



Revista Pilquen - Sección Ciencias Sociales
ISSN: 1666-0579
ISSN: 1851-3123
revista.pilquen@gmail.com
Universidad Nacional del Comahue
Argentina

Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño ¹

Mauro, Karina

Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño ¹

Revista Pilquen - Sección Ciencias Sociales, vol. 21, núm. Esp.5, 2018

Universidad Nacional del Comahue, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347560923005>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Cooperativismo y condiciones laborales de los actores en el teatro porteño ¹

Cooperatives and working conditions of the actors in the theater of Buenos Aires

Karina Mauro karinamauro@hotmail.com
Universidad de Buenos Aires – CONICET, Argentina

Resumen: En el presente trabajo nos centraremos en las características que adopta la organización de la producción teatral en cooperativas, modalidad utilizada en el denominado circuito alternativo u *off* del teatro porteño actual. Para ello analizaremos la implementación del cooperativismo en etapas anteriores de nuestra historia teatral, en especial durante los años de las huelgas de actores (1919-1921) y en el movimiento de teatro independiente, y su influencia en el modelo actual.

Palabras clave: Cooperativismo, Trabajadores de la actuación, Teatro argentino.

Abstract: In this paper we will focus on the characteristics adopted by the organization of theater production in cooperatives, a modality used in the so-called off or alternative circuit. For this we will analyze the implementation of cooperatives in previous stages of our theatrical history, especially during the years of strikes by actors (1919-1921) and in the independent theater movement, and its influence on the current model.

Keywords: Cooperatives, Workers of Acting, Argentine Theatre.

Revista Pilquen - Sección Ciencias Sociales, vol. 21, núm. Esp.5, 2018

Universidad Nacional del Comahue, Argentina

Recepción: 16 Abril 2018
Aprobación: 10 Julio 2018

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347560923005>

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo nos centraremos en las características de la organización de la producción teatral en cooperativas, modalidad utilizada en el circuito alternativo u *off*, que es el que nuclea la mayor cantidad de propuestas en la escena porteña. Consideramos que la cooperativa (o la singular versión adoptada en el teatro porteño) se ha convertido en el dispositivo que genera y avala la gratuidad y precariedad del trabajo actoral, al tiempo que promueve que este problema no sea percibido por la sociedad en su conjunto (artistas, sindicatos, Estado, público, etc.)

La Ciudad de Buenos Aires tiene una oferta de casi 400 obras semanales, en sus tres circuitos: oficial, comercial y *off* o alternativo, siendo este último el que ofrece más propuestas. Esto es resultado de la aplicación de leyes de fomento, como la Ley de Teatro de 1997 y en la Ciudad, la creación de PROTEATRO en 1999. Estas instituciones otorgan subsidios a salas chicas y a proyectos en cooperativa. Habiendo profundizado ya en las características del circuito alternativo (Mauro, 2016), consignamos aquí que la creciente profesionalización y diversificación del mismo ha derivado en una mayor inversión por parte de las cooperativas en la contratación de servicios artísticos o intermediarios (como escenógrafos, vestuaristas, técnicos, agentes de prensa y, cuando no están subsidiadas, las mismas salas). Estos agentes se dedican exclusivamente al circuito por lo que cobran por su trabajo, lo

cual implica el desvío de un alto porcentaje de la inversión o del subsidio cuando este existe.

Por otra parte, la moderada afluencia de público a estas propuestas tampoco permite generar “excedentes repartibles” entre los asociados del modo en que se entiende en una cooperativa de trabajo tradicional. Siguiendo a Dante Cracogna (1992), el asociado utiliza el servicio social (ocupación) y la cooperativa le adelanta un precio provisorio. Como no puede predecirse cuál será el resultado del ejercicio, la cooperativa adelanta el “precio de mercado” que, en el caso de un trabajador, consiste en la remuneración establecida en los convenios colectivos de trabajo. Cerrado el ejercicio se estará en condiciones de determinar el “precio definitivo”. Para el caso de los actores, el “precio de mercado” sería el determinado por el Convenio Colectivo de la Asociación Argentina de Actores (AAA), vigente desde 1973. Sin embargo, la actividad teatral alternativa no conseguiría arribar a dichos montos, por lo que, de poder realizarse estos adelantos (utilizando medios económicos de origen externo), los mismos deberían ser devueltos casi en su totalidad al finalizar la temporada.

De este modo no pueden determinarse cuáles son los parámetros legales y económicos que deberían regir a las cooperativas o “sociedades accidentales de trabajo” en el ámbito teatral alternativo, dado que no se hallan dentro del marco de la Ley de Cooperativas que rige para las cooperativas de trabajo tradicionales. Por consiguiente, hay una gran cantidad de recursos humanos y económicos utilizados o generados por la actividad, pero los mismos no llegan a repercutir en las condiciones laborales de los trabajadores. Sin embargo, esto no es cuestionado por los agentes implicados, por lo que la problemática no va más allá de la permanente queja por la gratuidad del trabajo.

Lo que nos interesa analizar aquí, entonces, es la existencia de un imaginario imperante en el campo teatral porteño en el que la independencia ideológica y estética se entrelaza con una particular versión de cooperativismo que considera a la gratuidad como parte intrínseca del trabajo artístico. Para analizar desde una perspectiva crítica dicho imaginario, al que caracterizamos como hegemónico en términos gramscianos, abordaremos tres momentos fundamentales para comprender qué singulares ideas sobre el cooperativismo, el arte y el trabajo se fueron construyendo explícita e implícitamente, dando forma a la situación actual. Abordaremos las cooperativas teatrales conformadas por los actores huelguistas en 1919 y 1921 y el modelo de cooperativa adoptado por el teatro independiente, que continuó y lo sucedió durante el denominado “primer peronismo”.

LAS COOPERATIVAS TEATRALES EN EL CONTEXTO DE LAS HUELGAS DE LOS AÑOS 20

Desde finales del siglo XIX el espectáculo en vivo fue la forma principal de entretenimiento en el creciente espacio urbano. Así, el circo criollo, el teatro de texto y los espectáculos de variedades se convirtieron en

actividades comerciales de gran dinamismo. Sin embargo, la inexistencia de legislación laboral y de políticas culturales de Estado dejaba a la actividad librada al afán de lucro de los empresarios, tanto de compañía como “de paredes” (denominación dada a los dueños de sala).

A principios de siglo XX las condiciones laborales de los actores eran muy duras. Se realizaban hasta seis funciones diarias y por la madrugada se ensayaba la próxima obra. Los espectáculos duraban pocos días en cartel y eran removidos muy rápidamente. No había jornada de descanso ni licencia por enfermedad y no existía jubilación. Los contratos eran por familia y los actores debían costearse su propio vestuario. Además, eran usuales el incumplimiento de contratos, las rebajas arbitrarias en los sueldos y el abandono empresarial en medio de las giras.

Entre 1918 y 1926 el teatro porteño vive su época de apogeo. Sin contar aún con la competencia de la radio y del cine sonoro, el teatro mantenía su hegemonía como forma masiva de entretenimiento. Pese al éxito, las condiciones laborales de los actores no mejoraron e incluso empeoraron en 1918 cuando los empresarios implementaron, unilateralmente, la sección *vermouth*, lo cual aumentaba la jornada laboral de los artistas². Esto precipitó la organización colectiva de ambos sectores. En 1918 se crea la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales (SADET, actual AADET), que nuclea tanto a empresarios de compañía como de paredes. Como contrapartida, en 1919 se crea la Sociedad Argentina de Actores (a partir de 1924, AAA) que en principio nuclea sólo a artistas de teatro nacionales. La Sociedad de Actores logró articular una serie de demandas a los empresarios y ante las constantes negativas de estos, organizó dos huelgas actorales en 1919 y 1921 que, si bien han dejado una imborrable marca en el imaginario de la actividad, en definitiva, fracasaron.

En consonancia con un contexto influenciado por la Revolución Rusa y la Semana Trágica, los actores decidieron ir a la huelga y esgrimir reivindicaciones explícitamente anticapitalistas. Sucede que más allá de la función *vermouth* o de la implementación de un asueto para el 1º de mayo, hechos concretos que desataron las huelgas de 1919 y 1921 respectivamente, el objetivo final de los huelguistas consistía en la lisa y llana eliminación del empresario de compañía³ y su sustitución por un sistema de cooperativas que gestionaran por sí mismas una actividad que debía abocarse a la transmisión de valores culturales, rotar los roles protagónicos para evitar la formación de “prerrogativas jerárquicas” (Klein 1988:32) y repartir las ganancias entre sus miembros. Se suponía que la mera eliminación del componente capitalista implicaría el reemplazo instantáneo del afán de lucro por las pretensiones estrictamente artísticas de los propios creadores y esto mejoraría sus condiciones laborales.

Esto también se hallaba en clara consonancia con un clima de época. En efecto, desde fines del siglo XIX se desarrolló en la Argentina un amplio movimiento cooperativista estimulado por los inmigrantes europeos que se insertaron en el medio agrario e intentaron replicar algunas de las formas de acción colectiva que habían conocido en sus lugares de origen. Esto había desembocado en la creación de numerosas cooperativas de

diverso tipo (escolares, de consumo, de construcción y, en menor medida, de producción), que intentaban subsanar los aspectos desatendidos por el gran capital y por el Estado (Mateo y Doallo 2013). En 1926, se sanciona la Ley General de Cooperativas, basada en el proyecto del socialista Juan B. Justo.

Sin duda, para inicios de los 20 estas influencias habían permeado en la dirigencia del gremio actoral, que decidió afrontar las huelgas organizando elencos en cooperativa que actuaron en salas periféricas. Estas formaciones no contaron con los actores principales, debido a que los mismos eran también empresarios. La SADET apeló a varias estrategias para hacer fracasar las huelgas: el no reconocimiento de la entidad sindical, el otorgamiento de mejoras salariales a los escalafones más bajos de las compañías con el objeto de generar divisiones internas, la acusación de “bolchevismo” y “antinacionalismo” hacia los huelguistas con apoyo de la prensa, etc.

No obstante, estas maniobras externas, el principal problema con el que se enfrentaron los huelguistas fue que el público no concurrió a ver los espectáculos en cooperativa. En la falta de éxito de estos intentos se evidenció la división entre actores famosos y actores de reparto: simplemente, el público no asistió porque los actores más reconocidos no estaban. No deja de resultar paradójico que estos elencos se anunciaran como “ex-compañía Parravicini”, “ex-compañía Vittone-Pomar”, etc. En efecto, las cooperativas buscaban obtener el reconocimiento de los espectadores apelando a aquello que querían eliminar, esto es, las jerarquías internas. Sin embargo, el público no respondió a esta interpelación, por lo que los huelguistas se vieron obligados a volver a sus trabajos sin obtener casi ninguna de las reivindicaciones por las que peleaban.

La historiografía tradicional considera que esto se debió a la ignorancia o falta de compromiso político del público ⁴. Consideramos, en cambio, que estas experiencias tornan evidentes las diferencias que la especificidad de la actividad artística genera respecto de otras áreas del mundo del trabajo, aspectos sobre los que la reflexión resulta insoslayable al implementar estrategias de lucha tradicionales como la huelga y la autogestión. Pero ¿cuál fue el motivo por el cual estas cooperativas fracasaron?

En su análisis de las primeras experiencias cooperativistas (los ‘bazares de trabajo’ impulsados por Robert Owen), Emilio Bottini señala que el “exceso de artículos existentes con relación a la demanda y la falta de su exacta evaluación fueron las causas que determinaron el descrédito y el cese de tales bazares” (1950: 157-8). Por ello, identifica el éxito de la cooperativa de Rochdale, a la que califica como la primera “cooperativa exitosa” de la historia, con el desarrollo de la producción “pero para el consumo organizado. Tenían suficiente experiencia para pensar que podrían producir para el mercado abierto. El destino que les hubiera esperado habría sido el fracaso, a semejanza de las anteriores fundadas sobre la misma base” (Bottini 1950:160).

Por su parte, en su caracterización de la doctrina de la “economía social” propugnada durante el primer peronismo (aspecto sobre el que nos centraremos más adelante), José María Rivera plantea que

Lo fundamental para que el hombre pueda emprender y concluir exitosamente un ordenamiento voluntario del proceso económico, es el conocimiento de sus leyes [...] No es pues por violentar las leyes económicas, sino por ignorarlas, que fracasan muchos ensayos inspirados en los mejores propósitos. [Es necesario] un “hacer inteligente”, que conduzca al cumplimiento y no al fracaso de los objetivos propuestos (1950: 134 y 140).

Por consiguiente, podemos concluir que, según estos autores, la implementación de formas de producción alternativas requiere de un hacer organizado, basado en el conocimiento profundo de las leyes económicas específicas de la actividad y de la preservación de la producción a una apertura indiscriminada al mercado abierto. A la luz de estas observaciones, ¿cuáles fueron las características de las cooperativas implementadas por los actores huelguistas? ¿Por qué aún en un momento de gran demanda de espectáculos estas cooperativas fracasaron? ¿Los actores son productores o trabajadores? ¿Cuáles son las características económicas de aquello que producen?

Si tomamos cualquier producto manufacturado, notaremos que si es fabricado en cooperativa o en una organización fabril empresarial no presenta diferencias sustanciales. Pero no sucede lo mismo con el arte. ¿Podemos afirmar que un personaje interpretado por Florencio Parravicini o Enrique Muño era idéntico que el interpretado por un actor desconocido, que incluso rotaba ese rol con sus compañeros? Si consideramos que el arte es una actividad donde la creatividad y la subjetividad generan valor, ¿puede sostenerse al mismo tiempo que el público no fue a ver las obras de los actores huelguistas por su incultura? Este argumento constituiría la negación de la posición del arte y de la especificidad del teatro. ¿En qué consiste dicha especificidad?

Consideramos que la misma radica en la exhibición pública del cuerpo y de la acción, es decir, en dar espectáculo del propio cuerpo y del propio accionar. Como consecuencia, la actuación es una actividad definida por su extrema dependencia de la mirada ajena. Esta necesidad constante de obtener el favor del público se halla en la base de una serie de derivaciones que van desde la inestabilidad laboral crónica hasta la generación de jerarquías cuyo punto máximo es la figura del capocómico o actor-empresario, y que intervenciones externas débilmente pueden paliar.

Esta característica de la actuación constituye una de aquellas leyes económicas específicas que no pueden soslayarse ni sortearse mediante la exigencia de un compromiso ético por parte de los espectadores. En la estrategia adoptada por los actores huelguistas subyacía una lectura de la actividad en la que el empresario teatral (el actor principal) era solo una figura parasitaria que explotaba el trabajo del resto de los actores y que por lo tanto podía simplemente eliminarse o someterse a la rotación de papeles y al reparto equitativo de ganancias. Al público, destinatario y consumidor del hecho escénico, sólo le cabía responder afirmativamente a

una interpelación meramente ética, que pasaba por alto los componentes estéticos o artísticos del teatro.

Por el contrario, consideramos que, para llevar adelante una organización de la producción alternativa a la comercial, las cooperativas debían ser capaces de resolver económicamente las paradojas generadas por esta especificidad: ¿cómo sustituir al capocómico? ¿Cómo obtener la mirada del público? De lo contrario, sus trabajadores no encontrarían los medios económicos para su subsistencia, debiendo regresar a sus anteriores compañías, lo que de hecho sucedió. La estrategia implementada fue salir a competir abiertamente a un mercado que, aun con una gran cantidad de público disponible y con el teatro comercial paralizado por la huelga, no respondió a su oferta.

Lo cierto es que después de las huelgas el gremio actoral atravesará crisis y disputas internas. Mientras tanto, la precariedad laboral continuó y hacia el final de la década se agravó, debido a la decadencia del teatro como actividad comercial.

COOPERATIVISMO Y SINDICALISMO EN EL TEATRO DURANTE EL “PRIMER PERONISMO”

En los años 30 el espectáculo teatral comenzó a perder convocatoria frente a otras formas de entretenimiento, como el cine, la radio y el espectáculo deportivo. Se registra así un nivel de desempleo inédito entre los actores: la AAA estima que para 1933 sólo se halla en actividad el 36% de sus afiliados (Klein 1988). Sucede que, si bien muchos actores comenzaron a desempeñarse en los nuevos medios, estos no contaban aún con legislación laboral ni representación sindical alguna.

El retroceso del teatro como emprendimiento comercial no sólo se registró en la Argentina, de hecho, precipitó la intervención estatal en la cultura y en las artes en países como los Estados Unidos, Inglaterra y Brasil. Es decir que por esos años comenzó a percibirse a nivel internacional que sin apoyo estatal ciertas actividades artísticas y culturales no podrían subsistir.

Llegados a este punto, nos interesa señalar dos estrategias empleadas por el gremio actoral a inicios de la década del 40. En primer lugar, en una conferencia dictada por representantes de la AAA en el marco del I Congreso de Teatro Rioplatense realizado en Montevideo en 1941, se plantea que la dirección e iniciativa de la escena nacional debe ponerse en manos del Estado, dado que la organización de la misma como actividad privada está agotada y es incapaz de competir con el cine. En segundo lugar, en 1943 y en vistas de la gran desocupación existente entre sus asociados, la AAA organiza cuatro cooperativas que actúan por las provincias, para lo cual aporta \$20.000 de su caja social. El resultado arrojará una pérdida de \$31.500 (Klein 1988). Nuevamente, se adopta la estrategia implementada durante las huelgas: cooperativas teatrales que salen a competir al mercado (que para esos años estaba en baja) y que resultan en un fracaso económico.

Por consiguiente, en la inédita interpelación que la AAA dirige al Estado, dado que históricamente se había mostrado muy reticente a cualquier intervención del mismo en la actividad teatral, resulta ostensible la posición de su comisión directiva: el Estado debe aportar subsidios o beneficios económicos que permitan sostener una actividad teatral autogestionada por los trabajadores, aunque de ninguna manera se aceptará su intervención en cuestiones temáticas y/o estéticas. Esta postura se halla en consonancia con lo que González Leandri (2001) caracteriza como una relación pragmatista de los grupos medios con el Estado, que a partir de los años 30 deja de ser percibido como un enemigo para constituir un instrumento político del cual obtener beneficios.

Es en este contexto cuando aparece la figura de Juan Domingo Perón. Como ya ha sido estudiado, el peronismo llevó adelante una política de intervención del Estado en todos los órdenes de vida social, lo cual incluía al arte y a la cultura. De este modo, se implementaron políticas para promover que sectores sociales que hasta el momento no habían tenido acceso a determinados bienes culturales, se convirtieran en consumidores y también, aunque en menor medida, en productores de los mismos. Las medidas se basaron en el incremento del gasto público destinado al área y en la creación de una serie de dependencias estatales que tenían por objeto instrumentar las diversas actividades planificadas, en pos de la democratización y federalización de la cultura.

La historiografía teatral tradicional se ha ocupado en resaltar la ferviente oposición de la dirigencia del gremio actoral a la figura de Perón. Aun así, muchos artistas adhirieron al peronismo, lo cual produjo la escisión en la AAA entre 1946 y 1954. Sin embargo, inicialmente las relaciones entre Perón y el gremio fueron amistosas. Como Secretario de Trabajo y Previsión, Perón intentó establecer vínculos con la colonia artística, iniciativa que se intensificará durante su presidencia. Intervino incluso en algunos conflictos. En noviembre de 1943, conminó a la SADET a abonar sumas adeudadas a afiliados de la AAA y un mes más tarde actuó como mediador en el conflicto surgido entre actores, autores y empresarios. El Secretario instó al cumplimiento de los pactos intergremiales, para lo cual se firmó un acuerdo conocido posteriormente como “el convenio Perón”. El mismo, cuya duración se fijó en diez años, disponía que las tres entidades se reconocieran mutuamente como representativas en futuros conflictos, conformándose un tribunal con delegados de cada parte y presidido por un representante de la Secretaría, además de fijarse una recaudación para ser destinada a la caja de jubilaciones y pensiones.

Aprovechando el vínculo establecido, la AAA le presentó un informe de la precaria situación del teatro, en el que solicitaba la creación de fuentes de trabajo y la regulación oficial de las condiciones laborales. Como resultado, y ante la ausencia de la SADET en reiteradas citaciones de la Secretaría, en 1945 se firma un convenio en el que se incrementa la temporada mínima de 45 a 90 días, se fija el pago de un depósito de garantía por parte de las empresas teatrales y se aumenta el sueldo mínimo. Poco después, la entidad actoral entregó a Perón un nuevo petitorio, en el

que solicitaban lo que eran sus principales objetivos: la regulación estatal de la actividad teatral, la eliminación del empresario de compañía y su sustitución por el sistema de cooperativas.

Dado que en otras oportunidades hemos abordado las relaciones entre el colectivo actoral y el primer peronismo (Mauro 2014), en esta ocasión nos interesa profundizar en el modelo económico impulsado por el gobierno y en el lugar que le cabía a las cooperativas en el mismo. El peronismo histórico buscó impulsar la aplicación de la denominada economía social, “concebida como una tercera vía, en la que coexisten los sectores privado capitalista, cooperativo y público, bajo el arbitraje tutelar del Estado” (Mateo y Doallo 2013:79). Al respecto, Rivera afirma:

Desde ya, una economía social no importa una economía sin capital o sin capitalistas [...] la economía social no propugna la desaparición del capitalista, sino la limitación de los poderes absolutos que se asignó bajo el pretexto de los principios liberales [...] Una ciencia o una política económica que prescindiera de la apetencia humana por las riquezas materiales, será tan falsa e infructuosa como aquella que despoje al hombre de todo sentido de solidaridad o de todo otro impulso o razón de hacer que no sea el mero incremento de sus riquezas personales (1950:127 y 131).

Aunque el gobierno peronista apoyó la formación de cooperativas de producción, sobre todo en el mundo agrario, resulta evidente que su programa no contemplaba promover la eliminación del régimen capitalista en el teatro ni tampoco incentivar actividades que no resultaran económicamente viables o que no pudieran asegurar el sustento de sus propios trabajadores. ¿Cuál era entonces la postura del gobierno peronista respecto de los actores? Regresando a nuestro anterior interrogante, para la política económica y cultural peronista, ¿los actores eran productores o trabajadores?

En 1952, durante el anuncio del Segundo Plan Quinquenal, el Presidente afirma: “Para nosotros el cooperativismo es en los productores lo que el sindicalismo en los trabajadores”. Resulta claro entonces que Perón realizó una apelación hacia los actores en su calidad de trabajadores, instando a intensificar la autopercepción de los artistas como tales y reforzando o impulsando la agremiación donde no existía. Así, desde 1943 surgieron diversos sindicatos del sector artístico: ARA (Asociación Radial Argentina) y Asociación Gente de Radioteatro, SAL (Sociedad Argentina de Locutores), SADEM (Sindicato Argentino de Músicos), AGICA (Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina, actual SICA), SUTEP (Sindicato Único de Trabajadores del Espectáculo Público) y UDAV (Unión Argentina de Artistas de Variedades).

Será entonces mediante la representación sindical y la negociación con los empresarios y el Estado que se lograrán por aquellos años diversas conquistas laborales: en 1948 se suprimió la función matinée y dos años después la controvertida función vermouth, que tantos conflictos había acarreado en los treinta y dos años de lucha desde su implementación. El contrato mínimo se extendió de tres a cinco meses y el elenco básico pasó de diez a doce integrantes. Se estipuló el pago por enfermedad durante treinta días y el pago del sueldo completo si los ensayos superaban los

diez días. También se obtuvo el aguinaldo, concedido por voluntad de los empresarios, y se acordó la retención de un porcentaje para la Obra Social. Para los elencos en gira se dispuso el descanso semanal obligatorio y la reducción del 25% en las tarifas ferroviarias. Por otra parte, en 1953 se sancionó la Ley 14226, que disponía la obligatoriedad del número vivo en las salas de cine. Teodoro Klein, historiador oficial de la AAA que no dedica losa gratuitas al gobierno peronista, afirma que estas mejoras se obtuvieron sin necesidad de confrontación sino mediante la intervención estatal.

No obstante, la apelación ejercida por el peronismo a los artistas como trabajadores no se hallaba en consonancia con el imaginario esgrimido por la dirigencia del gremio y por los sectores que detentaban la centralidad del campo teatral porteño. Esto se tornó evidente en la fuerte oposición a la figura de Perón y en las sanciones morales aplicadas luego de 1955 a los artistas que habían adherido al peronismo, que se prolongaron más allá del gobierno de facto de la autodenominada “Revolución Libertadora”, originando listas negras que en algunos casos perduraron de por vida.

En la segunda mitad del siglo XX, el gremio no volvería a esgrimir la autogestión como alternativa a la organización comercial de la actividad teatral. Por un lado, su principal fuente de financiamiento pasó a ser la televisión y la publicidad, por lo que centró sus esfuerzos hacia la mejora de las condiciones laborales en el ejercicio de la profesión en relación de dependencia. Por otra parte, paulatinamente se generó una división interna del campo teatral según modos de producción diferenciados, que con el correr del tiempo cristalizarían en los circuitos existentes en la actualidad. De este modo, terminó por imponerse una singular versión de cooperativa teatral, surgida en el teatro independiente en los años 30, tal como analizaremos a continuación.

IMPOSICIÓN DE UN MODELO HEGEMÓNICO: LAS COOPERATIVAS EN EL TEATRO INDEPENDIENTE

Con relaciones con el Partido Comunista, el Teatro del Pueblo fue fundado en 1930 y se abocó a la concreción de un teatro culto desligado del afán comercial y organizado en cooperativas, pero no ya para eliminar al empresario como intermediario, sino para plantear un teatro de corte mensajista con una función exclusivamente didáctico-política hacia el público popular. En este sentido fracasó, dado que su público estaba constituido por sectores medios que compartían su ideología. No obstante, su ideario y modo de organización ejerció una enorme influencia en el campo cultural, constituyendo un patrón de conducta que se tornó exigible a los actores.

Es notable que en el afán por transmitir un teatro que fomentara la conciencia política en las clases obreras, los actores debieran responder a una apelación que los constituía como militantes y no como trabajadores. La caracterización de la actuación como parte del mundo de la cultura y la exigencia de su identificación con la misión que se le adjudicaba a la misma tornaban imposible cualquier asimilación con los trabajadores a

los que se pretendía llegar. Por ello, consideramos que la apelación a la militancia funcionó como un factor retardatario en la conciencia laboral de los artistas.

Esto se evidencia en la organización interna del Teatro del Pueblo, replicada en las agrupaciones independientes surgidas posteriormente en todo el país: un director personalista en el centro, alrededor del cual se disponían los anónimos actores. La tarea de éstos quedaba reducida al compromiso militante con la función atribuida al teatro, para lo cual debían comunicar el texto dramático con parquedad, ignorando los gustos del público y respetando las decisiones del director. El resto de los deberes del actor consistía en llevar adelante todos los trabajos que demandaba el mantenimiento de la sala: limpiar, confeccionar la escenografía, el vestuario, etc.

El Teatro del Pueblo adoptó como características organizativas tres de las estrategias utilizadas por los actores huelguistas en 1919 y 1921: la supresión de jerarquías internas dentro de la compañía (los roles actorales eran rotativos, aunque se mantuvo la supremacía del director), el desdén por cualquier tipo de intervención estatal (excepto la cesión gratuita de salas en función de la importancia social que la agrupación se atribuía) y, fundamentalmente, el cooperativismo, aunque cabe destacar que en una singular versión. Su singularidad residía en que estas cooperativas no sólo no se interesaban por generar recursos económicos para distribuir entre sus miembros, sino que además lo prohibían, expulsando a los actores que incumplían esta exigencia.

Llegados a este punto, creemos oportuno recurrir a la caracterización realizada por el cooperativista Emilio Bottini. Entre los principales objetivos del cooperativismo, el autor destaca, por un lado, la generación de recursos económicos: “[las cooperativas] tratan de conseguir que cada grupo o categoría de personas asociadas se baste a sí mismo [...] El cooperativismo es un movimiento social tendiente a procurar a quienes lo practican ventajas económicas inmediatas y a mejorar sus relaciones morales.” (Bottini 1950:156/163). Por otra parte, la neutralidad política y religiosa:

El cooperativismo encierra un fin en sí mismo, en el sentido de que no es un medio para allegar recursos o reunir adeptos para diversos fines de propaganda política, religiosa o de nacionalidad. En este sentido los cooperadores sostienen la neutralidad, porque sus propósitos son amplios y generosos, pues aspiran a comprender a toda la población [...] La ley 11388, sobre el régimen legal de las sociedades cooperativas, ha establecido que estas no podrán tener por fin principal ni accesorio la propaganda de ideas políticas, religiosas, de nacionalidad o regiones determinadas (1950:156/162).

Las cooperativas del teatro independiente no cumplían con ninguna de estas dos características principales dado que prohibían la generación de recursos económicos para que sus miembros se bastasen a sí mismos. Por otra parte, su fin explícito era la transmisión de contenidos ideológicos al público. Sin embargo, esta es la idea de cooperativismo que se impuso en el campo teatral porteño.

La condición del actor en el seno del Teatro del Pueblo era precaria dado que no se consideraba prioritaria su formación técnica y que estaba prohibido ganar dinero con la actuación, por lo que no se le permitía profesionalizarse y, por consiguiente, sindicalizarse. Así, en un contexto signado por la precariedad laboral y los obstáculos de un proceso de sindicalización trabajoso, el movimiento de teatro independiente no le planteó al trabajador de la actuación otra alternativa más que el abandono de la actividad profesional en pos de una militancia de tipo político-cultural. Por si esto fuera poco, en la exigencia de anonimato también se les negaba a los actores la posibilidad de acumular capital simbólico en su persona.

La renuncia a la generación de recursos desarrolló así un imaginario en el que las relaciones de producción son desplazadas al exterior de la actividad teatral. Según el mismo, no hay relaciones de clase dentro del teatro, dado que las mismas se hallan en el ámbito exterior. El artista es un militante que debe ofrendar su desempeño a la educación y emancipación de los sectores de la sociedad supuestamente sometidos por esas relaciones de clase, lo cual crea claramente una división entre un “nosotros” (supuestamente) emancipado y un “ellos” sometido.

En los años 50 surgió una segunda generación de grupos independientes (como La Máscara, Nuevo Teatro o Fray Mocho) que emprendieron experimentaciones estéticas. Con el correr del tiempo, esta modalidad se cristalizó como la única opción que permitía, no sólo la transmisión de contenidos emancipatorios, sino también la experimentación formal. De este modo, la cooperativa pasó a significar, además de un refugio ideológico, una categoría estética liberada de las exigencias de la boletería, así como también de los reclamos sindicales. Paradójicamente, el prestigio de este modo de hacer teatro se extendió a todo el campo cultural promoviendo que los actores y directores surgidos en el movimiento independiente se profesionalizaran y emigraran a otros circuitos teatrales (principalmente el oficial pero también el comercial), a otros medios (como la televisión y el cine) y ocuparan posiciones dirigentes en las instituciones oficiales de formación para la actuación, en los teatros dependientes de la Nación y de la Ciudad de Buenos Aires e incluso en el gremio, además de abrir sus propias instituciones privadas de formación actoral. De este modo, el imaginario del teatro independiente, en el que la gratuidad del trabajo en cooperativas, la ideología de carácter progresista y la experimentación formal se hallaban confundidos y entrelazados, se extendió a todos los circuitos y los medios con desempeño actoral, como epítome del arte auténtico, libre y de calidad. Finalmente, este sistema de producción se cristalizó en la Ley Nacional de Teatro de 1997 y en las legislaciones municipales confeccionadas según dicho modelo.

CONCLUSIONES

Hemos analizado las características singulares que posee la organización de la producción teatral en cooperativas en la Ciudad de Buenos Aires,

adoptando para ello una perspectiva histórica. En primer término, analizamos las cooperativas armadas durante las huelgas de actores de los años 20. Las mismas aspiraron a eliminar al componente capitalista del teatro, entendiendo al mismo como el empresario de compañía, por lo que salieron a competir al mercado sin tener en cuenta las leyes económicas de la actividad, lo cual condujo al fracaso del emprendimiento e incluso de la huelga misma. Los modos tradicionales de entender el cooperativismo encuentran en esta experiencia temprana, el límite que plantea la especificidad de la actividad artística, al punto de constituir un desafío a las formas autogestivas de organización de la producción, que hasta el momento el campo teatral no ha podido resolver. En segundo lugar, analizamos la apelación que, desde el Estado, el gobierno peronista ejerció hacia los actores en tanto trabajadores sindicalizados, lo cual, paradójicamente, encontró una fuerte resistencia por parte de la dirigencia del gremio. Por último, abordamos el singular modelo de cooperativa teatral adoptado por el teatro independiente, en el que las relaciones de producción son desplazadas fuera del arte y de la cultura, las agrupaciones no generan recursos económicos para distribuir entre sus miembros y su principal objetivo se vincula con la transmisión de contenidos ideológicos. Finalmente, la Ley de Teatro se inspiró, al tiempo que avaló y profundizó este imaginario.

En sentido estricto, las cooperativas actuales constituyen un híbrido, dado que, si bien su espíritu es el de responder a las nociones de independencia y cooperativismo del teatro independiente mediante la defensa de una supuesta horizontalidad y libertad creativa, las agrupaciones cumplen con sus obligaciones como contratantes de servicios de terceros y alimentan a las salas, al mismo tiempo que consideran que la no generación de recursos para sus miembros es parte de su carácter cooperativo. Esto genera un sistema mixto mediante el cual la cooperativa no cumple con casi ninguna característica cooperativista. En este sentido, el sistema adoptado por el circuito alternativo recibe el apelativo de “cooperativo” sólo nominalmente.

Por otra parte, el desentendimiento por la especificidad de las tareas artísticas es una actitud que se reitera en la legislación, en las políticas culturales, en la apelación que desde diversos grupos políticos se realizó a los artistas e incluso en las propias organizaciones sindicales que los nuclean. Desde la perspectiva de los derechos laborales, el circuito alternativo plantea incluso auténticos retrocesos. En efecto, además de la gratuidad del trabajo, podemos plantear sólo a modo de ejemplo la implementación de los ensayos nocturnos, prohibición por la que el sector ha luchado largamente durante el pasado siglo. La organización en cooperativas pareciera así funcionar en muchas ocasiones como argumento válido para incumplir la legislación vigente o los acuerdos implícitos de solidaridad entre trabajadores del sector.

Consideramos que esta situación presenta hoy un agravante que es el cada vez más difundido modelo de las “industrias creativas” y la organización de la producción “por proyecto”, que encubren la tercerización de procesos de producción en la que se le aplican al trabajo

los riesgos de la empresa. De este modo, la incertidumbre que domina el trayecto “trabajo/remuneración” se genera y a la vez es resultado de una confusión entre productor y trabajador, conducente, en última instancia, a un proceso que se ha dado en llamar “precarización autodeterminada” o “precarización de sí” (Lorey 2006). En la medida en que este modelo intenta imponerse a otras áreas del trabajo, el campo teatral tiene una responsabilidad consigo mismo y también hacia el resto de la sociedad. Consideramos que el caso actoral puede contribuir a la elaboración de herramientas conceptuales para comprender los problemáticos vínculos entre el campo del arte y la cultura con el mundo del trabajo, así como también constituye un ejemplo más de aquellas formas laborales cuyo análisis excede las categorías tradicionales.

Referencias

1. Bottini, E. “Las sociedades cooperativas”. *Hechos e Ideas*: 1950, 71:155-168.
2. Cracogna, D. *Legislación del Trabajo*: 1992. T. XXI:769-787.
3. González Leandri, R. “La nueva identidad de los sectores populares”. AAVV, *Nueva Historia Argentina*. Tomo 7, Bs. As.: Sudamericana. 2001.
4. Klein, T. *Una historia de luchas. La AAA*, Bs. As.: AAA. 1988.

Referencias

5. Lorey, I. “Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y productoras culturales”. *Brumaria*: 2006, 7:1-18.

Referencias

6. Mateo, G y X. Carreras Doallo. “La economía social en la Argentina peronista (1946-1955) Una mirada desde el discurso oficial”. *E.I.A.L.*: 2013, 24 – 2:79-104.

Referencias

7. Mauro, K. “Reflexiones en torno a la precariedad laboral en los trabajadores del espectáculo”. *VIII Congreso ALAST*, Bs. As.: FCE/UBA. 2016.

Referencias

8. Mauro, K. “Reflexiones sobre las condiciones laborales de los actores durante el primer peronismo”. *Actas del 4º Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2014)*. Tucumán: Red de Estudios sobre el Peronismo (CONICET)/UNT. 2014.

Referencias

9. Rivera, J. “Economía capitalista y economía social”. *Hechos e Ideas*: 1950, 71:123-140.

Notas

1. Investigación realizada en el Proyecto UBACyT “Los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires: la especificidad laboral como condicionamiento de su situación social, cultural y gremial (1902–1955)”.
2. “Se calcula que, en diez meses de temporada, una compañía de género chico realiza 320 secciones vermouthe con un total de 480 horas de trabajo [...], sin contemplarse retribución alguna. Las empresas percibían sólo por estas secciones un total de dos millones de pesos al año” (Klein 1988:17)
3. “Los derechos que tiene el contratante convierten al contratado en un simple instrumento del empresario. Para ellos todo es negocio [...]. Hay que dignificar la clase [...] no todo ha de depender del sueldo ni sacrificarse a este, la libertad individual, la dignidad profesional.” Renovación, Revista de la Sociedad Argentina de Actores, 1920, Cit. Klein 1988:25-26.
4. “Pese a todos los esfuerzos, el movimiento fracasa. Atrincherados en sus reductos céntricos y sustentados por la innegable popularidad de los capocómicos y algunas otras figuras, las empresas logran regularizar definitivamente sus temporadas [...] No alcanza el público para costear temporadas de alguna extensión, vinculado al hecho de carecer de figuras de renombre. [El público está] sometido en cierto modo al prestigio de los nombres consagrados” (Klein 1988:30-2).