

"Gremios, Asociaciones y Partidos Políticos: el asociacionismo en el mundo teatral porteño 1919-1926"

Carolina González Velasco
UBA-CONICET

Presentación:

Este trabajo forma parte de una investigación más amplia, en curso, referida a la relación entre la sociedad urbana de Buenos Aires de los años '20 y el auge del teatro popular.

En esta presentación me propongo examinar un aspecto particular de ese proceso de consolidación del teatro en la sociedad porteña: el surgimiento de distintos tipos de asociaciones (mutuales, gremiales y políticas) vinculadas a la actividad teatral, las relaciones que tejieron entre sí y con el escenario político de la época.

Puntualmente, consideraré las huelgas de actores ocurridas en 1919 y 1921, las repercusiones que estas huelgas tuvieron en el mundo asociativo teatral y la posterior organización del partido político Gente de Teatro en 1926. El análisis de estos acontecimientos buscará mostrar algunos de los rasgos característicos de las asociaciones del teatro, los ejes de tensión que las atravesaron y que las enfrentaron entre sí y las soluciones que se dieron. Por último intentaré sugerir cómo, pese a las tensiones y diferencias las organizaciones del mundo del teatro confluyeron en 1926 para crear una organización político-partidaria y presentarse a las elecciones municipales de ese año.

La sociedad urbana de Buenos Aires en los '20 y el auge del teatro.

Durante la década de 1920, la ciudad de Buenos Aires vivió un decisivo proceso de transformación: la expansión demográfica generó un desarrollo material y edilicio, que a su vez impactó sobre las formas de vida, la cultura y la política urbana. Este vertiginoso proceso de crecimiento, modernización y urbanización de la ciudad perfiló una sociedad abierta e inclusiva, en la cual el cambio, la diversidad y la movilidad social fueron tanto un dato estructural como una de las experiencias más cotidianas de los porteños. Por otra parte, frente a la magnitud y rapidez de esta expansión, la sociedad gestó nuevas y diversas representaciones sobre la ciudad y el mundo urbano así como un conjunto heterogéneo de prácticas sociales, políticas y culturales.

En ese contexto, los espectáculos teatrales y el movimiento de actores, autores y empresarios teatrales adquirieron una importancia destacada, tanto en lo que hace al lugar que ocuparon en la sociedad como al propio desarrollo que consiguieron.

Los porteños asistían asiduamente al teatro, así lo prueba la cantidad de nuevas salas que se construyeron tanto en el centro como en los barrios y los datos registrados (en el municipio y por algunas de las asociaciones del teatro) acerca de la cantidad de entradas vendidas semana a semana a lo largo de toda la década del '20.

Por otro lado, existieron muchas y diversas revistas dedicadas al teatro, algunas publicaban semanalmente libretos y otras simplemente informaban sobre la vida del mundo teatral; al mismo tiempo, los principales diarios de la época destinaron páginas enteras a comentar los sucesos relacionados con el teatro. La expansión del público espectador y lector muestra a una sociedad interesada y movilizada en relación al teatro

Desde otra perspectiva, durante los años '20 actores, autores y críticos consolidaron cada uno su profesión y los empresarios lograron hacer de los espectáculos teatrales un negocio lucrativo y en expansión. Al mismo tiempo, el estado municipal comenzó a mostrarse interesado por las actividades teatrales, en algunos casos para aplicar la censura cuando consideraba que tal o cual obra iba en contra de la moral y buenas costumbres, pero la mayoría de las veces para fiscalizar y poder cobrar los impuestos correspondientes.

Las obras en cartel se multiplicaron año a año, en particular las obras del *género chico*, tales como sainetes, revistas, vodeviles, pochades, etc¹, las cuales pese a su discutida calidad –en opinión de los críticos de la época y de muchos estudiosos actuales- se convirtieron en las preferidas del público.

Las asociaciones del mundo teatral.

Un aspecto vinculado a la consolidación del movimiento teatral es el desarrollo de una gran cantidad y variedad de asociaciones teatrales, algunas sólo gremiales, otras mutuales y otras políticas. Por cierto que el desarrollo de prácticas asociativas no es algo original del movimiento de teatro y constituye un rasgo central de la sociedad porteña de los '20. En muchos otros ámbitos es posible encontrar asociaciones y prácticas asociativas. Si bien el

¹El género chico tenía que ver con obras cortas, por secciones, amenas, con personajes urbanos estereotipados, conflictos acotados y de rápida resolución, etc.

asociacionismo venía desplegándose desde varias décadas antes, en los '20 adquiere algunas particularidades.²

Por un lado, hay un retroceso de las organizaciones étnicas, es decir, de aquellas que nucleaban a los inmigrantes y extranjeros y que tuvieron una muy destacada presencia en las últimas décadas del XIX: los hijos de los inmigrantes comienzan a reconocerse más como argentinos que como extranjeros, y en ese sentido buscan otros espacios para relacionarse entre sí. Un segundo aspecto característico tiene que ver con la madurez de instituciones de base territorial, entre las cuales la más representativa son sin dudas, las Sociedades de Fomento. Un tercer rasgo propio de esta época es el surgimiento de asociaciones de tipo corporativo, es decir, organizaciones que se crean para la defensa de los intereses particulares de determinado grupo frente a otros grupos o frente al estado. Las asociaciones que consideraremos corresponden a este tercer grupo.

¿Cuál es la situación de las asociaciones teatrales?

Lo primero a destacar tiene que ver con la cantidad y variedad de asociaciones teatrales que se organizaron y funcionaron durante los años '20. El Anuario Teatral de 1925 nos presenta un extenso listado³:

Sociedad Argentina de Autores. Círculo Argentino de Autores. Sindicato Argentino de Autores. Agencia General de Autores Extranjeros. Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales. Sociedad Argentina de Actores. Unión Argentina de Actores. Sociedad de maquinistas teatrales. Asociación de Apuntadores. Sociedad de Empresarios de cine-teatro. Asociación Argentina de autores y compositores de música. Sociedad Argentina de Autores noveles.

Por supuesto algunas de estas asociaciones tuvieron una vida efímera y poca presencia; pero hubo algunas otras que se convirtieron en organizaciones poderosas, económica e institucionalmente, que lograron defender los derechos de sus asociados y al mismo tiempo desplegar una intensa actividad societaria. En particular, durante los primeros años de la década de los '20, mucho de esa actividad societaria estuvo condicionado por los diversos conflictos que se suscitaron en el mundo teatral, los cuales marcaron no sólo rupturas y fusiones sino también líneas de acción política e institucional.

Los conflictos en el mundo del teatro I: la huelga de 1919 .

²Ver bibliografía al final.

³ Anuario Teatral Argentino 1925

Hacia fines de la década de 1910, los espectáculos teatrales mostraban una vitalidad sin precedentes, pero las consecuencias de esta intensa actividad teatral no eran igualmente positivas para sus participantes. Para los empresarios, una mayor cantidad de representaciones implicaba mayores ganancias; los autores, si bien muchos se veían obligados a escribir sin respiro, siempre contaban con un margen de independencia para rechazar los encargos y, por otro lado, también se beneficiaban del aumento en la cantidad de funciones porque cobraban sus derechos de autor cada vez que una obra suya se representaba. Quienes se veían en verdadera desventaja eran los actores: por el mismo sueldo y en pésimas condiciones de trabajo debían redoblar las funciones y los ensayos.

A comienzos de los años '20 las funciones de vermouth⁴ se extendieron a todos los días. Esto implicó un ritmo agotador para los actores: ensayos hasta las 17, función vermouth a las 18, un breve recreo para comer y luego prepararse para la función de la noche, todos los días sin descanso. Por otro lado, los actores en general eran la variable de ajuste cuando los números no daban, y hay cientos de anécdotas de contratos incumplidos por parte de los empresarios, rebajas de sueldo cuando la temporada no era exitosa y hasta abandonos en medio de una gira por el interior o en el exterior.

Desde 1907 existía una asociación de actores, la Asociación de Artistas Líricos y Dramáticos Nacionales, pero su actividad era mínima y no tenía recursos suficientes para enfrentar a los empresarios. También existía una Sociedad Internacional de Actores, pero sus funciones se orientaban sólo a defender a los actores extranjeros, particularmente a los españoles. Hacia 1918, algunos actores, delegados de compañías comenzaron a reunirse para discutir acerca de la situación en la que se encontraban los artistas y definir líneas de acción. Producto de estos encuentros, el 18 de marzo de 1919 se creó la Sociedad Argentina de Actores.

Se trataba de una organización con objetivos mutualistas, culturales y también gremiales y se proponía conseguir mejoras en las condiciones laborales de sus asociados. Durante el mes de Marzo se adoptaron diversas resoluciones para salvaguardar los derechos de actores y se redactó un Pliego de Condiciones que se presentó a la Asociación de Empresarios Teatrales. En dicho documento, básicamente se pedía: un sueldo mínimo, un día de descanso para ensayar, contrato único, y un plus para compensar las actuaciones extra que

⁴ Las que se realizaban a primera hora de la tarde.

requería el vermouth. Pero los empresarios rechazaron en todos los términos lo solicitado por los actores. El enfrentamiento comenzaba a endurecerse, entre otras cosas porque los artistas extranjeros también habían entrado en huelga.

El 1 de Mayo la Sociedad Internacional de Artistas había declarado la huelga por reclamos similares y convocaron un mitin callejero como forma de protesta. El sábado 3 de Mayo, cerca de 800 artistas, extranjeros pero también argentinos, desfilaron por las calles céntricas con pancartas que pedían “por la dignidad de la clase”, “contra el hambre” y coreando estrofas de la Marsellesa. Con este trasfondo, en la asamblea del 5 de Mayo, los actores de la Sociedad Argentina de Actores decidieron declarar también la huelga: en los días siguientes, no hubo funciones teatrales en la ciudad de Buenos Aires.

Ambas Sociedades, la de los artistas internacionales y la de los nacionales se unieron y formaron la Federación de Sociedades Teatrales y de Espectáculos Públicos, organización que convocó además a otros gremios del teatro (músicos, maquinistas, utileros, electricistas, porteros). La Federación se puso al frente de la huelga: se formaron comisiones para vigilar las salas y evitar el “carneraje” y se organizaron cooperativas de trabajo para actuar en teatros periféricos -no controlados por los empresarios- y constituir un fondo de huelga. Al mismo tiempo, con esta especie de “autogestión” se buscaba demostrar la inutilidad de los intermediarios, es decir los empresarios, entre el público y los artistas. La huelga se extendió no sólo a la mayoría de los teatros de la capital, sino que también se plegaron algunas compañías de Bahía Blanca y también de Rosario.

¿Cómo reaccionaron las organizaciones de autores y empresarios, los otros dos grupos protagonistas de la actividad teatral?.

Los Autores estaban organizados desde 1909 en la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos y Líricos. Por esos años, la Sociedad tenía una organización bastante endeble y no hay registros de sus estatutos, reuniones o actividades. Pero hacia 1915 ya estaban más organizados y tenían suficiente capacidad para exigir que los empresarios cumplan con la Ley de Propiedad Científica, Literaria y Artística (N° 7.092, de 1910) aseguraba los “derechos de autor” cada vez que se representara una obra.

Cuando los actores declararon la huelga, la Sociedad de Autores se declaró “neutral”, pero prohibió que las obras de su repertorio social (las obras pertenecientes a sus socios) fueran representadas por las cooperativas de trabajo (en muchos casos, debieron recurrir a

monólogos y canciones). Sin embargo, un grupo de autores decidió apoyar la huelga e hizo explícita su posición en los periódicos. A los pocos días fueron expulsados de la Sociedad de Autores.

Los Empresarios también tenían su organización, la Sociedad Argentina de Empresarios, creada a comienzos del siglo XX, disuelta en 1918, y vuelta a abrir a principios de 1919. Estaba integrada por los arrendatarios de los principales teatros y también por primeras figuras que eran dueños de las compañías en las que actuaban. Los empresarios habían rechazado el Pliego de Condiciones presentado por los actores y se negaron a reconocer a la Federación como interlocutor. Algunos empresarios, por otro lado, se sentían conmocionados por la situación dado que se vivía un clima general de tensión en la sociedad: huelgas, movilizaciones, etc se repitieron durante todo el año '19. Influida por estas opiniones alarmistas, la Sociedad de Empresarios se afilió a la Asociación Nacional del Trabajo.

La Sociedad de Empresarios también se organizó rápidamente para enfrentar a los huelguistas y desplegó sus acciones en varios planos buscando poner en práctica el “divide y triunfarás”: por un lado negoció con algunos actores españoles, y de ese modo logró debilitar y casi partir a la Federación. Por otro lado, concedió aumentos para las categorías más bajas de los elencos, con lo cual los dirigentes, que eran en su mayoría actores de una posición media dentro de las jerarquías de las compañías, también perdieron apoyos. Por último, consiguió que algunos “cabezas de compañía”, afiliados a la Sociedad de Empresarios, presionaran a sus actores para reanudar las funciones. El 19 de Mayo Florencio Parravicini –capocómico por excelencia, y empresario de una de las compañías más taquilleras- volvió a actuar junto a su elenco; el 22 volvió otra de las compañías más importantes, la de Muiño-Allipi, y así sucesivamente.

La huelga, habiendo conseguido algunos aumentos de sueldo, se diluyó y tuvo que levantarse. Si bien los actores habían perdido, y la actividad teatral se reanudó prácticamente sin variaciones, el conflicto impactó de manera profunda en las asociaciones involucradas.

Los conflictos teatrales II: la huelga de 1921.

Durante los meses siguientes al final de la huelga la Sociedad de Autores reincorporó a los expulsados, pero a comienzos del año 1920 las tensiones reaparecieron. Un grupo de

autores comenzó a organizar un movimiento en contra de la comisión directiva, integrada por los dramaturgos más taquilleros; a mediados del '20, en una peleadísima elección lograron que Pedro Pico, uno de los disidentes durante el conflicto de actores, expulsado y luego reincorporado, se convirtiera en presidente de la asociación. Esto significaba no sólo que el grupo que había apoyado a los huelguistas llegaba a la conducción sino que además se daban las condiciones para avanzar en la Reforma de los estatutos.

Desde hacía un tiempo un grupo de autores venía impulsando reformar los estatutos para terminar con el “voto calificado” con el que se manejaba la Sociedad. Este voto calificado implicaba que para tener voto en la asamblea o integrar la comisión directiva había que tener un mínimo de obras estrenadas; esto aseguraba el predominio de los autores que más producían y que en general trabajaban asociados con los empresarios y relegaba a un segundo plano a los autores más jóvenes o con menos obras en cartel. Los “gatos”, el grupo que promovía cambiar los estatutos, finalmente lo consiguió. El grupo de los “tigres”, los más taquilleros, no lo aceptaron y decidieron separarse. A comienzos de 1921, y cuando todo indicaba que nuevamente los actores declararían otra huelga –como se verá enseguida– fundaron el Círculo Argentino de Autores.

La Sociedad de Actores salió debilitada del conflicto del '19, y poco a poco se fue recuperando. Sin embargo, la derrota no acabó con el debate interno, y a los pocos meses de terminada la huelga comenzaron nuevamente a discutirse las acciones a seguir y el carácter que debía tener la organización actoral. Para algunos, la lucha debía continuar e incluso proponían afiliarse a la FORA, de orientación anarcosindicalista; para otros la Sociedad de Actores debía volcarse a las actividades mutuales y culturales, y rechazar las acciones de lucha que equiparen el trabajo de un actor con el de un obrero. Finalmente esta última fue la posición dominante. Según se declara en el número 1 del Boletín Societario que comenzó a publicarse en Septiembre del '19:

“La Sociedad Argentina de Actores ha sido fundada para la elevación intelectual, moral y material de los actores; su misión es estrechar vínculos entre la familia teatral, sin odios, rencillas ni prevenciones para nadie”⁵

Y luego aclaraban para justificar también lo ocurrido durante la huelga:

⁵ Asociación Argentina de Actores, Boletín N°1. Septiembre 1919.

*“No puede nuestra Sociedad un carácter de resistencia obrerista en el sentido más lato de la palabra, por cuanto nuestras condiciones de trabajo difieren de las del obrero manual; múltiples factores de diversa índole contribuyen a especializar nuestras reivindicaciones, que si en un momento determinado pudieron traducirse en un movimiento huelguista, nunca puede ser éste nuestro medio habitual de lucha. Una aspiración colectiva es que nuestra Sociedad tenga fines culturales y de mutua protección. (...) Nuestra obra actual debe ser reconstructiva, de proselitismo, a fin de agrupar a actrices o a actores para realizar la obra de dignificación, cultura, previsión y defensa de los intereses comunes a todos. Este es nuestro propósito y vaya a modo de programa la misión que colectivamente nos hemos trazado: ¡Trabajar!. ¡Trabajar!. ¡Trabajar!”.*⁶

A partir de ese momento, el Boletín registra muchas y diversas actividades: se abre un Servicio Especial de Informes, para que los actores que no tuvieran trabajo se inscribieran allí; se otorga un carne social para obtener descuentos en algunos comercios; se crea un Fondo de Socorro. También comienzan a organizarse actividades culturales y a editarse un Boletín quincenal, “Renovación”.

Para mediados de 1920, la Asociación contaba con alrededor de 600 socios, a los cuales se agregaron otros 300 provenientes de la Sociedad internacional de Artistas, entidad que se fusionó a la Asociación de los actores nacionales. Luego de la reforma de los estatutos, el número de socios volvió a aumentar al permitir la incorporación de apuntadores, traspuntes, directores de orquesta, coristas y meritorios con dos años de antigüedad en la profesión.

El crecimiento de la Asociación le permitió conseguir algunos beneficios para sus asociados. El 28 de Octubre de 1920, y luego de arduas negociaciones con la Sociedad de Empresarios, se firmaron las “Bases de Trabajo”, el primer convenio colectivo de trabajo para las actividades teatrales.

El documento firmado establecía condiciones para el trabajo: descanso los lunes, sólo 3 horas de ensayo; viáticos –cuando se hicieran giras- a cargo de la empresas; órdenes e indicaciones durante ensayos sólo de parte del Autor, Director o quien los sustituya, etc; condiciones para los contratos: serían siempre individuales, no para una familia o

⁶ Asociación Argentina de Actores, Boletín N°1. Septiembre 1919.

matrimonio; no menores a tres meses, no mayores a 10; regulaba sueldos: 165\$ por mes para los que actuaban en Buenos Aires y 190\$ cuando se hicieran giras.⁷

Pese a las apelaciones a la unidad y algunos éxitos conseguidos, la Asociación mantuvo un perfil combativo, entre otras cosas porque aún quedaban reclamos por cumplir (básicamente la jornada laboral y las funciones del *vermouth*). En Marzo de 1921 las tensiones reaparecieron nuevamente, y las distintas asociaciones del mundo teatral empezaron a posicionarse.

Por un lado la Sociedad de Actores firmó un Pacto de Solidaridad con la Sociedad de Autores -la cual acaba de partirse y había quedado integrada por los autores que se oponían al voto calificado- frente a posibles conflictos. El 11 de Marzo, en un multitudinario encuentro, actores y autores se reunieron en el teatro Princesa para ratificar el pacto y luego desfilar por las calles. A los pocos días se formaba una nueva Federación de Gentes de Teatro integrada por actores, autores y otros gremios. Los reclamos que los nucleaban excedían lo estrictamente laboral, y aspiraban a terminar con el carácter industrial que guiaba a los espectáculos para poder recuperar su calidad.

Tal vez se necesitaba sólo una excusa para declarar la huelga o tal vez, la madurez que había adquirido la Asociación de Actores y los cambios que se estaban operando en la entidad de autores llevaban necesariamente al conflicto abierto. El 1° de Mayo de 1921 la Federación decidió paralizar las funciones diurnas, en adhesión a la familia obrera. A partir de ese momento, todo ocurre rápidamente: las principales figuras de la Sociedad de Actores renuncian, comienzan a circular “listas negras”, acusaciones a los dirigentes de la Federación, y cientos de rumores. Por su parte, la Federación respondió pidiendo que cada uno de sus integrantes se encuadre en su respectivo gremio y acate las órdenes de la Federación.

El 9 de Mayo otra Asamblea de la Federación emitió un comunicado en el que daba plazo a los empresarios para que retiren de cartel todas las obras de los autores no federados (es decir de los que acababan de fundar el Círculo de Autores) y exigía que sólo se contrate a actores, maquinistas, apuntadores, etc de la Federación.

El conflicto adquirió mayor difusión y extensión que el de 1919. La Federación se organizó a través de diversas comisiones y desplegó una intensa actividad: organizó mitines,

⁷ Bases de trabajo. Citado en Pitaco, María Delia y Victoria Romano. “50 años de la Asociación Argentina de actores. **Hechos de Máscara**, N° 4, 1969

festivales para recaudar fondos, y formó compañías para actuar en algunos teatros de barrio, poniendo en cartel obras que supuestamente lograban unir lo artístico y lo popular.

El 12 de Mayo de 1921 8 salas céntricas debieron cancelar sus funciones debido al boicot promovido por la Federación. Algunos días después, los artistas de la Federación se reunieron enfrente del teatro San Martín y, contando con la ayuda de la Unión de Choferes, bloquearon la entrada a la sala. Los incidentes obligaron a la policía montada a tomar intervención y “reprimir” a los actores.

El Círculo de Autores, nacido de la escisión de la Sociedad de Autores se encontró en una disyuntiva: en su Boletín de Mayo de 1921 declaraban que pretendían ser neutrales y no confrontar con nadie, pero al mismo tiempo defendían su posición frente a las pretensiones de la Federación de convertirse en la única asociación legítima de todas las profesiones del teatro.⁸ Por otro lado, se veían perjudicados en su “libertad de trabajo”, como decían, dado que la Federación prohibía que se pusieran en escena obras de autores no federados. Su respuesta fue contactarse con la Sociedad de Empresarios.

Los empresarios enfrentaban una difícil situación: la presión y el boicot de la Federación los dejaban sin muchos elencos pero también sin obras, dado que si realmente acataba la orden de la Federación de trabajar con obras de los autores federados, la temporada no podría sostenerse. Recordemos que los autores más prolíficos –y más exitosos- había quedado el lado del Círculo. De todos modos, la Sociedad de Empresarios decidió no hacer caso a los reclamos de la Federación. En una carta enviada al Círculo de Autores, sostenía:

*“el derecho de las empresas para administrar y dirigir sus negocios teatrales en su doble aspecto, financiero y artístico, es indiscutible. (...) la Sociedad de Autores está segura de que su producción es suficiente para abastecer todos los carteles teatrales de la República. (...) los empresarios tienen duda, y por ello no pueden renunciar al resto de la producción. (...) Esta Sociedad considera un tanto extorsiva la actitud de los autores”.*⁹

Con este comunicado, la Sociedad de empresarios le aseguraba al Círculo que seguiría poniendo sus obras en escena y se aseguraba la continuidad de la temporada. El punto siguiente a resolver era formar algunas compañías dispuestas a actuar más allá de lo ordenado por la Federación. De hecho, ante la radicalización de los acontecimientos

⁸ Boletín del Círculo de Autores, año 1, N°3

⁹ Boletín del Círculo de Autores. Año 1 N°3, Mayo 1921.

muchos actores, y sobre todo aquellos que también eran empresarios o cabezas de compañía, habían renunciado a la Asociación de Actores y pretendían seguir trabajando.

Promovido por este grupo de actores descontentos con la Federación y contando con un fuerte apoyo de la Sociedad de Empresarios el 14 de Junio de 1921 se creó la Unión Argentina de Actores, una nueva entidad actoral. La Unión contó con 80 socios fundadores, y eligió a Enrique de Rosas como presidente. En los estatutos sancionados se estipulaba que sólo se orientarían a fines mutualistas y que cualquier problema laboral sería solucionado por la vía diplomática.

El escenario quedaba polarizado: de un lado la Federación (integrada por la Sociedad de Autores, la Asociación de Actores y otros gremios menores) del otro quedaban la Unión de Actores, el Círculo de Autores y la Sociedad de Empresarios. En Julio de 1921 estas últimas tres entidades firmaron un Tratado de Reciprocidad, por el cual consolidaban las mutuas relaciones y se comprometían a la “acción común ante cualquier circunstancia o acción que perjudique a alguna de las partes”¹⁰. También se establecía que ningún asociado se vincularía con otros agentes que no fueran miembros de este Tratado. Por otro lado, se incluyen artículos en los que se preve la organización de la ayuda mutua, la construcción de una Casa del Teatro y una escuela de declamación y la creación de una Asociación Teatral Argentina.

Con esta perspectiva, la Federación llevaba las de perder: no sólo no había conseguido que se cumpliera su pedido de no contratar a ningún actor o autor federado, sino que por el contrario había provocado la unidad de los autores más taquilleros con los empresarios y la formación de otra entidad actoral. Por otro lado, pese al compromiso y talento de muchos de los de los actores y autores federados que organizaron cooperativas para actuar en los barrios y recuperar al teatro de la comercialización, sus éxitos fueron acotados, tanto desde lo artístico como fundamentalmente desde lo económico (en algunas salas donde actuaban estas cooperativas se presentaba a los actores como “ex”Parravicini).

Para fines de Julio, la Federación dio por concluido el conflicto y se desintegró, pero dejó tras de sí un escenario asociativo polarizado y en tensión.

Del conflicto a la unidad:

¹⁰ Boletín del Círculo de Autores, año 1, N°5, Junio 1921

No obstante, pese a las tensiones, al considerar cómo se desarrollaron los acontecimientos en los meses siguientes se puede ver una intención de parte de todas las organizaciones de recomponer los lazos y la unidad. Esto es muy claro en el caso de los Autores: durante los meses siguientes al conflicto, el Boletín del Círculo resume varias discusiones de sus asambleas y reproduce diversas cartas recibidas en las que se pide constantemente por la unidad de los autores.

Es que las diferencias entre ambas organizaciones –el Círculo y la Sociedad de Autores- no eran decisivas. En el Boletín N°1, al justificar su separación de la Sociedad los autores del Círculo declaraban:

*“...el retiro de la primitiva sociedad del grupo de actores que constituye el Círculo no ha obedecido, en absoluto a desacuerdos sobre cuestiones de carácter fundamental de principios sino a divergencias de criterios en la aplicación de los estatutos (...) y a la distinta apreciación de la necesidad de la reforma de los estatutos”.*¹¹

Por otro lado comparando puntualmente los artículos de los Estatutos de ambas entidades, la única verdadera diferencia tiene que ver con la cuestión del voto calificado que se explicó antes. En ambos casos se declara que los fines perseguidos son de ayuda mutua y defensa de los derechos de sus asociados. En los dos hay declaraciones de un compromiso con el progreso y la difusión del teatro argentino. Incluso, tampoco había diferencias en cuanto a lo que se pretendía cobrar como derechos de autor, los porcentajes para obras estrenadas en teatros de primera categoría, para los de segunda, para las actuaciones en el interior y exterior, son prácticamente iguales.

La diferencia tenía que ver con las categorías de los socios que a su vez modificaba la cuestión de quiénes votaban. La Sociedad defendía un criterio amplio por el cual todos los socios con al menos una obra estrenada en cualquier Teatro de la República tenían voz y también voto en la asamblea societaria. El Estatuto del Círculo establecía que el derecho a voto quedaba reducido a aquellos socios con al menos 10 actos originales estrenados en teatros de primera categoría y los fundadores.

La cuestión del voto fue la que obstaculizó todos los intentos de unidad entre las dos entidades. A lo largo de 1921 y 1922 se realizaron muchas reuniones entre los

¹¹ Boletín del Círculo de Autores N°1, Marzo 1921

representantes de ambas, incluso con la mediación de otras organizaciones y personajes destacados, pero todas se trababan cuando se llegaba al punto de los estatutos y el voto.

Además, el Círculo debía equilibrar esta negociación con sus aliados del Tratado de Reciprocidad, el cual en principio le impedía relacionarse con cualquier otra organización no comprendida en ese documento. Esto fue matizado a comienzos de Marzo de 1923, cuando la Asamblea Extraordinaria del Círculo ratificó el Tratado de Reciprocidad excepto los artículos en los que se impedía el trato con otras organizaciones.

Las afinidades se fueron imponiendo. Desde Enero de 1923 los acercamientos fueron constantes y en cada Boletín del Círculo hay alguna información al respecto. Como resultado de estas negociaciones, en Marzo se autorizó a que empresas no comprendidas en el Tratado de Reciprocidad utilizaran el repertorio social del Círculo y viceversa: las empresas del Tratado podrían tomar obras de la Sociedad de Autores; en este caso, los tarifas serían cobrados por el Círculo y luego remitidas a la Sociedad¹². En Abril se avanzó un paso más y se firmó el Pacto Administrativo entre Entidades de Autores por el cual se fijaron derechos iguales y se dividieron los teatros en que cada entidad cobraría los derechos de autor; luego, diariamente para el caso de los teatros de la capital, las entidades intercambiarían lo cobrado según la obra corresponda a un autor de la Sociedad o del Círculo. Además el Pacto establecía que los todos los autores debían optar por una de las entidades¹³. Ambas asociaciones funcionaron en paralelo pero se unificaron recién en 1932, año en que finalmente se creó ARGENTORES. Hasta ese momento, las dos entidades mantuvieron estrechas relaciones y administraron en conjunto las obras de sus asociados.

Para los actores el camino hacia la unidad fue más corto. También en el Boletín de la Asociación de Actores hay muchas referencias a la necesidad de que las organizaciones de actores se unan. En una asamblea realizada en el Teatro Princesa en 1924 se consiguió la fusión y surgió la Asociación Argentina de Actores. Los Estatutos sancionados retomaban los principios mutualistas ante todo y se ratificaba el Tratado de Reciprocidad que habían firmado la Unión de Actores. En el caso de los actores, quedó claro que el grupo triunfante era el que se había acercado a los empresarios y al Círculo, y bajo su hegemonía quedó

¹² Boletín del Círculo de Autores. Año III, N°25, Marzo 1923

¹³ Boletín del Círculo de Autores. Año III, N°26, Abril 1923

entonces reorganizada la Asociación de Actores. De hecho la primera comisión directiva estuvo integrada por dos actores empresarios (Muiño y Casaux)¹⁴

Los conflictos de 1919 y 1921 hicieron estallar las tensiones internas entre los grupos que participaban del movimiento teatral (actores en contra de empresarios, autores que se dividen por intereses distintos) pero también estimularon la creación de diversas organizaciones “transversales” y la alianza entre asociaciones diversas.

Al calor de estas tensiones y resoluciones, las asociaciones desarrollaron una intensa vida societaria, reflejada en la publicación mensual o quincenal de Boletines y otros documentos y en la organización de muchas y diversas actividades culturales y mutuales.

También en el contexto de las divisiones y fusiones entre las asociaciones, todas en distintos momentos expresaron su preocupación por el rumbo que estaba tomando la escena nacional. De hecho la Federación organizó su lucha no sólo para reclamar mejoras en las condiciones de trabajo sino también para combatir la comercialización del teatro y recuperar la calidad que supuestamente se estaba perdiendo.

Es curioso lo reflejado en el Boletín del Círculo de Autores. Por un lado organizó un Concurso para premiar a la mejor obra del año, y presentó este evento como un estímulo para mejorar la calidad de las obras.¹⁵ Pero al mismo tiempo, sus Estatutos establecían que para ser socio activo y tener voz y voto, el asociado debía tener estrenados al menos 10 actos, con lo cual también estaba estimulando la “producción en serie”.

Del asociacionismo a la política.

Lo relatado hasta aquí podría tomarse como un ejemplo de los tantos que existen en Buenos Aires en la década del '20. Como se dijo al comienzo, las prácticas asociativas se desplegaron por muchos ámbitos de la vida de los porteños.

Como se ha visto en los conflictos relatados, las asociaciones se plantearon la defensa de los derechos de sus asociados como uno de sus principales objetivos. En principio esta defensa era frente a derechos reclamados por otra organización, pero, hay que notar, en los boletines y documentos societarios prácticamente no hay referencias al estado: ni como actor frente al cual hay que organizarse ni como interlocutor para negociar reclamos. Esto

¹⁴ De todos modos, la composición de la comisión intentaba recrear los intereses de los distintos grupos de actores: además de los actores empresarios, había 5 actores, un actor extranjero, un corista y un apuntador

¹⁵ Boletín del Círculo de Autores. Año III N° 35 y 36. Enero y Febrero 1921

es interesante, porque en muchos otros casos la necesidad de crear una asociación tuvo que ver con la necesidad de establecer un diálogo con el estado¹⁶.

Y sin embargo, el estado municipal tenía cierta injerencia en las actividades teatrales, dado que existía un conjunto de ordenanzas y disposiciones referidas al teatro. Por ejemplo, la Ordenanza General del 19 de Diciembre de 1919¹⁷, estipulaba que:

"Para cualquier clase de espectáculo públicos es necesario el permiso previo de la Intendencia Municipal, que solicitará de la empresa, acompañando la tarifa de las localidades, el elenco de la Compañía, la clase y el número de funciones que se proyectan y la boleta de depósito de garantía efectuado en el Banco Municipal de Préstamo".

Además la Ordenanza establecía los horarios de atención de la boletería, los horarios previstos de finalización de los espectáculos, los pasos a seguir cuando la función se suspendiera. Por supuesto incluía un apartado sobre las características a las que deberían ajustarse las representaciones:

"Son prohibidas las representaciones y exhibiciones que en su lenguaje, acción o argumento sean ofensivas a la moral y a las buenas costumbres. (...) Queda prohibido el uso de trajes del Ejército y de la Armada, de la Policía y los Bomberos, cuando los roles respectivos pongan en ridículo el uniforme". (...) Está prohibido ejecutar y cantar el Himno Nacional y los extranjeros, salvo el caso de aniversarios patrios o previo permiso de la Intendencia para fiestas de carácter especial".

También se ocupaba de pautar el comportamiento que el público debería seguir: ni hombres ni mujeres podrán permanecer con el sombrero puesto una vez comenzada la función; el público mantendrá la compostura y el orden necesario para que todos puedan ver y oír el espectáculo.

Tal vez el documento que más afectaba a los espectáculos teatrales tenía que ver con la Ordenanza en la que se estipulaban los impuestos. En 1923 la Ordenanza sobre impuestos fue modificada, supuestamente para aliviar los gastos de las salas. De todos modos, y sin entrar en un análisis económico, este documento presenta muchos detalles acerca de cuánto debía pagar cada sala. Había distintas categorías de teatro, determinada por la cantidad de butacas y esto incidía en los impuestos que le correspondía; pero también las tarifas

¹⁶ En el caso de las Sociedades de Fomento esto está claro: los vecinos de un barrio se nuclean en Sociedad de Fomento para gestionar ante el estado municipal mejoras para su barrio; pero también en el caso de organizaciones gremiales y profesionales, el principal referente frente al cual surge la inquietud de organizarse es el estado.

¹⁷ Citada en Anuario Teatral 1925

variaban según la época del año e incluso en los casos en los que el precio de la localidad excediera determinado monto.

También durante la década del '20 existía, bajo el ámbito municipal, una Inspección Municipal de Teatros. Sus funciones principales tenían que ver con : la *Seguridad* la *Higiene* y el *Orden Público*. Concretamente se ocupaba de diversas cuestiones: controlaba la infraestructura de las salas (puertas, luces, butacas, etc) la higiene de los buffets anexos al teatro y de los baños, la existencia de guardarropas; también inspeccionaba los escenarios y camarines y se ocupaba de controlar el comportamiento del público durante la función (que no fume, que no escupa, que no tire papeles). Asimismo se ocupaba de controlar los estrenos, la hora de terminación y la "moralidad" de los espectáculos. Sus funciones fueron ampliadas en 1922 y esta Inspección también pasó a ocuparse de resolver las solicitudes sobre apertura o reapertura de locales, de celebración de fiestas, de permiso de actuación, etc.

Sin embargo, en los documentos producidos por las organizaciones societarias hay mínimas referencias al estado y a estas disposiciones. Ni en los Estatutos de Actores y Autores, ni en el Tratado de Reciprocidad, ni en los documentos de la Comisión de Administración Permanente aparece el estado como interlocutor. Tal vez la mención más explícita aparece en el Estatuto de la Sociedad de Empresarios, en el cual se menciona que uno de los fines perseguidos es : "*Gestionar ante los poderes públicos todas aquellas medidas que redunden en beneficio de los fines propuestos en los presentes estatutos.*"¹⁸ Pero vistos otros comentarios (en diarios u otras publicaciones), se trataba solamente de gestionar reducciones en los impuestos que se pagaban.

En el Boletín del Círculo de Autores, por ejemplo, hasta se nota cierto desdén por lo que el estado ha hecho por el teatro. En una Proclama publicada en Octubre de 1922, en la cual se reflexionaba sobre la situación del teatro, sostenían:

*"El teatro nacional no ha merecido hasta ahora, ni el apoyo del estado ni la protección de las llamadas clases superiores. A su propio esfuerzo y contra todos los obstáculos debe su formación, su desenvolvimiento y su progreso"*¹⁹

También se mencionan varias entrevistas mantenidas con el Jefe de Policía durante los conflictos de 1921: el Círculo le pide a la policía que asegure la posibilidad de que los

¹⁸ Estatuto de la Sociedad Argentina de Empresarios Teatrales. Citado en Anuario Teatral Argentino 1925.

¹⁹ Boletín del Círculo de Autores. Año II, N°20, Octubre 1922

espectáculos se desarrollen normalmente. Luego, a fines de 1923, el Círculo consiguió el apoyo del Intendente Municipal para que establezca que la Policía podría suspender las funciones en los casos en que la representación de tal o cual obra no cuenta con la autorización de las Sociedades respectivas. Por esa misma época, también el Círculo comenzó a visitar a algunos diputados de la Nación, para presentarles un proyecto de reforma de la Ley de Propiedad Intelectual.

Considerando estas situaciones, nada indicaría en una primera opinión que las asociaciones del mundo teatral se encaminaran hacia la intervención en el campo de la política partidaria o la política estatal. Y sin embargo, en 1926 los artistas organizaron su partido político, se presentaron a las elecciones de concejales municipales y consiguieron una banca para su primer candidato, Florencio Parravicini.

"La Gente de Teatro quiere ser representante".

"La Gente sin distingos de clases, agrupada en una sola aspiración de bien gremial y de utilidad pública, comprendiendo toda la importancia que su función común tiene en la vida urbana, como elemento vivo de progreso, de alegría y de cultura, y conociendo los derechos incuestionables que le asisten para reclamar un puesto en el Gobierno Comunal de la ciudad, pervertido en su finalidad primordial por la politiquería y el electoralismo estériles, resuelve presentarse a los Comicios Municipales de 1926, con su lista propia de candidatos, y según la siguiente plataforma de acción..."²⁰

De esta manera se iniciaba la plataforma del flamante partido que agrupaba a autores, actores, empresarios y a otros integrantes del mundo teatral. La época de las divisiones y conflictos parecía superada, y la unidad se plasmaba en la organización de un partido político. Tres cuestiones sugieren una atención particular:

Por un lado, el hecho mismo de la unidad. En las páginas anteriores se relató con cierto detalle los ejes de tensión que atravesaron al mundo teatral, y cómo, si bien las diferencias que provocaron las divisiones no eran tan tajantes, lo fueron lo suficiente para paralizar la actividad teatral en dos ocasiones y mantener por varios años dos asociaciones de autores y dos asociaciones de actores. También se vio cómo, poco a poco las asociaciones fueron acercándose entre sí y buscando argumentos que favorecer la unificación. La unidad, que parecía imposible en 1921, poco a poco se fue dando en los hechos.

²⁰ Citada en **Comoedia**. Año 1, N°16, Noviembre de 1926.

Un segundo aspecto a destacar es la reivindicación gremial que aparece en la plataforma: la presentación habla de “bien gremial y utilidad pública”, dos ideas bien ancladas en la sociedad porteña de los '20. La propuesta corporativa era un tema debatido que conseguía adeptos -aunque no muchos votos- y era uno de los ejes en el que se apoyaban las críticas al sistema político. Pero también hay que considerar que la idea corporativa remite a toda una tradición política que sostenía que el municipio era un ámbito administrativo –y no político-, con lo cual debía ser regido a partir de la organización de los intereses socioeconómicos.

Además esta función gremial era presentada y justificada desde la “utilidad pública”, es decir, no se trataba sólo de organizarse para garantizar los derechos de los integrantes del gremio, sino básicamente de hacerlo para defender la función que la actividad teatral cumplía en la sociedad. En algún sentido, esto apuntaba a relacionar la actividad teatral con el resto de las actividades necesarias de la sociedad.

Al recorrer algunos puntos de la plataforma presentada, es posible distinguir tres tipos de propuestas que en algún sentido responden a ese doble perfil del partido: una organización destinada a defender intereses de un determinado actor socio-económico y una organización que busca colaborar desde su interés particular con el interés general de la sociedad. Por un lado se mencionan reformas a impulsar desde el estado en relación con el funcionamiento de los espectáculos teatrales. Por otro, se mencionan una serie de medidas referidas estrictamente a reclamos gremiales de los artistas. Por último se anuncian una serie de proyectos en los cuales se resalta el aporte que el teatro puede hacer a la sociedad. Pero lo que también llama la atención, en tercer lugar, es que la unidad y la justificación de la utilidad pública de la actividad teatral se tradujera en la creación de un partido político. Tanto la Federación de Gentes de Teatro como el Tratado de Reciprocidad fueron intentos de agrupar a las distintas familias del teatro en una especie de mega-organización y también en sus proclamas defendieron la importancia del teatro en la sociedad: pero en ambos casos la orientación siempre era mutualista y de defensa de los intereses particulares. ¿Por qué, entonces, la política?

En otro trabajo²¹ exploramos este tema e intentamos explicar la organización del partido Gente de Teatro considerando las características del escenario político porteño de los años '20 (agitación política, discusiones políticas e ideológicas, divisiones y fusiones entre partidos, cierta facilidad para armar partidos, apelación constante a un “elector independiente” que lograría definir la elección, etc)²² y la situación de expansión y auge de los espectáculos teatrales.²³

¿Qué lugar ocupa la experiencia asociativa en la formación del Partido gente de Teatro? . En realidad se trata aquí de poder incorporar esa dimensión -la experiencia asociativa- a la explicación anterior: el clima político, el auge del teatro y también una rica vida de organizaciones y asociaciones propias del mundo teatral son los ejes para comprender el por qué del partido de los artistas.

En otros estudios se ha mostrado cómo, en términos generales, las prácticas societarias desplegadas en el seno de las asociaciones constituyó una especie de entrenamiento político general, y en ese sentido se ha remarcado la relación entre la construcción de la ciudadanía y las prácticas societarias en las instituciones urbanas. Si bien estos estudios tomaban principalmente el caso de las asociaciones barriales, nos tomamos la licencia de pensarlo también para el caso de las asociaciones del mundo del teatro: las actividades mutuales y culturales desarrolladas, la vida institucional de cada organización, los documentos publicados, las relaciones mutuas que tejieron, a veces conflictivas a veces armónicas, la presencia pública que fueron adquiriendo y el proceso mismo por el cual las asociaciones se fueron acercando entre sí aparecen como importantes elementos para intentar comprender la creación de una entidad incluyente de toda la familia teatral y su decisión de pasar al terreno político.

De manera más puntual, considerando la lista de candidatos de Gente de Teatro, los nombres que aparecen son los mismos que los que aparecen en las Comisiones Directivas de las asociaciones de autores, actores y empresarios. La “gente” que se organizó

²¹ IX Jornadas Interescuelas. Departamentos de Historia. Córdoba Septiembre 2003. “Elecciones municipales porteñas en 1926: Gente de Teatro quiere ser representante”.

²² Para un minucioso estudio de la política en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires durante de la entreguerras, véase de Privitellio Luciano. **Vecinos y ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras**. Siglo XXI. 2003.

²³ En general todos los estudios de historia del teatro reconocen esta situación, aunque la valoración que sobre ella hacen es distinta. Para algunos fue una época de esplendor, para otros el comienzo de la decadencia. Ver bibliografía citada al final del trabajo.

políticamente era la misma que actuaba en los ámbitos societarios. La relación entre ambos espacios es bastante directa.

Lo novedoso, al menos discursivamente en la Plataforma, es el diálogo con el estado: los reclamos al estado, o mejor dicho, la argumentación de que desde el estado es posible mejorar la situación del teatro, en provecho de los artistas pero también de toda la sociedad.

A modo de epílogo:

Florencio Parravicini, primer candidato del Partido Gente de Teatro fue electo concejal en 1926 y aún se encontraba en su cargo cuando el Golpe de 1930 terminó con el gobierno de Yrigoyen. Durante esos cuatro años su participación como edil fue prácticamente intrascendente: asistía muy poco a las sesiones y cuando lo hacía votaba con los radicales. Presentó sólo un par de proyectos que no llegaron a buen término: su principal actividad continuó siendo la actuación. Por otro lado, a los pocos meses de haber asumido, el partido que lo respaldaba se diluyó: la experiencia política de los artistas concluyó a poco de haber comenzado.

Podría pensarse que Parravicini no era el mejor candidato para desempeñarse como concejal y que en parte el fracaso de Gente de Teatro tuvo que ver con él. Sin embargo, no hubo tampoco un interés por parte de los demás integrantes del partido para continuar con el trabajo político. En contraste, se puede ver una intensificación de la vida societaria: las asociaciones teatrales no desaparecieron y continuaron afianzándose. Es interesante marcar también que en algunos casos fueron estas mismas asociaciones las que, esquivando el terreno político, fueron a gestionar ante el estado algunos reclamos, y en muchos casos los consiguieron: notable es que muchos de esos pedidos tenían que ver con lo que se había propuesto en la plataforma de Gente de Teatro.

La experiencia de un partido político constituido por artistas no volvió a repetirse; pero las asociaciones teatrales se mantuvieron en las décadas siguientes y llegan hasta hoy día.

Si bien las asociaciones consideradas en esta presentación constituyen un caso acotado en un universo asociativo rico y heterogéneo, creemos que su estudio puede aportar argumentos (y ejemplos) que abonen la importancia del componente asociativo de la sociedad porteña de lo '20, y al mismo tiempo permitan la reflexión sobre otras modalidades organizativas superpuestas a los partidos políticos que la sociedad ha ido diseñando para relacionarse con el estado/////////.

Resumen de bibliografía.

- De Privitellio, Luciano. Privitellio Luciano. **Vecinos y ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras.** Siglo XXI. 2003
- Gramuglio, María Teresa. (Dir). **Historia Crítica de la Literatura Argentina. Vol VII “El Imperio Realista”.** EMECE. 2002
- González, Ricardo. “Lo propio y lo ajeno. Actividades culturales y fomentismo en una asociación vecinal. Barrio Nazca. 1925-1930”. En Diego Armus (comp.) **Mundo Urbano y Cultura Popular.** Sudamericana. 1990.
- Gutiérrez, Leandro y Luis Alberto Romero. **Sectores populares y cultura política. Buenos Aires en la entreguerra.** Sudamericana. 1995
- Klein, Teodoro. “Los conflictos teatrales de 1919-1921”. **Revista de Estudios de Teatro. INET.** Tomo VI, N°15. 1987.
- Klein, Teodoro. **Una Historia de luchas. La Asociación Argentina de Actores.** Asociación Argentina de Actores. 1988.
- Ordaz, Luis. **Historia del Teatro Argentino.** Instituto Nacional del Teatro. 1999
- Pelletieri, Osvaldo. (Director). **Historia del Teatro Argentino.** Vol II. Galerna. 2000
- Pitaco, María Delia y Vistoria Romano. “50 años de la Asociación Argentina de Actores” **Hechos de Máscara N°4,** 1969.
- Romero, José Luis. “La ciudad Burguesa”. en José Luis Romero y Luis Alberto Romero (Directores). **Buenos Aires, Historia de cuatro siglos.** Ed. Abril. 1983
- Romero, Luis Alberto.. “Buenos Aires en la entreguerra: libros baratos y cultura popular de los sectores populares”. En Diego Armus (comp.) **Mundo Urbano y Cultura Popular.** Sudamericana. 1990.
- Romero, Luis Alberto. (2001) **Breve Historia Contemporánea de la Argentina.** FCE.

Fuentes Consultadas y Citadas:

Comoedia, Boletín del Círculo de Autores; Boletín de la Sociedad Argentina de Actores; Anuario Teatral Argentino 1925.

Otras Fuentes Consultadas:

Revista Mundo Teatral. Diario La Nación. Diario Crítica.