



## **La identidad actoral en el campo teatral porteño: avances y retrocesos en la compleja configuración del actor como trabajador**

**Karina Mauro**

**(CONICET-Universidad de Buenos Aires)**

**Yanina Andrea Leonardi**

**(CONICET-Universidad de Buenos Aires)**

La construcción de la identidad del actor constituye un aspecto problemático a lo largo de toda la historia de las artes en Occidente. En efecto, el cuestionamiento que promueve la sola exhibición del cuerpo y de la acción en escena, en el seno de una cultura eminentemente logocéntrica, ha impedido la constitución de una identidad actoral tanto individual como colectiva.

Los antecedentes de esta problemática pueden rastrearse ya desde el mundo griego. Jacques Rancière<sup>1</sup> plantea -en su reflexión acerca de la "división de lo sensible" en la sociedad helénica- que el sujeto *mimético* conllevaba el conflicto de ostentar un carácter *doble*. Esta duplicidad no se genera por la ficción o falsedad de las acciones que ejecutaba, sino por dar al principio privado del trabajo un carácter público. La dualidad del mimético consiste, entonces, en exhibir públicamente su trabajo, actividad fabricadora propia de la oscuridad del mundo privado. Así, al exhibirse como un trabajador que hace dos cosas a la vez, el mimético cuestionaba, por su sola existencia, esa división de lo sensible en la que se sostenía toda la estructura de la polis. El escenario perturba la división de identidades, actividades y espacios.

Si el dar espectáculo del propio cuerpo y de la acción *fabricadora*, en este caso, artística, impedía darle al mimético un lugar en la sociedad (aspecto que en Platón se resuelve expulsándolo de la República), será necesario controlar su

---

<sup>1</sup> Jacques Rancière, "La división de lo sensible. Estética y política", ("Le partage du sensible", entrevista a J. Rancière, consultado en <http://poderesunidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>, el 25/02/14).



actividad y/o subordinar su existencia a algún tipo de sentido valorado que la justifique. Esta subordinación será el resultado de la vinculación de la actividad del actor con la idea de *representación*<sup>2</sup>.

Aquí se torna relevante la propuesta de Louis Marin<sup>3</sup>, quien distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo constituye la sustitución de algo ausente por un objeto que ocupa su lugar. Por consiguiente, el objeto nuevo se vuelve transparente en favor de aquello que refiere, que se erige así como la justificación y legitimación de su existencia. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo objeto y en la mostración de su presencia. De este modo, el nuevo elemento se basta a sí mismo, sin necesidad de una justificación o legitimación externa. Si bien Marin estima que en toda representación, transitividad y reflexividad coexisten, la prioridad de la primera por sobre la segunda en el arte occidental, le confiere a la presencia y la acción en escena la función de sustituir un sentido, idea o esquema previo, aportado por el texto dramático y la visión del director.

Consideramos que en la cultura occidental se enfatiza la dimensión transitiva de la representación en detrimento de la reflexiva, aspecto que contribuye a situar a los actores en una posición subalterna y dependiente dentro del hecho escénico. No obstante, si bien la actividad de los actores resulta legitimada en la medida en que se subordina a la representación transitiva de un sentido valorado colectivamente, su lugar en la cultura occidental mantendrá una conflictividad irresoluble, tal como se desprende del análisis histórico. Esta conflictividad se evidenciará en la condena moral que continuará recayendo sobre la persona que exhibe su cuerpo y acción en público, aun cuando la obra en la que participa sea valorada positivamente, o cuando menos, tolerada. Esto conllevará a una ambigua inserción de los artistas en los diversos contextos culturales y sociales a los que pertenece, a lo largo de la historia. Durante el último siglo, y en

---

<sup>2</sup> Ver: Karina Mauro, *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2011. Tesis doctoral inédita.

<sup>3</sup> Roger Chartier, "Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen", en *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*; Buenos Aires, Manantial, p. 73-99.



la medida en que la lucha por los derechos individuales y colectivos en las sociedades industriales y/o de masas comience a articularse a partir de identificaciones laborales, la dificultad de los actores para configurarse como *trabajadores* tornará evidentes las ambigüedades anteriormente consignadas.

### **Las primeras décadas del siglo XX: campo cultural y actuación popular**

El caso porteño no es una excepción a esta problemática, presentando además particularidades específicas que aún es necesario desentrañar. El trabajo que aquí nos proponemos tiene por objetivo indagar en la problemática situación identitaria de los actores en tanto trabajadores. Realizaremos un recorrido desde las primeras décadas hasta mediados del siglo XX, con el afán de establecer en qué medida los roles jugados por el campo teatral y el Estado en los años 40 y 50 impidieron o promovieron la configuración de una identidad del actor como trabajador.

A la hora de comprender la especificidad de la identidad laboral de los actores resulta ineludible aproximarnos inicialmente a las características y lineamientos dominantes de nuestro campo cultural. Tarea que nos brindara claves fundamentales para entender el posicionamiento de los actores, sus aspectos sociales, ideológicos, y por extensión, laborales.

El campo cultural en Argentina se ha caracterizado por la imposición de un ideal unificador bajo la cultura dominante, difundida con el tutelaje de una minoría dirigente o intelectual, surgida a partir del cruce entre la herencia liberal y la expansión de las izquierdas<sup>4</sup>, con las consiguientes disputas por la captación de los sectores populares, diagnosticados como carentes de cultura o portadores de una cultura heterogénea, insuficiente o perniciosa. En este contexto, el teatro ha presentado históricamente una posición periférica respecto de otras manifestaciones culturales, como la música, las artes plásticas y el cine, pero

---

<sup>4</sup> Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del 60*; Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.



principalmente, las letras, campo desde el cual la intelectualidad argentina ha expresado sostenidamente su visión de la escena nacional<sup>5</sup>.

Desde este punto de vista dominante y desde la época de la colonia, al teatro le fue otorgada una función social, educativa y/o política directa sobre el público, componente ético que debe prevalecer por sobre lo estético, que es percibido como mera superficialidad que actúa en detrimento del enunciado a comunicar y que es, por lo tanto, gratuita o prescindible. A partir de esta premisa, el acercamiento al realismo se estableció como canon, en tanto garantía de la máxima transparencia hacia el referente que, construido por el texto dramático, es transmitido al público. Por consiguiente, la utilización de procedimientos teatralistas (a través de los cuales la opacidad de la representación se vuelve ostensible), han sido señalados como desvío. Esto es diagnosticado como manifestación de lo bajo, primitivo o premoderno (caracterización adjudicada a los géneros populares) o de la gratuidad o vacuidad de la forma (acusación dirigida a las propuestas experimentales).

Según Osvaldo Pellettieri<sup>6</sup>, es posible identificar un incipiente campo teatral hacia el año 1900, con sus mecanismos de circulación y legitimación interna. Desde el inicio, dicho campo estuvo caracterizado por dos formas de hacer y de entender al teatro: la *culta* y la *popular*, esta última de amplio desarrollo durante las primeras décadas del siglo XX. La desconsideración del teatro como arte impidió que el mediocre desempeño del Estado como promotor de la cultura en la Argentina<sup>7</sup> desembocara en un desarrollo del mecenazgo privado, tal como se registró en otras disciplinas. Esto implicó que el teatro se mantuviera exclusivamente como actividad comercial, dependiente de los ingresos de boletería, motivo que promovió el desarrollo de las formas populares, retroalimentando a su vez la desvalorización intelectual.

---

<sup>5</sup> El debate entre los intelectuales comienza a producirse alrededor del cuestionamiento de la necesidad de un teatro propio, dadas las frecuentes visitas de compañías extranjeras. En 1870 surge la Academia Argentina de Artes y Letras, presidida por el dramaturgo Martín Coronado, y la Sociedad Protectora del Teatro Nacional.

<sup>6</sup> Osvaldo Pellettieri (dir.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Vol. II; Buenos Aires, Galerna, 2002.

<sup>7</sup> Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del 60*; Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.



En efecto, el teatro porteño finisecular presenta un gran desarrollo comercial y estético, proveniente de su origen popular en el circo y de su surgimiento por iniciativa de los artistas, quienes compartían su condición social con el público, incorporando formas, procedimientos y contenidos valorados por el mismo. En pleno auge, el circo, espectáculo itinerante con presencia regular en el ámbito rural y urbano, comenzó a incluir expresiones del criollismo. La figura de *Juan Moreira*<sup>8</sup>, en tanto héroe osado y a la vez víctima trágica del orden impuesto por el Estado Nacional<sup>9</sup>, expresa, por un lado, la exaltación de la otredad respecto a la "civilización"<sup>10</sup> y, por otra, constituyó el punto de homogeneización de sectores populares que vivían en permanente cambio merced al proceso inmigratorio.

No es casual que el circo retome a un personaje cercano, en enfrentamiento con una sociedad oficial ante la cual artistas, público y personaje ostentaban las mismas características. Tampoco es gratuito que el *realismo ingenuo* inicial<sup>11</sup>, mediante el cual se destacaban los aspectos costumbristas que acercaban al personaje a los espectadores, pronto haya evolucionado hacia la forma paródica y carnavalesca del sainete, centrándose en la figura y las transgresiones del actor y mostrando un mundo más tranquilo y homogéneo que el contexto en el que se encontraban los sectores populares de la época.

En efecto, posteriormente, las modificaciones introducidas por el auge inmigratorio y el crecimiento de las ciudades, provocaron el descenso del predominio de la gauchesca y el surgimiento de nuevos géneros populares como la revista criolla, luego convertida en porteña, el teatro de variedades<sup>12</sup> y,

---

<sup>8</sup> Folletín de Eduardo Gutiérrez, basado en la crónica policial sobre un gaucho bonaerense. Es representado como pantomima por el circo de los Hermanos Carlo en 1884, con José Podestá en el rol protagónico. En 1886, el circo Podestá - Scotti lo estrena en versión hablada, constituyendo el inicio del teatro nacional

<sup>9</sup> Elina Tranchini, "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista", en *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*; Buenos Aires, Senado de la Nación, 1999, p. 101-173.

<sup>10</sup> Identificada con la sociedad oficial que excluye toda diferencia. Este conflicto había sido representado con anterioridad por el *Martín Fierro*. Ver: Martín Rodríguez, *La productividad del Facundo en el teatro de intertexto romántico (1837-1890)*; Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). *Tesis doctoral inédita*.

<sup>11</sup> Osvaldo Pellettieri (dir.) *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Vol. II; Buenos Aires, Galerna, 2002.

<sup>12</sup> Estos espectáculos se estructuran a partir de la recopilación de diversas unidades, números o *sketches* sin relación entre sí. Si bien este tipo de teatro acusa la influencia de géneros populares traídos de Europa, como la revista francesa, el *cabaret* vienés, etc., cabe destacar que el monólogo político, de



fundamentalmente, el sainete criollo. En el sainete, género estructurado a partir de la coexistencia -propia del teatro popular- de una línea dramática y otra cómico-caricaturesca, la nostalgia por un mundo perdido (el rural, el europeo de origen o el arrabal amenazado por el progreso) trasladó la acción a un ámbito obligadamente compartido: el patio del conventillo.

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

El sainete criollo se convirtió en un género prolífico, cuyo éxito promovió al pasaje de las compañías de actores del circo ambulante a la sala teatral y el establecimiento de dos poéticas de actuación que para la década de 1910 ya se hallaban plenamente diferenciadas dentro del campo teatral porteño<sup>13</sup>. Mientras la actuación culta tendía a un desempeño actoral que no obstaculizara la transparencia hacia el referente aportado por el texto dramático (por lo que la metodología privilegiada era la Declamación), la actuación popular se definió por la explotación de la opacidad propia de la corporalidad grotesca del actor, de la parodia a los modos de la actuación declamatoria y de la comunicación directa con el público, en la que el actor se presentaba como sujeto, antes que como personaje.

Así, el procedimiento privilegiado por el actor popular era la parodia, construida a través de la subversión de la cultura oficial, es decir, de las

---

gran auge en la revista porteña, también se origina en el circo criollo de la mano de José Podestá y su payaso, Pepino el 88.

<sup>13</sup> Osvaldo Pellettieri, "En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo", en *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*; Buenos Aires, Galerna, 2001, p. 11-40.



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

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

Como hemos observado, el respeto al texto dramático constituye la base de la garantía de la transitividad del enunciado escénico hacia el referente, conseguida mediante el control sobre el desempeño corporal del actor en el escenario. La falta de respeto al texto y la utilización de una corporalidad grotesca, bases de la interpelación del actor popular hacia el público, implicaba entonces un aspecto intolerable para los sectores dominantes de la sociedad que iba más allá de lo meramente estético, constituyendo así, la auténtica dimensión política del problema.

Por este motivo, disentimos con posturas que evalúan la situación de estos artistas sólo teniendo en cuenta de forma superficial la cantidad de espectáculos estrenados y el éxito de taquilla obtenido, desestimando la complejidad de los fenómenos culturales. Más allá de su gran desempeño en la época, la estética de trabajo de estos artistas los hacía blanco de constantes críticas por parte de sectores centrales del campo teatral, lo cual provocaba su marginación como creadores, al tiempo que dificultaba aun más su posicionamiento en el mundo del



trabajo, que comenzaba a ser el escenario de numerosas disputas en pos de la ampliación de derechos.

Este problema se presentaba también en lo que respecta a la adquisición de los procedimientos de la actuación popular. Pellettieri propone las nociones de *escuela* o *tradición* en tanto modo de transmisión informal y no institucionalizado, que es tributaria de los agrupamientos actorales surgidos *de hecho* en el ejercicio de la profesión<sup>14</sup>. La organización del teatro popular en compañías favoreció la elaboración de una metodología compartida, basada en procedimientos comunes. Dicha disposición implica un actor que funcionaba como cabeza de compañía, organizando el grupo en torno de sí, la distribución de roles fijos y de un rígido escalafón, cuya promoción interna se daba por acumulación de experiencia y/o edad.

Esto difería profundamente de la concepción de una enseñanza institucionalizada de la actuación, realizada en establecimientos dedicados a tal fin, que comenzaban a organizarse en Buenos Aires y que sólo tomaban en cuenta la transmisión de los rudimentos de la actuación culta, es decir, de la declamación. Esta situación se mantiene hasta nuestros días, dado que las instituciones dedicadas a la enseñanza de la actuación, tanto públicas como privadas, sólo enseñan metodologías de actuación cultas o modernas, desestimando los procedimientos del actor popular argentino y promoviendo así la pérdida irremediable de este auténtico capital cultural intangible.

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

---

<sup>14</sup> Osvaldo Pellettieri, "En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo", en *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*; Buenos Aires, Galerna, 2001, p. 11-40.



Olinda Bozán<sup>15</sup> describe de esta manera un día típico de trabajo: por la mañana, comprar la comida para la cena y cocinarla en el camarín, por la tarde-noche, funciones continuadas y, por la madrugada, el “suplicado”, es decir, el ensayo de la obra del día siguiente, que se le comunicaba a los actores mediante una tablilla en la que se les solicitaba que no se retiraran de la sala al terminar la última función. Los ensayos, que estaban a cargo del capocómico o de su delegado (dado que, en varios casos, el actor principal se sumaba a los mismos en los últimos días), consistían en la lectura en voz alta del texto (para memorizarlo o porque algunos actores no estaban alfabetizados), en el agregado de la mímica considerada adecuada y en la marcación de entradas y salidas. No se ensayaba más de una semana por obra. Se suponía que el resto surgiría de la improvisación durante la función.

El amplio desarrollo de la actuación, sumado a la precariedad de las condiciones laborales, ocasionó que la organización sindical actoral fuera una de las más tempranas del mundo. En efecto, la Asociación Argentina de Actores fue la cuarta agrupación de actores en antigüedad. Sus antecedentes datan de 1906, cuando Pablo Podestá, Florencio Sánchez y Gregorio de Lafèrrere, entre otros, fundaron la Asociación de Artistas Argentinos, que funcionó hasta 1916 y cuyo legado es el Panteón de Actores en el Cementerio de la Chacarita. En 1919, se formó la Sociedad Argentina de Actores, con participación activa de las mujeres, quienes al año siguiente consiguen el derecho al voto y a ser elegidas para ocupar cargos<sup>16</sup>. También en 1919 se registra la primera huelga de actores, que fracasó. En 1921 se firmó el primer convenio colectivo de trabajo con los empresarios, implementándose el lunes como día de descanso. Recién en 1938 se inauguró la Casa del Teatro, como paliativo a la falta de jubilación. La previsión social se inició dos años más tarde, al firmarse un acuerdo con los empresarios para destinar parte de la recaudación a tal fin.

---

<sup>15</sup> Ver: Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Vol. II; Buenos Aires, Galerna, 2002.

<sup>16</sup> La importancia de la presencia de la mujer en la actuación queda así manifiesta, considerando que adquiere estos derechos treinta años antes de ingresar en la vida cívica nacional.



De este modo, sin la premisa de una función social, educativa, y política directa y explícita, el teatro popular de las primeras tres décadas del siglo XX logró expresar las formas de socialización, los ámbitos y las preocupaciones propias de los sectores populares, como no podía -y nunca consiguió- hacerlo posteriormente el teatro culto, que se limitó a establecer con los mismos una relación tutelar y didáctica, y por lo tanto, muchas veces expulsiva. Por consiguiente, el teatro porteño de la época se desarrolló al margen del ideal intelectual, asumiendo características populares. Pellettieri<sup>17</sup> señala que merced a dicha oposición, el teatro popular se presenta siempre como nacional y teatralista respecto del teatro culto que, como ya mencionamos, reclama al realismo como estética universal.

Con posterioridad a 1930, los géneros populares pasaron a tener una situación marginal dentro del campo<sup>18</sup>. El ascenso social de los hijos de inmigrantes, que se tradujo en la constitución de la clase media, provocó el surgimiento de otros géneros teatrales más acordes a su situación, como la comedia. Por otra parte, se produjo un paulatino declive del teatro como forma masiva de entretenimiento, frente al cine, la radio y el espectáculo deportivo. Esto ocasionó que tanto los actores como algunas de las formas propias del teatro popular pasaran al cine y a la radio, aunque el sainete continuó representándose en forma remanente y la revista porteña sostuvo y hasta acrecentó su popularidad.

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

---

<sup>17</sup> Osvaldo Pellettieri, "Cambio y tradición en el sistema teatral argentino de los 90: el caso de la interpretación", en *Teatro Argentino Contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*; Buenos Aires, Galerna, 1994, p. 106-177.

<sup>18</sup> Osvaldo Pellettieri, "En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo", en *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*; Buenos Aires, Galerna, 2001, p. 11-40.



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

Los postulados ideológicos a los que adhería Barletta y, por consiguiente, el Teatro del Pueblo, corresponden a la izquierda tradicional, ubicada en la vertiente cultural reformista, según la cual existe una cultura universal y única que debe distribuirse y/o imponerse a los sectores populares. En este sentido, es funcional el concepto de vanguardia, es decir, la idea de un grupo esclarecido que funciona como guía del resto: "el pueblo no forja una cultura por sí mismo: son los intelectuales que representan al pueblo los encargados de fraguar la nueva cultura"<sup>19</sup>. De este modo, los sectores populares serían únicamente receptores incapaces de producir cultura, por lo que la izquierda debe asumir un "paternalismo misional"<sup>20</sup> que impida que dichos grupos sean captados por la hegemonía burguesa.

Esto se evidencia en las convergencias entre el ideal cultural del Teatro del Pueblo y el de la alta cultura elitista, manifestada en las adhesiones que el proyecto de Barletta recibió de sectores del campo cultural no relacionados con la izquierda. Por un lado, Victoria Ocampo le dedicó elogios desde *Sur*, objetando sólo los precarios medios materiales y estéticos con los que contaban sus salas y sus puestas en escena. Inclusive, Ocampo dictó conferencias en el marco del vasto

---

<sup>19</sup> Héctor Agosti en Beatriz Sarlo, "La izquierda ante la cultura: del dogmatismo al populismo", en *Punto de Vista*, VII, 1984; p. 22.

<sup>20</sup> Beatriz Sarlo, "La izquierda ante la cultura: del dogmatismo al populismo", en *Punto de Vista*, VII, 1984; p. 20.



programa cultural encarado por el teatro de Barletta. También el gobierno municipal apoyó los insistentes pedidos de éste, cuando en 1937 el Concejo Deliberante le cedió el expropiado Teatro Corrientes (ubicado donde actualmente se encuentra el Teatro Municipal Gral. San Martín) por el prolongado plazo de veinticinco años. El mismo no llegó a cumplirse, dado que en 1943 el gobierno de facto de Pedro Pablo Ramírez ordenó el desalojo del Teatro del Pueblo, en parte por cuestiones ideológicas y, en parte, por el proyecto de instalar allí el Teatro Municipal.

En lo que respecta a la organización interna, la fórmula del Teatro del Pueblo funcionó como modelo para todas las agrupaciones cultas posteriores: un director personalista en el centro, alrededor del cual se disponían los anónimos actores. La condición del actor era de una precariedad extrema, debido a que Barletta no consideraba prioritaria su formación técnica. Esta concepción de la actuación se gesta en contraposición al divismo del teatro comercial y al estilo popular. La tarea del actor se reducía, por lo tanto, al compromiso con la función educativa y política del teatro, para lo cual debía comunicar el texto dramático con parquedad, ignorando los gustos del público<sup>21</sup> y respetando las decisiones, elecciones e indicaciones del director. Metodológicamente, utilizaba la Declamación, pero sin contar con una formación especializada en la misma, con los consiguientes resultados. Los roles eran rotativos, por lo que se ignoraban las aptitudes personales. El resto de la tarea del actor consistía en llevar adelante todos los trabajos que demandaba el mantenimiento de la sala: limpiar, confeccionar la escenografía y el vestuario, etc. Estaba prohibido ganar dinero con la actuación, por lo que no se les permitía profesionalizarse ni agremiarse.

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

---

<sup>21</sup> Osvaldo Pellettieri, *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*; Buenos Aires, Galerna, 2006.



evaluación de las formas populares, ahondando en el intento por imponerle una condición heterónoma.

### **El campo artístico y la llegada del peronismo al poder**

Las tradiciones actorales anteriormente descriptas atravesaban por etapas diferentes en los inicios de la década del '40. El teatro independiente -a más de diez años de su fundación- transmitía su ideario a través de numerosas formaciones radicadas en Buenos Aires y sus alrededores, que emulaban la estructura del Teatro del Pueblo. El teatro popular transitaba por una progresiva remanencia causada no solamente por la aparición de las agrupaciones del teatro independiente, sino también por el surgimiento de nuevas propuestas culturales de entretenimiento como la radio, el cine y los eventos deportivos. La llegada del peronismo al poder significó para ambas la apertura de una nueva etapa dada a partir de la revalorización por parte del Estado de estéticas tradicionalistas que, para la centralidad del campo intelectual, estaban ya perimidas.

Es así como el teatro popular obtuvo visibilidad por parte del Estado y la oportunidad de conformar a un nuevo público -integrado por aquellos nuevos agentes sociales- por medio de sus representaciones. El teatro independiente, que demandaba nuevas textualidades modernas y universalistas, encontró en el peronismo a su perfecto enemigo, quien indirectamente le permitió concretar su mejor etapa la cual, paradójicamente, tuvo su repliegue con el golpe de estado del '55 y la correspondiente proscripción del movimiento. Asimismo, el peronismo ponía en evidencia algunas contradicciones de estas agrupaciones, concretamente su vinculación con los sectores populares y en particular con los obreros, cuestión que agravaría el resquemor hacia éste.

El movimiento del teatro independiente experimentó cambios en este período que daban cuenta de un decidido acercamiento hacia lo social. Desde nuevas textualidades -concretamente desde *El Puente* (1949), de Carlos Gorostiza- se introdujeron variantes como la contextualización de los espectáculos, la inclusión de un habla coloquial argentina-rioplatense que se fundaba en el uso del voseo, la indagación en la poética realista y la intención de captar un público popular. En



términos de Pellettieri<sup>22</sup>, estas operaciones dieron origen a la segunda fase del teatro independiente denominada de *nacionalización*.

### **Hacia una concepción del actor como trabajador**

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

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

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

---

<sup>22</sup> Osvaldo Pellettieri, *Una historia interrumpida*; Buenos Aires, Galerna, 1997.



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

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

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



llevó a cabo una decidida militancia con los artistas de variedades, uno de los sectores más marginales dentro del campo artístico.

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

Ya durante el primer mandato del gobierno peronista, se produjo una escisión interna dentro de esta asociación gremial en el momento en el que debían realizar elecciones para renovar autoridades. Este desprendimiento estuvo encabezado por quienes simpatizaban con el peronismo y se oponían a las actitudes de las autoridades vigentes en Actores, quienes hacían extensivo su antiperonismo a toda la entidad. Así se conformó la Gremial Argentina de Actores, que recibiría todo el apoyo de Perón, y estaba integrada por figuras como Enrique Muiño, Tito Lusiardo, Lea Conti, Malisa Zini, Eloy Álvarez, Pierina Dealessi, Virginia Luque, Pedro Aleandro, Pedro Maratea, entre otros<sup>23</sup>.

Las políticas aplicadas por el peronismo brindaron una situación propicia para la colonia artística a causa de la intensa producción en el cine, el teatro y la radio. Con la llegada del gobierno democrático en junio de 1946, este vínculo entre Perón y los artistas se integró sistemáticamente a su proyecto cultural, al igual que otros aspectos y prácticas anteriormente mencionados. En el marco de las políticas

---

<sup>23</sup> Una delegación se entrevistó con Perón con el fin de solicitarle "fuentes de trabajo, sin distinción de banderías políticas, religiosas, ni exclusión de actores extranjeros" (...) "El Presidente prometió beneficios para los trabajadores del espectáculo. Y sugirió que una comisión de cuatro actores podía reunirse con él para la rápida solución de los problemas. Resultaron designados Maratea, Cuitiño, Lanza y Cossa. Pronto, la Gremial sancionó su propio estatuto". En: Andrés Insaurrealde y César Maranghello, *Fanny Navarro o Un melodrama argentino*; Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1997, p. 118.





culturales, el peronismo consideró como agentes culturales de su gobierno a una cantidad de figuras populares, quienes contaban con amplias trayectorias forjadas en la radio, el teatro popular o el cine.

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

Precisamente, las estrategias de identificación residían en la labor artística que estos habían desarrollado en sus creaciones que gozaban de gran repercusión. Las figuras integradas por el peronismo conformaban parte de una cultura popular, que a lo largo de esta década experimentaría cierto resurgimiento ya sea desde el cine, la radio o el teatro perteneciente al circuito profesional-comercial, comúnmente conocido como el teatro de la "Calle Corrientes"<sup>24</sup>.

Muchas de estas figuras consagradas se destacaban en estos espectáculos teatrales donde llevaban a cabo roles centrales, al igual que en el campo cinematográfico o el radial, interpretando en la mayoría de los casos personajes de extracción popular que obtenían un alto nivel de aceptación en el público del mismo

---

<sup>24</sup> Algunos de los espectáculos más representativos de este circuito por estos años fueron: *Esposa último modelo*, por la compañía de Paulina Singerman en el teatro Apolo; *Cuando los duendes cazan perdices*, de Orlando Aldama, por la compañía de Luis Sandrini, en el Teatro Astral (permaneció en cartel durante cinco temporadas consecutivas); *Bodas de plata y soltera*, por la compañía de Olinda Bozán y Mario Fortuna, en el Teatro Cómico; *Blum*, de Enrique Santos Discépolo y Julio Porter, por la compañía de Discépolo en el Teatro Gran Splendid; *iQué noche de casamiento!*, de Ivo Pelay, por la compañía de Francisco Charmiello, entre otros.



sector social. Tal es el caso, -por sólo mencionar algunos-, de Luis Sandrini, con su personaje "Felipe", y de Mario Fortuna, con "el Ñato Desiderio".

En el caso del cine, según señala Clara Kriger, las representaciones de los sectores populares se hicieron presentes desde la década del '30, tematizando "el proceso de apropiaciones, sumisiones y resistencias" que acompañó a la situación de ascenso socioeconómico. Pero estas cuestiones se "resignificaron de manera sustancial durante el primer período peronista", (...) "a estas ideas se suman una atmósfera de conciliación generalizada y la presencia del Estado, que enseña(ba) a ingresar en el nuevo estatuto social y arbitra(ba) a favor de la sociedad toda"<sup>25</sup>.

Desde el aparato de propaganda y el Poder Ejecutivo se crearon distintas instancias en las que las figuras podían participar promocionando la obra del gobierno. Estas iban desde su participación en actos político-festivos -como podría ser el día del Trabajador o el 17 de octubre-, en reportajes realizados por la prensa escrita donde opinaban sobre la obra de gobierno<sup>26</sup>, en cortometrajes ficcionales que tenían un carácter documental<sup>27</sup>, audiciones radiales o entidades políticas como el Ateneo Cultural Eva Perón, que nucleaba al sector femenino del ámbito artístico.

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

---

<sup>25</sup> Clara Kriger, "Estrategias de inclusión social en el cine argentino", en *Cuadernos de Cine Argentino*, n° 1; Buenos Aires, INCAA, 2005, p. 83-103.

<sup>26</sup> Tal es el caso de los reportajes realizados por el periódico *Democracia*, bajo el título "El plan quinquenal y nosotros. Los actores", donde las figuras brindaban sus opiniones sobre la obra del gobierno en materia cultural.

<sup>27</sup> Algunos de ellos fueron: *Ayer y hoy (El día de una obrera)* (1951), de Ralph Pappier, *Soñemos* (1951), de Luis César Amadori, *No es una ilusión* (1952), de Mario Soffici, *Canto de fe* (1951), de Alejandro Wehner, *La Payada del tiempo nuevo (los 1500 días de la Argentina Peronista)* (1950), de Ralph Pappier, entre otros.



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

Otro de los puntos de cercanía entre peronismo y espectáculo fue la creación del Festival Cinematográfico Internacional de Mar del Plata<sup>28</sup>, donde Perón asistió compartiendo las actividades del evento con los integrantes de la comunidad artística.

Esta etapa de intensa actividad de las figuras populares fue acompañada por medidas legislativas que beneficiaban su condición de trabajadores. En 1948 se suprimió la función matineé y en 1950, la función vermouth. A partir del 1º de mayo de 1947, Día del Trabajo, y a raíz de gestiones de Eva Perón, los actores no realizaron por primera vez funciones, adhiriendo a una jornada conmemorativa, en la que sentían representada su condición laboral. Asimismo, se concretó la implementación de las jubilaciones dentro del gremio actoral, permitiendo que los actores comenzaran a jubilarse a partir de 1953<sup>29</sup>. Finalmente, una vez derrocado el peronismo en septiembre de 1955, el sindicato de actores fue reunificado e intervenido por los militares.

---

<sup>28</sup> Por ejemplo, decía la actriz Olga Zubarry al respecto: "En el '54 había mucho entusiasmo por el festival porque venían figuras del extranjero: de Francia, de Italia, de Estados Unidos. (...) Yo era una jovencita de dieciocho o veinte años y no podía estar en la onda si el festival era político o no, pero que fue importante sí. Pienso que si los festivales tienen realmente un punto destacable es que la gente habla del país, habla de los distintos lugares". Citado en Marcela López, "Cine y política", en *Todo es Historia*, nº 379 (febrero), p. 8-26.

<sup>29</sup> Datos extraídos del documental *Historia de la Asociación Argentina de Actores* (2007).



## Conclusiones

En el presente trabajo hemos analizado el devenir de la identidad del actor argentino en tanto trabajador en la primera mitad del siglo XX, haciendo hincapié en los años '40 y '50. Al respecto, observamos que el primer peronismo que interpeló a toda la sociedad a partir de su condición de trabajadores, no dudó en integrar a los actores populares en esta categoría, constituyendo así un hecho inédito. En efecto, mientras otros sectores políticos continuaban sumiendo a los actores en una condición de precariedad extrema, intentando que su identidad como trabajadores no cuajara -tal es el caso del Teatro Independiente, que bogaba por que los actores no se formaran y no percibieran salario por su trabajo-, el peronismo asumió las reivindicaciones por las que los actores estaban luchando desde hacía tiempo. Esta interpelación no dubitativa respecto del lugar que ocupaban en la sociedad hizo que los mismos artistas respondieran a la misma y la hicieran propia. No obstante, el proceso iniciado en 1955 con el golpe de estado desvaneció las conquistas sociales ganadas, habilitando de este modo un terreno donde imperó una identidad militante del actor en desmedro de su condición de trabajador. Vestigios de esta operación aún pueden hallarse en el campo teatral porteño actual.

Por otra parte, consideramos que el gobierno peronista optó explícitamente por la inclusión de los sectores populares como base de su política cultural; por esa razón emprendió la revalorización de diversas manifestaciones culturales populares sumamente denostadas por el campo intelectual desde principios de siglo, tales como el sainete y las piezas nativistas, refuncionalizándolas<sup>30</sup> (Leonardi, 2009). Esto ocasionó una simplificación de posiciones en el interior del campo, dado que los géneros populares de amplio desarrollo previo, pasaron a convertirse en sinónimo de la cultura peronista, identificación que luego se cristalizó. Esta visión, sostenida tanto por los sectores conservadores como progresistas de izquierda como modo de desvalorización de lo popular en el ámbito cultural, lejos de restarle importancia al peronismo, le ha conferido el poder de ser identificado como la

---

<sup>30</sup> Yanina Andrea Leonardi, *Representaciones del peronismo en el teatro argentino (1945-1976)*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Tesis doctoral inédita.



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

Por último, nos resulta pertinente destacar que todo estudio que pretenda centrarse en la actividad y trabajo de los actores populares debe tomar como base o punto de inicio la ubicación periférica que los mismos han tenido en el devenir de nuestro campo cultural. Un estudio que prescindiera de ese aspecto central de los artistas populares, obtendrá una mirada superficial de este fenómeno cultural.

[karinamauro@hotmail.com](mailto:karinamauro@hotmail.com)

[yaninaleonardi@yahoo.com](mailto:yaninaleonardi@yahoo.com)

#### **Abstract**

The central aim of this article is to investigate the problematic identity of actors as workers. We focus on the first half of the 20<sup>th</sup> Century, and we seek to reveal to which extent the roles played by the State and the theatrical field during the 1940s and 1950s contributed to promote or impede the configuration of an identity of actors as workers.

**Palabras clave:** Actor, Identidad, Trabajo, Estado, Periferia

**Keywords:** Actor, Identity, Work, State, Periphery