



Grupo Temático N° 17: Identidades, cultura y forma de conciencia en el trabajo

Coordinadores: Javier P. Hermo y Cecilia M. Lusnich

La construcción identitaria de los actores: ¿trabajadores o militantes de la cultura?

Autora: Karina Mauro

E – mail: karinamauro@hotmail.com

Pertenencia institucional: CONICET-UBA / UNA

Este trabajo forma parte del Proyecto UBACyT “Los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires: la especificidad laboral como condicionamiento de su situación social, cultural y gremial (1902 – 1955)”, entendiendo por trabajadores del espectáculo a los actores de teatro, cine y radio (la televisión todavía no se había desarrollado en el país en ese período), a los bailarines y a los artistas de variedades.

Esta ponencia en particular intenta ser una caracterización somera de la situación laboral de los actores durante la primera mitad del siglo XX, centrándonos en los avatares de su organización gremial, en relación con la escasa legislación vigente en esa 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 del actor que circulaban en el campo cultural de la época y que, en cierta medida, continúan operando en la actualidad.

El actor y el trabajo

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 actores de otros trabajadores. Consideramos que es en el entramado constituido por estas similitudes y diferencias donde se encuentra el origen de la incierta construcción identitaria de los actores como trabajadores a la que se hace referencia en el título de este artículo. En este sentido, la extrapolación de las experiencias de otros trabajadores al caso de los actores, sin considerar la especificidad de la tarea que realizan, 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 actores e incluso en las propias organizaciones sindicales que nuclean a los artistas.

Por ello, es necesario partir del análisis de la especificidad de la tarea realizada por estos trabajadores. Consideramos que la misma se funda en el hecho de ser una actividad basada en la exhibición pública del cuerpo y de la acción, es decir, en dar espectáculo del propio cuerpo y del propio accionar. En este sentido, Jacques Rancière (2009) afirma que el escenario perturba la división de identidades, actividades y espacios en el seno de una sociedad, porque quien se exhibe en el mismo da al principio privado del trabajo, un carácter público.

Dos consecuencias importantes se desprenden de esta definición de lo que implica un artista del espectáculo. Las mismas van a determinar las condiciones del ejercicio de su actividad y de su inserción en la sociedad. La primera es la extrema dependencia de la mirada ajena, por lo que la auténtica tarea del artista va a consistir en desarrollar recursos para obtener y preservar esa mirada. Es así como a lo largo de la historia van a ir haciendo su aparición una serie de intermediarios que operarán entre el artista y la mirada del espectador, esgrimiendo todo tipo de argumentos para justificar dicha mediación, ya sean de carácter moral, religioso, político, económico, e incluso estético. Ocuparán dicha posición de intermediarios el autor del texto dramático, al director, al dueño del espacio donde el encuentro entre artista y espectador tiene lugar, el empresario que organiza la actividad, el agente de prensa y los medios de comunicación que la difunden, etc. Por otro lado, esta necesidad constante de obtener el favor del público se halla en la base de una serie de derivaciones que van desde la inestabilidad laboral crónica hasta la generación de jerarquías (cuyo punto máximo es la figura del actor-empresario), que intervenciones externas (institucionales, estatales, comunitarias, etc.) débilmente pueden paliar.

La segunda consecuencia de la especificidad del artista del espectáculo deriva del conflicto que representa para una cultura logocéntrica como la occidental, la exhibición del cuerpo y de la acción, al punto que en toda metodología de formación del actor, en todo programa artístico y hasta en cada desempeño actoral particular se ponen en juego las concepciones colectivas de la subjetividad y de lo simbólico, y las relaciones que las mismas establecen con los lineamientos morales, ideológicos y estéticos que se hallan en pugna en una sociedad dada. Es por ello que en el arte actoral siempre se halla implícita una dimensión política.

Por consiguiente, la exhibición del actor va a intentar ser controlada mediante su subordinación a algún sentido que la justifique, es decir, a determinada noción de “representación”. Esto contribuye



a situar a los actores en una posición subalterna, en tanto su tarea se plantea como la ejecución material de un sentido aportado por el texto dramático o la visión del director. Así, la actividad de estos artistas resulta legitimada en la medida en que se subordina a la representación de un sentido valorado colectivamente. Esta concepción, que es directamente tributaria del dualismo cartesiano, tiene consecuencias en el terreno estrictamente laboral, porque si lo que importa es el sentido que se representa, el ejecutante (generalmente designado como “intérprete”) es intercambiable.

Se produce entonces, con respecto al resultado del trabajo del actor, al que sería legítimo considerar como una obra de arte en sí misma, una suerte de atribución selectiva, por la cual el sentido representado no le corresponde al actor, sino al autor. Lo que se le adjudica al actor, en cambio, serán los aspectos negativos derivados del usufructo de su exhibición pública, lo que se traduce en una insistente condena moral, en su vinculación con la prostitución, con la marginalidad, etc., que podemos identificar a lo largo de la historia.

La condena al usufructo de la actividad artística procede directamente del mundo griego, en el que ciertas prácticas, tanto artísticas como deportivas, eran toleradas si y sólo si el ciudadano renunciaba a la utilidad que pudieran reportar las mismas, o sea, si renunciaba a la posibilidad de ganar su sustento mediante dicha práctica¹. Esta concepción del artista se halla en la base de la visión dominante en el mundo de la cultura y de las artes en nuestra sociedad, en la que se le exige a todo aquel que se desempeña en estas actividades, la renuncia o aparente renuncia al usufructo económico por su trabajo, y su consagración al bien común, es decir, a la transmisión de un mensaje que se proponga elevar o emancipar al público. Simultáneamente, entonces, opera una acusación a todos aquellos que no renuncian a ganar el sustento mediante su trabajo, generando la consiguiente división entre un “nosotros” culto y un “ellos” inculto o rapaz, polarización que en nuestro campo cultural es muy notoria.

La exigencia de subordinar la tarea cultural o artística a fines no económicos subyace en concepciones como la de la vocación, que el sentido común le aplica a los artistas pero también a los docentes², a los médicos, etc., o la de que el placer que reporta el ejercicio de determinada práctica sustituiría la falta de remuneración (lo cual también constituye una condena implícita al placer).

¹ Para profundizar en esta problemática, ver Estiú: 1982

² En su investigación sobre el trabajo femenino en torno al 1900, Rodríguez Durán (2014) sostiene que, en virtud de la “ideología de la domesticidad” y de la separación de las esferas pública y privada, las trabajadoras de la educación eran vistas como una extensión del rol materno en el hogar, por lo que su mayor retribución era de tipo afectivo. En relación

Al tiempo que estas ideas escamotean la condición de trabajo de ciertas actividades, dos explicaciones quedan sustraídas en las mismas. Por un lado, ¿cómo obtienen su sustento quienes sostienen esta visión del arte? ¿Es posible que un sujeto que no obtenga su sustento por otros medios se dedique al arte? ¿Es deseable? Por otra parte, ¿quién genera la plusvalía en las actividades “culturales” o “artísticas”? ¿Y quién se la apropia?

A continuación analizaremos cómo esta problemática se desarrolló en el campo cultural porteño.

Los trabajadores de la actuación en Buenos Aires

Desde su constitución a fines del siglo XIX, el campo teatral³ argentino se configuró en la encrucijada entre los imperativos económicos propios de una actividad comercial y las demandas culturales provenientes de los sectores intelectuales. Por un lado, éstos reclamaban que la actividad teatral se organice en torno de un componente ético que, en consonancia con los lineamientos señalados anteriormente, se centraba en la atribución de una función didáctica del teatro hacia el público, que debía prevalecer por sobre los componentes estéticos, percibidos como una superficialidad prescindible que actúa en detrimento de la comunicación del enunciado. Por otro lado, el teatro era una actividad comercial muy dinámica, dado que todavía no competía con otras formas de entretenimiento colectivo. Por consiguiente, los empresarios explotaban a los artistas, al tiempo que los intelectuales (que, en muchos casos se encontraban desempeñando roles decisivos en el Estado) se limitaban a reclamar porque el teatro no se desarrollaba en el sentido que ellos pretendían.

En este contexto, las primeras décadas del siglo XX constituyen un largo período de grave precariedad laboral para los artistas, en una actividad con altos niveles de informalidad que aún conservaba los principios organizativos del siglo XIX: el sistema de compañías y el teatro por secciones.

En efecto, la actividad teatral se hallaba organizada en compañías, reunión estable de actores, inicialmente de tipo familiar, que no sólo generaba puestas en escena sino que también funcionaba como espacio para la incorporación y formación de nuevos artistas. La compañía se constituía

con este y otros aspectos, queda pendiente el análisis de una suerte de “feminización” que opera sobre la condición del actor.

³ A partir del concepto de campo cultural de Pierre Bourdieu, Osvaldo Pellettieri (2002) define al campo teatral como un espacio social relativamente autónomo conformado por agentes (autores, actores, directores, productores, instituciones, etc.) que actúan como líneas de fuerza que luchan por apropiarse del capital cultural y obtener la legitimidad, otorgada por instancias de selección, consagración y difusión. En la Argentina, es posible identificar un incipiente campo teatral hacia el año 1900, aunque existían manifestaciones teatrales desde la época colonial (Pellettieri: 2002)



alrededor de un actor que funcionaba como cabeza, asumiendo conjuntamente los roles de director escénico y empresario, quien negociaba las condiciones con el dueño de la sala. El resto de los integrantes se organizaba a partir de la distribución de roles fijos y de un rígido escalafón, cuya promoción interna se daba por acumulación de experiencia y/o edad. Los roles se aprendían por imitación, ensayo y error. Este modo de aprendizaje no formal o institucionalizado también planteaba una contraposición con las concepciones que la cultura dominante esgrimía acerca de la transmisión del saber y del conocimiento, retroalimentando así la desvalorización que pesaba sobre los artistas.

Si bien el desarrollo comercial y estético de este teatro era notable, las condiciones laborales de los actores eran muy duras. El teatro era por secciones: se representaban obras de corta duración para un público que ostentaba el carácter “golondrina” y pagaba una entrada de pocos centavos, por lo que la ganancia sólo se obtenía realizando hasta seis funciones diarias. Dado que esta dinámica comercial se basaba en el recambio constante de espectáculos, los mismos permanecían unos pocos días en cartel, lo cual obligaba a los actores a ensayar la próxima obra por la madrugada. Estos ensayos no eran pagos. Tampoco existía jornada de descanso, licencia por enfermedad, ni jubilación, y los actores eran obligados a aportar su propio vestuario⁴. Otros aspectos que dan testimonio del alto nivel de informalidad de la actividad son la inexistencia de un contrato único, la prolongada vigencia de los contratos por familia, la asiduidad en el incumplimiento de los compromisos por parte de los empresarios, la paga por día, las rebajas arbitrarias en los sueldos y el abandono en medio de giras, lo cual obligaba a los actores a procurarse el regreso por sus propios medios.

La inexistencia de legislación laboral y de políticas en materia teatral dejaba a la actividad librada al afán de lucro de los empresarios. En este sentido es necesario realizar una salvedad, dado que la especificidad de la actividad teatral conlleva a la diferenciación de este rol en empresario de compañía y empresario de sala (según la jerga teatral, empresario “de paredes”). Mientras el empresario de compañía era inicialmente un miembro de la misma, por lo que detentaba el rol de actor-empresario⁵, el dueño de la sala no formaba parte necesariamente del medio artístico. En este contexto, el trabajo de autores y actores era escasamente remunerado en relación con las

⁴ Esta disposición, que sobrevivía desde los tiempos de la colonia, obligaba a los actores a disponer de traje de calle, frac completo, guantes, zapatos de color y negro, mientras que las actrices debían aportar valencianas, charra, gallega, pescadora, soirée, traje de calle blanco, blusa negra, zapatos blancos, negros y de color, medias y pañuelo de calle (Klein: 1988)

⁵ Más tarde este rol devendría en el de productor, quien no necesariamente es un artista.

extraordinarias ganancias producidas por la actividad, que eran percibidas por ambas instancias empresariales. No obstante, en 1910, la recientemente constituida Sociedad Argentina de Autores obtiene el 10% de la recaudación teatral para sus afiliados, lo cual no representa sólo una retribución económica, sino un reconocimiento simbólico de la posición jerárquica del rol autoral en la actividad teatral⁶.

Esta situación promovió el surgimiento de una temprana organización sindical actoral. De hecho, la Asociación Argentina de Actores⁷ fue la cuarta formación de su tipo en el mundo. Sin embargo, la identidad de los actores como trabajadores no llegó a consolidarse y, consideramos, hoy en día no está consolidada todavía. Uno de los problemas típicos eran las jerarquías internas que existían entre los mismos actores, ocasionadas por la preferencia del público. Por otra parte, el primer perfil de la Asociación fue netamente mutualista. La idea no era proclamarse en contra de los empresarios, sino paliar los perjuicios que la enfermedad, la vejez y el fallecimiento causaban a los actores y a sus deudos. Aun así, luego del centenario fue surgiendo el interés por un perfil gremialista, sobre todo por parte de un sector más radicalizado de los actores, influenciado por los idearios anarquista y socialista, conforme al clima de época.

La situación se agrava en 1918, cuando los actores debieron afrontar la implementación, por parte de los empresarios, de la función *vermouth* sin percibir retribución salarial alguna, lo que precipitó la realización de dos huelgas actorales en 1919 y 1921, que terminaron en sendos fracasos. En efecto, el objetivo de los huelguistas consistía en la lisa y llana eliminación del empresario teatral y su sustitución por un sistema de cooperativas que gestionaran por sí mismas una actividad que debía volcarse al bien común y a la transmisión de valores emancipatorios o revolucionarios (esto casi siempre tenía que ver con dar a conocer la dramaturgia europea, en detrimento de la nacional) y que repartieran las ganancias entre sus miembros. Se suponía que la mera eliminación del componente capitalista mejoraría las condiciones de los trabajadores de la actuación, por lo que el cooperativismo y la férrea autonomía ante al Estado serían las estrategias que resguardarían a los actores y al arte teatral como bien común. Se partía del presupuesto de que el apartamiento del empresario teatral implicaría el reemplazo instantáneo del afán de lucro por las pretensiones estrictamente artísticas de los propios creadores.

⁶ Para profundizar en este tema, ver Mauro: 2011, a y b

⁷ Sus antecedentes datan de 1906, cuando un grupo de actores funda la Asociación de Artistas Dramáticos y Líricos Nacionales. La misma tuvo una existencia de sólo diez años y dejó como legado el Panteón de Actores en el Cementerio de la Chacarita.



No obstante, en la falta de éxito de estos intentos se evidenció la división entre actores famosos y actores de reparto: simplemente, el público no asistió a las obras de las cooperativas, porque los actores más reconocidos (que generalmente eran empresarios de sus compañías) no estaban, por lo que los huelguistas se veían obligados a volver a sus trabajos. Consideramos que esto no debe interpretarse como una consecuencia de la ignorancia o falta de compromiso social del público. Estas experiencias tornan evidentes, en cambio, las diferencias que la especificidad de la actividad plantea entre los actores y otros trabajadores, fundamentalmente en lo que respecta a las estrategias de lucha tradicionales, como la huelga y la autogestión, aspectos sobre los que la reflexión resulta insoslayable a la hora de consolidar una asociación gremial. Lo cierto es que la Sociedad Argentina de Actores atravesará, como consecuencia de las huelgas, dos escisiones internas entre 1921 y 1937. Por otra parte, la década del 30 traerá modificaciones significativas en el campo cultural, promovidas en gran parte por el ascenso social de los hijos de inmigrantes y la paulatina constitución de la clase media. El teatro comienza a competir desventajadamente con formas masivas de entretenimiento, como el cine, la radio y el espectáculo deportivo⁸. Este es un momento de crisis muy profunda dentro del gremio, no sólo por los altísimos niveles de desocupación entre sus afiliados, sino por el surgimiento de ámbitos de trabajo que no contaban con ninguna legislación, como la radio y el cine. Otro aspecto alarmante fue la numerosa conversión de salas de teatro a salas de cine, lo que también afectó a los empresarios de compañía y a los autores.

A estos cambios se les sumó una fuerte interpelación ejercida por el campo intelectual que reclamaba el desarrollo de un teatro producido a partir de textos dramáticos de importancia que, en lugar de expresar las formas y preocupaciones propias del público, lo eduque. Si bien inicialmente este proyecto no logró imponerse, los años 30 traerían cambios significativos en la sociedad, que desembocarían en el establecimiento de la preponderancia de esta dimensión ética del teatro largamente reclamada. Uno de los exponentes fundamentales de esta tendencia fue el movimiento de teatro independiente, iniciado en 1930 con la fundación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta.

No es posible comprender el inicio de este movimiento sin tener en cuenta la paulatina diferenciación, operada en el seno de la élite, entre una cultura culta dominante y una variante denominada “intelectual”, como resultado del desplazamiento de los intelectuales de la clase dirigente y su reemplazo por una clase netamente política (Sigal: 2002). Como resultado se operará

⁸ Exceptuando al género de la Revista Porteña, que no sólo conservó sino que acrecentó su popularidad.



una creciente distancia entre una visión cultural conservadora y otra progresista, vinculada con el ámbito universitario y, conforme avanzan las décadas, con posiciones políticas de izquierda. No obstante, esta divergencia estético-ideológica se minimiza en lo que respecta a la posición de “tutelaje cultural” que ambas vertientes se atribuyen y más específicamente, a la función social, política y educativa (en tanto divulgación de valores universales, que van desde la moral, la religión, el mercado, la propiedad privada o la revolución) que los productos culturales y artísticos deben ejercer en una categoría compleja, definida como “pueblo”. En el mismo sentido, Ford (1984) señala que persiste en esta postura, el concepto burgués de cultura como bien universal al margen de la historia, es decir, la idea de una cultura única, que acepta no obstante, dos vertientes: la elitista (diferenciadora y apropiadora) y la reformista (es decir, distributiva y por lo tanto, imponible a otros). El movimiento de teatro independiente surgirá en clara consonancia con esta vertiente cultural reformista.

Poseyendo estrechas relaciones con el Partido Comunista, el Teatro del Pueblo tomó su denominación de la propuesta de Romain Rolland en su libro homónimo, y planteó la concreción de un teatro culto desligado del afán comercial y organizado en cooperativas, pero no ya para eliminar al empresario como intermediario, tal como lo habían planteado los huelguistas de los años 20, sino para plantear un teatro de corte mensajista con una función exclusivamente didáctico-política hacia el público popular. En este sentido, fracasó, porque nunca llegó al mismo: en efecto, el público del Teatro del Pueblo estaba constituido por los sectores que ya compartían su ideología política y cultural. No obstante, su ideario y modo de organización ejerció una enorme influencia en el campo cultural, al funcionar como modelo organizativo y plantear un patrón de conducta que se tornará exigible en los actores.

Es notable que, en el afán por transmitir un teatro que fomentara la conciencia política en las clases obreras, los actores debieran responder a una apelación que los constituía como militantes y no como trabajadores. En efecto, la caracterización de la actuación como parte del mundo de la cultura y, por consiguiente, la exigencia de su identificación con la misión que se le adjudicaba a la misma, tornaban imposible cualquier asimilación de su tarea con la de los trabajadores a los que se pretendía llegar. Por ello, consideramos que la apelación a la militancia funcionó como un factor retardatorio en la conciencia laboral de los artistas.

Esto se evidencia en la organización interna del Teatro del Pueblo, que luego sería replicada en las agrupaciones independientes surgidas posteriormente en todo el país. Dicha estructura constaba de un director personalista en el centro, alrededor del cual se disponían los anónimos actores. La tarea



de estos quedaba reducida al compromiso militante con la función atribuida al teatro, para lo cual debían comunicar el texto dramático con parquedad, ignorando los gustos del público y respetando las decisiones del director⁹. El resto de los deberes del actor consistía en llevar adelante todos los trabajos que demandaba el mantenimiento de la sala: limpiar, confeccionar la escenografía, el vestuario, etc.

De este modo, la condición del actor en el seno del Teatro del Pueblo era precaria dado que no se consideraba prioritaria su formación técnica y que estaba prohibido ganar dinero con la actuación, por lo que no se le permitía profesionalizarse¹⁰ y, por consiguiente, sindicalizarse. Así, en un contexto signado por la precariedad laboral y los obstáculos de un proceso de sindicalización trabajoso, el movimiento de teatro independiente no le planteó al trabajador de la actuación otra alternativa más que el abandono de la actividad profesional en pos de una militancia de tipo político-cultural. La centralidad que la visión del teatro independiente adquirirá en el campo teatral porteño, sumirá la problemática laboral de la actuación en una invisibilidad que pesa sobre ella hasta nuestros días.

Es notable que el Teatro del Pueblo adoptara como características organizativas tres de las estrategias utilizadas sin éxito por los actores huelguistas en 1919 y 1921: el cooperativismo, la supresión de jerarquías internas dentro de la compañía (los roles actorales eran rotativos, aunque se mantuvo la supremacía del director), y el desdén por cualquier tipo de intervención estatal en su actividad.

No obstante, debemos hacer una salvedad en este último punto, dado que en 1937 el Consejo Deliberante cedió a los insistentes reclamos de Barletta, concediéndole el uso del expropiado Teatro Corrientes por el prolongado plazo de veinticinco años. Si bien el mismo no llegó a cumplirse¹¹, el otorgamiento de la sala por parte del Municipio no deja de ser significativo. En efecto, el ideal cultural del Teatro del Pueblo se hallaba en consonancia con el campo intelectual de la época, lo cual explica las adhesiones que recibió de amplios sectores de la sociedad, no sólo vinculados con la izquierda. Ejemplo de ello son los elogios que Victoria Ocampo le dedicó desde *Sur*, objetando

⁹ El personalismo y didactismo de Barletta se manifiesta también en su *Manual del Actor*, en el que, además de brindar gráficos con posturas, gestos y expresiones que el actor debía ejercitar diariamente, se incluyen consejos morales y de higiene

¹⁰ Esta prohibición seguiría vigente aún en las formaciones independientes de la década del 50. Un caso emblemático es el de Héctor Alterio, quien mientras formaba parte de Nuevo Teatro debió trabajar como corredor de galletitas. Sólo luego de abandonar la agrupación pudo trabajar profesionalmente, convirtiéndose en uno de los actores emblemáticos del cine nacional

¹¹ Dado que en 1943 el gobierno de facto de Pedro Pablo Ramírez ordenó el desalojo del Teatro del Pueblo, en parte por cuestiones ideológicas y en parte por el proyecto de instalar allí el Teatro Municipal, que se abrió en 1944



sólo los precarios medios materiales y estéticos con los que contaban su sala y sus puestas en escena¹². Incluso, Ocampo llegó a dictar conferencias en el marco del vasto programa cultural encarado por el teatro de Barletta.

Fuera de este hecho, el Estado intervino débilmente en la actividad teatral. Por una parte, esto se vislumbra en la demora en el surgimiento de la escena oficial, que resultó heredera de los lineamientos trazados por el reclamo intelectual de un teatro culto de corte europeo, desdeñando las expresiones escénicas nacionales y populares. Recién en 1933 se creó el Teatro Nacional de la Comedia, que debutaría tres años después en el Teatro Cervantes, y habrá que esperar hasta 1944 para que se concrete el viejo proyecto de una sala municipal. También es tardío el surgimiento de instituciones públicas de formación para la actuación. En 1925 se abre el Conservatorio Nacional de Música y Declamación¹³, como desprendimiento de la Escuela de Arte Lírico y Escénico que funcionaba en el Teatro Colón¹⁴. Habrá que esperar hasta 1957 para la creación de una Escuela Nacional de Arte Dramático¹⁵, a su vez como desprendimiento del Conservatorio. Cabe destacar que los programas de enseñanza de estas instituciones se confeccionaron en clara oposición a la tradicional forma de adquirir el oficio actoral en el seno de las compañías teatrales.

Lo cierto es que en virtud del deterioro que la actividad teatral experimentó durante los años 30, el Estado es interpelado a intervenir activamente en la situación. En efecto, para el inicio de la década siguiente, se registrará un cambio significativo en la posición de los actores sindicalizados ante la intervención estatal¹⁶. Por ejemplo, en 1942 la Asociación Argentina de Actores recurre al Congreso Nacional ante el incumplimiento, por parte de los empresarios, de lo establecido en las Bases de Trabajo y de la implementación del Contrato Único, a los que se había arribado luego de dificultosas negociaciones¹⁷. Reclaman, en el mismo acto, por la situación del teatro en las

¹² Especialmente en los Nros. 109, 202, 234, 262 y 228.

¹³ Se registran algunos antecedentes en el efímero intento de Gregorio de Lafèrre, quien funda el Conservatorio Lavardén en 1908. En 1913, se emprende la creación de teatros infantiles, tanto por iniciativa municipal como privada. Surgen el Teatro Municipal Infantil (denominado Instituto de Teatro Infantil Lavardén, a partir de 1928), y el Teatro Infantil de Angelina Pagano. Es significativo que la iniciativa municipal se oriente a la formación para la actuación de niños, antes que a la de los adultos con vistas a su profesionalización. Entendemos que esto se explica a partir del ideario de una educación *por* el arte, desestimando políticas estatales en pos de garantizar una educación *para* las artes.

¹⁴ Es notable la subordinación de la formación para la actuación a la música académica. Sobre todo en comparación con otras disciplinas, como las artes visuales y las letras, que ostentaban un desarrollo autónomo anterior.

¹⁵ La creación de la Escuela Municipal de Arte Dramático, por su parte, deberá esperar hasta 1965. Surgida como parte del Instituto Lavardén, la misma alcanza su autonomía recién en 1974.

¹⁶ En cierto sentido, esta actitud participa de lo que González Leandro (2001) caracteriza como una marcada relación pragmatista de los sectores medios con el Estado, que por la época dejó de ser percibido como un enemigo para pasar a constituir un instrumento político del cual obtener beneficios.

¹⁷ Las nuevas cláusulas incluyen un número mínimo de trabajadores y la duración de la temporada, y días y horarios de ensayo.



provincias, exigiendo la rebaja en las tarifas ferroviarias y la exención de impuestos provinciales, apoyando el pedido con el ejemplo de las políticas aplicadas por los Estados de Brasil, Chile, México y Colombia¹⁸.

Un año antes, y con motivo de la celebración del Primer Congreso de Teatro Rioplatense en Montevideo, la Asociación Argentina de Actores había presentado una serie de propuestas significativas en este sentido y que demuestran una clara sensibilidad para comprender la coyuntura. Se afirma en dicha oportunidad que la dirección e iniciativa de la escena nacional debe ponerse en manos del Estado, dado que la organización de la misma como actividad privada estaba agotada, incapaz de competir con el cine. Se toman como ejemplo los Teatros Federales de Norteamérica que, subvencionados por el Estado, recorren el país.

De todos modos, es necesario hacer una salvedad en este sentido. Si bien el gremio actoral plantea la exigencia de una política estatal en materia de teatro, se deja en claro que la misma debe dirigirse a la financiación de proyectos (fundamentalmente mediante la programación de los teatros oficiales) y a la implementación de medidas de fomento (exención de impuestos, rebaja en los transportes y sesión de salas municipales para las giras, otorgamiento de subsidios, etc.), pero de ninguna manera se tolerará la injerencia del Estado en la decisión sobre formas y contenidos, que debe quedar en la órbita de la creatividad e ideario de los artistas.

Así, tanto para proteger la actividad teatral, como ya se estaba haciendo en otros países, así como para obtener una legislación favorable, a principios de los 40 se vislumbra la necesidad del Estado, pero, muy influenciada por la tradición liberal de la que provenía, la Asociación Argentina de Actores se mantuvo muy reticente a la intervención estatal, conflicto que va a presentarse, por supuesto, durante los años del primer peronismo.

Hemos observado hasta aquí que los actores oscilaban entre una conflictiva identificación como trabajadores y una apelación, realizada desde el campo intelectual, que los instaba a asumir un rol militante en un teatro cuya función social y política prevaleciera por sobre cualquier otra instancia. Por una parte, la existencia de características específicas en el ejercicio de la actuación, reclamaba una organización gremial adaptada a estas circunstancias. Frente a la necesidad de desarrollo de una identidad laboral novedosa y compleja, las acuciantes necesidades económicas y en materia de mejoras en los derechos, atentaban contra este proceso, obligando a los actores a soluciones

¹⁸ Las anteriores intervenciones del Estado habían sido siempre desfavorables a los actores. A mediados de la década del 30, el poder judicial excluye a los empresarios teatrales de la Ley de Quiebras, alegando que los mismos no lucran



desventajosas o al simple y llano abandono de la lucha. Esto se torna aún más significativo si tenemos en cuenta las mejoras laborales conseguidas por los trabajadores calificados durante la década del 30, indicador de que los actores no eran considerados como parte de los mismos, más allá de la apelación que se les realizaba desde el campo intelectual.

En este contexto, dicha apelación como militantes retrasó el establecimiento de una conciencia laboral. Ante el avance del empresariado y la crisis sobrevenida por la situación económica post derrumbe del 30, pero además, por el surgimiento de nuevas formas de entretenimiento, se hacía necesaria la intervención estatal en favor de los trabajadores de la cultura, que hasta los propios actores reclamaron. No obstante, las posiciones se retraerán cuando esa intervención sea asumida por un movimiento que no se correspondía con los valores que ocupaban la centralidad del campo cultural. Por tal motivo, si bien la irrupción del peronismo se produjo en un momento bisagra para la condición de los actores en la Argentina, sus políticas en materia cultural y laboral lograron tener impacto relativo en un colectivo actoral que ostentaba presupuestos ideológicos y estéticos disímiles a su ideario.

En sintonía con un panorama internacional caracterizado por una tendencia intervencionista, el gobierno de Juan Domingo Perón asumió un proyecto de “democratización del bienestar” (Torre y Pastoriza: 2002) basado en el acceso de todos los sectores a los derechos y a los bienes, propugnando como argumento legitimante la justicia social. Por supuesto, este proyecto también incluía a la cultura. El gobierno intentó que intelectuales y artistas se sumaran a su gesta. No obstante, la negativa de estos sectores fue significativa, asumiendo en varios casos una postura de oposición frontal. Resulta significativa la negativa de los intelectuales a responder a una interpelación que los identificaba como “trabajadores”, lo que se replicaría en el caso de los actores. La política cultural peronista debe entenderse en el contexto de una sociedad de masas, en la que el teatro ya no era una de las formas privilegiadas de entretenimiento. Es comprensible entonces que la radio y el cine, en tanto espacios de desempeño actoral, fueran los ámbitos donde se produjo la mayor vinculación entre el sector y el gobierno. Éste apeló a los artistas en tanto trabajadores, convocándolos a participar en un proyecto colectivo en el que su especificidad laboral se enunciaba como necesaria. Este aspecto fue novedoso con respecto a la apelación del teatro independiente, que buscaba reducir estas especificidades y subordinarlas a un fin didáctico-emancipatorio.

con el trabajo de los artistas (Klein: 1988). Mientras que el legislativo deja sin tratar el proyecto de ley del diputado socialista Carlos Moret, que propone equiparar la condición del actor con la del empleado comercial.



Primero como Secretario de Trabajo y Previsión, y más tarde como Jefe de Estado, Perón intentará incluir a los artistas en su política de profundizar la organización sindical en todos sectores, impulsándola en los rubros en los que aún no existía, como es el caso de los artistas de variedades¹⁹. Muchas de las reivindicaciones por las que se peleó durante décadas se obtuvieron en esos años²⁰, sin embargo, la Asociación Argentina de Actores va a declararse como férrea opositora al peronismo. Por otra parte, Perón apeló a los actores en parte teniendo en cuenta el aporte que la popularidad de los artistas podía significar al sumarse al proyecto colectivo que proponía. Esto provocó un gran conflicto en el seno del gremio, que se dividió²¹, y represalias a los actores afines al peronismo luego del 55, que en algunos casos se mantuvieron de por vida.

¹⁹ De este modo, desde 1943 surgieron diversos sindicatos vinculados con el espectáculo: UDAV (Unión Argentina de Artistas de Variedades), ARA (Asociación Radial Argentina) y Asociación Gente de Radioteatro, SAL (Sociedad Argentina de Locutores) y SADEM (Sindicato Argentino de Músicos). También surgieron o se formalizaron sindicatos pertenecientes a los técnicos u otros trabajadores cuya lucha presentaba afinidad con los artistas, dado que combatían con los mismos empleadores: AGICA (Asociación Gremial de la Industria Cinematográfica Argentina), luego denominado SICA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina), que agrupa a los técnicos de los principales estudios cinematográficos de la época, y el SUTEP (Sindicato Único de Trabajadores del Espectáculo Público). La existencia de estos sindicatos permitía eventualmente fortalecer la lucha en conjunto, motivo por el cual surgió la FADEP (Federación Argentina del Espectáculo Público).

²⁰ En 1943, y a instancias del Secretario de Trabajo y Previsión, Argentores (entidad que nucleaba a los autores), SADET (Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales) y la Asociación Argentina de Actores firman el denominado “convenio Perón”. El mismo, cuya duración se fijó en diez años, disponía que las tres entidades se reconocieran mutuamente como representativas en futuros conflictos, lo cual desactivó la usual estrategia empresarial de negarle legitimidad al gremio actoral. Además, se conformó un tribunal con delegados de cada parte y presidido por un representante de la Secretaría, y se fijó un porcentaje de la recaudación para ser destinada a la caja de jubilaciones y pensiones. En 1945 se firmó un convenio en el que se incrementaba la temporada mínima de 45 a 90 días, se fijaba el pago de un depósito de garantía por parte de las empresas y se aumentaba el sueldo mínimo. Durante las dos presidencias de Perón, la producción en la escena oficial nacional se intensificó y, además, se inició la construcción de la anhelada sala municipal, el Teatro Municipal General San Martín. También la mejora en el nivel de vida general se reflejó en un aumento de público, utilidades que se volcaron en mejoras para los actores: en 1948 se suprimió la función *matinée* y dos años después la controvertida función *vermouth*, que tantos conflictos había acarreado en los treinta y dos años de lucha desde su implementación. El contrato mínimo se extendió de tres a cinco meses y el elenco básico pasó de diez a doce integrantes. Se estipuló el pago por enfermedad durante treinta días y el pago del sueldo completo si los ensayos superaban los diez días. También se obtuvo el aguinaldo, concedido por voluntad de los empresarios, y se acordó la retención de un porcentaje para la Obra Social. Para los elencos en gira se dispuso el descanso semanal obligatorio y la reducción del 25% en las tarifas ferroviarias. En 1953 se sancionó la Ley 14226, que disponía la obligatoriedad del número vivo en las salas de cine. Esto no sólo implicaba una reivindicación laboral, sino también simbólica para los artistas de variedades, muchas veces relegados dentro del propio colectivo actoral. Por otra parte, la industria cinematográfica (otro importante ámbito de desempeño actoral) recibió un notable apoyo a través de una serie de medidas que intentaron afianzar la producción, asegurando las fuentes de trabajo, no sólo de artistas, sino también de técnicos. Como consecuencia de estas políticas, el aumento en la producción de filmes nacionales fue notable (para profundizar, ver Kriger: 2009). Por último, cabe destacar que en 1951 ingresa la televisión al país, medio que si bien no produce la generación inmediata de trabajo para los actores, a partir de la década siguiente pasará a constituir su campo laboral más importante y la principal fuente de financiación de su entidad sindical y de su obra social.

²¹ No obstante las buenas relaciones iniciales, el conflicto entre el gremio actoral y la figura de Perón surgirá en 1946, cuando la recientemente surgida FADEP (Federación Argentina del Espectáculo Público), de la que la Asociación Argentina de Actores formaba parte, acusará al Secretario de Trabajo y Previsión de intentar imponer un gremialismo dirigido. El enfrentamiento se intensifica cuando la Dirección de Espectáculos Públicos exige el envío de los textos de



En efecto, amplios sectores del colectivo actoral evidenciaron su negativa a identificar su tarea con la del resto de los trabajadores. Estos grupos, que ocupaban la dirigencia del gremio, sostenían el ideario de las décadas anteriores, refrendado por la propia existencia del movimiento de teatro independiente. De hecho, en 1943 la dirigencia de la AAA le entregó un petitorio al Secretario de Trabajo y Previsión, solicitando la regulación estatal de la actividad teatral, y sugiriendo la eliminación del intermediario y su sustitución por el sistema de cooperativas, ideal largamente perseguido a pesar de los resultados adversos obtenidos en los anteriores intentos de implementación. Por su parte, el teatro independiente, en el que el ideal del actor militante se había concretado, desarrolló una actividad de abierta oposición al peronismo, misión a la que volcó todos sus esfuerzos. De hecho, tras la caída de Perón, el Teatro del Pueblo inició su fase de declive, siendo sustituido por otras agrupaciones independientes que le sumaron pretensiones estéticas modernizadoras a los ideales emancipatorios del movimiento.

Para 1955, el gremio actoral ya se hallaba fusionado nuevamente y funcionaba en forma diversificada, contando con secretarías por rama (Radio y TV, Cine, Cuerpos de baile y Coristas, Teatro, Circo, Apuntadores y Traspuntes), lo cual indica el reconocimiento de la lucha común. Sin embargo, todo se interrumpe con el golpe de estado de la autodenominada Revolución Libertadora. La Asociación Argentina de Actores fue intervenida y su dirección pasó a manos de un marino. Por su parte, la producción cinematográfica se paralizó durante un año, al igual que la construcción del Teatro Municipal General San Martín. Las sanciones y reprimendas morales a los artistas que habían mostrado su adhesión al peronismo fueron muy duras, y como ya mencionamos, se

las obras a representarse (lo cual ya se implementaba en la radio), aunque la protesta conjunta de la AAA, Argentores y la SADET obligó a la anulación de la medida (Klein: 1988). Para las elecciones de 1946 se torna evidente que el espíritu que rige la AAA no se corresponde con el ideario peronista. El colectivo actoral no fue ajeno a la polarización que suscitó la campaña electoral en la sociedad. Las autoridades de la AAA hicieron explícita su oposición a Perón y su adhesión a la campaña presidencial de la Unión Democrática, que incluía la organización de actos en su apoyo. En agosto de 1946, la Asociación Argentina de Actores se divide. El desprendimiento estuvo encabezado por actores que simpatizaban con el peronismo y no coincidían con la actitud opositora que los dirigentes intentaban imprimirle al gremio. Esto dio lugar a la AGAA (Asociación Gremial Argentina de Actores), integrada por Enrique Muiño, Tito Lusiardo, Lea Conti, Malisa Zini, Eloy Álvarez, Pierina Dealessi, Virginia Luque, Pedro Aleandro y Pedro Maratea, entre otros. Las reivindicaciones esgrimidas por la AGAA fueron exactamente las mismas que las de la AAA: fuentes de trabajo y regulación de la actividad a través de un convenio. La diferencia radicó en la postura esgrimida no sólo ante el gobierno, sino también ante el rol del Estado. De todos modos, pronto se tornó evidente que la división debilitaba la posición de los actores ante nuevos conflictos con el empresariado. Tras un frustrado intento de reunificación en 1947, y merced a la mediación del gobierno, se acordó la libre afiliación y la asunción de un perfil estrictamente mutua para la AAA y gremial para la AGAA, al tiempo que se comprometieron a la mutua y cordial colaboración entre ambas. La mutua subsistió a través de la percepción en la recaudación indicada por el “convenio Perón”, pero al cumplirse el período de vigencia del mismo en 1953, la Gremial exigió ser considerada la única entidad representativa de actores, hecho que precipitó la reunificación un año más tarde, bajo el nombre de Sindicato de Actores de la República Argentina (SADRA). En 1955 volverá a adoptar la denominación definitiva de Asociación Argentina de Actores.



prolongaron más allá del gobierno de facto, originando listas negras que en algunos casos perduraron de por vida. Por otra parte, los actores en su conjunto perdieron muchas de las conquistas laborales y varias filiales provinciales de la AAA, cerraron (Klein: 1988).

Conclusiones

En el presente trabajo hemos caracterizado la problemática construcción de una identidad laboral entre los actores, a partir del análisis del caso argentino a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Varias conclusiones pueden extraerse del análisis realizado. En primer término, son tres los sectores presentes en las relaciones de producción en el teatro: los empresarios (de sala y de compañía), los autores y los actores. Estos sectores se hallan organizados en asociaciones de larga data, sostenidas mediante el aporte de sus socios o a través de percepciones obligatorias obtenidas mediante la negociación y/o la intervención del Estado.

En este sentido, y conforme el avance de formas de entretenimiento masivas, los sectores de la producción teatral comercial afectados económicamente, serán los promotores de leyes de fomento aún vigentes, basadas en la idea de que la preservación de los espacios teatrales y la exención de impuestos garantiza la concreción de proyectos y, por consiguiente, la generación de empleos en el sector. Esto dará lugar, durante el gobierno de facto de Pedro Eugenio Aramburu, a los Decretos Ley 1251/58 y 6066/58, refrendados luego por la ley 14467 durante el gobierno de Arturo Frondizi, por los cuales se exime de impuestos a la actividad teatral. También durante el gobierno de éste último se sanciona la Ley 14800 que obliga a la construcción de una nueva sala teatral allí donde se hubiera demolido un antiguo teatro.

En segundo término, y en estrecha relación con las características singulares del campo cultural argentino, la apelación realizada por sectores que ocupaban la centralidad del mismo, privilegió la asunción de una identidad militante por parte de los actores (subordinada a la idea de una supuesta “función del arte” en el público), la cual suponía el abandono de la profesionalización y el consiguiente desdén por la lucha sindical. De este modo, el caso de los actores puede extrapolarse a otros sectores de la cultura, aunque sin gozar no obstante de la legitimación simbólica que ostentan los escritores, músicos o artistas plásticos, por ejemplo. La negativa del colectivo actoral a abandonar el carácter “misional” de su tarea, se tornó evidente en los años peronistas, cuando desde el gobierno se los interpeló en tanto trabajadores, asimilándolos al resto de los sectores del mundo del trabajo.



Así, los lineamientos establecidos durante la primera mitad del siglo XX, promovieron la tajante separación entre un circuito teatral comercial y un circuito independiente luego de 1955. Dadas las características de ambos, las reivindicaciones sindicales sólo serían pertinentes en el primero, al que el campo cultural le aplicaría además un fuerte desprecio simbólico y cultural, basado en su afán de lucro. El circuito independiente, por su parte, mantuvo su postura de situarse al margen de todo tipo de retribución salarial para sus actores, pero sostuvo a cambio un alto nivel de valorización estética (debido a la supuesta libertad creativa de sus cultores) y sobre todo política. Es notable que varios de los actores que se formaron en estas agrupaciones independientes lograran convertirse en figuras emblemáticas del cine argentino de los 60 y 70, e incluso de la televisión, sólo después de abandonar el circuito y acceder a la profesionalización.

Con el correr de los años, la Ley 24800 de 1997, más conocida como Ley de Teatro, refrendaría este sistema, a través del fomento a la producción independiente mediante subsidios a proyectos en cooperativa y a salas pequeñas. Esto dio lugar a un notable aumento de un circuito que ya no podía proclamarse independiente, por lo que adoptó la denominación más certera de *off* o alternativo. Sin embargo, la precariedad laboral de los actores con desempeño en este teatro se mantuvo, merced al desvío de los recursos a los rubros técnicos (que comenzaron a profesionalizarse dentro del circuito) y a servicios intermediarios (fundamentalmente a agentes de prensa especializados en teatro alternativo), además de afrontar las obligaciones del pago a la sala cuando esta no es subsidiada²², a Argentores y a la propia AAA. De este modo, los actores, organizados en cooperativa, y por consiguiente supuestos “dueños” del proyecto²³, no sólo no cobran por su trabajo sino que generalmente completan la producción con su dinero, aportando viáticos, tiempo de ensayo, vestuario, etc.

Consideramos que la gratuidad del trabajo de los actores en el sistema de cooperativas, sustento del fenómeno autóctono del teatro alternativo mundialmente celebrado, es una condición completamente invisibilizada para todos los agentes del campo, incluidos los propios actores y sus organismos gremiales. Por un lado, creemos que es a partir de las precarias condiciones del teatro alternativo, en el que se desempeñan la mayoría de los actores, que se configuran las condiciones laborales de los otros circuitos teatrales y de los demás medios. Por otra parte, sostenemos que en

²² El enorme crecimiento de propuestas teatrales alternativas derivó en la apertura de pequeñas salas dedicadas al sector que, al no estar subsidiadas, cobran un seguro fijo, que puede cubrirse con un porcentaje de la recaudación cuando el mismo lo supera, pero que debe ser aportado por la cooperativa cuando la venta de entradas no llega a solventarlo.

²³ Aunque, generalmente, quien determina el principio y el final de un proyecto en el circuito alternativo es el director.



los presupuestos ideológicos del teatro independiente aún vigentes, se hallan las bases de esta identidad laboral inacabada.

Esto condiciona la estructura identitaria y laboral de todo el sector actoral. Los actores que desarrollan su actividad en estas condiciones obtienen su sustento desempeñándose en otras actividades o dan clases de actuación. En este sentido, la formación para la actuación también es un sector de gran informalidad laboral. Sólo un pequeño número de actores ingresa al trabajo en relación de dependencia en forma siempre temporaria y, muchas veces, encubierta, desempeñándose en teatro comercial, televisión y publicidad (único sector del cine en el que el desempeño actoral es significativo). Estos ámbitos se hallan reglamentados, motivo por el cual estas actividades representan la principal fuente de ingreso de los sindicatos de actores (AAA, SAGAI, Unión Argentina de Artistas de Variedades), que centran allí su campo de acción. Por consiguiente, el trabajo en cooperativas, altamente valorado en términos simbólicos, no forma parte de la discusión ni se visibiliza como problema. Como contrapartida, no existen cifras oficiales respecto a los recursos edilicios y humanos que conforman el circuito teatral alternativo, lo cual dificulta la elaboración de políticas que transformen estas condiciones dadas.

Por último, consideramos que no es posible analizar la situación de los artistas del espectáculo en tanto trabajadores extrapolando observaciones que se han hecho sobre otros sectores laborales. Indudablemente los actores son trabajadores. Esto significa que hacen un trabajo y que deben ser remunerados por ello. En este sentido, su pertenencia al mundo del arte o de la cultura no los convierte en un colectivo ajeno a las problemáticas de los grupos que obtienen sus medios de subsistencia mediante su trabajo. En efecto, hemos analizado cómo esto ha sido sistemáticamente invisibilizado, merced a un movimiento de separación del resto de los trabajadores, al punto de llegar a constituir una identidad en la que los actores no se reconocen como tales, sino como un colectivo que está por encima de las demandas materiales.

Sin embargo, en el análisis realizado también se tornan evidentes las diferencias que la especificidad de la actividad plantea entre los actores y otros trabajadores, fundamentalmente en lo que respecta a la organización entre pares, al derecho a huelga y a la autogestión como forma alternativa de organización de la actividad teatral (y cuanto más radial y cinematográfica), aspectos sobre los que la reflexión resulta insoslayable a la hora de consolidar una asociación gremial y revertir las condiciones de gratuidad del trabajo.

Consideramos, por lo tanto, que aún es necesaria una reflexión de los artistas del espectáculo respecto de su propia condición de trabajadores, y respecto de las condiciones de producción y de la



generación de plusvalía en el mundo de la cultura, para a partir de allí plantear demandas específicas, y arribar a estrategias y tácticas de lucha que resulten beneficiosas para sí mismos y quizá también para otros colectivos que presentan las mismas dificultades. En este sentido, la teoría y la historia pueden realizar un aporte para definir conceptualmente esta condición y la compleja identidad laboral de los artistas.

Bibliografía

- Aristóteles, 1979. *Poética*, Traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch, Madrid: Aguilar
- Bourdieu, Pierre, 1967. “Campo intelectual y proyecto creador”, en AAVV, *Problemas del estructuralismo*, México: Siglo XXI: 135-182.
- Chartier, Roger, 1996. “Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen”, en *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Bs As: Manantial 73-99.
- De Certeau, Michel, 2007. *La invención de lo cotidiano I. Artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Descartes, R., 1959 (1641). *Meditaciones metafísicas*, Bs. As.: Aguilar.
- Estiú, Emilio, 1982. “La concepción platónico – aristotélica del arte: técnica e inspiración”, en *Revista de Filosofía*, Nro. 24, La Plata: UNLP, Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación
- Fiorucci, F., 2008. “Reflexiones sobre la gestión cultural bajo el Peronismo”, en *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, París: L’Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales (recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/24372> el 24/04/14)
- Ford, A, J. Rivera y E. Romano, 1984. *Medios de comunicación y cultura popular*, Bs As: Legasa
- González Leandro, R., 2001. “La nueva identidad de los sectores populares”, en AAVV, *Nueva Historia Argentina. Tomo 7*, Bs. As.: Sudamericana.
- Jauss, H., 1976. *La literatura como provocación*, Barcelona: Península
- Klein, T., 1988. *Una historia de luchas. La Asociación Argentina de Actores*, Bs. As.: Ediciones AAA
- Kruger, C., 2009. *Cine y peronismo: el Estado en escena*, Bs. As.: Siglo XXI
- Le Breton, David. 1995. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Bs As: Nueva Visión.
- Mauro, K., 2014. “Reflexiones sobre las condiciones laborales de los actores durante el primer peronismo”, en *Actas del Cuarto Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2014)*, San



- Miguel de Tucumán: Red de Estudios sobre el Peronismo (CONICET) y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán
- Mauro, K., 2011, a. *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis doctoral inédita, UBA
- Mauro, K., 2011, b. “Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de <<representación>> y de <<interpretación>>”, en Larios Ruiz, Sh., *Escenarios post-catástrofe, Primer Premio de Ensayo Teatral*, México: Artezblai
- Pellettieri, O (Dir.), 2002. *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Vol. II. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (Dir.), 2006. *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*, Bs. As.: Galerna
- Platón, 1963. *República*, Bs. As.: Eudeba
- Podestá, José, 2003. *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: Galerna/INT.
- Rancière, Jacques, 2009. “La división de lo sensible. Estética y política”, en *Mesetas.net* (recuperado de www.mesetas.net/?q=node/5, el 25/08/09)
- Rodríguez Durán, Adriana, 2014. “Los sentidos del trabajo femenino en la Argentina del 1900”, en *Actas de las VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP
- Sigal, S., 2002. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del 60*, Bs. As.: Siglo XXI
- Torre, J. C. y E. Pastoriza, 2002. “La democratización del bienestar”, en Torre, J. C. (Dir.), *Nueva Historia Argentina. Vol. XIII. Los años peronistas (1943-1955)*. Bs. As.: Sudamericana, 257-312.