


Presentación

Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902 – 1955)

 Proyecto UBACyT “Los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires: la especificidad laboral como condicionamiento de su situación social, cultural y gremial (1902–1955)”

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Fecha de recepción: 30/03/2018. Fecha de aceptación: 12/04/2018.

El presente *dossier* reúne los resultados de tres años de investigación grupal en el marco del proyecto UBACyT “Los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires: la especificidad laboral como condicionamiento de su situación social, cultural y gremial (1902–1955)”. El objetivo principal de esta indagación es poner de relieve los vínculos existentes entre el mundo del arte y el mundo del trabajo, partiendo de la constatación del profundo silenciamiento que pesa sobre las condiciones de producción en el arte y en la cultura.

En efecto, se trata de una problemática invisibilizada, no percibida por los agentes vinculados a la misma, excepto por el síntoma, que es la permanente queja de los artistas ante la gratuidad y la precariedad crónicas de su trabajo. Sin embargo, es notable la enorme actividad existente en la Ciudad de Buenos Aires en materia de espectáculos. Por consiguiente, hay una gran cantidad de recursos humanos y económicos puestos en juego en la misma, pero éstos no llegan a los trabajadores.

Se ponen de manifiesto entonces, las dificultades, tanto por parte de las instituciones estatales, los gremios, los estudios académicos y el propio colectivo afectado, para profundizar en la problemática del ejercicio de actividades culturales como parte del mundo del trabajo, ya sea en relación de dependencia o en otro tipo de organización de la producción.

Sin duda, esta dificultad es reforzada por una cultura occidental en la que ambas esferas, la artístico-cultural y la laboral, se perciben como separadas. Generalmente, el vínculo entre el mundo del trabajo y el mundo del arte o la cultura es aquel que deriva de la noción de educación *por el arte*: el arte sería portador de formas y contenidos civilizadores y/o emancipadores, que deberían ser comunicados para beneficio de los sectores populares. Esto forma parte de una noción de cultura muy arraigada en nuestras sociedades, por la cual existirían productores y transmisores de los bienes culturales y receptores y beneficiarios, lugar que les cabe a las clases trabajadoras. No en vano, cuando las mismas se convierten en productoras de arte, estas experiencias son estigmatizadas por su condición de tales, con nombres que van desde *teatro obrero* hasta *teatro comunitario*, como si tanto sus características, valores estéticos y temáticas

sólo estuvieran determinadas por la condición social de sus productores. También participa de esta polarización, la supresión de la referencia a la clase social a la que pertenecen los artistas legitimados.

Estas ideas, que operan de forma implícita, obturan el planteo de los productores de arte como trabajadores e incluso, como asalariados, como si explicitar esta evidencia comprometiera nuestras nociones mismas de cultura y de arte. Sucede que unir estas esferas insistentemente separadas, genera una serie de interrogantes: ¿puede sostenerse nuestra visión idealizada y romántica del artista que responde sólo a su inspiración y a su talento si se reconoce al mismo como un trabajador, es decir, como alguien que obtiene los medios de su subsistencia a partir de su actividad? ¿Qué arte puede o quiere producir un asalariado? ¿Qué arte puede o quiere producir un sujeto que no percibe ninguna retribución económica por su labor? ¿Las actividades comerciales y no comerciales (en apariencia) que se basan en la explotación de las artes del espectáculo, generan plusvalía? ¿Quién se apropia de la misma?

A partir de estas preguntas, el presente conjunto de trabajos analizará el derrotero de las artes del espectáculo en la Ciudad de Buenos Aires desde las primeras décadas hasta mediados del siglo XX, con el afán de establecer en qué medida los roles jugados por los agentes implicados en la actividad impidieron o promovieron la configuración de una identidad del artista como trabajador, y la visibilidad u ocultamiento de las relaciones de producción en el mundo del arte y de la cultura. Nos centraremos en los avatares de las organizaciones gremiales de los artistas, en su relación con la escasa legislación vigente en la época, con los empresarios del espectáculo y con las políticas culturales y laborales de los distintos gobiernos que se sucedieron en el período. Pero además, nos proponemos analizar los sentidos asociados con la condición de artista que circulaban en el campo cultural de la época y que, en cierta medida, continúan operando en la actualidad.

Consideramos que es en la primera mitad del siglo XX cuando se conforman los lineamientos generales de esta problemática. Por consiguiente, analizaremos el período en base a las identidades que se hallaban en pugna (la de trabajadores, la de productores y la de militantes de la cultura o de la emancipación política), los vínculos establecidos u obturados con otros trabajadores y la contradictoria relación con las políticas estatales y con los sectores que detentaban los medios de producción en el mundo de la cultura.

Creemos que es necesario revisar y completar la historia existente al respecto, desde una perspectiva de cara al presente, es decir, con la voluntad de explicar cómo se llegó a la situación actual y por qué. Creemos que deben pensarse qué alternativas posibles hay a la precaria condición laboral de los artistas, utilizando para ello las herramientas brindadas por las investigaciones existentes sobre el mundo del trabajo, pero sin descuidar la especificidad de lo artístico, que plantea todo un desafío para las categorías clásicas.

En efecto, uno de los aspectos centrales para un análisis de esta temática es la reflexión acerca de qué características tienen en común y en qué se diferencian los artistas de otros trabajadores. Consideramos que es en el entramado constituido por estas similitudes y diferencias donde se encuentra el origen de la incierta construcción de la identidad laboral de los artistas. En este sentido, la extrapolación de las experiencias de otros trabajadores, como por ejemplo la huelga y la autogestión, sin considerar la especificidad de la tarea artística, contribuyó a que esta problemática se mantuviera en el tiempo. El desconocimiento o desentendimiento por la singularidad de estas tareas es una actitud que se reitera en la legislación, en las políticas culturales, en la apelación que desde diversos grupos políticos se realizó y se realiza a los artistas, e inclusive en las propias organizaciones sindicales que los representan.

Por otra parte, creemos que el caso de los artistas puede convertirse en un modelo para iluminar nuevas formas de trabajo que están apareciendo en el mundo actual y que tampoco pueden explicarse con las categorías tradicionales. En este sentido, esta investigación se propone, en complemento con otras investigaciones similares, como un insumo a utilizar en el debate de nuevos marcos normativos y políticas culturales, aportando herramientas conceptuales para prever, evitar y/o subsanar la gratuidad y la precariedad laboral entre los trabajadores del arte y de la cultura.

Cabe destacar que este proyecto es el resultado de años de discusiones entre colegas del GETEA,¹ inicialmente sobre la cuestión de la situación laboral de los actores en el teatro alternativo. Aquella pregunta inicial se vinculaba con las condiciones del ejercicio de la actuación a partir del marco generado por la Ley N° 24800, más conocida como Ley de Teatro, de 1997. Tomando como punto de partida los trabajos sobre la historia del teatro argentino realizados por el Grupo y dirigidos por Osvaldo Pellettieri, se tornaba evidente que la mencionada Ley constituía el resultado de fenómenos de larga data en nuestro campo teatral y una especie de bastión esgrimido por el mismo, que se aferró al *status quo* generado por dicha normativa y que no intentó ir más allá o que no percibe como necesario ir más allá de lo que la misma propone o garantiza.

1. Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires

Con el tiempo esta preocupación se complejizó al incorporar a otros colectivos de trabajadores del espectáculo a los que la Ley de Teatro no alcanza, como es el caso de los actores que se desempeñan en otros circuitos y/o medios (con otros marcos legales), a los bailarines (que aún carecen de un marco legal específico) y a los artistas de variedades (que no entran en ningún marco, sino sólo de modo muy tangencial).

Lo que fuimos comprendiendo es que era necesario sistematizar nuestras observaciones, nuestras opiniones y sobre todo, que era necesario comprender en profundidad los antecedentes del estado actual de las cosas. Y para ello, el único camino era hacer historia. Nuestro objetivo no consistía en establecer una mera cronología de sucesos relevantes, sino en explicar las condiciones actuales como resultado de un proceso que consideramos es histórico y político (no en sentido partidario, aunque también la política partidaria tuvo implicancias en el mismo). En efecto, consideramos que en esta problemática existe una dimensión política profunda que se vincula con la conflictiva inclusión de los colectivos artísticos en las sociedades occidentales y que se expresan en tensiones que no llegan a discutirse, dado que subsisten implícitamente en un entramado conformado por admiración, desvalorización, fascinación, marginalidad, ganancias extraordinarias, altísimos niveles de desocupación y reproches morales.

Decidimos remontar nuestra indagación a la constitución del campo teatral (que, como sabemos, Osvaldo Pellettieri ubicó en 1902, cuando los Podestá se instalan en el Teatro Apolo) y finalizar esta primera etapa de nuestro trabajo a mediados de siglo XX. Observamos que, aun con distinciones, las cuatro primeras décadas del siglo pasado constituyeron un largo período de precariedad laboral y de vacío legal, en una actividad que aún conservaba los principios organizativos del siglo XIX. Y a pesar de las luchas del sector, que surgieron tempranamente aunque fueron muy desarticuladas, estos principios organizativos sólo se iban a modificar por la aparición de los nuevos medios de comunicación que desbancaron al espectáculo en vivo como principal forma de entretenimiento. Como ejemplo citemos el caso de la función *vermouth*, que se implementó al calor del éxito comercial del teatro en 1918, sin retribución salarial para los actores, que generó por supuesto muchas protestas e inclusive la primera huelga en 1919, y que, sin embargo, sólo se abolió en 1950, cuando el teatro por secciones ya no era económicamente redituable para los empresarios.

Por consiguiente, las primeras décadas del siglo XX presentan un estado de situación muy efervescente, pero sin grandes cambios para las condiciones laborales de los

trabajadores del espectáculo, hasta la llegada del teatro independiente, por un lado, que instó a los artistas a abandonar la profesionalización, y el primer peronismo, por otro, cuya estrategia consistió en una profundización de la organización sindical en todos los sectores, e incluso la incentivó en aquellos en los que no la había. Esto alcanzó a los artistas, que fueron inéditamente interpelados como trabajadores, hecho que suscitó no pocas tensiones y conflictos. Como todos sabemos, el golpe militar de 1955 clausuró este estado de cosas, dando inicio a un período con nuevos lineamientos políticos, sociales, económicos, laborales y también culturales, por lo que esta primera etapa de nuestra investigación llega hasta dicho momento.

El presente *dossier* se halla conformado por artículos que analizan la problemática en general y por estudios que focalizan en disciplinas y/o ámbitos de desempeño artístico en particular: teatro de texto (Lía Noguera), variedades (Susana Shirkin), cine (Marta Casale) y danza (Eugenia Cadús). Si bien los artistas con desempeño en la radio están incluidos en los artículos generales, queda pendiente un estudio específico sobre las condiciones laborales en dicho medio. La radio no sólo fue un importante ámbito laboral para los artistas en la época de los grandes radioteatros, sino que también en la actualidad constituye un espacio de trabajo para actores devenidos en conductores y nunca dejó de serlo para los artistas de variedades (principalmente, humoristas e imitadores). También son ámbitos laborales de gran importancia la publicidad y el doblaje, que requerirían de indagaciones propias.

En los estudios generales nos referiremos indistintamente a *artistas* cuando hablemos de los colectivos que constituyen el objeto de nuestro estudio como forma de simplificar el discurso, y sin la intención de escamotearle el carácter artístico a la tarea de los autores, directores, guionistas y coreógrafos. No obstante, hemos decidido no incluir a estos colectivos en nuestra investigación, por considerar que, en los lineamientos propios de la cultura occidental, las instancias vinculadas al logos y/o al sentido o el diseño de la representación, desempeñan funciones jerárquicas (o que se perciben o valorizan como tales) en el hecho artístico. Esto no implica que no sean necesarios trabajos que indaguen en las condiciones laborales de estos grupos.

También sería interesante poder establecer vínculos entre las condiciones laborales de los artistas del espectáculo en Buenos Aires con lo que sucede en las provincias y con otros colectivos con problemáticas similares, como los artistas visuales, los músicos, los intelectuales, los investigadores, etc.

Por último, no vamos a abordar en profundidad la cuestión de la formación artística, aunque en varias oportunidades vamos a referirnos a la misma de manera tangencial. Este, no obstante, es un aspecto clave, porque constituye el mayor complemento ocupacional y muchas veces la fuente principal de ingreso de los artistas. Además, es el ámbito donde el imaginario asociado a las formas de producción y a las condiciones laborales se transmite, se reproduce y, por consiguiente, se perpetúa. Por tales motivos, es necesario un estudio especializado sobre la formación artística, tanto oficial como privada, institucionalizada o informal, así como la generación de indicadores que permitan evaluar la actividad.

Otras cuestiones que se revelaron como importantes en nuestra investigación se vinculan con las problemáticas de género y con la infancia. En efecto, tanto la situación de las mujeres como la de los niños artistas constituyen temas pendientes de estudio específico. Si bien los mimos fueron abordados en algunos artículos de este *dossier*, el campo de reflexión que se abre es enorme y, en gran medida, inexplorado.

Como vemos, lejos de constituir una mera disquisición intelectual, esta problemática posee en la Argentina una actualidad incuestionable, tal como puede observarse en

la actividad desarrollada desde 2008 por el Foro Argentino de Danza, que busca impulsar la Ley Nacional de la Danza y conformar un sindicato de bailarines; en las reiteradas disputas entre la Asociación Argentina de Actores y la UADAV (Unión Argentina de Artistas de Variedades) respecto a la representación sindical de los artistas (el caso del espectáculo *Stravaganza* [2011] de Flavio Mendoza es quizá el más emblemático); en los conflictos suscitados entre artistas y artistas-empresarios (siendo los casos de Adrián Suar y Flavio Mendoza los más renombrados); en la tensión generada por la promulgación de la Ley del Actor en 2015, etc. Por otra parte, la cuestión laboral de los artistas y los fenómenos de precarización y autoprecarización en las industrias creativas también constituyen una preocupación creciente en otros países, en los que en igual medida se vislumbra el desafío ante lo novedoso de la cuestión.²

No obstante la vigencia de la problemática, este es un tema muy poco transitado por parte de los estudios teatrales y cinematográficos, e inclusive por los estudios vinculados al mundo del trabajo, por lo que encontramos muy poco material previo. Existen dos historias oficiales de la AAA (Asociación Argentina de Actores), la más conocida de las cuales es el libro de Teodoro Klein publicado en 1988. No obstante, en 1969 el gremio había publicado otro estudio, de María Delia Pitacco y Victoria Romero, con motivo del cincuentenario de la Asociación en la revista *Hechos de Máscara*. Esta revista también constituye una fuente, al igual que el *Boletín de la Sociedad Argentina de Actores* que la antecedió, aunque ambas discontinuas. En este sentido, estas publicaciones pueden ser consideradas la voz oficial del gremio, o cuando menos, del grupo que ocupaba la dirigencia del mismo cuando fueron realizadas. De todos modos, al no haber estudios posteriores que aporten otras visiones, podemos considerar que continúan siendo las versiones de la historia que el gremio considera como válidas. También la AADET (Asociación Argentina de Empresarios Teatrales) cuenta con su propia historia en el libro *Los Productores*, de 2012, que permite inferir la postura de los empresarios ante varios sucesos históricos.

Por otra parte, han sido fundamentales para esta investigación los trabajos de Osvaldo Pellettieri, Rubens Bayardo (a quien le agradecemos enormemente el generoso ofrecimiento de su tesis de doctorado), Florencia Caudarella, Carolina González Velazco y Mariana Baranchuk, con los que hemos dialogado, acordado y discrepado en cada uno de los artículos.

Otro aspecto que se desprende de la problemática misma es la enorme carencia documental o el estado incompleto de las fuentes, porque ni las empresas ni las instituciones sindicales o estatales conservan la información o, si lo hacen, no está organizada. En general, la documentación vinculada con la contratación y los sueldos de los artistas es considerada como netamente administrativa, sin vinculación con los aspectos artísticos de la actividad. Esto conlleva a que construir un relato histórico de las condiciones laborales de los artistas en nuestro país sea muy dificultoso y a veces, imposible. A esto se suma la inestabilidad de algunas entidades sindicales, que desaparecieron o que interrumpieron la actividad durante décadas (como la Unión Argentina de Artistas de Variedades).

Los propios artistas tampoco consideran relevante esta información, por lo que no la consignan en sus memorias, no la comentan en entrevistas o directamente ocultan todo dato relativo a las cuestiones estrictamente laborales, porque esto se percibe como desmerecedor del carácter artístico de su actividad y de su propia identidad.

El Estado, por su parte, ha revelado una sostenida carencia de interés por generar indicadores de la actividad o, cuando menos, por conservar la información de manera sistematizada. Si bien necesariamente la propia tarea de las instituciones vinculadas

2. Entre los casos existentes, podemos mencionar: *La situation des professionnels de la création artistique en Europe*, realizado por la Direction-Générale Politiques Internes de l'Union, Parlement Européen, en 2006; "El escenario del trabajador cultural en Chile", realizado por el Proyecto Trama-Red de Trabajadores de la Cultura en 2014; "Estudio y diagnóstico sobre la situación sociolaboral de actores y bailarines en España", realizado por la Fundación AISGE (Artistas Intérpretes Sociedad de Gestión) en 2016, entre otros, algunos de los cuales serán consignados a lo largo del dossier.

con el mundo de la cultura debería propiciar la existencia de archivos y/o bases de datos importantes, las mismas no se hallan organizadas, conectadas entre sí o disponibles para los investigadores que quieran consultarlas.

Por consiguiente, cada investigadora tuvo que construir su propia metodología de trabajo y de búsqueda de fuentes, que incluyeron soluciones eclécticas que van desde la consulta de archivos policiales hasta las entrevistas en profundidad a artistas y la solicitud de apertura de material nunca antes consultado, como fue el caso del archivo Jacobo de Diego, conservado en el INET.

De todos modos, no ha sido el objetivo de esta investigación la ostentación de datos inéditos o el hallazgo de fuentes, trabajo que, consideramos, les corresponde a los historiadores. Nos interesó, en cambio, y a partir de la reunión de datos significativos, proponer una interpretación como especialistas en artes de los motivos que subyacen a la precariedad laboral de los artistas del espectáculo en la Ciudad de Buenos Aires. Para ello, fue necesario realizar una auténtica "lectura a contrapelo" de los estudios históricos existentes e incluso del propio imaginario del campo artístico porteño, y de las ideas cristalizadas que circulan por el mismo casi sin cuestionamientos.

A lo largo de esta investigación hemos confrontado los resultados parciales en publicaciones y en reuniones científicas de carácter nacional e internacional, vinculadas con el mundo del trabajo, la sociología, la economía, la historia, el cooperativismo y el sindicalismo, además del propio ámbito de los estudios del teatro, el cine y la danza. Tanto los generosos comentarios y sugerencias recibidos así como el genuino interés y hasta la sincera sorpresa ante las condiciones de trabajo de nuestros artistas, han contribuido a ampliar y reforzar nuestras hipótesis, por lo que estamos muy agradecidas. Así como también lo estamos con la Universidad de Buenos Aires, que financió la investigación, con la Lic. Rosario Lucesole, que forma parte de nuestro equipo de investigación, contribuyendo con la búsqueda de fuentes y la difusión de nuestro trabajo, y con la Dra. Beatriz Trastoy y el equipo de *telondefondo*, especialmente con el Dr. Ezequiel Lozano, por el espacio de publicación y la cuidada edición del presente *dossier*.