

**LA DANZA FOLCLÓRICA
EN EL TEATRO SANTIAGUEÑO**

Colección Convergencias

UNIVERSIDAD NACIONAL DE SANTIAGO DEL ESTERO

AUTORIDADES

RECTORADO

rectora
Lic. Natividad NASSIF
vicerrector
Dr. Carlos Raúl LÓPEZ

SECRETARÍAS

secretaria General
Ing. Agr. Msc. Claudia
Alicia DEGANO

secretario Académico
Prof. Víctor Hugo LEDESMA

secretaria de Administración
Mg. María Mercedes DÍAZ

secretario de Ciencia y Técnica
Dr. Publio ARAUJO

secretario de Planeamiento
Universitario
Arq. Luis RIGHETTI

secretaria de Extensión
Universitaria
Biól. Amelia N. GIANNUZZO

secretaria de Bienestar
Estudiantil
Lic. María Luisa ARAUJO

COORDINACIÓN

Área de Relaciones
Interinstitucionales
Ing. Juan Carlos SERRANO

FACULTADES

AGRONOMÍA Y
AGROINDUSTRIAS
decano
Ing. José Manuel SALGADO
vicedecano
Dr. José Francisco MAIDANA

CIENCIAS EXACTAS
Y TECNOLOGÍAS
decano
Ing. Héctor Rubén PAZ
vicedecano
Ing. Pedro Juvenal BASUALDO

CIENCIAS FORESTALES
decano
Dr. Víctor Hugo ACOSTA
vicedecana
Lic. Elsa del Valle IBARRA

HUMANIDADES, CIENCIAS
SOCIALES Y DE LA SALUD
decana
Mg. María Mercedes ARCE
vicedecano
Lic. Hugo Marcelino LEDESMA

ESCUELA PARA LA
INNOVACIÓN EDUCATIVA
directora
Dra. Eve Liz CORONEL

COMITÉ ACADÉMICO

Ing. Ada S. ALBANESI

Dr. Alejandro AUAT

Ing. Agr. Msc. Claudia DEGANO

Biól. Amelia Nancy GIANNUZZO

Ing. Myriam LUDUEÑA

Ing. Roberto Enrique PINTO

Dra. María Adriana VICTORIA

Lic. Estela VILLAVICENCIO

Nelly Beatriz Tamer

**LA DANZA FOLCLÓRICA
EN EL TEATRO SANTIAGUEÑO**



Tamer, Nelly Beatriz
La danza folclórica en el teatro santiagueño. - 1a ed. - Santiago del Estero: EDUNSE, 2014.
171 p.; 21x15 cm.

ISBN 978-987-29880-3-6

1. Teatro Argentino. I. Título.
CDD 808.2

Fecha de catalogación: 25/03/2014



Coordinación de Comunicaciones y Medios Audiovisuales
de la Universidad Nacional de Santiago del Estero
Directora: María Eugenia Alonso
Directora editorial: Ester Nora Azubel
Corrección: Heraldó Alfredo Pastor
Diseño editorial y maquetación: Noelia Achával Montenegro
Diseño de tapa: María Eugenia Alonso

© EDUNSE, 2014
Av. Belgrano (S) 1912 - G4200ABT
Santiago del Estero, Argentina
email: infoedunse@gmail.com
<http://www.unse.edu.ar/edunse/>

ISBN 978-987-29880-3-6

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros publicados por **EDUNSE** incumbe exclusivamente a los autores firmantes y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista ni de la Coordinación de Comunicaciones y Medios Audiovisuales, ni del Comité Académico u otras autoridades de la Universidad Nacional de Santiago del Estero.

La reproducción total o parcial de este libro, en cualquier forma que sea, por cualquier medio, sea éste electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o fotocopia no autorizada por los editores, viola derechos reservados. Cualquier utilización debe ser previamente autorizada.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

A quienes se sienten atraídos por el acervo cultural vernáculo y, de una u otra manera, contribuyen con sus diversos aportes a que el teatro santiagueño, en el que está inmersa la danza folclórica, se difunda entre las genuinas expresiones artísticas del NOA y del país.

ÍNDICE

PRÓLOGO	
SANTIAGO DEL ESTERO EN LA POLIFONÍA DE	
TEATROS ARGENTINOS por JORGE DUBATTI.....	17
AGRADECIMIENTOS.....	23
INTRODUCCIÓN.....	25
I. LA DANZA FOLCLÓRICA	
EN EL TEATRO SANTIAGUEÑO.....	31
Conceptualizaciones y proyección socio-cultural	
del folclore.....	31
El folclore de Santiago del Estero.....	34
Vivencias y sentimientos en la danza folclórica	
santiagueña.....	37
Expresión y comunicación de la música y el canto.....	43
La danza folclórica: diversión-devoción en	
tradiciones religiosas populares.....	44

Fiestas populares religiosas y paganas.....	45
LA FIESTA DEL SEÑOR DE LOS MILAGROS DE MAILÍN.....	46
LA FIESTA DE LA VIRGEN DE SUMAMPA.....	48
DANZA FOLCLÓRICA Y ESPECTÁCULO DRAMÁTICO EN	
LA FIESTA DE SUMAMAO.....	49
DANZA FOLCLÓRICA EN EL VELORIO DEL ANGELITO.....	59
LA FIESTA DEL TANICU EN LA MÍTICA SALAVINA.....	63
EL REZA-BAILE DEL PROMESANTE EN LA TELESIA DA.....	66
EL CARNAVAL: UNA FIESTA POPULAR.....	67
II. EL TEATRO NATIVISTA EN	
SANTIAGO DEL ESTERO.....	71
El patio criollo y su inserción en el teatro. Aporte	
de Andrés A. Chazarreta.....	72
La danza folclórica santiagueña: un vínculo entre	
Andrés Chazarreta y Walt Disney.....	78
El patio criollo en el Teatro de Carlos Aureliano	
Flores.....	79
Espectáculos folclóricos teatrales en Santiago	
del Estero.....	82
III. DEL PATIO CRIOLLO AL TEATRO DANZA.	
ALGUNAS EXPRESIONES EN SANTIAGO DEL ESTERO.....	87
Teatralización de Leyendas Santiagueñas.....	87
La leyenda del Crespín.....	88
LA LEYENDA DEL CRESPI N EN TEATRO.....	90
Lo histórico y lo folclórico en <i>La Rubia Moreno</i>	92
La danza folclórica en <i>Los cuentos de don</i>	
<i>Andrónico</i>	104
<i>Carnaval santiagueño</i> , adaptación teatral.....	117
<i>La Salamanca</i> de Ricardo Rojas.....	122
MÚSICA Y DANZA EN <i>LA SALAMANCA</i>	126
La Telesita, leyenda mítica.....	127
<i>LA TELESITA EN MAILÍN</i> DE NICANDRO PEREYRA.....	128
<i>EL RETABLO DE LA TELESITA</i> DE CLEMENTINA ROSA QUENEL.....	132
<i>TEATRO-DANZA: TELESITA</i>	137

<i>VOCES Y SUEÑOS</i>	146
Teatralización de la leyenda <i>El Huiñaj</i>	149
CONSIDERACIONES FINALES.....	153
ÍNDICE DE IMÁGENES Y MATERIAL GRÁFICO.....	157
BIBLIOGRAFÍA.....	159
Obras de Teatro.....	166
Videos consultados.....	168
ENTREVISTADOS.....	169

PRÓLOGO
SANTIAGO DEL ESTERO EN LA
POLIFONÍA DE TEATROS ARGENTINOS

Asistimos, en los últimos veinte años, a una fecunda multiplicación y diversificación de los estudios teatrales en la Argentina. Dichosamente, la cartografía de la teatrológia nacional (llamamos así al conjunto de las disciplinas que enfocan la indagación teatral: Historia, Crítica, Análisis, Archivística, Teatro Comparado, Cartografía Teatral, Ecdótica, Pedagogía, Teoría, Epistemología, etc.) se ha vuelto multicentral: cada región del país posee sus propios destacados investigadores, y esto hace que las grandes ciudades cuenten con especialistas que dominan en profundidad la historia de sus teatros locales.

Un campo teatral se mide no solamente por el teatro que produce, sino además por los estudiosos con los que cuenta. Cada campo teatral se enorgullece de sus científicos y ensayistas. Si el teatro es un acontecimiento territorial, solo puede ser estudiado territorialmente, en su propio contexto; y de allí, el auge de las investigaciones necesariamente locales y regionales. La nueva situación

habla del crecimiento del teatro nacional, que tanto han estimulado desde su creación la Ley Nacional de Teatro y el Instituto Nacional de Teatro (1997), así como las universidades e instituciones locales y el Fondo Nacional de las Artes.

Este fenómeno está ligado al afianzamiento de otra noción: no hay *un* teatro argentino, sino muchos *teatros argentinos*, con características diferentes, aportaciones singulares y formas diversas de vincularse con el teatro del mundo. Y esto se evidencia, no solo dentro del país, y en relación con las áreas de frontera internacional, sino también fuera del país, en todo el mundo, como producto de aquellos argentinos que se fueron, voluntaria o forzosamente, de la Argentina, y hacen teatro argentino en otros países. Felizmente, quedó enterrada la vieja idea de que había *un* centro teatral que irradiaba a todo el país. En realidad nunca fue así, y hoy tenemos plena conciencia de ello. La cartografía multipolar de los teatros nacionales favorece, en consecuencia, una Historia Comparada del teatro argentino, o mejor dicho, de los teatros argentinos, obra de conjunto a cuya composición se halla actualmente abocado un grupo concertado de investigadores, dentro y fuera de la Argentina.

Como hemos señalado en nuestro libro *Cien años de teatro argentino* (2012), todo depende de la focalización territorial, y de las reglas que impone al conocimiento esa territorialidad específica. En un país tan vasto como el nuestro, de tan rica extensión y de tan diversa historia, con una realidad tan compleja de orígenes indígenas, transculturación de los legados de diversas culturas del mundo y generación de producciones culturales peculiares, podríamos escribir muchas y diferentes historias de esos teatros argentinos, si trabajáramos el recorte de estudio en el plano más puntual de una ciudad, un pueblo, el campo, la selva o la montaña, o en los planos más amplios de lo regional, lo nacional, lo latinoamericano, lo continental o lo mundial.

La historia del teatro argentino es, en suma, un problema de Cartografía Teatral, disciplina de la Comparatística, que estudia la localización territorial de los fenómenos teatrales y su vinculación geográfica. La perspectiva de la Cartografía Teatral resulta insoslayable por el simple hecho de que los acontecimientos teatrales siempre son territoriales, siempre están localizados en un punto de reunión convivial al que acuden artistas, técnicos y espectadores. Por la naturaleza de su acontecer, el teatro no se deja desterritorializar a través de la mediación tecnológica y exige la presencia de los cuerpos de quienes lo hacen: actores, técnicos, espectadores. En esto se diferencia radicalmente de la televisión, el cine o el internet. Esencialmente territorial y localizado, cada vez que acontece en un punto del planeta, el teatro es una reunión de cuerpos presentes, y esos cuerpos acarrear al territorio del acontecimiento la *geografía humana* de todo el mundo.

El teatro argentino incluye una polifonía de teatros, desplegados en un mapa multicentral y en un espesor de mapas superpuestos y relacionados. La construcción de eso que llamamos *teatro argentino* cambia según consideremos como eje territorial de la focalización a Buenos Aires (y sus muy diferentes barrios), las provincias (sus grandes capitales o su *interior*), el vínculo con las áreas internacionales (las conexiones fronterizas con Uruguay, Brasil, Paraguay, Bolivia y Chile: teatro rioplatense, guaraní, andino, etc.), los permanentes viajes, migraciones y desplazamientos, la producción del teatro argentino dentro de una comunidad específica que traza una frontera intranacional (por ejemplo, los mapuches) o más allá, las fronteras geopolíticas en cualquier lugar del mundo. Especialmente en los últimos años, las redes internacionales de circulación han generado una planetarización (término que usamos en forma alternativa para oponerlo a la idea de homogeneización cultural de la globalización, que se lleva muy mal con el teatro), que hace que un espectáculo pueda presentarse en incontables lugares (valga un ejemplo argentino: *Villa Villa* del grupo De la Guarda, ofrecido

en decenas de ciudades en cuatro continentes). No será la misma historia, si se la cuenta desde Capital Federal, Córdoba, Santiago del Estero o Tierra del Fuego, o desde la experiencia de los exiliados argentinos en México, España o Estados Unidos. Y esto constituye uno de los ingredientes fascinantes de la historiografía teatral: la posibilidad del multiperspectivismo y la visión plural.

En estas nuevas coordenadas teatrológicas del pasado reciente, del presente y que, sin duda, se acentuarán en el futuro, el trabajo de investigación de Nelly Beatriz Tamer, y especialmente el libro que prologamos, adquieren un protagonismo sobresaliente. Los estudios de Tamer dedicados a Santiago del Estero son pieza fundamental en el armado de esta cartografía nacional y latinoamericana. El Premio Teatro del Mundo, que otorga el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, distinguió su libro *El teatro en Santiago del Estero 1900-1960. Evolución, caracteres y factores que incidieron en su desarrollo* (2010). Por otra parte, ha colaborado con la *Historia del teatro argentino en las provincias*, dirigida por Osvaldo Pellettieri. Trabaja actualmente en la continuación de su obra *El teatro en Santiago del Estero*, de 1960 hasta nuestros días. Pero hay que destacar que, además de investigadora, Tamer es artista: incorpora a sus saberes teóricos los saberes que provienen de la práctica escénica en Santiago del Estero, como dramaturga, directora y adaptadora. Venimos insistiendo en la importancia de esa interrelación, la del artista-teórico y del teórico-artista, desde la Filosofía del Teatro, que no es sino una filosofía de la praxis teatral. Hay un saber teatral de las prácticas escénicas –como dice Mauricio Kartun, “el teatro sabe”, “el teatro teatral”- que es fundamental para otorgar a los estudios teatrales una nueva base epistemológica. Coincidimos al respecto con Tibor Bak-Geler, cuando propone -en su artículo “Epistemología teatral”¹- refundar nuestros conocimientos sobre el arte, a

1 Tibor Bak-Geler (2003). “Epistemología teatral”. En *Investigación Teatral*. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, (4), 81-88

partir de las reflexiones producidas por los mismos artistas; para comprender las manifestaciones artísticas en profundidad, afirma, hay que

acercarse a las teorizaciones que sí son aplicadas, probadas, y funcionales en la práctica para producir un fenómeno artístico. Se trata de las teorizaciones de Appia, Craig, Meyerhold, Laban, Kandinsky, Klee, Albers, etc., por mencionar algunos nombres de las artes escénicas y de las artes plásticas, pero en cualquier disciplina artística encontramos casos similares. No estoy idealizando los conocimientos en cuestión, sin embargo, la práctica demuestra que son un instrumento de trabajo para el sujeto artista que facilitan la creación y permiten la verificación de los resultados.

¿Qué mejor fuente para un teatrólogo que la observación y categorización de su propia experiencia como artista, que resuelve en la práctica procedimientos, poéticas, problemas, y está permanentemente enfrentado a un horizonte de descubrimiento?

La danza folclórica en el teatro santiagueño es una síntesis ejemplar de lo antes señalado. Evidencia el trabajo de una investigadora que conoce en detalle los avatares de su campo teatral, que identifica como objeto de estudio una de las expresiones más originales del teatro santiagueño, apenas considerada hasta hoy. Su estudio territorial le permite acceder a fuentes primarias, asistir a los espectáculos, reconstruir experiencias con los protagonistas, y especialmente dar cuenta de la concepción singular que anima a este tipo de teatro, tanto entre los creadores como en el público. Lo hace además con herramientas teóricas y metodológicas pertinentes y actualizadas. Tamer parte de una conceptualización científica del folclore, para luego analizar su presencia en Santiago del Estero a través de la danza, la música y el canto. Observa la presencia de la danza folclórica en espectáculos de *diversión-devoción* de tradiciones religiosas populares de Santiago del Estero: la Fiesta del Señor de los Milagros de Mailín, así como la Fiesta

de la Virgen de Sumampa. Luego se detiene en la presencia de la danza folclórica en el espectáculo dramático (Fiesta de Sumamao), en el Velorio del Angelito, en la Fiesta del Tanicu, en la Telesiada y en el Carnaval, fiesta popular con características particulares en Santiago del Estero. Se detiene después en el teatro nativista de *patio criollo* y en la contribución del gran músico Andrés A. Chazarreta, así como en las expresiones de Carlos Aureliano Flores. Finalmente, observa la diversidad de poéticas, del *patio criollo* al *teatro danza*, y organiza una agrupación de espectáculos a partir de la teatralización de leyendas y relatos santiaguenses (El Crespín, La Rubia Moreno, *Los cuentos de Don Andrónico*, el mundo del Carnaval santiaguense, La Salamanca, La Telesita, El Huiñaj) por diversos grupos y autores. Hay que resaltar, además, el aporte iconográfico, que revela el minucioso trabajo de búsqueda de fuentes y documentos. Por otra parte, Tamer recupera en su escritura modelos de investigación regional como los estudios de Ricardo Rojas y de Bernardo Canal Feijóo. Entre la tradición y la renovación científica.

Quienes amamos la historia del teatro argentino, de *los teatros argentinos*, agradecemos profundamente a Nelly Beatriz Tamer por su trabajo, por su rigurosidad, por su pasión investigativa, por su permanente actualización. *La danza folclórica en el teatro santiaguense* nos permite ingresar de forma integral y fascinante a un mundo único de las artes escénicas y enriquecer así nuestra cartografía teatral y nuestra conciencia cultural-territorial. Santiago del Estero le debe mucho a la autora de este libro, que ojalá estimule a otros investigadores de otras regiones a pensar comparatísticamente los fenómenos analizados por Tamer con los que se producen en otras regiones del país.

Jorge Dubatti
Universidad de Buenos Aires

AGRADECIMIENTOS

Al Instituto Nacional del Teatro por otorgarme la beca.

A la Universidad Nacional de Santiago del Estero, en particular a EDUNSE por publicar y difundir esta investigación.

A quienes brindaron su valiosa colaboración a través de materiales, algunos inéditos, fotografías, programas de mano, artículos periodísticos y entrevistas que posibilitaron esta investigación.

A Publio Araujo, Publio Araujo (h), Luis C. Alén Lascano, Hugo Argañarás, Mercedes Ballerini de Messad, Santiago Barraza, María Inés Bravo de Gentile, Adriana Canal Feijóo, Lucía Cano de Gómez, Andrés Chazarreta, Carmen Chazarreta, María Eugenia Di Lullo de Garay, Marta Flores Taboada, Luis Guillermo Garay, Horacio García, Eva Gardenal, Rosa Gil Rojas de Ramírez, Dardo del Valle Gómez, Víctor Hoffman, Homero Luis Manzione (Acho Manzi), Michèle Meugens, Presbítero Gerardo Montenegro, Daniel Nassif,

Alberto Nader, Sixto Palavecino, Osvaldo Pellettieri, Juan Carlos Reyes, Juan Saavedra.

A Norma Liliana Tamer por su acompañamiento en la investigación y lectura crítica del trabajo y a Ledda Larcher por el cuidado puesto en la digitalización del material iconográfico.

INTRODUCCIÓN

El presente libro es el resultado de la investigación "Incorporación de la danza folclórica en el teatro santiagueño". Este se refiere a las significaciones y alcances posibles de un campo de estudio que conjuga la danza folclórica y el teatro en íntima imbricación cuando se refiere, en particular, al teatro santiagueño. El objeto de esta propuesta es conocer, comprender y acercarse a lo que Jean-Marie Schaeffer (1998) denomina *entidades intencionales*, las que tienen lugar en un mundo humano compartido. Según este filósofo todo saber es parcial y relativo a algún propósito cognitivo y pragmático específico. Así, este trabajo exterioriza un pensamiento sobre formas de materialidad escénica que atraen por su vitalidad y el interés que suscitan.

La construcción del pensamiento que se manifiesta aquí es producto de lecturas interpretativas de la dramaturgia santiagueña, de adaptaciones de textos dramáticos, de escritura de guiones y de dirección escénica.

Años de práctica personal nos despertaron inquietudes que motivaron tanto la búsqueda de conocimientos teóricos específicos, de bibliografía, como el abordaje de diferentes obras de dramaturgos vernáculos. Es fundamental destacar, también, nuestro ejercicio teatral profesional en espacios universitarios y no formales, donde la construcción de un pensamiento es posible no solo a través de la práctica, sino también de las fuentes teóricas en las que se bebe. Asimismo, las fuentes vivas constituyen un valioso aporte para reconstruir las poéticas teatrales y los contextos en los que se insertan. Estos espacios de continua interacción estimulan nuestro entusiasmo, ayudan a crecer en actividades artísticas compartidas y proporcionan goce estético.

Sin intención de validez absoluta, pretendemos desarrollar el pensamiento sobre la inserción de la danza folclórica en el teatro en una instancia abarcativa. Nos adherimos a la idea de Wilhelm Dilthey (1945), de que el arte, como la filosofía y la religión, constituye una forma de ver el mundo, de pensarlo. Por su parte, Umberto Eco expresa que la obra de arte aporta un cierto tipo de conocimiento sobre el mundo a través de procesos de metaforización: "En cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja el modo como la ciencia o la cultura de la época ven la realidad. El arte produce este reflejo por semejanza, por metaforización o por resolución del concepto en figura", dice Eco (1984: 89). Para él, las formas artísticas pueden ser vistas y abordadas como *metáforas epistemológicas*. En cuanto a la metáfora, es un instrumento que nos permite traducir una realidad que no puede definirse con conceptos. Así, tal como afirma Eco, en una obra de arte se encuentran datos, reflejos, metáforas, que aportan un cierto conocimiento sobre el mundo y sobre una época. Y esto es posible al descubrir la estructura, la forma en la que la obra está concebida.

El teatro y la danza, en general, comparten la naturaleza de lo escénico, de lo espectacular, al mismo tiempo

que, tanto uno como la otra, han producido a lo largo de la historia, procedimientos, códigos y materiales que se estiman propios, característicos y diferenciados.

Realizar un estudio de la danza folclórica en nuestro teatro implica la consideración de tres campos culturales -el folclore, las danzas que son patrimonio del mismo, el arte dramático- y su entrecruzamiento.

Es nuestro propósito realizar un análisis de la función que cumplen las danzas folclóricas en teatralizaciones populares, función que, lejos de representar un mero agregado de *color* a la pieza, está ligada internamente al texto dramático y resulta indispensable para que este texto alcance su pleno significado.

También, intentamos analizar el papel desempeñado por los espectadores y los intérpretes de las obras, dentro del fenómeno de la representación teatral. En relación con los espectadores, examinamos el papel que le cupo a la élite en la transformación de un tipo de teatro eminentemente popular, y el significado que tuvo el hecho de que el Teatro 25 de Mayo, reservado originalmente para las representaciones teatrales "de primer orden" (óperas, operetas, teatro culto), se convirtiera con el tiempo en lugar casi exclusivo de la actividad teatral para representaciones de todo tipo.

Trataremos de mostrar situaciones, acontecimientos y manifestaciones que ilustran el lugar fundamental de la música y las danzas vernáculos en el teatro. Asimismo ha sido nuestro objetivo conformar un corpus de obras de teatro en las que la danza folclórica y la música están presentes. Consideramos que esto es sumamente necesario, dada la ausencia de un registro sistemático y abarcativo que permita observar las características que estas expresiones artísticas adquieren en el transcurso del tiempo.

Santiago del Estero no cuenta con documentación explícita y de difusión de su acervo en este aspecto

particular. Si bien hay estudios e investigaciones sobre el folclore santiagués, no se ha indagado la presencia de las danzas en nuestro teatro. En la mayoría de los casos, programas de mano envejecidos por el tiempo y bastante deteriorados, se convierten en verdaderos documentos en los que hay que descifrar nombres poco legibles de intérpretes, músicos, coreógrafos, bailarines y conjuntos participantes.

En cuanto a textos dramáticos, solo se han conservado algunos libretos originales, a veces incompletos, y unos pocos han sido editados. El material pertinente en las bibliotecas públicas es escaso y, en las privadas, el acceso a veces resulta limitado. El archivo del diario *El Liberal* constituyó una fuente principal de consulta.

De acuerdo con la distinción que establece Marco De Marinis (1987:44), por lo general no hemos trabajado con documentos *de* teatro sino *sobre* teatro. De estos últimos, hemos tratado de recuperar del olvido y de la ausencia hechos teatrales de significativo valor cultural y artístico del que quedan aún vestigios y débiles huellas. Intentamos superar los riesgos de la parcialidad y el subjetivismo, aplicando criterios de selección, sistematización y análisis orientados a cotejar informaciones, interpretar y evaluar los contenidos de artículos, crónicas y críticas a partir de una lectura profunda, a la vez flexible e indagadora de la realidad local, inmersa en el escenario nacional.

Si bien encontramos limitaciones bibliográficas, debemos destacar las contribuciones obtenidas de algunos protagonistas del campo estudiado, tales como Publio Araujo, actor de múltiples facetas, en especial la costumbrista, Horacio García, director y actor, Sixto Palavecino, músico, Mercedes Ballerini de Messad, directora del Ballet Latinoamericano de Santiago del Estero, Juan Saavedra, bailarín que llevó nuestras danzas por el mundo, Michèle Meugens, bailarina y coreógrafa, Eva Gardenal, actriz, y Hugo Argañarás, plástico. Ellos se convirtieron en referen-

tes privilegiados, por los relatos con los que nos permitieron revivir sus experiencias.

Por último, otras importantes colaboraciones recibidas, que caben mencionarse, fueron las de familiares y amigos de directores, actores, dramaturgos, bailarines, músicos y compositores ya fallecidos. A través de largas entrevistas, logramos datos interesantes y material que documenta la actividad artística: programas de mano, fotografías, artículos periodísticos y textos inéditos.