

De los palcos a los gremios - La organización laboral de los actores en Río de Janeiro y Buenos Aires entre 1930 y 1945

Flavia Ribeiro Veras

Candidata a doctora en historia, Fundación
Getulio Vargas. Correo electrónico:
flavia1922@yahoo.com.br

Artículo recibido: 19 octubre 2015

Modificado: 30 de noviembre de 2015

Aprobado: 11 de diciembre de 2015

Resumen

El presente artículo trata de las cuestiones del mundo del trabajo de los artistas que movilizaron la Asociación Argentina de Actores y la Casa dos Artistas, entre los años de 1930 y 1945. Actualmente las dos instituciones están articuladas a raíz de las clases que brindan los artistas en sus respectivos países (Argentina y Brasil). El objetivo del artículo es pensar las relaciones de estas asociaciones en paralelo a las transformaciones de la identidad del artista que, desde la década de 1940, ha comenzado a posicionarse como artista-trabajador. Planteo que la identificación del artista con el mundo del trabajo tiene una naturaleza transnacional, una vez que fue el resultado de intensos diálogos y cambios internacionales por medio de giras, de transmisiones radiofónicas y del cine internacional. Esta investigación se ubica en el campo de la nueva historia social del trabajo y está encaminada a pensar la cuestión de la transnacionalidad.

Palabras clave: artista, trabajo, transnacionalidad, organización de clase.

From the stages to the unions - The actors' unionization in Río de Janeiro and Buenos Aires between 1930 - 1945

Abstract

This article deals with the issues of the world of work by artists who mobilized on the Argentina Association of Actors and the Casa dos Artistas between 1930 and 1945. Currently the two institutions unions class artists did in their countries (Argentina and Brazil). The objective of this article is to think relationships of these associations with the transformation of the artist's identity in the 1940s marked position as artist-worker. I argue that the identification of the artist with the world of work and their questions had transnational nature, once it was cleared of intense dialogue and international exchange by means of field trips, and radio broadcasts of international cinema. This research is located in the new field of social work history and is very involved with the question of transnationality.

Keylocks: artist, work, transnationalidad, labor class.

De los palcos a los gremios - La organización laboral de los actores en Río de Janeiro y Buenos Aires entre 1930 y 1945

Río de Janeiro y Buenos Aires son espacios que tuvieron históricamente gran importancia socio-económica y cultural para Latinoamérica, siendo en el primer cuarto de los años 1940 el de mayor desarrollo urbano e industrial (Sarlo 2004; Sússekind 1987). Entre las dos ciudades existían numerosos intercambios, incluso contemplaban acuerdos entre las embajadas¹ y con otros grupos sociales y políticos, como la Asociación de Broadcasters de Argentina y el Serviço de Radio e Propaganda do Brasil². Estos acuerdos aumentaban la posibilidad y expectativa de carreras internacionales para los artistas e intelectuales, incluso con transmisiones radiofónicas entre los dos países³.

Los artistas constituían un grupo con gran movilidad espacial y social, sobre todo por las constantes giras y la posibilidad - en un contexto de masificación cultural - de convertirse en estrellas internacionales. La importancia de Río de Janeiro, Buenos Aires y Montevideo en la ruta internacional de artistas de teatro y circo puede ser identificada ya en mediados del siglo XIX (Silva, Abreu 2009, 119 - 122). Pero fue en la década de 1940, con la expansión de la radio, que el protagonismo de estas ciudades latinoamericanas (sobretudo Buenos Aires y Río de Janeiro) se tornó más claro⁴.

Con la masificación de los medios de diversión, los artistas pasaron a soñar en tener fama en Hollywood. Entonces, las giras en Latinoamérica se transformaron en una manera de darse a conocer internamente para intentar la carrera en alguna empresa cinematográfica en Estados Unidos. El periódico porteño Radiolandia describe la trayectoria de artistas que siguieron este camino, es decir, primero tornándose conocidos

¹ En los archivos de la Cancillería Argentina hay harta documentación sobre las relaciones culturales entre Brasil y Argentina. Fue posible identificar viajes de artistas patrocinadas, investigar el trabajo del agregado cultural argentino en Brasil - Eugenio Julio Iglesias, mirar la programación de visitas diplomáticas y la creación de espacios culturales como el Instituto de Aproximación Intelectual Argentino-Brasileiro. El fondo investigado fue División Política con las cajas 1939; 1969; 2097; 2481; 2823; 3169; 3290/91; 3408; 3407; 3828; 9 - año 1942; 3 - año 1943; 3827; 2 - año 1942; 2 - año 1944; 3 - año 1945; 3972; 4327;

² Radiolandia, 08/08/1936. Material disponible en la Biblioteca Nacional en Buenos Aires.

³ Radiolandia, 22/08/1936. Material disponible en la Biblioteca Nacional en Buenos Aires.

⁴ México, Chile y Cuba también ganan posiciones de protagonismo internacional.

en Latinoamérica, para después dirigirse a los Estados y pronto volver a viajar por su continente como artistas de Hollywood⁵. Para lograr ascender en sus carreras los artistas latinoamericanos articularon amistades internacionales con periodistas, empresarios, embajadores y hasta financiadores de empresas que invertían en la publicidad en el radioteatro, tal como Palmolive, Colgate y Toddy.

En ese contexto, actores y empresarios necesitaban dinamizar sus actividades. Algunos oficios propios del teatro como el punto, los boleteros y grupos que formaban la *claque* se estaban extinguiendo, la función del director cambiaba completamente, mientras el cine y la radio se tornaban los medios más populares de diversión. Esa coyuntura hizo que toda la estructura profesional del teatro sufriese duros cambios, pero también experimentara adaptaciones. La emergencia y el desarrollo de la cultura de masas en Latinoamérica dejaron fuertes marcas en el mercado de diversiones porteño y carioca.

La popularización de tecnologías impactó y, de cierta manera, unificó el mercado de diversiones en la región y transformó definitivamente al artista en trabajador. En las dos ciudades, personas del interior o de las zonas más pobres de las ciudades tomaron los centros urbanos con el sueño de convertirse en grandes artistas (Karush 2013, 173-222; Wisnik 1972, 133).

En medio de tantas nuevas posibilidades se encontraban las asociaciones de artistas. Entonces, las asociaciones con más de una década de actividades intentaron frenar las transformaciones lo máximo que pudieron. Lo que estaba en disputa era la manera de relacionarse con el público y las estrategias para tener éxito. Esa fue una batalla perdida y las asociaciones tuvieron que adaptarse frente a las rápidas transformaciones del mercado de las diversiones. La masificación de los medios de diversión, visible en Río de Janeiro y en Buenos Aires entre los años de 1930 y 1940, imputó al artista un nuevo tipo de explotación, con posibilidad de fama meteórica, dinero y, todo eso, sin control por parte de ellos. Los aficionados, muchas veces por

⁵ El periódico Radiolandia muestra La trayectoria de muchos artistas como Pedro Vargas, Carmem iranda y la pareja Raul Roulin y Conchita Montenegro. Para hacer la investigación tuve que seguir los artistas en diversas ediciones del periódico, empecé con el año de 1936, hasta 1945, leyendo todos los números disponibles en la Biblioteca Nacional de Argentina.

medio de cartas para las broadcasters, pasaron a atribuir o descalificar las cualidades del artista y su trabajo⁶.

Mientras tanto, la idea de los artistas como trabajadores no fue aceptada de inmediato ni por ellos, ni por la sociedad. Los actores y actrices de los teatros porteños y cariocas a principios del siglo XX tenían muy en cuenta la libertad del oficio de actor. Entonces, llamarse trabajador significaría cambiar su arte en mercancía que tenía el valor del ticket de entrada. Esto sería reducir su libertad y su valor artístico.

Todavía, los artistas y sus asociaciones tuvieron que cambiar sus valores bajo el signo de la modernización tecnológica y del incremento del mercado de las diversiones en las dos ciudades. Los cambios en las estrategias de lucha y valores de los artistas en Río de Janeiro y Buenos Aires se hicieron necesarios frente la expansión del cine y de la radio, además del cierre de muchos teatros y la caída de su público. Como efecto, se profundizaron en los artistas las tristezas típicas del mundo del trabajo obrero, como la desocupación o la explotación por horas de trabajo no pagas. Tanto AAA, como la Casa dos Artistas, expusieron la expansión del cine como una pérdida para el teatro y para el arte nacional:

En el cine - arte rebajado a simple distracción – el espectador encuentra todo hecho. Es lo superficial frente a lo profundo. El teatro y el cine tienen como diferencia fundamental lo que va del mismo al actor, del libro al periódico, de la pintura a la fotografía, de la improvisación al oficio. Pero el cine, además, armoniza el espectáculo manejando los mejores elementos y toma por mercado todo el mundo. Por eso el teatro, artístico cuando se quiera, pero modesto y generalmente local, no puede resistir la pujanza de ese invasor que ataca con todo – sobre todo con armas del siglo XX – y que además, coincide con los gustos de la mayoría⁷.

O cinema em si não é inimigo do teatro, desde que este seja devidamente organizado. O mal que advém do cinema para o teatro é a ação dos distribuidores de filmes, que, por contratos atrevidos, proibem os proprietários ou concessionários de teatros com écran a exibição, em conjunto, de palco e filme. Quando tais exigências fogem dos contratos, existe, contudo, as conjunturas que as denotam⁸.

⁶ Floriano Faissal, artista brasileño de radio y teatro, habló en su testimonio al MIS-RJ (07/09/1976) sobre las cartas que los artistas del radio-teatro recibían en la Radio Nacional de Río de Janeiro. También el periódico Radiolandia de 12/09/1936 notificó que la Radio Belgrano recibía más de cinco mil cartas de oyentes, incluso de personas fuera de Argentina, entre los cuales, muchos brasileños. En la misma materia muestra los artistas capeones de cartas contestando sus admiradores.

⁷ Hechos de Máscara, Abril de 1940. “Crisis actual de teatro Rioplatense”. Material disponible en la Biblioteca de la AAA.

⁸ Anuário da Casa dos Artistas, 1940. – Material disponible en la Biblioteca Nacional en Río de Janeiro.

Las asociaciones de artistas reaccionaron a los cambios en el mercado de diversiones teniendo como material de acción el conjunto de experiencias que acumularon en las luchas nacionales y en la recepción de informaciones de otras partes del mundo. En esa perspectiva la conexión entre la experiencia de los artistas de Río de Janeiro y Buenos Aires es muy fuerte por el histórico tránsito de artistas y empresarios entre las dos ciudades.

Considero que la formación de la identidad de los artistas como trabajadores es un fenómeno transnacional, una vez que no se puede explicar solamente adentro de los límites nacionales. No se trata de subyugar un espacio a otro, o de decir que fue EUA, a través de la fuerza de Hollywood, que transformó la identidad de los artistas porteños y cariocas, tornándolos trabajadores. Lo que defiendo es que los artistas de Río de Janeiro y Buenos Aires, a pesar de haber vivido experiencias individuales y colectivas distintas, mirábanse y se inspiraban, mientras que la crisis de 1929, con todas sus consecuencias, y Hollywood fueron como puntos de encuentro y construcción de experiencias.

A partir de la década de 1990 se inició lo que se llama *transnational turn*. Las raíces de estos trabajos son los estudios de historia atlántica protagonizados por Peter Linebaugh y Marcos Rediker. Después de ellos otros investigadores en ciencias sociales empezaron a pensar procesos que rompieron con las barreras nacionales – como la circulación de ideas, comportamientos, migraciones etc.

Seigel (2009, 01-12) explica que los estudios transnacionales no destruyen el concepto de nación, pero muestra que sus fronteras son borrosas. La autora argumenta que esta cuestión no disminuye el nacionalismo, todo lo contrario, muchas veces lo hace más fuerte. El estudio de caso de los artistas testifica esa afirmación, una vez que en las giras internacionales tanto los porteños como los cariocas hicieron de la nacionalidad su producto de trabajo, anunciándose como “embajada cultural”⁹, o como compañía

⁹El periódico Radiolandia llamaba los grupos de artistas de una misma nacionalidad como “embajada artística” o “embajada cultural”. Un ejemplo muestra la edición de 01/08/1936, cuando un grupo de artistas profesionalmente oriundos de Río de Janeiro (Alzirinha Camargo, Benedicto Laceda, Raul Roulin, Conchita Montenegro y Francisco Alves) se presentaba en la radio argentina “El Mundo”. Radiolandia los categorizó como “embajada carioca en la Radio El Mundo.

nacional¹⁰. Muchas veces incluso reafirmando estereotipos nacionales y continentales como el gaucho, el sambista u el *latin lover*.

En el campo de la historia del trabajo, la *transnational turn* concurre con la historia global, que se involucró por los esfuerzos de Linden (2008, 17-80). Él ha intentado rehacer los conceptos de clase trabajadora e incluso de trabajador, poniendo atención en los trabajadores libres, esclavos, domésticos y en muchas otras formas híbridas de trabajadores libres y no libres. Para eso se articuló mundialmente un grupo de trabajo llamado *rework* que tiene el objetivo de juntar estudios acerca del *Sul-Global*¹¹ y producir trabajos sobre las peculiaridades de los mundos de trabajo en Latinoamérica, Asia y África.

Todavía hay una zona de intercesión entre los adeptos de la historia global y de la *transnational turn*, por ejemplo, en la negación del eurocentrismo y de conceptos hechos afuera de la experiencia social. Sin embargo hay conflictos también. Seigel (2005, 63-64) diferencia la historia trasnacional de la historia global porque la primera mira procesos que cruzan las fronteras nacionales y la segunda intenta “regalar más terreno a la historia”. O sea, por estudiar casos nacionales del *Sul Global* aisladamente.

Los estudios hechos hasta ahora a la luz de la historia global son muy importantes porque nos permiten conocer historias de espacios que en un enfoque euro-centrista nunca sabríamos. Todavía la crítica de Seigel es muy pertinente, porque las fronteras nacionales en los países del *Sul Global* muchas veces son conflictivas y no comportan la experiencia social de personas que periódicamente las cruzan, por ejemplo, por trabajo o por guerra, o de grupos indígenas y nómades, intelectuales, marines y tantos otros.

Antes de todo ese debate acerca de los temas que rompen fronteras nacionales, en un abordaje marxista Hobsbawm (2005, 79-98) trató la manera como se conformaban las organizaciones laborales y expresó que las barreras nacionales eran unas de las mayores dificultades para la internacionalización de la clase obrera. La constitución de

¹⁰ Hay muchos ejemplos como la “Companhia Argentina de Revistas”, que se presentó en el teatro Carlos Gomes en Río de Janeiro. Funarte, Acervo: Empresa Paschoal Segreto, Localização: ORGr.AC/[Empresa Paschoal Segreto]. O la “Compañía Brasileña de Revistas” de Walter Pinto, que se presentó en el teatro Astral en Buenos Aires. Funarte, Acervo pessoal de Walter Pinto. Localização: WPESPIMP/1950-14 “tourné de Buenos Aires”

¹¹ Sul-Global es una forma de designar los países que están fuera de los ejes del capitalismo.

los Estados Nacionales, con reglas y leyes particulares, dificultaría a los trabajadores mirarse a partir de la misma condición de explotación.

Con los artistas la situación es un poco más compleja, porque a pesar de haber sido de carácter nacional su organización, las constantes giras les hicieron experimentar y conocer las condiciones de trabajo de artistas en distintos espacios. Pero no basta pensar en alargar las fronteras tratando de la movilidad espacial de los artistas, hay que considerar también que, aunque las asociaciones se colocasen como nacionales, efectivamente tenían fuerza local. O sea, el tema de los artistas como trabajadores profundiza también el debate acerca de los paradigmas de lo local, de lo global y de lo translocal (French 2011, 3-11). Una vez que, a pesar de la creciente comunicación y arreglos comerciales entre artistas y empresarios de la diversión de diversos países, las asociaciones de artistas no conseguían tener actuación nacional. La organización de los artistas se hacía a partir de los centros urbanos con intensa comunicación, como Río de Janeiro, São Paulo, Montevideo, Santiago, Buenos Aires, París o New York. Entonces lo que proponemos aquí es analizar los artistas y su identificación como trabajadores, como una experiencia que rompió las fronteras de dos países que representan el *Sul Global* y a donde la cuestión de la hegemonía política no es relevante.

El desafío metodológico de este artículo es reflexionar acerca del mundo del trabajo artístico a partir la influencia de las dos teorías. Desde la historia global se ha intentado pensar un grupo de trabajadores muy peculiar que muchas veces no se decían, o no fueron considerados trabajadores - los artistas. De la historia transnacional tomamos la manera de pensar la organización y el proceso de trabajo más allá de las fronteras nacionales, en procesos que se hacen conjuntamente. Tiendo como presupuesto que las giras internacionales son una parte fundamental del oficio y de la carrera del artista en la década de 1940, intento analizar la comunicación entre los artistas porteños y cariocas y cómo estas conexiones se reflejaron en la organización laboral del mundo artístico en ambas ciudades.

Los primeros resultados de mi investigación no apuntaron relaciones directas entre las asociaciones de artistas de Río de Janeiro y Buenos Aires, pero se puede percibir que hay una especie de comunicación informal que incidió en el empleo de

tácticas que lograron impacto en que una ciudad fuese también empleada o intentada por la asociación de la otra ciudad. Además, en medio de los artistas aparecieron propuestas de acciones individuales o colectivas que ya habían sido experimentadas en el país vecino.

Tomé la decisión de no separar analíticamente las experiencias asociativas de los artistas porteños y cariocas, aglutinados respectivamente en la Asociación Argentina de Actores (AAA) y en la *Casa dos Artistas* en Río de Janeiro. Este fue un esfuerzo metodológico de intentar pensar la agencia como constructora de los procesos históricos y no al revés. También es una manera de mantener un espacio común entre Río de Janeiro y Buenos Aires, donde procesos históricos distintos puedan ser comprendidos bajo una misma óptica. Con inspiración de la obra de E. P. Thompson (1987, 3-12) busco entender las instituciones como parte del transcurso de formación de identidades en el interior de los grupos de trabajadores, como un proceso que no fue lineal, ni inevitable.

I – ¿Ser artista o ser trabajador?

Los artistas ocupan una posición social de intercesión entre el trabajo, la bohemia y la cultura. Cuando estaban arriba del tablado o al frente del micrófono, ellos ofrecían al público entretenimiento y cultura; y a los empresarios la posibilidad de mucho lucro. Para eso tenían que expender horas en ensayos, hacer arreglos y contractos con los empresarios, además de disputar con otros artistas las posiciones protagónicas. Al mismo tiempo, la sociedad les confería el peso del estigma de libertinos, locos, borrachos o prostitutas.

Mike Savage defiende que la incertidumbre acerca del futuro es una realidad global para los trabajadores. Es posible argumentar que entre los artistas eso quedaría aún más latente por la difícil definición de las personas dedicadas al arte en el interior del mercado laboral.

Sublinho que o traço distintivo da vida operária não se apoia exclusivamente no processo de trabalho (como frisariam os marxistas) nem no mercado de trabalho (como desejariam os weberianos), mas na *insegurança estrutural* vivida por todos os trabalhadores. Na sociedade capitalista, a retirada dos meios de subsistência das

mãos dos trabalhadores significa constrangê-los a acharem estratégias para lhe dar com a aguda incerteza da vida diária, que deriva de seu estado de impossibilidade de reprodução autônoma e sem o apelo a outras agências. (Savage 2004, 33)

En Latinoamérica la llegada de innovaciones tecnológicas para el mundo del espectáculo empezó en los años de 1910, pero tomó fuerza después de la crisis de 1929, cuando se hizo necesario bajar los precios y cambiar los medios de emprendimiento de diversiones. El cine y la radio ofrecían nuevos puestos de trabajo, mientras que otros desaparecían, por ejemplo, las orquestas sufrieron grandes golpes con la aparición del cine hablado. Asimismo, el teatro perdió el protagonismo hacia los años 1920. Así, los artistas experimentaron la masificación de los medios de diversión de dos formas: 1) como pérdida para los que estaban establecidos en la profesión y 2) como posibilidad para las tantas personas pobres que miraban la vida de artista como estrategia para tornarse ricos y famosos.

La Asociación Argentina de Actores (AAA) en Buenos Aires y la Casa dos Artistas en Río de Janeiro, formadas a finales de la década de 1910, compartieron la primera tesis, pero después de entender la lucha como perdida, a partir de mediados de la década de 1930, empezaron a reivindicar mejores condiciones de vida y trabajo para sus socios. Las charlas de la AAA y de la Casa dos Artistas con los empresarios y con el Estado fueron frecuentes y las asociaciones pasaron a tratar a sus miembros de facto como trabajadores de la cultura, al reivindicar las inversiones estatales para el Teatro Nacional y una legislación laboral.

En Agosto de 1943 muchos periódicos porteños divulgaban la nota emitida por la AAA en medio del conflicto entre autores y empresarios teatrales por el tema del pago de porcentaje por platea y de los carteles libres. La AAA se ponía junto de la asociación de autores diciendo: “Las relaciones del actor con el empresario no son, ni pueden ser otras que las del obrero o empleado frente al patrón o empleador”¹². Mientras, en 1939 la Casa dos Artistas a pesar de agradecer al Presidente Getulio Vargas por la ley que reglamentó la profesión de artista en 1928, decía que ella necesitaba ser revisada:

Nós os profissionais de Teatro, até agora desamparados nas nossas aspirações e, portanto, vivendo ao Deus dará das eventualidades, certos do firme propósito de V.

¹² Crítica, 13/08/1943. Material disponible en sesión de “comentarios” la Biblioteca de Argentores en Buenos Aires.

Excia., em particular da vitoriosa Revolução Brasileira, qual o de reformar e refundir, para melhor, todos os campos da atividade nacional, vimos, confiantes nesse propósito e nas provas sobejadas que já obtivemos do seu real interesse pela nossa causa, a par da benevolência manifesta para com todos os que se dirigem a V. Excia., sugerir algumas medidas, a nosso ver oportunas, em prol do Teatro Nacional e dos que dele e para ele vivem.¹³

La definición del artista como trabajador está ubicada en un largo proceso y se involucró a las consecuencias del crack de la bolsa de New York que se reflejó en Buenos Aires y Río de Janeiro como crisis económica y política, acelerando el proceso de introducción de tecnologías en el mercado de diversiones. En 1930 tanto Argentina como Brasil tuvieron la ascensión de gobiernos autoritarios (Fausto 1997; Romero 2013, 27-90). Por los problemas económicos la población no ascendía más a los teatros, que se tornaron vacíos o transformados en cines y los actores y técnicos quedaron sin trabajo (Rodrigues 1983, 46; Klein 1988, 26). Rápidamente la crisis económica se transformó semánticamente en “crisis teatral” o “crisis del Teatro Nacional” para los involucrados¹⁴.

Con la recuperación de la economía a fines de la década de 1930 se pudo percibir que lo que había pasado en Río de Janeiro y Buenos Aires no fue apenas una “crisis” en el teatro, fue también un cambio de los medios de diversión disponibles. El cine no solo ofreció nuevos y distintos trabajos, sino que también se hizo más lucrativo para los dueños de las salas teatrales que empezaron a reducir el número de presentaciones teatrales, para exhibir películas¹⁵. Las constantes innovaciones tecnológicas que marcaron ese período: cine y radio, fueron modernizaciones que hicieron obsoletos a muchos artistas y empresarios, mientras que laurearon aquéllos que innovaron.

¹³ Anuário da Casa dos Artistas, 1940. – Material disponible en La Biblioteca Nacional de Río de Janeiro.

¹⁴ La nomenclatura “crisis del Teatro Nacional” estuvo muy presente en las publicaciones de la Casa dos Artistas y de la AAA. Fueron consultados los boletines de la Casa dos Artistas (1927 -1933) y los Anuarios da Casa dos Artistas (1937 – 1944) que están ubicados en la Biblioteca Nacional en Río de Janeiro. Sobre la AAA fue investigado el periódico de la sociedad – Hechos de Máscaras – de los años de 1940 hasta 1945, que está actualmente salvaguardado de la Biblioteca de la AAA y las secciones teatrales de diversos periódicos que se ubican en la sesión de “comentarios” de la Biblioteca de Argentores en Buenos Aires. Todavía Estos términos ya eran usados en la década de 1920 para condenar el teatro de variedades que ofrecía diversión, y según críticos y algunos artistas, olvidaba la función cultural. Mucho se hablaba negativamente de la mercadorización del teatro, pero nadie sabía que este proceso estaba solamente empezando.

¹⁵ Dado que el número de presentaciones teatrales y exhibiciones filmicas apuntan a la progresiva reducción de los teatros porteños, las informaciones están disponibles en los boletines de la municipalidad de Buenos Aires de los años de 1924 hasta 1945 y se encontraron en la Biblioteca de la Legislatura de la ciudad de Buenos Aires. Los datos de la censura teatral del Distrito Federal en Río de Janeiro también apuntan a la disminución de los teatros y aumento de los cines para todo el período estudiado. Disponible en: http://www.ibge.gov.br/seculoxx/arquivos_pdf/cultura.shtm

Entonces, para hablar de “crisis del teatro” hay que pensar en una crisis estructural que cambió el mercado de diversión y las ofertas de trabajo en su interior. Estos cambios se sucedieron en Río de Janeiro y Buenos Aires con intensidades muy parecidas.

Hobsbawm (1988, 312) entiende que la mercadorización de los medios de diversión es típica del desarrollo urbano, como había antes pasado en Europa a finales del siglo XVIII e inicio del XIX y también resultó en grande impacto para artistas y para empresarios del entretenimiento. Aceptando la afirmación de Hobsbawm, es posible percibir que este proceso se desarrolló con mucha rapidez en Buenos Aires y Río de Janeiro bajo el peso de una crisis económica muy fuerte. La existencia de empresas cinematográficas que miraban el mercado latinoamericano como un espacio para invertir y de radiodifusores (broadcasters) con transmisiones internacionales impactó la manera de pensar el arte popular, el cual se hizo más tecnológico, moderno y económico. No había más espacio para el artista shakesperiano en el gusto popular y todos los involucrados en el teatro percibían esa nueva situación. En las dos ciudades existieron artistas que no se animaron a asumir los cambios, pero también estuvieron los que miraron las transformaciones como una oportunidad. De esa manera, las diferencias de actitudes ante el cambio y las articulaciones de las asociaciones de artistas generaron que la crisis fuese sentida de manera distinta en cada ciudad.

En Buenos Aires la situación fue peor para los miembros de la AAA que para los miembros de la Casa dos Artistas en Río de Janeiro. Según datos expuestos por Klein (1988, 27), en encuesta tomada en agosto de 1933, apenas 36% de los 1800 asociados de la AAA tenían empleo. A pesar que la desocupación también fue un problema para los cariocas es seguro decir que la situación no fue tan extrema. La Casa dos Artistas tenía cierto control del mercado de trabajo artístico carioca, ya que a partir de 1930 solo se podría actuar como artista en Río de Janeiro teniendo registro en la institución¹⁶. De esa manera la asociación mantenía listas de miembros desocupados e intentaba recolocarlos lo más rápido posible.

¹⁶ La Casa dos Artistas se tomó el gremio oficial de los artistas en 1931 por cuenta de la ley de agremiación número 17.770. Disponible en: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19770-19-marco-1931-526722-publicacaooriginal-1-pe.html>

El 9 de abril de 1940 por cuenta del montaje de dos compañías oficiales de teatro en Río de Janeiro: la Compañía Brasileira de Operetas y del Teatro Nacional Comedias, se hizo pública una lista de artistas desocupados, en donde se contaban: 4 apuntadores, 16 coristas, 14 carpinteros, 5 contra reglas, 66 actrices y 41 actores. De estos 146 miembros de la Casa dos Artistas, 74 tenían al lado de su nombre la palabra “*não*”¹⁷ o se ponía específicamente el nombre de un contratante, mostrando que la persona ya estaba recolocada y no necesitaba hacer parte de la compañía oficial. Esto muestra que la Casa dos Artistas fue muy eficiente en evitar que sus miembros se quedasen mucho tiempo sin trabajo¹⁸.

Una fuerte diferencia entre la AAA y la Casa dos Artistas que marcó el rol de los artistas en las cuestiones laborales de cada ciudad tiene naturaleza lingüística. El vocablo empleado por cada asociación para llamar sus miembros demuestra esa diferencia: mientras la Casa dos Artistas convocaba sus socios por “clase teatral”, que admite la existencia del conflicto, la AAA usaba el término “familia teatral”, que presupone la armonía entre artistas y empresarios.

Eso expresa una gran diferencia entre la AAA y la Casa dos Artistas hasta mediados de los años 1930. La AAA no consideraba sus miembros como parte de la clase trabajadora, pero sí como parte de la sociedad educada porteña. Hasta mediados de la década de 1940, la AAA tenía como miembros sólo actores y actrices de teatro y aun los que hacían parte del género de variedades (payasos, mágicos, ilusionistas, coristas, ventrílocuos, encantadores de animales, etc.) se aglutinaban en la Asociación de Artistas Circenses y de Variedades. Esa segregación creó una diferencia de identidad entre los actores y actrices de teatro, teóricamente más ilustrados, y “los otros” de “tercera categoría”. Desde los años 1920, actores, críticos y empresarios decían que los actores, diferentes de otros grupos de artistas no podían ser considerados trabajadores porque ganaban sueldos muy altos y si no se convertían en empresarios era porque no tenían control en sus gastos (Velasco 2013, 103-158).

¹⁷ Tuve dudas en interpretar el sentido de la palabra “*não*” al lado de los nombres: eran del propio material o alguna intervención hecha por un investigador contemporáneo descuidado.

¹⁸ Funarte – Fondo Casa dos Artistas do Rio de Janeiro.

Entenderse o no como trabajador fue el punto de inflexión para lograr defender los derechos laborales como el descanso semanal, vacaciones, contrato único y jubilación, entre otros, admitiendo una relación conflictiva entre artistas y empresarios. Al contrario de la AAA, la Casa dos Artistas siempre admitió que había en su interior “diferencias de clases”, pero una vez que las relaciones entre artistas y empresarios estuviesen reguladas por ley no habría razones para conflictos. Con este argumento la asociación carioca desde su formación aceptó sin distinción a todos los que trabajaban en el teatro:

Porque apartar o ator do corista, o contra regra do ponto, o artista de variedades do cantor lírico se todos vivem do tablado, uns sob os lauréis das vitórias e outros sob o anonimato, mas trabalhando em conjunto pela mesma causa? Que na formação dos elencos, por disciplina se exerça essa seleção, não se não inerentemente tal seleção na CASA DOS ARTISTAS, por odiosa, por vexatório, por desumana.¹⁹

Os sócios da Casa dos Artistas são iguais – perante a lei em prática. Todos estão sujeitos às mesmas penalidades e merecem as mesmas regalias. São iguais para tudo e em tudo. E podem ser sócio da CASA DOS ARTISTAS: ator; ensaiador; corista; ponto; contra-regra; cenógrafo, bailarino, carpinteiro; diplomado em qualquer escola dramática brasileira idônea, cancionistas, prestigiador, ilusionista, excêntrico, ventríloquo, clow [palhaço-ator], parodista; acrobata; contorcionista, malabarista, etc. Desde que seja profissional qualquer desses elementos podem ser sócios da CASA DOS ARTISTAS²⁰.

Además la asociación no hacía ningún tipo de restricción por nacionalidad: “Filiai-vos à CASA DOS ARTISTAS, a associação beneficente e de classe dos trabalhadores de teatro no Brasil, única no mundo que acolhe em seu seio todos os profissionais, sem escolha de categorias, nem seleções de nacionalidade”²¹.

La AAA sintió la crisis y sus consecuentes transformaciones en el mercado de las diversiones como un fuerte golpe en sus identidades y jerarquías naturalizadas. La superioridad que los actores y actrices acreditaban tener frente a otras ocupaciones, sobre todo contra los profesionales del radio-teatro y del cine, tuvo como consecuencia la pérdida de socios y la emergencia de nuevos gremios (Klein 1988, 23-50).

¹⁹ Boletim da Casa dos Artistas Setembro de 1928. – Material disponible en la Biblioteca Nacional em Rio de Janeiro.

²⁰ Boletim da Casa dos Artistas Fevereiro/ Maio de 1929. Material disponible en la Biblioteca Nacional em Rio de Janeiro.

²¹ Boletim da Casa dos Artistas, 1927 – 1929. Material disponible en la Biblioteca Nacional em Rio de Janeiro.

En ambos países, Brasil y Argentina, pero más en el segundo, se desarrollaron importantes industrias fílmicas nacionales que apenas absorbían el enredo de las historias teatrales, como también sus actores, actrices, cantantes, autores y empresarios. Por la posibilidad de muchas ganancias, o por desespero frente a la condición de desocupación, muchos artistas del teatro trabajaron también en la radio y el cine. En Buenos Aires ellos fueron llamados traidores:

Hoy, en el teatro un actor o una actriz descansa cuatro días en el mes, como cualquier otro trabajador, pero en cambio ese descanso lo usa en trabajar para la radio, y el descanso usual de las horas necesarias de reposo en filmar para nuestro cine. [...] Un artista de teatro que va a filmar, va voluntariamente a destruir sus medios escénicos habituales en el envaramiento con que lo desplaza el celuloide. Y si además hace “audiciones” de radio, como la modalidad que las “broadcastings” exigen, se caracteriza por un dinamismo casi vertiginoso nos encontramos con el fenómeno del artista teatral que voluntariamente va a destruir su modalidad teatral²².

En Buenos Aires de la década de 1930 a 1940, por cuenta del orgullo de muchos miembros de la AAA, fueron los artistas llegados del interior, los que no tuvieron éxito en el teatro, quienes engrosaban las líneas de la producción cinematográfica y radiofónica. Mientras que, en Río de Janeiro todos los artistas que se agruparon en la Casa dos Artistas los actores y actrices ya famosos tuvieron la prioridad en los nuevos puestos de trabajo haciendo que la jerarquía profesional no tuviese muchos cambios. Con otras palabras, lo que los artistas porteños vivieron como pérdida, los cariocas lo entendieron como cambios, aunque para peor.

La Casa dos Artistas, por haber sido en la década de 1940 una institución más diversificada en sus miembros, aglutinando todas las categorías de artistas cariocas y juntándolos bajo el abanico de “trabajadores de la cultura”, tuvo más fuerza para pleitear beneficios a sus miembros frente a las modernizaciones. Además, tenía una buena relación con el poder público lo que la garantizaba beneficios y privilegios²³, sobre todo bajo el gobierno Vargas que dedicó gran parte de su agenda gubernamental a pensar la política laboral (Oliveira, 2001, 37-4).

²² Bombos Y Palos, 08/09/1943. Material disponible en sesión de “comentarios” la Biblioteca de Argentores en Buenos Aires.

²³ Anuário da Casa dos Artistas, 1937. Material disponible en la Biblioteca Nacional em Rio de Janeiro.

Mientras, la asociación porteña sufría las consecuencias de tener en su seno solo actores y actrices teatrales que a veces se decían diferentes de los trabajadores y se apartaban de los muchos grupos que “hacían el teatro”, considerándolos “obreros teatrales”²⁴. Los intensos conflictos con el patronato, que marcaron los años de 1930 y 1940, incluso desgastaron las relaciones de las instituciones del mundo artístico con el poder público argentino.

En 1943, cuando un golpe militar puso fin a la conocida como “década infame”, la AAA y otras asociaciones artísticas apoyaron el nuevo régimen²⁵. Juan Perón, como comandante de la Secretaría de Trabajo y Previsión iba con frecuencia a la Casa del Teatro y fue mediador de muchas peleas entre artistas y empresarios. La AAA invitó a Perón, cuya participación fue fundamental en la recaudación de dinero para ayudar a las víctimas del sismo en San Juan en 1944²⁶. Esa postura amigable con el Estado fue fruto de una estrategia de aliarse al poder público para pleitear beneficios y financiamiento. Todavía en los primeros años de la década de 1940, la AAA no era una voz unívoca entre los artistas porteños y no hubo intención del gobierno de hacer que los artistas se agrupasen en torno de esa asociación.

La primera experiencia de unión de las asociaciones teatrales en Buenos Aires fue en 1944, cuando reaccionaron contra la creación y reconocimiento junto a la Secretaría de Trabajo y Previsión (STyP) del Sindicato Argentino del Espectáculo Público. Varias veces el Estado argentino, incluido Juan Perón, se involucraron directamente en conflictos y peleas del mundo teatral. Entre mediados de las décadas de 1930 y 1945 la AAA y la Argentores estaban en constante pelea con la asociación de empresarios por cuenta de los derechos laborales que la AAA reivindicaba. Con la argumentación que las asociaciones de artistas estaban segregadas y por eso no se tenía paz en los teatros, a pesar de la relación amigable del presidente con las asociaciones de artistas, Perón incentivó la creación de un gremio oficial, que juntase no solo actores y actrices, sino todos los elementos del teatro, excepto los empresarios.²⁷

²⁴ Ese término correspondía a los técnicos y artistas considerados de “tercer categoría”.

²⁵ La Prensa, 18/06/1943. Material disponible en sesión de “comentarios” la Biblioteca de Argentores en Buenos Aires.

²⁶ La Nación, 17/01/1944. Material disponible en sesión de “comentarios” la Biblioteca de Argentores en Buenos Aires.

²⁷ El Mundo, 19/12/1944. Material disponible en sesión de “comentarios” la Biblioteca de Argentores en Buenos Aires.

Después de la creación del Sindicato Argentino del Espectáculo Público en 1944 la AAA perdió todo su diálogo con el poder público. La nueva agremiación pasó a dialogar con el Estado, a hacer las peticiones por mejores condiciones de trabajo, ganar inversiones para la caja de jubilación y festejos. La intención era que todos los artistas cambiaran su filiación y las asociaciones de artistas, incluso la AAA, cerraran sus puertas. Con el esfuerzo de reorganizar el mundo del trabajo en Argentina, la creación del gremio oficial era una manera de manejar los artistas junto con los intereses del Estado.

Frente a la investida del gobierno por hacer un gremio oficial, las asociaciones de artistas se unieron en la Federación Argentina del Espectáculo Público (FADEP), que juntaba todas las asociaciones de artistas que se sentían presionadas por el gremio oficial. La Federación tenía cerca de veintiún mil socios y reunía las siguientes asociaciones: Asociación Argentina de Actores, Asociación Argentina de Artistas Circenses y de Variedades, Asociación de Músicos de la Argentina, Asociación del Profesorado Orquestal, Asociación Gente de Radioteatro, Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina, Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música, Sociedad Argentina de Locutores, Sociedad Argentina de Técnicos Operadores Radiotelefónicos, Sociedad General de Autores de la Argentina, Unión Electricistas de Teatro y Unión Maquinistas de Teatro²⁸. En repudio a la nueva agremiación la FADEP declara:

Hasta 1943, las entidades que hoy integran esta Federación, disfrutaron de la más amplia libertad de acción para desarrollar su gestión gremial dentro de prácticas de entendimiento directo con los empleadores de cada uno de los sectores de trabajo. A partir de esa fecha, el gremio del espectáculo público se vio perturbada su actividad regular “de facto”, con decididas intenciones confucionistas, los que, obedeciendo a un mal ensayo de gremialismo dirigido, pretendieron comprometer en su intento valores aislados de cada sector, arrojando el germen destructivo de la autonomía e independencia gremiales, principios básicos del gremialismo auténtico.²⁹

²⁸ Antena, 15/03/1945. Material disponible en sesión de “comentarios” la Biblioteca de Argentores en Buenos Aires.

²⁹ Antena, 16/03/1945. Material disponible en sesión de “comentarios” la Biblioteca de Argentores en Buenos Aires.

Las asociaciones que compusieron la FADEP dieron su apoyo al gobierno, ante el cual hacía muchos pedidos, enviaba cartas y solicitaban entrevistas para hablar de la cuestión laboral del mundo artístico, pero después del gremio oficial tuvo que luchar por su existencia. El modelo de gremialismo combativo e independiente no tenía espacio en la nueva política laboral que se estaba creando en Argentina (James 1990, 19-68). Entonces, FADEP se juntó con sindicatos que no compartían el apoyo del gobierno, haciendo paros que movilizaron asociaciones de otros oficios fuera del mundo del espectáculo como de la asociación de operadores cinematográficos, obreros de la madera y Centro de Estudiantes³⁰. Incluso atacó fuertemente la política laboral del gobierno y reaccionó contra la ley de asociaciones profesionales presentada por la CGT y sancionada por Perón declarando:

Todo el articulado de este decreto-ley conduce a un mismo propósito: hacer de la actividad gremial un privilegio graciable que se desenvuelva bajo la férula de un Consejo Nacional de Relaciones, cuyo parecido con el Consejo o Cámara Corporativa del Estado Fascista es profundamente sospechoso³¹.

De esa manera entendemos que en 1944, la AAA tenía clara la posición de sus miembros como parte de la clase trabajadora, pero cortejar el Estado nacional por inversiones para la cultura y el espectáculo era imposible. El gobierno peronista invirtió notablemente en el cine nacional y la radio, pero la AAA estuvo totalmente alejada de ese proceso. Interesados en los beneficios laborales, muchos artistas se fueron al gremio oficial, o mantuvieron la doble filiación. La FADEP fue una experiencia colectiva fundamental para que los artistas argentinos pudiesen pensar la organización de su categoría bajo las condiciones pos crisis económica mundial.

II – La organización de los trabajadores artistas

El distinto poder de acción de la AAA y de la Casa dos Artistas frente las que las transformaciones de los medios de diversiones se explican, entre otros aspectos, por la historia de cada asociación. Los teóricos del mundo del trabajo muestran que las asociaciones de clase (incluyendo de trabajadores de oficios no fabriles) pueden

³⁰ El diario, 12/12/1945. Material disponible en sesión de “comentarios” la Biblioteca de Argentores en Buenos Aires.

³¹ La Nación, 13/03/1945. Material disponible en sesión de “comentarios” la Biblioteca de Argentores en Buenos Aires.

organizarse de diversas maneras: por la acción de militantes, a través de asociaciones de carácter recreativo, mutual, nacional o por la acción de los empresarios.

La historia de las asociaciones tiene un peso importante en la construcción de identidades y en la memoria no solo de sus miembros, sino también del espacio. Fortes (2004, 117-346) logra demostrar tres diferentes tipos de asociaciones y sus contribuciones para la historia de los trabajadores en la región del 4º Distrito de Porto Alegre. Él trata de la cuestión de los panaderos, de los trabajadores de la empresa aérea -Varig - y de la fábrica de ropas -Renner- en el Cuarto Distrito de la ciudad de Porto Alegre, al sur de Brasil. En su trabajo presenta experiencias individuales y colectivas, identificando conflictos étnicos y ayuntamientos que influyeron fuertemente en la composición del barrio obrero.

Ese trabajo nos inspira a pensar la relación entre los artistas y las ciudades. En la primera mitad del siglo XX, Río de Janeiro y Buenos Aires vivían intensa vida asociativa; con el incremento de la industrialización y de la población crecía también el número de asociaciones de distinta naturaleza y bases ideológicas. Los artistas no se quedaron al margen de este movimiento y también se asociaron. La Casa dos Artistas se formó en 1918 por iniciativa del empresariado teatral carioca que clamaba por mayor profesionalismo en el mundo teatral (Veras 2014, 09-22). En tanto, la AAA fue fundada en 1919 por artistas que reivindicaban el fin de las *sesiones de vermouth*³² y el pago de ensayos (Velasco 2012, 07-112).

La AAA y la Casa dos Artistas mantuvieron siempre características asistencialistas y mutualistas, mientras que la función clasista fue a veces rechazada, a veces abrazada. Estudiar cómo cada asociación entendió su rol en la organización laboral de los artistas es muy importante porque nos posibilita analizar los medios de cada asociación para combatir los efectos de la crisis de 1929 y los consecuentes cambios en el mercado de diversión que tanto impactaron la vida de sus miembros. Esto es un proceso que perdura, y hasta hoy sigue su curso, pero podemos decir que a

³² Presentaciones teatrales que ocurrían al fin de la tarde.

mediados de la década de 1940 se finalizó un ciclo: se pasó a mirar los artistas regimentados en gremios³³ y bajo la titulación de trabajadores.

A partir del inicio de las asociaciones pudimos apuntar diferencias. La Casa dos Artistas fue formada a partir de la acción de los artistas-empresarios y tuvo fuerte diálogo con el Estado, recibiendo muchas cosas de él. Gran parte de los fondos de la Casa dos Artistas, desde su fundación hasta los años 1940, provenía de donaciones estatales. Hasta 1931 hacer parte de esta asociación aportaba a los artistas pequeños dineros que eran negados a los no miembros. Después de 1931 ser miembro de la Casa dos Artistas fue obligatorio para todos quienes intentasen trabajar como artista, una vez que la asociación se transformó en el gremio oficial de los artistas. En mi trabajo de maestría apunto que la formación de la Casa dos Artistas fue una iniciativa de los artistas-empresarios para romper con derechos consuetudinarios históricamente firmados entre los dueños de las compañías y sus empleados (Veras 2014, 43-75).

Desde su fundación hasta mediados de los años 1930 los artistas reaccionaron contra la Casa dos Artistas, sobre todo después de 1931 cuando todas las otras asociaciones clasistas de artistas cariocas fueron puestas en la ilegalidad. Por medio de la Ley de agremiación 17.770, la Casa dos Artistas se transformó por decreto en el gremio oficial y único de los artistas, que fueron considerados con base en esta ley como “trabajadores intelectuales”³⁴. El debate sobre la categorización de los artistas en el mundo del trabajo continuó y en la Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT) de 1943, documento que agregó a todos los sectores laborales bajo una misma carta, definió a los artistas como “trabajadores de la cultura”³⁵.

Hasta los años 1930 los artistas cariocas también se opusieron la ley Getúlio Vargas de 1928, que regulaba la profesión de los artistas e incluso, los contratos

³³ En Brasil el sindicato oficial de los artistas siempre fue la Casa dos Artistas. En Argentina en 1945 Perón apoyó la creación del Asociación Gremial Argentina de Actores y la hizo el gremio oficial de los artistas con la oposición de la AAA y otras asociaciones congéneres. Apenas en 1954 la AAA y la Asociación Gremial de Actores se van unir bajo el nombre de Sindicato de Actores de la República Argentina, que en el año siguiente vuelve a cambiar su nombre para Asociación Argentina de Actores (AAA).

³⁴ Boletins da Casa dos Artistas de 1927 até 1934. Ejemplares en la Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

³⁵ DECRETO-LEI N.º 5.452, DE 1º DE MAIO DE 1943 (CLT). Disponible en: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del5452.htm Acessado em 23/01/2012

laborales que ofrecían garantías a los artistas como trabajadores. En los boletines de la Casa dos Artistas entre los años de 1927 y 1933 podemos identificar el reclamo de los artistas-empresarios por mayor profesionalismo por parte de los artistas, que no llegaban a la hora del espectáculo, no iban a los ensayos o que escapaban de las compañías después del pago. Claramente los empresarios cariocas se pusieron bajo el dominio de la ley (Thompson 1987, 15-20) para garantizar e incrementar su lucro.

Na prática dos abusos todas as classes colaboram. Daí o (sic) na vida dos teatros certos costumes perniciosos, características da profissão que não são previstos ou insuficientemente atendidos pela lei comum. Os empresários, assim com exploram as atividades dos artistas, excedendo-se, às vezes, confiados na deficiência dos textos legais fazem concorrência desleal a outras empresas atraindo ao seu serviço artistas ainda obrigados por outros contratos e ajustes. Empresários há que, transferindo seus direitos a outras empresas e mesmo associando-se a esta despendam inesperadamente os artistas com menosprezo de seus direitos, quando por dissolvida a empresa anterior. Os artistas por sua vez com a oferta de maior lucro ou por motivos somenos rompem compromissos, abandonando uma companhia e vão trabalhar em outra, na plena vigência do seu ajuste anterior. Também, por vezes, sem romper, em definitivo, as obrigações contratuais, recusam-se caprichosamente a trabalhar em certa peça ou em determinado dia, sem causa justificada, no momento da apresentação, errando, a miúdo, dificuldades insuperáveis, quando a empresa já assumira iniludíveis compromissos com o público³⁶.

En Buenos Aires pasó algo distinto. En 1919 los artistas se organizaron contra las *sesiones de vermut* e incluso hicieron un gran paro. Algunos actores hablaban sobre unir la AAA a la Federación Obrera Regional Argentina (FORA), activa organización obrera anarquista. La experiencia de este primer paro fue muy destacada para la AAA y se hicieron cooperativas de teatro sin primeras figuras, lo que fue un gran golpe en la jerarquía teatral, pero que no tuvo un impacto frente al público. Por eso, el peculiar paro³⁷ no logró la victoria (Velasco, 2012, 103-158). Es importante comprender que ya en 1919 había por lo menos dos grupos dentro de la asociación: 1) los que consideraban a los artistas como trabajadores y, 2) los que junto con la prensa, los críticos teatrales y el poder público no los consideraban como tales. Estos dos grupos peleaban constantemente en la asociación, pero en la acción de la entidad patronal, la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales (Sadet), el Círculo Argentino de Autores y otras fuerzas sociales, el grupo que no miraba a los artistas como trabajadores dominó la AAA hasta mediados de la década de 1930 (Klein 1988, 09-22).

³⁶ Boletim da Casa dos Artistas, Dezembro de 1927. Acervo da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

³⁷ En este paro los artistas trabajaron en cooperativas pero no en los grandes teatros, ni bajo el comando del primer actor o empresario.

Ese conflicto puede ser rastreado ya en los primeros años de actuación de AAA, cuando en medio a las protestas del primero de mayo de 1920 se tuvo la expectativa de participación de los actores. El grupo director de la AAA escribió en su boletín el mensaje que incluimos a continuación, diciendo que los actores no eran trabajadores, y por eso nadie participaría de las protestas de Primero de Mayo, incluso se harían más sesiones que en los días normales. Mientras tanto, la mayoría de los teatros porteños quedaron cerrados y muchos artistas se fueron con los obreros (Klein 1988, 16-17).

En esta flecha día de afirmación y de protesta – las fábricas, los talleres de todo el mundo, cierran sus puertas por la suprema voluntad de quien trabaja, y aquellos que durante el año trajinaron en beneficio ajeno, abandonan sus tareas para salir a la calle en pública demostración de sus anhelos de libertad y de justicia. Pero nosotros, la gente de teatro, que no queremos que se nos llame trabajadores ni podemos permitir que como tales nos considere, hacemos este día dos funciones, duplicando por tanto, nuestra labor, y sonreímos de la fecha y de su significado histórico... Somos actores, nosotros, no obreros... Y así vivimos.³⁸

Ese debate de los artistas como trabajadores, o no, siguió tímido por la fuerte influencia financiera que los empresarios teatrales tenían junto a la AAA. Solo en 1935, frente a la grave situación de desocupación de los artistas, un grupo de los mismos liderados por Héctor Quintanilla, Pablo Raciopi, Diego Martínez, Víctor Eiras, J. S. Croharé y Pedro Quartucci rompieron con la AAA y fundaron el Sindicato de Actores que aconsejaba a sus miembros mantenerse en la AAA para fines de asistencia en salud y caja de jubilación, por ejemplo, mientras que en el gremio lucharía por mejores condiciones de trabajo (Klein 1988, 30-31).

Haciendo eco a las demandas solicitadas por el gremio ilegal de artistas, el diputado socialista Carlos Morel y el concejal Radical Camilo F. Stanchina salieron en defensa de los derechos de los artistas. El primero hizo un proyecto para regularización del descanso semanal en los teatros, equiparando los artistas a trabajadores del

³⁸ Boletín de la AAA de 01/05/1920 – Documentos privados y o catalogados de la AAA con acceso gentilmente cedido por la Dirección de Cultura.

comercio³⁹ y, el segundo, intentó restringir las compañías extranjeras en Buenos Aires como medio de garantizar los empleos de los artistas porteños⁴⁰.

Después del gran debate social la AAA logró algunas conquistas laborales que animaron a sus miembros a abrazar la bandera clasista y pedir el apoyo del Estado. De esa manera, contra el pensamiento del poder público, de los empresarios, de los críticos teatrales y de parte de los artistas, se empezó un duro debate sobre la posibilidad de la agremiación de los actores. Varias veces la experiencia brasilera encarnada en la Casa dos Artistas fue referenciada en los textos de la AAA dirigidos a los sectores del poder público, como la Secretaría de Trabajo y Previsión (STyP). La AAA se refería al Brasil como un país que logró acciones en la organización de un gremio oficial de artistas y por los incentivos financieros que el Estado varguista daba a la cultura, más puntualmente al teatro. En 1940 la AAA entregó un petitorio donde argumentaba:

Señor Presidente: De día en día, en todos los países en los cuales existe un teatro propio y estable, los hombres de gobierno lo auspician en toda forma y mediante todos los recursos de que puedan disponer. [...] También en algunos países americanos, en los cuales si hay manifestaciones elementares de un teatro posible, como en el Brasil, Chile, México y Colombia, el Estado concurre en ayuda con leyes que implican gastos considerables⁴¹.

A pesar de la gran influencia de la experiencia de la Casa dos Artistas en las reivindicaciones de la AAA, no se dio una recepción integral de las ideas y las prácticas. Por ejemplo, la AAA no aceptó la dirección sindical de Perón después de 1943, al mismo tiempo que silenció muchas imposiciones del Estado brasileño al gremio carioca. Por fuerza de las condiciones, tomando en cuenta que Perón incentivó la creación de una agremiación concurrente de la AAA, tal vez sus representantes no tuvieron la posibilidad de aceptar los mandatos del Estado. Claramente la AAA eligió los puntos que consideraba positivos de la gestión brasileña para hablar con el Estado argentino. Al mismo tiempo que apuntó y saludó algunas directrices de la Ley Getúlio Vargas, recordando el reconocimiento que los artistas brasileños tenían como

³⁹ Cronista Comercial, 19/06/1936. Material disponible en sesión de “comentarios” la Biblioteca de Argentores en Buenos Aires.

⁴⁰ La República, 08/06/1937. Material disponible en sesión de “comentarios” la Biblioteca de Argentores en Buenos Aires.

⁴¹ Hechos de Máscara, Octubre de 1940. “Para el teatro argentino pidiese apoyo” – Biblioteca de la AAA.

trabajadores y permaneció silencio a cerca de la delicada cuestión del atestado liberatorio⁴² que fue muy combatida por el gremio y por artistas cariocas⁴³.

Por parte de la Casa dos Artistas y de sus miembros se sabía que bajo el gobierno de Vargas se vivía un buen momento para conquistar posición en el mundo de trabajo. Los artistas cariocas nadaron junto con los obreros en la ola del “trabalhismo brasileiro” y en 1940 nadie más hablaba mal de la ley Getúlio Vargas o de la existencia de la Casa dos Artistas. La lucha se convirtió para adentro de ley y por su cumplimiento. Los artistas que antes estaban contra la Casa dos Artistas y las leyes del trabajo pasaron a luchar junto con el gremio para que se cumpliera la legislación. Esa transformación en la táctica de lucha fue muy común entre militantes y gremios brasileños en el período de 1930 a 1945 y apunta para un nuevo concepto de ciudadanía que pasó a incluir los trabajadores en el debate político (French, 2001).

Todavía, a pesar de todos los avances legales que beneficiaban la Casa dos Artistas, la relación entre el gremio y el Estado tenía tensiones silenciosas. Visiblemente la institución tuvo que bajar la cabeza a las órdenes estatales, como queda claro en el Artículo 3º que declara que una de las prerrogativas del gremio sería “colaborar con los poderes públicos en el desarrollo de la solidaridad de clase”⁴⁴.

La política autoritaria del Estado Novo y el miedo del comunismo no permitían a la Casa dos Artistas, en la década de 1940, tener contactos con instituciones similares de otros países. Incluso, en 1940 los fuertes debates acerca de las cuestiones gremiales casi empujaron a la policía a entrar a la asociación carioca. Primero, por cuenta del pedido

⁴² Atestado liberatorio estaba previsto en la ley Getúlio Vargas. Consistía en una carta entregada al artista por su empleador, en ella constaba que el artista estaba libre para hacer contrato con otra empresa. Sin ese atestado el artista no podría trabajar y si lo intentase hacer tenía que alejarse de la profesión por dos años y el empresario contratante pagaría una multa. Esa fue una medida para subordinar al artista al empresario y al capital, una vez que inhibía una práctica muy frecuente que era la fuga de los artistas de las compañías. Mientras tanto, el gremio defendía que la pena sería muy fuerte, una vez que sacaba del artista la posibilidad de “ganar su pan”, y argumentaba que las leyes del trabajo no eran cumplidas cuando favorecían a los artistas. La cuestión del atestado liberatorio fue también usada por los empleadores para ganar dinero arriba del artista, ya que para hacer un segundo contrato, o sea, trabajar en dos empresas, el artista necesitaba de la autorización del primero empleador. Un ejemplo fue la dupla popular Jaraçá y Ratinho, ellos recibieron la invitación para trabajar en Disney pero como estaban empleados por el Casino da Urca en 1942, el empleador solo permitió que firmasen contrato frente a un pago exorbitante, que no fue aceptado por la empresa americana y así imposibilitó el acuerdo.

⁴³ Anuário da Casa dos Artistas, 1940/41 y 1942. Material disponible en sesión de “comentarios” la Biblioteca de Argentores en Buenos Aires.

⁴⁴ Anuário da Casa dos Artistas, 1940/41. Material disponible en la Biblioteca Nacional en Rio de Janeiro.

de destitución del presidente elegido en 1939, Álvaro Moreira, que había sido miembro del Partido Comunista do Brasil, antes de pasar a la ilegalidad. Y después por la postura combativa de Ferreira Maya que lo sustituyó.

Fue precisamente en 1940 que la Casa dos Artistas expulsó a los empresarios de la asociación o los opacó en la condición de socios corporativos (sin derecho de voz, voto o presencia en las reuniones). Al mismo tiempo los directores más combativos de la Casa dos Artistas pasaron a sufrir por tener sus nombres en listas negras, lo que los dejaba con serias dificultades de tener empleo⁴⁵. O sea, a pesar de la postura conciliadora con el Estado, la Casa dos Artistas tuvo muchos conflictos con el Estado y con los empleadores. La mayoría de las veces la Casa dos Artistas reivindicaba el cumplimiento de las leyes establecidas para el trabajo en el ambiente teatral, las mismas que en 1928 fueron reivindicadas por los artistas-empresarios y rechazadas por los artistas (Veras 2014, 43-75).

Las reivindicaciones laborales por parte de la Casa dos Artistas ganaron fuerza en el mismo momento que la AAA buscaba la manera de solucionar los grandes problemas laborales de sus socios, como la desocupación, la falta de un modelo de contrato laboral y la búsqueda de la aprobación de bases de trabajo. El caso carioca fue un ejemplo de éxito bastante citado por la AAA como victorioso para los artistas, para los empresarios y sobre todo para el Teatro Nacional Brasileiro, pero en Río de Janeiro las peleas entre artistas, empresarios y Estado eran frecuentes.

En los primeros años de la década de 1940 el intercambio latinoamericano apareció, junto con la necesidad de apoyo estatal, como la solución para la grave crisis que pasaba el teatro argentino. El Congreso Teatral Rioplatense⁴⁶ de 1941, fue el primer evento que tuvo reconocimiento oficial de la participación de la AAA, con gran importancia para pensar un marco de la articulación latinoamericana de los gremios de actores.

⁴⁵ Anúario da Casa dos Artistas, 1942. Material disponible en la Biblioteca Nacional en Rio de Janeiro.

⁴⁶ Congreso en que las instituciones teatrales de Buenos Aires y Montevideo firman pacto de cooperación para la revitalización y superación de las crisis teatrales. El intercambio entre los países de Latinoamérica fue un punto de acuerdo en el congreso.

En marzo de 1941 Víctor Eiras (secretario de la AAA) y Miguel Mileo (socio), hicieron ponencias y los sometieron al juzgamiento de la AAA. Fueron aprobadas las dos cartas, la primera versaba sobre la “crisis actual del teatro Rioplatense, sus causas o medios para combatirlas” y la segunda trataba del “intercambio teatral sudamericano”⁴⁷.

En ese congreso se hizo la “Junta Nacional del Teatro” en la región platina, que tenía como pretensión pensar la situación del teatro y de los actores en la región del Plata. Además, fue creada una compañía teatral conjunta con actores argentinos y uruguayos para “garantizar” calidad artística y empleos. Todavía un punto muy interesante es el final de la ponencia acerca de la necesidad de “intercambio teatral sudamericano” que dice:

Creemos, pues, que de las finalidades de este Congreso, es de la propender a un movimiento de esta clase, y en tal sentido proponemos la creación de una Comisión de Intercambio de Teatro Sudamericano [...] Antes de terminar, quisiéramos sugerir que la primera etapa de esta embajada podría iniciarse con países limítrofes como Brasil y Chile, y en años sucesivos extender su acción a los demás países que fueran adhiriéndose a este plan.⁴⁸

A pesar del pretensioso programa del congreso, tal vez por cuenta de los problemas políticos de Argentina o por la necesidad de cohesión interna de los artistas porteños en una situación de crisis institucional, no se efectuó una segunda versión del evento. Mientras tanto, en los meses que siguió al congreso la euforia fue grande y las tentativas de estrechar los lazos con Brasil fueron bastante claras.

En octubre de 1942, la Casa dos Artistas envió a Procópio Ferreira para una visita a AAA como representante oficial. Él tenía una carta en la cual el gremio carioca, la Casa dos Artistas, afirmaba la solidaridad para con la AAA y proponía articulación entre las asociaciones de artistas americanos. La AAA agasajó el representante brasileño y publicó la carta recibida.

[...] Melhor do que esta mensagem, dirá PROCOPIO FERREIRA o espírito de solidariedade que anima os artistas brasileiros para com os seus colegas argentinos, espírito esse que o Sindicato dos Atores Teatrais, Cenografos e Cenotécnicos (Casa dos Artistas) demonstram fazendo ardentes votos para que perdure e se fortifique

⁴⁷ Hechos de Máscara, Mayo de 1941. “Congreso del Teatro Rioplatense – Biblioteca de la AAA.

⁴⁸ Hechos de Máscara, Abril de 1941. “Ponencia aprobada – Intercambio teatral Sudamericano” – Biblioteca de la AAA.

ainda mais, em benefício do levantamento do Teatro americano e pela coesão de seus profissionais [...] ⁴⁹.

Mientras tanto, el Sindicato dos Artistas, Técnicos e Cenotécnicos do Rio de Janeiro (Casa dos Artistas) se colocaba en una situación muy difícil, porque como ya se ha mencionado, la asociación carioca no podría, por cuenta de su estatuto firmado en 1939, hacer parte de cualquier agrupación internacional, bajo el riesgo real de intervención del Estado en la entidad y pérdida de los avances logrados ⁵⁰.

Tal vez por ese impedimento y por otras cuestiones políticas que atravesaban a los dos países que vivían bajo régimen político autoritario en las décadas de 1930 y 1940, además de Segunda Guerra Mundial, la charla oficial entre la AAA y la Casa dos Artistas no pudo ser realizada. Mientras tanto, los contactos entre los artistas que actuaban en Río de Janeiro y Buenos Aires fueron frecuentes aunque éstos no hubiesen pasado necesariamente por la mediación de las asociaciones. Las giras de los artistas y el fomento de la cultura de masas, que tuvo como gran difusor a la radio y el cine, fueron fundamentales para crear una manera común de mirar el arte popular entre Río de Janeiro y Buenos Aires. El punto alto de eso fue la creación de ídolos comunes, que quedaba evidente en la publicación de periódicos que hablaban de los artistas que se constituían en símbolos nacionales en el mercado artístico internacional (Kerber 2009, 377-397).

Los contactos sin el protagonismo de las instituciones fueron la principal forma de aproximar los artistas y el público de las dos ciudades. Todavía las sociedades de artistas de Río de Janeiro y Buenos Aires se involucraron silenciosamente en ese intenso tránsito entre artistas, buscando defender los derechos de sus asociados fuera de las fronteras nacionales.

Otro punto interesante a ser analizado es que al mismo tiempo en Río de Janeiro y Buenos Aires las asociaciones miraban con desconfianza la llegada de artistas extranjeros de fuera de Latinoamérica y también se contagiaban con las tesis panamericanistas, como si Latinoamérica no tuviese fronteras nacionales. En el mismo

⁴⁹ Carta da Casa dos Artistas à AAA de 6 de octubre de 1942 publicada en: Hechos de Máscara, Octubre de 1942. Disponible en la Biblioteca de la AAA.

⁵⁰ Estatuto de la Casa de los artistas de 1939 en Anúario da Casa dos Artistas, 1940/1941. Biblioteca Nacional en Rio de Janeiro.

año que Camilo Stanchina, apoyado por la AAA, intentaba limitar las empresas extranjeras de diversión en Argentina, se hacían pactos de cooperación artística latinoamericana y la AAA miraba como solución de su crisis institucional el diálogo con otros países de Latinoamérica.

Para los investigadores es muy fácil acompañar el trayecto de los viajes internacionales de los artistitas por medio de los periódicos. Se puede saber, por ejemplo, como fue el viaje de la pareja Raul Roulin y Conchita Moraes, miembros de la Casa dos Artistas, por Buenos Aires desde su embarque en el navío en Nueva Iorque. Ciertamente por compromisos con la radio Belgrano, que contrató a la pajera de artistas, el periódico semanal Radiolandia transmitió todos los detalles del viaje con fotos, encuestas e historias románticas. Durante todo el tiempo que se quedaron en la ciudad porteña, trabajando en radio y teatro, el periódico mantuvo la sesión “Confesiones de Raul Roulin”, espacio donde él hablaba de sus luchas en Hollywood, de sus películas, sus intimidades, de la belleza de las mujeres argentinas, de lo que hacían con su tiempo libre, entre otros temas⁵¹.

Las asociaciones se aprovecharon de estos viajes para recibir personalidades internacionales. Muchos autores, actores y empresarios llegaron a Buenos Aires y fueron agasajados por miembros de las instituciones de clase y acogidos en la Casa del Teatro⁵². Una vez que el predio de la Casa del Teatro abrigaba a las asociaciones de autores, actores y empresarios, las recepciones y charlas con los visitantes eran compartidas por los tres grupos.

Sin una central, como la Casa del Teatro, para regimentar las asociaciones de artistas, autores y empresarios, la Casa dos Artistas también agasajó personalidades del mundo artístico en su sede. Muchos eran los grupos provenientes de Buenos Aires y artistas solos de gran éxito que venían a la capital brasileña como estrellas, -es la

⁵¹ Radiolandia, 1936 en los meses de agosto, septiembre y octubre. Material disponible en la Biblioteca Nacional en Buenos Aires.

⁵² Entidad argentina fundada en 1938 creada por la soprano ligera Regina Panici, casada con el político muy respetado en los medios artísticos porteños, Marcelo Alvear, como albergue de artistas más grandes o con necesidades económicas.

situación de Libertad Lamarque-, que también fueron acogidos con mucho afecto por artistas cariocas y por las asociaciones de clase⁵³.

El concepto de la Casa del Teatro como espacio para la articulación de las principales figuras del medio teatral –actores, autores y empresarios- impresionó muchos los artistas-empresarios que fueron a Buenos Aires. Además de abrigar las asociaciones de autores (Argentores), actores (AAA) y empresarios (SADET), la Casa del Teatro funcionaba como refugio para artistas que en su vejez no tenían posibilidad de trabajar, tal como el Retiro dos Artistas⁵⁴ en Río de Janeiro. Vinculada a la Casa del Teatro existía también una colonia de vacaciones y casa de descanso en Córdoba para que los artistas y sus familias aprovecharan su tiempo libre⁵⁵.

Muchos fueron los artistas brasileños (sobre todo los que eran dueños de compañía) que en desacuerdo con las directrices de la Casa dos Artistas apuntaban la Casa del Teatro como una propuesta alternativa de pensar la organización laboral en el tema del teatro. Dulcina Moraes, pensando el tema de la colaboración de clases en el mundo del trabajo teatral, fomentó en la ciudad de Porto Alegre -en el sur de Brasil- una institución con el mismo nombre, pero que no logró tanto suceso cuanto la porteña. En su testimonio al Museu da Imagem e do Som (MIS) declaró que en su visita a Buenos Aires, cuando presentó el espectáculo Lluvia en el Teatro Astral, tuvo contacto con la Casa de Teatro y que le pareció una gran idea juntar actores, autores y empresarios sin conflictos de clase. Además Dulcina dejó muy claro que su esfuerzo en hacer la “Casa do Teatro” en Porto Alegre fue inspirado en lo que vio en Buenos Aires⁵⁶.

Otra agrupación que puede haber influenciado artistas brasileños fue la compañía Teatro de Pueblo, creada a partir del grupo literario de Boedo y por cuenta de algunos de sus personajes, con alguna vinculación con el Partido Comunista. La compañía fue una de las primeras expresiones del teatro independiente en Buenos Aires. En su interior no había jerarquía entre actores que hacían turnos para los primeros papeles. Roberto

⁵³ Radiolandia, diciembre de 1938, enero y febrero de 1930. Material disponible en la Biblioteca Nacional en Buenos Aires.

⁵⁴ Institución mantenida y creada por la Casa dos Artistas para servir de asilo o casa de reposo para artistas.

⁵⁵ Entidad inaugurada en 1941, creada a partir de la articulación de las asociaciones de artistas porteños y el gobierno de Córdoba.

⁵⁶ Testimonio de Dulcina Moraes al Museu da Imagem e do Som (MIS).

Art fue uno de sus autores exponentes, pero también fueron puestas en escena obras clásicas, como de Shakespeare y Tolstoi (Fisher & Puga, 2006).

Ciertamente inspirados en esa idea, en Río de Janeiro los artistas vinculados al Partido Comunista por cuenta de las elecciones de 1945 crearon la “Cooperativa de Teatro do Povo”. Las obras fueron presentadas en la calle y sus temas eran siempre sociales, pero muy entretenidos; sus principales iconos fueron el cantor y actor popular Jararaca (Luiz Rodrigues Calazans) y el profesional de radio y escritor Mário Lago (Velloso 2003). Ambos ya habían tenido contactos con el ambiente artístico porteño, el primero trabajaba en la Radio Mayring Veiga, que recibía transmisiones de la Radio Prieto de Buenos Aires, el segundo fue muy amigo de Oduvaldo Viana, responsable de importar el modelo de radioteatro de Buenos Aires para São Paulo⁵⁷.

III – Conclusión

La cultura de masas unificó el mercado de las diversiones en los dos países estudiados, a partir de la producción de ídolos comunes que tuvieron expresión internacional. Ellos hacían parte de las entidades de clase de sus países y fueron los que más tuvieron espacio en los medios de comunicación, los más amados del público. Sin embargo, ellos no corresponden a la mayoría de la categoría. Con algunas excepciones en los años 1930 y 1940 se empezaba la profesión sin mucho dinero y llenos de sueños. Los artistas hicieron muchas giras, algunas bien desarrolladas, otras no; tenemos muchas historias de esos personajes a veces tan pintorescos que están preservadas por centros de memoria, por aficionados o dispersas en numerosas bibliotecas y archivos.

Las giras de las compañías teatrales, los intercambios de artistas, los acuerdos de transmisión radiofónica, los arreglos comerciales internacionales del mercado de las diversiones y la centralización de Hollywood en los sueños de los artistas, produjeron un amplio diálogo acerca del trabajo de los artistas y su organización.

Los artistas, a través de sus organizaciones de clase hicieron incursiones a la política, incluso debatiendo directamente con el gobierno, apoyando o teniendo

⁵⁷ Fondo personal de Oduvaldo Vianna – Furnarte RJ. FV – OV 4.01.5 BOLLA, F.J.

representante en las esferas públicas. Hacían bailes, organizaban juegos de billar, partidos de fútbol, la mayoría de las veces aprovechando esos eventos para invitar a su público para estas fiestas y recaudar fondos para las asociaciones. De muchas maneras buscaron ofrecer auxilios variados, como médico, jubilación, funeral, auxilio de enfermedad, entre otros. También lucharon de forma clasista contra los empleadores y por el cumplimiento de las leyes laborales⁵⁸.

En los años de 1930 y 1940 la definición del artista como trabajador y su rol en las luchas laborales estaban en disputa. Había muchas propuestas y críticas acerca de la reorganización del mundo artístico y los artistas, porteños y cariocas, participaban de estas luchas intentando mantener su status quo al mismo tiempo que hacían concesiones. La articulación en Latinoamérica, así como el apoyo del Estado fueron estrategias en esta lucha, que produjeron resultados distintos en cada ciudad, pero que combatían el mismo enemigo.

En cuanto a las negociaciones no se puede decir quién ganó. Hasta hoy el debate acerca del arte como mercancía y el arte como cultura está activo y tan vivo como en las décadas de 1930 y 1940. Lo que tenemos de distinto es la visión de los artistas sobre su actividad y su manera de articularse.

Muy lejos de los años 1940 se pueden observar las consecuencias de los pactos internacionales entre artistas en favor de las mejores condiciones de vida y trabajo. Podemos decir que hay una semilla de toda la experiencia de las décadas de 1930 y 1940 en el debate protagonizado por el argentino Luiz Emilio Ali, el presidente de la Federación Internacional de Actores – Latinoamérica (FIA-LA)⁵⁹, y de su compañera brasilera - Ligia de Paula - que entre los días 14 y 15 de mayo de 2014 discursaron en

⁵⁸ Estos datos están detallados en los periódicos de las asociaciones: Anúario da Casa dos Artistas disponible entre 1937 y 1944, los Boletines Mensuales que arrancan en 1931 y se cierran en 1933. Acerca de la institución porteña existen espaciadamente boletines de la década de 1920 y la revista Hechos de Máscara a partir del año 1940.

⁵⁹ La Federación Internacional de Actores (FIA) es un centro que reúne y comunica sindicatos de actores de todo el mundo. Fue fundada en 1952, por iniciativa de los sindicatos de Inglaterra y Francia. En la actualidad cuenta con la participación de sindicatos de los cuatro continentes en surcaseis, la FIA -LA es una de ellas. Como integrante, pero independiente de la FIA, la división latinoamericana tiene estatuto propio y se organiza a nivel local como forma de aumentar el debate con congresos anuales y organizar mejor sus aranceles vinculados a la lucha laboral. La FIA-LA tuvo su estatuto aprobado en 2004, sin embargo, ya en 1954 la FIA tuvo la adhesión de los sindicatos argentino y mexicano. Actualmente, los miembros de la FIA-LA son las entidades de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Panamá, Uruguay y Venezuela.

la reunión de la Organización Internacional del Trabajo (OIT), junto al sector de Medios de Comunicación y Cultura. Ellos fueron los dos representantes de los actores latinoamericanos en la reunión y llevaron el tema de los “trabajadores de la cultura”.

En esa reunión fueron expuestos los principales problemas actuales (en verdad bastante antiguos) que enfrentan los artistas latinos, teniendo como argumento principal la cuestión del tipo de trabajo del artista y sus vinculaciones entre los empleadores y empleados que resulta en el debate acerca de la jubilación del artista. La ponencia fue divulgada como carta en red social, en la página de FIA-LA en Facebook. En ella reivindica la posición de los artistas en el interior del mundo de trabajo, recuerda el estigma moral que pesaba sobre los artistas en el pasado y habla de la reparación de antiguos agravios.

En pleno siglo 21 no deberíamos estar penando por el reconocimiento de derechos laborales que nos corresponden. Ni discutiendo la evidente relación de dependencia. Les pediría a los que pueden ayudar a encontrar consensos, que por un momento dejemos de encandilarnos por la luz de esas estrellas que algunos dicen que somos los actores, para poder ver y bocear en las elementales necesidades que tenemos la mayoría de los trabajadores de la actuación. Necesidades básicas insatisfechas, que no compensa lo que unos pocos consiguen en nuestra profesión cuando de vivir decorosamente se trata. Para ese gran colectivo de actores que sostenemos este trabajo desde el “rol” que nos toque, es que solicitamos se discuta y se reconozca esa relación laboral, para que al llegar al fin de su ciclo cumplido, y más allá de reconocimiento del legado cultural que deje cada uno, pueda disfrutar de una jubilación que haga un poco más seguros sus días. Ni más ni menos. No debería suceder que pase más tiempo para que seamos considerados trabajadores registrados, de la misma calidad que el resto, con los mismos derechos. Hace muchísimos años a los actores no se nos dejaba enterrar en los cementerios. Pasó mucho tiempo hasta que se reparó esa situación injusta. Seguramente se pidió perdón por ello. Estamos ante una oportunidad histórica, y más allá de los intereses que desde el sector empresarial se defiende, intereses que aplicados equilibradamente consideramos justos, creemos que necesariamente tenemos que encontrar puntos de acuerdo para que no seamos discriminados nunca más. Ojalá no haga falta dentro de muchos años pedir perdón por otra injusticia⁶⁰.

Bibliografía

Libros

⁶⁰ Intervención en foro de la OIT - sector de Medios de Comunicación y Cultura. 14 e 15 de mayo de 2014. disponible en: https://scontentbmia.xx.fbcdn.net/hphotosxpa1/t1.09/10377349_380092975456212_4326618050287286789_n.png

- CAPELATO, María Helena R. (1998). *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas, São Paulo: Papirus.
- FAUSTO, Boris (1997). *A Revolução de 1930 – História e historiografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- FORTES, Alexandre (2004). *Nós do quarto distrito: a classe trabalhadora porto-alegrense e a Era Vargas*. Caxias do Sul. Educ. Rio de Janeiro: Grammond.
- FRENCH, John (2001) Afogados em leis: a CLT e a cultura política dos trabalhadores brasileiros. Trad. Paulo Fontes. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo
- HOBBSAWM, Eric J (1988) *A Era dos Impérios (1875 – 1914)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- KARUSH, Matthew B. (2013) *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- KLEIN, Teodoro (1988). *Una historia de luchas: La asociación Argentina de Actores*. Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores.
- LINDEN, Marcel Van der (2008). *Workers of the world: essays toward a global labor history*, Leiden: Brill Academic Pub.
- Romero, Luis Alberto. (2002). *A History of Argentina in the Twentieth Century*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- SARLO, Beatriz (2004). *La imaginación técnica: Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- SIEGEL, Micol (2009) *Uneven Encounters: Making Race and Nation in Brazil and the United States*. Durham: Duke University Press.
- SÜSSEKIND, Flora (1987). *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras.
- THOMPSON, E. P. (1987). *Formação da classe operária inglesa*. São Paulo: Paz e Terra.
- THOMPSON, E. P. (1987). *Senhores e Caçadores. A origem da lei negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- VELASCO, Carolina González (2012). *Gente de teatro – ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- VERAS, Flavia Ribeiro (2014). *Tablado e Palanque. A formação da categoria profissional dos artistas no Rio de Janeiro (1918 – 1945)*. Saarbrücken: Novas Edições Acadêmicas.

Artículos

- FRENCH, John (2011). Another world history is posible: Reflections on the translocal, transnational, and global. FINK, Leon *Workers across of America - The Transnational Turn in Labor History*. New York: Oxford University Press, pp. 3-11.
- HOBSBAWM, Eric J (2005). Qual o país dos trabalhadores? HOBSBAWM, Eric J. *Mundos do trabalho – Novos estudos sobre História Operária*. São Paulo. Paz e Terra. pp. 79-89.
- KERBER, Alessander (2009). Representações regionais em Carlos Gardel e Carmen Miranda. *Estudos Históricos* vol.22, n.44. Rio de Janeiro. Editora da FGV. pp. 377-39.
- OLIVEIRA, Lucia Lippi (2001). O intelectual do DIP: Lourival Fontes e o Estado Novo.
- BOMENY, Helena (Org.). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 2001, pp. 35-58.
- SAVAGE, Mike (2004). Classe e história do trabalho. BATALHA, Claudio; SILVA, Fernando Teixeira da.; FORTES, Alexandre. *Cultura de classe*. São Paulo: Unicamp. pp. 25-48.
- SIEGEL, Micol (2005). Beyond Compare: Comparative Method after the Transnational Turn, *Radical History Review*, n. 91, Winter, pp 62-90
- VELLOSO, M. P. (2003) O boêmio e o militante. PEREGRINO, Júlia. *A história se escreve nas paredes*. Rio de Janeiro. Petrobrás. v. 1 Livro 2.
- WISNIK, José Miguel (1971). Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). [Música] *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, pp. 129-191.

Documentación Primaria

- Archivo de la Cancellaría Argentina
Argentores
Asociación Argentina de Actores
Biblioteca Nacional – Brasil
Biblioteca Nacional – Argentina

Funarte – RJ

Museu da Imagem e do Som - RJ