

XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007.

Azúcar amargo y campo cultural: Tucumán, 1966-76.

Orquera, Yolanda Fabiola (CONICET).

Cita:

Orquera, Yolanda Fabiola (CONICET). (2007). *Azúcar amargo y campo cultural: Tucumán, 1966-76. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-108/725>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**XI° JORNADAS INTERESCUELAS/ DEPARTAMENTOS DE HISTORIA
Tucumán, 19 al 22 de Septiembre de 2007**

Título: “AZÚCAR AMARGO Y CAMPO CULTURAL: TUCUMÁN, 1966-76”

Mesa Temática Abierta: 81: CONFLICTO Y CAMBIO SOCIAL EN LA ARGENTINA RECIENTE: DE LOS AÑOS '60 A LA ACTUALIDAD

Universidad, Facultad y Dependencia: CONICET

Autora: Orquera, Yolanda Fabiola, Investigadora Asistente, CONICET

Dirección, teléfono, fax y dirección de correo electrónico:

Catamarca 424, 6 A, San Miguel de Tucumán, 4000, Argentina

Tel: 0381 4211850

E-mail: fa_orquera@yahoo.com

“AZÚCAR AMARGO Y CAMPO CULTURAL: TUCUMÁN, 1966-76”

El 29 de junio de 1966, a pocos días de haber derrocado al presidente Arturo Illia, el Gral. Onganía visitó la provincia de Tucumán como presidente de facto. A pesar de las promesas efectuadas en favor del desarrollo de la economía de la provincia, que venía soportando una crisis sostenida, su visita trajo como novedad el lanzamiento del plan “Salimei”, que implicaba el cierre de siete ingenios azucareros, a los que pronto se sumarían otros cuatro. El desempleo que esta medida generó causó la emigración de alrededor 200.000 personas sobre el total de 700.000 habitantes de Tucumán.¹ Así, la situación desatada por el cierre de los ingenios generó una serie de conflictos tales como las protestas obrero-estudiantiles conocidas como “tucumanazo” (1969) y “quintazo” (1972), la emergencia de la guerrilla armada y el comienzo del terrorismo de estado en el

¹ Este conflicto se fue acrecentando desde que, después del '55, se tendiera a reducir la “protección distributiva”, favoreciendo cada vez más a los capitalistas y a los ingenios más grandes, ubicados sobre todo en Salta y Jujuy. A su vez, a principios de los '60 se produjo la compra de cinco ingenios por parte de la CAT, Compañía Azucarera Tucumana, que contaba entre sus accionistas a miembros judíos del Directorio del Partido Comunista. Esto habría contribuido a que a los dirigentes de la llamada “Revolución Argentina”, que profesaban un extremo catolicismo, tomaran la decisión de cerrar tres de sus ingenios. La heterogeneidad étnico-religiosa a la que había llegado la clase dirigente argentina como consecuencia de la inmigración de la primera mitad del siglo XX enfrentaba así la resistencia de la aristocracia más rancia. El historiador Roberto Pucci se ocupa del tema en “El “affaire del azúcar: cuando el régimen de Onganía tomó por asalto la provincia de Tucumán (1966-1970), Primera y segunda parte en <http://www.argenpress.info/nota.asp?num=006106> y tercera parte en <http://www.argenpress.info/nota.asp?num=006114>.

monte tucumano, iniciado con el “Operativo Independencia” (1975), crudo anticipo de lo que significaría el golpe militar del 24 de abril de 1976.²

El período que va de 1966 a 1976, enmarcado por los dos últimos golpes militares, dio lugar a un campo cultural altamente politizado, marcado, en líneas generales, por la tensión entre tradición –el catolicismo conservador, el anti-peronismo y la cultura de élite– y renovación –la emergencia de un nuevo peronismo, la iglesia tercermundista y la inclusión en el concepto de cultura de aquellas consideradas “marginales” o “populares”. Ahora bien, a pesar de la persistencia del cierre de los ingenios en la memoria colectiva de los tucumanos, no hay trabajos que se ocupen de los efectos de esta situación en la actividad cultural de este período en forma integradora y en relación con el contexto en el que fueron producidos. Es evidente, sin embargo, que las relaciones sociales generadas por la industria azucarera afectaban no sólo la economía de la provincia, sino también, en mayor o menor medida, la vida de sus habitantes. Esto hizo que esas relaciones impregnaran los textos de contenido artístico e intelectual que de manera más o menos directa trataban de elaborar discursivamente los conflictos y la violencia que desencadenaban. Esto se puede percibir en un amplio corpus de manifestaciones poéticas, narrativas, ensayísticas, cinematográficas y teatrales, aunque mi investigación se ocupa fundamentalmente de las cuatro primeras.³

Los textos ligados a los conflictos generados por el azúcar tienen como *leitmotiv* el *oxímoron* que une lo dulce del producto final a lo amargo de las condiciones de trabajo. Esta oposición, que en ocasiones se resuelve como una utopía hacia el futuro, funciona dentro de un campo de fuerzas mayor que, debido a la crisis, estaba profundamente desequilibrado. Sin embargo, lejos de “reproducir” tal relación de fuerzas, esas producciones tendían a cuestionar la “modernización” anunciada por la dictadura de Onganía, apuntando en su lugar a una mejora radical de las condiciones de vida de obreros y campesinos. En este sentido, examino la relación entre lo político, lo social, lo económico, lo afectivo y lo cognitivo en textos con alta gravitación en la conformación de

² Ver al respecto Emilio Crenzel, *El tucumanazo*. Centro Editor de América Latina y Universidad Nacional de Tucumán: Tucumán, 1991 y María Seoane, *Todo o Nada. La historia secreta y la historia pública del jefe guerrillero Mario Roberto Santucho*. Planeta: Buenos Aires, 1991. Recientemente Eduardo Anguita ha realizado un video documental, “El azúcar y la sangre. Tucumán 1966-1976”, con guión de Alberto Elizalde Leal y producido por Alcatres.

³ Considero, sin embargo, los aportes realizados por Mauricio Tossi al estudio de la actividad teatral de este período, especialmente sobre la obra de Oscar Quiroga, actor y dramaturgo pionero del teatro independiente.

la sensibilidad estética y política de sus receptores. Este enfoque exige ciertas consideraciones:

Primero, si bien resulta fundamental la categoría de *representación*, ésta no se toma en un sentido discreto, sino como una práctica de significaciones continuas que a la vez nunca es igual a sí misma, porque está plagada de matices en los que es fundamental tener en cuenta la distancia social y la distancia afectivo/cognitiva entre el sujeto, el objeto y el receptor de la representación. Sostengo –a diferencia de algunos críticos subalternistas-, que la importancia de la función de la representación resulta clave en el fortalecimiento de subjetividades debilitadas por su lugar en el sistema de explotación económica.⁴ Como muchos de los registros de este período y las prácticas que los originaron fueron destruidos por el terrorismo de estado, se hace imperioso buscar la forma de rearticular al menos los ejes semánticos de ese campo para lograr un acercamiento crítico -a la vez que profundamente afectivo- a ese núcleo de producción creativa en la que se conjugaron pensamiento y sentimiento.

Segundo, como se considera aquí la emergencia de los sectores sociales deprimidos al campo representacional, se hace necesaria la revisión del concepto de “campo intelectual” para dar cabida al aporte intelectual de sujetos que no provienen necesariamente ni de la burguesía ni de sectores urbanos. En esta dirección, propongo y utilizo mi propio concepto de *capital experiencial* como contrapartida al de “capital cultural”, de Pierre Bourdieu, para poder valorar positivamente el aporte cognoscitivo de los sujetos subalternos, que en el corpus que manejo son los “pobres” o, más específicamente, los trabajadores del surco.

Tercero, es importante notar que el corpus –que se describirá a continuación- no surge de la reunión ocasional de textos correspondientes a un período previamente demarcado, sino que reúne producciones vinculadas entre sí por su referencia al azúcar –al espacio y a su gente- y por las *interrelaciones internas y externas al campo*. Las conexiones externas al campo estuvieron dadas a través de revistas como *Primera Plana* y el diario *La Opinión*, en los que se publicaban notas referidas a temas, obras y autores que marcaban el pulso del debate intelectual internacional, a menudo contrastante con la realidad represiva que se vivía dentro del país. Así, un concepto importante en la

⁴ Desde mi punto de vista, las posiciones abiertamente anti-representacionales de algunos críticos resultan cuestionables porque no contribuyen a reforzar la “agencia subalterna” que afirman defender. Ver, por ejemplo, Latin American Subaltern Studies Group, “Founding Statement,” *Dispositio/n* 46, (1996) 1-11

conformación de ese campo es el de *des-colonización*, que se difundió en Argentina a través de traducciones de la obra de Frantz Fanon y que tomó un carácter “nacional” con la difusión que hizo el *Grupo Cine Liberación* de los discursos que pronunciaba Perón en Madrid, publicados a su vez en *Primera Plana*. Las conexiones internas, en tanto, que se establecieron entre productores culturales y actores políticos, sindicales e incluso religiosos, fueron favorecidas espacios alternativos y por tres instituciones: La Universidad Nacional de Tucumán, el Consejo Provincial e Difusión Cultural y la Federación de Obreros y Trabajadores de la Industria Azucarera y (FOTIA).

La ciudad de San Miguel de Tucumán contaba en ese momento con espacios de confluencia cultural abiertos a la participación de distintos sectores sociales. Los eventos realizados en la sala de reuniones de la FOTIA (Altos de la calle Congreso y General Paz) y en las iglesias barriales permitían el encuentro de la gente del “centro” con la de los barrios y de las villas donde se encontraban las parroquias. Los patios de las facultades y la zona del comedor universitario –que estaba en calle Muñecas primera cuadra- permitían la entrada del debate político en los espacios académicos, a la vez que a menudo se generaban encuentros entre estudiantes y habitantes de las zonas más empobrecidas, como las que crecían a espaldas de la Quinta Agronómica. A su vez, espacios como *Nuestro Teatro*, el *Teatro Alberdi* o el cine-teatro *Capitol* –escenario de los recitales del rock nacional que llegaban de Buenos Aires- conjugaban a menudo la sensibilidad artística y política entre la burguesía más intelectualizada. Bares como el *ABC* –ubicado en las inmediaciones de la Facultad de Artes- y *La Cosechera* daban lugar a la creación espontánea y a la bohemia cotidiana. Por su parte, las peñas *El Cardón* y *El alto de la Lechuza* –además de otras más populares- y las “guitarreadas” en casas particulares, proporcionaban un ambiente propicio para una práctica de tipo ritual en la que la expresión musical y poética iba unida al escuchar silencioso y a la reflexión introspectiva, práctica que se fue perdiendo a medida que se fue imponiendo el uso de los equipos de amplificación de sonido.⁵

La Universidad Nacional de Tucumán, que desde 1966 contaba el Canal 10 de televisión, medio que en sus primeros años gozó de cierta autonomía con respecto al estado y al poder económico, ya que podía producir sus propios programas. A su vez, sus organizaciones estudiantiles coordinaban su actividad académica con fuertes

⁵ El guitarrista Juan Falú, al recordar cómo era el clima que se generaba en las viejas peñas, señala que la noche de las peñas se caracterizaba por su “rareza”, en cuanto daba lugar a que sujetos muy heterogéneos entre sí hablaran de todo, incluyendo de lo político. [Entrevista realizada por la autora de esta ponencia: Buenos Aires, octubre de 2005]

cuestionamientos económico-políticos al gobierno provincial y nacional e inclusive al rector interventor, lo que las convertía en un factor político sobresaliente. Otra institución clave para la articulación de las relaciones entre los distintos sectores fue el Consejo Provincial de Difusión Cultural, un ente autárquico creado en 1958 para reforzar el sistema provincial de producción artística. Este Consejo, que contaba con fondos propios (el 5% de las ganancias del Casino, de los juegos de azar y de rentas generales), se organizaba en cinco departamentos: el de música, de literatura y cine, el de artes plásticas, el de teatro y el de radiofonía.⁶ Por su parte, la Federación de Obreros y Trabajadores de la Industria Azucarera (FOTIA), creada en 1944, al representar al sector más afectado por la política económica de la dictadura militar, estuvo directamente involucrada en eventos político-culturales de este período. Dado su origen peronista y su oposición al estado dictatorial, se preocupó por fortalecer una subjetividad de resistencia entre los obreros de la caña de azúcar, generando canales de intercambio permanente con actores culturales.⁷ El caso más notable en este sentido es el del ferviente apoyo dado a las producciones que el cineasta Gerardo Vallejo le dedicaba a la vida y la historia de los trabajadores azucareros.

Conformación del corpus

En cuanto a la organización sincrónica del campo, parto de la distancia social por un lado, y la distancia afectivo/cognitiva, por otro, entre el sujeto y el objeto de los textos. En tal sentido, es importante no perder de vista el tipo de relaciones de poder que regía la vida de los trabajadores de la caña de azúcar, que daba lugar a cuatro grupos de asalariados: trabajadores de fábrica permanentes, trabajadores de fábrica temporarios, trabajadores de surco permanente y trabajadores de surco temporarios, que en su mayoría provenían de otras provincias del norte o de los “cerros altos”.⁸ Mientras que los grupos

⁶ En 1967 se modificó su estructura: se crearon el departamento de Medios Audiovisuales, en el que se reunían las Secretarías de radio, TV y cine, que se desprendía del área de literatura, por un lado, y las Secretarías Técnicas de folklore y del Interior, por otro. Esta última constituyó comisiones de cultura en todos los municipios con presupuestos y programas propios, entre los que se destaca la formación de promotores culturales para las 102 Comunas Rurales. Gaspar Risco Fernández, su entonces director, describió las funciones de este organismo en “El Consejo Provincial de Difusión Cultural”, *Juvenilia*, Revista del Centro Patriótico y Cultural Juvenilia -Biblioteca Alberdi”, Tafí Viejo-Tucumán, núm. 100 (VII/1969), texto reproducido en *Antropología Cultural del Azúcar*, Serie de Estudios y Documentos 6. Tucumán: Centro de Documentación e información educativa, Secretaría de Estado de Educación y Cultura, 1995.

⁷ La relación entre la FOTIA y las manifestaciones culturales de la época puede rastrearse en los archivos del diario La Gaceta incluidas en el libro de Risco Fernández, *Antropología cultural del Azúcar*.

⁸ Dos estudios clásicos sobre esta cuestión son los realizados por Silvia Sigal en 1970, “Crisis y conciencia obrera: la industria azucarera tucumana”, *Revista Latinoamericana de Sociología*, Vol. 6, N. 1, 60 – 99 y el

“permanentes” habitaban en casas precarias situadas dentro de los ingenios y contaban con algún grado de educación formal, los “temporarios” montaban “ranchos” de madera o adobe y quedaban en gran medida fuera del sistema educativo. Esto da lugar a diferencias en cuanto al grado de identificación y al tipo de perspectiva (integrada o crítica) adquirida con respecto a la forma de vida relacionada al surco y al ingenio, a sus dueños y a los estados nacional y provincial. Estos aspectos se pueden estudiar tomando representaciones tales como la leyenda popular de *El familiar*, testimonios de zafreros inmigrantes, excluidos del sistema de educación formal -como los que filma el cineasta Gerardo Vallejo y los que registran los promotores enviados por el *Consejo Provincial de Difusión Cultural* a los pueblos del interior- y el testimonio de un obrero azucarero involucrado en la lucha armada.

Por otra parte, los intelectuales y artistas viven, generalmente, fuera de los ingenios, si bien algunos forman parte o bien tienen a algún miembro de su familia entre los “trabajadores permanentes”, lo que les permite identificarse con la perspectiva afectivo-ideológica de ese sector. Otros –la mayoría- pertenecen a grupos urbanos vinculados a la vida universitaria; su interés en la crisis del azúcar tiene que ver con su incidencia en la política y la economía provinciales, pero también en la movilización y las expectativas producidas por la Revolución Cubana en el resto de Latinoamérica, tan distantes del proyecto del Onganiato. En este marco hay, sin embargo, diferentes formas reposicionarse ante los episodios acuciantes de la situación provincial. Por ejemplo, el cineasta Gerardo Vallejo –un miembro del “Grupo Cine Liberación”– llevó adelante las series televisivas “*Testimonios de Tucumán*” (1972-73) y “*Testimonios de la reconstrucción*” (1973-74).⁹ Estas filmaciones, cuyas cintas fueron destruidas por sus detractores en 1974, incluyeron manifestaciones no cinematográficas –folklore, poesía, narrativa, debate político- en función de la exploración de un nuevo modelo social. El hecho de registrar a los trabajadores más pobres del surco, dándoles la oportunidad de articularse discursivamente, de auto-representarse, constituyó en sí toda una novedad, mostrando además que las relaciones de clase en ese momento se daban en íntima relación con la emergencia del discurso peronista que resurgía desde abajo, a pesar de la proscripción. Por otro lado, el

de Miguel Murmis y Carlos Waisman en 1969, “Monoproducción agroindustrial, crisis y clase obrera: la industria azucarera tucumana”, *Revista Latinoamericana de Sociología* 5, 344-383

⁹ He realizado un estudio sobre esta experiencia en “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*, *Revista Electrónica de Estudios Latinoamericanos*, vol.5, núm. 19, Buenos Aires, abril-junio de 2007, 29-49, en <http://www.iigg.fsoc.uba.ar>

hecho de que los *Testimonios* se hayan emitido por el recién inaugurado Canal 10, dependiente de la UNT, pone de relieve la importancia que había adquirido la televisión como medio de comunicación masiva; a su vez se observa que este medio todavía proporcionaba un margen para producciones que mostraban críticamente la realidad local aún bajo la égida del régimen dictatorial. Por su parte, tomado como símbolo de la resistencia de los trabajadores contra el régimen dictatorial, *El Camino hacia la muerte del Viejo Reales* (1969-1971) sufrió la censura hasta 1973, pero logró convertirse en el único registro visual sobreviviente de las condiciones de vida en los ingenios, ya que los registros de la serie “Testimonios” fueron destruidos por la política de terror.

Otros artistas a considerar son los hermanos Pepe y Gerardo Núñez, salteños de nacimiento, vivieron en Tucumán en su juventud, produciendo una serie de composiciones musicales centradas en la representación de personajes populares, algunos de los cuales formaron parte de luchas sociales. Pepe montó además, junto al poeta salteño Ariel Petrocelli y al guitarrista Juan Falú, el espectáculo poético-musical “Zafra”, representado en la sala “Nuestro Teatro” y en el auditorium de la Quinta Agronómica en 1972 y llegó a editar un disco, “La piel del pueblo”, antes de entrar en un período de silenciamiento obligado, después del último golpe militar. Por su parte, el poeta José Augusto Moreno hizo las letras para la música del primer largometraje de Vallejo, mientras que Lucho Díaz reconstruyó en su poesía la vida de los sectores populares de Bella Vista, ciudad íntimamente vinculada al ingenio del mismo nombre. En uno de los intentos más consistentes de poetizar la historia local, “Madre Cooperativa” (1974), una oda al emprendimiento colectivo encarado en 1969 por ex obreros del ingenio Bella Vista en la que traza una alegoría de la historia provincial: en un “Ayer” feudal, los trabajadores del cañaveral eran posesiones de sus dueños, en un “tiempo humano” los peladores de caña se definen ya como “ángeles de guerra bajo el cielo” y en el presente de la escritura, “la escena” de la zafra se describe como “un gran florecimiento de cuchillos” que “eriza la piel de Tucumán”.¹⁰

Existen, además, dos sectores que tocan tangencialmente la problemática del ingenio. Uno es el de los artistas plásticos metropolitanos –rosarinos y porteños– que

¹⁰ La obra de Díaz está dispersa, excepto por *Madre Cooperativa*, editada por la Universidad Nacional de Tucumán en 1991, así como la obra poética de Pepe Núñez (*Cancionero*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 2000). No hay registros escritos de Zafra, aunque circula una copia grabada del espectáculo. La obra de Moreno no ha sido editada en forma orgánica todavía.

buscaban aliarse con el movimiento obrero en pos de una utopía común. Esta posición estético-ideológica dio lugar a la muestra plástica bautizada como “Tucumán arde”, por un lado, y al filme de Octavio Getino *El familiar* (1972), el cual toma esta leyenda para leer la historia latinoamericana desde una perspectiva andina. Se trata de artistas que, aunque estén “fuera” del sistema cultural azucarero en un sentido geográfico-experiencial, lo toman como objeto de sus representaciones para denunciar los efectos condenables de la explotación a la que se ven sometidos los trabajadores más humildes. En el otro extremo de este sistema se ubican a los “pobres” de ascendencia indígena que, bajando de los “cerros altos” en busca de una mejora en su calidad de vida, a menudo movidos por las vagas noticias que les llegan sobre los beneficios propiciados por el peronismo, se encuentran con la dura experiencia del surco. Al llegar se enfrentan, a la necesidad de elegir entre sufrir la explotación del surco o rechazarla, aunque esto último signifique quedar al margen de la sindicalización y de la adquisición de cualquier forma de “conciencia obrera” que les ayude a constituirse en actores de la historia. En este grupo resulta fundamental el testimonio de la coplera Gerónima Sequeira, quien cuenta que bajó hacia Amaicha del Valle para que sus hijos fueran a la escuela y tuvieran documentos. Aunque en su periplo llega a ser trabajadora temporaria del ingenio “La Esperanza”, caracteriza a esta experiencia como un “infierno” y opta por trabajar como conserje de escuela y posteriormente como empleada doméstica.¹¹ Aunque percibe que su condición de pobreza se debe a una superposición de privaciones, su posición al margen del sistema productivo y la mezcla de afectividad en la situación de explotación que experimenta, no le permiten agudizar su criticismo del poder, aunque los efectos del mismo se dejen traslucir en su relato.

El último punto a considerar, aunque no el menos importante, corresponde a la *dimensión diacrónica in extenso*, que permite observar que tanto la simbología como la problemática que aparecen en este tipo de textos comenzaron a aparecer desde mediados de la década del treinta, cuando coincidieron las tempranas emisiones radiales, las primeras

¹¹ Este aspecto ha sido analizado en mi artículo “Gerónima Sequeira: intervención en el imaginario de ‘lo argentino’ desde el ‘canto de la tierra’ ” *Cuerpo(s) de mujer. Representación simbólica y crítica cultural*, Zulma Palermo, Coord., Córdoba: Ferreira Editora, 2006. También hay un estudio de Gaspar Risco Fernández sobre este testimonio: “Gerónima Sequeira, cantora: trabajo y conciencia crítica”, *Cultura y Región*. Centro de Estudios Regionales e Instituto Internacional “Jaques Maritain”: Tucumán, 1991, 237-254. El texto de Sequeira ha sido incluido en la compilación de Nicolás Brizuela, *Cantar la vida. Conversaciones con: Mercedes Sosa, Aimé Painé, Teresa Parodi, Leda Valladares y Gerónima Sequeira*. El Ateneo: Buenos Aires, 1992.

grabaciones de Atahualpa Yupanqui -que datan de 1936-, la emergencia del peronismo y la formación de la FOTIA (Federación de Obreros y Trabajadores de la Industria Azucarera, formada en 1944).¹² Estos fenómenos marcaron un punto de inflexión en la fisonomía y la dinámica artístico-intelectual de la provincia y de su capital, instalando cuestiones que desde ese momento comenzarían a ser tratadas con frecuencia, como la emergencia de los “pobres” y la tácita interpelación a la “buena” conciencia burguesa, la incomodidad que generaba en las clases medias la emergencia del peronismo (tema tratado por Juan José Hernández en el cuento “La Reunión”), la amenaza que implicaba la modernización para el “paisaje” provinciano (cuestión cara a los poemas y reflexiones del Chivo Valladares) y el fin de la visión bucólica de la naturaleza y de sus habitantes (tema predilecto de las primeras zambas de Yupanqui y del poeta jujeño residente en Tucumán Raúl Galán). Es decir que para comprender este campo resulta crucial considerar la gravitación simbólica de textos preexistentes; a pesar de haber vivido fuera de la provincia desde 1946, las zambas de Yupanqui alcanzaron gran peso simbólico en la formación política de los campesinos. Por su parte, Raúl Galán y Rolando “Chivo” Valladares, resultaron fundamentales en la amalgama interna del campo, al trabajar en colaboración y al reflexionar sobre el hecho mismo de la comunicación creativa entre artistas ubicados en distintos lugares del texto social, lo que resulta muy sugestivo a la hora de explorar la posibilidad de trascender, en la creación, los esquemas establecidos de percepción del otro.

Conclusiones:

El trabajo que presento aquí aspira a mostrar que la dinámica cultural que va de 1966 a 1976 fue el resultado de un largo proceso, que comenzó a tomar forma al menos desde la década del treinta, y que fue abruptamente desarticulado como efecto colateral del Operativo Independencia. Ya desde 1974 se comenzaron a notar los efectos de la represión cultural, cuando se atentó contra la vida de los padres del cineasta Gerardo Vallejo, empujándolo a exilio y provocando la destrucción de las cintas de sus documentales televisivos; también se vería obligado a emigrar Juan Falú, cuyo hermano está desaparecido; Pepe Núñez y Lucho Díaz –ambos ya fallecidos-, tuvieron que recluirse en sus propios hogares para salvar su vida, lo mismo que muchos de los artistas que

¹² Analizo este particular en “Marxismo como mediador evanescente: Yupanqui, indigenismo y peronismo”, ponencia presentada en la mesa 78 de estas jornadas. Con respecto a los dos últimos puntos conviene consultar el libro de Gustavo Rubinstein, *Los sindicatos azucareros en los orígenes del peronismo tucumano* Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional de Tucumán: San Miguel de Tucumán, 2005.

colaboraron con Vallejo; las canciones más críticas de Yupanqui, a su vez, fueron censuradas, así como las interpretaciones de Mercedes Sosa, quien, si bien vivía desde principios de los sesenta fuera de la provincia, tuvo que salir del país. Incluso *El campesino tucumano*, libro en el que el filósofo Gaspar Risco Fernández, describía la experiencia Freire llevada a cabo en el llano zafrero por la Secretaría del Interior del Consejo de Difusión Cultural entre 1969 y 1971 fue secuestrada. Este caso constituye así una buena muestra de uno de los tantos “procesos que afectaron profundamente la estructura económica y la vida política del país e impactaron sobre la identidad, la cultura y la experiencia de los trabajadores y los sectores populares”, sobre los cuales esta mesa se propone reflexionar. Mediante la selección de un corpus de textos literarios y cinematográficos y la identificación de sus principales coordenadas sincrónicas y diacrónicas intento comprender el funcionamiento de un campo artístico-intelectual que creció en torno a la producción azucarera de Tucumán entre las dos últimas dictaduras militares, cuyo conocimiento se hace necesario para poder rearticular los ejes simbólicos del imaginario provincial.

