

Textos, autores, trabajo y compañías en el sistema teatral gauchesco argentino (1884-1896). Hacia una recomposición de su canon.

Lía Noguera
CONICET/UNA-UBA
lianoguera@yahoo.com.ar



Reseña bajo licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)
ENVIADO: 2022-11-12
ACEPTADO: 2023-04-16

RESUMEN

El presente artículo propone estudiar las relaciones entre textualidades, autores y trabajo artístico en la compañía dirigida por José Podestá en Argentina durante el período 1884-1901 y denominada: Hermanos Podestá. Un momento que coincide con el surgimiento de la poética teatral gauchesca y que permite la visibilización no solo de actores y actrices sino también de autores de teatro, constituyendo así un canon incipiente. A la vez, proponemos dar a conocer el estudio de un texto teatral que pertenece a este sistema y que se encontraba perdido hasta el momento en nuestro país: *Santos Vega o El desgraciado, o sea Vega el Cantor* (1893) de Juan C. Nosiglia. Creemos que este hallazgo permite reconstruir, en parte, el sistema gauchesco, proponer nuevas hipótesis de análisis y establecer nuevas relaciones con los textos ya publicados y que conforman el canon de esta poética.

PALABRAS CLAVE

Teatro argentino, autores, textos, trabajo artístico.

RESUMO

Este artigo propõe estudar as relações entre textos, autores e trabalho artístico na companhia liderada por José Podestá na Argentina durante o período de 1884-1901, denominada Irmãos Podestá. Este momento coincide com o surgimento da poética teatral gauchesca, permitindo a visibilidade não apenas de atores e atrizes, mas também de autores de teatro, contribuindo assim para a formação de um cânone incipiente. Ao mesmo tempo, propomos dar a conhecer o estudo de um texto teatral que faz parte deste sistema e que estava perdido até agora no nosso país: *Santos Vega ou O infortunado, ou seja, Vega o Cantor* (1893) de Juan C. Nosiglia. Acreditamos que esta descoberta permite reconstruir, em parte, o sistema gauchesco, propor novas hipóteses de análise e estabelecer novas relações com os textos já publicados que compõem o cânone desta poética.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro argentino, autores, textos, trabalho artístico.

RESUMO

This article we propose to study the relation between textualities, authors and artistic work in the company directed by José Podestá in Argentina during the period 1884-1901 and named: Hermanos Podestá. A moment that coincides with the emergence of gaucho theater poetry and that allows the visibility not only of actors and actresses but also of theater authors, thus constituting an incipient canon. At the same time, we propose to present the study of a theatrical text that belongs to this system and that was lost until now in our country: *Santos Vega o El desgraciado, o sea Vega el Cantor* (1893) by Juan C. Nosiglia. We believe that this finding allows us to reconstruct, in part, the gaucho system, propose new hypotheses of analysis and establish new relationships with the texts already published and that make up the canon of this poetics.

KEYWORDS

Argentine theater, authors, texts, artistic work.

Las compañías teatrales argentinas, desde sus orígenes, estaban organizadas de forma jerárquica y familiar respondiendo a una estructura entre patriarcal y moderna en las cuales los lazos de sangre y los vínculos sociales con el exterior determinaban las relaciones laborales y afectivas de sus miembros en el interior. Además, tanto para el plano artístico, laboral y económico, los integrantes de las compañías- familias (Autor, 2021) se organizaban a partir de una estructura de roles. Estos roles, afirma Pellettieri (2002:147) “eran fundamentales a la hora de distribuir las ganancias y para acceder a los papeles de mayor jerarquía había que hacer carrera dentro de la compañía.” Así también, el carácter itinerante y la autogestión eran una marca distintiva de estas agrupaciones artísticas hacia fines del siglo XIX. El punto más alto de esta pirámide estaba desempeñado por el o la cabezas de compañía, y en muchos de los casos, este actor o actriz, que poseía una gran trayectoria, con el avance del campo teatral, el éxito de taquilla y el reconocimiento del público, devenía en empresario/a teatral y/o dueño de sala de teatro. Tal fue el caso de José Podestá, a quien se lo considera el padre del teatro argentino, y que de probista de circo pasó a desempeñar los personajes principales de las obras gauchescas de fines del siglo XIX, los dramas del autor rioplatense Florencio Sánchez a comienzos del siglo XX, entre otros escritores del momento, a tener su propio teatro en la ciudad argentina de La Plata y ser empresario de teatro. En estudios anteriores (Autor, 2018) hemos analizado las características estéticas y laborales de las diferentes compañías que José Podestá ha formado a lo largo de su trayectoria y establecimos tres fases para su estudio y caracterización:

- Primera fase: intuitiva y asistematizada (1872-1884). Determinada por las poéticas circenses de actuación, las condiciones de riesgo y precarización laboral y una organización familiar de las compañías.
- Segunda fase: de reconocimiento y consolidación (1884-1901). Determinada por la representación de los dramas gauchescos argentinos, consolidación de la poética de actuación popular, crecimiento y reconocimiento a nivel nacional de la compañía; mayor organización y regulación de las condiciones laborales de los artistas, aunque la precarización sigue siendo una distinción.
- Tercera fase: empresarial y epigonal (1901-1937). Determinada por los cambios en las poéticas teatrales a partir del ingreso de las textualidades de Florencio Sánchez, abandono paulatino de las técnicas de actuación popular, organización de las jornadas laboral y reducción de funciones, profesionalización de los artistas y surgimiento de nuevas funciones al interior de las compañías teatrales. Surgimiento de nuevos derechos laborales, no obstante, la precarización y la autogestión continúa determinando el trabajo teatral.

Cabe señalar que estas tres fases evidencian no sólo los cambios que se produjeron en torno a la organización laboral y estética de sus compañías, sino que también se encuentran en estrecha vinculación, por un lado, con los cambios políticos y económicos que se produjeron en la Argentina de fines del siglo XIX y XXI; por otro lado, con los cambios surgidos en el campo teatral argentino. Si en investigaciones anteriores nos hemos concentrado en el análisis estético y laboral de los actores, actrices y directores de teatro que se desempeñaron en las compañías de José Podestá, en este artículo nos proponemos estudiar las condiciones estéticas y laborales de los autores de teatro que trabajaron junto a José Podestá. Particularmente, nos concentraremos en el estudio de los textos, los autores, los modos de producción y circulación que se produjeron durante el período gauchesco de la compañía Hermanos Podestá (correspondiente a la segunda fase antes señalada). Vale mencionar que la gauchesca teatral se inicia en 1884 con el estreno del drama *Juan Moreira*, en su versión de pantomima y dos años después se estrena su versión dialogada. Con ese estreno se conforma un microsistema de enorme productividad dentro de un teatro que se constituye a partir de su emergencia y da inicio a la conformación del campo teatral argentino: consolida una poética textual y actoral (la popular), crea un público y permite, por primera vez en nuestra historia, la aparición del teatro como práctica social. Las obras que constituyen este ciclo, y que fueron representadas por las diferentes compañías de José Podestá, son:

Martín Fierro (1889) de Elías Regules, *Juan Cuello* (1890), de Luis Mejías y José Podestá, *Hormiga negra* (1890), de Eugenio Gerardo López, *El entenaio* (1892) de Elías Regules, *Julián Giménez* (1893) de Abdón Arosteguy, *Juan Soldao* (1893) de Orosmán Moratorio, *Santos Vega o El desgraciado, o sea Vega el Cantor* (1893), de Juan C. Nosiglia y José Podestá, *¡Cobarde!* (1894) y *Las tribulaciones de un criollo* (1894), de Víctor Pérez Petit, *Por la patria o El desorden del Quebracho* (1896), de Orosmán Moratorio y *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón. En estas obras se apea a la representación de un cuerpo marginal, perseguido y fuera de la ley (económica, amorosa y /o política) como fue el gaucho, a la vez que escenifican el proceso de encauce político y cultural que este mismo cuerpo experimenta a partir del surgimiento del Estado Moderno en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del siglo XX. A través de la gauchesca teatral se pone en evidencia un conjunto de prácticas políticas y estéticas que sintetizan el modo por el cual se efectúan los procesos de conformación identitarias de la nación argentina al servicio de una ideología conservadora que operó mediante la singularización y domesticación de un cuerpo marginal para volverlo signo identificador de lo que se pretende incorporar y eliminar del cuerpo social.

Por último, en este artículo nos detendremos en el abordaje de un texto que se hallaba perdido en nuestro país y que hemos rehallado: *Santos Vega o El desgraciado, o sea Vega el Cantor* (1893) de Juan C. Nosiglia¹. Todo ello con el fin de ampliar no sólo las textualidades que comprenden el microsistema teatral gauchesco en la Argentina sino también los estudios teatrales que a ellos se vinculan. Al mismo tiempo, pretendemos aportar a los estudios vinculados con el trabajo artístico desde una perspectiva histórica puesto que creemos que en ellos se hallan el germen del devenir presente de la disciplina. Un trabajo artístico que desde sus comienzos hasta la actualidad han estado marcados por la precariedad y la autogestión (Mauro, 2018).

A MODO DE HISTORIA

Desde los inicios del sistema teatral argentino, producido en 1884/86 a raíz del estreno del drama gauchesco *Juan Moreira* (primero en versión pantomima y luego dialogada) escrito por Eduardo Gutiérrez y José Podestá, los autores de teatro producían sus obras:

- respondiendo a sus proyectos creadores;
- respondiendo al pedido de los y las cabezas de compañía y/o empresarios de teatro cuya demanda estaba dada por el conocimiento del gusto del público y el éxito de taquilla.

De esta manera, los autores emergentes de teatro establecían contactos con las compañías, ofrecían sus manuscritos de las obras para la lectura del cabeza de compañía y, si obtenía su aprobación, se firmaba un acuerdo entre las partes. En otros casos, cuando el autor ya gozaba de un reconocimiento en el incipiente campo teatral, firmaba acuerdos que lo comprometía a escribir una obra teatral para tal o cual compañía. Tanto en un caso como en el otro, este acuerdo establecía la compra de la obra teatral y la cesión de todos sus derechos. En lo que refiere al microsistema de la gauchesca teatral, los aspectos de regulación y el propio acceso a estos materiales se dificultaba. Esto se debía a que el texto representado por la compañía muchas veces no era publicado puesto que se escribía para la actuación y la representación. A la vez, esa falta de regulación de los textos producía que diferentes compañías plagiaran las obras de la compañía de los Hermanos Podestá (que se dedicó al estreno de todas las obras que comprende el sistema de la gauchesca teatral) y se generara así una disputa de legalidades textuales y autorales en el incipiente campo teatral argentino. Así lo observamos en una carta de Rafael Picasso, secretario de José Podestá, del 31/10/1891 a Elías Regules, autor del *Martín Fierro* teatral:

Amigazo Regules. Montevideo. Sin ninguna suya a qué contestar la presente tiene por objeto recordarle que en una de sus estimables nos decía que creía que su Martín ya no lo daríamos más por el poco efecto que había hecho en Buenos Aires y en esa le dijimos que poco valdríamos nosotros si no salía adelante el Martinito y a fuerza de vueltas y vueltas, vueltas de acá y de allá, Martín gusta hoy más que Moreira... (...) La gran noticia del día: la célebre compañía Ecuestre, gimnástica, acrobática y de Dramas Criollos "Luis Anselmi y Cia." Está dando su Martín. ¿Quién le ha facilitado el libreto? Nadie. Han copiado de nosotros, nos han visto en Bs. As. y lo habrán arreglado a su modo, resultando un asesinato como hacen con Moreira y Cuello. Pero el caso es que lo dan y en Córdoba han hecho furor y han ganado plata, según carta.

Asimismo, tal como lo señala Schwartzman, debemos considerar que, en el caso de la gauchesca y su relación con los materiales que la hicieron posible, ésta descansa en una tensión característica, puesto que su circulación en forma de libro estuvo siempre en un segundo plano. Afirma el investigador argentino "El libro estaba asociado con todo aquello respecto de lo cual el género tomaba distancia: la cultura urbana, los saberes eruditos, los discursos engañosos y enredados de la política del sistema (y por momen-

¹ A raíz de una investigación posdoctoral en el marco de una beca del CONICET en la Biblioteca Criolla de Berlín y de una búsqueda personal en la Biblioteca Nacional de Madrid, hemos rehallado cinco manuscritos pertenecientes a la gauchesca teatral canónica. La investigación de estas textualidades responde a nuestro actual proyecto de investigación en la carrera de Investigador Científico del CONICET.

to de toda política) y sus agentes elitistas y doctorales.” (2013: 486) Estas condiciones de producción hicieron que algunos de los textos que pertenecían al microsistema teatral gauchesco se perdieran en nuestro país y que su estudio sólo fuese posible mediante la reconstrucción basada en novelas gauchescas y críticas periodísticas de la época. No obstante, estas condiciones de irregularidad y la falta de organicidad por parte de los autores y artistas teatrales de fines del siglo XIX hoy pudieron subsanarse debido a las políticas de conservación y catalogación de los archivos internacionales que albergaron parte de estos textos en versiones manuscritas y que se encontraban perdidos en nuestro país. Tal es el caso de *Santos Vega o El desgraciado, o sea Vega el Cantor* (1893), de Juan C. Nosiglia cuyo hallazgo y estudio (junto al de otras cuatro obras perdidas) recomponen el sistema de la gauchesca teatral casi en su totalidad y plantea nuevas hipótesis en relación con esta poética. Una poética en la cual se apela a la representación de un cuerpo marginal, perseguido y fuera de la ley (económica, amorosa y /o política) como fue el gaucho, a la vez que escenifica el proceso de encauce político y cultural que este mismo cuerpo experimenta a partir del surgimiento del Estado Moderno en la Argentina de fines de S XIX y principios del S XX. A través de la gauchesca literaria y teatral se pone en evidencia un conjunto de prácticas políticas y estéticas (iniciadas por la publicación en 1872 y 1879 del poema de José Hernández, *Martín Fierro*) que sintetizan el modo por el cual se efectúan los procesos de conformación identitarias de la nación argentina. Una conformación que estuvo al servicio de una ideología conservadora que operó mediante la singularización y domesticación de un cuerpo marginal para volverlo signo identificatorio de lo que se pretendía incorporar y eliminar del cuerpo social hacia fines del S XIX y comienzos del S XX. En especial, a partir de los discursos y las prácticas que se establecieron alrededor del Centenario de la Nación Argentina en 1910 concentrados en destacar las características épicas y nobles de un gaucho rebelde, Martín Fierro, que luego de ciertos procesos se adapta al sistema y se incorpora a la norma. Un proceso ideológico y cultural que respondió a los intentos de homogeneizar y producir nacionalidad en un país con un alto porcentaje de inmigración europea promovidas por las elites gobernantes, particularmente la de Domingo Faustino Sarmiento.

Retomando el ámbito teatral, señalamos que tanto *Juan Moreira*, de Gutiérrez y Podestá en 1884/6 como *Martín Fierro*, de Regules de 1889 inauguran la poética gauchesca teatral proponiendo en el plano diegético una delimitación fundamental de la cual los restantes dramas se hacen eco: la frontera que separa la legalidad del estado y la ilegalidad de los gauchos. Esta separación implica a la vez una delimitación entre los cuerpos no visibilizados (los gauchos) y los visibilizados (los representantes de la ley estatal) que se hace evidente a partir de dos temas constantes en el universo gauchesco: las formas de matar y morir (se mata cuerpo a cuerpo, de frente, y se evita morir a traición, aunque suceda) y el valor de la palabra. Con respecto a este último, si la palabra escrita representa al aparato estatal, y por lo tanto legal, la palabra oral es aquella que constituye la ética del gaucho y que rige todo su accionar. Además, Moreira y sus personajes colegas del sistema gauchesco, proponen un héroe en el cual el motor es individual, consecuentemente social, y cuya visibilización, en este plano, se produce por un desacuerdo económico y/o político que repercute

en el plano amoroso proponiendo así una imagen cíclica en el devenir de los personajes principales. Asimismo, esta categorización, la del desacuerdo que tomamos de Ranciere (1996) y que permite la subjetivación de aquellos cuerpos que no formaban parte de la cuenta, sino que estaban allí como *foné* y no como logos, nos permite caracterizar las obras según el grado en el cual se acercan o se apartan del modelo propuesto por Moreira y Fierro. Si en estos dramas el desacuerdo es netamente económico y social, a partir de los personajes de Juan Cuello y Julián Giménez, de las obras teatrales que llevan estos mismos nombres, el desacuerdo es sentimental, proponiendo lo amoroso como paradigma de la injusticia social. En el caso de *Juan Cuello* (1890) de Luis Mejías, la obra instaura una configuración de héroe “enamorado/enamoradizo”. Esto se evidencia no sólo con las acciones de Cuello sino también por los cantos² que este gaucho realiza en el texto, produciendo así una productividad estética diferente con respecto al signo gaucho que planteaban sus piezas antecesoras. Consideramos central entender dicha representación del héroe y del drama como un eslabón dependiente del teatro romántico argentino anterior, en especial, con la poética que representan las obras antirrosistas producidas durante el período 1835/7-1857. Esto es así no sólo porque la obra se ubica temporal y espacialmente durante el Buenos Aires de la época de Juan Manuel de Rosas³, sino también porque reproduce parte del ideario de los intelectuales en contra del gobernador Rosas en lo que refiere a la crítica de sus formas bárbaras de gobierno y al control detallado del cuerpo y de los espacios que este gobernador impartía. Como soberano del territorio, y tal como lo evidenciaban las obras dramáticas opositoras, Rosas determinaba qué cuerpo era productivo y cuál no para su gobierno a la vez que establecía cuáles eran los límites territoriales que el pueblo podía recorrer (Noguera, 2017). Sin embargo, ante ese minucioso y sistemático control que Rosas ejercía sobre el cuerpo social, los intelectuales opositores encontraban el modo de mostrar las fallas del sistema ante la creación de personajes “móviles” que atravesaban las diferentes fronteras que el régimen establecía y las presentaban como un constructo narrativo funcional al ideario que la Generación del 37, su principal opositora, pretendía: la libre circulación de los capitales simbólicos, sociales y culturales para la creación de la nueva nación civilizada. En este sentido, los dramas gauchescos *Juan Cuello* de Mejías y *Julián Giménez* (1893) de Arosteguy retoman gran parte de ese ideario antirrosista como así también recuperan ciertos temas y procedimientos propios del teatro romántico, pero de manera relativizada y en claves pseudo-cómicas: la disyuntiva entre el amor y el honor, la representación de las mujeres como ángeles o demonios, la revalorización social del nombre, la necesidad del exilio ante una sociedad que no le es propicia, y la configuración del héroe como un dislocado social. El ciclo gauchesco se cierra con el estreno de *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, en 1896 pero sus representaciones por parte de la Compañía Hermanos Podestá continúan hasta 1901. En ese año los hermanos José y Gerónimo se separan

2 “Mi ardiente imaginación/mira en ti un ángel del cielo, rajado a traer el consuelo/que falta a mi corazón/Mi más risueña ilusión/ha sido hermoso lucero/de mostrarte el verdadero/amor que mi pecho siente/y aunque a tu lado y ausente/vida mía más te quiero.”

3 Juan Manuel de Rosas, el Restaurador de las leyes y perteneciente al partido federal, gobernó Buenos Aires en dos períodos: 1829-1932 y 1835-1852.

por cuestiones afectivas⁴ y forman dos nuevas compañías teatrales en los teatros Apolo y Libertad. Con respecto al texto de Leguizamón, en él se produce el disciplinamiento del gaucho a partir del indulto de Calandria. De esta manera, este cuerpo ilegal (el del gaucho) se legaliza: de ser gaucho matrero⁵ pasa a ser “criollo trabajador”. Así, a nivel textual, el héroe se vuelve inofensivo y el conflicto social irreconocible” (Mogliani, 2002: 177).

No obstante, antes de ese final encontramos a *Santos Vega*, gaucho cuya leyenda ha sido escrita como novela por los autores: Bartolomé Mitre (1838), Hilario Ascasubi (1872), Eduardo Gutiérrez (1880-1881), Rafael Obligado (1870-1890), Mugica Lainez (1950), sólo por nombrar algunos escritores. En el caso de la versión teatral realizada en 1893 por Juan C. Nosiglia, esta retoma y amplifica el componente sentimental, pero en este caso referido a la amistad, presente en la gauchesca literaria en general e inaugurada por la gauchesca teatral de la mano de *Julián Giménez*. En este sentido, la obra de Nosiglia se aleja del polo planteado por *Moreira* y *Fierro* y se incluye en el paradigma de gauchesca romántica que plantea *Juan Cuello*, suprimiendo los aspectos cómicos y produciendo un señalamiento hacia la solidaridad entre los oprimidos. Considerando estos aspectos, con el hallazgo de este texto, se recuperan las textulidades que rescatan la gauchesca sentimental restableciendo así el polo romántico y el mundo querencial del gaucho, aspecto relegado por las obras teatrales de *Juan Moreira* y *Martín Fierro*. Además, y de esta manera, observamos que la afirmación generalizada de Schwartzman (2013:84) sobre el teatro gauchesco, que refiere a que esta poética acude “al chiste rústico como eje de su propuesta” y que “todo es complaciente y tranquilizador”, no se cumple. El teatro gauchesco no sólo fue un lugar en el cual personajes y espectadores hallaron un lugar de identificación y expiación de sus realidades, sino también un vehículo que permitió la formación de un gusto y un pensamiento activo para la población nativa y extranjera que poblaban nuestras latitudes por aquellos años.

Así, el *Santos Vega o el desgraciado o sea Vega el cantor* (drama criollo en dos actos y once cuadros, en prosa, tal como lo indica su manuscrito) retoma la leyenda de este gaucho que cae en desgracia a partir de que su padre decide vender su estancia a Rafael, padre de su supuesta enamorada. Rafael, al enterarse de este romance se encoleriza y decide no pagar la deuda que de palabra había contraído con el padre de Vega y en venganza no sólo imposibilita la concreción de este romance, sino que también se adueña de sus tierras. Luego envía a matar al padre de Vega, mata a su peón Lucas, hace que la ley estatal se encuentre de su lado y arroja a este gaucho a la miseria y clandestinidad. Como vemos, la obra se incluye en el entramado textual de la poética gauchesca evidenciando uno de los problemas centrales que denuncia el género: “Es la aplicación diferencial de la ley, antes que la geografía, la sangre o tradición,

lo que hace del paisano un bárbaro y lo obliga a pasar de gaucho bueno a gaucho malo: el sueño de la civilización produce bárbaros.” (Gamerro, 2015: 79) Así también, lo denuncia en su canto Santos Vega: “Ven pampero, y en mi frente/ dadme lo que el mundo niega/el suave beso que llega/como caricia doliente/el arroyo mansamente/su fresca agua me brindó./El sol frío me quitó, pero hasta hoy la humanidad, ni una sed de agua me dá/ y hasta el crimen me empujó.../ (Nosiglia: 1893:20).

Como mencionamos, el desencadenante del conflicto en esta obra recae en el valor de lo sentimental pero no sobre la mujer, ya que tal como afirma Vega después de su enfrentamiento con Rafael: “usted me hizo un servicio en llevársela, porque ya estaba cansado de ella” (Nosiglia: 1893: 31) sino en el de la amistad. La pérdida injusta del peón Lucas y la muerte accidental del amigo Carmona en sus propias manos son aquellos elementos que constituyen la ética de este gaucho y es aquello que motoriza las acciones de Vega. Así lo canta este gaucho: “El ser gaucho no es deshonra. Santos Vega no mancha a nadie con su amistad, ni con su amor” (Nosiglia, 1893:18). En este momento cabe la pregunta: ¿qué es la amistad? En un ensayo sobre la amistad, Girogio Agamben (2016) analiza este concepto y da cuenta de que la amistad es un término que los lingüistas consideran como no predicativos, es decir términos en los que no es posible construir un objeto a partir de lo que sus predicados enuncian. Además, concentrándose en el cuadro de Giovanni Serodine, “Pedro y Pablo camino al martirio”, propone a esta obra como una alegoría perfecta sobre la amistad dada la proximidad que los apóstoles presentan en la obra y su imposibilidad de mirarse dada esa misma cercanía. “¿Qué es la amistad sino una proximidad tal que no es posible hacerse ni una representación ni un concepto de ella?” Se pregunta Agamben (2016:43). La amistad es una co-presencia, un co- sentir junto a otro que no es otro yo sino un devenir otro de lo mismo. Porque “los amigos no comparten algo (un nacimiento, una ley, un lugar, un gusto): ellos están com-partidos por la experiencia de la amistad. La amistad es el compartir que precede a toda división, porque lo que tienen que repartir es el hecho mismo de existir, la vida misma. Y lo que constituye la política es esta repartición del objeto, este co-sentir original” (Agamben, 2016:49).

Considerando estas reflexiones, teniendo presente el conflicto de Santos Vega quien fue desposeído de sus pertenencias y para quien el amor hacia una mujer ya no lo preocupa, es lógico entender que lo único inmutable y que le es propio ante la injusticia social es la amistad. Si la ley del estado no aplica de manera equitativa su justicia; si ella pretende producir la rivalidad entre aquellos que están a un lado y otro de la ley; si ella produce sujetos nómades a causa de su dislocación en el entramado legítimo de la sociedad, lo único asegurable ante este universo es la salvación del cuerpo amigo, del par. Sin embargo, y en ello la tragicidad del *Santos Vega*, ante la partida que intenta apresar tanto a él como a su amigo Carmona, este gaucho se equivoca. Luego de ser herido, clava su cuchillo en el cuerpo de su amigo creyendo que era un oficial. Ante tal descubrimiento y al verificar que su cuchillo porta la sangre de su amigo, ya no hay más cabida para su cuerpo en el relato puesto que la ética de este gaucho se erosiona. El lugar de co-presencia entre los cuerpos hermanados por la injusticia desaparece y todo ello se acrecienta debido que

4 En un reportaje la actriz Blanca Podestá, hija de Gerónimo y sobrina de José, contó que esa separación no respondió a disputas estéticas o económicas. Esta separación se debió a que José estaba enamorado de una parquitera de la compañía, la esposa de Gerónimo se enteró y puso a su marido entre la espada y la pared: o se va ella o me voy yo. Como José no aceptó la idea de que la artista se fuera de la compañía, los hermanos decidieron separarse y luego de la última representación de Calandria en 1901 separaron los bienes y a los integrantes de la compañía.

5 Según la Real Academia Española (RAE), en Argentina la acepción matrero define al fugitivo que buscaba el campo para escapar de la justicia.

Vega falta a su palabra de amistad y a la ley del gaucho: mata a Carmona por la espalda. Así lo dice en uno de sus cantos finales la voz de Vega: “Carmona, mira que el Diablo/viene a cantar conmigo. /Despierta pronto te digo/ah, es verdad, yo te maté/Vos que el honor merecías, /de los amigos mejores/mueres como los traidores, Carmona, ... perdonamé...” (Nosiglia, 1893:63). Además, y a diferencia de sus hipotextos, la muerte del Santos Vega de Nosiglia no responde al enfrentamiento de cantos con el diablo. Su muerte ya está anunciada y por eso su presencia en el relato sólo sirve como elemento contrapuntístico que permite la condensación de su trágico destino. Así, el desafío entre diablo y Vega se diluye y sólo queda el cuerpo herido, y luego inerte del payador Santos Vega sobre el escenario.

CONDICIONES Y DERECHOS LABORALES DE LOS ARTISTAS

En carta de José Podestá a Juan C. Nosiglia (14 de mayo de 1891, Fondo Jacobo de Diego, INET), a propósito de la obra que previamente analizamos, *Santos Vega o El desgraciado, o sea Vega el Cantor*, y cuyo estreno se realizó en 1893, leemos:

Respecto a “Vega” aún no he podido hacer nada, trabajamos todas las noches, con las payadas de Gabino, se acaban las funciones a las 12 ½ o 1; al día siguiente y henos aquí, que, aunque la voluntad se nos salga por las puntas de los pelos como se nos sale, no podemos estudiar ni trabajar nada, he aquí porqué su drama duerme, y no en el olvido, sino esperando un tiempo oportuno para ensayarlo.

Este documento, como tantos otros que hemos consultado y estudiado⁶, revelan las condiciones laborales de los artistas en las compañías teatrales de fines de siglo XIX. Una condición que no es privativa de la compañía de José Podestá, sino que se hace extensiva a toda la vida laboral de los artistas del momento. Señalamos que aún para comienzos del siglo XX, los 24 teatros que componían el campo teatral porteño, se desenvolvían de la misma manera en cuanto a la representación de sus funciones: “La primera función de la tarde era conocida como función *matinée*, mientras que la segunda era conocida *vermouth*, era a las 18 horas. (...) el teatro porteño se desarrollaba sin descanso durante todos los días de la semana, los días de mayor asistencia de público eran los sábados y domingos (Caudarella, 2016: 39). Como vemos, las jornadas laborales era extremadamente extensas y no había días de descansos evidenciando así el grado de precariedad y explotación que experimentaba este rubro laboral. En lo que refiere a la situación de los autores, recién en los años cercanos al cumplimiento del centenario de la Revolución de Mayo argentina (25 de mayo de 1910), algunas de estas situaciones comienzan a cambiar. Esto es así, debido a que por esos años un grupo de autores teatrales empezaron a movilizarse para expresar sus desacuerdos con los empresarios y cabezas de compañías teatrales y también por la presencia e injerencia de las primeras asociaciones gremiales: Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Nacionales (1906/1916) y Sociedad Argentina de Autores (2010). Los reclamos de los escritores de teatro se sustentaron, por un lado, en un mayor reconocimiento económico por las representaciones de sus obras; por otro lado, por los plagios que los autores sufrían ya desde fines del siglo XIX a partir de las representaciones que las compañías hacían y esto ocasionaba que se generaran copias ilegales de sus personajes, temas y problemas, entre otros aspectos. Tras discrepancias y negociaciones, y con el apoyo de grandes figuras del campo teatral de entonces, como fue Pablo Podestá (hermano menor de José Podestá), en 1910 se establece un acuerdo entre empresarios teatrales y autores de teatro. Este determinó que, para los estrenos de las obras, el 15 por ciento de lo recaudado de esa función fuese destinado al autor de la obra teatral. El resto de las representaciones,

⁶ Una gran fuente documental sobre el pasado teatro argentino se encuentra en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) de Buenos Aires. Entre estos documentos, destacamos: archivos fotográficos, de programas, críticas periodísticas, entrevistas, contratos, cartas personales, biografías, bibliografías.

los autores percibirían un 10 por ciento de lo recaudado en cada función.

Las luchas, reclamos y acuerdos al interior del campo laboral artístico se incrementaron luego de esos años y se llegaron a producir dos grandes huelgas en 1919 y 1921. Estas huelgas coinciden con el momento de apogeo de la escena argentina, producida no sólo por el desarrollo y consolidación de diversas poéticas teatrales sino también por la gran afluencia de público, la accesibilidad de las entradas y por la no competencia, hasta 1926, de otros espectáculos de entretenimiento como fueron luego la radio y el cine sonoro (Mauro, 2018). El terreno que se ganó luego de las huelgas fue, sobre todo, la reducción de las jornadas laborales y la obtención de un día de descanso para los artistas. En relación con los autores, veintitrés años tuvieron que pasar luego del acuerdo de 1910 para que los derechos de propiedad intelectual fueran reconocidos en la Argentina. Esto es así debido a la sanción de la Ley 11.723 en septiembre de 1933, aspecto que no solo evidencia un marco de regulación para las creaciones artísticas, literarias y científicas en nuestro país, sino que también muestra –de manera novedosa– la injerencia del Estado en políticas culturales (Lacquaniti: 2017). En su investigación sobre esta Ley, Lacquaniti (2017: 69) afirma que:

Con el objetivo de proteger de una manera más eficaz los derechos de autor, se establecieron nuevas pautas de penalización de las infracciones y nuevas herramientas de control sobre los circuitos de reproducción y circulación de las obras que fueron administradas por un nuevo organismo burocrático: el Registro Nacional de la Propiedad Intelectual (RNPI). A su vez, con el fin de desarrollar y gestionar una política pública cultural de fomento y patronazgo de las actividades artísticas e intelectuales se creó una nueva agencia estatal: la Comisión Nacional de Cultura (CNC).

De manera sintética, destacamos que la Ley establece el derecho por parte de autores/as a disponer de sus obras tanto para la circulación, reproducción, traducción, transposición, etc. Determina que el derecho de propiedad intelectual es tanto de sus autores/as como de sus derechohabientes, en caso de fallecimiento del creador/a. En el caso de fallecimiento de un autor/a, sus herederos tienen derecho a percibir los cobros correspondientes por un lapso de 30 años. Pasado este tiempo, los herederos no pueden oponerse a la reedición de sus obras. No obstante, la ley establece que, si existen fines didácticos y/o científicos, se puede reproducir parcialmente una obra sin previa autorización del autor/a o herederos. En el apartado Representación, en los artículos 45, 46, 47, 48, 49, 50, la norma regula los procedimientos para la exhibición de una obra literaria o dramática en los medios teatrales, cinematográficos, o radiofónicos. Establece los procesos de contratación, los tiempos máximos para su representación por parte de los empresarios artísticos (un año desde la firma del contrato) y contempla la responsabilidad por parte de estos en caso de que las obras se pierdan o destruyan. Asimismo, determina la obligatoriedad por parte de un autor/a de inscribir su obra en el Registro de Nacional de Propiedad Intelectual, entidad creada a partir de la sanción de esta Ley. Dentro de sus 89 artículos, la Ley prevé las disposiciones, sanciones y regulación de los derechos de los creadores de una obra como así también para los intérpretes de estas en

los medios: televisión, cine y radio. Cabe señalar que Argentina fue uno de los primeros países latinoamericanos en sentar precedentes con respecto a este tema. No obstante, muchos autores que trabajaron en la compañía de Pepe Podestá no llegaron a ver estos logros, tal es el caso de Florencio Sánchez. Autor uruguayo que inició la etapa renovadora de la compañía de Podestá, que continuó a la fase gauchesca y que se inició a comienzos del siglo XX con el estreno de *Barranca abajo*. A pesar de haber sido uno de los grandes autores de la escena rioplatense, murió en la pobreza y solo luego de implementada la Ley de Derechos de autor, su viuda comenzó a cobrar por los derechos de sus obras que al día de hoy se continúan representando.

CONCLUSIONES

Las condiciones laborales de los artistas en la Argentina desde los inicios del campo teatral (como así también antes y aun en la actualidad) está caracterizada por la precariedad, la informalidad, la autogestión y la difícil percepción como trabajadores por parte de las instituciones. En los últimos años, y a partir de diferentes estudios que se han concentrado en el análisis de estas prácticas específicas (Mauro, 2014, 2018) que se apartan de los trabajos clásicos y que se incluye en los que se ha denominado trabajo no clásico (entendiendo por esto la desterritorialización laboral, jornadas laborales extensas, pluriempleo, la inclusión del cliente como parte del proceso productivo laboral, etc.) permiten reconfigurar estos mapas de sentido y posibilitan comprender el devenir presente de estas mismas prácticas.

El caso de los autores/as de teatro si bien ha tenido mayores éxitos en términos legales que las de los actores, actrices, directores/as, sólo por mencionar algunas de las actividades que incluyen al ámbito teatral, en los inicios de sus actividades la irregularidad se manifestaba como una constante. El abuso u oportunismo por parte de los cabezas de compañía que decidían retirar de cartel las obras alegando a los autores la falta de éxito para luego comprar sus obras por un bajo costo, aprovechándose así del trabajo del artista, era una constante. Además, era leído como estrategia empresarial en pos del éxito del producto artístico y, por lo tanto, solapaban la condición de precariedad a la cual relegaban al trabajador del espectáculo.

Es por ello, y si nos concentramos en el período gauchesco, el no registro de sus obras y la falta de regulación de sus producciones artística hicieron que, en muchas ocasiones, sus obras se perdieran o pasen a otras manos y fueran plagiadas. En el caso de las obras teatrales de la gauchesca, solo a través de políticas de preservación por parte de Museos y bibliotecas nacionales e internacionales, el interés por publicar algunos de esos clásicos por parte de instituciones Educativas y, en la actualidad, Científicas esas obras de gran valor documental se han resguardado y gracias a las investigaciones que se han desarrollado y continúan implementándose se posibilita su acceso y divulgación. Tal como lo propone, en parte, este artículo. No obstante, y si bien en el plano autoral de obras artísticas la ley establecida en la década del 30 produjo un reconocimiento mayor y un grado de visibilidad absoluto para sus creaciones y pone el acento en el valor del nombre propio, las luchas continúan aún casi un siglo después en los otros niveles del campo artístico.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, GIORGIO.**(2016). “El amigo”, *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BOSCH, MARIANO.** (1969). *Historia de los orígenes del Teatro Nacional Argentino*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- CASTAGNINO, RAÚL.** (1981). *Circo, teatro gauchesco y tango*. Buenos Aires: INET.
- CASTAGNINO, RAÚL.** (1953). *El circo criollo*. Buenos Aires: Lajouane.
- CAUDARELLA, M. F.** (2011). *La necesidad del espectáculo: aspectos sociales del teatro porteño 1918-1930*. Rosario: Prohistoria Ediciones.
- GAMERRO, CARLOS.** (2016). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- LUDMER, JOSEFINA.** (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- MOGLIANI, LAURA.** (2014). *El Costumbrismo en el teatro argentino*. Tesis doctoral. Edición on line.
- MAURO, K.** (2014). Actores y mundo del trabajo: apuntes para una problemática construcción identitaria, *Actas de las VIII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- MAURO, K.** (2018). Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño. *Revista Pilquen*, 21(5), 38-48.
- NOGUERA, L.** (2017). *Teatro y frontera. Cruces y desplazamientos geográficos y culturales durante el período romántico argentino (1837-1852)*. Buenos Aires: Eudeba.
- NOGUERA, L.** (2018). Las condiciones laborales en las compañías teatrales de José Podestá (1872-1937). *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (27), 144-162.
- NOGUERA, L.** (2020). ¿Yendo a lo seguro? Condiciones de seguridad y situación de los seguros laborales de los artistas del espectáculo en Argentina. *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, 4(8), 8.
- NOSIGLIA, J. C.** (1893). *Santos Vega o el desgraciado o sea Vega el cantor*. Manuscrito.
- PELLETTIERI, OSVALDO.** (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen II: La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- RANCIÈRE, JACQUES.** (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- SCHVARTZMAN, JULIO.** (2013). *Letras gauchas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.