



"Tercer Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2012)"

Eje Cultura

Autoras: Karina Mauro karinamauro@hotmail.com

Yanina Leonardi yaninaleonardi@yahoo.com

Los trabajadores del espectáculo durante el primer peronismo

Karina Mauro

Universidad de Buenos Aires

Yanina Andrea Leonardi

CONICET-Universidad de Buenos Aires

El campo teatral porteño ha tenido un desarrollo sostenido desde finales del siglo XIX, hasta convertirse en nuestros días en uno de los más importantes del mundo. Gran parte de la fuerza que promovió este desarrollo provino de los actores populares, sector muchas veces desdeñado dentro de la actividad teatral y del campo intelectual. Durante las primeras décadas del XX estos actores fueron subsumidos por un sistema comercial con gran actividad, lo que ocasionaba condiciones laborales muy duras frente a las cuales se implementaron algunos reclamos de índole gremial. A este panorama se le sumaron nuevos ámbitos de desarrollo como el cine y la radio, sin embargo, las condiciones laborales de los actores continuaban presentando dificultades.

Durante el primer peronismo, a raíz de las reformas económicas y sociales, el mundo del espectáculo se vio potenciado, sumando un nuevo público y obviamente incrementando las posibilidades laborales de los actores. El vínculo entre el peronismo y el mundo del espectáculo fue forjado tempranamente, desde el arribo de Perón a la Secretaría de Trabajo y Previsión, desde donde se dedicó a entablar una relación fluida con las figuras que los sectores medios y populares seguían a través de la radio, el teatro, el cine. Con la llegada del gobierno democrático, este vínculo entre Perón y los artistas se integró sistemáticamente a su proyecto cultural. En el marco de las políticas culturales, el peronismo consideró como agentes culturales de su gobierno a una



cantidad de figuras populares, quienes contaban con amplias trayectorias, insertándose a través del desarrollo de su actividad artística, sin abandonar su trabajo en los otros medios. Es nuestro propósito analizar la condición del actor argentino como trabajador durante este periodo, considerando las reformas laborales concretadas y su desempeño en el mundo del espectáculo, confrontando sus especificidades con la tradición del actor militante promovida por el Teatro Independiente desde los '30, comprometida con la difusión de una didáctica política de izquierda, no profesional, que continuó operando en detrimento de sus derechos laborales. Con el fin de lograr nuestro propósito, nos resulta necesario inicialmente caracterizar la lógica de funcionamiento de nuestros campo cultural y campo teatral para conocer los lineamientos que regían nuestra cultura en el momento en el que el peronismo arriba al poder. Asimismo, esto posibilitará la comprensión de las dos tradiciones actorales dominantes, su especificidad y proyección en la actualidad.

Lineamientos culturales

El campo cultural en Argentina se ha caracterizado por la imposición de un ideal unificador bajo la cultura dominante, difundida con el tutelaje de una minoría dirigente o intelectual -surgida a partir del cruce entre la herencia liberal y la expansión de las izquierdas (Sigal, 2002)-, con las consiguientes disputas por la captación de los sectores populares, diagnosticados como carentes de cultura o portadores de una cultura heterogénea, insuficiente o perniciosa. En este contexto, el teatro ha presentado históricamente una posición periférica respecto de otras manifestaciones culturales, como la música, las artes plásticas y el cine, pero principalmente, las letras, campo desde el cual la intelectualidad argentina ha expresado sostenidamente su visión de la escena nacional¹.

Desde este punto de vista dominante, el teatro posee una función social, educativa y/o política directa sobre el público, componente ético que debe prevalecer por sobre lo estético, que es percibido como mera superficialidad que actúa en detrimento del

¹ El debate entre los intelectuales comienza a producirse alrededor del cuestionamiento de la necesidad de un teatro propio, dadas las frecuentes visitas de compañías extranjeras (Pellettieri, 2002). En 1870 surge la Academia Argentina de Artes y Letras, presidida por el dramaturgo Martín Coronado, y la Sociedad Protectora del Teatro Nacional.



enunciado a comunicar y que es, por lo tanto, gratuita o prescindible. A partir de esta premisa, el acercamiento al realismo se estableció como canon, en tanto garantía de la máxima transparencia hacia el referente que, construido por el texto dramático, es transmitido al público. Por consiguiente, la utilización de procedimientos teatralistas (a través de los cuales la opacidad de la representación se vuelve ostensible), han sido señalados como desvío. Esto es diagnosticado como manifestación de lo bajo, primitivo o premoderno (caracterización adjudicada a los géneros populares) o de la gratuidad o vacuidad de la forma (acusación dirigida a las propuestas experimentales).

Según Osvaldo Pellettieri (2002), es posible identificar un incipiente campo teatral hacia el año 1900, con sus mecanismos de circulación y legitimación interna. Desde el inicio, dicho campo estuvo caracterizado por dos formas de hacer y de entender al teatro: la “culta” y la “popular”, esta última de amplio desarrollo durante las primeras décadas del siglo XX. La desconsideración del teatro como arte impidió que el mediocre desempeño del Estado como promotor de la cultura en la Argentina (Sigal, 2002) desembocara en un desarrollo del mecenazgo privado, tal como se registró en otras disciplinas. Esto implicó que el teatro se mantuviera exclusivamente como actividad comercial, dependiente de los ingresos de boletería, motivo que promovió el desarrollo de las formas populares, retroalimentando a su vez la desvalorización intelectual.

En efecto, el teatro porteño finisecular presenta un gran desarrollo comercial y estético, proveniente de su origen popular en el circo y de su surgimiento por iniciativa de los artistas, quienes compartían su condición social con el público, incorporando formas, procedimientos y contenidos valorados por el mismo. En pleno auge, el circo, espectáculo itinerante con presencia regular en el ámbito rural y urbano, comenzó a incluir expresiones del criollismo. La figura de *Juan Moreira*², en tanto héroe osado y a la vez víctima trágica del orden impuesto por el Estado Nacional (Tranchini, 1999) expresa, por un lado, la exaltación de la otredad respecto a la “civilización”³. Pero, por

² Folletín de Eduardo Gutiérrez, basado en la crónica policial sobre un gaucho bonaerense. Es representado como pantomima por el circo de los Hermanos Carlo en 1884, con José Podestá en el rol protagónico. En 1886, el circo Podestá-Scotti lo estrena en versión hablada, constituyendo el inicio del teatro nacional

³ Identificada con la sociedad oficial que excluye toda diferencia (Rodríguez, 1998). Este conflicto había sido representado con anterioridad por el *Martín Fierro*



otra parte, el Moreira constituyó el punto de homogeneización de sectores populares que vivían en permanente cambio merced al proceso inmigratorio.

No es casual que el circo retome a un personaje cercano, en enfrentamiento con una sociedad oficial ante la cual artistas, público y personaje ostentaban las mismas características. Tampoco es gratuito que el “realismo ingenuo” inicial (Pellettieri, 2002), mediante el cual se destacaban los aspectos costumbristas que acercaban al personaje a los espectadores, pronto haya evolucionado hacia la forma paródica y carnavalesca del sainete, centrándose en la figura y las transgresiones del actor, y mostrando un mundo más tranquilo y homogéneo que el contexto en el que se encontraban los sectores populares de la época.

En efecto, posteriormente, las modificaciones introducidas por el auge inmigratorio y el crecimiento de las ciudades, provocaron el descenso del predominio de la gauchesca y el surgimiento de nuevos géneros populares como la revista criolla, luego convertida en porteña, el teatro de variedades⁴ y fundamentalmente, el sainete criollo. En el sainete, género estructurado a partir de la coexistencia -propia del teatro popular- de una línea dramática y otra cómico-caricaturesca, la nostalgia por un mundo perdido (el rural, el europeo de origen o el arrabal amenazado por el progreso) trasladó la acción a un ámbito obligadamente compartido: el patio del conventillo.

Tanto el pasaje de lo rural al conventillo como la inclusión de los personajes inmigrantes son algunas muestras de la mayor flexibilidad que poseían los géneros populares respecto del teatro culto, para incorporar aspectos activos en la experiencia cotidiana de los espectadores en pos de preservar la comunión establecida entre la escena y el público. Asimismo, representa una diferencia radical entre el teatro popular de la época y otros ámbitos de la cultura y la vida pública del país, en los que el inmigrante era segregado o simplemente se hallaba ausente. En efecto, ha sido propio de las manifestaciones de la alta cultura, demorar más tiempo para incorporar aspectos de lo popular, adoptándolos generalmente cuando ya los mismos se hallan inactivos en lo social.

⁴ Estos espectáculos se estructuran a partir de la recopilación de diversas unidades, números o *sketches* sin relación entre sí. Si bien este tipo de teatro acusa la influencia de géneros populares traídos de Europa, como la revista francesa, el *cabaret* vienés, etc., cabe destacar que el monólogo político, de gran auge en la revista porteña, también se origina en el circo criollo de la mano de José Podestá y su payaso, Pepino el 88.



El sainete criollo se convirtió en un género prolífico, cuyo éxito promovió al pasaje de las compañías de actores del circo ambulante a la sala teatral y el establecimiento de dos poéticas de actuación que para la década de 1910 ya se hallaban plenamente diferenciadas dentro del campo teatral porteño (Pellettieri, 2001). Mientras la actuación culta tendía a un desempeño actoral que no obstaculizara la transparencia hacia el referente aportado por el texto dramático (por lo que la metodología privilegiada era la Declamación), la actuación popular se define por la explotación de la opacidad propia de la corporalidad grotesca del actor, de la parodia a los modos de la actuación declamatoria y de la comunicación directa con el público, en la que el actor se presentaba como sujeto, antes que como personaje.

El procedimiento privilegiado por el actor popular era la parodia, construida a través de la subversión de la cultura oficial, es decir, de las costumbres y valores esgrimidos e impuestos por los sectores dominantes, entre los cuales se encuentra la Declamación, inherente a la actuación culta. Esto implicaba una estrecha comunión entre el actor popular y el público, que supone la posesión de un conocimiento común respecto de la referencia, para poder subvertirla en el caso del primero, y para poder disfrutar de dicha subversión, en el caso del segundo. Durante las primeras décadas del siglo XX, esto era posible porque el actor popular compartía la misma condición social con el público, constituido por trabajadores criollos e inmigrantes.

No obstante, su enorme capacidad estética y su notable manejo de recursos diversos, los actores populares eran desvalorizados por el campo intelectual de la época, que veía en los mismos una aparente falencia técnica, un manejo irrespetuoso del texto dramático y una intolerable ausencia de decoro. La falta de “respeto” al texto dramático originaba la más dura reprimenda por parte de los intelectuales, entre los cuales muchas veces se encontraban los propios dramaturgos, quienes continuaban escribiendo prolíficamente para estos artistas, dado el enorme éxito de público que ostentaba el teatro.

En cuanto a la adquisición de los procedimientos de la actuación popular, Pellettieri propone las nociones de “escuela” o “tradición”. Las mismas postulan que cada nuevo actor popular presenta un compromiso con el pasado, emprendiendo la “reelaboración creativa de un legado teatral común” (2001: 12). Esto supone que las



invenciones individuales de cada actor se fusionen con la rica codificación preexistente, ofreciéndose a quienes le siguen.

La existencia de dicha “escuela” o “tradición” en tanto modo de transmisión informal y no institucionalizado, es tributaria de los agrupamientos actorales surgidos “de hecho” en el ejercicio de la profesión. La organización del teatro popular en compañías favoreció la elaboración de una metodología compartida, basada en procedimientos comunes. Dicha disposición implica un actor que funcionaba como cabeza de compañía, organizando el grupo en torno de sí, la distribución de roles fijos y de un rígido escalafón, cuya promoción interna se daba por acumulación de experiencia y/o edad. En lo que respecta a la incorporación de nuevos actores, los mismos provenían de otras compañías, del *varieté* (género considerado aun menor que el sainete), de los teatros barriales o de la familia de alguno de los integrantes.

Dado el notable desarrollo comercial que llegó a ostentar el denominado “género chico” (denominado así por la corta duración de las obras), las condiciones laborales de los actores populares eran muy duras, aspecto que no se condice con la constante atribución de holgazanería y falta de ética profesional por parte de los sectores cultos del campo teatral. Se realizaban hasta seis funciones diarias y no existía día de descanso. Los espectáculos duraban pocos días en cartel y eran removidos muy rápidamente. En tanto que los espectadores ostentaban la categoría “golondrina”, por constituir un público ocasional y transitorio, que entraba y salía de la sala constantemente.

Olinda Bozán (en Pellettieri, 2002) describe de esta manera un día típico de trabajo: por la mañana, comprar la comida para la cena y cocinarla en el camarín, por la tarde-noche, funciones continuadas, y por la madrugada, el “suplicado”, es decir, el ensayo de la obra del día siguiente, que se le comunicaba a los actores mediante una tablilla en la que se les solicitaba que no se retiraran de la sala al terminar la última función. Los ensayos estaban a cargo del capocómico o de su delegado (dado que, en varios casos, el actor principal se sumaba a los mismos en los últimos días), y consistían en la lectura en voz alta del texto (para memorizarlo o porque algunos actores no estaban alfabetizados), en el agregado de la mímica considerada adecuada y en la



marcación de entradas y salidas (Pellettieri, 2002). No se ensayaba más de una semana por obra. Se suponía que el resto surgiría de la improvisación durante la función.

El amplio desarrollo de la actuación, sumado a la precariedad de las condiciones laborales, ocasionó que la organización sindical actoral fuera una de las más tempranas del mundo. En efecto, la Asociación Argentina de Actores fue la cuarta agrupación de actores en antigüedad. Sus antecedentes datan de 1906, cuando Pablo Podestá, Florencio Sánchez y Gregorio de Lafèrriere, entre otros, fundaron la Asociación de Artistas Argentinos, que funcionó hasta 1916 y cuyo legado es el Panteón de Actores en el Cementerio de la Chacarita. En 1919, se formó la Sociedad Argentina de Actores, con participación activa de las mujeres, quienes al año siguiente consiguen el derecho al voto y a ser elegidas para ocupar cargos⁵. También en 1919 se registra la primera huelga de actores, que fracasa. En 1921 se firma el primer convenio colectivo de trabajo con los empresarios, implementándose el lunes como día de descanso. Recién en 1938 se inaugurará la Casa del Teatro, como paliativo a la falta de jubilación. 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.

De este modo, sin la premisa de una función social, educativa, y política directa y explícita, el teatro popular de las primeras tres décadas del siglo XX logró expresar las formas de socialización, los ámbitos y las preocupaciones propias de los sectores populares, como no podía y nunca consiguió hacerlo posteriormente el teatro culto, que se limitó a establecer con los mismos una relación tutelar y didáctica, y por lo tanto, muchas veces expulsiva. Por consiguiente, el teatro porteño de la época se desarrolló al margen del ideal intelectual, asumiendo características populares. Pellettieri (1992) señala que merced a dicha oposición, el teatro popular se presenta siempre como nacional y teatralista respecto del teatro culto que, como ya mencionamos, reclama al realismo como estética universal.

Con posterioridad a 1930, los géneros populares pasaron a tener una situación marginal dentro del campo (Pellettieri, 2001). El ascenso social de los hijos de inmigrantes, lo que se traduce en la constitución de la clase media, provocó el

⁵ La importancia de la presencia de la mujer en la Actuación queda así manifiesta, considerando que adquiere estos derechos treinta años antes de ingresar en la vida cívica nacional.



surgimiento de otros géneros teatrales más acordes a su situación, como la comedia. Por otra parte, se produce un paulatino declive del teatro como forma masiva de entretenimiento, frente al cine, la radio y el espectáculo deportivo. Esto ocasionó que tanto los actores como algunas de las formas propias del teatro popular pasaran al cine y a la radio, aunque el sainete continuó representándose en forma remanente, y la revista porteña sostuvo y hasta acrecentó su popularidad.

Por su parte, el campo intelectual contrapuso a la variante popular el proyecto de un teatro culto producido a partir de textos dramáticos de importancia que, en lugar de expresar las formas y preocupaciones propias del público, lo eduque. Principalmente, se bogaba por un teatro desligado del afán comercial, buscando establecer la preponderancia de una dimensión ética. El elemento determinante, tanto en la afirmación de la tendencia culta dentro del campo teatral argentino, como en la constitución definitiva de las características actuales del mismo, fue el surgimiento del Teatro Independiente en 1930.

Inspirado en el homónimo europeo e influenciado por las ideas de la izquierda tradicional, el Teatro del Pueblo se proponía llevar adelante un proyecto teatral no comercial, basado exclusivamente en la función social, didáctica y política que le atribuía al teatro. En nuestro contexto, este objetivo se identificaba con la concreción de un teatro de arte que diera a conocer dramaturgias consideradas valiosas (específicamente los clásicos universales y el realismo de izquierda), a un público supuestamente envenenado por el teatro popular. El fin último era la ilustración del espectador, tanto en el terreno cultural como en el político. Deben subordinarse a dicho objetivo todos componentes del hecho teatral, fundamentalmente el actor, baluarte de las formas desvaloradas de teatro que, según esta perspectiva, ejercían una influencia perniciosa en el público.

Los postulados ideológicos a los que adhería Barletta, y por consiguiente, el Teatro del Pueblo, corresponden a la izquierda tradicional, ubicada en la vertiente cultural reformista, según la cual existe una cultura universal y única que debe distribuirse y/o imponerse a los sectores populares. En este sentido, es funcional el concepto de vanguardia, es decir, la idea de un grupo esclarecido que funciona como guía del resto: “el pueblo no forja una cultura por sí mismo: son los intelectuales que



representan al pueblo los encargados de fraguar la nueva cultura” (Héctor Agosti, en Sarlo, 1984: 22). Esto supone que los sectores populares son únicamente receptores incapaces de producir cultura, por lo que la izquierda debe asumir un “paternalismo misional” (Sarlo, 1984) que impida que dichos grupos sean captados por la hegemonía burguesa. Esto se evidencia en las convergencias entre el ideal cultural del Teatro del Pueblo y el de la alta cultura elitista, manifestada en las adhesiones que el proyecto de Barletta recibió de sectores del campo cultural no relacionados con la izquierda. Por un lado, Victoria Ocampo le dedicó elogios desde *Sur*, objetando sólo los precarios medios materiales y estéticos con los que contaban sus salas y sus puestas en escena. Incluso, Ocampo dictó conferencias en el marco del vasto programa cultural encarado por el teatro de Barletta. También el gobierno municipal apoyó los insistentes pedidos de éste, cuando en 1937 el Consejo Deliberante le cedió el expropiado Teatro Corrientes (ubicado donde actualmente se encuentra el Teatro Municipal Gral. San Martín) por el prolongado plazo de veinticinco años. El mismo no llegó a cumplirse, 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.

En lo que respecta a la organización interna, la fórmula del Teatro del Pueblo funcionó como modelo para todas las agrupaciones cultas posteriores: un director personalista en el centro, alrededor del cual se disponían los anónimos actores. La condición del actor era de una precariedad extrema, debido a que Barletta no consideraba prioritaria su formación técnica. Esta concepción de la actuación se gesta en contraposición al divismo del teatro comercial y al estilo popular. La tarea del actor se reducía, por lo tanto, al compromiso con la función educativa y política del teatro, para lo cual debía comunicar el texto dramático con parquedad, ignorando los gustos del público (Pellettieri, 2006) y respetando las decisiones, elecciones e indicaciones del director. Metodológicamente, utilizaba la Declamación, pero sin contar con una formación especializada en la misma, con los consiguientes resultados. Los roles eran rotativos, por lo que se ignoraban las aptitudes personales. El resto de la tarea del actor consistía en llevar adelante todos los trabajos que demandaba el mantenimiento de la sala: limpiar, confeccionar la escenografía y el vestuario, etc. Estaba prohibido ganar dinero con la actuación, por lo que no se les permitía profesionalizarse ni agremiarse.



El teatro independiente terminó de imponer en el campo teatral una dimensión ética externa al hecho escénico, que funcionó y aun funciona por sobre y en detrimento de las dimensiones estética y profesional del teatro. Esto se prolongó a la escena oficial (delineando las características que aun ostenta), ejerció una influencia notable en el teatro comercial culto y se utilizó como parámetro de evaluación de las formas populares, ahondando en el intento por imponerle una condición heterónoma.

El campo artístico y la llegada del peronismo al poder

Las tradiciones actorales anteriormente descriptas atravesaban por etapas diferentes en los inicios de la década del '40. El teatro independiente -a más de diez años de su fundación-, transmitía su ideario a través de numerosas formaciones radicadas en Buenos Aires y sus alrededores, que emulaban la estructura del Teatro del Pueblo. El teatro popular transitaba por una progresiva remanencia causada no solamente por la aparición de las agrupaciones del teatro independiente, sino también por el surgimiento de nuevas propuestas culturales de entretenimiento como la radio, el cine y los eventos deportivos. La llegada del peronismo al poder significó para ambas la apertura de una nueva etapa dada a partir de la revalorización por parte del estado de estéticas tradicionalistas que para la centralidad del campo intelectual estaban ya perimidas. Es así como el teatro popular obtuvo visibilidad por parte del estado y la oportunidad de conformar a un nuevo público –integrado por aquellos nuevos agentes sociales- por medio de sus representaciones. El teatro independiente, quien demandaba nuevas textualidades modernas y universalistas, encontró en el peronismo a su perfecto enemigo, quien indirectamente le permitió concretar su mejor etapa que paradójicamente tuvo su repliegue con el golpe de estado del '55 y la correspondiente proscripción del peronismo. Asimismo, el peronismo ponía en evidencia algunas contradicciones de estas agrupaciones, concretamente su vinculación con los sectores populares y en particular con los obreros, cuestión que agravaría el resquemor hace éste.

Dentro de este panorama, nos interesa destacar la situación de los actores populares, quienes se conformaron por estos años en “trabajadores del espectáculo”, conquistando nuevos espacios –como el circuito teatral oficial- y mejores condiciones laborales.



El vínculo entre el peronismo y el mundo del espectáculo fue forjado tempranamente, desde el arribo de Perón a la Secretaría de Trabajo y Previsión en 1943. Desde esa época, Perón se dedicó a entablar una relación fluida con las figuras que los sectores medios y populares seguían a través de la radio, el teatro, el cine y los semanarios que se ocupaban exclusivamente del mundo espectáculo. Dentro de este proceso de acercamiento, existen algunos momentos que operaron significativamente para la concreción de dicho vínculo. Entre ellos, la visita de Perón a emisoras radiales; su participación organizativa desde la Secretaría de Trabajo y Previsión en el evento realizado en el Luna Park, al que fueron convocados los artistas argentinos para recaudar fondos destinados a las víctimas del terremoto de San Juan, ocurrido el 15 de enero de 1944; y, por último, su relación amorosa y posterior casamiento con la actriz Eva Duarte.

Asimismo, durante esta gestión Perón se acercó a los sindicatos vinculados al mundo del espectáculo, como SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) y la Asociación Argentina de Actores. En ambos gremios, conocería a figuras representativas de la cultura popular nacional, que en muchos casos serían adeptos al peronismo. También, visitó sellos cinematográficos como Argentina Sono Film, invitado por los hermanos Ángel y Atilio Mentasti en 1944, mientras Raúl Alejandro Apold se desempeñaba como Jefe de Prensa de esa empresa. De aquí en más, política y espectáculo entablarían un lazo fuertemente imbricado que perduraría a lo largo de toda una década.

Pero esta relación entre el peronismo y los actores se tornó aún más intensa teniendo en cuenta la participación directa de Perón en los eventos artísticos y en los conflictos surgidos dentro de este medio. Es conocida su participación como mediador, en diciembre de 1943, en el conflicto surgido entre tres entidades vinculadas con el teatro: Argentores (organismo que nucleaba a los autores de teatro y radio), la Asociación Argentina de Actores y la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales. En este conflicto los trabajadores del teatro popular (que para ese entonces estaba representado fundamentalmente por la Revista Porteña) peleaban por sus derechos y exigían que se hicieran menos funciones diarias, con el propósito de hacer desaparecer el teatro por secciones por medio de este reclamo. Perón intervino en las negociaciones como funcionario del gobierno: el teatro popular dejó de tener seis o siete funciones



diarias para pasar a tener dos funciones nocturnas y tres los fines de semana y los espectáculos se mantuvieron en cartel durante meses. Esto implicaba un cambio fundamental en lo que respecta a los artistas y al público. En cuanto a los actores, implicaba una profesionalización mayor, dado que los tiempos de ensayo se incrementaban, y también promovía incursiones en otros medios expresivos como el cine y la radio. En lo que respecta al público, ya no pertenecía a la categoría *golondrina* (ocasional y transitorio), sino que era un espectador que se preparaba especialmente para ir al teatro en horario nocturno, alejado del horario laboral, que pagaba una entrada más elevada y con anticipación. El rol de espectáculo ocasional y circunstancial pasó a ocuparlo el cine, mucho más fácil de reproducir y de exhibir a bajos costos, en salas que permitían esa función: espectáculos continuados, relojes iluminados dentro de la sala, etc. Estas características, que antes pertenecían al teatro ligero o frívolo, dejaron de pertenecer a la revista, que pasó a ocupar el lugar de espectáculo profesional.

Una vez que Perón llegó a la Presidencia de la Nación, la relación con el ámbito artístico se intensificó debido a la participación de Eva, quien había pertenecido a dicho espacio como actriz de radio y teatro, y seguía manteniendo un fluido contacto con algunas figuras del ambiente artístico, muchas de las cuales fueron convocadas para participar en distintos eventos organizados en el marco de las políticas culturales. Cabe señalar que Eva durante su carrera de actriz llevó a cabo una decidida militancia con los artistas de variedades.

Pero no todo transcurriría pacíficamente. En el caso particular del sindicato de los actores, durante la campaña presidencial de Perón a comienzos de 1946, se generó una fuerte división entre quienes apoyaban a la Unión Democrática y quienes simpatizaban con la fórmula integrada por Perón y Hortensio Quijano. Las autoridades de la Asociación Argentina de Actores hicieron explícita su oposición a la figura de Perón -quien era visto como la prolongación del gobierno militar instaurado desde 1943- a la vez que su adhesión a la campaña presidencial de José Tamborini y Enrique Mosca, incluyendo la organización de actos políticos en su apoyo. Es decir, su adhesión a la Unión democrática cobraba una forma que podría ser comprendida como una intensa militancia antiperonista, que se estaba consolidando aún antes de la llegada de Perón a la Presidencia de la Nación. Ya durante el primer mandato del gobierno peronista, se produjo una escisión interna dentro de esta asociación gremial en el



momento en el que debían realizar elecciones para renovar autoridades. Este 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. Así se conformó la Gremial Argentina de Actores, que recibiría todo el apoyo de Perón, y estaba integrada por figuras como Enrique Muiño, Tito Lusiardo, Lea Conti, Malisa Zini, Eloy Álvarez, Pierina Dealessi, Virginia Luque, Pedro Aleandro, Pedro Maratea, entre otros⁶.

Las políticas aplicadas por el peronismo brindaron una situación propicia para la colonia artística a causa de la intensa producción en el cine, el teatro y la radio. Con la llegada del gobierno democrático en junio de 1946, este vínculo entre Perón y los artistas se integró sistemáticamente a su proyecto cultural, al igual que otros aspectos y prácticas anteriormente mencionados. En el marco de las políticas culturales, el peronismo consideró como agentes culturales de su gobierno a una cantidad de figuras populares, quienes contaban con amplias trayectorias forjadas en la radio, el teatro popular o el cine.

Dentro de este grupo de artistas pueden distinguirse diferentes situaciones. Muchos de ellos, tenían una activa militancia dentro del Partido Justicialista, como era el caso de la actriz Fanny Navarro o el actor y cantante Hugo del Carril; otros, sólo manifestaban su adhesión al peronismo y en algunos casos los unía la amistad con el Presidente y su esposa Eva Perón; mientras que otros, no experimentaban ninguna de las dos situaciones mencionadas, pero tampoco expresaban abiertamente un posicionamiento anti-oficialista. La presencia de ellos dentro de la programación oficial y del aparato propagandístico del Estado operaba como un nexo de acercamiento con el pueblo. Es decir, en este proceso de “democratización cultural”, el Estado encontró en las figuras populares, elementos altamente valiosos y productivos para su proyecto, que funcionaban como estrategias de inclusión e identificación con respecto a las masas, en el marco de un complejo panorama social en el que éstas últimas se constituyeron en sujeto histórico.

⁶ Una delegación se entrevistó con Perón con el fin de solicitarle “fuentes de trabajo, sin distinción de banderías políticas, religiosas, ni exclusión de actores extranjeros” (...) “El Presidente prometió beneficios para los trabajadores del espectáculo. Y sugirió que una comisión de cuatro actores podía reunirse con él para la rápida solución de los problemas. Resultaron designados Maratea, Cuitiño, Lanza y Cossa. Pronto, la Gremial sancionó su propio estatuto” (Maranghello - Insaurralde, 1997: 118).



Precisamente, las estrategias de identificación residían en la labor artística que estos habían desarrollado en sus creaciones que gozaban de gran repercusión. Las figuras integradas por el peronismo conformaban parte de una cultura popular, que a lo largo de esta década experimentaría cierto resurgimiento ya sea desde el cine, la radio o el teatro perteneciente al circuito profesional-comercial, comúnmente conocido como el teatro de la “Calle Corrientes”⁷.

Muchas de estas figuras consagradas se destacaban en estos espectáculos teatrales donde llevaban a cabo roles centrales, al igual que en el campo cinematográfico o el radial, interpretando en la mayoría de los casos personajes de extracción popular que obtenían un alto nivel de aceptación en el público del mismo sector social. Tal es el caso, -por sólo mencionar algunos-, de Luis Sandrini, con “Felipe”, y de Mario Fortuna, con “el Ñato Desiderio”.

En el caso del cine, según señala Clara Kriger, las representaciones de los sectores populares se hicieron presentes desde la década del '30, tematizando “el proceso de apropiaciones, sumisiones y resistencias” que acompañó a la situación de ascenso socioeconómico. Pero estas cuestiones se “resignificaron de manera sustancial durante el primer período peronista”, (...) “a estas ideas se suman una atmósfera de conciliación generalizada y la presencia del Estado, que enseña(ba) a ingresar en el nuevo estatuto social y arbitra(ba) a favor de la sociedad toda” (2005: 100).

Desde el aparato de propaganda y el Poder Ejecutivo se crearon distintas instancias en las que las figuras podían participar promocionando la obra del gobierno. Estas iban desde su participación en actos político-festivos -como podría ser el día del Trabajador o el 17 de octubre-, en reportajes realizados por la prensa escrita donde opinaban sobre la obra de gobierno⁸, en cortometrajes ficcionales que tenían un carácter

⁷ Algunos de los espectáculos más representativos de este circuito por estos años fueron:

Esposa último modelo, por la compañía de Paulina Singerman en el teatro Apolo; *Cuando los duendes cazan perdices*, de Orlando Aldama, (permaneció en cartel durante cinco temporadas consecutivas), por la compañía de Luis Sandrini, en el Teatro Astral; *Bodas de plata y soltera*, por la compañía de Olinda Bozán y Mario Fortuna, en el Teatro Cómico, *Blum*, de Enrique Santos Discépolo y Julio Porter, por la compañía de Discépolo en el Teatro Gran Splendid; *¡Qué noche de casamiento!*, de Ivo Pelay, por la compañía de Francisco Charniello, entre otros.

⁸ Tal es el caso de los reportajes realizados por el periódico *Democracia*, bajo el título “El plan quinquenal y nosotros. Los actores”, donde las figuras brindaban sus opiniones sobre la obra del gobierno en materia cultural.



documental⁹, audiciones radiales o entidades políticas como el Ateneo Cultural Eva Perón, que nucleaba al sector femenino del ámbito artístico.

Uno de esos ciclos fue “Pienso y digo lo que pienso”, en 1951, en cuya preparación participó Raúl A. Apold, que se transmitía por la Red Argentina de Radiodifusión en cadena de lunes a viernes a las ocho y media de la noche, con una duración de cinco minutos. Sus libretistas eran Abel Santa Cruz y Julio Porter. En el ciclo participaron figuras de gran popularidad como Lola Membrives, Tita Merello, Pierina Dealessi, Juan José Míguez y Enrique Santos Discépolo, entre otros. Otra de las audiciones radiales creadas por la Subsecretaría de Informaciones fue el show musical “Estrellas al mediodía” emitido por Radio El mundo, en 1950, todos los domingos al mediodía en el horario de las doce y treinta.

Además, el gobierno peronista implementó cierto sistema de legitimación y reconocimiento hacia la trayectoria de estos artistas a través de la implementación de medidas como su ubicación en cargos públicos -dentro del ámbito de la cultura-, o la entrega de premios como la Medalla al Mérito Artístico. Por ejemplo, esta última les fue otorgada por el Presidente de la Nación a figuras emblemáticas de la historia del teatro argentino como Lea Conti, Pierina Dealessi, Lola Menbrives, Angelina Pagano y Blanca Podestá.

Otro de los puntos de cercanía entre peronismo y espectáculo fue la creación del Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata¹⁰, donde Perón asistió compartiendo las actividades del evento con los integrantes de la comunidad artística.

Esta etapa de intensa actividad de las figuras populares fue acompañada por medidas legislativas que beneficiaban su condición de trabajadores. En 1948 se suprimió la función matinee y en 1950, la función vermouth. A partir del 1° de mayo de 1947, Día del Trabajo, y a raíz de gestiones de Eva Perón, los actores no realizaron por

⁹ Algunos de ellos fueron: *Ayer y hoy (El día de una obrera)* (1951), de Ralph Pappier, *Soñemos* (1951), de Luis César Amadori, *No es una ilusión* (1952), de Mario soffici, *Canto de fe* (1951), de Alejandro Wehner, *La Payada del tiempo nuevo (los 1500 días de la Argentina Peronista)* (1950), de Ralph Pappier, entre otros.

¹⁰ Por ejemplo, decía la actriz Olga Zubarry al respecto: “En el ’54 había mucho entusiasmo por el festival porque venían figuras del extranjero: de Francia, de Italia, de Estados Unidos. (...) Yo era una jovencita de dieciocho o veinte años y no podía estar en la onda si el festival era político o no, pero que fue importante sí. Pienso que si los festivales tienen realmente un punto destacable es que la gente habla del país, habla de los distintos lugares” (citado en López, 1999: 19).



primera vez funciones, adhiriendo a una jornada conmemorativa, en la que sentían representada su condición laboral. Asimismo, se concretó la implementación de las jubilaciones dentro del gremio actoral, surgiendo los primeros actores jubilados en 1953¹¹. Finalmente, una vez derrocado el peronismo en septiembre de 1955, el sindicato de actores fue reunificado e intervenido por los militares.

Conclusiones

En el presente trabajo hemos analizado las transformaciones en la condición del actor argentino en tanto trabajador, durante el primer peronismo. Consideramos que dicho gobierno influyó en esta condición a partir de dos aspectos fundamentales.

Por un lado, la apelación a los actores en tanto agentes activos de la política cultural durante esos años. En este sentido, el compromiso que los mismos asumieron abarcó un amplio espectro que fue desde la total adhesión a los postulados peronistas, hasta el mero desempeño en propuestas artísticas con distinto grado de injerencia oficial. Esta inédita valorización de la tarea del actor como parte del campo cultural nacional por parte del Estado, también se vio reflejada en las mejoras laborales obtenidas por el gremio durante esos años.

Por otra parte, el gobierno peronista optó explícitamente por la inclusión de los sectores populares como base de su política cultural. Con este fin, emprendió la revalorización de diversas manifestaciones culturales populares sumamente denostadas por el campo intelectual desde principios de siglo.

En el campo específicamente teatral, retomó las textualidades populares, tales como el sainete y las piezas nativistas, refuncionalizándolas (Leonardi: 2009). Esto ocasionó una simplificación de posiciones al interior del campo, dado que los géneros populares de amplio desarrollo previo, pasaron a convertirse en sinónimo de la cultura peronista, identificación que luego se cristalizó. Esta visión, sostenida tanto por los sectores conservadores como progresistas de izquierda como modo de desvalorización de lo popular en el ámbito cultural, lejos de restarle importancia al peronismo, le ha conferido el poder de ser identificado como la expresión de un teatro popular que en

¹¹ Datos extraídos del documental *Historia de la Asociación Argentina de Actores* (2007).



realidad tenía existencia anterior. Este aspecto no será desdeñado por los teatristas posteriores que luego retomarán al teatro popular como forma de cuestionamiento al teatro culto, quienes incluirán referencias temáticas y estéticas al peronismo en dicha apropiación, situación que se extiende hasta el día de hoy. Estas variantes, minoritarias y polémicas, se basan en la interpelación del campo teatral porteño a partir de la afirmación de la repercusión política de la forma, para lo cual han cuestionado al teatro culto, generalmente volcado al realismo, a partir de la mixtura entre procedimientos experimentales y el rescate de los géneros populares nacionales, propuesta, por otra parte, fuertemente basada en el cuerpo del actor.

Bibliografía

- Barletta, Leónidas, 1961. *Manual del actor*, Bs As: Teatro del Pueblo
- Golluscio, Eva, 2003. “La gruta del grotesco”, en *Revista Teatro XXI*, Año IX, Nro. 17, Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras.
- González Leandri, Ricardo, 2001 “La nueva identidad de los sectores populares”, en Alejandro Cattaruzza (dir.), *Nueva Historia Argentina. Tomo 7*, Bs As: Sudamericana: 201-238.
- Insaurralde, Andrés y César Maranghello, 1997. *Fanny Navarro o Un melodrama argentino*. Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.
- Kruger, Clara, 2005. “Estrategias de inclusión social en el cine argentino”, en *Cuadernos de Cine Argentino*, n° 1, Buenos Aires, INCAA: 83-103.
- Le Breton, David. 1995. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Leonardi, Yanina, 2009. *Representaciones del peronismo en el teatro argentino (1945-1976)*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Tesis inédita.
- López, Marcela, 1999. “Cine y política”, en *Todo es Historia*, n° 379 (febrero): 8-26.
- Pellettieri, Osvaldo, 1990 “El teatro independiente en la Argentina (1930-1960): intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional”, AAVV, *Semiótica y teatro latinoamericano*, Bs As: Galerna
- Pellettieri, O., 1992 “Cambio y tradición en el sistema teatral argentino de los 90: el caso de la interpretación”, *Revista Espacio*, VI, 12, Bs As: Espacio y Fundación la Ranchería
- Pellettieri, O., 2001 “En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo”, *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al “actor nacional” argentino*, Bs As: Galerna
- Pellettieri, O., 2002. “Introducción” y “A qué llamamos sainete criollo”, O. Pellettieri (dir.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Volumen II*, Bs As: Galerna.



Pellettieri, O., 2006 *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*, Bs As: Galerna

Rodríguez, Martín, 1998 *La productividad del Facundo en el teatro de intertexto romántico (1837 – 1890)*, Tesis inédita.

Sarlo, Beatriz, 1984 “La izquierda ante la cultura: del dogmatismo al populismo”, *Punto de Vista*, VII, 20.

Seibel, Beatriz, 2008. “Actores y técnicas: del Circo Criollo al escenario a la italiana”, en *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*, Jorge Dubatti (Coord.), Buenos Aires: Colihue.

Sigal, Silvia, 2002 *Intelectuales y poder en Argentina. La década del 60*, Bs As: Siglo XXI

Tranchini, E, 1999 “El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista”, *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Bs As: Senado de la Nación

Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima, 1997. *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Buenos Aires: UBA, Oficina de Publicaciones del CBC.

Trastoy, Beatriz, 1997. “Pirandello en la Argentina de los años 30. Clima cultural: juicios y prejuicios”, en AAVV (O. Pellettieri, Dir.), *Pirandello y el teatro argentino (1920 – 1990)*, Buenos Aires: Galerna.

Otras fuentes

Historia de la Asociación Argentina de Actores, programa emitido en Canal A, el 12 de enero de 2007.