

Actores y mundo del trabajo: apuntes para una problemática construcción identitaria

Karina Mauro

(CONICET – UBA / IUNA)

karinamauro@hotmail.com

La actividad desarrollada por los actores posee una especificidad que la diferencia de cualquier otro desempeño. La necesidad constante de obtener el favor del público se halla en la base de una serie de derivaciones que van desde la inestabilidad laboral crónica hasta la generación de jerarquías (cuyo punto máximo es la figura del actor-empresario), que intervenciones externas (institucionales, estatales, comunitarias, etc.) débilmente pueden paliar. Este aspecto es un factor determinante para la constitución de una identidad colectiva, en la que los actores se reconozcan como parte del mundo del trabajo para eventualmente emprender prácticas sindicales y organizativas acordes con la singularidad de su tarea. Este trabajo se propone plantear algunas reflexiones iniciales sobre la compleja construcción de la identidad laboral actoral en nuestro país. Consideramos que es en la primera mitad del siglo XX cuando se conforman los lineamientos generales de esta problemática. Nos proponemos analizar el período en base a las identidades que se hallan en pugna (la de trabajadores, por un lado, y la de militantes de la cultura o de la emancipación política, por otro), los vínculos establecidos u obturados con otros trabajadores, y la contradictoria relación con las políticas estatales y con los sectores que detentan los medios de producción en el mundo de la cultura.

Cualquier reflexión sobre la actuación nos enfrenta a la cuestión del cuerpo y de la representación, al punto que en toda metodología de formación del actor, en todo programa artístico y hasta en cada desempeño actoral particular se ponen en juego las concepciones colectivas de la subjetividad y de lo simbólico, y las relaciones que las mismas establecen con los lineamientos morales, ideológicos y estéticos que se hallan en pugna en una sociedad dada. Es por ello que en el arte actoral se halla implícita una dimensión política.

En efecto, el carácter acontecimental de la exhibición pública del cuerpo y de la acción, torna conflictiva la inserción social de los actores en el seno de una cultura eminentemente logocéntrica, racional y utilitaria como la occidental, problema que ya se vislumbra en el mundo griego¹. La cuestión fundamental en el arte teatral (en tanto ámbito original de desempeño actoral) ha sido entonces la de cómo subsumir el cuerpo y la acción del actor a

¹ Para profundizar en el problema de la exhibición pública del mimético en el mundo griego, ver Platón: 1963 y Rancière: 2009. Para profundizar en la situación específica del actor en este contexto, ver Mauro: 2011, b.

algún tipo de orden que los torne previsible. La solución consistió en encadenar el desempeño actoral a la función de transmitir el sentido aportado por el texto dramático. Se trata de subordinar el cuerpo y la acción a la representación de la trama, para volverse así transparentes y reducir su carácter opaco y, por lo tanto, disruptivo. Esta es la base de la concepción aristotélica del teatro, cuyas diversas reelaboraciones históricas han ido conformando el canon de la representación escénica occidental. Tributaria del mismo es la caracterización del actor como mero “intérprete” y la concepción dualista implícita².

Esto presenta un singular desenvolvimiento en el caso argentino, motivo por el cual el desempeño actoral adquirirá características particulares.

Las primeras décadas del siglo XX: entre el mutualismo y el gremialismo

Desde su constitución a fines del siglo XIX, el campo teatral argentino³ se configuró en la encrucijada entre los imperativos económicos derivados de su constitución como actividad comercial y las demandas éticas provenientes de los sectores intelectuales. La actuación, en virtud de su mencionado carácter acontecimental, será el espacio privilegiado para la manifestación de estas tensiones.

Inserto en un campo cultural que privilegió las manifestaciones artísticas relacionadas con la alta cultura, como la pintura, la escultura, la música académica y las letras, resguardando el acceso a las mismas en tanto modo de diferenciación social, el teatro quedó relegado como una manifestación inferior del arte literario, en tanto pesa sobre el mismo el “lastre” de la puesta en escena. Esto se manifestará en la inexistencia de políticas teatrales públicas, por lo que la intervención estatal se redujo a una permanente regulación de los contenidos y al cuidado de las “formas” en escena (censura ejercida siempre hacia los actores en defensa de las normas del decoro).

Por su parte, los sectores intelectuales abogaban por la configuración de la actividad teatral en torno de un componente ético, identificado con una función social, educativa y/o política directa del teatro en el público, que prevaleciera por sobre los componentes estéticos, percibidos como una superficialidad gratuita o prescindible que actúa en detrimento de la comunicación del enunciado. Esto promovió el sostenimiento de una visión jerárquica del

² Mediante la misma, en la que cuerpo y mente se hallan separados, se establece como pertinencia del intérprete el dominio del primero, al tiempo que se le niega el de la segunda.

³ A partir del concepto de campo cultural de Pierre Bourdieu, Osvaldo Pellettieri (2002) define al campo teatral como un espacio social relativamente autónomo conformado por agentes (autores, actores, directores, productores, instituciones, etc.) que actúan como líneas de fuerza que luchan por apropiarse del capital cultural y obtener la legitimidad, otorgada por instancias de selección, consagración y difusión. En la Argentina, es posible identificar un incipiente campo teatral hacia el año 1900, aunque existían manifestaciones teatrales desde la época colonial (Pellettieri: 2002)

teatro, en la que los aspectos estéticos se presentan como aislados e inferiores respecto de los semánticos.

Sin embargo, y si bien existía un teatro culto para las elites (conformado mayormente por las compañías extranjeras que representaban teatro lírico o de texto), el teatro de mayor desarrollo durante el cambio de siglo fue el popular. Dado que aún no competía con la radio, el cine y el espectáculo deportivo, el teatro finisecular fue la forma privilegiada de entretenimiento de los sectores populares, convirtiéndose en una actividad comercial de gran dinamismo, motivo que le imponía a la escena rasgos antitéticos con las aspiraciones intelectuales, retroalimentando así su desvalorización.

La actividad teatral se hallaba organizada en compañías, reunión estable de actores, inicialmente de tipo familiar, que no sólo generaba puestas en escena sino que también funcionaba como espacio para la incorporación y formación de nuevos artistas. La compañía se conformaba alrededor de un actor que funciona como cabeza, asumiendo conjuntamente los roles de director escénico y empresario, quien negociaba las condiciones con el dueño de sala. El resto de los integrantes se organizaba a partir de la distribución de roles fijos y de un rígido escalafón, cuya promoción interna se daba por acumulación de experiencia y/o edad. Los roles se aprendían por imitación, ensayo y error. Este modo de aprendizaje no formal o institucionalizado también planteaba una contraposición con las concepciones que la cultura dominante esgrimía acerca de la transmisión del saber y del conocimiento.

Si bien en torno al centenario el desarrollo comercial de este teatro era notable, las condiciones laborales de los actores eran muy duras. El teatro era por secciones: se representaban obras de corta duración para un público que ostentaba el carácter “golondrina” y pagaba una entrada de pocos centavos, por lo que la ganancia sólo se obtenía realizando hasta seis funciones diarias. Dado que esta dinámica comercial se basaba en el recambio constante de espectáculos, los mismos permanecían unos pocos días en cartel, lo cual obligaba a los actores a ensayar la próxima obra por la madrugada. Estos ensayos no eran pagos. Tampoco existía jornada de descanso, licencia por enfermedad, ni jubilación. Por otra parte, los actores debían costearse su propio vestuario⁴. Otros aspectos que dan testimonio del alto nivel de informalidad de la actividad son la inexistencia de un contrato único, la asiduidad en el incumplimiento de los compromisos por parte de los empresarios, las rebajas arbitrarias en

⁴ Esta disposición, que sobrevivía desde los tiempos de la colonia, obligaba a los actores a disponer de traje de calle, frac completo, guantes, zapatos de color y negro, mientras que las actrices debían aportar valencianas, charra, gallega, pescadora, soirée, traje de calle blanco, blusa negra, zapatos blancos, negros y de color, medias y pañuelo de calle (Klein: 1988)

los sueldos y el abandono en medio de giras, lo cual obligaba a los actores a procurarse el regreso por sus propios medios.

La inexistencia de legislación laboral y de políticas en materia teatral dejaba a la actividad librada al afán de lucro de los empresarios. En este sentido es necesario realizar una salvedad, dado que la especificidad de la actividad teatral conlleva a la diferenciación de este rol en empresario de compañía y empresario de sala. Mientras el empresario de compañía era inicialmente un miembro de la misma, por lo que detentaba el rol de actor-empresario⁵, el dueño de la sala no formaba parte necesariamente del medio artístico. En este contexto, el trabajo de autores y actores era escasamente remunerado en relación con las extraordinarias ganancias producidas por la actividad, que eran percibidas por los empresarios. Si bien esto desembocó en una organización incipiente y en una temprana asociación sindical tanto de los autores como de los actores, la generación de una identidad laboral entre estos últimos no terminó de consolidarse. Esto se vislumbra en el sinuoso derrotero de la asociación gremial actoral, plagado de marchas, contramarchas y fracturas internas, tal como analizaremos a continuación.

La Asociación Argentina de Actores fue la cuarta agrupación de su tipo en el mundo. Sus antecedentes datan de 1906, cuando un grupo de actores funda la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Nacionales⁶. Sin embargo, la misma tuvo una existencia de sólo diez años y un perfil netamente mutual, en tanto su objetivo era la reunión entre pares para paliar los perjuicios que la enfermedad, la vejez y la muerte causaban entre los actores y sus deudos. La única reivindicación de carácter gremial que emprendió esta agrupación fue la solicitud a los empresarios de un día de descanso para dedicar a los ensayos. La misma fue rechazada desconociendo la representatividad de la entidad y, como represalia, el dirigente Francisco Bastardi fue despedido de su compañía en medio de la temporada. Por consiguiente, los únicos legados de esta efímera Asociación fueron el Panteón de Actores en el Cementerio de la Chacarita y un puñado de actores con inquietudes gremiales.

Para 1918 las condiciones laborales de los actores se habían deteriorado ostensiblemente. A pesar de que los empresarios gozaban de ganancias extraordinarias⁷ y de que la ya existente Sociedad Argentina de Autores había conseguido el diez por ciento de la recaudación para sus socios, aspecto que muestra la legitimación que poseía la instancia autoral en nuestro campo

⁵ Más tarde este rol devendría en el de productor, quien no necesariamente es un artista.

⁶ Se estima que por la época existían 200 trabajadores estables en la actividad. Este y otros datos referentes a la Asociación Argentina de Actores fueron extraídos de Klein: 1988

⁷ Para 1915 se estima que el ingreso por boletería fue de un millón de pesos, cifra que en 1919 escaló a seis millones y medio (Klein: 1988)

cultural, los actores fueron objeto de una merma en sus derechos al implementarse la sección *vermouth*, sin percibir la consiguiente retribución salarial⁸.

Luego de iniciarse la discusión entre los delegados de las compañías y la Sociedad de Empresarios, finalmente se forma la Sociedad Argentina de Actores a principios de 1919. Si bien cuenta inicialmente con 118 miembros⁹, un año después se permitirá la participación activa de mujeres, quienes pronto consiguen el derecho al voto y a ser elegidas para ocupar cargos¹⁰. En consonancia con la situación del movimiento obrero a nivel mundial y nacional, la Sociedad Argentina de Actores se planteó como una entidad que retomaba el mutualismo de su antecesora, al tiempo que abogaba también por la defensa de los derechos laborales.

De este modo, se aprueba en asamblea un “pliego de condiciones” que incluye la toma de recaudos para las giras, el reclamo de un sueldo mínimo y de un día de descanso para ensayos, y la exigencia de retribución salarial por la función *vermouth*, que se presenta a los empresarios. Ante el rechazo de los mismos, se inicia la primera huelga de actores nacionales. Entre las medidas que se toman para afrontar el conflicto, se organizan elencos en cooperativa con la intención de desempeñarse en salas periféricas¹¹. La estrategia empresarial incluye el otorgamiento parcial de mejoras salariales a los escalafones más bajos de las compañías, con el objeto de generar divisiones internas entre los actores, al tiempo que niegan el reconocimiento a la flamante Federación de Sociedades Teatrales y de Espectáculos Públicos, que nuclea a los gremios de actores nacionales y extranjeros, músicos, maquinistas, utileros y operadores de “biógrafos” entre otros, a la que además acusa de “bolchevique”¹². La extensión de la huelga resulta en la fractura de la Federación. En primer lugar, son las compañías extranjeras las que pactan con los empresarios. Otras empresas realizan concesiones parciales a algunas compañías nacionales, que retoman así las funciones. Por consiguiente, la primera huelga de actores finaliza en un fracaso.

⁸ “Se calcula que en diez meses de temporada, una compañía de género chico realiza 320 secciones *vermouth* con un total de 480 horas de trabajo, o sea 120 días o 4 meses de labor extra, sin contemplarse retribución alguna. Las empresas percibían sólo por estas secciones un total de dos millones de pesos al año” (Klein: 1988, Pp. 17)

⁹ Cabe destacar que los actores extranjeros se agrupaban en otra entidad, denominada Sociedad Internacional de Artistas.

¹⁰ La importancia de esta presencia femenina cobra mayor relevancia si consideramos que adquiere estos derechos treinta años antes de ingresar en la vida cívica nacional. Si bien hay un grupo numeroso y reconocido de mujeres que militan en favor del voto femenino con anterioridad, paradójicamente la obtención de este derecho será impulsada por Eva Perón, esposa del presidente quien, además, ostentaba un pasado como actriz.

¹¹ Cabe destacar que los autores niegan su consentimiento para que se representen sus obras en estas funciones, por lo que deben representarse monólogos y canciones

¹² Sectores de la prensa también se suman a esta estrategia de deslegitimar a la Federación, con manifestaciones como “no se concibe qué intereses comunes puede tener una tiple con el utilero, ni una bailarina con el electricista, ni un primer actor con los porteros” (*La Nación*, 10 de mayo de 1919)

Como consecuencia del mismo, se inicia una discusión significativa acerca del futuro de la agrupación. Si bien la misma se refiere al carácter que ésta debe ostentar, que oscila entre el mutualismo y el gremialismo, subyace en el fondo del debate el peso que tiene la especificidad de la tarea del actor a la hora de asimilarse o no al resto de los trabajadores y sus demandas en el seno de la sociedad¹³. De hecho, es sólo un grupo reducido el que participa de esta discusión, siendo evidente que la mayoría de los actores “vegeta en un preocupante estado de indiferencia para los asuntos societarios” (Klein: 1988, Pp. 24), lo cual promueve la acentuación del mutualismo, creándose el Fondo de Socorro como estrategia de acercamiento a los trabajadores.

Esta medida, sumada a la decisión de afiliarse a todos los trabajadores de teatro del país (incluyendo a actores extranjeros y a apuntadores, traspuntes, coristas y meritorios), promueve la base para la discusión y aprobación del primer Convenio Colectivo de Trabajo de la actividad, firmado con los empresarios durante 1920. El mismo resuelve el tema de los ensayos, disponiendo el lunes como día de descanso para tal fin, la supresión del ensayo nocturno, el pago si el mismo excede los diez días y su reducción horaria para aquellos que realizan la controvertida función *vermouth*. Se pauta también un sueldo mínimo para el desempeño en la Ciudad de Buenos Aires y otro para las giras, con su correspondiente anticipo y un modo de descuento del mismo rigurosamente estipulado. Se suprimen los contratos globales por matrimonio o familia, en favor de contratos personales y con sueldo individual. Además, se elimina la figura del agente como intermediario, se designan al autor y director como únicas autoridades a las que el actor debe responder en las representaciones y en los ensayos, y se conviene el pago por enfermedad.

Por otra parte, en 1921 se consigue constituir la Federación Gentes de Teatro con otros gremios afines. La Federación plantea reivindicaciones que apuntan a la modificación radical de las condiciones de producción teatrales, en favor de la constitución de compañías en cooperativa que pacten directamente con los dueños de las salas. En sintonía con los ideales anarquista y socialista, la estrategia suponía que la eliminación del componente capitalista mejoraría las condiciones de los trabajadores de la actuación, por lo que el cooperativismo y la férrea autonomía ante al Estado serían las estrategias que resguardarían a los actores y al arte teatral como bien común. Se partía del presupuesto de que la eliminación del empresario teatral implicaría la sustitución instantánea del afán de lucro por las pretensiones estrictamente artísticas de los creadores. Este hecho es significativo, porque plantea al

¹³ Cabe destacar que la vertiente gremialista promueve la participación de la Asociación en la F.O.R.A. (Federación Obrera Regional Argentina), de base socialista y anarquista

cooperativismo como una estrategia de resguardo para los actores, ideal que ejercerá una influencia definitiva en el campo teatral años más tarde.

El conflicto estalla en mayo de 1921, produciéndose una nueva medida de fuerza. La Federación constituye un Fondo de Huelga, al tiempo que se organizan compañías y representaciones en salas barriales. Dos aspectos merecen resaltarse de este conflicto. Por un lado, la organización de las compañías de huelguistas, que optan por la eliminación de jerarquías internas y la rotación en los papeles protagónicos, dinámica que será retomada años después por el teatro independiente. Por otra parte, la prescindencia de reclamo de intervención estatal¹⁴, postura que también resultará significativa al mantenerse en otras coyunturas.

Si bien se recibe el apoyo de los grupos filodramáticos y de los artistas de variedades y circos, el movimiento fracasa. Sucede que la estrategia empresarial recurre nuevamente a la división que la especificidad de la actividad genera entre los actores. En efecto, la popularidad de los capocómicos permitió la continuidad de las funciones en los principales teatros. De hecho, los actores en huelga se presentaban como la “ex compañía” del capocómico en cuestión, promoviendo el rápido reconocimiento del público, al tiempo que refrendando la incontestable importancia de la primera figura. Sin embargo, el público no acompañó a las compañías conformadas por los actores huelguistas, por lo que éstos se vieron obligados a regresar a sus empleos, hecho que precipitó el fracaso de la huelga y la desintegración de la Federación. Consideramos que esta experiencia torna evidentes las diferencias que la especificidad de la actividad plantea entre los actores y otros trabajadores, fundamentalmente en lo que respecta al derecho a huelga y a la autogestión, aspectos sobre los que la reflexión resulta insoslayable a la hora de consolidar una asociación gremial.

La escala de la división interna se pone de manifiesto en la creación, poco después, de la Unión Argentina de Actores, que nuclea a los actores-empresarios en un afán netamente mutualista. Esta entidad firma un pacto tripartito con la Sociedad de Empresarios y el Círculo de Autores (agrupación que nuclea a un grupo disidente dentro de la Sociedad Argentina de Autores). Mediante el mismo se fijan las pautas de la actividad, cuya organización de tipo empresarial queda sólidamente consolidada, al establecerse arbitrajes propios ante los conflictos y la obligatoriedad de pertenecer a alguna de estas agrupaciones para poder desempeñarse en el teatro. De este modo, muchos actores abandonan la Sociedad, mientras que unos pocos conservarán la doble afiliación.

¹⁴ Con excepción de la habilitación de las salas barriales para realizar funciones durante la huelga, que es otorgada por el Consejo Deliberante

En 1924, y al calor de las mejoras producidas por el aumento de los ingresos en la taquilla que lentamente se reflejó en los sueldos de los actores, la Sociedad y la Unión se fusionaron una vez más en la nueva Asociación Argentina de Actores, cuyo estatuto refrendó el carácter mutualista. Hasta 1928 esta situación se mantuvo estable, favorecida por la prosperidad del teatro como actividad lucrativa, a pesar de que su ritmo vertiginoso suscitaba que algunas conquistas laborales no se respetaran.

A tal punto se dispersan las inquietudes, que se emprende una inexplicable e inarticulada incursión política con la creación del partido Gente de Teatro, que se presenta a las elecciones municipales de 1926, obteniendo sorpresivamente una banca como concejal para Florencio Parravicini. El partido reivindicaba la eliminación de impuestos municipales a la actividad teatral, al tiempo que prometía espectáculos gratuitos en los barrios y la apertura del Teatro Colón al pueblo. Si bien estas promesas no se cumplieron, su inclusión en la plataforma indica hasta qué punto estas medidas ya eran susceptibles de integrar una política cultural por aquellos años. El desempeño de Parravicini es tal, que Gente de Teatro decide no volver a presentarse en las elecciones de 1928, argumentando “no poder explicar al electorado la conducta de su representante”¹⁵.

De lo desarrollado hasta aquí podemos establecer que, si bien los actores se asumen por vez primera como trabajadores finalizando la segunda década del siglo XX, esto no sucede sin conflictos ni ambigüedades. Consideramos que las características específicas de la actividad no permitieron que el posicionamiento de los actores como trabajadores se consolidara. La inestabilidad laboral propia de una actividad que depende de la obtención constante de la mirada del público y la división en jerarquías como su clara consecuencia (cuyo punto máximo es la existencia del actor-empresario), constituyeron un desafío para la organización entre pares, que por aquellos años no pudo afrontarse. A estas dificultades para asumir una identidad laboral que contemple, no obstante, la especificidad del trabajo actoral, se le sumó una fuerte interpelación ejercida por el campo intelectual que reclamaba el desarrollo de un teatro producido a partir de textos dramáticos de importancia que, en lugar de expresar las formas y preocupaciones propias del público, lo eduque. Si bien inicialmente este proyecto no logró imponerse, los años 30 traerían cambios significativos en la sociedad, que desembocarían en el establecimiento de la preponderancia de esta dimensión ética del teatro largamente reclamada.

Un punto de inflexión: la década del 30

¹⁵ José González Castillo, en *Comoedia* N° 49, Cit. por Klein: 1988, Pp. 36

En una década iniciada con la crisis económica mundial y, a nivel nacional, con el primer golpe militar, que inauguró una serie que marcaría casi todo el resto del siglo, se produjo la primera modernización del teatro argentino (Pellettieri: 2002). La misma se caracterizó por el surgimiento de una vocación de ruptura explícita con el teatro anterior, en pos de la producción de un teatro culto basado en la apropiación de prácticas dramáticas y espectaculares europeas contemporáneas. Uno de los exponentes fundamentales de esta tendencia fue el movimiento de teatro independiente, iniciado en 1930 con la fundación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta¹⁶.

Poseyendo estrechas relaciones con el Partido Comunista, el Teatro del Pueblo tomó su denominación de la propuesta de Romain Rolland en su libro homónimo, y planteó la concreción de un teatro culto desligado del afán comercial y cuya única pretensión fuera la de educar políticamente al pueblo. Para ello se propuso llegar a los sectores populares a través de un teatro de corte mensajista, objetivo en el que fracasó. En efecto, el público del Teatro del Pueblo estaba constituido por los sectores que ya compartían su ideología política y cultural. No obstante, su ideario y modo de organización ejerció una enorme influencia en el campo teatral, al funcionar como modelo organizativo y plantear un patrón de conducta que se tornará exigible en los actores.

Es notable que, en el afán por transmitir un teatro que fomentara la conciencia política en las clases obreras, los actores debieran responder a una apelación que los constituía como militantes y no como trabajadores. En efecto, la caracterización de la actuación como parte del mundo de la cultura y, por consiguiente, la exigencia de su identificación con la misión que se le adjudicaba a la misma, tornaban imposible cualquier asimilación de su tarea con la de los trabajadores a los que se pretendía llegar. Esto se evidencia en la organización interna del Teatro del Pueblo, que luego sería replicada en las demás agrupaciones independientes.

Dicha estructura constaba de un director personalista en el centro, alrededor del cual se disponían los anónimos actores. La tarea de estos quedaba reducida al compromiso militante

¹⁶ No es posible comprender el inicio de este movimiento sin tener en cuenta la paulatina diferenciación, operada en el seno de la élite, entre una cultura culta dominante y una variante denominada “intelectual”, como resultado del desplazamiento de los intelectuales de la clase dirigente y su reemplazo por una clase netamente política (Sigal: 2002). Como resultado se operará una creciente distancia entre una visión cultural conservadora y otra progresista, vinculada con el ámbito universitario y, conforme avanzan las décadas, con posiciones políticas de izquierda. No obstante, esta divergencia estético-ideológica se minimiza en lo que respecta a la posición de “tutelaje cultural” que ambas vertientes se atribuyen y más específicamente, a la función social, política y educativa (en tanto divulgación de valores universales, que van desde la moral, la religión, el mercado, la propiedad privada o la revolución) que los productos culturales y artísticos deben ejercer en una categoría compleja, definida como “pueblo”. En el mismo sentido, Ford (1984) señala que persiste en esta postura, el concepto burgués de cultura como bien universal al margen de la historia, es decir, la idea de una cultura única, que acepta no obstante, dos vertientes: la elitista (diferenciadora y apropiadora) y la reformista (es decir, distributiva y por lo tanto, imponible a otros). El movimiento de teatro independiente surgirá en clara consonancia con esta vertiente cultural reformista.

con la función atribuida al teatro, para lo cual debían comunicar el texto dramático con parquedad, ignorando los gustos del público y respetando las decisiones del director¹⁷. El resto de los deberes del actor consistían en llevar adelante todos los trabajos que demandaba el mantenimiento de la sala: limpiar, confeccionar la escenografía, el vestuario, etc. De este modo, la condición del actor en el seno del Teatro del Pueblo era precaria dado que no se consideraba prioritaria su formación técnica y que estaba prohibido ganar dinero con la actuación, por lo que no se le permitía profesionalizarse y, por consiguiente, sindicalizarse. Así, en un contexto signado por la precariedad laboral y los obstáculos de un proceso de sindicalización trabajoso, el movimiento de teatro independiente no le planteó al trabajador de la actuación otra alternativa más que el abandono de la actividad profesional en pos de la militancia. La centralidad que la visión del teatro independiente adquirirá en el campo teatral porteño, sumirá la problemática laboral de la actuación en una invisibilidad que pesa sobre ella hasta nuestros días.

Es notable que el Teatro del Pueblo adoptara como características organizativas tres de las estrategias utilizadas por los actores huelguistas en 1921: el cooperativismo, la supresión de jerarquías internas entre actores de la compañía (aunque mantuvo la supremacía del director) y el desdén por cualquier tipo de intervención estatal en su actividad. No obstante, debemos hacer una salvedad en este último punto, dado que en 1937 el Consejo Deliberante cedió a los insistentes reclamos de Barletta, concediéndole el uso del expropiado Teatro Corrientes por el prolongado plazo de veinticinco años. Si bien el mismo no llegó a cumplirse¹⁸, el otorgamiento de la sala por parte del Municipio no deja de ser significativo. En efecto, el ideal cultural del Teatro del Pueblo se hallaba en consonancia con el campo intelectual de la época, lo cual explica las adhesiones que recibió de amplios sectores de la sociedad, no sólo vinculados con la izquierda. Ejemplo de ello son los elogios que Victoria Ocampo le dedicó desde *Sur*, objetando sólo los precarios medios materiales y estéticos con los que contaban su sala y sus puestas en escena¹⁹. Incluso, Ocampo dictó conferencias en el marco del vasto programa cultural encarado por el teatro de Barletta.

Fuera de este hecho y tal como lo señalamos anteriormente, el Estado intervino débilmente en la actividad teatral. Por una parte, esto se vislumbra en la demora en el surgimiento de la

¹⁷ El personalismo y didactismo de Barletta se manifiesta también en su *Manual del Actor*, en el que, además de brindar gráficos con posturas, gestos y expresiones que el actor debía ejercitar diariamente, se incluyen consejos morales y de higiene

¹⁸ Dado que en 1943 el gobierno de facto de Pedro Pablo Ramírez ordenó el desalojo del Teatro del Pueblo, en parte por cuestiones ideológicas y en parte por el proyecto de instalar allí el Teatro Municipal, que se abrió en 1944

¹⁹ Especialmente en los Nros. 109, 202, 234, 262 y 228.

escena oficial, que resultó heredera de los lineamientos trazados por el reclamo intelectual de un teatro culto, desdeñando las expresiones populares. En efecto, recién en 1933 se creó el Teatro Nacional de la Comedia, que debutaría tres años después en el Teatro Cervantes, y habrá que esperar hasta 1944 para que se concrete el viejo proyecto de una sala municipal.

También es tardío el surgimiento de instituciones públicas de formación para la actuación. Recién en 1925 se abre el Conservatorio Nacional de Música y Declamación²⁰, como desprendimiento de la Escuela de Arte Lírico y Escénico que funcionaba en el Teatro Colón²¹. Habrá que esperar hasta 1957 para la creación de una Escuela Nacional de Arte Dramático²², a su vez como desprendimiento del Conservatorio. Cabe destacar que los programas de enseñanza de estas instituciones se confeccionaron en clara oposición a la tradicional forma de adquirir el oficio actoral en el seno de las compañías teatrales.

El éxito en la imposición del ideal ético en el teatro no sólo se debió al surgimiento de la escena independiente, sino también a los cambios operados en los gustos y en el horizonte de expectativas del público (Jauss: 1976). Estos cambios son consecuencia directa del ascenso social de los hijos de inmigrantes, lo que se traduce en la constitución de una clase media, alejada ya de la experiencia inmigratoria. La conformación de la clase media se sustenta en el acceso a la educación y, paulatinamente, a la vivienda propia. Por otra parte, y aún con la crisis económica como factor retardatario, algunas conquistas laborales beneficiaron notablemente a los trabajadores calificados²³, al tiempo que aumenta el número de profesionales²⁴ y de propietarios de pequeños negocios.

El abandono del conventillo y el pasaje a la vivienda unifamiliar, promovió el desarrollo de barrios alejados del centro y propició nuevos modos de convivencia. Así, los vínculos establecidos en el barrio reemplazaron a los establecidos en el patio del conventillo o en el pueblo de origen. Se inició una marcada inquietud asociativa (en principio para subsanar las faltas del barrio a través de acciones colectivas), que creó lazos de solidaridad, al tiempo que favoreció la generación de jerarquías y tensiones, la formación de estereotipos sociales y de élites barriales. Por otra parte, surgió también una marcada relación pragmatista de estos

²⁰ Se registran algunos antecedentes en el efímero intento de Gregorio de Lafèrre, quien funda el Conservatorio Lavardén en 1908. En 1913, se emprende la creación de teatros infantiles, tanto por iniciativa municipal como privada. Surgen el Teatro Municipal Infantil (denominado Instituto de Teatro Infantil Lavardén, a partir de 1928), y el Teatro Infantil de Angelina Pagano. Es significativo que la iniciativa municipal se oriente a la formación para la Actuación de niños, antes que a la de los adultos con vistas a su profesionalización.

²¹ Es notable la subordinación de la formación para la Actuación a la música lírica. Sobre todo en comparación con otras disciplinas, como las artes visuales y las letras, que ostentaban un desarrollo autónomo anterior.

²² La creación de la Escuela Municipal de Arte Dramático, por su parte, deberá esperar hasta 1965. Surgida como parte del Instituto Lavardén, la misma alcanza su autonomía en 1974.

²³ En 1929 se aprueba la ley de jornada laboral de ocho horas, en 1932 se implementa el "sábado inglés" y en 1934 el Sindicato de Comercio logra las vacaciones pagas para su sector (González Leandro: 2001)

²⁴ Consecuencia directa de la Reforma Universitaria de 1918

grupos con el Estado, que dejó de ser percibido como un enemigo para pasar a constituir un instrumento político del cual obtener beneficios (González Leandro: 2001). De este modo, se estima que los sectores medios pasaron a constituir el 46% de la población de la Ciudad de Buenos Aires.

Esto resulta significativo, en tanto que las modificaciones experimentadas por este grupo repercutieron en su forma de vida, de socialización y de esparcimiento, lo cual influyó directamente en sus gustos, preferencias y prácticas de consumo cultural que, en gran medida, se hicieron eco del ideal cultural propuesto por la élite intelectual. Como corolario, se produjo un paulatino declive del teatro como forma popular de entretenimiento, frente al cine, la radio y el espectáculo deportivo, e incluso frente a un nuevo estilo periodístico de corte sensacionalista. Si bien esto responde a los cambios consignados en los sectores medios, coincidimos con González Leandro (2001) cuando plantea que desde el Estado se inició un proceso de conversión de las clases populares en público, favoreciendo las formas de participación imaginaria propias del consumo de las industrias culturales en una sociedad de masas.

Esto repercutió directamente en el teatro, expresión artística que dificultosamente puede encuadrarse en parámetros industriales. Así, el número de espectadores teatrales anuales descendió de siete millones registrados en 1928, a aproximadamente la mitad para 1933 (Klein: 1988). Las condiciones laborales en el teatro empeoraron drásticamente: se incumplen contratos, se rebajan salarios, se interrumpen temporadas y comienzan a eliminarse las compañías que trabajan por secciones. Muchas salas se convierten exclusivamente a la exhibición de filmes extranjeros. Este panorama ocasionó el sostenido éxodo y/o la dedicación paralela de los actores en los nuevos medios, fundamentalmente la radio, que se convirtió en un medio masivo cuyas emisiones se sostenían mediante la publicidad de anunciantes.

En medio de la crisis, la Asociación Argentina de Actores decidió modificar el perfil de negociación con un sector empresarial que incumplía todo los acuerdos. No obstante, las estrategias combativas se hallan limitadas por un nivel de desempleo inédito entre los actores: se estima que en 1933, sólo trabaja el 36% de los asociados (Klein: 1988). El número de afiliados baja ostensiblemente, por lo que el nivel de representatividad es escaso, sobre todo si se tiene en cuenta que la Asociación no incluye a los actores con desempeño en cine y radio, ámbitos que, por otra parte, no contaban con reglamentación alguna²⁵. Aun en la actividad

²⁵ Mientras la producción de filmes pasa de 13 títulos en 1933 a medio centenar hacia el final de la década, se calcula en alrededor de 700 los actores con desempeño en la radio. Recién en 1954 estos trabajadores se unificarán con los teatrales en la Asociación Argentina de Actores (Klein: 1988)

teatral, ámbito tradicional de desempeño actoral, el Estado persistía en su no intervención en la problemática laboral. En consonancia con los ideales del teatro independiente, para la dirigencia de la Asociación la solución a la situación imperante consistía en la eliminación de la organización del teatro como actividad comercial organizada por el empresariado y su sustitución por una de carácter cooperativo, beneficiaria de la eximición de impuestos pero autónoma respecto a cualquier política cultural estatal²⁶.

Para 1934 surgen nuevamente las disputas acerca del perfil que la Asociación Argentina de Actores debía adoptar. Habiendo ganado nuevamente la opción por el mutualismo, los grupos gremialistas organizan el Sindicato Argentino de Actores. El mismo tiene la particularidad de incluir como socios pasivos, sin voz ni voto, a los actores devenidos ocasionalmente en empresarios, medida que se hace eco de una característica específica de la actividad actoral y que intenta paliar las jerarquías internas al interior de las compañías. El principal conflicto que se asume con el empresariado continúa siendo el del descanso semanal, punto en el que comienza a evidenciarse como cuestión subyacente la relación de dependencia del trabajador teatral. Dos poderes del Estado intervienen esta vez, y lo harán en detrimento de la misma. El poder judicial excluye a los empresarios teatrales de la Ley de Quiebras, alegando que los mismos no lucran con el trabajo de los artistas (Klein: 1988). Mientras que el legislativo deja sin tratar el proyecto de ley del diputado socialista Carlos Moret, que propone equiparar la condición del actor con la del empleado comercial. No obstante, en 1935 se logra el descanso semanal en Capital Federal²⁷, que luego buscará extenderse a las provincias.

En 1937 las dos entidades de representación actoral vuelven a fusionarse, con el fin de fortalecer los modos de lucha. Un año después se inaugura la Casa del Teatro, que funcionará como paliativo a la falta de jubilación, y al tiempo, una Colonia de Vacaciones en la provincia de Córdoba. La previsión social se iniciará dos años más tarde, al firmarse un acuerdo con los empresarios para destinar parte de la recaudación a tal fin.

Para 1942, se registrará un cambio significativo en la posición de los actores ante la intervención estatal. En primer lugar, y tras una dificultosa negociación con los empresarios, se establecieron las Bases de Trabajo y el Contrato Único, largamente ansiado por la Asociación. Las nuevas cláusulas incluyen un número mínimo de trabajadores y la duración

²⁶ “una fuerza de organización del trabajo en el aspecto artístico y económico (que) está por encima de cualquier empresa capitalista [...] que sin egoísmos... sin vanidad..., llegaremos a tener intérpretes para el autor; obras para el actor y teatro para el pueblo” (Héctor Ugazio, *Boletín*, N° 7, 1/3/1929). “Para mejorar el nivel artístico de nuestra escena, nos parecería oportuno separar netamente el arte del <<negocio>>. Podría la municipalidad permitir la habilitación de salas menores (...) y destinaríamos esas salas al arte, sin el obstáculo que comporta un fuerte alquiler. Libre de impuestos, esas salas menores podrían cobijar iniciativas interesantes” (Orestes Caviglia, *Crítica*, 2/8/1932)

²⁷ Que comenzará a implementarse a partir del 1° de enero del año siguiente

de la temporada, y días y horarios de ensayo. No obstante, las mismas son incumplidas por los empresarios, por lo que la Asociación recurre al Congreso Nacional con el fin de solicitar la intervención del Estado. Reclaman también por la situación del teatro en las provincias, exigiendo la rebaja en las tarifas ferroviarias y la exención de impuestos provinciales, apoyando el pedido con el ejemplo de las políticas aplicadas por los Estados de Brasil, Chile, México y Colombia.

Un año antes, y con motivo de la celebración del Primer Congreso de Teatro Rioplatense en Montevideo, la Asociación Argentina de Actores había presentado una serie de propuestas significativas en este sentido y que demuestran una clara sensibilidad para comprender la coyuntura. Se estima que la dirección e iniciativa de la escena nacional debe ponerse en manos del Estado, dado que la organización de la misma como actividad privada estaba agotada, incapaz de competir con el cine. Se toman como ejemplo los Teatros Federales de Norteamérica que, subvencionados por el Estado, recorren el país²⁸.

Hemos observado hasta aquí que los actores oscilaban entre una conflictiva identificación como trabajadores y una apelación, realizada desde el campo intelectual, que los instaba a asumir un rol militante en un teatro cuya función social y política prevalecía por sobre cualquier otra instancia. Por una parte, la existencia de características específicas en el ejercicio de la actuación, reclamaban una organización gremial adaptada a estas circunstancias. Frente a la necesidad de desarrollo de una identidad laboral novedosa y compleja, las acuciantes necesidades económicas y en materia de mejoras en los derechos, atentaban contra este proceso, obligando a los actores a soluciones desventajosas o al simple y llano abandono de la lucha. Esto se torna aún más significativo si tenemos en cuenta las mejoras laborales conseguidas por los trabajadores calificados durante la década del 30, indicador de que los actores no eran considerados como parte de los mismos, más allá de la apelación que se les realizaba desde el campo intelectual.

En este contexto, dicha apelación como militantes retrasó el establecimiento de una conciencia laboral. Ante el avance del empresariado y la crisis sobrevenida por la situación económica post derrumbe del 30, pero además, por el surgimiento de nuevas formas de entretenimiento, se hacía necesaria la intervención estatal en favor de los trabajadores de la cultura, que hasta los propios actores reclamaron. No obstante, las posiciones se retraerán cuando esa intervención sea asumida por un movimiento que no se correspondía con los valores que ocupaban la centralidad del campo cultural. Por tal motivo, si bien la irrupción del

²⁸ “de esta manera se combate la desocupación, se fiscaliza el buen teatro, sustrayéndolo de las exigencias de boletería, y se utiliza muy bien un irremplazable instrumento de cultura popular” (Ponencia presentada por la AAA en el Primer Congreso de Teatro Rioplatense, Montevideo, 1941, Cit. en Klein: 1988, Pp. 52)

peronismo se produjo en un momento bisagra para la condición de los actores en la Argentina, sus políticas en materia cultural y laboral lograron tener impacto relativo en un colectivo actoral que ostentaba presupuestos ideológicos y estéticos disímiles a su ideario.

Los años peronistas: la apelación de los actores como trabajadores

En sintonía con un panorama internacional caracterizado por una tendencia intervencionista, el gobierno de Juan Domingo Perón asumió un proyecto de “democratización del bienestar” (Torre y Pastoriza: 2002) basado en el acceso de todos los sectores a los derechos y a los bienes, propugnando como argumento legitimante la justicia social. Por supuesto, este proyecto también incluía a la cultura²⁹. El gobierno intentó que intelectuales y artistas se sumaran a su gesta. No obstante, la negativa de estos sectores fue significativa, asumiendo en varios casos una postura de oposición frontal. Resulta significativa la negativa de los intelectuales a responder a una interpelación que los identificaba como “trabajadores”³⁰, lo que se replicaría en el caso de los actores.

La política cultural peronista debe entenderse en el contexto de una sociedad de masas, en la que el teatro ya no era una de las formas privilegiadas de entretenimiento. Es comprensible entonces que la radio y el cine, en tanto espacios de desempeño actoral, fueran los ámbitos donde se produjo la mayor vinculación entre el sector y el gobierno. Éste apeló a los artistas en tanto trabajadores, convocándolos a participar en un proyecto colectivo en el que su especificidad laboral se enunciaba como necesaria. Este aspecto fue novedoso con respecto a la apelación del teatro independiente, que buscaba reducir estas especificidades y subordinarlas a un fin didáctico-emancipatorio.

Como ya desarrollamos, la situación laboral y gremial de los actores había llegado a un callejón sin salida, fundamentalmente en el teatro. En 1943, la AAA toma la iniciativa de organizar cooperativas que actúen por las provincias, para lo cual aportó \$20.000 de su caja social. Se forman cuatro compañías con un total de noventa actores. El resultado arrojará una pérdida de \$31.500. Las causas de semejante fracaso se identifican en la imposibilidad de conseguir espacios teatrales, tomados por las empresas cinematográficas, y en la falta de apoyo de las autoridades locales (Klein: 1988). Esta desigualdad de fuerzas entre los sectores

²⁹ Esto también replicó lo sucedido en otros países. Entre 1935 y 1943 funcionó en los EEUU el primer programa federal de financiamiento de las artes, mientras que en Brasil la constitución del *Estado Novo* (1937) estipuló el deber estatal de contribuir al desenvolvimiento cultural. También en Inglaterra comenzó a discutirse el patronazgo estatal en la década del 30 (Fiorucci: 2008)

³⁰ La suerte corrida por la Junta Nacional de Intelectuales es un elocuente ejemplo. Creada en 1948 con el objetivo de ampliar los beneficios laborales obtenidos por los trabajadores a quienes se desempeñaban en el ámbito de la cultura, la Junta nunca consiguió despertar la adhesión de sus supuestos beneficiarios y terminó disolviéndose en 1953, aunque habían sido los mismos intelectuales quienes habían reclamado a Perón por la precariedad de su situación (Fiorucci: 2008).

en conflicto³¹, lleva a la AAA a comprender finalmente, que sólo la intervención del Estado en favor de la parte más débil, podía garantizar términos justos de negociación. Sin embargo, cuando la misma provenga de la figura de Perón, primero como Secretario de Trabajo y Previsión, y más tarde como Jefe de Estado, será rechazada.

Como Secretario, Perón intentó establecer vínculos con la colonia artística, iniciativa que se intensificará durante su presidencia. Son conocidas sus visitas a Radio Belgrano y a Argentina Sono Film, y su participación en la organización del evento realizado en el Luna Park con el fin de recaudar fondos para las víctimas del terremoto de San Juan, del que participaron varios artistas y en el que conocerá a la actriz Eva Duarte. También como Secretario, se acercó a sindicatos vinculados al mundo del espectáculo, como SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) y la misma AAA.

Incluso intervino en algunos conflictos. En noviembre de 1943, conminó a la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales (SADET) a abonar sumas adeudadas a cuarenta afiliados de la AAA, y un mes más tarde, actuará como mediador en el conflicto surgido entre Actores, Argentores (agrupación de nuclea a los autores) y la SADET. El Secretario instó al cumplimiento de los pactos intergremiales, para lo cual se firmó un acuerdo conocido posteriormente como “el convenio Perón” (Klein: 1988). El convenio, cuya duración se fijó en diez años, disponía que las tres entidades se reconocieran mutuamente como representativas en futuros conflictos, lo cual desactivó la usual estrategia empresarial de negarle legitimidad al gremio actoral. Además, se conformó un tribunal con delegados de cada parte y presidido por un representante de la Secretaría, y se fijó un porcentaje de la recaudación para ser destinada a la caja de jubilaciones y pensiones.

Aprovechando el vínculo establecido, la AAA presentó un informe de la precaria situación del teatro, en el que solicitaba la creación de fuentes de trabajo y la regulación de las condiciones laborales (Klein: 1988). Como resultado, y ante la ausencia de la SADET ante reiteradas citaciones de la Secretaría, en 1945 se firma un convenio en el que se incrementa la temporada mínima de 45 a 90 días, se fija el pago de un depósito de garantía por parte de las empresas y se aumenta el sueldo mínimo.

Poco después, la entidad actoral entregó un nuevo petitorio a Perón, solicitando la regulación estatal de la actividad teatral, y sugiriendo la eliminación del intermediario y su sustitución por el sistema de cooperativas, ideal largamente perseguido por el gremio a pesar de los resultados adversos obtenidos en los anteriores intentos de implementación. Otras propuestas fueron la constitución de dos elencos para el Teatro Nacional de Comedias y dos para el

³¹ Si bien la diferencia más notoria se registra entre actores y empresarios, también existe entre actores y autores, quienes tienen una posición más consolidada en la defensa de sus derechos.

Teatro Municipal (uno en sala y otro en gira), el establecimiento de un plazo máximo para la presentación de compañías extranjeras³², la regulación sobre el alquiler de salas y la supresión de impuestos para las empresas que realicen temporadas superiores a ocho meses (Klein: 1988).

No obstante las buenas relaciones iniciales, el conflicto entre el gremio actoral y la figura de Perón surgirá un año más tarde, cuando la recientemente surgida FADEP (Federación Argentina del Espectáculo Público), de la que Actores formaba parte, acusará al Secretario de Trabajo y Previsión de intentar imponer un gremialismo dirigido³³. El enfrentamiento se intensifica cuando la Dirección de Espectáculos Públicos exige el envío de los textos de las obras a representarse (lo cual ya se implementaba en la radio), aunque la protesta conjunta de la AAA, Argentores y SADET obligó a la anulación de la medida (Klein: 1988).

Para las elecciones de 1946 se torna evidente que el espíritu que rige la AAA no se corresponde con el ideario peronista. El colectivo actoral no fue ajeno a la polarización que suscitó la campaña electoral en la sociedad. El elenco del Teatro Nacional de Comedia llegó a manifestar que: “Una actitud digna sería la de renunciar en masa. Permanecer es colaborar con el régimen”³⁴, mientras las autoridades de la AAA hicieron explícita su oposición a Perón y su adhesión a la campaña presidencial de la Unión Democrática, que incluía la organización de actos en su apoyo³⁵. El vicepresidente del gremio, Orestes Caviglia, proclamó en asamblea que “las actividades del espíritu sólo pueden llevarse a cabo en un clima de absoluta libertad”, por lo que pidió que el país “retorne cuanto antes a las garantías que establecen las normas constitucionales”, y agregó que “aun cuando el arte del actor ha de estar alejado de toda contingencia política”, la condición de ciudadanos les impone el deber de manifestar sus convicciones civiles³⁶.

Como ya mencionamos, el peronismo apeló a intensificar la autopercepción de los artistas como trabajadores, reforzando la agremiación o impulsándola allí donde no existía. De este modo, desde 1943 surgieron diversos sindicatos vinculados con el espectáculo: UDAV (Unión Argentina de Artistas de Variedades)³⁷, ARA (Asociación Radial Argentina) y Asociación

³² Se solicitaba que fuera de 30 días en Capital Federal y 90 en provincias

³³ *Máscara* N° 62, noviembre de 1945

³⁴ Citado por Insaurralde y Maranguello (1997: 111)

³⁵ Con este fin, se forma la “Agrupación de Actores Democráticos”, que reúne a actores profesionales e independientes, dirigida por Pablo Raccioppi, Lidia Lamayson y Pascual Nacaratti (Klein: 1988)

³⁶ *Máscara* N° 59, agosto de 1945

³⁷ Constituida el 5/10/1951 a través de un Acta firmada por 47 miembros, la entidad se declara regida por los postulados que aconsejan Juan y Eva Perón.

Gente de Radioteatro³⁸, SAL (Sociedad Argentina de Locutores)³⁹ y SADEM (Sindicato Argentino de Músicos)⁴⁰. También surgieron o se formalizaron sindicatos pertenecientes a los técnicos u otros trabajadores cuya lucha presentaba afinidad con los artistas, dado que combatían con los mismos empleadores: AGICA (Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina), luego denominado SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina), que agrupa a los técnicos de los principales estudios cinematográficos de la época, y el SUTEP (Sindicato Único de Trabajadores del Espectáculo Público)⁴¹. La existencia de estos sindicatos permitía eventualmente fortalecer la lucha en conjunto, motivo por el cual surgió la FADEP (Federación Argentina del Espectáculo Público)⁴².

El surgimiento de nuevos sindicatos también se debió a la creación de formaciones alternativas allí donde la adhesión o detracción al peronismo generó divisiones internas. El caso emblemático es la propia AAA, que termina dividiéndose en agosto de 1946. El desprendimiento estuvo encabezado “por quienes simpatizaban con el peronismo y se oponían a las actitudes de las autoridades vigentes en Actores, quienes hacían extensivo su antiperonismo a toda la entidad” (Leonardi: 2009, 92). Esto dio lugar a la AGAA (Asociación Gremial Argentina de Actores), integrada por Enrique Muiño, Tito Lusiardo, Lea Conti, Malisa Zini, Eloy Álvarez, Pierina Dealessi, Virginia Luque, Pedro Aleandro y Pedro Maratea, entre otros. Los dirigentes de la Gremial afirmaron que con su fundación terminaban con veinticinco años de ostracismo, dado que el apoyo del actual gobierno era la oportunidad histórica de acceder a logros largamente ansiados (Klein: 1988).

Las reivindicaciones esgrimidas por la AGAA eran exactamente las mismas que las de la AAA: fuentes de trabajo y regulación de la actividad a través de un convenio. La diferencia radicaba en la postura esgrimida no sólo ante el gobierno, sino también ante el rol del Estado. De todos modos, pronto se tornó evidente que la división debilitaba la posición de los actores

³⁸ Fundadas el 3/8/1943, absorben a la AGRA (Asociación Gente de Radio de la Argentina) fundada en 1939, y a la Asociación Argentina de Artistas de Radio, fundada en 1934, y ya fusionadas en Artistas Unidos de Argentina. En 1944, Eva Perón asume la presidencia del gremio

³⁹ Fundada el 3/7/ 1943, rápidamente contó con seccionales en Mar del Plata, Bahía Blanca y Azul. Su primer secretario fue el locutor Roberto Galán.

⁴⁰ Fundado el 21 /12/ 1945, pronto contó con seccionales en Tandil y Junín.

⁴¹ Surgido en 1953, sus antecedentes se remontan diez años antes, cuando un grupo de trabajadores funda la Unión de Protección de Acomodadores (UPA), que obtiene su personería gremial en 1945. En 1953, la entidad incorporó a los boleteros de cine y teatro, a los extras y a los trabajadores de la radio, pasando a denominarse Sindicato Único de Trabajadores del Espectáculo Público y Afines de la República Argentina.

⁴² Formada en 1943, la Federación nucleaba a la AAA, Asociación del Profesorado Orquestal, Asociación Gente de Radioteatro, AGICA, SADAIC, SAL, Sociedad Argentina de Técnicos Operadores Radiotelefónicos, Argentores, Unión Electricistas de Teatro y Unión Maquinistas de Teatro. No obstante, rechazaban la existencia del incipiente Sindicato del Espectáculo Público, al que la AAA califica de “ignoto” (Klein: 1988, 56). La FADEP tendrá una clara postura opositora al gobierno de Perón y terminará desintegrándose en 1947.

ante nuevos conflictos con el empresariado⁴³. Tras un frustrado intento de reunificación en 1947, y merced a la mediación del gobierno, se acordó la libre afiliación y la asunción de un perfil estrictamente mutua para la AAA y gremial para la AGAA, al tiempo que se comprometieron a la mutua y cordial colaboración entre ambas. La mutua subsistió a través de la percepción en la recaudación indicada por el “convenio Perón”, pero al cumplirse el período de vigencia del mismo en 1953, la Gremial exigió ser considerada la única entidad representativa de actores, hecho que precipitó la reunificación un año más tarde, bajo el nombre de Sindicato de Actores de la República Argentina (SADRA)⁴⁴.

Durante su existencia, la Gremial propuso una serie de estrategias para reducir la desocupación, entre las que se encontraban la recuperación de las setenta salas perdidas a lo largo de veinte años, el incremento de elencos oficiales, la implementación del “número vivo” en las salas de cine y la eliminación de obstáculos para las compañías en gira por las provincias (Klein: 1988). Por supuesto, los vínculos de sus dirigentes con el gobierno promovieron la apertura de un canal de diálogo que redundó en logros concretos.

La mejora en el nivel de vida general se reflejó en un aumento de público⁴⁵, utilidades que se volcaron en mejoras para los actores: en 1948 se suprimió la función *matinée* y dos años después la controvertida función *vermouth*, que tantos conflictos había acarreado en los treinta y dos años de lucha desde su implementación. El contrato mínimo se extendió de tres a cinco meses y el elenco básico pasó de diez a doce integrantes. Se estipuló el pago por enfermedad durante treinta días y el pago del sueldo completo si los ensayos superaban los diez días. También se obtuvo el aguinaldo, concedido por voluntad de los empresarios, y se acordó la retención de un porcentaje para la Obra Social. Para los elencos en gira se dispuso el descanso semanal obligatorio y la reducción del 25% en las tarifas ferroviarias.

Por otra parte, en 1953 se sancionó la Ley 14226, que disponía la obligatoriedad del número vivo en las salas de cine. Esto no sólo implicaba una reivindicación laboral, sino también simbólica para los artistas de variedades, muchas veces relegados dentro del propio colectivo actoral. De hecho, la Unión Argentina de Artistas de Variedades declaró a Eva y Juan Perón como Socios Honorarios, argumentando que “nos ha entregado entre las muchas conquistas,

⁴³ En septiembre de 1946, la FADEP decretó un paro de 24 Hs. en solidaridad con los músicos y gremios radiales en huelga contra las emisoras. Al presentarse a los teatros para reanudar la actividad, los mismos estaban cerrados, debido a que la SADEP había cancelado las temporadas. Dado que la Gremial no había apoyado la medida de fuerza, la AAA se vio obligada a negociar en inferioridad de condiciones.

⁴⁴ Que también subsumirá a la Asociación Gente de Radioteatro.

⁴⁵ Que pasó de dos millones en 1943, a tres millones y medio en 1951 (Klein: 1988)

esa magnífica Ley de los números <<vivos>>, en los cines que nos abrió la puerta del trabajo para todos”⁴⁶. Sin embargo, los incumplimientos fueron moneda corriente⁴⁷.

No sólo hubo modificaciones en el teatro en tanto ámbito de desempeño actoral. La industria cinematográfica recibió un notable apoyo a través de una serie de medidas que intentaron afianzar la producción, asegurando las fuentes de trabajo, no sólo de artistas, sino también de técnicos⁴⁸. Como consecuencia de estas políticas, el aumento en la producción de filmes nacionales fue notable.

Para febrero de 1955, funcionan en el gremio actoral (que había vuelto a adoptar la denominación Asociación Argentina de Actores ya de forma definitiva) secretarías por rama (Radio y TV, Cine, Cuerpos de baile y Coristas, Teatro, Circo, Apuntadores y Traspuntes), lo cual indica el reconocimiento de la lucha común. Sin embargo, todo se interrumpe con el golpe de estado de la autodenominada Revolución Libertadora. La AAA fue intervenida y su dirección pasó a manos de un marino. Por su parte, la producción cinematográfica se paralizó durante un año, al igual que la construcción del Teatro Municipal General San Martín. Las sanciones y reprimendas morales a los artistas que habían mostrado su adhesión al peronismo fueron muy duras, y como ya mencionamos, se prolongaron más allá del gobierno de facto, originando listas negras que en algunos casos perduraron de por vida. Por otra parte, los actores en su conjunto perdieron muchas de las conquistas laborales y varias filiales provinciales de la AAA, cerraron (Klein: 1988)⁴⁹.

Consideraciones finales

Hemos caracterizado la problemática construcción de una identidad laboral entre los actores, a partir del análisis del caso argentino a lo largo de la primera mitad del siglo XX. En este derrotero, en primer lugar se tornan evidentes las diferencias que la especificidad de la actividad plantea entre los actores y otros trabajadores, fundamentalmente en lo que respecta a la organización entre pares, al derecho a huelga y a la autogestión como forma alternativa de organización de la actividad teatral (y cuanto más radial y cinematográfica), aspectos sobre los que la reflexión resulta insoslayable a la hora de consolidar una asociación gremial.

⁴⁶ Acta de la Asamblea Ordinaria de la UDAV, 2 /12/ 1953

⁴⁷ De hecho, después del derrocamiento de Perón continuarían suscitándose conflictos al respecto. Como ejemplo podemos citar el caso de la intimación de la Dirección General de Empleo a la Sociedad Anónima Cinematográfica en 1956, con motivo del incumplimiento de la Ley por parte del Cine Callao, que llegó a la Corte Suprema de Justicia. Ver Hechos y Fallo de la Corte Suprema de Justicia del 22 /6/ 1960, Pp. 121 y Ss.

⁴⁸ Entre dichas medidas podemos mencionar la Ley 12999 de 1947, que determinaba la obligatoriedad de exhibir filmes y noticieros argentinos, el otorgamiento de créditos a través del Banco Industrial, e incluso la compra de un edificio destinado para el SICA a partir de sobrepagos en las localidades. Para profundizar, ver Kriger: 2009

⁴⁹ No obstante, algunos antiguos dirigentes gremiales aceptaron desempeñar cargos públicos durante el gobierno de facto. Orestes Cavaglia, quien otrora se declarara defensor de la abstención política del gremio, acepta colocarse al frente de la Comedia Nacional Argentina, cargo que ocupa entre 1956 y 1960. Sólo luego de cuatro años presenta su renuncia aduciendo “cansancio moral” (Klein: 1988, 78), al igual que su elenco, integrado por Inda Ledesma, Ernesto Bianco, Corrado Corradi, y Milagros de la Vega, entre otros.

En segundo término, y en estrecha relación con las características singulares del campo cultural argentino, la apelación realizada por sectores que ocupaban la centralidad del mismo, privilegió la asunción de una identidad militante por parte de los actores (subordinada a la idea de una supuesta “función del arte” en el público), la cual presuponía el abandono de la profesionalización y el consiguiente desdén por la lucha sindical. De este modo, el caso de los actores puede extrapolarse a otros sectores de la cultura, aunque sin gozar no obstante de la legitimación simbólica que ostentan los escritores, músicos o artistas plásticos, por ejemplo. La negativa del colectivo actoral a abandonar el carácter “misional” de su tarea, se tornó evidente en los años peronistas, cuando desde el gobierno se los interpeló en tanto trabajadores, asimilándolos al resto de los sectores del mundo del trabajo. La segunda mitad del siglo XX trajo consigo cambios significativos en el desempeño actoral en la Argentina, que van desde la introducción de la televisión hasta la promulgación de la Ley 24800/97, más conocida como Ley de Teatro. Consideramos que durante este período, y a pesar del gigantesco aumento de las emisiones y obras en cartel, la precariedad laboral de los actores se mantuvo. Fundamentalmente, debido a que la gratuidad del trabajo de los actores en el sistema de cooperativas, sustento del fenómeno autóctono del teatro alternativo mundialmente celebrado, es una condición completamente invisibilizada para todos los agentes del campo, incluidos los propios actores y sus organismos gremiales. Por un lado, creemos que es a partir de las precarias condiciones del teatro alternativo, en el que se desempeñan la mayoría de los actores, que se configuran las condiciones laborales de los otros circuitos teatrales y de los demás medios. Por otra parte, sostenemos que en los presupuestos ideológicos del teatro independiente aún vigentes, se hallan las bases de esta identidad laboral inacabada.

Bibliografía

- Aristóteles, 1979. *Poética*, Traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch, Madrid: Aguilar
- Descartes, R., 1959 (1641). *Meditaciones metafísicas*, Bs. As.: Aguilar.
- González Leandro, R., 2001. “La nueva identidad de los sectores populares”, en AAVV, *Nueva Historia Argentina. Tomo 7*, Bs. As.: Sudamericana.
- Fiorucci, F., 2008. “Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el Peronismo”, en *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, París: L’Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales (recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/24372> el 24/04/14)
- Ford, A, J. Rivera y E. Romano, 1984. *Medios de comunicación y cultura popular*, Bs As: Legasa

- Jauss, H., 1976. *La literatura como provocación*, Barcelona: Península
- Leonardi, Y., 2009. *Representaciones del peronismo en el Teatro Argentino (1945-1976)*, Tesis doctoral inédita, UBA
- Klein, T., 1988. *Una historia de luchas. La Asociación Argentina de Actores*, Bs. As.: Ediciones AAA
- Kruger, C., 2009. *Cine y peronismo: el Estado en escena*, Bs. As.: Siglo XXI
- Mauro, K., 2011, a. *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis doctoral inédita, UBA
- Mauro, K., 2011, b. “Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de <<representación>> y de <<interpretación>>”, en Larios Ruiz, Sh., *Escenarios post-catástrofe, Primer Premio de Ensayo Teatral*, México: Artezblai
- Pellettieri, O. (Dir.), 2006. *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*, Bs. As.: Galerna
- Pellettieri, O., 2002. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Tomo II. La Emancipación Cultural (1884 – 1930)*, Bs. As.: Galerna.
- Platón, 1963. *República*, Bs. As.: Eudeba
- Rancière, J., 2009. “La división de lo sensible. Estética y política”, en *Mesetas.net* (recuperado de www.mesetas.net/?q=node/5, el 25/08/09)
- Sigal, S., 2002. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del 60*, Bs. As.: Siglo XXI
- Torre, J. C. y E. Pastoriza, 2002. “La democratización del bienestar”, en Torre, J. C. (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. XIII. Los años peronistas (1943-1955)*. Bs. As.: Sudamericana, 257-312.