

Sudor de artistas

Karina Mauro (coord.), (enero-junio, 2018). Dossier “Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902 – 1955)”, telondefondo. *Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 14 (27), 108-258. [en línea]: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/issue/view/418/showToc> Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).



 Ezequiel Lozano

Fruto de una investigación grupal radicada en la Universidad de Buenos Aires, se publicó este original dossier en el número 27 de la revista *telondefondo* (correspondiente a los meses de enero-junio de 2018). Su coordinadora, la Dra. Karina Mauro, dirigió asimismo el proyecto UBACyT que dio marco al desarrollo de los estudios, plasmados en los textos publicados, el cual lleva por título: “Los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires: la especificidad laboral como condicionamiento de su situación social, cultural y gremial (1902–1955)”.

El conjunto de artículos muestra que se desarrollaron una serie de investigaciones centralizadas en el objetivo de visibilizar los vínculos existentes entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Así, ante el silenciamiento que pesa sobre las condiciones de producción en las artes del espectáculo, estos escritos traen a la agenda académica una discusión debida sobre cuestiones hasta el momento poco trabajadas de manera directa, tornándose con ese gesto en un bastión político de relevancia.

Dado que se trata de un tópico con gran vacancia en la historia del arte en la Argentina, resulta notorio en estas pesquisas un afán riguroso por leer *a contrapelo* nuestra historia cultural. Muchos textos estudian al detalle, por ejemplo, los vericuetos de la legislación de protección y fomento a la actividad teatral a lo largo del siglo XX, su dilatada construcción, la aletargada toma de conciencia de su necesidad entre las propias personas a quienes debería proteger, los inconvenientes y contradicciones de los caminos que su ejecución fue generando, su carencia en áreas específicas y los intereses en pugna a la hora de su reglamentación y redacción. En este sentido, el artículo de Mauro, el cual encabeza el conjunto luego de la introducción, da

un marco general de las problemáticas que se abordarán en los demás artículos. Éste se titula “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico”. Claramente organizado en siete apartados, el texto estipula ejes de trabajo capitales para los estudios sobre el campo. Concluye con propuestas provocadoras que activan el pensamiento sobre estas cuestiones cuando afirma, por ejemplo, que “la autogestión ha mostrado su inadecuación en la defensa del derecho de los artistas o una especie de adecuación ficticia, como son las sociedades accidentales de trabajo, que el imaginario del sector percibe como cooperativas, basadas fundamentalmente en el trabajo gratuito” (141).

El pensamiento sobre el derrotero de las artes del espectáculo en la Ciudad de Buenos Aires se concretiza en un análisis en detalle de casos que se recortan desde las últimas décadas del Siglo XIX hasta mediados del Siglo XX. En el artículo de Lía Noguera, “Las condiciones laborales en las compañías teatrales de José Podestá (1872-1937)”, se estudia al padre de la escena nacional en sus facetas de actor y empresario, a través de la realidad laboral en sus compañías. En este ensayo, se pone la lupa en esas compañías en particular y se da cuenta con precisión de los reclamos de los artistas del espectáculo: luchas que se incrementaron y que originaron la primera huelga de actores, fechada el 5 de mayo de 1919. Noguera argumenta, mediante un profuso examen de fuentes documentales, que aquellas precarias condiciones en las compañías de Pepe eran contiguas al clima político y económico de la Argentina entre los años 1872 y 1937 y que, “en lo que refiere a ciertos reclamos laborales e irregularidades en el orden legislativo de los trabajadores del espectáculo, aún en el siglo XXI continúan existiendo” (160).

Asimismo, tanto en el artículo de Noguera como en el de Susana Shirkin, se hace particular foco en las brutales condiciones laborales de niñas y niños en las compañías de teatro. En el primero, se aborda el caso de Rosita de la Plata mientras que en segundo se describen varios casos (tal las crónicas citadas sobre la niña araña, o lo vivido en la niñez por Franciska Ottens o Pepe Biondi).

Este último estudio, titulado “El artista de variedades en el Buenos Aires de principios del siglo XX”, argumenta que serán las condiciones intrínsecas del varieté mismo las que avalen la explotación femenina e infantil, ante la carencia de amparo legal. La profunda indagación de documentos que ofrece Shirkin fecha en el año 1918 el primer intento serio de agremiación con la fundación de una Sociedad Internacional de Artistas de Variedades de socorros mutuos (de la cual Carlos Gardel forma parte), aunque logra pocas transformaciones visibles en las condiciones de trabajo. También se detalla la aparición de la Unión Argentina Artistas de Variedades, en la década del treinta, pero, según señala la autora, recién en la etapa peronista es cuando se concreta “una de las contadas victorias del artista de variedades sobre la precariedad laboral: la promulgación el 28 de agosto de 1953 de la Ley 14.226” (171).

En el texto “Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX”, Eugenia Cadús describe con precisión el circuito oficial y no-oficial de la danza en la Ciudad de Buenos Aires durante las primeras décadas del siglo pasado. También aquí la investigadora dimensiona las transformaciones operadas en este ámbito durante el primer peronismo, ya que es durante ese período que “se alcanza la consolidación de la práctica de la danza escénica argentina y su consecuente profesionalización” (241). Asimismo, extiende su mirada hasta el presente donde observa la continuación de “una concepción romanticista del trabajo en danza, justificando la explotación laboral y la precarización, con concepciones religiosas románticas de devoción al arte” (242).

Marta Casale enfoca estas cuestiones sobre el cine clásico-industrial argentino. Su trabajo, “El actor en el *star system* argentino ¿Trabajador privilegiado o mero producto?”, argumenta con profundidad el surgimiento del sistema de estrellas en EE.UU. y Europa (ligado al proceso de industrialización del cine, en estrecho vínculo con la construcción del sistema de estudios y el desarrollo de los géneros cinematográficos) para territorializar luego su análisis en lo sucedido en nuestro país, desde los inicios de la producción cinematográfica argentina hasta fines de

los años '50. Afirmo que en el sistema local “la estrella estuvo más ligada a un rol o a un género que a un estudio” (248), con la particularidad de que aquí “la condición de actor o actriz de carácter no estuvo reñida con la de *estrella*” (252). Luego de analizar con detalle casos emblemáticos como los Tita Merello, Luis Sandrini o Libertad Lamarque, la investigadora concluye que en el cine “la aparición del *star-system* modificó radicalmente esta invisibilidad del actor en el proceso de generación de ganancias, pero la creciente visibilidad no trajo beneficios a todos por igual. Hubo de entrada un notorio desequilibrio entre las primeras figuras y las restantes, no solo en las retribuciones percibidas, sino en el trato que se les dispensaba dentro y fuera del set” (252-253).

Resta señalar que el artículo de más largo aliento del conjunto es el que propone la propia coordinadora del dossier, Karina Mauro, el cual se titula “Identidades y apelaciones antagónicas de los trabajadores del espectáculo (1902-1955)”. En dos grandes apartados, que se extienden a lo largo de más de cincuenta páginas, se auscultan, con minuciosidad de orfebre, las diversas respuestas que el campo artístico fue dando a preguntas inquietantes hasta el presente:

¿cómo actuaron los diversos agentes (artistas, empresarios de sala y de compañía, autores, etc.) en este contexto? ¿Cuál fue la posición del Estado en materia de políticas laborales y culturales? ¿Son los actores productores o trabajadores? Si son productores, ¿qué producen?, ¿para quién producen?, ¿cuáles son las características económicas de aquello que producen? ¿Cuáles son las posibilidades y límites para instaurar una organización de la producción alternativa a la comercial? ¿Fueron viables estas estrategias en el contexto de un mercado en expansión? ¿Qué sucedió cuando sobrevino la crisis? (178).

Estas indagaciones le permiten recorrer diversos momentos capitales de las primeras décadas del siglo donde eclosionaron reclamos e intereses contrapuestos que originarían consecuencias diversas: el primer conflicto al interior de la actividad teatral protagonizado por los autores; las dos huelgas de actores durante el bienio 1919-1921 (catapultadas por la implementación, de manera unilateral por parte de los empresarios teatrales, de la sección *vermouth* en 1918); la particular versión del cooperativismo extendida por el teatro independiente, consolidada a partir de un modelo de teatro culto, llevado adelante por *militantes* “cuya misión se

contraponen a la retribución económica” (206); y la novedosa apelación del primer peronismo a los artistas del espectáculo como trabajadores.

En resumen, de la mano de la lucidez de las investigaciones de Lía Noguera, Susana Shirkin, Marta Casale, Eugenia Cadús y Karina Mauro el dossier actualiza

debates capitales sobre los derechos de las y los trabajadores del espectáculo a partir de hacer hablar a los archivos que están allí, a la espera de investigaciones como estas que incomoden y desmantelen los juicios sesgados sobre la historia del trabajo en el mundo del arte.