su actuación en el Festival de Cosquín.

Esta imagen nos introduce en el clima de retraimiento que experimenta la cultura a partir del Operativo Independencia en Tucumán hacia 1975. A través del testimonio de diferentes actores constatamos que mientras una cotidianeidad continuaba en «aparente normalidad», la represión, censura y persecución, a plena luz del día, iban minando algunas de las expresiones de cultura que una década antes habían florecido. La cultura bajo la órbita del Estado terrorista intentó mantener la «normalidad», lo que implicó que un importante número de artistas fueran separados de sus cargos y sus prácticas censuradas. Pero por otro lado, el Estado provincial siguió desarrollando y promoviendo diversas actividades e iniciativas, a pesar de la supresión del CPDC, que coexistían con la represión, la censura y la persecución.

Autores

Marcela Vignoli. Profesora en Historia y Doctora en Humanidades por la Universidad Nacional de Tucumán, realizó su estancia posdoctoral en la Universidad de San Pablo, Brasil. Es investigadora asistente del CONICET y docente de Metodología de la Investigación Histórica en la carrera de Arqueología de la UNT. Es autora de *Sociabilidad y cultura política. La Sociedad Sarmiento de Tucumán, 1880-1914* (2015) y de varios artículos publicados en revistas de la especialidad, nacionales e internacionales.

Soledad Martínez Zuccardi. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán, donde se desempeña como docente de la cátedra de Literatura Argentina II. Es investigadora asistente del CONICET. Autora de los libros *Entre la provincia y el continente. Modernismo y modernización en la* Revista de Letras y Ciencias Sociales *(Tucumán, 1904-1907)* (2005) y *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)* (2012), ha editado *Cartas a Nicandro. 1943-1948* (2015), libro que rescata y estudia un epistolario inédito de la poeta María Adela Agudo y difundido además numerosos artículos sobre literatura y cultura de Tucumán y del NOA, y sobre poesía argentina.

Mauricio Tossi. Doctor en Letras, Magíster y Licenciado en Teatro egresado de la Universidad Nacional de Tucumán. Ha realizado pasantías y estudios posdoctorales en el Ministerio de Cultura de Colombia, en la Universidad Austral de Chile, en la Universidad de Alcalá y en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid. Actualmente es investigador adjunto del CONICET en el Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA y codirector del Instituto de Investigaciones en Artes Escénicas de la UNT. Ha ejercido como profesor regular en las universidades nacionales de Tucumán y Río Negro, como docente de posgrado invitado por las universidades de Concepción (Chile) y Alcalá (España). Ha publicado decenas de artículos y el libro *Poéticas y formaciones teatrales en el Noroeste Argentino: Tucumán, 1954-1976*. Además, es compilador de la colección

La Quila. Cuaderno de Historia del Teatro y de la *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura*.

Germán Azcoaga. Licenciado en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT, donde se desempeña como docente regular de Historia Argentina y Latinoamericana en la carrera de Trabajo Social. Es becario doctoral del CONICET con lugar de trabajo en el Instituto Superior de Estudios Sociales, realiza sus estudios de posgrado en el Doctorado en Humanidades de la UNT. Ha presentado y publicado trabajos sobre la industria azucarera tucumana, la cultura local durante la década de 1960 y sobre historia del audiovisual en distintos congresos y revistas.

Mirta Hillen. Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de Tucumán, Máster en Filosofía por la Universitat Autònoma de Barcelona. Se desempeña actualmente como profesora de Antropología de la Facultad de Educación Física de la UNT. Ha sido responsable de Edición de EDUNT durante el período 2007-2014. Es autora del libro *Testimonio y memoria: una aproximación a la historia de la Escuela Sarmiento de la UNT, 1976-1983* (2016) y coautora de los libros *Colegiación legal, tramas asociativas y proyección social. El Colegio de Graduados en Ciencias Económicas en San Miguel de Tucumán. 1969-2012* (2012), *Árboles nativos en la ciudad de San Miguel de Tucumán* (2007) y *Lógica y metodología de la ciencia* (1994).

María Belén Sosa. Periodista editora en la Cooperativa Por Más Tiempo y redactora fundadora de la revista especializada de música popular *Emepeá*. Actualmente forma parte del equipo del programa *La Patria de la Moscas* por FM Fribuay y edita la sección de «Espectáculos» del diario *Tiempo Argentino*. Ha desempeñado trabajos periodísticos y de corrección de pruebas en los medios tucumanos *La Ciudad*, *El Siglo*, *El Periódico* y *La Gaceta* entre los años 2004 y 2009. Editó la revista de espectáculos *Guía 7x24* durante 2007. Integró el Grupo Creativo Mandrágora con el que realizó trabajos en producción cultural y en docencia. Con ese equipo escribió la obra de teatro *Posdata, otoño 1976*. Además es autora de los libros *El Enano* con ilustraciones de Nazarena Pereyra (2015) y escribió con Fabián Matus el libro *Mercedes Sosa, La Mami* (2016).

Gloría Zjwain. Profesora y Licenciada en Artes plásticas egresada de la Universidad Nacional de Tucumán. En esa misma institución se ha desempeñado como profesora asociada en las cátedras de Historia del Arte Americano y Argentino e Historia del Diseño de Interiores. Ha publicado numerosos trabajos en revistas, catálogos de arte y libros y dictado cursos y conferencias sobre la temática, en instituciones universitarias y culturales y participado como curadora y jurado

de selección y premiación en salones provinciales y nacionales sobre artes visuales.

Dinorah Cardozo. Profesora y Licenciada en Historia egresada de la Universidad Nacional de Tucumán. Actualmente es becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas con lugar de trabajo en el Instituto Superior de Estudios Sociales (UNT-CONICET). Ha publicado artículos en revistas científicas nacionales.

Referencias bibliográficas

Abbate, Georgina (2001): «Notas sobre la vida intelectual en Tucumán (1767-1820)». En: *Undécimo Congreso Nacional y Regional de Historia Argentina* (citado en página 11).

Agudo, María Adela *et al.* (1944): *Muestra colectiva de poemas*. San Miguel de Tucumán: La Buenos (citado en página 118).

Alberdi, Juan Bautista (1945): *Autobiografía*. Buenos Aires: Jackson (citado en páginas 12, 18).

Albornoz, Agenor (1922): *Hojas del árbol*. San Miguel de Tucumán: Imprenta La Argentina (citado en páginas 54, 93).

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1997): «La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos». En: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel (citado en páginas 66, 117).

Álvarez, Beatriz (2011): «La desigualdad de la riqueza en Tucumán entre 1869 y 1884. Una aproximación a su medición a partir de los inventarios post mortem». En: *Población y sociedad* vol. 18, n.º 2 (citado en página 29).

Andrews, Josep (1915): *Las provincias del norte en 1825*. Buenos Aires: Coni (citado en páginas 6, 11, 13).

Anónimo (1978): *Memoria de la Gestión de Gobierno. Tucumán, cuna de la independencia, 1976-1977*. Gobierno de Tucumán (citado en página 232).

Ara, Guillermo (1970): *Suma de poesía argentina 1538-1968. Crítica y antología*. Buenos Aires: Guadalupe (citado en página 203).

Aráoz, Isabel (2014): *Pequeño fuego. La escritura de Hugo Foguet*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 200).

Ávila, Julio (1920): *La ciudad arribeña. Tucumán, 1810-1816. Reconstrucción histórica*. San Miguel de Tucumán (citado en página 11).

Azcoaga, Germán y Verónica Ovejero (2014): «Azúcar, peronismo y melodrama en el filme *Mansedumbre*». En: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»*, n.º 41 (citado en página XXIII).

Bajtín, Mijail (2003): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza (citado en página 6).

Barrán, José (1994): *Historia de la sensibilidad e en el Uruguay*. Vol. 1: *La cultura bárbara, 1800-1860*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental (citado en página 2).

Bascary, Ana María (1999): *Familia y vida cotidiana. Tucumán a fines de la colonial*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 11).

Beltrame, Carlota (2011): *Manual Tucumán de arte contemporáneo*. San Miguel de Tucumán: Artes Gráficas Crivelli (citado en páginas 218, 222).

Berreta, Hugo (2003): *La peña El Cardón. Medio siglo de cultura regional*. San Miguel de Tucumán: Magna (citado en página 139).

Bianco, Ivonne (2006): «Diacronía de las propuestas organizacionales de la UNT. Un análisis a través de la normativa». En: *Actas del Primer Congreso sobre Historia de la Universidad Nacional de Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Ediciones del Rectorado (citado en página 235).

Billone, Vicente (1995): *Tres generaciones de poetas de Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en páginas 86-89).

Billone, Vicente y Hector Marrochi (1985): «La actividad poética en Tucumán (1880-1970)». En: *Esquema y muestrario*. San Miguel de Tucumán: Voces (citado en páginas 87, 199, 201).

Borello, Rodolfo (1968): «La crítica moderna». En: *Historia de la literatura argentina*. Vol. 3. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (citado en página 114).

Bourdieu, Pierre (2003): «Campo intelectual y proyecto creador». En: *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata (citado en páginas 115, 147, 182, 183, 195, 196).

Bravo Figueroa, Gustavo (1956): «Antes de La Carpa». En: *La Gaceta* (citado en página 160).

Bravo Figueroa, Gustavo (1965): *Poesía de Tucumán. Siglo XX*. San Miguel de Tucumán: Atenas (citado en página 211).

Bravo Figueroa, Gustavo (1968): *27 cuentos del norte argentino*. Buenos Aires: Atenas (citado en página 200).

Bravo, María Celia (2007): «Elite tucumana, cuestión regional y proyecto universitario para el norte argentino (1907-1929)». En: *Boletín Americanista*, n.º 57 (citado en página 50).

Bravo, María Celia (2008): *Campesinos, azúcar y política: cañeros, acción corporativa y vida política en Tucumán (1895-1930)*. Rosario: Prohistoria (citado en página 41).

Bravo, María Celia y Daniel Campi (1984): «El pensamiento político de José L. Torres». En: *Actas del primer congreso cultural del NOA*. Catamarca (citado en páginas 84, 90).

Bravo, María Celia y Daniel Campi (2010): «Aproximación a la historia de Tucumán en el siglo XX. Una propuesta de interpretación». En: *Ese ardiente jardín de la república. Formación y desarticulación de un «campo» cultural: Tucumán, 1880-1975*. Ed. por Fabiola Orquera. Córdoba: Alción (citado en páginas 202, 225).

Bravo, María Celia y Mirta Hillen (2010): «El proyecto universitario de Descole y el rol del periodismo constructivo como instrumento del desarrollo regional. (Tucumán 1946-1951)». En: *Actas del Segundo Congreso sobre Historia de la Universidad Nacional de Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en páginas 122, 123).

Bravo, María Celia y Mirta Hillen (2012): *Colegiación legal, tramas asociativas y proyección social: El Colegio de Graduados en Ciencias Económicas de Tucumán: 1969-2012*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 226).

Briones, Carola, Carlos Duguech y Manuel Serrano Pérez (1967): *Veinte poetas cantan a Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Tiempo del Tarco en Flor (citado en páginas 200, 202, 207-209).

Brooks, Peter (1985): *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the Mode of Excess*. Nueva York: Columbia University Press (citado en página 131).

Brunetti, Ricardo (2016): *Cien años de cine en Tucumán, 1916-2016*. San Miguel de Tucumán: Editora del Bicentenario (citado en página 123).

Burke, Peter (2004): *¿Qué es la historia cultural?* Buenos Aires: Paidós (citado en página 3).

Campi, Daniel (1999): «Los ingenios del Norte: un mundo de contrastes». En: *Historia de la vida privada en la Argentina*. Vol. 2: *La Argentina plural: 1870-1930*. Buenos Aires: Taurus (citado en página 69).

Campo, Javier (2012): *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos AIres: Imago Mundi (citado en página 171).

Carrizo, Juan Alfonso (1933): *Cantares tradicionales del Tucumán(Antología)*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en páginas 16, 113).

Castro, Luis Eulogio (sin fecha): «Los ojos del muerto». En: *Carpeta 420. Archivo Ramón Leoni Pinto*. San Miguel de Tucumán: Instituto Superior de Estudios Sociales (citado en páginas 89, 90).

Chambeaud, Ana María (2007): «Políticas patrimoniales: los menhires de Tafí». En: *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, n.º 32. URL: http://www.scielo.org.ar/pdf/cfhycs/n32/n32a05.pdf (citado en página 218).

Chamosa, Oscar (2010): «Entre la zamba y el foxtrot: la elite tucumana frente al desafío de la cultura de masas, primera mitad del siglo XX». En: *Ese Ardiente jardín de la república. Formación y desarticulación de un «campo» cultural: Tucumán, 1880-1975*. Ed. por Fabiola Orquera. Córdoba: Alción (citado en páginas XXIII, 122).

Chamosa, Oscar (2012): *Breve historia del folklore argentino. 1920-1970: identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa (citado en páginas 61, 75, 87, 134).

Chein, Diego (2006): «Proceso de constitución del campo nacional de la folklorología: posicionamientos, artculación social y resignificación de la teoría». En: *Silabario*, n.º 9 (citado en páginas XXIII, 112).

Chein, Diego (2010): «Provincianos y porteños. La trayectoria de Juan Alfonso Carrizo en el período de emergencia y consolidación del campo nacional de la folklorología (1935-1955)». En: *Ese ardiente jardín de la República. Formación y desarticulación de un «campo» cultural: Tucumán, 1880-1975*. Ed. por Fabiola Orquera. Córdoba: Alción (citado en páginas XXIII, 113).

Clemenceau, Georges (1999): *La Argentina del Centenario*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes (citado en página 74).

Coronel, José Carlos (2013): *Aquello que no existe todavía*. Buenos Aires: Libros de la talita dorada (citado en página 213).

Corvalán, Octavio (1975): *Cuentos del NOA*. Buenos Aires: Andes (citado en página 200).

Corvalán, Octavio (2008): *Contrapunto y fuga. (Poesía y ficción del NOA)*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 199).
Coviello, Alfredo (1941): *El sentido integral de las universidades regionales*. San Miguel de Tucumán: La Raza (citado en páginas 110, 111).
Crenzel, Emilio (1997): *El tucumanazo*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en páginas 188, 218).
Cresseri, José (1966): *Antología poética tucumana en el sesquicentenario*. San Miguel de Tucumán (citado en páginas 200, 206).
Dubatti, Jorge (2002): *Teatro jeroglífico*. Buenos Aires: Atuel (citado en página 145).
Dubatti, Jorge (2009): *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue (citado en páginas 192, 193).
Falcucci, Santiago (1904): «Lola Mora». En: *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (citado en página 38).
Fierro, José (1935): *Bailes históricos de Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Instituto de Estudios Históricos de Tucumán (citado en páginas 15, 34).
Fiorucci, Flavia (2011): *Intelectuales y peronismo. 1945-1955*. Buenos Aires: Biblos (citado en página 156).
Flawiá de Fernández, Nilda y Olga Steimberg de Kaplán (1995): *Tucumán siglo XX: Perfiles estéticos y narrativos*. San Miguel de Tucumán: El graduado (citado en páginas 143, 144).
Forté, Marta (2002): *El teatro en Tucumán. Orígenes y desarrollo*. Edición del autor (citado en páginas 153, 191, 195).
Galán, Raúl (1954): «Ya tocan a degüello». En: *La Gaceta* (citado en página 160).
García Hamilton, Alberto (1909): *Cañas y trapiches*. San Miguel de Tucumán: *El Orden* (citado en páginas 60, 98).
Gramajo de Seeligman, María Teresa (1997): «El proceso de configuración de las "humanidades" en la década del cuarenta en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT». En: *El viejo Tucumán en la memoria*. Vol. 4. San Miguel de Tucumán: Ediciones del Rectorado (citado en página 114).
Gutman, Daniel (2010): *Sangre en el monte. La increíble aventura del ERP en los cerros tucumanos*. Buenos Aires: Sudamericana (citado en página 230).
Hillen, Mirta (2016): *Testimonio y memoria: Una aproximación a la historia de la Escuela Sarmiento de la UNT (1976-1983)*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 228).
Invernizzi, Hernán y Judith Gociol (2002): *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: EUDEBA (citado en página 216).
Jaimes Freyre, Ricardo (1909): *Tucumán en 1810*. San Miguel de Tucumán (citado en páginas 9, 11, 14).
Johansson, Lucrecia (2006): «La Mariposa Primer periódico escrito por mujeres en Tucumán». En: *Humanitas. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras (UNT)*, n.º 33 (citado en página 27).
Kaliman, Ricardo (2004): *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba: Comunic-Arte (citado en página XXIII).
Kaliman, Ricardo (2010): «El canto de la dicha verdadera. Pueblo y utopía en las letras del folklore de los 60 y 70 en Tucumán». En: *Ese ardiente jardín*

de la república. Formación y desarticulación de un «campo» cultural: Tucumán, 1880-1975. Córdoba: Alción (citado en página XXIII).
Karush, Matthew (2013): *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel (citado en página 131).
Kriger, Clara (2009): *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI (citado en páginas 123, 127).
Lafleur, Héctor René, Sergio Provenzano y Fernando Alonso (1968): *Las revistas literarias argentinas, 1832-1967*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (citado en página 106).
Lagmanovich, David (1958): «La poesía actual en Tucumán». En: *Revista de Educación* vol. 3, n.º 1 (citado en página 161).
Lagmanovich, David (2010): «Perfil de algunas revistas tucumanas de cultura». En: *Ensayos sobre la cultura de Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Centro Cultural Alberto Rougés y Fundación Miguel Lillo (citado en página 155).
Lázaro, Orlando (1951): «Alejandro Heredia, patriarca federal del norte». En: Primer congreso de historia de los pueblos de la provincia de Tucumán. Comisión Provincial de Cultura. San Miguel de Tucumán (citado en página 17).
Leoni Pinto, Ramón (1995): «Historiografía de Tucumán (1880-1950). Autores, obras y problemas». En: *Antonio Pérez Amuchástegui. In Memoriam. La historia como cuestión*. Buenos Aires: Editorial Canguro (citado en páginas 106, 158).
Link, Daniel (1994): «Historia de una pasión argentina. La crítica literaria 1955-1966». En: *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 527 (citado en página 114).
Lizondo Borda, Manuel (1916): *Tucumán a través de la historia. El Tucumán de los poetas*. 2 vols. San Miguel de Tucumán: Publicación Oficial (citado en páginas 6, 12, 59, 65, 67, 69-73).
López Mañán, Julio (1916): *Tucumán antiguo*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 18).
Lusnich, Ana Laura (2007): *El drama socialfolclórico. El universo rural en el cine argentino*. Buenos Aires: Biblos (citado en página 128).
Malcún, Juan Carlos (2007): «Forma, simetría y dictadura. El caso de San Miguel de Tucumán». En: Actas de Congreso Forma y Simetría: Arte y Ciencia. Buenos Aires (citado en página 230).
Martínez Zuccardi, Soledad (2012): *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*. Buenos Aires: Corregidor (citado en páginas XXIII, 44, 113, 157, 203).
Martínez Zuccardi, Soledad (2015): «La Primera antología poética de Tucumán y el campo literario local durante el peronismo». En: *Gramma* vol. 26, n.º 55 (citado en página 156).
Martínez Zuccardi, Soledad (2016): «Tucumán en el imaginario poético argentino». En: *Latinoamérica. Revista de Estudios latinoamericanos*, n.º 63 (citado en página 205).
Martínez, Tomás Eloy (1956a): «Después de La Carpa». En: *La Gaceta* (citado en página 160).
Martínez, Tomás Eloy (1956b): «Sobre grupos y poetas». En: *La Gaceta* (citado en página 161).

Mastracchio, Liliana (2006): *Compilación sobre la Historia del ICUNT: Sesenta Aniversario*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 124).

Matus, Fabián (2016): *Mercedes Sosa. La Mami*. Buenos Aires: Planeta (citado en páginas 135, 136, 180, 182, 248).

Mercado, Lucía (2014): *El trovador: historia de la música folklórica de Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Edición del autor (citado en páginas XXIII, 135).

Mestman, Mariano (2010): «Los hijos del viejo Reales. La representación de lo popular en el cine político». En: *Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un «campo» cultural: Tucumán, 1880-1975*. Córdoba: Alción (citado en páginas 176, 177).

Montero, Cornelia (1901): *Album*. San Miguel de Tucumán (citado en página 39).

Moreno, Daniela y Ana Lía Chiarello (2010): «El centro histórico de S. M. de Tucumán, memoria y proyecto». En: Ponencia en Seminario Centros Históricos y Centralidades Urbanas en Buenos Aires. Buenos Aires. URL: www.cicopar.com.ar/ponencias/9.pdf (citado en página 231).

Nanni, Facundo (2013): «Uniformar la opinión. La construcción de un orden republicano en Tucumán. 1820-1852». Tesis doctoral. Universidad Nacional de Tucumán (citado en páginas 12, 19).

Nichols, Bill (1997): *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós (citado en página 125).

Orquera, Fabiola (2007): «Los "Testimonios de Tucumán" (1972-1974). De Gerardo Vallejo: peronismo, "subalternidad" y la lucha por la apertura de un campo cultural». En: *e-l@tina* vol. 5, n.º 19 (citado en páginas 178, 179).

Orquera, Fabiola, ed. (2010): *Ese ardiente jardín de la república. Formación y desarticulación de un «campo» cultural: Tucumán, 1880-1975*. Córdoba: Alción (citado en páginas XXIII, 205).

Orquera, Fabiola (2012): «El camino hacia la muerte del Viejo Reales y la emergencia del zafrero en el espacio público». En: *Entrepasados*, n.º 38-39 (citado en página XXIII).

Ovejero, Verónica (2012): *El Instituto Cinefotográfico de la UNT y la Universidad peronista de Descole*. Mimeo (citado en página 125).

Ovejero, Verónica (2014): «El nacimiento de la televisión universitaria en Tucumán: fundamentos y aspectos institucionales». En: Actas IV Congreso de ASAECA. Rosario (citado en páginas 127, 171, 173).

Ovejero, Verónica (2015): «"La televisión al servicio de la reconstrucción nacional". Una breve experiencia de la Televisora Universitaria tucumana durante el gobierno peronista (1973-1974)». En: III Jornadas Internacionales y VI Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política. Tandil (citado en página 174).

Paez de la Torre, Carlos (1987): *Historia de Tucumán*. Plus ultra: Buenos Aires (citado en página 12).

Páez de la Torre, Carlos (1984): *Documentos vivos de nuestro pasado. Historia de ciudades Tucumán*. Buenos Aires: CEAL (citado en página 17).

Páez de la Torre, Carlos y Celia Terán (1997): *Lola Mora: una biografía*. Buenos Aires: Planeta (citado en página 38).

Parolo, Paula (2008): *Ni súplicas ni ruegos. Las estrategias de subsistencia de los sectores populares en Tucumán en la primera mitad del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria (citado en páginas 9, 79).

Pavetti, Oscar Américo (2001): «Azúcar y estado en la década de 1960». En: *Estudios de historia social de Tucumán. Educación y política en los siglos XIX y XX*. Ed. por Luis Marcos Bonano. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 210).

Pellettieri, Osvaldo (1997): *Una historia interrumpida. Teatro moderno argentino (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna (citado en páginas 153, 188, 238).

Pellettieri, Osvaldo, dir. (2003): *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna (citado en página 195).

Pereyra, Viviana (1982): «Puestas en escena del Teatro Estable de la Provincia desde su fundación hasta la actualidad». En: *Cuadernos Tucumanos de Cultura*, n.º 4 (citado en página 234).

Pérez, Manuel (1904): *Tucumán Intelectual*. San Miguel de Tucumán: La Argentina (citado en página 62).

Pucci, Roberto (2007): *Historia de la destrucción de una provincia. Tucumán, 1966*. Buenos Aires: Ediciones del Pago Chico (citado en página 236).

Rago, María (2005): «Antes de saber leer y escribir ya inventaba historias. Entrevista a Julio Ardiles Gray». En: *Revista Picadero*, n.º 13 (citado en páginas 143, 144).

Risco, Ana María (2008): «La prensa del norte argentino en la encrucijada de la comunicación cultural: la página literaria del diario La Gaceta (1949-1951)». En: *Revista Latina de comunicación social*, n.º 63 (citado en página XXIII).

Risco, Ana María (2009): *Comunicar literatura, comunicar cultura. Variaciones en la conformación de la «Página Literaria» del diario* La Gaceta de Tucumán *entre 1956 y 1962*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en páginas XXIII, 154, 155, 157).

Rodríguez Marquina, Paulino (1914): *Censo de la capital de Tucumán 1913*. Buenos Aires: Compañía Sudamericana de billetes de Banco (citado en página 80).

Roggiano, Alfredo (1954): «Seis poetas del Norte argentino». En: *Norte*, n.º 6 (citado en página 161).

Romero, José Luis (2001): *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI (citado en página 72).

Rosemberg, Tobías (1936): *Palo i' Chalchal, supersticiones, leyendas y costumbres del Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Ediciones de la Sociedad Sarmiento (citado en página 99).

Sal, Florencio (1916): *Lo que era la ciudad de Tucumán 80 años atrás. Referencias de don Florencio Sal, recogidas por el doctor Don josé Ignacio Aráoz y escritas en 1913*. San Miguel de Tucumán: Gobierno de la Provincia de Tucumán (citado en página 21).

Saltor, Irene (2005): *Tucumán. Latreados y caudillos a partir de 1810 en Representaciones, sociedad y política en los pueblos de la República primera mitad de siglo XIX*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 11).

Taquini, Graciela (1994): *Jorge Prelorán*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (citado en página 170).

Teitelbaum, Vanesa (2012): «Protección, cultura y sociabilidad: el centro de trabajadores de socorros mutuos de Monteros (Tucumán, Argentina, 1890-1913)». En: *Revista Encuentros Latinoamericanos*, n.º 1 (citado en página 60).

Tejada Gómez, Alejandro (1963): *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. URL: www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html (visitado 11-2016) (citado en página 138).

Temple, Edmund (1920): *Córdoba, Salta y Jujuy en 1826*. Buenos Aires: Coni (citado en página 1).

Terán, Celia (2008): *El retrato en Tucumán antes del siglo XX*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en páginas 37, 38).

Toscano, Diego Esteban (2010): «Matriz Constitutiva del canal de televisión de la UNT». En: *Actas del Segundo Congreso sobre la Historia de la Universidad*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en página 172).

Tossi, Mauricio (2005): «De huellas y de territorios». En: *Revista Picadero*, n.º 13 (citado en páginas XXIII, 143).

Tossi, Mauricio (2009): «Introducción al teatro épico brechtiano: sus fundamentos estéticos». En: *La Quila. Cuaderno de historia del teatro*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán (citado en páginas XXIII, 189).

Tossi, Mauricio (2011): *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos Aires: Dunken (citado en páginas XXIII, 140, 146, 147, 182, 189, 190, 194, 231, 232, 239).

Tríbulo, Juan (2005): «Tucumán». En: *Historia del teatro argentino en las provincias*. Vol. 1. Buenos Aires: Galerna e Instituto Nacional del Teatro (citado en páginas 139, 141, 145).

Tríbulo, Juan (2007): «Tucumán (1959-1976)». En: *Historia del teatro argentino en las provincias*. Vol. 2. Buenos Aires: Galerna e Instituto Nacional del Teatro (citado en páginas 144, 192, 196).

Tríbulo, Juan (2009): «El teatro oficial en los tiempos del proceso». En: *Revista Afuera. Estudios de critica cultural* vol. 4, n.º 7. URL: http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=ArtesEscenicas&page=07.ArtesEscenicas.Tribulo.htm&idautor=162 (citado en página 218).

Vignoli, Marcela (2011a): «Educadoras, lectoras y socias. La irrupción de las mujeres en un espacio de sociabilidad masculino. La Sociedad Sarmiento de Tucumán (Argentina) entre 1882 y 1902». En: *Revista Secuencia*, n.º 80 (citado en página XXIII).

Vignoli, Marcela (2011b): «Lola Mora no pintaba mariposas: una estrategia femenina para la conquista del espacio público». En: *Páginas Dossier temático: Por una historia con mujeres* vol. 3, n.º 5 (citado en página XXIII).

Vignoli, Marcela (2015a): *Sociabilidad y cultura política. La Sociedad Sarmiento de Tucumán 1882-1914*. Rosario: Prohistoria (citado en páginas XXIII, 39, 52, 53).

Vignoli, Marcela (2015b): «Trayectoria educativa y prácticas de sociabilidad de una tucumana de entresiglos: Margarita Todd, maestra normal». En: *Historia y memoria* (citado en página XXIII).

Wilde, Ana Cristina (2011): «Representaciones de la política revolucionaria. Un acercamiento a la liturgia republicana (1810-1853)». En: *La república extraordinaria. Tucumán en la primera mitad del siglo XIX*. Ed. por Gabriela Tío Vallejo. Prohistoria: Rosario (citado en página 15).

Williams, Raymon (1980): *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península (citado en página 148).
Williams, Raymon (1994): *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós (citado en página 187).