

**El trabajo de los artistas de teatro en Tucumán durante
las décadas de los años 1960 y 1970: el circuito
independiente, el teatro oficial y el radioteatro**

*The work of theatre artists in San Miguel of Tucumán during
the decades of 1960 and 1970: independent circuit, official
theatre and radio drama*

Pablo Salas Tonello

DOI 10.15517/es.v82i2.53485



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

El trabajo de los artistas de teatro en Tucumán durante las décadas de los años 1960 y 1970: el circuito independiente, el teatro oficial y el radioteatro

The work of theatre artists in San Miguel of Tucumán during the decades of 1960 and 1970: independent circuit, official theatre and radio drama

Pablo Salas Tonello¹
Universidad Nacional de San Martín
Buenos Aires, Argentina

Recibido: 11 de julio de 2022

Aprobado: 26 de octubre de 2022

Resumen

El artículo analiza el trabajo de los artistas de teatro en San Miguel de Tucumán en un periodo de modernización del circuito durante las décadas de los años 1960 y 1970. Se indaga el nuevo estatus que el trabajo artístico adquiere frente a dos eventos de primera importancia: la creación del Teatro Estable de la Provincia y la aparición de críticas especializadas de teatro en el diario local. Luego, se analiza el caso del radioteatro, un circuito apartado tanto del teatro independiente como del oficial, caracterizado por la producción a cargo de un empresario, la circulación de compañías hacia el interior de la provincia y la participación masiva del público. El artículo contribuye a comprender, desde una perspectiva histórica, a qué problemáticas y desafíos se enfrentaron los trabajadores del campo teatral en una ciudad no metropolitana, donde cobra gran relevancia la frontera entre el radioteatro y los circuitos independiente y oficial.

Palabras clave: artes escénicas; teatro; trabajo; crítica de arte; Argentina

¹ Becario de Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Doctor en Sociología, Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. ORCID: 0000-0002-6789-1157. Correo electrónico: psalastonello@unsam.edu.ar

Abstract

This article analyzes the work of performing artists in San Miguel de Tucumán in a modernization period during the 60's and 70's. This study examines the new status that artistic work achieves due to two important events: the creation of the Teatro Estable de la Provincia and the presence of specialized theatre criticisms in the most popular local journal. Then, the article explores the radio drama's circuit, a specific field separated from independent and official theatre, characterized for productions held by an entrepreneur, the circulation of companies in the interior of the province and a large number of spectators. The article makes contributions in the understanding, from a historical perspective, of the problems and challenges faced by theatre workers in a non-metropolitan city, where the frontier between radio drama and independent and official circuits is of great relevance.

Keywords: performing arts; theatre; labour; art criticism; Argentina

Introducción

El objetivo de este artículo es analizar las características del trabajo teatral en la ciudad de San Miguel de Tucumán en Argentina durante las décadas de los años 1960 y 1970, etapa que se caracteriza como un periodo de modernización a raíz del fortalecimiento del circuito independiente y la aparición de un teatro oficial. El presente trabajo aborda distintas dimensiones de la actividad teatral que impactan en cómo los artistas experimentan y comprenden su trabajo: la crítica teatral, el financiamiento del Estado, nuevos criterios éticos y estéticos en el campo independiente, la relación con el público, la circulación y las formas de obtención de dinero. En cuanto a la metodología, trabajaremos con dos estrategias principales: el análisis de fuentes escritas, en este caso noticias y críticas teatrales del Diario *La Gaceta* de Tucumán, el diario de mayor difusión de la ciudad; y entrevistas realizadas a artistas de teatro de San Miguel de Tucumán, especialmente actores y directores.

San Miguel de Tucumán es el quinto centro de mayor población del país y el más importante de la Región Noroeste. En consecuencia, el presente trabajo se propone, también, abordar un proceso histórico por fuera de las grandes metrópolis, en una ciudad intermedia que opera en varios momentos del siglo XX como un importante centro artístico de su región. Siguiendo a Tossi (2019), consideramos de vital importancia regionalizar la lectura histórica de las artes en el territorio argentino para evitar lecturas homogeneizantes, reduccionistas o en las que las provincias sean solo espacios satélite articulados centrífugamente desde el centro.

El presente artículo se desprende, en primer lugar, del trabajo documental realizado para mi tesis de doctorado, en la que me propuse indagar las instituciones, circuitos y carreras profesionales en el campo del teatro en San Miguel de Tucumán (Salas Tonello, 2022a). En segundo lugar, realicé posteriormente una serie de entrevistas en profundidad con el fin de completar los datos y experiencias referidos al periodo histórico que estudio en este trabajo.

La ciudad de San Miguel de Tucumán fue fundada en 1565 y, un siglo más tarde, trasladada a un terreno resguardado de las invasiones indígenas y las inundaciones. Este centro urbano construyó su posición en la era virreinal, especializándose en la construcción de carretas, con el Alto Perú como principal socio comercial. La fundación del Virreinato del Río de la Plata en 1776 transformó la dinámica económica para Tucumán, la cual dejó de depender de Potosí y pasó a estar sujeta a los vaivenes comerciales del puerto de Buenos

Aires (Bliss, 2010). Tucumán tuvo un rol protagónico en las guerras de independencia, con violentos conflictos entre caudillos que condujeron a dramáticos enfrentamientos a lo largo de las primeras décadas del siglo XIX. La llegada de los ferrocarriles en la década de los años 1870 implicó una notable inflexión para la provincia en lo que atañe a la rápida tecnificación y el definitivo despegue de su industria azucarera (Bliss, 2010), su principal actividad económica.

Los primeros indicios del teatro en Tucumán aparecen en el siglo XIX con la fundación de las primeras salas y la publicación del primer texto dramático local en 1909. Su autor fue Alberto García Hamilton, un uruguayo que vivía en Tucumán e iba a fundar más adelante el diario *La Gaceta* (Tríbulo, 2009), aún hoy el principal periódico de la provincia. Durante la primera mitad del siglo XX, el teatro local tuvo vertientes varias, como el radioteatro, el circo criollo o el teatro realizado por comunidades – judía, española, árabe e italiana –, además de elencos “aficionados y filodramáticos” (Tríbulo, 2006, p. 34) interesados sobre todo en la formación actoral y dramática. A mediados del siglo XX, distintos hitos nos permiten concluir que se constituye el ‘ámbito independiente’ en Tucumán: se crea el ‘Teatro del Pueblo’, que replicaba el espacio homónimo que Leónidas Barletta había fundado en la capital; también aparece un certamen competitivo entre teatros vocacionales en 1952; se funda la Federación de Teatros Independientes de Tucumán y una escuela de teatro para promover el “perfeccionamiento de actores y directores” (Tríbulo, 2006). Como veremos más adelante, el circuito independiente cobrará completa fuerza en Tucumán en los años 50 con los espectáculos del Grupo Peña El Cardón y la compañía que se desprenderá de ella en 1958: *Nuestro Teatro* (Tossi, 2017)².

Estudiar el oficio de los artistas nos exige contemplar “un concepto ampliado de trabajo”, en tanto se trata de un típico caso de “trabajo no clásico” (de la Garza Toledo, 2009, p. 111). Tradicionalmente, el trabajo clásico se caracteriza por sistemas de contratación, tiempos estables enmarcados en una rutina semanal y la posibilidad de ingreso en una planta permanente. Asimismo, existe una relación clara entre un empleador que posee el capital y

² El teatro independiente es una importante tradición surgida en la década de 1930 en Buenos Aires, cuyo objetivo era hacer un teatro “de arte” en oposición a los elementos típicos del teatro comercial: la figura del capocómico, el pago de las actuaciones, la figura del empresario, un vínculo con el público entendido como de pura diversión. Esta corriente, vigente hasta la actualidad, sostiene una posición sacrificial y militante del artista. Minoritaria en sus primeros años, esta corriente fue engrosando su volumen hasta volverse la producción más reconocida y consagrada del teatro nacional (Pellettieri, 2006).

el medio de producción, y un empleado que recibe un salario. Allí, los conflictos se negocian mediante sindicatos u otras organizaciones que pueden establecer convenios colectivos de cara a las entidades empresarias.

En contraste, el trabajo artístico se asemeja más a un “trabajo no clásico”, al no cumplir con muchos de estos principios – como son el salario, el ingreso a planta permanente, contratos, una diferencia clara entre empleador y empleado – y por presentar “un importante componente emocional y simbólico que dificulta las posibilidades de estandarización por parte de las agencias de control” (de La Garza, 2009, pp. 128-129), en tanto el trabajador debe hacer uso de elementos propios. En las artes del espectáculo, estos elementos biográficos, difíciles de rubricar como instrumentos separados del cuerpo del trabajador, son el rostro, la voz, el cuerpo o las experiencias biográficas. A su vez, el trabajo artístico se caracteriza por la formación permanente de sus trabajadores, siendo una de las profesiones en las que menos ganancias se obtienen por la inversión realizada en educación (Menger, 1999). Por último, el trabajo artístico se caracteriza por la incertidumbre o indefinición sobre cómo será el objeto final, bastante más estandarizado para otros trabajos, así como una gran desproporción entre cantidad de trabajo y la selección de una única versión al final del proceso (Menger, 2016).

En Argentina, Karina Mauro (2018) realizó importantes aportes para caracterizar la precariedad laboral en las artes del espectáculo. La autora mostró cómo los aspectos ideológicos y culturales de la tradición del teatro independiente argentino conducen a prácticas de precarización al rubricar la actividad como una forma de militancia, y no de trabajo, bajo la organización en cooperativas: “el dispositivo que genera y avala la gratuidad y la precariedad del trabajo actoral” (Mauro, 2018, p. 39). También analizó cómo atravesó el sector artístico la pandemia del COVID-19, un dramático contexto que contribuyó a explicitar y agudizar condiciones laborales precarias (Mauro, 2022). Sin embargo, dicha coyuntura alentó, al menos, la organización de nuevos colectivos inéditos, como PIT (Profesores Independientes de Teatro), así como la elaboración de datos cuantitativos de primera necesidad para conocer más claramente cuántas personas viven de las artes en Argentina (Mauro, 2020).

En suma, el trabajo de los artistas no presenta las características tradicionales de otras esferas de la vida social. Muchas veces presentado como un pasatiempo, en otras ocasiones veremos jornadas intensas y una entrega de tiempo y trabajo que exigen una gran dedicación para los artistas. La tensión entre un oficio placentero y un trabajo precario

será un permanente problema al revisar la situación de los artistas del espectáculo de Tucumán en el periodo estudiado, incluso en aquellos circuitos donde los artistas obtienen dinero y las relaciones laborales parecen del todo claras.

El momento de modernización: un nuevo lugar para el trabajo teatral en Tucumán

Durante la década de 1950, el teatro de Tucumán logra afianzar sus principales fuerzas productivas, encaminando la actividad hacia un proceso de modernización (Tossi, 2017). Dos acontecimientos tienen un lugar destacado: el surgimiento del Grupo Peña El Cardón, del que se desprenderá en 1959 la compañía Nuestro Teatro; y la creación del Consejo Provincial de Difusión Cultural, que en 1959 funda el Teatro Estable de la Provincia de Tucumán. Según muestra Tossi (2017), el Grupo Peña El Cardón es el primero en adherirse explícitamente a los idearios del movimiento del teatro independiente, creando una nueva posición en el campo local a partir de distintas acciones: la puesta en escena de dramaturgos locales; la visita de la compañía porteña Fray Mocho, la cual aportará formación a los teatristas tucumanos en el método stanislavskiano; la elaboración de un petitorio que solicita la ayuda del Estado para su financiamiento (Tossi, 2017). De allí se desprenderá el grupo Nuestro Teatro, que profundizará su actividad dentro del ideario independiente al negarse, por ejemplo, a incluir en sus programas de mano el nombre de actrices y actores por considerar que esta práctica alentaba el divismo. Tossi (2017) llama la atención sobre este hecho, ya que no existían en Tucumán un teatro comercial afianzado ni capocómicos, que era en gran medida lo que daba sentido a esta decisión entre los teatristas porteños.

Además del afianzamiento de un grupo independiente a finales de los 50, la fundación del Teatro Estable de la Provincia implicará también un profundo cambio para el teatro tucumano de la época, al convertirse en una institución de primera importancia. En mayo de 1958, el radical Arturo Frondizi asumía la presidencia del país, y Celestino Gelsi, del mismo partido, la gobernación de Tucumán³. Una iniciativa de esta administración fue la creación de la Comisión Provincial de Difusión Cultural, un ente colegiado y autárquico, cuyo presupuesto pasó a estar

³ La Unión Cívica Radical (UCR) es un partido histórico de Argentina, fundado en 1891 por Leandro Alem. A lo largo del siglo XX, el radicalismo se constituyó en el antagonista principal del Partido Justicialista (PJ) y el movimiento peronista. La victoria de Frondizi y Gelsi en 1958 de la UCR ocurrió en el marco de la proscripción del PJ, que había sido derrocado en 1955 por un golpe de Estado.

constituido por el 5 % de la recaudación de casinos y juegos de azar. Esto implicaba mayor autarquía económica para el área de cultura, un aumento significativo del presupuesto y un amplio margen de decisión para los miembros de la Comisión (Tribulo, 2007).

Julio Ardiles Gray se colocó al frente de la Comisión e impulsó la creación del Teatro Estable de la Provincia, un elenco fijo con miembros asalariados, inaugurado oficialmente el 29 de abril de 1959 con el estreno de *El abanico* de Carlo Goldoni, dirigida por el chileno Eugenio Dittborn Pinto. Se establecía así, por primera vez en Tucumán, una oportunidad para acceder a contratos anuales y un salario mensual por parte de los actores y las actrices locales. Quienes participaron de esa puesta serían los primeros miembros de un elenco estable que duraría hasta nuestros días. En estos primeros años, los intérpretes pasaron a recibir un estipendio mensual y una ganancia extra por funciones. De todas formas, cabe señalar que existían diferencias sustantivas entre lo que cobraban los intérpretes y otras figuras de mayor jerarquía, como el director y el escenógrafo:

... 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 ... con los actores, quienes por mes cobraban 2.000 pesos en conceptos de viáticos y por cada representación el monto fijo de 500 pesos (Tossi, 2017, p. 176).

Además de los miembros estables del elenco, en sus primeras décadas, el Teatro Estable de la Provincia realizaría también contratos anuales para otros intérpretes que el director contratado considerase importante incorporar. En consecuencia, el Teatro Estable se constituyó en una oportunidad laboral también para quienes no formaban parte de él. Como indican algunos testimonios de artistas que comenzaron su carrera en los años 70 y 80, obtener un contrato anual con el Teatro Estable y tener un salario durante todo un año era una importante oportunidad a la que se aspiraba. Con el tiempo, esta práctica dejó de implementarse y las puestas pasan a ser realizadas íntegramente por miembros del elenco

estable. Al mismo tiempo, el Teatro Estable abandonó las grandes producciones y monumentales que lo caracterizaron en los años 60 y 70, justamente el tipo de puesta que necesariamente necesitaba contratar decenas de intérpretes⁴.

El diario *La Gaceta* de Tucumán y Julio Ardiles Gray se constituyeron en agentes clave del teatro local, otorgándole un nuevo valor a la actividad. Durante los años 60, Ardiles Gray fue el principal – y acaso único – crítico teatral de *La Gaceta*, elaborando comentarios prácticamente para todas las obras en cartel, exceptuando el radioteatro, un circuito de gran vitalidad que analizaremos en el apartado siguiente. A finales de los 50, las noticias sobre teatro de *La Gaceta* se transformaron notablemente. En 1958, encontramos, por ejemplo, una noticia sobre un espectáculo, la cual se titula *El Diario de Ana Frank. Un mensaje de Paz y Esperanza*, en la que se narra el origen del texto, las características de la compañía y algunos juicios de valor. Ahora bien, en 1960, el comentario a *La Ratonera* del Teatro Estable de la Provincia está dividido en subtítulos – *Puesta en escena, Interpretación, Ritmo, Sonido, Iluminación*, entre otros – y finaliza con ‘En resumen’, donde se da un veredicto final junto a la firma del crítico. En otras palabras, durante toda la década de los años 60, las noticias sobre teatro se transforman en críticas de teatro, con estructuras fijas, encabezadas con los datos de la producción, un texto que distingue niveles de análisis, un resumen de la opinión del crítico y la firma de Julio Ardiles Gray. De este modo, se estabiliza la crítica teatral como el género discursivo central para ordenar y dar prestigio a la actividad en este medio masivo.

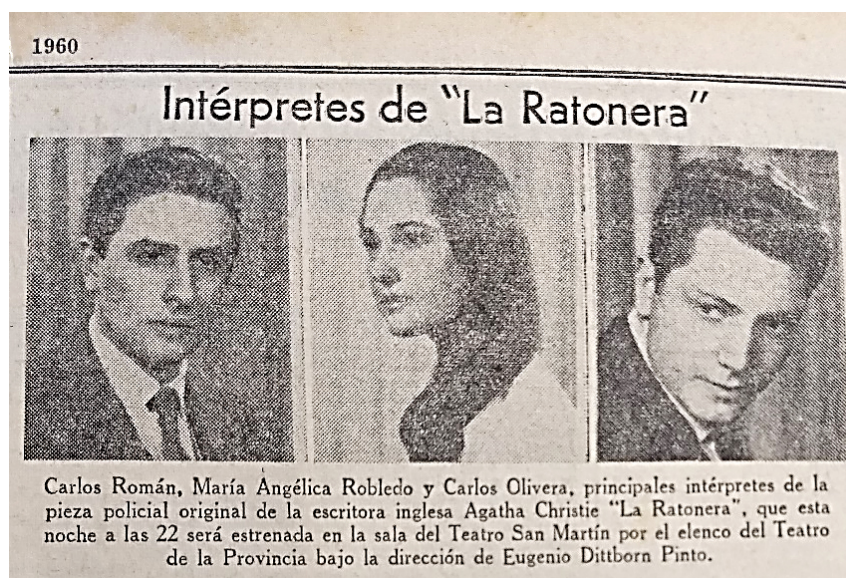
La transición del género con el cual se habla de teatro, de meras noticias en los 50 a críticas teatrales estructuradas en los 60, tiene consecuencias profundas en cómo se comprende el trabajo artístico. En primer lugar, las críticas de Ardiles Gray crean una importante escena pública de asignación de valor o descrédito en el principal medio de difusión. Las críticas se expiden sobre el desempeño de actores y actrices protagonistas y secundarios, con elogios entusiastas y, más habitualmente, crudas observaciones. Por ejemplo, en la crítica de *La Ratonera* se aportan opiniones particulares sobre ocho actores y actrices. Sobre algunos actores dirá: “tendrá que corregir un defecto de emisión nasal que empañará cualquier labor futura” (Ardiles Gray, 1960, p. 8), o, en otra ocasión, “técnicamente muy limitado, estuvo lejos de dar respuesta a la exigencia de su papel” (Ardiles Gray, 1968a, p. 13). Sobre el actor Carlos

⁴ Para un análisis más profundo del Teatro Estable de la Provincia de Tucumán, en tanto política cultural y oportunidad laboral para los artistas locales, desde su surgimiento hasta el 2020, véase Salas Tonello (2022b).

Olivera, muy conocido en la actividad durante los años 60, indicaba que “emite con prestancia, pero debe corregir una rigidez corporal que lo perjudica notablemente” (Ardiles Gray, 1966, p. 10). Sin duda, la crítica teatral se volvió una pieza importante para las carreras de los artistas.

Estas escenas públicas de reconocimiento artístico, en las que el crítico del diario destaca el trabajo de un intérprete, suponen una particular forma de comprender el trabajo actoral. Sobre todo, se opone a la ética del trabajo artístico de los independientes, quienes rechazan la acumulación de prestigios individuales.

Imagen 1. Estreno de *La Ratonera* (Teatro Estable de la Provincia)



Fuente: Diario La Gaceta de Tucumán (1 de octubre de 1960). Archivo Público de la Biblioteca Nacional, Argentina.

Justamente, la crítica teatral de Ardiles Gray fomenta que los actores y actrices acrecienten el reconocimiento de su trabajo. Según mencionamos, desde el circuito independiente había surgido la negativa de dar a conocer los nombres de los intérpretes, lo cual sin duda entorpecía sus posibilidades de ganar fama y obtener nuevas ofertas de trabajo. Precisamente, la tradición del teatro independiente fundada por Leónidas Barletta se caracteriza por su antagonismo con el teatro comercial y sus lugares comunes: la figura del capocómico, el empresario y el pago de las actuaciones (Pellettieri, 2006). Desde la cobertura de espectáculos de *La Gaceta*, se realizaba un gesto opuesto a los independientes.

Al referirse a las puestas del Teatro Estable, no solo elaboraba críticas que distinguían el trabajo de cada actor y actriz, ya fuesen protagónicos o secundarios, sino que además comenzaba a incluir fotografías en primer plano de los intérpretes, como puede verse en la Imagen 1. El diario local abría así la posibilidad de crear un pequeño *star system*.

Si bien Ardiles Gray se interesa por las compañías independientes, su trabajo como crítico implicará una diferencia notable con la ética de anonimizar a los actores. Un actor entrevistado para esta investigación, que comenzó su trayectoria a finales de los 70, contará que, en su despegue profesional, fue central recibir una crítica elogiosa en el diario local para ser contratado después por el Teatro Estable. En suma, la crítica se transforma en una pieza importante para la puesta en valor del trabajo actoral y el fortalecimiento de sus carreras.

Al mismo tiempo, desde el año 1960 en adelante, cada 31 de diciembre *La Gaceta* incluye una nota en la que Ardiles Gray realiza un balance de la actividad teatral y otras artes en Tucumán. Entre el 60 y el 65, los balances de fin de año que realiza son positivos, fundamentando su entusiasmo en la cantidad y calidad de las puestas. El crítico encuadra la situación como un momento bisagra del teatro tucumano, que estaría asistiendo a una ocasión de crecimiento inédito. Dicho optimismo se quiebra en 1966, año en que se inaugura una serie de balances negativos que declaran que el teatro tucumano está “en crisis”.

Cabe señalar que, en junio de 1966, Juan Carlos Onganía había derrocado al presidente constitucional Arturo Illia, inaugurando un periodo especialmente sombrío para la provincia de Tucumán, caracterizado por el desmantelamiento de la industria azucarera, su principal actividad económica. Además, durante las décadas de los años 60 y 70, fueron cerrados más de veinte ingenios pertenecientes a grupos económicos de distinto carácter, un proceso crítico que se acompañó con una feroz política represiva. El resultado fue un dramático saldo de desocupación, hambre y éxodo de, al menos, un tercio de los habitantes de la provincia, así como el ataque directo a las organizaciones sociales (Pucci, 2007).

Si bien el virulento proceso político y represivo que atravesaba Tucumán no se manifiesta explícitamente en estas notas de fin de año, sin duda las condiciona. En los balances de la segunda mitad de la década de los años 60, Ardiles Gray se referirá explícitamente a los problemas laborales que atravesaba el teatro. Durante 1968 y 1969, el periodista expresa su preocupación ante la intermitencia y virtual desaparición de los elencos independientes:

Varios elencos desaparecieron, acobardados por los apuros económicos, la falta de fechas en las salas disponibles y también por su propia abulia culpable. Con todo vigor, sin términos medios, se cumplió este año la ley “el que trabaja come”, pero sin que se haya alentado la posibilidad de trabajo. De ahí que los sobrevivientes tengan doble mérito en este panorama. ... La actividad de la temporada fue cubierta casi completamente por tres elencos, dos oficiales (Estable y Universitario) y uno independiente (Nuestro Teatro). El resto quedó hundido en intentos tímidos, no computables (Ardiles Gray, 1968b, p. 11).

... de la abundancia de hace algunos años se ha caído hasta una expresión mínima en lo cuantitativo, pero no por decantación natural de valores, sino por la asfixia paulatina de los elencos independientes, huérfanos de aliento. El Teatro Estable y el Universitario, entidades oficiales, en vez de asumir con los presupuestos disponibles una política referida a todo el ambiente, optaron por monopolizar la actividad. Con ello a paso bastante rítmico, están ahora minando su propio porvenir, ya que los grupos independientes fueron en años anteriores los talleres donde se forjaron elementos que ahora militan en las instituciones escénicas del Estado (Ardiles Gray, 1969, p. 15).

Ardiles Gray, impulsor de la creación del Teatro Estable de la Provincia, encargado de vigilar la calidad del trabajo de los artistas, expresa una preocupación de primera importancia: la situación de las compañías independientes. Es interesante advertir una tensión no resuelta en las palabras del crítico: los teatristas independientes, ¿son culpables de la escasa producción de la temporada o son las víctimas de las condiciones de precariedad laboral? Según Zallo (2007), los mercados culturales son ‘imperfectos’, ya que la oferta precede a la demanda y están marcados por imperativos de innovación y flexibilidad, todo lo cual ocasiona una notable incertidumbre sobre la puesta en valor de los productos. En el caso que analizamos, el crítico Ardiles Gray advierte la contracción del trabajo de los independientes, y sus palabras se encuentran en permanente tensión: o bien les da crédito por su empeño, o bien los culpa por no ser lo suficientemente fuertes⁵. En la nota de 1968a, se indica la “abulia culpable” de los teatristas, “hundidos en intentos tímidos” (p. 11). En el balance

⁵ En *Credit & Blame*, el sociólogo norteamericano Charles Tilly (2008) sugiere que el análisis de la vida social puede simplificarse en un esquema según cómo los agentes asignan crédito o culpa a otros agentes.

de 1969, equilibra dicha responsabilidad al indicar que las compañías estatales deberían fortalecer a los elencos independientes, sobre todo porque son los independientes quienes luego participan de los elencos oficiales. Cuando años atrás el crítico celebraba un buen año teatral, indicaba por ejemplo que “los independientes ... que desde algún tiempo estaban en receso, volvieron por sus fueros.” (Ardiles Gray, 1960, p. 10). Sean positivos o negativos los balances, la intermitencia del trabajo de los independientes aparece ya en los 60 como un problema de primera importancia para el teatro de Tucumán.

Otro problema señalado por Ardiles Gray refiere a la formación de los actores y actrices. En distintas ocasiones, el crítico llama la atención sobre el hecho de que los intérpretes no tienen una formación que se adecúe a la corriente estética que buscan trabajar. Como indica Tossi (2017), Ardiles Gray ve con malos ojos a los grupos teatrales en los que se manifiesta un desacuerdo “entre la elección de la obra y la posibilidad de los intérpretes”, así como la incorporación de “actores sin la práctica graduada y graduable, lanzándolos ‘al toro’” (Ardiles Gray, citado por Tossi, 2017, p. 179). En el balance de ese mismo año, Ardiles Gray dirá que “los grupos oficiales e independientes, salvo algunas defecciones, lograron sus mayores éxitos al elegir obras que se adaptaran a sus posibilidades” (Ardiles Gray, 1969, p. 15).

La relación entre formación y decisiones de producción es un eje central a la hora de proyectar y juzgar el trabajo actoral. Al crear el Teatro Estable, Ardiles Gray y Muñoz decidieron que la comedia fuera la “archipoética dominante” en función de las “capacidades y limitaciones técnico-artísticas de los intérpretes” (Tossi, 2017, p. 171), en consonancia con una extendida suposición del teatro de arte: la comedia es el género más sencillo e inmediato para un intérprete. Por el contrario, el grupo Nuestro Teatro encaminó su práctica en otra dirección, caracterizada por una gran ‘audacia estética’, al poner en escena una notable diversidad de corrientes, por más que los intérpretes no tuvieran la formación adecuada: tragedias con elementos simbolistas, obras existencialistas de Sartre, teatro del absurdo de Ionesco (Tossi, 2017). Esta ‘audacia’ será habitualmente sancionada por Ardiles Gray en *La Gaceta*.

En cuanto a las exigencias de formación dirigidas a los intérpretes, eran ciertamente difíciles de cumplir, ya que recién a mediados de los 60 se inauguran los primeros espacios oficiales de formación. El Conservatorio Provincial de Arte Dramático fue el que mayor peso institucional tuvo, bajo la dirección de Bernardo Roitman, formado en la tradición

stanislavskiana, pero con gran influencia de Galina Tolmacheva⁶ (Nofal, s.f.). Distintos actores tucumanos formados en los años 70 recuerdan también la recomendación férrea del director Roitman de que los actores no deberían trabajar mientras no hubiesen terminado la carrera. Por este motivo, algunos incluso preferían no inscribirse si ya habían comenzado a tener ofertas de trabajo. También Nofal indica que “a la usanza de los viejos institutos, regía la prohibición de actuar profesionalmente mientras se estuviera en proceso de formación” (s.f., p. 48).

En este sentido, el modelo de formación suponía una gran inversión para los actores y actrices que recién comenzaban. En una época caracterizada por pequeños seminarios o prácticas informales de aprendizaje, el Conservatorio Provincial de Arte Dramático exigía a los estudiantes abandonar cualquier tipo de trabajo, con la incertidumbre habitual de los mundos artísticos, en los que formarse no implica necesariamente acceder a posiciones. Por estos tiempos, existía un circuito en Tucumán que ofrecía buenas oportunidades de trabajo, para el cual no era importante la formación en instituciones: el circuito del radioteatro, del cual hablaremos en el próximo apartado.

El trabajo artístico en el campo del radioteatro

Una de las actividades más importantes en Tucumán durante las décadas de los años 50, 60 y principios de los 70 fue el radioteatro, un circuito que conectaba empresarios, intérpretes, salas y públicos. A diferencia de otros géneros, el radioteatro estaba estrechamente ligado a la radio, un dispositivo de difusión masiva propio de las industrias culturales que permitía construir un vínculo con el público que los circuitos teatrales no tenían. De este modo, alcanzaba masivamente al público y revestía de fama a los intérpretes. Las compañías transmitían parte del espectáculo en la radio y luego recorrían distintas localidades de Tucumán llevando la obra que se había anticipado:

⁶ Galina Tolmacheva (1895-1987) fue una actriz y discípula de Konstantin Stanislavsky, que huye de la revolución bolchevique en 1917 y se instala en los años 20 en la Provincia de Mendoza, Argentina. Allí se desempeñará impartiendo el método de su maestro. El director porteño Alberto Ure refiere brevemente a un impactante encuentro personal con Tolmacheva, devenida para él en un personaje casi mítico por haber estado en contacto directo con figuras de la talla de Stanislavsky o Meyerhold (Ure, 2009).

... luego del panorama informativo que iba de las 13 a las 14 horas se sucedían tres o cuatro ‘novelas’ como se las llamaba. Eran interpretadas por diversos elencos encabezados por las estrellas del género de esos días ... Terminada la emisión radial, la camioneta esperaba en la puerta de la radio para salir a la función programada (Nofal, s.f., p. 57).

La tradición del radioteatro está enraizada en el circo criollo y la actuación popular argentinos, corrientes a las que la historia del teatro nacional prestó menos atención que a las estéticas del teatro independiente, debido sobre todo a la “profunda raigambre popular” del género, que ocurría en carpas, sin letra impresa ni tampoco en los edificios del “teatro culto” (Nofal, s.f., p. 56). Según Mauro (2015), desde las primeras décadas del siglo XX, la actuación popular es criticada por ser grosera e indecorosa, un juicio moral que fue mixturándose con un juicio estético, en tanto se los consideraba también malos actores a sus intérpretes. Como muestra la autora, el reconocimiento parcial de la actuación popular solo llegará de la mano de la cultura letrada, ya sea cuando Luigi Pirandello elogia públicamente la actuación de Luis Arata al protagonizar una obra suya, o de forma indirecta, cuando el crítico David Viñas reconozca el valor de la dramaturgia de Armando Discépolo por escenificar la inmigración (Mauro, 2015). El radioteatro se nutre del circo criollo y padecerá sus mismos estigmas por parte de la cultura letrada. En toda la década de los años 60 y 70, cuando abundan críticas de teatro a dos y tres columnas en *La Gaceta*, los espectáculos de radioteatro jamás son objeto de análisis. Se evidencia una poderosa frontera entre el teatro de arte de los independientes y el Teatro Estable, por un lado, y, por otro, el circuito del radioteatro.

Las compañías de radioteatro en Tucumán salían desde San Miguel, la ciudad capital, hacia el interior, y no estaban obligadas a ir únicamente a centros urbanos que contasen con un edificio teatral. El elenco cargaba con una estructura que podía armarse en parajes rurales de unos pocos cientos de habitantes, incluso en la intemperie. “Salías todos los días. Creo que los lunes nomás descansábamos, y los martes, miércoles, jueves, el sábado dos funciones, y a lo mejor viernes dos funciones y domingo una. El lunes descansábamos y el martes arrancábamos de nuevo”, recuerda el actor Jorge García, “Era agotador” (comunicación personal, 13 de abril de 2022)⁷. Los trabajadores de radioteatro podían hacer

⁷ De aquí en adelante, todas las referencias al actor Jorge García surgen de la misma comunicación personal del 13 de abril de 2022.

temporadas extensas, de varios meses y varios días por semana, aun conservando otros trabajos. El actor y director Carlos Kanán recuerda haber hecho una temporada de 8 meses con 250 funciones de una puesta radioteatral sobre la vida de Ceferino Namuncurá:

En esos años, tenés 25, 30 años. No me cansaba nada. Inclusive yo trabajaba, era empleado público. Llegaba a las tres, cuatro de la mañana y a las siete ya me levantaba. Muchas veces el auto en que viajábamos, cuando llegaba, paraba en la puerta del trabajo y dormía hasta que llegaban los primeros compañeros de la oficina (risas). Para mí era sacrificado, pero son cosas que a mí me gustaban (Kanán, comunicación personal, 6 de mayo de 2022)⁸.

En este caso, incluso en una práctica con mayor remuneración que la del circuito independiente, Kanán destaca sobre todo el placer, dado que su trabajo fijo y clásico era otro, en una oficina pública. En cuanto a la circulación del dinero, el empresario teatral obtenía el grueso de la recaudación de las entradas, mientras que los intérpretes recibían un 'bolo', un monto fijo de dinero. "Por ahí iba mal una función, iba poca gente. Y te daban medio bolo", recordaba otro actor. Esto podía generar rispideces con el empresario/director, ya que, cuando ocurría lo opuesto e iba mucha gente, los actores difícilmente recibían un dinero extra.

A su vez, el director también tenía a su cargo la producción: "Toda la producción corría por cuenta mía, escenografía, vestuario, absolutamente todo", recuerda Kanán, quien se desempeñó como productor y director de varias puestas. Al comienzo, las emisoras de radio les pagaban a las compañías por presentarse, indica. Sin embargo, más adelante invitaban a las compañías para promocionar su trabajo, pero sin ofrecerles dinero a cambio, ya que este podría obtenerse en las giras. Al final, recuerda Kanán, las radios les cobraban a las compañías por presentar allí su trabajo, de modo que el paso por la radio era una inversión obligada para luego salir de gira.

En alguna medida, estos cambios pueden comprenderse en función de cómo la radio fue perdiendo su posición central y, en una etapa tardía, terminan buscando ganancias en las propias compañías. Este derrotero nos muestra la progresiva retracción de la radio

⁸ De aquí en adelante, todas las referencias al actor y director Carlos Kanán surgen de la misma comunicación personal del 6 de mayo de 2022; y las del actor tucumano Ricardo Podazza surgen de la comunicación personal del 1 de marzo de 2022.

frente a otros medios, especialmente la televisión. Muchas de las experiencias narradas por los artistas entrevistados para esta investigación, de hecho, ocurrieron en los años 70, época final del radioteatro. “Pocos quedamos de los que hicimos radioteatro, porque se van muriendo lógicamente. Yo agarré el coletazo”, reflexionaba Jorge García, quien hizo radioteatro en los años 70. Por su parte, el actor tucumano Ricardo Podazza indicaba haber sido un gran fanático del género como radioescucha en su adolescencia. Sin embargo, al comenzar su actividad profesional a finales de los 70, en un contexto político adverso, ya el radioteatro se había eclipsado como oportunidad de trabajo.

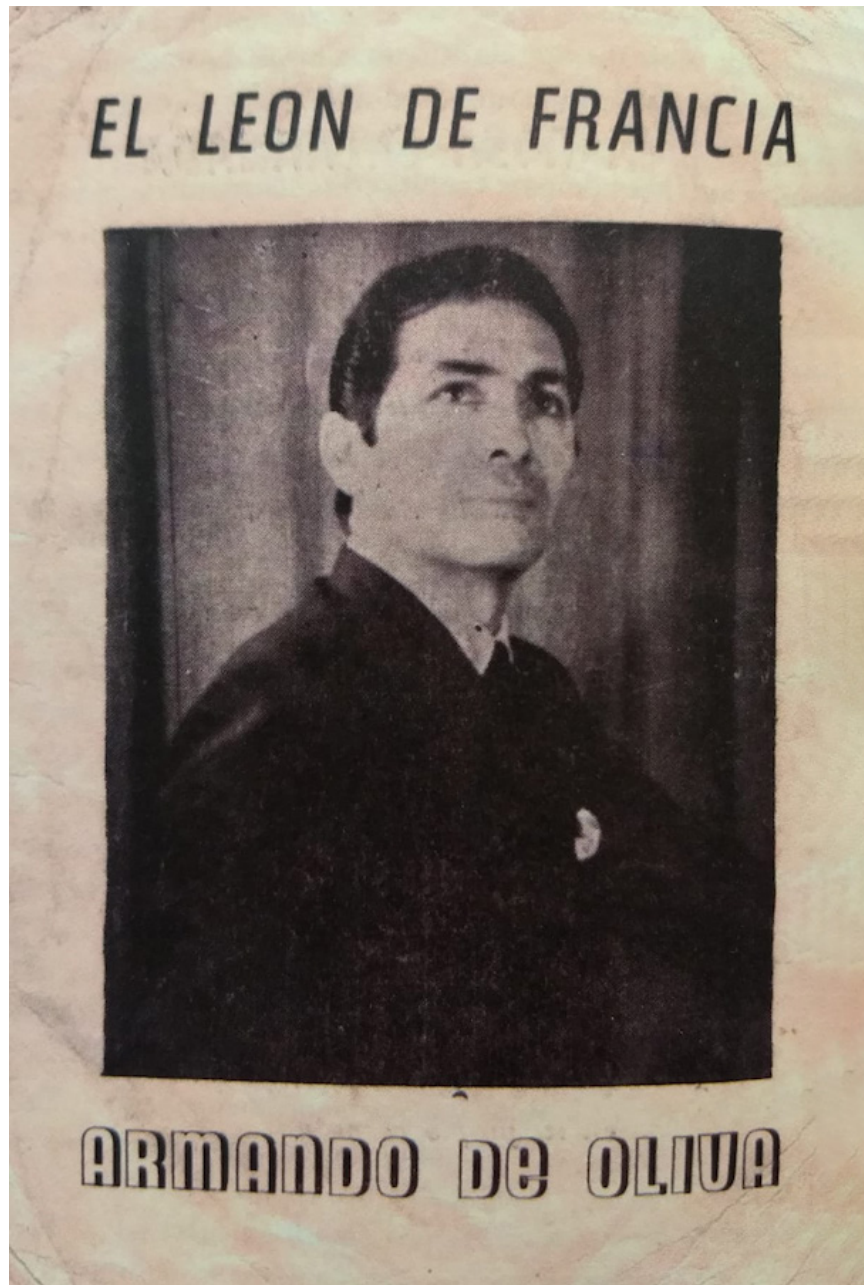
Además de las entradas, los elencos podían desplegar otras estrategias para obtener dinero. Comúnmente, los espectáculos de radioteatro estaban acompañados de un baile y mesas donde la gente comía y bebía. Jorge García recuerda que en su compañía dos actores organizaban una rifa, una estrategia típica para acrecentar sus ganancias:

(Uno de los actores) se paraba, explicaba primero a la gente ‘Bueno, ahora vamos a hacer la rifa porque, ustedes saben, nosotros no tenemos jubilación... entonces esto va a la caja de jubilación para nosotros, cuando nos retiremos’. ¡Un verso, mentira! Después se la dividían entre ellos. Entonces me decían, yo era nuevito ahí: ‘Te voy a dar un porcentaje para que vos bajés a la platea y vendás la rifa.’ ¡Yo era el galán! Y a la chica que hacía la primera actriz, jovencita, linda, también bajábamos a vender la rifa. Vendíamos la rifa, después se hacía un sorteo ...El que ganaba se llevaba un juego de platos... Por supuesto, cosas baratas.

Es interesante subrayar estos rebusques para acrecentar las ganancias por parte de los trabajadores de la compañía, así como el hecho que la rifa fuera encuadrada, de cara al público, como un aporte solidario para el elenco⁹.

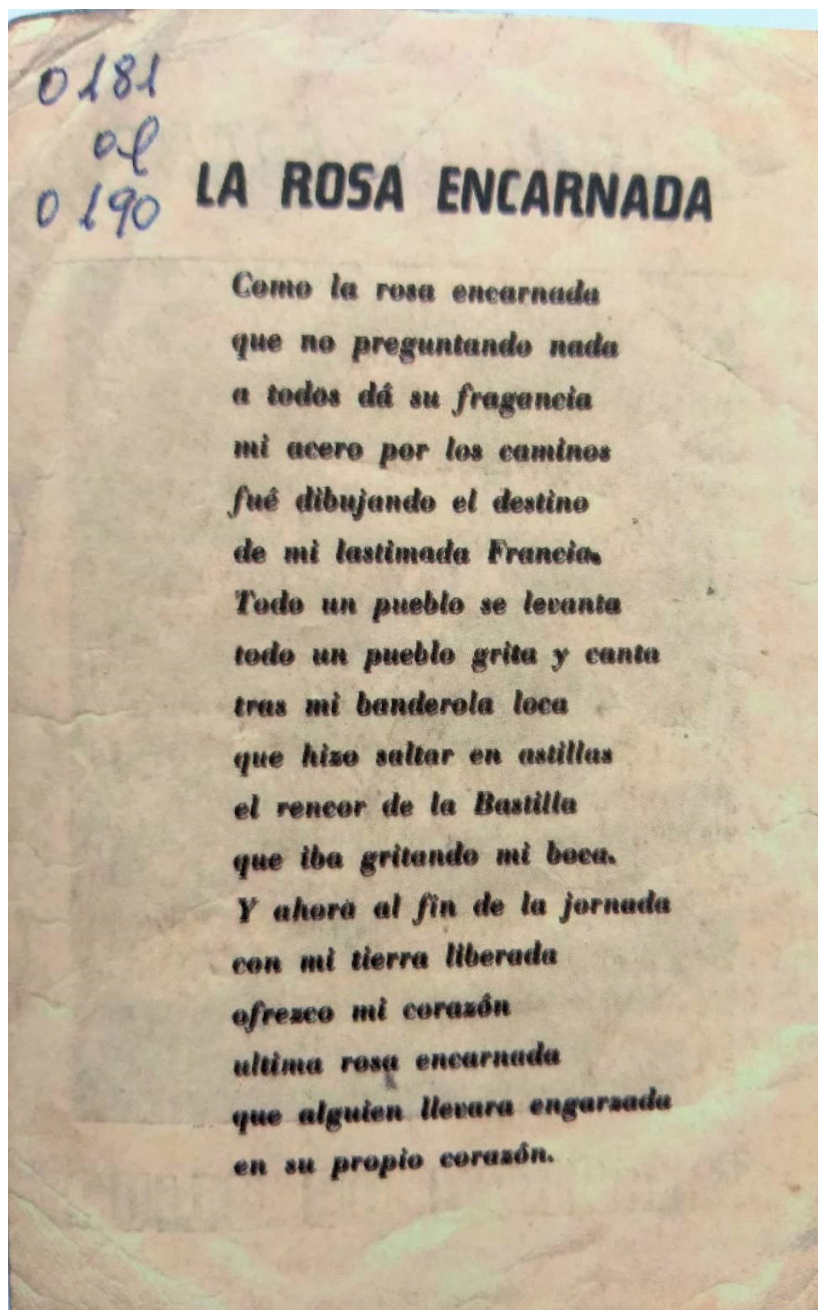
⁹ En una comunicación personal, el director y maestro tucumano Rafael Nofal refiere la misma anécdota de una rifa presentada en función de las difíciles condiciones laborales de los actores. Puntualiza además que la rifa se realizaba en el último entreacto, que se volvía muy largo para lograr vender la mayor cantidad de números.

Imagen 2. Anverso de tarjeta entregada en el espectáculo *El León de Francia*, en la que se observa la imagen del actor Armando de Oliva



Fuente: Confluencias de Rafael Nofal (s.f., pp. 72-73).

Imagen 3. Reverso de tarjeta entregada en el espectáculo *El León de Francia*, en la que se observa el poema que daba inicio a la puesta en escena



Fuente: Confluencias de Rafael Nofal (s.f., pp. 72-73).

Ya en esta escena de los años 70 podemos rastrear la precariedad laboral de los artistas como una condición conocida para los espectadores. Uno de los premios clásicos de la rifa era la foto de la compañía o del protagonista, como la que puede observarse en la Imagen 2. Nótese especialmente en el poema los números anotados a mano en el margen superior izquierdo: “181 a 190”; se trata de los números que la persona había comprado para la rifa (Imagen 3).

El público tenía un rol de especial importancia en el radioteatro, no solo para la recaudación de los artistas, sino también en la construcción de su estética. Las personas podían escuchar el radioteatro desde sus casas, pero muchas, incluso, hacían fila en los estudios de grabación para ver a sus artistas en vivo. A su vez, durante las giras, los espectáculos de radioteatro podían transformarse en verdaderos acontecimientos para pueblos pequeños. Carlos Kanán recuerda una larga gira en la que llegaron a un pueblo, y la plaza y la catedral donde debían actuar estaban atestadas de personas, por lo que tuvieron serias dificultades para entrar. Al asistir a otro pueblo, San Pedro de Guasayán, en el límite entre Santiago del Estero y Catamarca, el público les agradecía la llegada pues, gracias a ellos, “el intendente había regado las calles”¹⁰.

En consecuencia, el trabajo de los artistas de radioteatro estaba revestido de una mística especial, muy distinta de las funciones de fines de semana en la ciudad. Las giras por el interior habilitaban escenas de gran intensidad en tanto el espectáculo movilizaba a toda una comunidad. Al mismo tiempo, los espectáculos muchas veces estaban vinculados a otras instituciones, ritos y prácticas de sociabilidad. En el caso citado, observamos un espectáculo de radioteatro vinculado a la tradición católica. En otras ocasiones, el espectáculo era acompañado por baile y comida en un clima de fiesta. Otro entrevistado recuerda una ocasión en que llevaron un espectáculo a una escuela y parte de la recaudación se destinaba a la cooperadora¹¹. También allí se expendía comida y la puesta teatral se asentaba sobre los lazos comunitarios de una institución educativa. En suma, lejos de existir como

¹⁰ Regar las calles de tierra es una costumbre habitual en los pueblos pequeños en épocas de calor para evitar que se levante polvo y refrescar el ambiente.

¹¹ En Argentina, las escuelas públicas cuentan con una cooperadora escolar, una asociación civil integrada por padres, personal escolar y directivos. La cooperadora no participa de la administración de la institución, pero recauda fondos y realiza aportes para gastos corrientes y extraordinarios de la escuela.

un circuito apartado y hermético, el radioteatro hacía uso y se potenciaba por otros ritos y circuitos de sociabilidad de los que las artes toman distancia, como la escuela, la religión o las fiestas populares.

A diferencia de los espectáculos independientes, los actores y actrices de radioteatro podían construir un pequeño *star system*: “La magia de la radio transportaba las voces del radioteatro y la gente quería conocer a sus *ídolos* ... Llegábamos nosotros y te calculás... Desde que entrábamos al pueblo, la gente en la vereda, en las calles, saludando todo. Era impresionante”, afirma Kanán. A diferencia de lo que podía ocurrir en el circuito independiente, el trabajador de radioteatro aceptaba la fama y la admiración del público como un reconocimiento deseable. Según Morin (citado por Casale, 2018), una estrella es aquel o aquella intérprete cuya ‘figura de estrella’ contamina al personaje y el personaje, a su vez, contamina a la estrella. El *star system* argentino se afianzó sobre todo en los años 40 con el cine sonoro, con figuras como Libertad Lamarque, Luis Sandrini o Tita Merello. No obstante, a diferencia de Francia o Estados Unidos, donde la vida privada de las estrellas era un importante objeto de consumo mediante un gran aparato publicitario, en Argentina esto ocurrió solo tardíamente y con menor intensidad (Casale, 2018).

Cabe indicar que no había premios ni críticas periodísticas para el radioteatro, por lo que el frenesí del público era la principal garantía para la continuidad de su trabajo. De hecho, Jorge García recuerda que podía ocurrir que un actor transmitiese al mediodía, pero no pudiera viajar por la tarde. En esos casos, el público se daba cuenta, nos explica García: “Por ahí la gente te decía ‘No es el mismo, ¿no? ¡La voz es distinta!’”. Esto demuestra que el hecho de que esa voz hubiera estado antes en radio era un factor clave de la expectación, en tanto se deseaba asistir a ver en vivo a las voces que antes se había escuchado por radio.

En cuanto a la formación, los intérpretes de radioteatro aprendían su oficio en la práctica y los intérpretes ascendían de papeles menores a protagonistas. De este modo, el cabeza de compañía le heredaba luego su rol a su principal discípulo: “todo era transmitido a los ‘meritorios’ en forma acelerada y sobre la marcha” (Nofal, s.f., p. 69). Tal como observamos en el apartado anterior, de forma contrastante, en el circuito de los independientes y del Teatro Estable cobraba fuerza el Conservatorio Provincial, que no permitía actuar a sus estudiantes. Al mismo tiempo, el crítico Ardiles Gray no veía con buenos ojos que los intérpretes no estuvieran formados. De este modo, también en el plano de la formación existía una frontera entre los actores del conservatorio y los de radioteatro, muy exitosos y conocidos, que no habían tenido una formación graduada e institucional. De todas formas, los intérpretes

podían circular por esas fronteras con relativa facilidad e incorporarse a los espectáculos de radioteatro sin abandonar su actividad en el circuito independiente.

Con la llegada de la dictadura militar, por un decreto, se cierran las dos radios principales y “los actores de radioteatro quedan en un cono de sombra” (Nofal, s.f., p. 76) al perder sus oportunidades de trabajo. Algunos de ellos logran incorporarse al elenco del Teatro Estable de la Provincia e incluso alcanzan roles protagónicos. Según Nofal, el director Carlos Olivera tendrá a su cargo un elenco oficial con intérpretes venidos de distintas corrientes: formados en la tradición stanislavskiana, de la tradición de Adriá Gual y Cunil Cabanellas, y del radioteatro. De este modo, cuando el Teatro Estable realizó *Mi bella dama*, necesitaba que sus protagonistas pudiesen bailar y cantar, así que el director colocó a los actores de radioteatro en roles secundarios. Sin embargo, cuando realizó *El conventillo de la paloma* de Alberto Vaccarezza, les dio a estos actores los roles principales (Nofal, s.f.). En gran medida, el reconocimiento del Teatro Estable de la Provincia hacia los actores del radioteatro ocurre cuando el género entraba ya en su ocaso y cerraba su ciclo.

Palabras finales

El presente artículo analizó las características laborales de los artistas de teatro en las décadas durante 1960 y 1970 en la ciudad de San Miguel de Tucumán. Para ello, hicimos referencia al circuito independiente, la constitución de una institución oficial con un elenco asalariado, la jerarquización de la crítica periodística y las particulares características del circuito de radioteatro. El trabajo puso de relieve la frontera entre un circuito urbano, constituido por el Teatro Estable de la Provincia y las compañías independientes, y el circuito del radioteatro, mucho más próximo al interior de la provincia.

Las pautas de obtención de dinero por el trabajo artístico son un factor clave que diferencia circuitos. El hecho inédito que inaugura el Teatro Estable de la Provincia en los 60 es la posibilidad de que un grupo de actores y actrices tenga un salario fijo por su trabajo como intérpretes. Además, las grandes puestas que caracterizarán la producción del Teatro Estable en los años 70 y 80 permitirán que la institución sea una potencial oportunidad laboral para quienes comienzan sus trayectorias. En contraste, a lo largo de los años 60, vemos un teatro independiente con dificultades para sostenerse en el tiempo, hasta que a finales de la década solo Nuestro Teatro mantenga su actividad. Por su parte, el radioteatro constituía un circuito que ofrecía permanentemente oportunidades de trabajo y el pago de las puestas, aunque con duras exigencias de viajes y una demanda intensa de prácticamente todos los días de la

semana. Al mismo tiempo, si bien el *star system* saca al actor de la invisibilidad y lo incluye en la distribución de las ganancias, no trae beneficios para todos por igual: como en el cine, existe un notorio desequilibrio entre las primeras figuras y las restantes, tanto en las retribuciones percibidas como en las jerarquías sociales dentro de las compañías (Casale, 2018).

También, los actores del Teatro Estable se vuelven estrellas y, con el correr de los años, acumulan tal prestigio que hasta hoy existen como parte de las narrativas locales sobre la historia del teatro tucumano. La construcción de ese carácter de estrellas no se debe únicamente al mérito de los intérpretes, sino también a la intervención permanente de la crítica teatral de Julio Ardiles Gray en *La Gaceta*, la cual podía incluir fotografías de los intérpretes y largos párrafos analizando su trabajo. Basta mirar los periódicos de los años 50 para advertir que se trata de una novedad de los 60 que se mantendrá también hasta principios de los 70.

En este sentido, el presente artículo mostró que, para analizar las características del trabajo de los artistas, es importante considerar cuáles son las pautas de puesta en valor de dicho trabajo. Mientras en el radioteatro el beneplácito del público juega un papel central, sobre todo por la necesidad de vender boletos y rifas para equilibrar los gastos de la gira, en el circuito oficial e independiente, el rol de la crítica teatral especializada cobrará importancia. La dictadura militar iniciada en 1976, cuyas prácticas represivas comienzan en Tucumán ya en 1975, implicó el cierre de salas, radios e instituciones, así como una contracción de la cobertura de espectáculos en el diario local. La década del 80 tendrá nuevas características. El radioteatro ya habrá finalizado definitivamente su ciclo y en 1984 se fundará la carrera universitaria de teatro, una institución que modificará profundamente la escena teatral tucumana.

Referencias

- Ardiles Gray, J. (1 de octubre de 1960). La ratonera. *La Gaceta*, p. 8.
- Ardiles Gray, J. (31 de diciembre de 1960). En música y teatro, la de 1960 fue una activa temporada. *La Gaceta*, p. 10.
- Ardiles Gray, J. (31 de diciembre de 1963). Para el espectador, 1963 fue un año muy bueno. *La Gaceta*, p. 8.
- Ardiles Gray, J. (31 de octubre de 1966). Las criadas. *La Gaceta*, p. 10.
- Ardiles Gray, J. (10 de octubre de 1968a). El zoo de cristal. *La Gaceta*, p. 13.
- Ardiles Gray, J. (31 de diciembre de 1968b). Tiempo de crisis en teatro. *La Gaceta*, p. 11.
- Ardiles Gray, J. (31 de diciembre de 1969). Teatro: desencanto con algunas excepciones. *La Gaceta*, p. 15.
- Bliss, S. (2010). *Tucumán. Una historia para todos*. San Miguel de Tucumán, Argentina: Ediciones de la Feria del Libro.
- Casale, M. (2018). El actor en el star system argentino ¿Trabajador privilegiado o mero producto? *Telón de fondo*, 27, 245-254. DOI: 10.34096/tdf.n27.5102
- de la Garza Toledo, E. (2009). Hacia un concepto ampliado de trabajo. En J.C. Neffa, E. de la Garza Toledo, & L. Muñiz Terra (Comps.), *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales* (pp. 111-140). Buenos Aires, Argentina: CICCUS.
- Mauro, K. (2015). La actuación popular porteña como patrimonio cultural intangible. En Ministerio de Cultura de la Nación (Ed.), *#PensarLaCulturaPública: aportes para una cartografía nacional* (pp. 177-183). Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Cultura de la Nación.
- Mauro, K. (2018). Cooperativismo y condiciones laborales de los actores del teatro porteño. *Revista Pilquen*, 21(15), 38-48. Recuperado de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-31232018000500005

- Mauro, K. (14 de septiembre de 2020). Tenemos que hablar (de números), Torvaldo. *Revista Gestión Cultural*. Recuperado de <http://rgcediciones.com.ar/tenemos-que-hablar-de-numeros-torvaldo-un-analisis-de-los-indicadores-surgidos-durante-la-pandemia>
- Mauro, K. (2022). Trabajo y artes del espectáculo en la Ciudad de Buenos Aires. Precariedades y contradicciones que reveló la pandemia. *Trabajo y sociedad*, XXIII(38), 163-181.
- Menger, P.M. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology*, 25, 541-574.
- Menger, P.M. (2016). Sociology and Creative Work: a Critical Debate. *American Sociological Association (ASA) Sociology of Culture Newsletter*, 28(2), 6-12.
- Nofal, R. (s.f.). *Confluencias. Evolución y desarrollo de la actuación en Tucumán*. San Miguel de Tucumán, Argentina: Ediciones del Ente Cultural de Tucumán.
- Pellettieri, O. (2006). *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Pucci, R. (2007). *Historia de la destrucción de una provincia. Tucumán 1966*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Pago Chico.
- Salas Tonello, P. (2022a). *El teatro de San Miguel de Tucumán: reconocimientos, circuitos, instituciones y trayectorias* (Tesis de doctorado en Sociología). Escuela de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Argentina. Recuperado de <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1844>
- Salas Tonello, P. (14 de octubre de 2022b). *El Teatro estable de la provincia de Tucumán: un análisis como política cultural y como oportunidad laboral*. Trabajo presentado en el Workshop “Diálogos sobre Cultura, Arte y Política”, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. Recuperado de https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.15227/ev.15227.pdf
- Tilly, C. (2008). *Credit & Blame*. Princeton, United States: Princeton University Press.
- Tossi, M. (2017). Capítulos IV, V y VI. En M. Vignoli (Coord.), *La cultura en Tucumán. Artistas, instituciones, prácticas* (pp. 146-282). Buenos Aires, Argentina: Consejo Federal de Inversiones.

- Tossi, M. (2019). Estrategias de regionalización de la historiografía del teatro argentino. *Revista Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 10(20), 45-65.
- Tríbulo, J.A. (2006). *Tucumán es teatro*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Instituto Nacional del Teatro.
- Tríbulo, J.A. (2007). Tucumán (1959-1976). En O. Pellettieri (Dir.), *Historia del teatro argentino en las provincias. Volumen II* (pp. 525-570). Buenos Aires, Argentina: Galerna.
- Tríbulo, J.A. (2009). Gratificaciones y desventuras de un investigador: rescate y revalorización de Cañas y trapiches de Alberto García Hamilton. En M. Tossi (Comp.), *La Quila. Cuadernos de Historia del Teatro. N° 1* (pp. 101-112). San Miguel de Tucumán, Argentina: Universidad Nacional de Tucumán.
- Ure, A. (2009). *Ponete el antifaz: escritos, dichos y entrevistas de Alberto Ure*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Instituto Nacional del Teatro.
- Zallo, R. (2007). La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio. *Zer. Revista de Estudios de Comunicación*, 12(22), 215-234.