

Reflexiones sobre las condiciones laborales de los actores durante el primer peronismo

Karina Mauro

(CONICET – UBA)

karinamauro@hotmail.com

Nos proponemos realizar una aproximación al arte actoral durante el primer peronismo, tanto en lo referente a las condiciones laborales de los actores como a los postulados estéticos que rigieron su desempeño durante el período. Nuestro interés reside en vincular este panorama con las condiciones históricas de la cultura argentina, con el fin de observar en qué medida el peronismo planteó rupturas y continuidades, y hasta qué punto sus políticas en materia cultural y laboral lograron tener impacto en un espacio que ostentaba presupuestos ideológicos y estéticos disímiles a su ideario.

La problemática del actor en el campo cultural argentino

Dado que aún no competía con otras formas de espectáculo, el teatro finisecular fue la forma principal de entretenimiento y una actividad comercial de gran dinamismo. No obstante, las condiciones laborales de los actores eran muy duras. Si bien esto desembocó en una organización sindical temprana¹, la identidad de los actores como trabajadores no terminó de consolidarse. La inestabilidad propia de un oficio que depende de la mirada del público y la división en jerarquías como su clara consecuencia (cuyo punto máximo es la figura del actor-empresario), constituyeron un desafío para la organización entre pares. Por consiguiente, la historia de la organización sindical actoral durante la primera mitad del siglo XX se halla plagada de contradicciones y vaivenes².

Los primeros intentos de agrupamiento poseían un perfil mutualista. Su objetivo era paliar los perjuicios que la enfermedad, la vejez y la muerte causaban entre los actores y sus deudos. La opción por el mutualismo se mantuvo como una variante constantemente en pugna, provocando rupturas y divisiones cuando los intentos de esgrimir reivindicaciones

¹ La Asociación Argentina de Actores fue la cuarta agrupación de su tipo en el mundo.

² Entre las reivindicaciones esgrimidas en las primeras tres décadas del siglo, se reiteran una y otra vez la cuestión del día de descanso para ensayar, la fijación de un sueldo mínimo, la implementación del contrato único de trabajo y de recaudos para los actores en gira. La situación se agrava cuando en 1918 se incorpora la sección *vermouth*, sin la percepción de la consiguiente retribución salarial. Este conflicto desembocará en la primera huelga de actores que tiene lugar en 1919 y que fracasa (estos y otros datos referentes a la Asociación Argentina de Actores fueron extraídos de Klein: 1988)

gremiales entraban en colisión con el sector empresarial³. Subyacía en este debate el peso de la especificidad actoral a la hora de asimilarse a otros trabajadores.

Los empresarios recurrieron a diversas estrategias para disuadir la organización sindical. Por un lado, se negaron a toda negociación al no reconocer la representatividad de la asociación actoral, ni tampoco los intentos de constituir federaciones con otros gremios⁴. Además, buscaron profundizar las divisiones internas que la propia actividad generaba, incrementando las diferencias en las jerarquías salariales.

Por su parte, los actores optaron por la prescindencia de reclamo de intervención estatal. En sintonía con los ideales anarquista y socialista, la estrategia del sector más radicalizado consistía en la absoluta transformación de las condiciones de producción, eliminando al empresario y constituyendo compañías en cooperativa que pactaran directamente con los dueños de sala. Se 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, ideal que influirá notablemente la actividad teatral posterior.

Los años 30 trajeron novedades, que desembocarán en la preponderancia de una dimensión ética del teatro. Uno de ellos será el movimiento de teatro independiente, iniciado con la fundación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta. Con estrechos vínculos con el Partido Comunista, el Teatro del Pueblo planteó la concreción de un teatro culto desligado del afán comercial y cuya única pretensión fuera la educación política del pueblo. Es notable que en el afán por fomentar la conciencia política de los obreros, los actores debieran responder a una apelación que los constituía como militantes y no como trabajadores. En consecuencia, la condición del actor independiente era muy precaria: no se consideraba prioritaria su formación técnica y estaba prohibido ganar dinero con la actuación, por lo que no se le permitía profesionalizarse y, por consiguiente, sindicalizarse.

³ Entre 1920 y 1950 se producen tres divisiones en la AAA. La primera, en 1921, cuando se forma la Unión Argentina de Actores, que nuclea a los actores-empresarios en un afán netamente mutualista. En 1924 vuelven a fusionarse. En 1935 se produce una nueva escisión, cuando el grupo gremialista forma el Sindicato Argentino de Actores. Nuevamente se fusionan en 1937. La tercera separación tendrá lugar en 1946, como consecuencia del surgimiento del peronismo, tal como veremos oportunamente.

⁴ En 1919 se forma la 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. Sectores de la prensa se suman a la estrategia deslegitimadora de los empresarios, 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*, 10/5/1919). De este modo, intentaba imponerse un argumento que ocultaba la lucha conjunta de dichos gremios frente a un mismo empleador.

Aun así, el movimiento retomó tres de las estrategias utilizadas por los actores sindicalizados: el cooperativismo, la supresión de jerarquías internas (aunque mantiene la supremacía del director) y la oposición a la intervención estatal⁵.

Por otra parte, también sobrevendrán cambios en los gustos del público, como consecuencia 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. Esto repercutió en sus formas de vida, socialización y esparcimiento, modificando sus prácticas de consumo cultural. Así, se produjo un paulatino declive del teatro como forma popular de esparcimiento, frente al cine, la radio, el espectáculo deportivo, e incluso un nuevo estilo periodístico de corte sensacionalista. Como consecuencia, el número de espectadores teatrales descendió⁶ y las condiciones laborales empeoraron: se incumplen contratos, se rebajan salarios, se interrumpen temporadas y se eliminan las compañías por secciones. Además, muchas salas pasan a dedicarse exclusivamente a la exhibición de filmes extranjeros. Este panorama ocasionó el sostenido éxodo o la dedicación paralela de los actores en los nuevos medios.

Para 1942, se registrará un cambio significativo en la posición de los actores ante la intervención estatal. La AAA recurre al poder legislativo con el fin de solicitar su intervención para obligar a los empresarios a cumplir con las cláusulas del Contrato Único, recientemente obtenido tras duras negociaciones⁷. Reclaman también por la situación del teatro en las provincias, exigiendo la rebaja en las tarifas ferroviarias y la exención de impuestos, tal como sucedía en Brasil, Chile y México. La AAA ya se había manifestado en favor de la dirección estatal de la escena nacional, dado que la actividad privada estaba agotada, incapaz de competir con el cine. Como ejemplo se toman los Teatros Federales de los EEUU que recorren el país subvencionados por el Estado⁸.

Por lo hasta aquí consignado, consideramos que la irrupción del peronismo se produjo en un momento de inflexión. Hemos observado en qué medida los actores oscilaban entre una conflictiva identificación como trabajadores y una apelación, realizada desde el campo

⁵ No obstante, en 1937 el Consejo Deliberante porteño cede a los insistentes reclamos de Barletta, concediéndole el uso del expropiado Teatro Corrientes por un plazo de veinticinco años. Si bien el mismo no llegó a cumplirse (en 1943 el gobierno de facto ordenó el desalojo), el otorgamiento de la sala por un plazo tan prolongado demuestra hasta qué punto el ideal cultural del Teatro del Pueblo se hallaba en consonancia con el campo intelectual de la época.

⁶ De siete millones en 1928, a aproximadamente la mitad en 1933 (Klein: 1988)

⁷ El mismo estipulaba la duración de la temporada y el número mínimo de trabajadores afectados en la misma, además de días y horarios de ensayo.

⁸ Ponencia presentada por la AAA en el I Congreso de Teatro Rioplatense, Montevideo, 1941 (Klein: 1988)

intelectual, que los instaba a asumir un rol militante en un teatro cuya función social y política prevalecía por sobre cualquier otra instancia. Ante el avance del empresariado, la crisis económica y el surgimiento de nuevas formas de entretenimiento, la intervención estatal se vislumbraba como una alternativa posible. Veremos cuáles fueron las reacciones cuando esa intervención provino de un movimiento que no se correspondía con los valores que ocupaban la centralidad del campo cultural.

Los actores durante el primer peronismo

Como ya ha sido señalado, el peronismo se propuso intervenir en todos los órdenes de la vida pública. En sintonía con un panorama internacional caracterizado por una tendencia intervencionista, que desembocará en la consolidación del estado de bienestar keynesiano durante la posguerra, la llegada de Juan Domingo Perón a la vida política estará marcada por la conducción gubernamental del destino de una sociedad que ya poseía características de masas y que vivía un proceso de migraciones internas. En este contexto, el Estado 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 cultura⁹. Se implementaron políticas para promover que sectores sociales que hasta el momento no habían tenido acceso a determinados bienes culturales, se conviertan en consumidores y también, aunque en menor medida, en productores de los mismos. Las medidas se basaron fundamentalmente en el incremento del gasto público destinado al área y en la creación de una serie de dependencias estatales¹⁰, que tenían por objeto instrumentar las diversas actividades planificadas, en pos de la democratización y federalización de la cultura.

En un campo cultural que se había fundado en la tradición liberal y que asumía su autonomía como principio inalienable y valor supremo, este proyecto no podía suscitar más que conflictos. Independientemente de los valores simbólicos en pugna, cualquier intento

⁹ 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)

¹⁰ Entre otras, la Secretaría de Educación de la Nación, pronto convertida en Ministerio, y la Subsecretaría de Cultura, que luego pasaría a tener carácter de Dirección Nacional. Además, se realizaron cambios en la estructura organizativa de la Comisión Nacional de Cultura y en la Subsecretaría de Informaciones.

de organizar la cultura bajo la égida estatal implicaba arrebatarle dicha potestad a la elite que la había detentado hasta el momento y que contaba con un amplio acuerdo ideológico respecto a su centralidad (Fiorucci: 2008)¹¹.

El peronismo intentó que los intelectuales se sumaran a su gesta. Pretendía que su política cultural lograra, sino la centralidad del campo intelectual, cuando menos la aceptación del sector que la ostentaba. No obstante, la negativa del mismo fue mayoritaria y categórica, asumiendo una postura de oposición frontal. 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 cultura¹², 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). Resulta significativa la negativa de los intelectuales a responder a una interpelación que los identificaba como “trabajadores”, algo que se replicaría en el caso de los actores.

Otro factor que alimentaba la detración del campo intelectual era el relacionado con los contenidos que intentaba vehiculizar la política estatal, que se hallaban inscriptos en la cultura occidental y latina, a través de su vertiente hispánica, estableciendo una distancia con todo elemento elitista y extranjerizante. Para un campo que reclamaba el contacto con la cultura europea contemporánea, eso significaba una apelación tradicionalista y conservadora a valores ya perimidos (Leonardi: 2009). Por consiguiente, el proyecto cultural peronista reavivó la larga polémica entre nacionalismo y universalismo, de la que el teatro tampoco será ajeno.

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 gremio y el gobierno. Éste apeló a los artistas en tanto trabajadores, convocándolos a participar en un proyecto

¹¹ La autora sostiene que el patronazgo estatal de la cultura ha generado conflictos allí donde ha sido planteado, por el temor que suscita que la misma quede subsumida a una lógica político-instrumental. No obstante, la coordinación cultural estatal creció en paralelo con el surgimiento de los estados benefactores porque ofrece ventajas financieras y de recursos, y porque permite poner en marcha un proyecto cultural capaz de representar a la “nación” y no tan sólo a una clase social.

¹² Paliando la “situación de injusta pobreza” en que los intelectuales desarrollaban su tarea, “rayana a menudo en la indigencia” (Decreto N° 15484, 28 /5/ 1948, *Boletín del Ministerio de Educación*, N° 5, Pp.1530)

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 aporta \$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 en conflicto¹³, 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 Film¹⁴, 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, conformándose un tribunal con delegados de

¹³ 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.

¹⁴ Cabe destacar que fue invitado por los hermanos Mentasti y que Raúl Apold se desempeñaba como Jefe de Prensa de dicha empresa.

cada parte y presidido por un representante de la Secretaría, además de fijarse una recaudación para ser destinada a la caja de jubilaciones y pensiones.

Aprovechando el vínculo establecido, la AAA le presentó un informe de la precaria situación del teatro, en el que solicitaba la creación de fuentes de trabajo y la regulación oficial 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 teatrales 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 intentos de implementación anteriores. Otras propuestas fueron la constitución de dos elencos para el Teatro Nacional de Comedias y dos para el Teatro Municipal (uno en sala y otro en gira), el establecimiento de un plazo máximo para la presentación de compañías extranjeras (30 días en Capital Federal y 90 en provincias), 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 dirigido¹⁵. 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). 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, en la que la polémica comenzó a exponerse en términos de defensa o ataque hacia la democracia. 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”¹⁶, mientras las autoridades de la AAA hicieron

¹⁵ *Máscara* N° 62, noviembre de 1945

¹⁶ Citado por Insaurralde y Maranguello (1997: 111)

explicita su oposición a Perón y su adhesión a la campaña presidencial de la Unión Democrática, que incluía la organización de actos políticos en su apoyo¹⁷. 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 civiles¹⁸.

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: UDAV (Unión Argentina de Artistas de Variedades)¹⁹, ARA (Asociación Radial Argentina) y Asociación Gente de Radioteatro²⁰, SAL (Sociedad Argentina de Locutores)²¹ y SADEM (Sindicato Argentino de Músicos)²². 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)²³. La existencia de estos sindicatos permitía eventualmente fortalecer la lucha en conjunto, motivo por el cual surgió la FADEP (Federación Argentina del Espectáculo Público)²⁴.

¹⁷ 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)

¹⁸ *Máscara* N° 59, agosto de 1945

¹⁹ 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.

²⁰ 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

²¹ 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.

²² Fundado el 21 /12/ 1945, pronto contó con seccionales en Tandil y Junín.

²³ 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.

²⁴ 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”

El surgimiento de nuevos sindicatos también se debió a la creación de formaciones alternativas allí donde la adhesión o detracción al peronismo había generado 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 Alejandro 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 peronista, sino también ante el rol del Estado. En efecto, aun cuando los conflictos con los empresarios obligaron a la AAA a requerir de la intervención estatal y a bogar por una política teatral, siempre dejaron en claro que las mismas debían obedecer a los lineamientos a los que la entidad adhería. Que el Estado fuera ocupado ahora por una figura como Perón, no hacía más que volver más rígida esta posición²⁵, por lo que la divergencia con el sector actoral que adhería al peronismo se profundizó, aunque esgrimieran las mismas reivindicaciones laborales.

(Klein: 1988, 56). La FADEP tendrá una clara postura opositora al gobierno de Perón y terminará desintegrándose en 1947.

²⁵ Es notable observar las oscilantes posiciones de la AAA, Argentores, SADEP y FADEP frente a las políticas gubernamentales. Como ejemplo, citaremos un caso particular. A la oposición de la AAA y la FADEP al gobierno de Perón, los empresarios responden con una exhortación a mantener la histórica “imparcialidad a que siempre nos hemos atenido en las luchas políticas y sociales” (Klein: 1988, 59). No obstante, cuando el gobierno lanza el proyecto de implementación de un 50% obligatorio de textos nacionales y un 70 % de actores argentinos en las temporadas locales, la SADEP reacciona violentamente, acusando a la AAA y a Argentores de ser los impulsores ocultos de la iniciativa. De hecho, ambas agrupaciones están de acuerdo con la medida, largamente ansiada. Teniendo en cuenta las históricas dificultades que los trabajadores del espectáculo habían tenido para defender sus derechos ante los empresarios, resulta por lo menos insólita la siguiente declaración de la FADEP: “Hasta 1943, las entidades que hoy integran esta Federación, *disfrutaron de la más amplia libertad de acción* para desarrollar su gestión gremial *dentro de prácticas de entendimiento directo con los empleadores* de cada uno de los sectores de trabajo” (Klein: 1988, 61, la cursiva es nuestra), tras lo cual acusa a Perón de perturbar la actividad gremial a través de la aparición de nuevos sindicatos con “decididas intenciones confusionistas” (Op. Cit.) e instan a abandonar posiciones políticas y religiosas al interior del gremio, pasando por alto la influencia que otras ideologías partidarias habían ejercido en el colectivo actoral hasta ese momento.

Pronto se tornó evidente que la división debilitaba la posición de los actores ante nuevos conflictos con el empresariado²⁶. 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 Argentina²⁷.

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 público²⁸, 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

²⁶ 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.

²⁷ Para 1955 ya funcionarán secretarías por rama (Radio y TV, Cine, Cuerpos de baile y Coristas, Teatro, Circo, Apuntadores y Traspuntes) y se volverá a adoptar la denominación Asociación Argentina de Actores como común y definitiva.

²⁸ Que pasó de dos millones en 1943, a tres millones y medio en 1951 (Klein: 1988)

también simbólica para los artistas de variedades, muchas veces relegados dentro del colectivo actoral. La UDAV declarará a Eva y Juan Perón como Socios Honorarios, dado que “nos ha entregado entre las muchas conquistas, esa magnífica Ley de los números <<vivos>>, en los cines que nos abrió la puerta del trabajo para todos”²⁹. Sin embargo, los incumplimientos fueron moneda corriente³⁰.

Estas conquistas constituyen reivindicaciones largamente ansiadas por los actores. Incluso Teodoro Klein (1988), quien no dedica loas gratuitas al gobierno peronista, afirma que estas mejoras se obtuvieron sin necesidad de confrontación sindical con los empresarios, sino mediante la intervención estatal.

Además de los logros que atañen al teatro comercial, el Estado se convirtió en un importante organizador de actividades culturales en las que se desempeñaron actores. El peronismo se propuso concretar la formación de un nuevo público, conformado por los migrantes internos y por zonas del país a los que determinados bienes culturales no habían llegado antes. Con este fin, organizó eventos masivos y representaciones teatrales para los obreros y sus familias, a precios populares o gratuitos, en los teatros oficiales y en el espacio público. En este sentido, podemos citar el proyecto “Un Teatro para los Niños de la Nueva Argentina”, que contaba con dos elencos que realizaban funciones en el centro y en los barrios, así como también giras por las provincias.

El circuito teatral oficial estaba integrado por el Teatro Presidente Alvear³¹, el Teatro Nacional Cervantes (en el que funcionaba el Teatro Nacional de Comedia), el Anfiteatro Popular Eva Perón del Parque Centenario, el Teatro Colón, el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires³² y el Teatro Argentino de La Plata. Durante el gobierno peronista, la actividad de este circuito fue intensa, empleando a gran cantidad de artistas³³.

²⁹ Acta de la Asamblea Ordinaria de la UDAV, 2 /12/ 1953

³⁰ 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.

³¹ Denominado Enrique Santos Discépolo, entre 1951 y 1955

³² Además de la implementación de una política teatral oficial, cabe destacar el proyecto de construcción del nuevo Teatro Municipal, que en 1950 pasa a denominarse Teatro Municipal General San Martín, y cuyas obras se inician en junio de 1954. El nuevo edificio sería inaugurado finalmente en 1960.

³³ En 1947 se creó un elenco adicional del Teatro Nacional de Comedia, además del que funcionaba en el Teatro Cervantes. El objetivo del mismo era llevar la programación oficial a las provincias y territorios nacionales. El nuevo elenco dio funciones en numerosos teatros provinciales, incluyendo las gratuitas destinadas a obreros y a instituciones educativas e incluso, se presentó en cárceles (Leonardi: 2009).

Coincidimos con Leonardi (2009) cuando afirma que los mismos integraban la programación más allá de su adhesión al peronismo: si bien había una cantidad de figuras que explícitamente se reconocían peronistas, el resto, que constituía la mayor parte de los elencos, no experimentaba la misma situación. Muchos de estos actores trabajaban también en el circuito profesional culto y en el popular con anterioridad al gobierno peronista.

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 técnicos. 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 sobreprecios en las localidades. Como consecuencia de estas políticas, el aumento en la producción de filmes nacionales fue notable.

Para Clara Kriger (2009) el cine producido en aquellos años debe explicarse a partir de la complejidad de su construcción colectiva, revisando la versión histórica más extendida, elaborada a fines de los años 50, y basada en la digitación totalitaria y la censura. Propone, en cambio, un análisis que no desdeña la participación de todos los sectores implicados en el campo cinematográfico³⁴, y en el que los conflictos desatados con anterioridad al peronismo tienen un papel no menor. La autora sitúa los años peronistas en el contexto de un cambio estructural en la industria audiovisual mundial, que reformuló los modos de producción. Ante esta crisis, las empresas buscaron reconvertirse echando mano del Estado, al tiempo que los gremios vinculados a la actividad se vieron arrinconados por el cierre de empresas. Kriger sostiene que las políticas públicas que se implementaron tuvieron como principal objetivo sostener, por fuera de las leyes de mercado, a un sector industrial que tenía muy pocas probabilidades de existir sin ese apoyo³⁵.

³⁴ “En dichos procesos, participa un conjunto muy heterogéneo de actores que hacen valer distintas lógicas de funcionamiento y desarrollo, por lo que parece improbable que formen un bloque único cuyas maniobras tiendan a resistirse o someterse a diferentes polos de poder.” (Kriger: 2009, Pp. 250)

³⁵ La intervención estatal fue construyéndose entre las partes interesadas “a la luz de asimétricas relaciones de poder” [...] “de allí se deriva que las películas de ficción realizadas hayan obedecido muchas veces a condicionamientos más cercanos a la lógica comercial que a la de la acumulación política o cultural. Como el control ejercido sobre el cine de ficción desde las agencias estatales no incluyó la aplicación de las fuertes dosis de censura y propaganda que se descargaron sobre el documental, la radio y el periodismo, resulta poco plausible explicar el desarrollo de la cinematografía de la época, sus prácticas y resultados, sus logros y sus fracasos en referencia a la concentración de poder que alcanzó el estado.” (Kriger: 2009, Pp. 248/9).

Otra de las medidas que contribuyó a afianzar el campo cinematográfico local y que perduró en el tiempo, fue el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, cuya primera edición se celebró en 1954. El mismo fue organizado por el controvertido Subsecretario de Prensa y Difusión, Raúl Alejandro Apold, quien también tendría un rol definitorio en la aplicación de la propaganda oficial y en la de una suerte de “censura informal” (Leonardi: 2009) mediante la cual algunos artistas eran objeto de restricciones para desempeñarse en dependencias oficiales, lo que muchas veces se replicaba luego en el ámbito privado.

Por último, cabe destacar que en 1951 ingresa la televisión al país, medio que si bien no produce la generación inmediata de trabajo para los actores, a partir de la década siguiente pasará a constituir su campo laboral más importante y la principal fuente de financiación de su entidad sindical y de su obra social.

Otro aspecto a resaltar en cuanto a la relación de los actores y el primer peronismo es la incorporación de figuras en la militancia, entre las que se destacaron Enrique Muñío³⁶, Fanny Navarro y Enrique Santos Discépolo. Leonardi (2009) sostiene que dichas figuras eran consideradas como agentes culturales por parte del gobierno peronista, dado que desde el aparato de propaganda se crearon distintas instancias en las que aquellas podían participar promocionando la obra oficial. Estas iban desde su participación en actos político-festivos, en reportajes donde opinaban sobre la obra de gobierno³⁷, en docudramas³⁸, audiciones radiales³⁹ o entidades como el Ateneo Cultural Eva Perón⁴⁰. El gobierno implementó también un sistema de reconocimiento a la trayectoria de los artistas a

³⁶ Quien otrora había sido uno de los impulsores de los primeros intentos de gremialismo entre los actores

³⁷ 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 cultural del gobierno.

³⁸ Algunos fueron: *La Payada del tiempo nuevo (los 1500 días de la Argentina Peronista)* (Ralph Pappier, 1950), *Ayer y hoy (El día de una obrera)* (Ralph Pappier, 1951), *Soñemos* (Luis César Amadori, 1951), *Canto de fe* (Alejandro Wehner, 1951) y *No es una ilusión* (Mario Soffici, 1952).

³⁹ Como la famosa “Pienso y digo lo que pienso”, creada por la Subsecretaría de Prensa y Difusión e iniciada en octubre de 1951. Se transmitía por la Red Argentina de Radiodifusión en cadena, de lunes a viernes a las ocho y media de la noche. Tenía una duración de cinco minutos y sus libretistas eran Abel Santa Cruz y Julio Porter. Participaron del ciclo figuras como Lola Membrives, Tita Merello, Pierina Dealessi y Juan José Míguez. Es en el marco de este ciclo, que Enrique Santos Discépolo crea al reconocido personaje “Mordisquito”. Otra de las audiciones radiales creadas por la Subsecretaría fue la exitosa “Estrellas al mediodía”, emitida por Radio El mundo en 1950, todos los domingos al mediodía. Se trataba de un show musical en el que participaban orquestas típicas y de jazz, alternando con *sketches* escritos por Alberto Vacarezza y Cátulo Castillo, e interpretados por actores de gran popularidad.

⁴⁰ Entre las actrices que se sumaron al mismo se encuentran Fanny Navarro (quien era su Presidenta), Silvana Roth, Virginia Luque, Sabina Olmos, Pierina Dealessi, Malisa Zini, Iris Marga, Tulia Ciámpoli, Rosita Contreras, Rosa Catá, Lea Conti, Adriana Alcock, Mirtha Legrand, Elena Lucena, Olga Zubarry, Zully Moreno, Amelia Bence, Blanca Podestá, Malvina Pastorino y Tania.

través de premios como la Medalla al Mérito Artístico⁴¹, e incluso algunas figuras fueron designadas en cargos públicos dentro del ámbito de la cultura.

En todo estudio sobre las relaciones entre los artistas y el peronismo, no pueden soslayarse los rumores contradictorios y las acusaciones mutuas entre adherentes y detractores. Algunos relatos ya forman parte de una suerte de leyenda, muchas veces improbable o legitimada por su sola reproducción. Entre esos relatos podemos citar las intervenciones gubernamentales para ayudar a artistas con problemas económicos⁴² o la mediación de actores cercanos al gobierno para rescatar a colegas que tenían alguna enemistad con el mismo⁴³. También son famosas las acusaciones de represalias a actores por sus imitaciones de Perón (los casos Dringue Farías o Pepe Arias) o de Eva (el caso Niní Marshall), o por enconos circunstanciales e incluso anteriores (el caso Libertad Lamarque)⁴⁴. Del mismo modo, podemos mencionar los rumores acerca de que ciertas adhesiones o participaciones

⁴¹ Que les fue otorgada a Lea Conti, Pierina Dealessi, Lola Membrives, Angelina Pagano y Blanca Podestá.

⁴² Tal es el caso de Enrique Muiño, cuyo rancho en Capilla del Monte iba a ser rematado. Ante la ayuda gubernamental el actor declaró: “¿Cuándo en mi tierra un presidente se ocupó de un artista?” (“Los artistas del régimen”, *Primera Plana*, 15/8/1967, Pp. 37). También puede citarse el caso de Ángel Magaña y el salvataje del fracaso económico sufrido por su inversión en el Hotel Vuriloche.

⁴³ Puede mencionarse la intervención de Fanny Navarro para levantar la censura contra Alberto de Mendoza, o el caso de Pepe Arias, quien protagoniza *Mercado de Abasto* (Demare: 1955) a instancias de Tita Merello.

⁴⁴ El relato de Arturo García Buhr reproducido en tono épico por *Primera Plana* en 1967 resulta curioso: “García Buhr, que había participado en la Marcha de la Constitución y la Libertad (setiembre de 1945), pudo trabajar sin problemas durante seis años, hasta que llegó aquel llamado. <<Nadie me había molestado ni obligado a someterme al Gobierno –dice ahora, corroborando el testimonio de Apold- y pude filmar sin necesidad de afiliarme a nada. Pero el día que recibí un sobre con el membrete de la Subsecretaría [de Prensa y Difusión] no quise abrirlo y lo devolví intacto a su remitente. Era el 4 de octubre de 1951, y ya salía al aire un ciclo radial de propaganda peronista titulado *Pienso y digo lo que pienso*. No sé todavía si me proponían o no para actuar allí, pero por las dudas no quise averiguarlo. Ya me habían adelantado telefónicamente que iba a recibir una invitación por el estilo y preferí rechazarla>>. Por esos días, García Buhr y su mujer, la ex bailarina Aída Olivier, representaban dos obras en el teatro Versailles (*Con agua en las manos* y *La pequeña cabaña*), del que se habían hecho empresarios junto con Alberto Iribarne. <<Por las dudas, Aída y yo esperamos toda la noche a que abriera el Departamento de Policía, a las 7 de la mañana del día 5, y acudimos a renovar los pasaportes con intención de irnos a Montevideo. Le dije al comisario Romariz que debía escriturar un terreno en Punta del Este y me prometió los pasaportes, firmados por el general Arturo Bertollo, para el día siguiente. Pero cuando fuimos a retirarlos sólo nos dieron excusas y presentí que tendríamos problemas. Iribarne me advirtió que no me dejarían entrar al teatro, pero fui lo mismo y coloqué un cartel en la boletería anunciando mi reemplazo por el actor Florindo Ferrario>>. El lunes 8 de octubre, mientras Perón festejaba sus 56 años de edad, los diarios de la cadena oficialista iniciaban una campaña contra García Buhr, acusándolo de << irresponsabilidad profesional>>. Una semana más tarde, por el histórico camino del general José de San Martín, el actor cruzaba ceremoniosamente la Cordillera de Los Andes a bordo de un taxi que lo llevaría hasta la frontera con Chile <<por propia voluntad, sin que nadie me obligara a salir del país>>. Quince años después de aquella aventura, Apold agrega un dato más a la crónica: << Si García Buhr hubiese abierto el sobre, se habría enterado de que no lo invitábamos a actuar en *Pienso y digo lo que pienso*, sino en *Estrellas a mediodía*>>” (Op. Cit., Pp. 37/8)

en eventos se realizaron por conveniencia (lo cual no difiere del funcionamiento habitual del medio artístico) e incluso, por obligación⁴⁵.

Cabe destacar que muchas de estas declaraciones se realizan luego del golpe de estado de 1955 y en los años de proscripción, durante los cuáles mostrar algún tipo de simpatía con el peronismo podía resultar problemático para los artistas. En efecto, la censura y condena moral dentro del campo cultural, e incluso la persecución judicial y policial a los actores que habían adherido al peronismo se prolongaron por años (en gobiernos de facto, pero también en aquellos democráticos) y en algunos casos se mantuvo de por vida⁴⁶. Sin duda, la aplicación de la censura y la sanción moral dentro del campo cultural en democracia es un tema complejo que aun reclama un trabajo sistemático y debidamente documentado.

Para el campo cultural, la adhesión de los actores al peronismo tuvo fuertes implicancias simbólicas, dado que se planteó como una alternativa al ideal militante impartido desde el teatro independiente. Además de propiciar otro modelo de compromiso político, el gobierno buscó generar una distinción clara entre el actor profesional y el aficionado. En este sentido, promovió la creación de elencos vocacionales a nivel nacional y de experiencias teatrales educativas, que se plantearon como contrapartida de las formaciones independientes, que no sólo requerían de un compromiso ideológico antiperonista por parte de sus miembros, sino también de valores estéticos y culturales elitistas. En el corazón del concepto de las vocaciones residía, en cambio, la idea de que todos los ciudadanos podían convertirse en virtuales productores de arte. De este modo, el gobierno fomentó el surgimiento del Teatro Vocacional⁴⁷ y del Teatro Obrero Argentino de la CGT⁴⁸.

⁴⁵ Es lo que sugiere *Primera Plana* (Op. Cit.) respecto del apoyo recibido por Apold, en un pergamino que rezaba: “por la brillante, esforzada e incansable labor en pro del arte y de la industria cinematográfica de la Nueva Argentina”: Atilio y Ángel Mentasti, Lola Membrives, Sixto Pondal Ríos, Alberto Ginastera, Luis César Amadori, Mirtha Legrand, Daniel Tinayre, Alberto Closas, Zully Moreno, René Mugica, Amelia Bence, Juan Carlos Torry, Analía Gadé, José Cibrián, Ana María Campoy, Laura Hidalgo, Kurt Land, Román Viñoly Barreto, Mariano Mores, Elina Colomer, Antonio Merayo, Horace Lanes, Narciso Ibañez Menta, Beba Bidart, Chas de Cruz y Mendy. Pero inmediatamente después, relata el caso de Pedro López Lagar, quien se hizo autografiar la carta de ciudadanía por Perón, algo a lo que raramente podría haber sido obligado.

⁴⁶ Tal es el caso de Fanny Navarro o el de Enrique Santos Discépolo, discriminado por el campo cultural hasta su muerte, acaecida cuando todavía gobernaba el peronismo.

⁴⁷ En 1947 se desarrolló el Primer Concurso Nacional de Teatro Vocacional, organizado por la Comisión Nacional de Cultura en el Teatro Cervantes. Se intentaba fomentar así la labor de los grupos de las provincias, por lo que se convocaron elencos de todo el país, al tiempo que se le dio una notable cobertura de prensa.

⁴⁸ Fundado en 1948, estaba formado por obreros de distintos gremios, que después de su jornada laboral concurrían a ensayos y clases formativas. Sus estrenos se realizaban en el Teatro Cervantes (y en algunas ocasiones en el Teatro Colón), con la presencia del Presidente, la Primera Dama y demás autoridades. Los obreros participaban preferentemente en calidad de actores, aunque también lo hicieron como dramaturgos. Para la dirección, se convocó a figuras como Lola Membrives, Luis Sandrini e Iris Marga. El elenco realizaba

La tensión entre el peronismo y el movimiento de teatro independiente⁴⁹ no impidió que se realizaran algunos cruces significativos. Como ejemplo, baste el caso de *El puente*, de Carlos Gorostiza, estrenada por La Máscara en 1949. Obra marcadamente antiperonista, poco después fue reestrenada sin inconvenientes en el circuito comercial bajo la dirección de Armando Discépolo, lo cual provocó una fuerte polémica al interior de La Máscara e incluso el éxodo de algunos de sus integrantes. Más significativo aún resulta el hecho de que la obra fuera llevada al cine, teniendo en cuenta el apoyo oficial que las realizaciones cinematográficas tenían en ese momento, y que el autor participó en la adaptación y en la dirección de la misma. Evidentemente, la modificación de la historia original al incluir un cartel inicial en el que se señalaba que la historia transcurría en una época previa al peronismo, no resultó inaceptable para el propio Gorostiza, quien de otro modo no hubiera participado del proyecto. Y aún más, en 1954, adaptó *El último perro* de Guillermo House, para ser puesta por Armando Discépolo en el Teatro Nacional Cervantes, incorporándose así a la programación del circuito oficial.

En cuanto al desempeño estético de los actores, la escena oficial optó por un repertorio popular centrado en obras nativistas, y en menor medida en comedias y sainetes (Leonardi: 2009)⁵⁰. Se implementó la obligatoriedad de llevar a escena a autores nacionales, aunque luego esto se matizó con la incorporación de algunos clásicos universales, muchas veces

giras por los barrios y las provincias, y en una segunda etapa, se formaron nuevos grupos en el interior del país. Cabe destacar que en el programa de mano se detallaban los nombres de los actores, lo cual establecía una clara diferencia con el anonimato exigido dentro del movimiento independiente.

⁴⁹ Además de las clausuras de algunas salas aduciendo el incumplimiento de edictos municipales, lo que principalmente molestó al movimiento fue la falta de apoyo del gobierno peronista.

⁵⁰ La autora sostiene que el nativismo se ajustaba más al ideario peronista, en tanto se proponía rescatar una cultura nacional de procedencia hispánica perteneciente a la tradición rural previa al proceso inmigratorio. Esta operación le permitía al Estado generar la identificación de los sectores en ascenso con valores considerados como auténticamente nacionales. El sainete no se adecuaba tan acabadamente a este objetivo. Recordemos que el mismo es una expresión rioplatense y eminentemente ciudadana, cuando el gobierno se proponía llevar adelante una política cultural nacional.

adaptados⁵¹. También fueron incluidas algunas obras dramáticas de propaganda peronista⁵², aunque su número no fue elevado (Leonardi: 2009). En lo que respecta al cine, Kriger (2009) sostiene que pueden hallarse en los temas y en la estética de las películas producidas en el período, signos vinculados con los procesos sociales y políticos del momento. Agrega que en dichos filmes aparecieron los primeros elementos modernizadores del lenguaje que se consolidaron posteriormente, aunque todo esto es minimizado por la lectura posterior, al igual que la creación del Festival de Cine de Mar del Plata.

Consideramos que aun cuando la política cultural peronista manifestara una preferencia por textos dramáticos y guiones cinematográficos que reflejaran una cercanía con los gustos, intereses y vivencias de las clases populares, revalorizando géneros cuestionados como el sainete, esto no redundó sin embargo en un rescate de las formas estéticas desarrolladas en la escenificación de los mismos. Nos referimos concretamente a la poética del actor popular nacional, nacida en el circo y profundizada luego en el sainete y el grotesco criollos. Los modos de desempeño corporal, gestual y fónico de los actores populares constituían un auténtico modelo nacional alternativo a las formas europeas, que contaban con el favor de los sectores centrales del campo cultural desde principios de siglo. Sin embargo, el peronismo no incluyó en su agenda la defensa de esta forma actoral como herramienta de cambio cultural, a pesar de que era la preferida por el público popular y de que el gobierno contaba con la adhesión de muchas figuras que la cultivaban, como Enrique Muiño⁵³ y Tita

⁵¹ Se llevaron a escena obras como *El trigo es de Dios* (1947), de Juan Oscar Ponferrada, *Las de Barranco* (1947) y *Bajo la garra* (1953), de Gregorio de Laferrère, *El delirio del viento* (1947), de Arturo Cambours Ocampo, *Novelera* (1948), de Pedro E. Pico, *Los amores de la virreina* (1949), de Enrique García Velloso, *La piel de la manzana* (1949), de Arturo Berenguer Carisomo, *La camisa amarilla* (1950), de Guillermo e Ivo Pelay, *Cómo se hace un drama* (1953), de José González Castillo, *La comedia de hoy* (1953), de Roberto Cayol, *Tartufo o el impostor* (1949), de Molière, *El gran Dios Brown* (1949), de Eugene O'Neill, *El inspector* (1950), de Nicolai Gogol y *El mujeriego* (1950), de Paul Nivoix. Durante la celebración de la "Semana de la Lealtad" en 1950, se realizaron dos espectáculos en el espacio público: *El cantar de los gauchos*, de Alberto Vacarezza, en el cruce de Moreno y la 9 de Julio, y *Electra*, de Sófocles (adaptada por Leopoldo Marechal), en las escalinatas de la Facultad de Derecho de la UBA. El 25 de mayo de 1951, se estrenó *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, con dirección de Enrique Santos Discépolo, y Fanny Navarro en el rol protagónico. Y en abril de 1953, se estrenó *El patio de la morocha*, de Aníbal Troilo y Cátulo Castillo, en el Teatro Enrique Santos Discépolo (ex Presidente Alvear).

⁵² Como *Clase media*, de Jorge Newton y *Tierra extraña*, de Roberto Vagni

⁵³ La posición de Muiño respecto a la tradición del actor nacional puede observarse en su revaloración de los personajes del compadrito y del gaucho. En 1936, declaraba: "Yo he tenido el orgullo de interpretar todos estos personajes... Los he estudiado con verdadera atención y cariño. Todos son de psicología distinta, pero todos son nuestros, inconfundiblemente nuestros, sin mezcla ni sugerencias extrañas ...Yo he preferido esta clase de hombre, pero desgraciadamente los actores de ahora, los que nos sucederán mañana, salvo raras excepciones, desprecian las cosas y la gente gaucha. Es que no la sienten, o no la comprenden, o tal vez porque esta ola de cosmopolitismo que nos invade o el afán de snobismo, les hace olvidar que nuestro teatro, para ser verdaderamente nuestro y vigoroso, además, necesita actores y autores que se encariñen con las cosas

Merello. Optó en cambio, por un tipo de actuación declamatoria culta, no diferenciándose del teatro independiente en lo que respecta a la elección de un teatro textual, en el que la opacidad propia del desempeño actoral no interfiriera en la comunicación del enunciado⁵⁴.

Sin duda, el rescate de las formas escénicas populares es un fenómeno reciente, y aún no consolidado dentro del campo cultural, y de hecho, es consecuencia de la revalorización del grotesco discepoliano, que recién tuvo lugar a fines de la década del 60. Resultaría anacrónico exigirle al primer peronismo que esgrimiera un estandarte que no formaba parte del imaginario de la época. Pero consideramos que dicho contexto histórico, social y político hubiera sido el propicio para valorizar un modelo actoral alternativo, que hubiera sido un ejemplo a replicar en otros países de la región. Cuando posteriormente se impusiera la tendencia realista stanislavskiana, basada en la supremacía del director, el desprecio por los actores populares sería aun mayor y acaso, definitivo.

El gobierno no sólo orientó el desempeño estético de los actores interviniendo en la producción, sino también en la formación. En este sentido, las instituciones de enseñanza actoral replican los prejuicios de la época, ignorando la transmisión de los procedimientos del actor popular, que inician en esos años, un proceso de retracción que los colocará al borde de la desaparición⁵⁵. Desde 1925 existía el Conservatorio Nacional de Música y Declamación y, tal como su denominación lo indica, se centraba en la transmisión de la técnica declamatoria, de la mano de docentes como Antonio Cunill Cabanellas, cuya omnipresencia en la formación actoral se refleja en su intervención en la elaboración de planes de estudio (no sólo del Conservatorio Nacional, sino de instituciones provinciales, como el Teatro Universitario de La Plata), así como en su desempeño como director de la Comedia Nacional en los años 30 y luego en el Teatro Municipal. Otros emprendimientos, como el dictado de conferencias sobre historia del teatro nacional y la creación del

de nuestra tierra. Cuando esto suceda, habremos realizado un ideal artístico” (Muiño: 2004, 31-35).

⁵⁴ Para profundizar en este aspecto, ver Mauro: 2011.

⁵⁵ En efecto, los actores populares iniciaron su retirada del teatro (excepto de la Revista Porteña, género que continuó siendo exitoso), para refugiarse en la radio, el cine, y posteriormente, la televisión. Sobre la condición de la tradición del actor popular como patrimonio cultural intangible en riesgo, ver Mauro: 2014

Seminario Dramático⁵⁶ en el Teatro Cervantes y posteriormente, de la Unidad Básica Cultural Eva Perón⁵⁷, también abrevaban en la tradición actoral culta.

No obstante esta univocidad irradiada desde la capital, consideramos que las provincias pudieron generar formas actorales alternativas, favorecidas paradójicamente por su crónica situación periférica. En el caso de la Provincia de Buenos Aires, la diversidad y vastedad de su territorio generó otros modelos que consideramos de mixtura de diferentes formas actorales, proceso que se inició en los años peronistas.

Si el gobierno se proponía, por vez primera en la historia argentina, intervenir en la formación de un nuevo público, merced a la incorporación de los migrantes internos en el consumo cultural, es innegable la importancia de la Provincia de Buenos Aires en este proyecto. La política cultural peronista se propuso llegar a lugares donde no se había llegado antes, para lo cual implementó las giras de los elencos oficiales y el célebre Tren Cultural. Además, intentó replicar experiencias en las que los sectores populares se convirtieran en productores de cultura, tales como el Teatro Obrero y el Teatro Vocacional dado que, por otra parte, las formaciones de teatro independiente también habían iniciado por esos años un proceso de irradiación a las provincias, mediante giras y conferencias.

Estas influencias disímiles conformaron un tipo de actor que difería del porteño. Un actor generalmente no profesional, que podía utilizar procedimientos de los actores populares (que había visto en giras, visitas a la Capital o en el cine) o de la declamación propia de los actores cultos (que visitaban su localidad ya sea por la programación oficial o por iniciativa privada), que podían mixturarse, a su vez, con rasgos ideológicos o estéticos del actor independiente. Este actor, que participaba en puestas en escena tan disímiles como sainetes, obras de autores extranjeros o espectáculos públicos de carácter religioso, resultará luego permeable a la influencia del realismo stanislavskiano. De este modo, estos actores crearán una síntesis local y muchas veces personal de vertientes diferentes y, en cierto punto, contradictorias, conformando así modelos alternativos a la identidad actoral porteña.

⁵⁶ Creado por la Comisión Nacional de Cultura el 7/4/1947, y dirigido por Juan Oscar Ponferrada, el Seminario “estaba destinado a la experimentación teatral y al estudio práctico de las materias inherentes al arte dramático y oficios afines” (*Cuadernos de Cultura Teatral* n° 23: 140)

⁵⁷ Inaugurada el 18 /9/1953, pertenecía al Partido Peronista Femenino y funcionaba en el centro porteño, entre Diagonal Norte y Florida. Asimiló al antiguo Ateneo Cultural Eva Perón, que funcionó entre 1950 y 1953. Se proponía constituirse como un centro de irradiación a otras organizaciones culturales del país y contaba con diversas escuelas artísticas, como la de Arte escénico, Cine, Folklore y Coral.

Conclusiones

Luego del 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).

No obstante, y a pesar de tratarse de un gobierno ilegítimo que entre otras cosas, había cometido crímenes contra la sociedad civil como el bombardeo de Plaza de Mayo, se produjeron comportamientos incomprensibles de antiguos dirigentes actorales. Orestes Caviglia, 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 elenco⁵⁸.

Ya en el gobierno de Frondizi, y en plena proscripción del peronismo, se inicia un nuevo tipo de política cultural que incluye, entre otras medidas, la creación del Fondo Nacional de las Artes y del Instituto de Cinematografía. El caso del Fondo Nacional de las Artes es ejemplificador. Ente autárquico integrado por comisiones honorarias asesoras y presidido por Victoria Ocampo durante catorce años (1958 a 1972), refrenda la hegemonía de los sectores que ocupaban la centralidad del campo intelectual con anterioridad al peronismo.

En cuanto al campo teatral, el triunfo decisivo del teatro culto, refrendado por el ingreso de nuevas técnicas y textos que se apropiaron en gran medida acríticamente, además de la implementación del cooperativismo, generarán una nueva organización de la actividad, en la que la gratuidad del trabajo actoral se convertirá en una situación crónica hasta hoy.

Indudablemente, los sectores que ocupan la centralidad de nuestro campo cultural han construido su versión de la relación entre actores y peronismo. Sin embargo, la misma debe ser revisada a la luz de los procesos históricos, situando la problemática del actor desde los

⁵⁸ Integrado por Inda Ledesma, Ernesto Bianco, Corrado Corradi, y Milagros de la Vega, entre otros.

años previos a la irrupción del movimiento y revisando el derrotero de la misma en los años posteriores. Al mismo tiempo, es necesario situar la problemática del actor en su dimensión laboral, silenciada frente a la dimensión didáctico-militante privilegiada por la elite cultural, ya sea de corte conservador o progresista. En este contexto, la apelación del peronismo a los artistas del espectáculo en tanto trabajadores fue novedosa. No obstante, amplios sectores del colectivo actoral mostraron una apasionada negativa a abandonar el carácter “misional” de su tarea, idea respecto de una supuesta función del arte, que en definitiva era tan sesgada como la peronista.

Bibliografía

- 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 (consultado en <http://nuevomundo.revues.org/24372>)
- Insaurralde, A. y C. Maranghello, 1997. *Fanny Navarro o Un melodrama argentino*. Bs As, Ediciones del Jilguero.
- 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: AAA
- Kruger, C., 2009. *Cine y peronismo: el Estado en escena*, Bs As: Siglo XXI
- Mauro, K., 2014. “La actuación popular como patrimonio cultural intangible”, ponencia presentada en el I Coloquio del Actor Popular, inédita
- , 2011. *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
- Muñoz, E., 2004. “El compadrito y el gaucho” en *Teatro XXI*, N° 18, Año X (otoño): 30-35
- Pellettieri, O., 2006. *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*, Bs As: Galerna
- , 2002. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires Tomo II*, Bs As: Galerna.
- , 2001. *De Totó a Sandrini*, Bs. As: Galerna
- Torre, J. C. y E. Pastoriza, 2002. “La democratización del bienestar”, en AAVV, *Nueva Historia Argentina. Tomo 13*, Bs As: Sudamericana