

Teodoro Klein

**UNA HISTORIA
DE LUCHAS**

La Asociación Argentina de Actores

Primera edición: 1988

ALGO MÁS QUE EL RESCATE DE LA MEMORIA

La especificidad del teatro como expresión artística autónoma, independiente del fenómeno literario, exige un método propio para su investigación, análisis y crítica; un método que parta de considerar al actor —el actuante— como el elemento originario del teatro, que continúa siendo factor necesario en todo su desarrollo hasta la actualidad; y que sigue gravitando, inclusive, en las distintas formas de lo dramático —como el cine, entre otras— nacidas del común tronco inicial. Aunque no sea este el lugar más indicado para plantearlo, debe señalarse, sin embargo, que hasta el texto dramático que aparece en la representación, le debe al actor gran parte de su existencia.

No es posible, entonces, ninguna historia del teatro —la del teatro argentino, en este caso— en la que el actor no ocupe el primer plano. Y el actor no sólo es la confluencia de las técnicas, las poéticas escénicas y las ideologías; concurren también a producirlo —y tal vez como factores primarios— sus condiciones de trabajo, sus relaciones con los empresarios, su inserción en las formas específicas de producción, los vínculos establecidos con el Estado, la imagen que los actores tienen de sí mismos, la respuesta del público y la valoración que la sociedad hace de su trabajo, entre otras cuestiones aparentemente extra-artísticas. Todo esto forma la red de conexiones y de múltiples determinaciones que conforman al teatro como hecho artístico vivo, y que no pueden encontrarse en el texto dramático sobreviviente, cuando se lo enfoca con la lente estrecha que lo aísla y no lo comprende como parte de un fenómeno más complejo. Porque aunque el texto dramático es producto de aquella malla de condicionamientos, ésta sólo queda en él como un resto fósil o metabolizado, que debe ser recompuesto según las leyes del hecho teatral, así como procede el naturalista para reconstruir la imagen de una especie extinguida.

Por estas razones —y éste es su mérito mayor— la investigación realizada por Teodoro Klein no ofrece a los actores sólo una memoria de su pasado —de sus problemas, de sus luchas, de su solidaridad— en el marco de la actividad sindical, sino que aporta un punto de vista indispensable para la comprensión del teatro en la Argentina.

En *El actor en el Río de la Plata* —también editado por la Asociación Argentina de Actores—, Klein señaló el principio- metodológico que guió su encuadre: “El teatro, como arte colectivo, no admite que ninguno de sus elementos juegue aisladamente. A la vez, como arte social, esos elementos actúan y son actuados por la realidad. Los diversos factores que conforman el hecho teatral (las diversas modalidades del texto dramático, los elementos propios de la escena, las otras artes del espectáculo, el público, la crítica y el organizador) se interrelacionan en un mutuo condicionamiento, y se insertan en una época y un lugar concretos. El arte del actor no puede ser analizado en forma lineal, desvinculado de las relaciones que establece con el texto, la puesta en escena, el organizador del espectáculo, el público y la sociedad en la que vive y trabaja. En cada momento histórico, algunas de estas vinculaciones determinan en cierta medida a las demás.”

En consecuencia, ningún estudio sistemático del teatro puede ignorar las características del trabajo actoral, unidas al desarrollo de sus formas de agremiación, a las concepciones sindicales y a los objetivos de sus luchas reivindicativas.

El Secretariado Cultural de la Asociación Argentina de Actores, consciente de este vacío en la bibliografía teatral de nuestro país, propuso a Teodoro Klein (cuyo anterior trabajo es un libro de consulta ineludible para todo estudioso de la época que abarca, 1783-1821) que rastreara el hilo conductor de la acción gremial de los actores en archivos incompletos (una antigua costumbre que se nos ha impuesto es la de practicar el olvido), en libros de actas, en recuerdos de antiguos actores, en viejos recortes periodísticos. Klein, con la colaboración de María Grushka, perseverante animadora del Gabinete Museológico del sindicato, encaró la tarea y el fruto es este compendio.

Además de los propósitos que ya se han indicado, el presente trabajo puede tener un efecto complementario, y es el de estimular la polémica en el enfoque del pasado del gremio; porque es necesario subrayarlo: esta no es la historia oficial de la Asociación Argentina de Actores; no lo es, en primer lugar, porque no existen 'historias oficiales', como todo el mundo lo sabe, aunque muchos se empeñen en ignorarlo; y en segundo lugar, porque al autor se le otorgó plena libertad de trabajo, coincidiendo con sus lineamientos generales y con sus principios metodológicos. Esta historia es la que ha investigado e interpretado Teodoro Klein, y no obstante los valores que hemos señalado, sería fecundo que otros investigadores, munidos de las idóneas herramientas teóricas, encuentren nuevos datos, aporten otros puntos de vista e intenten diferentes interpretaciones.

Pedro Espinosa

“HASTA QUE LOS LEONES
TENGAN SUS PROPIOS
HISTORIADORES, LAS
HISTORIAS DE CACERÍA
SEGUIRÁN GLORIFICANDO
AL CAZADOR”

Proverbio tradicional africano
(Eduardo Galeano, “Página 12”, 26/5/1988)

Agradecimientos

A la AAA, por su apoyo a la labor de investigación. A Homero Cárpena, Mario Giusti e iris Marga, por sus testimonios. A la licenciada María Grushka, responsable del Gabinete Museológico de la AAA, por su invaluable colaboración para ubicar las fuentes documentales utilizadas.

T.K.

I - LOS ORÍGENES (1906-1924)

LA PRIMERA ASOCIACIÓN DE ACTORES

Año 1906

En una efervescente Buenos Aires que crece a impulsos de las oleadas inmigratorias, el teatro nacional va ganando espacio en la cartelera dominada por compañías españolas e italianas. Pepe Podestá alcanza su sexta temporada triunfal en el “Apolo”, mientras su hermano Gerónimo inaugura en la calle Corrientes la sala del “Nacional”. A fines del mismo año, otro miembro de la familia, el genial Pablo, encabeza su propio elenco en el “Argentino”. Florencio Sánchez, Payró y Laferrere hacen punta en el cada vez más nutrido lote de dramaturgos locales que sostienen el repertorio. El público acompaña con entusiasmo: desde 1905 aumenta la concurrencia a los teatros —particularmente a los nacionales— a favor de la próspera coyuntura económica y la ley de descanso dominical.

Todo este desarrollo repercutirá en la profesión actoral, incrementando en forma significativa el número de intérpretes argentinos. Si sumamos a los elencos centrales aquellos que giran por los barrios, más los cirqueros con su repertorio gauchesco —entre otros los Anselmi, Corrado y Raffetto—, puede estimarse en alrededor de doscientos los profesionales que trabajan en forma estable en la capital. Estarán dadas las condiciones, entonces, para organizar una tradicional institución de los “cómicos”: la ayuda mutua, fraternal, a fin de socorrer a enfermos y deudos de tan desamparada profesión. Surge la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Nacionales, que a lo largo de una década de irregular existencia, procurará defender a nuestros comediantes de los trastornos de la salud y el peso irremediable de los años.

Socorros Mutuos

Las primeras cofradías actorales de las que tenemos noticias se remontan al Siglo de Oro español. Las “Hermandades” se constituían para honrar a los santos con antecedentes histriónicos: Ginés, Juan Bueno, Gelesino, Dióscaro, Porfirio y Agapito, pero, principalmente, procuraban la sepultura cristiana en las iglesias, negada por seculares condenas a los oficiantes de representar ficciones. Además, organizaban Montepíos con los aportes de las compañías y el producto de funciones a beneficio. Según una reglamentación madrileña de 1634, podían ingresar todos aquellos que demostraran dos años de ejercicio, pero debían pasar no menos de seis como asociados para que, en caso de enfermedad o muerte, los cómicos —o sus familiares— tuvieran derecho a la asistencia económica del fondo solidario.

En Buenos Aires, ya en 1901 funcionaba una Caja de Socorros creada por los intérpretes hispanos de las compañías de género chico, nucleados en la Asociación de Actores Dramáticos y Líricos Españoles que presidía Rogelio Juárez. Por entonces se apreciaba un fuerte desarrollo del mutualismo dentro de

las colectividades europeas y particularmente en los sectores laborales, donde aún prevalecía el agrupamiento por oficio frente al moderno sindicato por industria. La creación de la mutual de los actores nacionales señaló para nuestros intérpretes la experiencia inédita de sustituir la característica competencia propia del oficio, por la libre asociación con sentido colectivo. Si bien se conocen reivindicaciones actorales desde la época de la Ranchería, ahora la organización excede los aislados límites de una compañía para hermanar a todos los integrantes de la profesión, por encima de diferencias artísticas. Aparece como resultado una carnada de dirigentes que dedicarán sus pocas horas de descanso a trabajar desinteresadamente por los demás.

Los precursores

El grupo inicial surge del “Nacional” y del Circo Anselmi. Del primero provienen: Miguel F. López, un periodista rosarino convertido en primer galán, presidente de la flamante entidad; Julio Scarzella, el característico, que también llegará a conducir la institución; y Alberto Ballerini, Arturo Mario, Francisco Ducasse, Enrique Muiño y Elías Alippi, entre otros elementos promisorios de la compañía del viejo Gerónimo. Algún cantor popular, como el oriental Alfredo Gobbi, también aporta su esfuerzo. Del picadero arriban Manuel Anselmi, Juan Latapié y el pionero Juan J. Garay, secretario de la Asociación. Precisamente en el circo plantado en Cuyo (Sarmiento) y Riobamba se realizan en 1906 las reuniones inaugurales, para luego trasladarse a unas modestas oficinas alquiladas en Suipacha 424, primer piso, y más tarde a Paraná 151.

Nuestro mutualismo actoral sufre los altibajos inherentes a la profesión, con lapsos de decaimiento y trabajosas reorganizaciones. Pocas huellas dejan las actividades desarrolladas, pero siembran la simiente para el futuro. Al comienzo la cuota mensual es de 1,80 peso moneda nacional y los cotizantes no pasan de 50. En consecuencia, deben organizar colectas, festivales y beneficios para reforzar la Caja de Socorros. Al parecer cosechan buenos frutos, pues hacia fines de 1916 contabilizan más de \$4.000 que, al disolverse la sociedad un año después, son donados para terminar la construcción del Panteón Internacional de Artistas, inaugurado al poco tiempo en el Cementerio del Oeste y hoy de propiedad de la AAA.

La primera —y única— reivindicación gremial encarada por la primitiva sociedad consiste en solicitar a los empresarios un día de descanso de ensayo. Se trabajaba de lunes a domingos, con largas funciones que abarcaban la obra central más la infaltable petipieza; los días feriados agregaban la “matinée”. La renovación incesante de la cartelera, virtualmente semanal al sobrevenir la crisis de público como consecuencia de la primera guerra europea, obligaba a intensos ensayos diurnos; además los directores recurrían con frecuencia a los “suplicados”, las fatídicas citaciones a los ensayos nocturnos una vez finalizada la función diaria.

El modesto pedido elevado a las empresas resulta rechazado, desconociéndose la representatividad de la entidad actoral. Primera víctima de aquella lucha es el dirigente Francisco Bastardi, despedido como represalia en medio de la temporada.

LA SOCIEDAD ARGENTINA DE ACTORES

Año 1919

A fines de 1918 se percibe entre bastidores la sentida necesidad de organizar una entidad que afronte la grave situación económica y laboral por la que atraviesan los actores.

Paradójicamente, el teatro nacional se hallaba en una etapa floreciente en cuanto a su popularidad. Superada la crisis de los años 1913-15, había comenzado un vigoroso repunte en la asistencia de espectadores. Impedido el arribo de las compañías europeas como consecuencia de la primera guerra mundial, los elencos criollos conquistaban y formaban el nuevo público que brotó eufórico luego del triunfo electoral de Yrigoyen. El país colocaba fácilmente sus productos agrícolas en una Europa desangrada, al tiempo que iniciaba su industrialización. Los “bordereaux” de la decena de salas céntricas dedicadas a nuestro teatro, motivaban la visible satisfacción de los empresarios. También los dramaturgos, conseguido el derecho al 10 % luego de una dura lucha, rebosaban de optimismo ante los balances de la Sociedad Argentina de Autores. En 1915 los ingresos de boletería sumaron un millón de pesos; en 1919 ¡seis millones y medio! Sin embargo, para la inmensa mayoría de los intérpretes toda esta prosperidad sólo significaba mayor explotación de su trabajo por los mismos magros salarios de una década atrás.

Las empresas implantan la función “vermouth”: primero los fines de semana, luego los jueves y, por fin, todos los días. Ahora los actores deben ensayar hasta las 5, prepararse para la vermouth de las 6, representar, cenar a la disparada y a cambiarse para la función de la noche. Y así de lunes a domingos, sin tiempo suficiente para nada: ni vida familiar ni preparación de papeles ni perfeccionamiento artístico. Se calcula que en diez meses de temporada, una compañía de género chico realiza 320 secciones vermouth con un total de 480 horas de trabajo, o sea 120 días o 4 meses de labor extra, sin contemplarse retribución alguna. Las empresas percibían sólo por estas secciones un total de dos millones de pesos al año.

Es la gota que rebasa el vaso. Ya soportaban los contratos incumplidos, la rebaja de sueldos ante el menor tropiezo en la marcha de las temporadas, el abandono en cualquier lugar por los responsables de giras, obligándolos a penosos regresos a Buenos Aires. Abusos agravados en el caso de bailarinas, coristas y partiquinas, que sufrían el asedio sexual de quienes consideraban al teatro como un coto de caza. La masa actoral reacciona: en agosto de 1918, delegados de cada compañía se reúnen y comienzan a discutir con la Sociedad de Empresarios, al tiempo que sientan las bases para la futura organización.

A principios de marzo de 1919, una comisión provisoria encabezada por Luis Arata, Alfredo Camiña, José Otal y Gregorio Cicarelli, entre otros, convoca a la Asamblea constitutiva a realizarse el 18 del mismo mes en el “Argentino” después de finalizados los espectáculos. La asamblea aprueba en la madrugada del 19 los estatutos elaborados por la comisión y elige el

primer Consejo Directivo de la Sociedad Argentina de Actores, compuesto por 15 miembros.

En la integración del núcleo dirigente podemos distinguir la primera generación proveniente del circo, representada por Mangiante y el uruguayo Félix Blanco; otra, debutante hacia los años del Centenario en el género chico, como Caxniña, Drames y Leopoldo Simari; de la escuela italiana de Jacinta Pezzana llegaba Carlos Perelli; de los cuadros filodramáticos —movimiento popular de gran extensión— José Franco y Francisco Bastardi; de las compañías españolas, trasvasados a los elencos nacionales, los experimentados Lliri, Márquez y García de la Vega.

El acta inicial consigna la asistencia de 118 actores, pero no hay mención de las actrices. Lo que ocurre es que estas no podían votar, criterio usual de la época, situación que el gremio revertirá a fines del año siguiente reconociendo sus plenos derechos.

¿Una sociedad de “resistencia”?

¿Cuál era el carácter de la nueva entidad? Según el lenguaje del momento, se constituía como sociedad de “base múltiple”, pues aunaba el mutualismo y la actividad cultural con la denominada “resistencia”, que organizaba la fuerza solidaria para conquistar las reivindicaciones profesionales. El movimiento obrero argentino atravesaba una etapa de alta combatividad: basta recordar la Semana Trágica a comienzos de aquel año 1919. Sus ideas y métodos influirán sobre otros sectores no obreros, tal el caso de periodistas y maestros, que al igual que los actores asumen por vez primera su condición de trabajadores de la cultura y encaran la lucha gremial.

Las resoluciones iniciales de la Sociedad actoral van señalando el nuevo rumbo: se toman recaudos para los contratos a cumplirse en el exterior a fin de evitar el abandono en tierra ajena; reclámase nuevamente a los empresarios un día de descanso para los ensayos; se proyecta el contrato único. A fines de abril abordan la irritante espina de las vermouths y resuelven pedir una fuerte retribución: 2 % del sueldo por cada función diurna (1 0/o en el caso del género chico), como para desalentar a .las empresas, pues primaba el dedeo de no trabajarlas por el factor de esclavitud que significaban.

Con estas reivindicaciones, a las que se agrega el reclamo de sueldos mínimos (\$ 150 en Buenos Aires; \$ 180 en giras) se elabora el “pliego de condiciones”, aprobado en asamblea general con tres delegados por compañía, otorgando a la Sociedad de Empresarios un plazo de 24 horas a partir del 4 de mayo para su contestación.

Se vivía un clima de ebullición. Los actores españoles agrupados en la Sociedad Internacional de Artistas estaban ya en huelga por similares reivindicaciones desde el 10 de mayo, y el sábado 3 convocan a un mitin callejero junto a los actores nacionales. Alrededor de 800 cómicos con las actrices al frente desfilan por las calles céntricas enarbolando pancartas que clamaban “por la dignidad de la clase”, “contra el hambre” y coreando “La Marsellesa” o cuplés de las zarzuelas “Amor y libertad” y “Los Bohemios”... El diario “La Nación” se asombra al día siguiente del “espectáculo curioso y único” de ver a los artistas levantar su

protesta en la plaza pública. Ante el rechazo del petitorio por los empresarios, la Asamblea del 5 de mayo declara la huelga a partir del día siguiente, paralizando por completo la actividad escénica porteña.

Costo de la entrada

Para cotejar las cifras mencionadas en el texto, veamos el costo de la platea en los teatros centrales de Buenos Aires.

En 1913, la compañía de Pablo Podestá fijaba la entrada en \$2,50; los dos años siguientes bajó a \$ 2 y en 1916 subió a 3 pesos, precio que se mantuvo para las compañías grandes, virtualmente a lo largo de tres décadas. Para los teatros por secciones: el “Nacional” de Pascual Carcavallo (la “catedral del género chico”) estaba en 1915 a \$ 0,80 la sección; en 1922, 1 peso, cifra que persiste hasta fines de la década: en 1930 aumenta a \$1,20.

Es decir que un sueldo mínimo de \$150 en el año 1919 significaba alrededor de 50 plateas de teatro grande (en mayo de 1988 equivaldría a 1500/2000 australes). Para esa época, el presupuesto de una familia obrera —matrimonio y dos hijos menores— orillaba los 200 pesos por mes y sus ingresos promedio cubrían apenas la mitad, con 48 horas semanales de labor.

La huelga

Es obvio que la huelga significará un salto cualitativo en la conciencia de los actores. El gremio, colectivamente, enfrenta a la Sociedad de Empresarios. En una época sin legislación laboral y con el Estado en función de “árbitro neutral” entre el capital y el trabajo, todo dependía de las propias fuerzas para conquistar las soluciones denegadas.

Había que superar las propias debilidades y defenderse a la vez de las presiones externas. Las características del oficio actoral no ayudaban: dividido en jerarquías, sujeto a la inestabilidad de las temporadas, disperso por las giras, dependiente al máximo de los humores de empresarios de compañías y de sala. Sobre la conciencia del intérprete pesaban además ciertos mitos: la condición excelsa de “artista”, alejado del mundo del trabajo, y la meteórica conversión en “actor-empresario”, con su nombre brillando al tope de la marquesina.

A las medidas tradicionales de lucha sindical —el fondo de huelga para sostener a los más necesitados y la formación de comisiones a fin de vigilar las salas y evitar el “carneraje”—, los cómicos aportan la originalidad de organizar elencos en cooperativa para trabajar en los teatros periféricos no controlados por la entidad patronal. Aquí tropiezan con la Sociedad de Autores que, con el pretexto de la “neutralidad”, retira el repertorio prohibiendo su representación. Apelan entonces a monólogos y canciones para realizar algunos festivales, los que adquieren el carácter de actos multitudinarios de propaganda y recaudación de fondos para la Caja solidaria. La actitud de la directiva autoral provocará la reacción de un grupo de dramaturgos, encabezados por Pedro E. Pico, disconformes con la resolución de sus pares.

Otra importante experiencia es la conformación de la Federación de Sociedades Teatrales y de Espectáculos Públicos, que reunirá a los gremios de actores nacionales y españoles, músicos, maquinistas, utileros, electricistas, porteros y operadores de "biógrafo". La Federación será el blanco preferido de los ataques empresarios.

Antes del conflicto los empresarios mostrábase despectivos; ahora reaccionan rápidamente y aplican los métodos habituales. En primer lugar buscan enfrentar entre sí a las diversas categorías actorales; en súbito arranque de compasión hacia el "proletariado teatral" reconocen mejoras sólo para los niveles salariales más bajos; los otros, donde están los dirigentes del movimiento, son calificados como la "burguesía teatral", que no alcanzaban a ser empresarios debido a sus vicios (el juego y "otros excesos"), lo cual no obsta para que también sean tildados de revolucionarios "bolcheviquis" (sic). En respuesta, los actores aceptan que para los sueldos mayores el porcentaje sobre las vermouth fuera reemplazado por funciones a beneficio de su caja mutual. Cuando todo parece arreglado (9 de mayo), el no reconocimiento de la Federación por parte de las empresas, que exigen a los actores la expresa separación de aquella, provoca la ruptura de las negociaciones.

Desde la óptica patronal, la Federación de artistas y obreros teatrales significaba nada menos que un "soviet", al cual debía combatirse en defensa de los sagrados intereses comerciales. Para ello se afilian a la Asociación Nacional del Trabajo, entidad "rompehuelgas" que respaldan los grandes capitales y cuyo brazo armado es la Liga Patriótica, famosa por su debut represivo en la Semana Trágica. El organismo empresarial cuenta con el apoyo de los dramaturgos taquilleros que dirigen la Sociedad de Autores y también de las empresas de compañía. Estas últimas organizan funciones especiales en el "Opera" con un elenco exclusivo de primeras figuras para representar "El tango en París" de García Velloso y "Los dientes del perro" de González Castillo y Weisbach.

La prensa grande difunde versiones derrotistas y contribuye al confusionismo ideológico: "no se concibe (...) qué intereses comunes pueden tener una tiple con el utilero, ni una bailarina con el electricista, ni un primer actor con los porteros" (La Nación, 10 de mayo). Confiaban en que el aplauso y la notoriedad, desarrollando el individualismo del artista, lo diferenciaría del resto de sus compañeros de fatigas.

La proximidad de las fiestas mayas origina la acusación empresarial de que el movimiento tiene connotaciones "antinacionales", pues restaría brillo a las celebraciones. La Federación contesta que se halla dispuesta a representar gratuitamente siempre que las empresas cedan también "generosamente" sus ganancias por aquellas funciones. No hay respuesta.

La huelga se extiende a Rosario y Bahía Blanca. Ante la prolongación del conflicto la Federación proyecta formar cooperativas estables. Cuando se entra en la segunda semana de total paralización, el arreglo de los cuatro elencos españoles con sus empresarios (14 de mayo) fractura la Federación. Una asamblea de los actores argentinos aprueba la presentación de un pliego de condiciones similar al que acaban de firmar los hispanos, sin resultado. Algunas empresas realizan concesiones particulares y logran normalizar sus temporadas. Parravicini reabre el

19 de mayo; Muiño-Alippi el 22; al día siguiente, Casaux, Orfihia Rico, Quiroga-Rosich...

La huelga ha terminado. Queda el tendal de víctimas entre quienes más se destacaron en la lucha. La mayoría de los inhabilitados se organiza en cooperativa y marcha a provincias; con ellos trabajará Pablo Podestá, sancionado por sus pares, en la que sería su última temporada. Seguramente en sus baúles trashumantes llevarían aquellas banderas: “por la dignidad...”

Período de transición

Después de la derrota, la Sociedad Argentina de Actores atraviesa momentos difíciles. Cunde el desaliento. Reaparece el tradicional lugar común: “una sociedad de cómicos nacionales es imposible”. Pasan dos meses sin que se reúna el consejo directivo; disminuyen los socios a 480. Pese a todo, la organización se mantiene y a partir de agosto de 1919, junto con la aparición del primer número del Boletín societario, comienza el debate interno sobre la orientación a seguir. Unos sostienen que la entidad debe dedicarse únicamente al área cultural y mutual, rechazando la “resistencia” obrerista y la huelga como medio habitual de lucha, basados en que las condiciones de trabajo actorales difieren de las del obrero manual. Otros, en el extremo opuesto, buscan insertar al gremio en la F.O.R.A. (Federación Obrera Regional Argentina) dirigida por sindicalistas revolucionarios y anarcosindicalistas que, a través de la lucha económica contra el capital, procuran un orden social más justo. Por fin, están aquellos que mantienen la concepción de “base múltiple”. Todos coinciden, sin embargo, en que la mayoría de los actores vegeta en un preocupante estado de indiferencia para los asuntos societarios.

A fin de acercar a los afiliados se priorizan las actividades de mutua protección como el Fondo de Socorro, los acuerdos con profesionales de la salud y casas de comercio para efectuar descuentos a los asociados, la bolsa de trabajo. El Fondo de Socorro, al que se destinan el 50 % de todos los ingresos, otorga, entre otras ventajas, subsidios a las parturientas, sin discriminación de estado civil. También subsidia con 5 pesos diarios a los enfermos y toma a su cargo las intervenciones quirúrgicas, al igual que las internaciones en caso de lesiones pulmonares. Los festivales a beneficio del Fondo serán frecuentes: el 2/12/1919 en el San Martín de la calle Esmeralda actúa solidariamente el dúo Gardel-Razzano.

En cuanto a los objetivos de difusión cultural, la biblioteca abre en octubre de 1919, contabilizando a principios del año siguiente 405 volúmenes donados por los asociados. Joaquín de Vedia inaugura las conferencias periódicas (7/6/1920) con una charla sobre la misión del actor, a la que asisten 150 afiliados que colman el nuevo local social de Corrientes 830, 2º piso. El primer curso está a cargo del compañero Logiovine, quien ofrece enseñar solfeo y teoría musical”. En los carnavales de 1920, la Sociedad organiza un baile de “disfraz y fantasía” en el San Martín, fiesta que se constituirá en tradición de la familia del espectáculo. El boletín mensual se transforma al año en el periódico Renovación, de frecuencia quincenal, con un tiraje, a fines de 1920, de 2000 ejemplares.

La entidad empieza, lentamente, a crecer. A mediados de 1920 cuenta con algo más de 600 socios, a los que se sumarán otros 300 con la fusión solicitada por la

Sociedad Internacional de Artistas (agosto de 1920). El ingreso de los actores españoles (y más tarde de los italianos e israelitas), señala la carencia de chauvinismos: la institución defenderá a todos los trabajadores del teatro en el país, sin discriminar procedencia.

Se reforman los Estatutos. Además de actores, apuntadores y traspuntes, podrán asociarse directores de orquesta, coristas y meritorios. A todos se les exige dos años de antigüedad en la profesión como mínimo, salvo a los últimos, que entran como “aspirantes” durante un año. Los asociados que se constituyan en empresa no podrán ocupar cargo alguno ni votar en asambleas.

Comienza un proceso de revisión autocrítica de la pasada huelga, a la luz de las luchas triunfantes que libran los sindicatos actorales de Francia, España, EE.UU e Italia. Se plantea que el movimiento argentino fue el iniciador de un sacudimiento general, que logró óptimos resultados en otros países gracias a un mayor esfuerzo y unidad.

En coincidencia con la aparición de Renovación, aumenta el lenguaje combativo: “nuestra misión de hombres-actores” va dirigida “contra el pasado, en lo que tiene de medieval...”. Se critican los contratos: “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 éste, la libertad individual, la dignidad profesional.” Piden la eliminación del agente de contrataciones, que soluciona todo al empresario, pero debe pagar el contratado.

Las principales reivindicaciones son aprobadas en la asamblea del 28/10/1920.

Después de trabajosas discusiones con la Sociedad de Empresarios, el 5 de marzo siguiente se firman las “Bases de Trabajo”, el primer convenio colectivo que ampara a la profesión. Sus cláusulas sintetizan con nitidez las condiciones de trabajo que se vivían por entonces.

Aún sobreviven cláusulas de tiempos coloniales, como el caso del vestuario por cuenta del contratado, salvo la ropa de época. El actor debía aportar, entre otros elementos, “traje de calle, frac completo, guantes, zapatos de color y negro”, mientras la actriz se obligaba a vestir “valencianas, charra, gallega, pescadora, soiree, traje de calle blanco, blusa negra, zapatos blancos, negros y de color, medias idem, pañuelo de talle...”.

A pesar de las conquistas logradas, seguía sin resolverse el arduo problema de las extensas jornadas de labor. Las funciones diurnas encrespaban los ánimos al punto que hará inevitable una nueva confrontación.

El primer convenio colectivo

Ensayos: Descanso el día lunes. Supresión del ensayo nocturno, a pesar del “suplicado”. Comienzo después de las 13,30 hs., con un máximo de 3 horas por día para los que hacen vermouth y 3,30 para los otros. Los primeros 10 días sin goce de sueldo; los siguientes 5, medio sueldo; después de los 15 días, sueldo íntegro.

Sueldos: Mínimo en Buenos Aires, \$ 155 por mes; en giras \$190. Anticipo no inferior a 13 días de sueldo, descontado en 4 meses. Supresión de los contratos globales (matrimonios o familias): serán personales y con sueldo individual.

Giras: Sueldo íntegro los días de viaje, desde el día de la partida. Pasajes de primera clase, acarreo, etc. a cargo de la empresa.

Generales: En caso de enfermedad, los que ganan hasta 300 pesos cobran sueldo íntegro durante un mes; de 300 a 550, durante 15 días; más, sólo 10 días. No se aceptan contratos por intermedio de agentes; si así fuera, la comisión quedará a cargo de la empresa. El contrato de temporada durará no menos de tres meses y no más de diez. En las representaciones y ensayos, sólo acatarán órdenes del Autor, Director o quien lo sustituya.

Nuevamente la huelga

El 9 de marzo de 1921, los actores firman' a propuesta de la Sociedad Argentina de Autores un "pacto de solidaridad", comprometiéndose ambas entidades a prestarse mutuo apoyo en caso de conflictos con las empresas que amenacen la integridad de la organización gremial. Dos días después una vibrante asamblea actoral en el "Princesa" ratifica el pacto, desfilando luego por las calles en dirección al local de los autores, donde celebran un espontáneo mitin. A este acuerdo se suman otros gremios afines para constituir la Federación de Gentes de Teatro, en la que vuelven a encontrarse los aliados de 1919, ahora con la decidida participación de los dramaturgos.

Para entender la razón del giro de los escritores teatrales hay que rastrear los cambios producidos en su orientación desde mediados del año anterior. Pedro E. Pico y Belisario Roldán pasan a conducir la entidad, eliminándose a continuación el voto calificado que privilegiaba a los autores con más obras estrenadas y mayores recaudaciones. La minoría desplazada amenaza con la escisión, hecho que concretan al fundar el Círculo Argentino de Autores con el beneplácito empresario.

Los propósitos de la Federación de Gentes de Teatro exceden el marco de las reivindicaciones inmediatas. Apuntan contra el modo de producción del hecho teatral, defendiendo al "creador de lo útil y de lo bello" frente a las "fuerzas inertes" que viven a expensas de la actividad ajena. Asimismo, buscan recuperar el vigoroso impulso artístico de aquella primera década del siglo, aflorada como la edad de oro del teatro nacional, ahora bastardeada por los apetitos mercantiles del sector empresario. En el proceso de la lucha irán perfilando sus anhelos: eliminar al intermediario (empresas de gastos) y contratar directamente con los propietarios de las salas, reemplazando las empresas de compañía por la organización cooperativa. Ello terminaría con el monopolio de las carteleras y los verdaderos creadores popularizarían sus nombres, repartiéndose íntegramente la taquilla. Al no existir afán de codicia, acabarían las improvisaciones; las obras persistirían en escena mientras dieran para vivir humanamente, sin cambios frenéticos de programas, lo que permitiría a los actores no atascarse de trabajo y hacer una labor consciente.

El sector empresario procurará escindir el frente gremial, recogiendo la experiencia exitosa del Círculo de Autores. Ahora el objetivo es la sociedad actoral. Cuando la Federación decreta el cese de las funciones diurnas el 1º de Mayo —el mundo teatral adhería por primera vez a la conmemoración obrera—, las primeras figuras renuncian a la Sociedad Argentina de Actores y se desata a

continuación una campaña de rumores: circulan listas de disidentes, acusaciones a dirigentes tildándolos de “ácratas” o de “Lenines americanos”, versiones de peleas entre afiliados, etc., que encuentran una prensa complaciente para su difusión.

La respuesta de la Federación, en defensa de sus organizaciones, es emplazar a todos los autores e intérpretes —salvo a los actores empresarios— a encuadrarse en sus respectivos gremios. La asamblea del 9 de mayo en el “Nacional”, con más de 2000 concurrentes, resuelve dar plazo de 48 horas a las empresas para que retiren del cartel las obras de los autores no federados y se abstengan de contratar a todo elemento ajeno a la Federación. El rechazo de los empresarios desencadena el 12 de mayo el cierre de ocho teatros debido al boicot laboral. Sólo dos salas céntricas, el “Nacional” de Pascual Carcavallo y el “Liceo” con el rubro Angelina Pagano-Francisco Ducasse, adhieren al movimiento federativo.

El conflicto adquiere mayor extensión que el precedente de 1919.

Integrado el Consejo Federal con delegados de cada gremio, entra en sesión permanente. Se estructuran comisiones; la de Hacienda, con Alberto Vacarezza y Rafael J. de Rosa por los autores, y Francisco Márquez y Carlos Calderón de la Barca por los actores, administra el Fondo de Huelga, al que aportan las cajas sociales de ambas entidades. Además toman varias iniciativas, como la venta de distintivos federales en lugares públicos (idea de Lucía Barause) y una colecta popular con alcancías por las calles, apoyada solidariamente por empleados públicos, de comercio, bancos y ferrocarriles. Los dineros del Fondo están destinados a sostener los elencos de huelguistas que actúan bajo el patrocinio de la Federación.

La Comisión de Espectáculos, con Samuel Linning y Armando Discépolo por los dramaturgos, y Alfredo Lliri y Eduardo Zucchi por los intérpretes, es la encargada de organizar las compañías y programar los circuitos para sus representaciones. Consiguen del Concejo Deliberante la habilitación de antiguas salas barriales, en las que rotarán los elencos con un director artístico al frente, miembro de la sociedad autoral. Vacarezza conduce al que se presenta inicialmente en el “Boedo”; Sánchez Gardel va al “Mitre” de Avellaneda; José A. Saldías al “Verdi” de La Boca; Carlos R. de Paoli al “Pueyrredón” de Flores. El repertorio señala una síntesis de lo ya clásico y lo nuevo de nuestro teatro: “Los disfrazados”, de Carlos M. Pacheco; “Nuestros hijos”, de Florencio Sánchez; “La montaña de las brujas”, de Sánchez Gardel; “El distinguido ciudadano”, de Saldías; “Mustafá”, de Discépolo y De Rosa, junto a estrenos como “La madrecita”, de Defilippis Novoa e “Hijos del pueblo”, de Rodolfo González Pacheco.

El Diario informativo que edita la Federación, va reflejando la alta temperatura emocional que asume la lucha, al igual que Crítica, cuya sección teatral a cargo de Claudio Martínez Payva y Edmundo Guibourg brinda sus columnas a la causa de los federados. Manifestaciones callejeras protestan frente a las salas que intentan reiniciar sus temporadas recurriendo a la colaboración de elementos aficionados. Son legendarios los incidentes frente al “San Martín”, donde las coristas enfrentan a la policía montada usando los largos pinches de sus sombreros, y la colaboración de la Unión de Choferes que bloquea con sus coches las esquinas, además de negarse a transportar pasajeros con destino a los teatros boicoteados.

Otra importante manifestación solidaria se recibe de los cuadros filodramáticos. Solicitados por las empresas para cubrir los claros en los repartos, rechazan la pretensión y se organizan en la Federación de Aficionados al Arte Teatral. También la Sociedad Argentina de Variedades y Circos toma posición, adhiriendo a la FGT e invitando a sus afiliados a no actuar en ningún teatro en conflicto. 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 a partir del 7 de junio. Un mes después se desintegra la Federación. La Sociedad Argentina de Actores, herida por la escisión provocada en sus filas y por la falta de cohesión y disciplina, da por concluida la lucha.

La unión empresaria

Los actores empresarios consiguen organizar la Unión Argentina de Actores, luego de cinco semanas de intensa labor que incluye la elaboración de los nuevos Estatutos, aprobados en la asamblea constitutiva celebrada el 14/6/ 1921 con la participación de 80 socios. Como hecho sintomático se justifica la ausencia de los elencos del “Apolo” y del “Buenos Aires”, debido a que por “circunstancias fortuitas” les fue exigido un ensayo nocturno...

En los Estatutos queda consagrada la estricta finalidad mutualista que los anima. Cualquier conflicto por “incumplimientos de contratos o violación de las ‘Bases de Trabajo’ que se establezcan, la Comisión Directiva tendrá amplias facultades para resolver el asunto, siempre por las vías diplomáticas, y en caso de no poder llegar a un acuerdo satisfactorio, se nombraría un tribunal de arbitraje (...) cuyo fallo sería inapelable”. En la Junta Directiva de once miembros, deberán ser electos cinco actores empresarios como máximo y dos como mínimo.

Al mes celebran un “Pacto de reciprocidad” con la Sociedad de Empresarios y el Círculo de Autores, sobre la base de “libertad de producción”, respeto a las ideas e intereses privados, cumplimiento estricto de los contratos o convenios recíprocos y sometimiento de las diferencias o conflictos personales o colectivos, que pudieran suscitarse, a laudos arbitrales”. El “Pacto” tripartito refuerza el dominio empresarial sobre la producción escénica, quedando inhabilitados expresamente los que no pertenezcan a alguna de las tres entidades.

Para ser contratados, los actores deben afiliarse a la nueva entidad. Esto originará en la antigua Sociedad un lento pero persistente éxodo de asociados, aunque muchos de ellos conservarán —en secreto— la doble afiliación.

La fusión

La Sociedad Argentina de Actores queda seriamente debilitada tras el conflicto. Sus miembros forman cooperativas y giran por algunos teatros suburbanos y de provincias, pero no logran estabilizarse. No alcanza el público para costear temporadas de alguna extensión, vinculado al hecho de carecer de figuras de renombre. Conviene recordar que durante la huelga los elencos federados se presentaban en los teatros de barrio como “ex compañía” de Parravicini, o Vittone-Pomar, etc., para facilitar el reconocimiento del público, sometido en cierto modo

al prestigio de los nombres consagrados. No se cuenta para estas experiencias con ningún apoyo estatal, aunque es cierto que tampoco se lo reclama. Los intentos más notables por su nivel artístico y su duración los realizan las cooperativas “Renacimiento” y “Claridad”, dirigidas por A. Discépolo y F. Defilippis Novoa, respectivamente. La primera alcanza a concretar una temporada de cuatro meses en el “Nuevo” de la calle Corrientes (mayo-agosto/1922), apoyada por la Sociedad General de Autores. Estrenan siete obras nacionales y reponen a precios populares el repertorio de Sánchez, Laferrere, etc., bajo la consigna de que “jamás sacrificaremos a las urgencias sórdidas del éxito, las virtudes originales de la expresión artística”. Lo destacable es la rotación de las figuras en los papeles protagónicos, sin ninguna clase de prerrogativas jerárquicas. Tres años después de la escisión la opinión mayoritaria coincide en volver a reunir a los actores en una sola entidad. Se añora en la Sociedad “aquella agradable armonía y holgada situación material de que gozábamos en el año 1921, perdida en pro del ideal soñado por todos” (Renovación Nº 18). Se veía prosperar económicamente a la Unión, instalada en una espléndida casa (Cangallo 1428) compartida con los empresarios y los del Círculo. Por su parte los autores habían comenzado a superar sus diferencias al levantarse las inhabilitaciones y acordar un vínculo administrativo para la percepción de los derechos. Los ingresos de taquilla aumentaban año tras año y los sueldos de los actores, aún con cierto retraso, reflejaban el incremento. Finalmente, el 25 de agosto de 1924, la asamblea extraordinaria convocada en el “Princesa” aprueba los Estatutos de la nueva “Asociación Argentina de Actores”, concretando la fusión de las dos entidades existentes. Los objetivos de la flamante Asociación coinciden con los fines mutualistas que ostentaba la Unión, similitud acentuada al ratificar el “Pacto de reciprocidad” con la Sociedad de Empresarios y el Círculo. En su Junta Directiva de once miembros, deben elegirse dos actores empresarios (serán electos Casaux y Muiño); un director (N. de las Llanderas); cinco actores del género nacional U. Ciussani, E. Serrano, J. Mangiante, V. Castellani y J. Llerandi); un actor del género extranjero (H. Quintanula); un corista (F. Torres) y un apuntador o traspunte (R. Marco). Según los más optimistas, se han superado los obstáculos para un fácil y tranquilo progreso material de nuestro teatro, conviviendo todos los sectores en la más perfecta armonía. Los hechos no tardarán en desmentir esas ilusiones.

II. LA ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ACTORES FRENTE A LA CRISIS (1924-1943)

FIN DE LA ARMONÍA SOCIAL

Ruptura de la paz

La conciliación lograda entre las entidades teatrales se prolongara por algo menos de un lustro —años 1924/1928—, alentada por la prosperidad creciente del negocio escénico en Buenos Aires. Hay una expansión de salas y compañías que

explotan el repertorio nacional, duplicando las cifras de la década anterior. Empresas, “capocómicos” y autores se lanzan a una desenfrenada carrera por “pegar” el éxito, recurriendo a viejas y nuevas recetas. Una temporada pone de moda la revista; otra, el sainete; hoy, una “machietta” de gallego, mañana de un “tano”, y todos a copiar la fórmula. Se apela a la frecuente renovación de la cartelera en procura de impactar con las “novedades”.

La negativa repercusión sobre el arte del actor es observada por don Armando Discépolo, quien critica “la abrumadora necesidad de estrenar obras, malas o buenas, cada 5 días, labor fatigosa que hace del teatro un castigo (...). Hay primeros actores que estrenan 30 o más piezas por temporada (“Comoedia” N° 52).

El desmedido afán mercantilista provocará inevitables roces entre quienes se reparten las ganancias. En 1928, el Círculo de Autores protesta por la avidez empresarial, que pretende compartir los derechos de autor imponiendo “colaboraciones” forzadas a quienes estrenan, o que hacen traducir obras extranjeras por personas ajenas al oficio. El Círculo trata de establecer una reglamentación para frenar los abusos: su rechazo por la SADET los lleva a denunciar el “Pacto de Reciprocidad”. El sueño de la “tranquilidad asegurada para siempre” se ha hecho trizas.

Mientras tanto, ¿cuál era la situación de la AAA? Atada por el Pacto, sólo representaba el papel de furgón de cola en todos los acontecimientos.

Virtualmente ha renunciado a la actividad gremial, por lo cual no reacciona frente a la pérdida de conquistas, el no cumplimiento de los contratos, la extensión de horarios de funciones y de ensayos. La prensa se hacía eco de la situación. “Los actores continúan en la Asociación tan subordinados a los empresarios como en los teatros” (El Telégrafo, 15/11/1925). Aún gravitaba sobre la conciencia de los intérpretes, la sombra de las listas negras de años atrás que marginaban a los más combativos con la acusación de “revoltosos” y “anarquistas”

El partido Gente de Teatro

La alineación de la entidad actoral con los empresarios y el sector afín de los autores, se reflejará en una singular aventura política: la creación del partido “Gente de Teatro”, que participa en las elecciones comunales de 1926. Impulsado el agrupamiento por dirigentes del Círculo, cuenta con el decidido respaldo económico de los empresarios, pero, fundamentalmente, se apoya en el prestigio de los intérpretes que integran la lista de candidatos, encabezada por el carismático Florencio Parravicini. La nómina incluye al entonces presidente de la AAA, Arturo Mario, y a Enrique Muiño, Roberto Casaux, Alfredo Camiña y Valerio J. Castellini.

Las entidades no intervenían oficialmente —lo prohibían sus estatutos— pero facilitaban al flamante partido sus hombres y toda la infraestructura: el comité central funcionaba en la sede común de los integrantes del Pacto.

Bajo la consigna “Votar cualquiera vota. Saber votar, es lo que pocos hacen” comienza una intensa campaña electoral con actos públicos en esquinas céntricas y de los barrios más populosos, además de aprovechar los entreactos de las funciones teatrales para publicitar su programa. La reivindicación principal consiste

en combatir los impuestos municipales —“abusivos e inconstitucionales”— que gravan los bordereaux. Por supuesto, se prometen, entre otras cosas, “espectáculos gratuitos en todos los barrios” y, nada menos, “abrir las puertas del Teatro Colón al pueblo”. No sólo se levantan banderas teatrales: el partido abaratará el costo de la vida, habrá transportes baratos... y hasta eliminará las dietas de los concejales, proclamando un apoliticismo emparentado con el corporativismo mussoliniano.

Contra la mayor parte de las predicciones periodísticas, “Gente de Teatro” da la gran sorpresa: reúne casi 9500 votos (6 % del padrón) y consagra a Parravicini concejal por un período de 4 años. Las expectativas de amigos y enemigos (éstos esperan el gran show) pronto se desvanecen. El imprevisible Parra, absorbido por la profesión —que no abandona—, inmaduro políticamente, realiza desde su banca poco de lo esperado. Las críticas de su propio partido se suceden, al punto que en las elecciones de 1928 “Gente de Teatro” renuncia a presentarse por “no poder explicar al electorado la conducta de su representante” (J. González Castillo en “Comoedia” N° 49).

Para los actores el balance de la gestión del concejal se traduce en algunas ordenanzas que eximen de impuestos a bailes y festivales organizados por la AAA, entre ellos el homenaje al Príncipe de Calés en oportunidad de su visita a la Argentina.

Vida social

Durante el lapso 1924-28 la AAA aumenta sus efectivos, al compás del mencionado crecimiento del teatro comercial. Si al comienzo del período reúne apenas un millar de asociados, en 1925 ya contabiliza 1347, de los cuales el 45 % son mujeres; el año siguiente, 1715, con un incremento de las actrices al 48 o/o; hacia 1928, el nomenclátor se encuentra estabilizado en 1800 socios. Sin embargo, la participación de los actores en la entidad va decreciendo, al punto que en el último año apenas cotiza la tercera parte. La asistencia a las asambleas es otro índice negativo: los presentes no llegan nunca al centenar. El aumento de la cantidad de morosos crea dificultades a la Caja de Socorros para sostener las pensiones y subsidios.

Entre las actividades culturales del período se destaca la organización del Museo Social, en 1925, con el fin de resguardar y difundir el patrimonio histórico de la entidad. Otra inquietud contemplada es la participación en la Asociación Teatral de Deportes, integrando un combinado futbolístico formado entre las diversas compañías. Prosigue asimismo la publicación del Boletín y se proyecta en 1926 una revista, Candilejas, de la que sólo se alcanzará a editar el N° 1.

En cuanto a las “Bases de Trabajo” y el “Contrato Único”, contemplados por el Pacto de Reciprocidad, quedarán, luego de la ruptura de 1928, librados a los posibles acuerdos entre partes. Entran a jugar las relaciones de fuerza y, en este terreno, la ausencia de una política gremial por parte de la AAA debilitará su posición a la hora de enfrentar los graves problemas derivados de la crisis política, social y económica de 1929-33.

La crisis global

La caída del comercio internacional repercute en la Argentina a fines de 1929 y sus consecuencias se agravarán con el golpe de estado del 6 de setiembre de 1930.

La crisis golpea especialmente a sectores de la clase media y a los obreros. Hay un brusco descenso del nivel de vida y una desocupación generalizada. Después del movimiento de Uriburu se vive bajo estado de sitio y ley marcial, con presos políticos y torturas sistemáticas; el fraude electoral en las elecciones bonaerenses de 1931 marcará las características de la que será llamada la “década infame”. El estado de ánimo del pueblo está lejos de la euforia que había caracterizado el inicio del ciclo yrigoyenista en 1916. Es precisamente a partir del golpe setembrino cuando se acentúa la falta de concurrencia a los estrenos. En el verano 1930/31 se produce un fenómeno desconocido desde principios de siglo: durante varios días no funciona ni en las salas centrales ni en las de barrio, ninguna compañía nacional. Los 7 millones de espectadores que habían concurrido a los teatros porteños en 1928, descienden hasta llegar a la mitad en 1933.

La nueva situación modificará profundamente la estructura del espectáculo teatral, virtualmente la única fuente de trabajo del actor (el cine mudo sólo contrataba ocasionalmente y pagaba por lo general poco, al igual que el circo).

Las empresas tomarán drásticas medidas, en procura de descargar sobre los trabajadores de la escena todo el peso de la crisis. Interrumpen las temporadas sin abonar los contratos; rebajan los sueldos; reducen la cantidad de integrantes de los elencos; eliminan paulatinamente las compañías orgánicas —aquellas que trabajaban toda la temporada—, especialmente las que realizaban espectáculos por secciones; aumentan el porcentaje y el alquiler para ceder sus salas. Muchos transforman sus locales a fin de exhibir las películas sonoras norteamericanas, triunfantes en el mercado merced a una agresiva política de penetración económica y cultural, favorecida por la dictadura cívico-militar. A raíz de este proceso desaparecen varias salas centrales y virtualmente todas las de barrio y del interior, absorbidas por los monopolios de la distribución y la exhibición cinematográfica. Si bien responde a un fenómeno general del mundo capitalista, la cruda brutalidad del proceso en nuestro país señala la responsabilidad del sistema comercial basado en el lucro y la inacción del Estado en la defensa del arte vivo del teatro.

Nueva posición de la AAA

La AAA reacciona lentamente a la inédita situación, comenzando a alejarse de la política de concertación con la patronal. Ya en los nuevos estatutos de 1928 se ha eliminado la obligación de incorporar actores empresarios al Consejo Directivo. Más significativa es la reforma producida al año siguiente, pues trasciende los objetivos de protección y ayuda mutua: la entidad asumirá la “representación de sus asociados ante las empresas teatrales, cuando a juicio del C.D. se hayan vulnerado sus derechos” y, en consonancia, propone en otro inciso “fortalecer los vínculos de unión y solidaridad mediante la fuerza de la organización social, ejerciendo para ello las acciones permitidas por las leyes del país...”.

Empero, el tema de los contratos revela las dificultades para enfrentar con decisión la intransigencia patronal. La Asociación procura reimplantar el “contrato único”, esta vez en sus propios formularios en papel sellado para poder ejecutar judicialmente a la empresa en caso de incumplimiento. En realidad, todo depende de que el actor exija el formulario en el momento de firmar, pues la SADET se niega a reconocer la obligatoriedad del mismo.

Otro acuciante problema es la extensión de los horarios de trabajo. Las empresas violan sistemáticamente la ordenanza que obliga a terminar las vermouth antes de las 19,30, anulando así el descanso previo a la función nocturna. Más aún, proliferan las representaciones sabatinas después de la una de la mañana. Pero el problema de los problemas es la insólita desocupación que sufre el gremio: según una estadística tomada en agosto de 1933, sobre un total de 1800 asociados sólo trabaja el 36 %. Diversos caminos se intentarán entonces a fin de salvar la coyuntura.

Desde 1929 se está gestionando la habilitación de una “broadcasting” en el local social, cuyas audiciones estarían a cargo de todos los socios por estricto orden alfabético. Los trámites se extenderán, inútilmente, por cuatro años.

Motorizada por Angel Boffa, se forma la “Subcomisión de asuntos gremiales”, luego denominada de “desocupación”. Buscará concretar temporadas en diferentes ámbitos bajo la responsabilidad de la AAA: ofrece elencos a los centros recreativos para sus veladas; pide a la Municipalidad permiso para instalar carpas en parques y plazas, además de un subsidio para la compra de los materiales necesarios; al mismo organismo le solicita la habilitación del Teatro Griego del Balneario Municipal para una temporada de verano. Se integran cooperativas que trabajan a fines de 1933 en el Luna Park, el Palacio del Tango, el Coliseo Podestá de la Plata y en clubes de Quilmes y Vicente López.

En la práctica, ninguna de las iniciativas adquiere consistencia y continuidad. Impera la ley del mercado. El Estado sólo actuaba tímidamente —creación del Conservatorio de Declamación en 1924 y compra del Teatro Cervantes poco después— sin incidir sobre el sistema comercial de producción ni alentar a los verdaderos realizadores del hecho teatral.

Existía entre los actores clara conciencia de la contradicción entre arte y empresa. Héctor Ugazio, bibliotecario de la entidad, afirma que la forma cooperativa es “una fuerza de organización del trabajo en el aspecto artístico y económico (que) está por encima de cualquier empresa capitalista” y agrega que “sin egoísmos... sin vanidad.., llegaremos a tener intérpretes para el autor; obras para el actor y teatro para el pueblo” (Boletín N0 7, 1/3/1929). La preocupación por romper el cerco comercial es reflejada por Orestes Caviglia en 1932: “Para mejorar el nivel artístico de nuestra escena, nos parecería oportuno separar netamente el arte del ‘negocio’. Podría la municipalidad permitir la habilitación de salas menores (...) y destinaríamos esas salas al arte, sin el obstáculo que comporta un fuerte alquiler. Libres de impuestos, esas salas menores podrían cobijar iniciativas interesantes... (Crítica, 2/8/1932).

Es llamativa la similitud de estas posiciones ético-estéticas con aquellas que impulsaron el surgimiento del Teatro Independiente. Es de lamentar que enfoques dogmáticos que enfatizaban los puntos negativos en ambas agrupaciones

impidieran la necesaria unidad entre “profesionales” e “independientes”, a pesar de las experiencias comunes que realizaron a lo largo de los años ‘30 el citado Ugazio, Pedro Zanetta, Ricardo Passano, Milagros de la Vega y Carlos Perelli, entre otros.

El fracaso de la Convención Paritaria Teatral de 1932, convocada a iniciativa de los autores para formar un frente único de las entidades escénicas, señala el grado de desacuerdo existente en la “familia teatral”. Los convocantes tratan allí de imponer la obligatoriedad de las direcciones artísticas —mejor llamadas asesorías literarias—, a fin de determinar los repertorios de las compañías; la no aprobación del proyecto motiva el retiro de la delegación autoral. Los intérpretes, por su parte, presentan sus propuestas a la entidad patronal: Formulario de contrato único y obligatorio; Bases de trabajo y Reglamento interno, reivindicaciones que, una vez más, quedaron postergadas. Dos años después se produce un nuevo acercamiento: autores y empresarios invitan a la AAA a reflatar el “Pacto Tripartito”. La asamblea actoral del 18/5/1934 condiciona la aceptación del “Pacto” a la firma previa del Contrato y las Bases de Trabajo. La reticente actitud de los empresarios termina por anular todo lo actuado.

Dificultades para la entidad

La actividad institucional de la AAA sufre serios embates durante el período más agudo de la crisis política y económica. Se agrava el déficit de los ingresos para cubrir las pensiones y subsidios otorgados, además de afrontar ahora los gastos totales del Panteón, propiedad de la entidad desde 1929. Se ha sancionado por asamblea la cuota de previsión agregada a la estampilla social, pero el hecho es que aumentan los morosos: en 1929, de 1800 socios sólo cotizan 366. La desocupación enferma a cada vez más intérpretes, creándose un círculo vicioso. Además la situación general hace que disminuyan las funciones a beneficio de la Caja de Socorros —recurso decisivo para equilibrar las finanzas— ante la evidente falta de entusiasmo de organizadores y público.

Desciende el grado de participación societaria a niveles mínimos: un presidente se elige en 1934 con sólo 15 votos. Las amnistías a los morosos no tienen resultado. A ello se agrega el surgimiento de dos importantes fuentes de trabajo: la industria cinematográfica y, en especial, el radioteatro, actividades no contempladas por la AAA en aquella época.

La producción local de filmes sonoros se afianza a partir de 1933 con “Tango” y “Los tres berretines”: ya en 1935 se presentan 13 títulos y se llega hacia finales de la década al medio centenar por año. En cuanto a las novelas radiofónicas, su difusión crece desde comienzos de los años ‘30, merced a los pioneros Francisco Mastandrea, J. Andrés Pulido y sus “Chispazos de Tradición” y el rubro Olga Casares Pearson-AngelWalk. Convertida en canal publicitario para los grandes anunciantes, la radio se populariza; en 1936 existen un millón y medio de receptores en el país, mientras que en Buenos Aires irradian diariamente una treintena de compañías radioteatrales. Alrededor de 700 trabajadores —la mayor parte provenientes de la escena— no encuentran representación en la AAA; sólo en 1954 se unificarán con los actores teatrales.

“Gremialistas” y “Mutualistas”

La controversia entre las tendencias “mutualistas” y “gremialistas” se agudiza a lo largo de 1934. Los primeros, ante las dificultades económicas, tratan de concentrar las fuerzas societarias en la búsqueda de fondos para sostener la Caja de Socorros, recurriendo al apoyo empresario. Por supuesto, entre quienes plantean esta salida se hallan aquellos que han procurado, tradicionalmente, evitar cualquier tipo de enfrentamiento con la patronal. Asimismo están quienes, bien intencionados, se aferran a la ayuda mutua ante la indiferencia de la mayoría del gremio hacia la entidad.

Para los “gremialistas”, esta indiferencia encuentra su causa en la carencia de objetivos propios; la solución del problema mutua no vendrá por medio del favor o la caridad patronal, sino a través de la fuerza organizada para hacer valer la justicia de los derechos del trabajador teatral; en consecuencia se reclama la absoluta independencia respecto del sector empresario. Se encuentran estimulados por la legislación laboral impulsada por el bloque parlamentario socialista, en particular la ley de descanso semanal, a la que se buscará aplicar en el ámbito escénico.

Esta pugna entre las dos tendencias se decide en la asamblea extraordinaria del 27/9/1934. A propuesta del Consejo Directivo se adopta la exclusiva orientación mutualista, declarando la prescindencia absoluta en cuanto a la actividad gremial a partir del primero de marzo siguiente. Ello impulsa a los sectores más combativos a constituir un organismo que defienda los intereses laborales de la profesión: el Sindicato Argentino de Actores.

El Sindicato

La asamblea constituyente comienza a deliberar el 26/2/1935 en el teatro Moderno (hoy Empire), cedido por La Fraternidad ferroviaria. AngelBoffa es el miembro informante de la comisión encargada de redactar los estatutos: allí se proclaman los propósitos estrictamente gremiales y de clase que animan al Sindicato. Lo integrarán, en carácter de socios activos: actrices, actores, coros y cuerpos de baile de todas las compañías nacionales y de las extranjeras radicadas en el país, sin límite de antigüedad. Socios pasivos, sin voz ni voto, serán los actores empresarios ocasionales, pues aquellos pertenecientes a entidades patronales quedarán excluidos. Se entiende que todos los miembros del sindicato mantienen su afiliación a la AAA, pues de ella continúan recibiendo los servicios mutuales.

La comisión directiva del nuevo organismo está presidida por un secretario general. En la asamblea del 2 de abril se eligen las primeras autoridades: Héctor Quintanilla, Pablo Racciopi, Diego Martínez, Víctor Eiras, J.S. Croharé, Pedrito Quartucci, Homero Cárpena, entre otros. (La Vanguardia 21/4/1935)

Entre las primeras iniciativas se crea la “Comisión permanente de trabajo y fomento de cooperativas”. Pero la lucha frontal contra las empresas se entablará alrededor de la reglamentación de la ley de descanso hebdomadario.

Desde 1932 venían los actores reclamando al Departamento Nacional del Trabajo (DNT) ser incluidos en la ley 11460 que especificaba las 35 horas consecutivas de descanso semanal compensatorio para los trabajadores. La SADET había optado

por otorgarlo en dos turnos de 17 ½ horas cada uno —se eliminaban los ensayos por semana— mientras que los intérpretes aspiraban a la aplicación coherente de la ley, es decir que el tiempo de descanso fuera consecutivo, suprimiendo un día de función. El gremio actoral, entre otras razones, argumenta la preservación de la salud, pues al trabajo físico que supone la representación se le agrega la presión sobre el sistema nervioso debido a la presencia del público y la crítica; además, la labor de preparación: ensayos, estudios, etc. Todo ello directamente relacionado con el resultado artístico: un ritmo más humano redundaría en un mejor producto, evitando la rutina y la mecanización. En el fondo, el debate gira sobre la relación de dependencia del trabajador teatral, que la patronal rechaza con obstinación. Los empresarios alegan que el teatro no es una fábrica ni un comercio. Mientras la justicia de la época les da la razón al excluirlos de la ley de quiebras alegando que “no lucran con el trabajo de los artistas” (ver fallo en el Cronista Comercial, 19/6/1936), en el Congreso duerme un proyecto de ley del diputado socialista Carlos Moret por el que se equipara la condición del actor a la del empleado comercial, con la consiguiente responsabilidad patronal y la debida protección legal ante sus abusos, al entrar a regir las normas sobre contratos de trabajo y despidos. Los gremios teatrales se movilizan para conseguir la sanción del proyecto, sin resultado.

En cambio, la lucha consigue de las autoridades el decreto del 21/6/1935 por el que se implanta el descanso semanal a partir del 1º de enero del año siguiente en la Capital Federal. Las empresas ceden, pero algunas buscan anular sus efectos con el descuento de esas jornadas de descanso. La firme posición del Sindicato, amenazando con la huelga si no se hacía efectivo el pago, acaba con las chicanas. Asimismo, tratará de ampliar los beneficios de la reglamentación a todas las provincias: el Dr. Dardo Riatti, en representación de la entidad, entrevista entre otros a los gobernadores de Santa Fe y Córdoba, los que prometen estudiar su aplicación local.

Los recursos que los empresarios elevan al DNT para la derogación de la norma y el desconocimiento del Sindicato como representante de los actores, son contestados en un memorial que firman Iris Marga, secretaria general, y los asesores Mario Bravo (senador por el P.S.) y Rodolfo Aráoz Alfaro, acreditados abogados laboristas. Allí se citan los ejemplos del Brasil y de la Unión Soviética, que fomentan el desarrollo de los sindicatos profesionales del teatro, a fin de que éstos sean quienes celebren en nombre de la totalidad del personal, las “convenciones especiales” (Brasil) o “convenios colectivos obligatorios” (URSS). En este último caso se subraya el decreto de 1930 por el que se limita a 6 horas diarias el trabajo actoral en los teatros y se reconoce un descanso completo al sexto día, destacándose el carácter masivo de su producción y la alta categoría alcanzada.

La división institucional había derivado en una notoria debilidad del gremio actoral, a la que de mutuo acuerdo se decide poner fin. En abril de 1937 una asamblea extraordinaria del Sindicato disuelve la entidad para fusionarse nuevamente en la AAA: sus fogueados directivos pasarán a ocupar cargos en el CD de la antigua entidad —Iris Marga será vicepresidenta— y ello permitirá afrontar en mejores condiciones los crónicos problemas institucionales y laborales.

LOS ACTORES Y EL ESTADO

Intervención estatal

Al promediar la década del '30 se modifica el marco socioeconómico en el que el intérprete desenvuelve su tarea: queda atrás lo peor de la crisis y el país asiste a un proceso limitado de industrialización, sustitutivo de importaciones. El Estado interviene en proporción creciente en la regulación de la vida económica para defender a los sectores del privilegio. También en el plano de la cultura se advertirán los efectos de una política cultural que responde, naturalmente, a los intereses de aquellos sectores que detentan el poder real del Estado.

Ha cambiado también la mentalidad de los actores. A diferencia de las décadas anteriores, ahora piden, y hasta exigen, la intervención del Estado para solucionar los temas pendientes. Apoyados en la extendida popularidad que les brinda el cine y la radio, delegaciones de primeras figuras frecuentan despachos ministeriales y bloques parlamentarios para plantear las reivindicaciones del gremio. El resultado es significativo: obtendrán mayor resultado en materia de ayuda asistencial que en la solución de los problemas laborales de fondo.

La personería jurídica obtenida en 1930 facilita la gestión de subsidios para la Caja de Socorros, votados por el Congreso desde el año 1934, los que, unidos a otros del Concejo Deliberante, permitirán paliar los apuros financieros.

Un valioso logro para todas las entidades teatrales es la edificación de la Casa del Teatro, que albergará a quienes se retiran por razones de edad o de salud.

Empieza a tomar forma en 1927 con el valioso apoyo de la Sra. Regina Pacini de Alvear, esposa del entonces presidente de la Nación, que gestiona ayudas nacionales y municipales. Luego de una laboriosa década se inaugura definitivamente el 4/1/1938; la Asociación Argentina de Actores había instalado allí su sede social siete años antes, apenas habilitados los pisos inferiores: sus miembros colaborarán activamente con la nueva entidad, integrando la Comisión Directiva desde su fundación.

Estimulado, el gremio se propone conseguir la Colonia de Vacaciones en la provincia de Córdoba. Ya existía un terreno donado al efecto por la actriz Lina Estévez. En agosto de 1937 viajan Iris Marga, José Ramírez y Orestes Caviglia para entrevistar al gobernador Dr. Amadeo Sabattini, quien apoya la iniciativa. El Senado de la provincia vota un subsidio de \$ 30.000; el Banco de Córdoba otorga un préstamo por similar monto y así, sumados a los fondos sociales, comienza la edificación sobre terrenos donados, finalmente, por el Sr. Ugolino Giardino.

Paralizada la obra por falta de recursos se recurre a Argentores y a la SADET, las que forman una caja común con los actores para terminar la "Casa de Descanso", inaugurada en la temporada 1940/41, bajo el condominio de las tres entidades.

Las medidas oficiales: premios y censura

Con la creación del Teatro Nacional de Comedias (TNC) en la órbita de la Comisión Nacional de Cultura, a fines de 1935, el Estado comienza a intervenir directamente en la producción escénica. Un elenco estable en una sala permanente y bien dotada -el Cervantes—, un director capaz —Antonio Cunill

Cabanellas— y un repertorio seleccionado con criterios artísticos y no mercantilistas, presupone para el actor la posibilidad cierta de ejercer con dignidad su profesión, al tiempo que lo estimulan a superarse. Sin embargo, la subordinación del TNC al poder político de turno, es decir, la falta de autonomía artística y operativa, jaqueará las mejores intenciones al someterlas a los insondables vericuetos de la burocracia. No se contempló tampoco otro requisito básico: la participación democrática en la dirección del TNC de las entidades representativas de los creadores artísticos.

Por su parte, la Municipalidad de Buenos Aires también aparece preocupada en producir espectáculos. Una ordenanza de 1933 municipaliza totalmente el teatro Colón para garantizar la continuidad de su funcionamiento. Se organizan temporadas al aire libre en Palermo con artistas líricos, conciertos musicales y la colaboración del Teatro del Pueblo. Para este conjunto independiente la comuna adquiere en 1937 el antiguo teatro Corrientes. No se toman medidas en cambio ante la desaparición de varias fuentes de trabajo: los teatros Sarmiento, Comedia, Buenos Aires y Mayo, debido a la apertura de la Avenida 9 de Julio. La AAA pide al Concejo Deliberante el usufructo gratuito de un terreno municipal céntrico, en el que se compromete a erigir una sala dedicada al teatro nacional. La iniciativa es aprobada pero la situación económica de la comuna impide “por el momento” la cesión (Acta Asamblea, 24/6/1938).

Igualmente es contradictoria la acción municipal en materia de estímulos. Por la ordenanza 7680 del 14/8/1936 se instituye el Premio anual a los mejores intérpretes, tanto de comedia como de drama: \$1.000 y medalla de oro para cada uno. Los fundamentos de la resolución afirman que de esa manera se subsana un olvido injustificado “...para esos esforzados cultores que consagran sus afanes en bien de una disciplina férrea, cual es la caracterización de los personajes que han llevado a escena los autores argentinos y que tienen sus mejores colaboradores en estos buenos artistas que ponen corazón e inteligencia para el triunfo del arte nacional”. En el jurado interviene un representante de la AAA.

Al mismo tiempo se desconoce al trabajador teatral organizado. Una ordenanza votada por el Concejo Deliberante exoneraba de impuestos a las salas dedicadas exclusivamente a obras nacionales; para recibir el beneficio las entidades de actores y trabajadores del teatro debían certificar previamente el cumplimiento por la empresa de las condiciones de trabajo y salario. La resolución es vetada por el Intendente, que se apoya en la inexistencia de legislación que contemple “el conocimiento, capacidad y responsabilidad de los sindicatos obreros”. En definitiva, otra ordenanza trasladará al Departamento Nacional de Trabajo la tarea de testimoniar que la empresa beneficiaria no infringió las leyes laborales.

Por contraposición, la actividad mutual de la AAA recibe reconocimiento. La ordenanza 8642 del 19/11/1937 destina a la Caja de Socorros la cuarta parte del impuesto a las compañías extranjeras con más de 75 días de residencia en el país (otra parte igual está destinada a la Casa del Teatro). En los considerandos se rinde homenaje a una “obra de 18 años de protección mutual al camarada y a sus familiares”.

Pero el verdadero rostro de una época signada por el fraude “patriótico” y la exaltación del privilegio es la vigencia de doña Anastasia, la censura. No sólo se la aplica bajo pretextos morales o religiosos: también se apela a la persecución

ideológica. El premio existente a las obras teatrales es reformado; los textos “no podrán sostener doctrinas opuestas a los principios morales o los que sirven de base a la organización política y social de la Nación”. Desde comienzos de la década la Municipalidad viene clausurando espectáculos, lo que motiva la protesta y movilización de las entidades teatrales en defensa de la libertad de expresión, logrando hacer retroceder a las fuerzas de la reacción. Así ocurre con “Carina” de Crommelinck, en 1933, y “Las razas” de Bruckner al año siguiente. En este último caso deben enfrentar agresiones dentro de la sala y la presión de la embajada hitlerista. La AAA sostiene que la prohibición municipal coarta la libertad de pensamiento y de palabra, ya sea oral o escrita, garantizadas por la Constitución Nacional. Frente a la vulneración de esos derechos y los perjuicios materiales que afectan a los asociados integrantes de la compañía, la entidad actoral contribuye a organizar la lucha que englobará a todas las instituciones teatrales con el resultado del levantamiento de la prohibición (Actas, 17/12/1934).

Gestiones e iniciativas actorales

En los comienzos de los años '40 se advierte una mayor actividad de la AAA para enfrentar los graves problemas de la desocupación y la falta de una legislación protectora. En su flamante revista Máscara los actores vuelcan las inquietudes que los animan; el número de febrero de 1941 trae un sugestivo artículo: “Renovarse o morir”, en el que se afirma que el artista no ha de ser ya un “espectador platónico de la lucha que remueve los cimientos de una sociedad caduca” y llama a dejar de lado nuestra apatía tradicional para convertirnos en hombres de acción”, recordando que “hemos sido débiles, aceptando de buen grado un papel secundario en el contrato social”.

Al parecer, ayuda para esta reactivación cierto desahogo de las finanzas sociales, lo cual facilita concentrar los esfuerzos en el terreno específicamente gremial. La firma de un pacto mutualista con Argentores y la SADET distribuye entre las entidades signatarias el recargo de 5 centavos a cada localidad, participando igualmente la Casa del Teatro. El importante ingreso que recibe la AAA— 50/60.000 pesos anuales— viabiliza el antiguo anhelo de la Caja de Previsión Social por medio de la cual se proyecta jubilar a los asociados con 55 años de edad en el caso de los hombres y 50 de las mujeres, con 23 años de socio activo (Máscara Nº 15, diciembre 1941).

En las cláusulas del nuevo pacto tripartito figuran las meneadas Bases de Trabajo con la SADET que posibilitarían la vuelta a las compañías estables, pero las empresas se rehusan a discutir el tema. Afirman, además de la eterna apelación a la situación económica del país, que un elevado porcentaje de actores ha emigrado hacia la cinematografía y la radio, debilitando el teatro. Contesta Nicolás Fregues, presidente de la AAA, que sí, es cierta la emigración, pero las causas residen en la falta de elencos orgánicos y de temporadas proyectadas con anticipación, puesto que prima la especulación de que “pegue” una obra, después de haber ensayado 15 o 20 días sin goce de sueldo y el riesgo de quedar otra vez en la calle a poco andar.

Finalmente, tras dificultosa gestión, se convienen a fines de 1942 las Bases de Trabajo y el Contrato Único. La SADET reconoce a la AAA y se establece el

contrato obligatorio visado por ambas entidades. Las nuevas cláusulas determinan un mínimo de 10 intérpretes, apuntador y traspunte por elenco, y una temporada no menor de 45 días. En el “Reglamento interno” concertado al mismo tiempo, se puntualiza que los horarios de ensayo deberán regirse de acuerdo a los establecidos por el Departamento Nacional del Trabajo, y que entre las funciones vermouth y noche transcurrirán no menos de una hora y cuarto (Máscara N0 28, enero 1943): Las normas quedarán en el papel pues su aplicación tropezará con el sabotaje patronal.

Las controversias entre actores y empresarios no son obstáculo para que integren con los autores la Junta Argentina de Defensa del Teatro, que realizará intensas gestiones ante las autoridades nacionales para la protección y fomento de un “arte milenario, inherente a la esencia misma del hombre” y un “instrumento popular de civilización”, para el que se piden los recursos necesarios (Máscara, N0 1, setiembre 1940).

En un memorial elevado al Congreso de la Nación se consignan las reivindicaciones más sentidas y el papel que se espera del Estado para resolverlas. Entre otras cosas, solicitan la organización de nuevas compañías con apoyo oficial; a cambio los elencos se obligarían a destinar la mayor parte de las localidades a entidades culturales, universitarias, obreras y escolares para alentar la afición al teatro. Respecto de la crisis del teatro en el interior del país, plantean la rebaja de las tarifas ferroviarias, la exención de impuestos provinciales y municipales y la habilitación de las numerosas salas oficiales desviadas de su función cultural. En los considerandos de la petición se subraya el apoyo estatal que se brinda en varios países latinoamericanos: Brasil, Chile, México y Colombia. Otro aporte interesante en el plano de las propuestas es la que lleva la AAA en 1941 al Primer Congreso de Teatro Rioplatense, celebrado en Montevideo. Los principales puntos del temario abordan la crisis actual del teatro, la disminución del número de salas, la contribución de los gobiernos nacionales y municipales al fomento del arte escénico. La delegación actoral propone dos reformas de fondo. La primera, externa, es poner en manos del Estado la dirección y la iniciativa de la escena nacional, al considerar agotada la actividad privada, incapaz de competir con los capitales millonarios que moviliza la cinematografía. Están en juego los principios artísticos de la profesión: “el teatro honesto ha dejado de ser un buen negocio. Da pérdidas, como cualquier otra manifestación de cultura...” La ponencia afirma que se debe sustraer al arte dramático del campo de la especulación lucrativa y consigna como ejemplo los Teatros Federales de Norteamérica, compañías subvencionadas que recorren todo su país: “de esta manera se combate la desocupación, se fiscaliza el buen teatro, sustrayéndolo de las exigencias de boletería, y se utiliza muy bien un irreemplazable instrumento de cultura popular”.

La segunda reforma, de carácter interno, proyecta la creación de talleres teórico-prácticos de oficios teatrales, con la exclusiva finalidad de formar hombres de teatro —según el pensamiento de Gordon Craig— para combatir la improvisación en un ambiente donde los elementos jóvenes y bien dotados “no tienen maestros ni elencos permanentes donde realizar como antaño ocurría, su lento e imprescindible aprendizaje artístico”. Como ejemplos de hombres de teatro se recuerdan a Ambrosio Morante, animador de los ideales de independencia

nacional a comienzos del siglo pasado, y a Antonio Cunill Cabanellas, realizador del proyecto de la Comedia Nacional.

No todo queda en planteos a autoridades insensibles. A comienzos de 1943 la AAA toma la iniciativa de organizar cooperativas para trabajar en gira por las provincias, con el doble propósito de “procurar bienestar material a sus asociados” y en “defensa del teatro argentino”. Para concretar el proyecto aporta de su caja social \$ 20.000 y solicita la colaboración financiera de las otras entidades teatrales; Argentores destina una cifra similar, mientras la SADET sólo promete la colaboración de sus afiliados del Interior. Se forman cuatro compañías con un total de 90 personas que actúan por espacio de 230 días. El resultado financiero arrojará una pérdida de \$ 31.500 que deben soportar las dos instituciones aportantes y obliga a interrumpir el proyecto. Las causas de este balance negativo se atribuyen en primer lugar a la existencia de los trust cinematográficos, que niegan los escenarios a las compañías teatrales. Cuando se recurre a la posibilidad de actuar en los circos trashumantes, se tropieza con la actitud arbitraria de las autoridades locales, que gravan con altos impuestos a la actividad y prohíben funciones durante los fines de semana, con el pretexto de que compiten con otros espectáculos ya autorizados (cine, kermeses, etc.)

III. HACIA EL SINDICATO (1943-1964)

EL ESTADO SINDICALISTA

El Coronel Perón

La segunda guerra mundial intensifica el proceso de industrialización local; la población rural se desplaza hacia las grandes urbes del litoral, modificando en cantidad y calidad el movimiento obrero. El gobierno militar surgido en 1943 toma medidas para la nacionalización de sectores básicos de la economía. En el terreno gremial, la creación de la Secretaría de Trabajo y Previsión (STyP), con el coronel Juan Domingo Perón al frente, señala la decidida intervención estatal en la regulación de las relaciones entre el capital y el trabajo.

La primera actuación de la STyP en el ámbito teatral se produce en noviembre de 1943, cuando conmina a la sociedad empresaria al pago de una importante suma adeudada a más de 40 socios de la AAA. Al mes siguiente, Perón reúne en su despacho a los representantes de los actores, autores y empresarios para “poner término a las cuestiones suscitadas por la aplicación de los pactos intergremiales”. Se llega a la firma de un acuerdo (conocido luego como “el convenio Perón”) por el cual se dispone, entre otras cláusulas, que las tres entidades se reconocen mutuamente como las únicas representativas, constituyendo para los futuros conflictos un tribunal inapelable conformado por dos delegados de cada parte, presidido por el secretario de Trabajo y Previsión o su delegado; se mantiene la contribución de 5 centavos por espectador a repartir entre las respectivas mutualidades, además del importe de una platea por representación, \$ 2 por cada día de función en concepto de impuesto al vale de favor, y otras contribuciones

menores con destino a las cajas de jubilaciones y pensiones de cada una de las entidades. La vigencia del convenio se fija en diez años.

Ante la preocupación demostrada por la STyP —“primera vez que la acción oficial se acerca a nosotros”—, la AAA eleva un memorial que resume la acción de la entidad, el diagnóstico del presente y las soluciones propugnadas. Allí se describe la crisis que atraviesa el espectáculo teatral: en menos de una década se han perdido, en la capital, más de 30 salas céntricas y suburbanas, y en las provincias casi todos los escenarios oficiales, debido a la aparición de potentes consorcios cinematográficos y el abandono o deformación de las leyes y ordenanzas que crearon aquellos teatros municipales y provinciales. De las 35/40 compañías en gira, hoy no se alcanza a la decena. En cuanto a las condiciones de labor han desaparecido las antiguas temporadas mínimas de 7/8 meses. Resulta urgente la creación de fuentes laborales para aliviar la difícil situación de los desocupados; también se requiere la regulación oficial de las condiciones de trabajo, y para ello acompañan nuevas “Bases” que condensan las aspiraciones del gremio.

Al no concurrir la entidad patronal a las reiteradas citaciones de la STyP, se entablan discusiones directas que culminan con la firma del convenio para el año 1945, en el que se consigue incrementar la temporada mínima de 45 a 90 días; se fija a las empresas un depósito de garantía y se aumenta levemente el sueldo mínimo.

La AAA eleva un nuevo petitorio a Perón sobre el papel a cumplir por el Estado en la actividad escénica: el teatro debería declararse de utilidad pública por su función cultural y artística, y reglamentarlo de manera de suprimir al intermediario, fomentando cooperativas para independizar a los intérpretes y facilitarles la realización del ideal que los impulsó a abrazar la profesión. Las propuestas concretas son:

- 1) Teatro Nacional de Comedia y Teatro Municipal: dos elencos para cada uno, rotando uno en sala y el otro en gira.
- 2) Compañías extranjeras: máximo de 30 días en Capital Federal y 90 en provincias.
- 3) Control del alquiler de las salas. La utilidad del arrendatario no debería superar el 3,5% del alquiler original (las compañías abonaban 500, 800 y hasta 1000 pesos diarios por el alquiler de paredes de salas cuyo valor real apenas alcanzaba a los \$ 8.500 mensuales). No exigibilidad del seguro mínimo.
- 4) Suprimir impuestos nacionales o municipales para las empresas que realicen temporadas mínimas de 8 meses. Rebaja del 75% en pasajes y fletes (“Máscara” N° 55, abril de 1945).

La personería gremial

Aún cuando no hay respuesta a los pedidos de la AAA, las relaciones con la STyP se mantienen cordiales. La entidad integra la Comisión Pro-Colecta de San Juan impulsada por la Secretaría a causa del terremoto que azota a aquella provincia a comienzos de 1944; Perón asiste al festival celebratorio del 25° aniversario de la Asociación. Pero las relaciones sufrirán una brusca alteración a fines de aquel año con el otorgamiento de la personería gremial a un ignoto “Sindicato del

Espectáculo Público”, facultado para representar virtualmente a todos los artistas y trabajadores de la escena, entre ellos a los actores.

En los considerandos del decreto gubernamental se afirma que las entidades representativas de este tipo de actividades no habían realizado gestiones por su personería. La AAA demuestra la inexactitud del aserto: de acuerdo con la nueva legislación sobre asociaciones profesionales ha presentado la solicitud correspondiente el 4/9/1943 y vuelto a reiterarla el 9/8/1944 pues la anterior se había “traspapelado”.

Similar preocupación manifiestan los gremios afines, por lo que realizan una presentación conjunta ante Perón: son 12 entidades con un total de 20.000 asociados que reclaman contra los grupos que “pretenden organizar gremios, por otra parte ya organizados”. Entrevistan al coronel en su nuevo despacho del Ministerio de Guerra, quien les promete paralizar al flamante sindicato y los exhorta a constituir una fuerza unida. Paradójicamente, ahí germinará la Federación Argentina del Espectáculo Público (FADEP), institución que procurará defender la independencia de sus miembros frente a la política laboral impulsada desde las esferas gubernamentales.

La FADEP critica las reglamentaciones gubernativas “...que coartan la libertad de las asociaciones profesionales de trabajadores y entregan las directivas de las mismas a la Secretaría de Trabajo y Previsión”, y lanza un llamado urgente a “evitar la imposición del gremialismo dirigido” (Máscara N° 62, noviembre de 1945).

El enfrentamiento se extiende al plano de la libertad de expresión, cuando la Dirección General de Espectáculos Públicos pretende reimplantar la censura previa exigiendo la remisión de los libretos de todas las obras a representarse. La firme protesta del sector teatral —AAA, Argentores y SADET— logra anular la medida (Boletín Argentores N0 49, enero 1946).

Es evidente que estos conflictos están condicionados por la aguda polarización de la sociedad argentina frente a la salida electoral prometida por el gobierno de facto. En asamblea los actores aprueban una manifestación de deseos presentada por su vicepresidente, Orestes Caviglia: “...las actividades del espíritu sólo pueden llevarse a cabo en un clima de absoluta libertad”; por tal razón se pide que el país “retorne cuanto antes a las garantías que establecen las normas constitucionales” y se puntualiza que “aún cuando el arte del actor ha de estar alejado de toda contingencia política”, la condición de ciudadanos les impone el ineludible deber de manifestar sus convicciones civiles: “asumir una actitud indiferente es despreciar su potencial humano y sólo apreciándolo y valorizándolo se puede ser actor” (Máscara N0 59, agosto de 1945).

Las principales figuras del medio se pronuncian a título individual por la Unión Democrática que confronta con el Partido Laborista y su candidato, el coronel Perón. Se forma la “Agrupación de Actores Democráticos” que reúne a profesionales e independientes, dirigida por Pablo Raccioppi, Lydia Lamaison, Pascual Nacaratti, Alberto Barcel y Domingo Manía, la cual desarrolla una intensa campaña electoral en apoyo a la UD. Esta pública militancia provocará agudas reacciones, llegándose a la agresión física, como la perpetrada contra Pedrito Quartucci y Celina Tell a la salida del Teatro Odeón, donde actuaban con Paulina Singerman. La entidad actoral repudia el hecho en telegrama al Ministerio del

Interior, reclamando “las garantías a que tiene derecho todo ciudadano para ejercer libremente su profesión”. En señal de protesta el sector teatral paraliza sus actividades el 17 de diciembre (Actas, 28/11/1945).

El gobierno peronista

Después del triunfo electoral de Perón el 24 de febrero de 1946, se agudizan las contradicciones. La prensa oficialista reclama la renuncia del CD de la AAA, sugiriendo que en caso contrario el gobierno no atendería las reivindicaciones actorales (“Tribuna” 5, 6 y 7/3/1946). En esas mismas páginas se justifica el ataque que sufre Luisa Vehil al debutar en el Smart, donde bombas de alquitrán y fuertes gritos logran interrumpir la representación, reanudada luego de la reacción del público en apoyo de la actriz. “Tribuna” sostiene que “los cómicos en Atenas rendían ante el pueblo cuentas de su conducta (...) o éste se las cobraba...” (26/3/1946). La AAA se pronuncia contra el atentado, “de oscura procedencia” (Actas, 18/3).

A su manera la entidad empresaria se suma a la campaña al romper relaciones con la FADEP atribuyéndole una “determinada postura política”, proclamando — virtuosa— una “imparcialidad a que siempre nos hemos atendido en luchas políticas y sociales”. Pero este complejo reacomodamiento de posiciones se altera a poco de andar el nuevo gobierno, cuando se conoce un proyecto de la Subsecretaría de Información Pública por el que se implantarían el 50 0/o de obras argentinas y el 70 “/o de intérpretes locales en todas las temporadas teatrales.

La virulenta reacción de la SADET no se hace esperar. Tras acusar a Argentores y a la AAA de gestores del proyecto, plantea al Ministerio del Interior que es imposible ponerlo en práctica por “escasez de la producción artística” y el “alejamiento del público de los espectáculos argentinos, por su baja calidad artística e ideológica”, provocada, según los empresarios, por “el sensualismo del éxito fácil” en que habrían caído intérpretes y dramaturgos. Estos responden con no menos dureza, dando por terminado sus vínculos con la entidad patronal. En realidad, los actores y autores no han propiciado la ley de protección al teatro nacional en estudio, mas comparten su filosofía. Argentores viene reclamando desde la crisis del ‘30 la adopción de medidas contra el monopolio de la cartelera por las obras extranjeras, que llegan aureoladas del éxito en su país de origen y se ven favorecidas, asimismo, por la colonización cultural de un cierto sector del público local. Ahora la entidad autoral emplaza a la SADET para que acepte el 50 0/o de obras argentinas y el debut con pieza de autor nacional; en caso contrario, retirará el repertorio a partir del 1/1/1947.

La AAA apoya a Argentores en su reclamo, pero la posición actoral frente al proyecto apunta a resolver de raíz la crisis de nuestro teatro. En nota a Angel Borlenghi, ministro del Interior, sostiene que las causas del problema residen, en primer término, en el “sistema de explotación impuesto por los alquiladores de salas (...) impacientes por la rápida ganancia, reacios y hostiles a toda expresión artística, fieles a principios comerciales que han hecho del teatro un negocio, manteniendo las salas al margen de la interpretación del hecho argentino, no sabiendo o no queriendo ponerlas al servicio de la causa nacional en la difusión de nuestro sentido como grupo humano. (Actas, 8/6/1946).

Alentado seguramente por los enunciados anticapitalistas del nuevo gobierno y la nacionalización de sectores básicos, Caviglia retoma el planteo de un par de años atrás: “trataremos que el Estado declare al teatro de utilidad pública y proceda en consecuencia a proveer de locales-teatro, a fin de que él sea un medio de cooperación humana y artística, patrimonio de artistas, artesanos, intelectuales y obreros del teatro” (“Hoy”, 16/6/1946). No hay respuesta oficial; en cambio, la STyP acepta el pedido empresarial e interviene en el conflicto como mediadora, alejando el peligro de una confrontación inmediata.

La división del gremio

Algunos estamentos gubernamentales recomienzan sus ataques a los directivas de la AAA que, según aquellos, “debieron inmolarse renunciando a sus cargos”; en ese caso ‘la entidad habría recuperado su posición neutral y su derecho para hacerse escuchar por el gobierno actual’, reconociéndose que “la gente de teatro ha sido —con raras excepciones— la peor enemiga de la revolución” (Política, 3/7/1946,).

A fines de julio una delegación de actores encabezada por Eduardo Cuitiño y Rufino Córdoba asiste a una reunión del Consejo Directivo. Los visitantes informan que “se han reunido hace unos días en la Dirección

General de Espectáculos invitados por Claudio Martínez Payva y ‘personas allegadas a las altas esferas oficiales’ quienes les habían prometido resolver satisfactoriamente y de inmediato, todos los problemas que afectan a nuestro teatro a condición de la renuncia total de la actual CD (...) por ser personas no gratas al actual Gobierno de la Nación (...) por haber hecho algunos miembros manifestaciones políticas en la pasada campaña electoral”. El CD aclara que la entidad había permanecido al margen —de acuerdo a los Estatutos— pero sus miembros tenían el derecho constitucional de emitir libremente sus opiniones sin que ello significara embanderar la entidad. Caviglia les hace notar que el paso dado por el grupo reclamante compromete la libertad y la autodeterminación del gremio: el camino correcto hubiera sido presentar las firmas necesarias para llamar a Asamblea Extraordinaria, “sin necesidad de admitir intromisiones extrañas y sin reunirse en una oficina pública” (Actas, 30/7/1946).

Lo cierto es que la conducción de la AAA ya había presentado en pleno su renuncia pocos días antes de la visita del grupo. La elección de las nuevas autoridades se realiza el 17 de agosto concurriendo dos listas: una, presidida por Miguel Faust Rocha, Miguel Mileo y Roberto Airaldi; la otra, por Rufino Córdoba, José de Angelis y Pedro Maratea. Después de una intensa movilización societaria triunfa la primera por 273 votos a 148 (Máscara N° 71/72. Agosto-Septiembre, 1946).

La lista perdedora reúne dos días después a sus adherentes y funda la “Asociación Gremial Argentina de Actores” (ACAA), con la presencia de delegados de la Secretaría de Trabajo y Previsión. Las promesas de reconocimiento oficial parecen confirmarse rápidamente. El viernes 23 de agosto al mediodía la flamante entidad solicita audiencia al presidente de la República a fin de presentar un petitorio de mejoras para el gremio; apenas cuatro horas más tarde una delegación de 40 actores se reúne con el Gral. Perón en la Casa de Gobierno,

quien les promete “solucionar todos esos problemas a la mayor brevedad” y les pide la organización de subcomisiones para comenzar los trámites al día siguiente en su despacho. La AGAA resuelve un voto de aplauso para Juan Duarte, secretario del Presidente, por su “gentil y feliz intervención en todas esas gestiones” (Actas AGAA, 23y 24/8/1 946).

La división actoral ocurre en momentos críticos para el gremio pues se ha agudizado el enfrentamiento con el sector empresarial. En la Asamblea del pasado 5 de julio, la AAA había aprobado el proyecto de nuevas Bases de Trabajo: temporada no menor de 20 semanas; elenco de comedia no inferior a 15 intérpretes, con sueldos mínimos según la categoría. La principal novedad era la realización de no más de dos funciones diarias y nueve semanales, lo cual implicaba la supresión de las matinées y la mayor parte de las vermouth en días de semana. Como era previsible, el proyecto recibe el enérgico rechazo empresarial.

La situación se agrava poco después, el 13 de setiembre, a raíz del paro de 24 horas declarado por el sector teatral de la FADEP en solidaridad con los músicos y los gremios radiales en huelga contra las “broadcastings”. Al presentarse los intérpretes a reanudar su labor encuentran cerradas las puertas de las salas. La SADET ha decretado el “lockout”: cancela las temporadas, anula los contratos, cierra los teatros por tiempo indeterminado alegando “falta de garantías”, y en una solicitada acusa a los gremios teatrales de perturbadores y disolventes. Para ello se basan en que la Secretaría de Trabajo y Previsión ha declarado ilegal el movimiento de la FADEP e intimado la vuelta al trabajo.

Hay gestiones conciliatorias de Pepe Arias y Francisco Canaro. La AAA plantea sus condiciones para reanudar las funciones: 1) la continuidad de todos en sus puestos; 2) pago total de los salarios caídos; 3) retractación de los agravios publicados. Las tratativas llegan a buen puerto, sólo concediendo los actores percibir el 50 % de los tres días que duró el cerrojazo, suma que la mayoría donará a la Caja de Socorros.

El conflicto desnuda las primeras consecuencias de la división actoral. La “Gremial” resuelve no apoyar el paro porque “respetuosa de las leyes y reglamentaciones vigentes” considerará que es “un acto de resistencia hacia el Gobierno de la Nación y sus representantes”. El cierre de los teatros “los obliga” a dirigirse a la patronal para “rogarles reconsideración” y la reiniciación de las actividades sin guardar ‘rencores de ningún carácter” (Actas AGAA, 13y 18/9/1946).

La entidad empresarial aprovechará la existencia de diferentes entidades para maniobrar, dilatando la respuesta a las reivindicaciones gremiales. Para la temporada de 1947 sólo accede a la sugerencia oficial del 50 % de repertorio argentino y el 70 % de intérpretes nacionales en las compañías vernáculos; en cuanto al convenio laboral decide que siga en vigencia el de la temporada anterior, con un pequeño incremento del sueldo mínimo.

Proyectos de reunificación

En el conjunto de la profesión toma conciencia la necesidad de volver a unirse. Separadas, tanto la AAA como la Gremial tropiezan con serias dificultades para desarrollar su gestión.

En el caso de esta última, no ha recibido todas las mejoras prometidas: de los elencos estatales, sólo consigue intervenir en la formación de uno destinado al teatro Argentino de La Plata. La temporada veraniega en la Rural, organizada con fondos oficiales para reponer el “Martín Fierro” y donde trabajan más de 100 asociados, finaliza bruscamente a poco de debutar, “por falta de presupuesto”. Pero lo más singular es la demora en concedérsele la personería gremial por parte de la Secretaría de Trabajo y Previsión.

La AAA atraviesa por similares problemas con la Secretaría. No sólo continúa sin recibir respuesta al pedido de personería a pesar de su representatividad mayoritaria; ahora recibe la presión de la Dirección de Mutualidades para ajustarse a sus disposiciones. Por otro lado, se desintegra la FADEP, minada por deserciones. Además, es notoria la dificultad que tienen los integrantes de la entidad para conseguir trabajo en los medios oficiales. Crítica afirma que las compañías son formadas por exclusión, no por selección (8/5/1947).

A mediados de 1947 se llega a la firma de un Acta de Unificación entre todos los sectores. Los puntos acordados son: la Gremial y la rama actoral del Sindicato Argentino del Espectáculo Público se fusionarán y pasarán a pertenecer a la AAA, la cual tomará el nombre de “Asociación Argentina de Actores, gremial y mutual”, reformando el Estatuto para contemplar la existencia de dos secretarías autónomas —una gremial y otra mutual—, con igual representación en el CD (Actas, 4/6/1947). Pero un hecho variará fundamentalmente el marco de las negociaciones: la STyP le otorga finalmente la personería gremial a la AGAA, la que descarta ahora la proyectada fusión de las entidades (Actas AGAA, 9/9/1947). La mediación del diputado oficialista SustaitaSeeber logra reiniciar las conversaciones de unidad. Apenas se alcanza una fórmula de compromiso: subsistirá la libre agremiación, es decir que “cualquiera puede estar afiliado a la entidad que prefiriese sin que ello fuese obstáculo para el ejercicio garantizado de su profesión”. En el futuro la AAA se dedicará exclusivamente a la parte mutual y la AGAA exclusivamente a la faz gremial, declarándose la “mutua y cordial colaboración entre ambas” (Actas Asamblea, 31/1/1948).

Resignación de la AAA

¿Por qué la AAA declina su condición gremial? Un anticipatorio análisis de Angel C. Fiocchi en *Máscara* (mayo de 1947), consigna que las nuevas disposiciones de la Dirección de Mutualidades han colocado a la institución en inferioridad de condiciones, encontrándose ante el dilema de defender el patrimonio mutual, o arriesgarlo, enfrentando las reglamentaciones oficiales. Un tercer camino, descartado por la mayoría societaria, consistiría en unificarse con la AGAA aceptando un papel subordinado en la nueva entidad.

La última actividad gremial importante de la AAA es la gestión por el convenio de trabajo para el año 1948. Cuando ya estaba virtualmente firmado con los empresarios, la STyP lauda en favor de las “Bases” presentadas por la Gremial.

A partir de allí, todo se limitará a declaraciones sobre lo que se resuelve más allá de sus paredes. En 1948 la AAA integra con las demás entidades del sector una nueva Junta de Defensa del Teatro Argentino, organizada para ofrecer asesoramiento y cooperación al gobierno nacional en sus planes culturales. La Junta se diluye al poco tiempo.

Vista en perspectiva la vida societaria en aquel período, sobresale su intensa acción cultural. En realidad, continúa el impulso que adquiere a principios de los años 40 con *Máscara*, órgano mensual dirigido por Pablo Piazza, en el que los actores vuelcan sus inquietudes sobre la evolución ética y artística de la profesión. No sólo ha cambiado la organización de su trabajo, carente ahora tanto de la continuidad que le brindaba la compañía estable, como del aprendizaje sobre las tablas. Llegan nuevos sistemas y técnicas a través de la bibliografía, pero sobre todo influyen los aportes de los grandes intérpretes europeos que el vendaval de la guerra dispersa por América. El Conservatorio Nacional cambiará a partir de la gestión de Cunill Cabanellas; la cátedra de “Interpretación” la ocupa un estudioso actor nacional, Pablo Acchiardi.

En esa línea se sitúa la AAA al inaugurar en 1945 la “Biblioteca del Actor” y el “Ateneo Argentino de Actores”. La primera es fundamentada por su director Acchiardi en la necesidad de conocer “la historia del actor y de su desenvolvimiento, su evolución artística a través de diferentes fórmulas escénicas y su aspecto económicosocial”. Además de estudiar biografías de actores, diccionarios e historias teatrales, los intérpretes debían “entrar en contacto con el mundo cultural que específicamente les corresponde”. Y así aparece el “Ateneo”, organizador activo que convocará a reconocidos intelectuales del medio para dictar cursos y conferencias. El núcleo fundador lo constituyen M. Faust Rocha, O. Caviglia, M. de la Vega, P. Raccioppi, P. Nacaratti y J.M. Gutiérrez; no habrá estatutos ni comisiones y funcionará como rama cultural de la AAA. Sus principios: “estimular en el actor el afán de elevación; desterrar la improvisación, y así seremos dignos de la tradición: superándola (...) dentro de la más amplia libertad, única forma de aprender” (*Máscara* N° 92, mayo 1948).

Máscara, ahora trimestral —obligada por dificultades económicas—, se convierte en una completa revista de teatro. En ella se rescatan tanto a los fundadores de nuestra escena como a los creadores contemporáneos: colaboran críticos, ensayistas y autores, además de los propios intérpretes argentinos, con un especial énfasis en captar las nuevas tendencias que brotan en diversas latitudes. Otro aporte editorial de la AAA es la publicación de la biografía novelada sobre Casacuberta, realizada por la consocia Elsa Martínez.

La mutual, mientras tanto, sobrevive con los fondos que percibe de aquellos 5 centavos consignados en el “convenio Perón” de 1943. Transcurridos los diez años de la vigencia del convenio y cuando comienza a discutirse su renovación, se presenta la Gremial exigiendo ser considerada como la única entidad representativa de los actores. Finalmente el Ministerio de Trabajo y Previsión lauda a su favor y la AAA pierde el principal sostén para la ayuda mutual.

Este nuevo hecho precipitará la unificación de las entidades actorales. A fines de 1954, culminan las conversaciones para la unidad gremial y mutual “acondicionada a las directivas del 2° Plan Quinquenal del Gral. Perón”; en

consecuencia la AAA pasa a integrar el nuevo “Sindicato de Actores de la República Argentina”.

La Gremial: objetivos y balance

Al constituir la AGAA en 1946, sus dirigentes sostuvieron que lo hacían para terminar con “25 años de ostracismo” de la entidad actoral, pues ahora se presentaba la “oportunidad” soñada de alcanzar las reivindicaciones largamente esperadas, con el apoyo decisivo del nuevo Estado. El programa a cumplir no difería del enarbolado por la AAA en los últimos tiempos. Giraba alrededor de los dos problemas más sentidos: la desocupación y las condiciones del convenio laboral.

Para solucionar la falta de trabajo se proponían: la recuperación de “los 70 escenarios que nos han sido arrebatados en los últimos 20 años”; incrementar los elencos oficiales; implantar el “número vivo” en las salas cinematográficas; eliminar los obstáculos para las compañías en gira por las provincias.

El teatro asiste por aquellos años a una recuperación de público sustentada en la mejora general del nivel de vida. De los 2 millones de localidades vendidas en Buenos Aires en el año 1943 se alcanza a los 3,5 en 1951, para bajar al año siguiente a 2,9 millones, reflejo de la crisis económica que jaqueó la segunda presidencia de Perón. El incremento de espectadores no repercutió en un aumento notable de las fuentes de trabajo: si en 1945 existían en Buenos Aires 25 salas entre privadas y estatales, en 1953 había sólo una más; de las 31.000 butacas disponibles en el primer caso se pasa a 32.500, cifra que incluye a los nuevos teatros independientes.

No existe una política centralizada en la materia, a pesar de los esfuerzos de la Gremial y luego del Sindicato, para instrumentar los enunciados de los Planes Quinquenales. La preponderancia del sistema de explotación comercial se mantiene inalterable; incluso cuando cae la rentabilidad se vislumbra el cierre de algunas salas privadas. En junio de 1955, ante la amenaza de demolición del Politeama, el directivo Pascual Pellicciota mociona gestionar una ley que impida la demolición de salas teatrales en todo el país y prohíba que las mismas sean afectadas a otras actividades (Actas Sindicato, 11/6/1955).

En cuanto al área de los teatros oficiales, el paso inicial parece orientarse a asegurar la constitución de los elencos con los afiliados a la Gremial. Tropiezan, también ellos, con la sempiterna burocracia. En un momento dado, frente a la presión de los desocupados, el Consejo Directivo eleva un memorial a Perón, en el que hacen constar la “situación violenta del CD, que no ha podido cumplir todo lo prometido al gremio por no haber encontrado el apoyo y el eco necesarios en las esferas oficiales” (Actas AGAA, 10/7/1947).

Por aquella década son incontables las gestiones realizadas ante las autoridades, especialmente para ampliar y estabilizar las compañías estatales en gira: se presentan a la CNC, al Intendente, a la Subsecretaría de Informaciones, a la Dirección General de Cultura, a los gobernadores provinciales. Los proyectos concretados —una decena— no duran más allá de la permanencia del funcionario o de una circunstancial partida presupuestaria.

Otro camino que se ensaya es a través de la CGT. A poco de afiliarse a la central obrera, la AGAA le hace llegar un proyecto que contempla la organización de elencos profesionales “para crear una fuente espiritual a los Sindicatos Obreros” (Actas AGAA, 27/5/1947). Sólo conseguirán el apoyo de la Asociación Obrera Textil, que en los años 1948/49 auspicia con fondos propios una “cruzada cultural obrera”, colocando las entradas por medio de los delegados de fábrica. En el seno de la CGT, la Gremial enfrentará ciertas orientaciones populistas que propician ocupar los escenarios oficiales con temporadas a cargo de aficionados de algunos sindicatos.

Algo similar ocurre con el proyecto de ceder definitivamente el “Cervantes” a la Unión de Estudiantes Secundarios (UES), que es desechado en última instancia por el Poder Ejecutivo. A fines de 1954 la disolución de la Comisión Nacional de Cultura deja acéfala la dirección del “Cervantes”; debido a las dificultades financieras del Estado para encarar su explotación, se proyecta entonces una licitación a fin de adjudicarlo a una empresa privada. La iniciativa origina polémicas en la entidad actoral: mientras unos plantean la lucha para que el “Cervantes” siga como exponente de la Comedia Argentina, otros manifiestan que no importa, “aún privada, no se pierde la fuente de trabajo” (Actas Sindicato, 15/4/1955). Como es sabido, la sala permaneció, aunque paralizada, dentro de la órbita estatal.

Ya por entonces se admite la subsistencia de la desocupación: “nuestro gremio es el que tiene mayor número de gente sin trabajo” (Actas AGAA, 3/8/1953). La implantación del “numero vivo” en los cines por la ley 14226 no alcanzará a paliar la crisis, debido a su inadecuada reglamentación.

La principal contradicción es que un Estado proclamado como “sindicalista”, no da virtualmente cabida a los actores agremiados, en los niveles de planificación, dirección y ejecución de la política cultural. La participación de la entidad se ve reducida en general a solicitar audiencias y redactar peticiones. Eva Perón es el canal privilegiado para hacer llegar las inquietudes del gremio a las diversas instancias oficiales; actriz afiliada a la AAA en 1938, conserva amistades entre sus ex compañeros y manifiesta particular interés en procurar soluciones a sus problemas. Luego de su muerte en 1952, el acceso a los despachos gubernamentales se torna cada vez más complejo.

Surge por esa época un “Ateneo” partidario comandado por la diputada Delia Parodi, a la que el presidente de la República da mandato para elaborar las soluciones a los problemas del sector artístico. Esta inesperada intermediación es resistida en la AGAA, por entender que interfiere la actividad gremial, además de que en la nueva agrupación intervienen “fuerzas patronales”. Se afirma que las iniciativas que pueda tomar, hace ya mucho fueron elaboradas y elevadas por la Gremial. Según Pellicciota: “debemos evitar siempre que la política se inmiscuya o roce nuestra actividad, para conseguir (...) la más pura independencia (...) Después de varios años de lucha... resulta que una unidad básica pretende la organización del gremio ya organizado por nosotros a base de sacrificios personales y colectivos...” (Actas AGAA, 25/9/1 953). A pesar de la protesta, la Gremial deberá recurrir repetidas veces a los buenos oficios del Ateneo para solicitar la atención de sus peticiones.

¿Qué pasaba con el apoliticismo, principio sostenido por la Gremial en su primer Estatuto? En los años '50 al convertirse la CGT en la "tercera rama" del Partido Peronista, el Sindicato invocará expresamente en el Preámbulo del Estatuto, la doctrina justicialista. Desaparece el tradicional artículo que afirmaba "la independencia de la Asociación (...) que prescindirá de todo carácter político o religioso"; ahora sólo se prohíben "las cuestiones de carácter racial o contrarias a la moral o buenas costumbres" (Estatuto del SADRA, art. 3º, 1954).

En cuanto a las condiciones de trabajo, el apoyo de la STyP posibilitará la conquista de reivindicaciones largamente esperadas. En 1948 se suprimen las matinées y dos años después las tan controvertidas vermouths. Desde entonces sólo se ejecutan dos funciones los sábados, domingos y feriados, y una los días hábiles.

Otros avances se establecen en la duración mínima del contrato, que será de 5 meses (antes 3), y en el elenco básico, 12 intérpretes (antes 10). Se fija en no menos de 80 % la proporción de actores argentinos o extranjeros con 5 años de actuación profesional en nuestro país. Por enfermedad, se pagará el sueldo íntegro durante 30 días; ensayos, sueldo completo después de 10 días hábiles. El descanso semanal se extiende a las compañías en gira, las que también se benefician con el 25 % de rebaja en las tarifas ferroviarias. Los empresarios, ahora nucleados en APTA, abonarán voluntariamente el aguinaldo; asimismo las empresas colaboran a partir del año 1954 en la retención de un porcentaje de los salarios con destino a la Obra Social.

No ha sido necesaria ninguna lucha gremial para gozar de las nuevas condiciones. Todo se ha resuelto en las dependencias gubernamentales, quizá "porque se ha logrado alcanzar un entendimiento entre el capital y el trabajo" (Actas AGAA, 21/5/1951).

Los únicos paros generales son aquellos ordenados por la CGT en apoyo al Poder Ejecutivo. También desde la central obrera llega la indicación para fusionar en un solo sindicato a las entidades actorales. El principio es justo: el actor es único e indivisible, sea cual fuere el medio en el que desarrolla su labor. A principios de 1953, la Gremial y la Asociación Gente de Radioteatro acuerdan la fusión bajo el nombre de "Sindicato de Actores de la República Argentina" (SADRA).

Los intérpretes radioteatrales habían constituido su asociación en pleno auge de la actividad, en 1943. Jugaron papel importante en la FADEP y en la huelga radial de 1946, que mantuvo 15 días paralizadas las emisoras. Después hubo cambios en su conducción, sumándose a la corriente mayoritaria en el movimiento obrero.

Contaban con personería gremial, convenio de trabajo y local propio (Maipú 370). Los trámites administrativos para concretar la fusión se demoran. En el interín, se producen las reuniones con la Asociación Argentina de Actores que concluirán por incorporarla también al Sindicato. La Gremial ofrece darle a la obra social la sigla "AAA"; igualmente se conviene en que el patrimonio de ésta se destine sólo a la acción social y previsional de la nueva entidad. La comisión directiva quedará formada por partes iguales entre las instituciones que se fusionan (Máscara N° 127, oct-dic. 1954).

En las elecciones del 28/2/1955 se consagra a la nueva conducción, encabezada por Francisco Rullán, secretario general; A. Acosta Machado (ex AGdeR), secretario adjunto; P. Pellicciota, secretario administrativo; Rodolfo Zenner (ex

AAA), secretario de prensa y propaganda. Funcionan secretarías por rama: Radio y TV, Cine, Cuerpos de baile y coristas, Teatro, Circo, Apuntadores y Traspuntes. Al constituirse el Sindicato, que conserva la personería gremial N° 65 de la ex AGAA, se incorporan las filiales ya organizadas por la gente de radioteatro en Mar del Plata, Córdoba, Mendoza y Concordia; luego se reconstituirá la de Rosario y se crearán las de Santa Fe, Resistencia y Roque Sáenz Peña. Todo este desarrollo gremial quedará interrumpido en setiembre de 1955 por el golpe militar, la llamada “revolución libertadora”.

DE LA INTERVENCIÓN MILITAR A LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA

La “normalización”

Los sectores del privilegio buscan recuperar posiciones en el país: la crisis económica es descargada brutalmente sobre el pueblo. Para conseguir sus objetivos deben maniatar al movimiento obrero y así comienzan una rápida ofensiva bajo la bandera de la libertad y la democracia sindical. La casi totalidad de los sindicatos son tomados por grupos “revolucionarios” que asumen sus direcciones sin consulta ni asamblea de afiliados. Luego vendrán las intervenciones militares a “normalizar”, discriminando a los más combativos. En el gremio actoral, la “Junta Provisoria” que asume el 4 de octubre de 1955 es reemplazada al mes siguiente por un capitán de fragata designado interventor por la central obrera, la cual se encontraba bajo régimen militar. Durante su breve ocupación, la Junta ha decidido recuperar el nombre de “Asociación Argentina de Actores” para el sindicato, medida avalada por la intervención, que además resuelve convertir a los miembros de la Junta en asesores.

¿Cómo repercute la situación económica y social del momento sobre el oficio del actor? Desaparecen rápidamente las fuentes de trabajo. Comienzan a derribarse teatros céntricos para convertirlos en galerías comerciales o playas de estacionamiento; la producción cinematográfica se paraliza por falta de créditos; las radios bajo control oficial despiden artistas. Ante la contraofensiva patronal se deterioran las condiciones de trabajo; hay pérdida de conquistas y disminución de los ingresos mientras sube el costo de vida. La conducción sindical en manos de la intervención no revela sensibilidad ni eficacia para encarar los graves problemas que se precipitan sobre la profesión. Como ejemplo, se disuelve de un plumazo a todas las filiales provinciales, excepto la de Rosario.

También reaparece la discriminación política. Circulan entre los productores varias “listas negras” con los adherentes al anterior régimen, a tal punto que la intervención debe salir al cruce: “no reemplazar las listas negras de ayer por las listas negras de hoy”, so pena de volver a épocas pasadas, aunque por supuesto no se deja de acusar a quienes actuaron como “delatores” de sus compañeros y como “entreguistas” de la AAA, a cambio de “prebendas” (Actas, 10/5/1 956).

En febrero de 1956 la CGT reemplaza al interventor por un vicecomodoro para pilotear el proceso electoral de los actores, quienes a comienzos del año siguiente retoman la conducción de su entidad al asumir la lista encabezada por Francisco Petrone, Alberto Barcel y Juan Borrás.

Movilización por leyes protectoras

Las primeras gestiones que se encaran van destinadas a paliar los efectos de la crisis, a través de leyes que protejan la actividad artística. Para ello se establecerán estrategias comunes con las agrupaciones afines en cada sector, acompañadas con importantes movilizaciones de afiliados.

En la producción cinematográfica se obtiene el decreto-ley 62 de 1957, por el que se norman subsidios y la exhibición obligatoria de los filmes nacionales, además de la creación del Instituto Nacional de Cinematografía que administrará el Fondo de Fomento integrado por el 10 % de las localidades vendidas. La oposición de las cadenas de exhibición conduce a duros enfrentamientos; para encarar la lucha por la aplicación de la ley, las entidades artísticas se concentran en la Unión del Cine Argentino (UCA), donde participa la AAA junto a una docena de instituciones. Es evidente que no alcanza con la sanción de la norma legal: luego debe vigilarse que no se desvirtúe en su reglamentación y en su aplicación práctica.

La experiencia será válida también para el teatro. El Fondo Nacional de las Artes creado por el decreto-ley 1224, del 3-2-1958, es complementado al día siguiente con el N° 1251, de “Fomento de la actividad teatral”, que declara a esa actividad “como elemento directo de difusión de cultura, acreedora del apoyo económico del Estado”. Para cumplir con lo enunciado, el Fondo debe encargarse de la concesión de créditos para la construcción o adquisición de salas a fin de cederlas con preferencia a cooperativas de trabajo (art. 4°); la subvención a elencos, seleccionándolos sobre la base de repertorios de idoneidad profesional (art. 7°); la organización de concursos, festivales nacionales, regionales e internacionales, premios y becas a quienes se destaquen (art. 10°).

El Fondo Nacional de las Artes tiene asegurada una ejemplar autarquía financiera, pues percibe el 5 0/o de los ingresos brutos de radio y televisión; otro 5 % sobre los importes de los avisos comerciales en esos medios; 10 0/o sobre las entradas a los bailes a base de discos; y 5 0/o sobre las recaudaciones del IN de Cinematografía. Una década después, bajo el régimen militar de Onganía, perderá esas fuentes propias de recursos. Hoy depende en lo fundamental de las partidas presupuestarias del Ministerio de Cultura y Educación, cuyos fondos padecen de debilidad crónica. Aquellos hermosos objetivos de fomento del teatro (y otras actividades artísticas) que habían comenzado a cumplirse, quedarán —como tantas veces en nuestra historia— en mera expresión de buenos deseos, a pesar de las protestas de los sectores interesados.

Respecto a la demolición de los teatros por sus propietarios, se forma una Comisión pro Defensa que a principios de 1959 y después de intensa campaña, obtiene del Congreso la ley 14800, que obliga a construir una nueva sala en el mismo terreno.

Otra movilización importante de la época es la lucha por la habilitación del Teatro Municipal General San Martín. Iniciadas las obras durante la segunda presidencia de Perón, quedaron paralizadas hasta fines de 1957, cuando surge un proyecto oficial para destinarlo a oficinas y licitarlo. Se forma entonces el “Movimiento pro habilitación” (AAA, Argentores, SADE, FATI, Músicos, Titiriteros, Escenógrafos, etc.) que alcanza a ser reconocido por decreto municipal de 1960 en carácter de “Comisión Honoraria Asesora”. Una vez conseguido el objetivo de abrir el teatro, la

Comisión elabora un plan de actividades para colocarlo al servicio de la cultura popular; aspiran a participar honorariamente pero con pleno derecho en un gobierno colegiado junto a los representantes municipales. Sin embargo la Intendencia los confina a tareas de consultores sin derecho a decidir. Luego de los sucesos políticos militares de 1961/62 (desplazamiento del presidente Frondizi y asunción de Guido), los asesores serán nombrados directamente por el Intendente, sin ninguna participación de las entidades representativas. La misma falta de democracia en la política cultural frustrará la ejemplar experiencia de Caviglia al frente de la Comedia Nacional Argentina (1956-1960), presidida por un consejo conformado por delegados de los integrantes de la compañía. La carencia de autonomía causa finalmente la renuncia del director por “cansancio moral” y también la del elenco encabezado por Inda Ledesma, Ernesto Bianco, Corrado Corradí y Milagros de la Vega, entre otros, en solidaridad con la posición ética de su conductor. Esa búsqueda de auspicio del Estado pero conservando la autarquía, motiva el apoyo de la AAA al proyecto del Senador Dávila para la creación del “Instituto Nacional para el fomento de la actividad teatral”. Con media sanción del Senado en 1959, quedará congelado en la cámara baja.

La TV y el actor

La televisión, iniciada por el Estado en 1951, influirá profundamente sobre la profesión del actor, tanto en los aspectos artísticos como económicos. La creciente popularidad del nuevo medio induce a los capitales privados a gestionar en 1957 una Ley de Radiodifusión que permita la licencia a particulares. Con la instalación tres años después de los primeros canales privados, se desata una feroz competencia por la captación de televidentes y aparece la medición de audiencias, el “rating”.

Goar Mestre, empresario de vasta experiencia en la Cuba anterior a Fidel Castro, introduce las probadas técnicas comerciales de origen norteamericano. El público se convierte en “consumidor”, pasible de ser manipulado para beneficio de los anunciantes; el “rating” determina la programación y, por consecuencia, el trabajo del intérprete. Ahora su prestigio profesional no dependerá de la calidad de su actuación, sino de esos misteriosos porcentajes que —tal como una oscura deidad— deciden su vida o su muerte laboral. En perjuicio del actor se agrega el ritmo intensivo de trabajo que imponen las productoras para maximizar ganancias, con el resultado de atentar contra la labor creativa. Cada avance tecnológico (videotape, cable coaxial, etc.) redundará en un acelerado desgaste de su imagen y en una mayor explotación económica de su arte.

A pesar de todos los inconvenientes, la TV se constituye en la fuente principal de trabajo para el actor, ante la simultánea desaparición de la mayoría de los productores teatrales y la acentuada disminución del número esos misteriosos porcentajes que —tal como una oscura deidad— deciden su vida o su muerte laboral. En perjuicio del actor se agrega el ritmo intensivo de trabajo que imponen las productoras para maximizar ganancias, con el resultado de atentar contra la labor creativa. Cada avance tecnológico (videotape, cable coaxial, etc.) redundará

en un acelerado desgaste de su imagen y en una mayor explotación económica de su arte.

A pesar de todos los inconvenientes, la TV se constituye en la fuente principal de trabajo para el actor, ante la simultánea desaparición de la mayoría de los productores teatrales y la acentuada disminución del número esos misteriosos porcentajes que —tal como una oscura deidad— deciden su vida o su muerte laboral. En perjuicio del actor se agrega el ritmo intensivo de trabajo que imponen las productoras para maximizar ganancias, con el resultado de atentar contra la labor creativa. Cada avance tecnológico (videotape, cable coaxil, etc.) redundará en un acelerado desgaste de su imagen y en una mayor explotación económica de su arte.

A pesar de todos los inconvenientes, la TV se constituye en la fuente principal de trabajo para el actor, ante la simultánea desaparición de la mayoría de los productores teatrales y la acentuada disminución del número esos misteriosos porcentajes que —tal como una oscura deidad— deciden su vida o su muerte laboral. En perjuicio del actor se agrega el ritmo intensivo de trabajo que imponen las productoras para maximizar ganancias, con el resultado de atentar contra la labor creativa. Cada avance tecnológico (videotape, cable coaxil, etc.) redundará en un acelerado desgaste de su imagen y en una mayor explotación económica de su arte.

A pesar de todos los inconvenientes, la TV se constituye en la fuente principal de trabajo para el actor, ante la simultánea desaparición de la mayoría de los productores teatrales y la acentuada disminución del número vivo en las radios debido a la invasión de las multinacionales del disco.

La AAA interviene a fin de encauzar la actividad, evitar “deslealtades” y “ordenar algo dentro de la anarquía en que se desenvolvía la TV” (Actas Asambleas, oct. 1960). Desde mediados de 1959 rige el primer Convenio de Trabajo: para hacerlo cumplir, se nombran inspectores rentados. El principal objetivo es impedir la “robotización”, en defensa de la dignidad del trabajo actoral. Se estipulan modalidades de ensayo y grabación; entrega anticipada de libretos; contrato obligado de directores de puesta en escena, al igual que apuntadores, en este caso para evitar los consabidos “cartones” que faciliten la lectura del texto durante la actuación. Otras medidas protegen al arte “vivo”, como la prohibición de transmitir las obras teatrales en cartel. Las innovaciones electrónicas obligan a fijar con especial detalle los pagos de las “repeticiones” de programas en el interior del país y el exterior.

La necesidad de enfrentar a empresas de envergadura y con experiencia transnacional, lleva a considerar el cobro de las remuneraciones a través de la entidad, para que el actor pueda hacer respetar su contrato sin exponerse a represalias personales. A comienzos de 1961, 400 socios dan su conformidad; dos años después queda consagrado el sistema (Actas Asambleas, 25/5/1963). Como una consecuencia, los servicios administrativos deberán adecuarse a la incipiente operatoria que luego se extenderá a las otras ramas del espectáculo.

El ingreso irrestricto de series extranjeras —las “latas”— provoca la protesta de la AAA, no sólo en defensa de las fuentes de trabajo sino también de nuestra identidad cultural, dañada por mensajes de gratuita violencia y deformaciones lingüísticas (Máscara - 2º época - N°10 oct-dic., 1961). Como derivación de esta

lucha comienzan a doblarse series en nuestro país y en 1962 se firma el primer Convenio de Trabajo de la especialidad.

Los avances

En los años '60 la AAA experimenta un salto cualitativo. En el aspecto patrimonial, hay logros como el de la casa propia, después de la exitosa rifa de 1963/64. La pintoresca casona de Viamonte 1443 albergará todo el sector de prensa y cultura: biblioteca, cursos, redacción de Máscara, deportes. Las actividades mutuales y gremiales continúan en la Casa del Teatro.

Quizá el avance más notable se registre en el terreno de la conciencia sindical. La controversia alrededor del carácter de la entidad irá más allá de formalismos tales como el de alterar la denominación, adicionando el término "gremial" en medio de los tradicionales "cultural" y "mutual", a solicitud de la Dirección de Asociaciones Profesionales (Actas Asambleas, 3/3/1958).

En la Asamblea del 13/11/1961 se discute la permanencia o no en la CGT. Dos conceptos se enfrentan: aquel que considera al actor como una profesión liberal — similar a un médico o un abogado— y el que lo concibe como un trabajador, pues tiene patrón y relación de dependencia. Después de agitado debate, triunfa la posición laboralista. Cuando un sector protesta contra el carácter político-partidista que por entonces desarrolla la central obrera, la respuesta mayoritaria es que la solución no es desafiliarse, sino tratar de cambiar esa orientación.

Por supuesto, en su condición de trabajador cultural, la actividad gremial se vincula de manera dialéctica con los demás objetivos de la entidad, realimentándose mutuamente. El ejemplo inmediato es la rama cinematográfica: la lucha por la aplicación de la ley del "6 a 1" (un estreno argentino por cada seis extranjeros) en defensa de la producción nacional, se une a la firma en 1965 del primer Convenio de Trabajo para la industria, gestión que venía demorándose por más de una década.

Otra situación resuelta es la relación con las organizaciones actorales del extranjero. Desde sus comienzos la AAA estableció pactos de reciprocidad con españoles, mexicanos y uruguayos, entre otros: pero a partir de la afiliación a la Federación Internacional de Artistas (FIA) en febrero de 1955 y de la primera reunión latinoamericana en Santiago de Chile en 1959, es cuando se adquiere conciencia cabal de que sufrimos idénticos problemas y debemos encarar soluciones en común. Un tema prioritario como el de la penetración cultural que ejercen las empresas transnacionales desde los medios de comunicación masiva, sólo puede resolverse por medio de la solidaridad internacional. Las reuniones de los sindicatos del continente desembocará años más tarde en la conformación del Bloque Latinoamericano de Artistas (BLADA), que mantiene estrecho vínculo con la FIA. Finalmente, todo este proceso de luchas y esclarecimiento que reseñamos, se condensa en 1964 con el surgimiento de una camada de dirigentes que plasma el nuevo rumbo. En su seno se amalgaman el nuevo tipo de actor que surge de las manos de maestros como Cunill en el Conservatorio, junto a los elementos de extensa trayectoria independiente y ahora profesionalizados por la televisión. La coherencia ideológica y la consecuente firmeza de su accionar, serán una escuela viva para forjar nuevos cuadros. Sólo esa continuidad de una línea de conducta

gremial puede explicar cómo pudieron superarse los graves ataques que sufren la entidad y sus asociados: la larga noche de los bastones largos de Onganía-Levingston-Lanusse (1966/1972); la criminal agresión de la "Triple A" (1974/1975); y, por sobre todo, el "Proceso" genocida (1976-1983).