

Los trabajadores del teatro popular carioca y porteño en los años '20

Tiago de Melo Gomes *

(UFRPE)

Carolina González Velasco **

(UNAJ/UBA)

Resumen

Hacia comienzos de los años '20 tanto en Río de Janeiro como en Buenos Aires existía una nutrida oferta de entretenimientos, en la cual sobresalían tanto por su lugar simbólico como por sus dimensiones materiales, los espectáculos de teatro popular: el teatro de género chico y de revista para el caso porteño y el teatro ligero en Río. Esta intensa cartelera crecía y se diversificaba al compás de los procesos sociales y culturales que convertían a ambas metrópolis en ciudades modernas.

Las similitudes y contrastes que surgen a primera vista entre ambos contextos y cierta vacancia en la historiografía sobre estos temas motivaron el inicio de un diálogo en términos comparativos en torno a la situación de los espectáculos y su relación con las transformaciones diversas que experimentaban ambas sociedades.

En este trabajo indagaremos puntualmente sobre los distintos modos, para el caso porteño y carioca, en que se estructuraron las relaciones sociales del mundo del teatro a partir de las tensiones y sentidos que condicionaron la definición como artistas y/o como trabajadores del espectáculo, la emergencia de conflictos y la creación de organizaciones gremiales, y la relación entre esas definiciones y prácticas políticas y la cultura política urbana de esos años.

La puesta en relación de los casos carioca y porteño, planteada en las conclusiones, apunta a avanzar hacia un estudio más amplio que, focalizando de manera conjunta ambos casos, permita contrastarlos y complejizar así la mirada sobre cada uno en relación a los procesos de cambio que vivían ambas ciudades.

* Historiador, professor de UFRPE. Investiga temas vinculados al problema de la construcción de identidades en relación a los fenómenos de la cultura masiva. Ha publicado los artículos "Dissimulação e outros jogos" (*Tempo. Revista do Departamento de História da UFF*, 2010); "Trabalho, Disciplina e Consciência de Classe no Vale do Aço (anos 1960 e 1970)" (*Sophie - Periódico Acadêmico de História*, 2011) y *Um espelho no palco. Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revistas dos anos 1920* (SP: Unicamp Campinas, 2004).

** Historiadora, docente e investigadora en la Universidad Nacional Arturo Jauretche y de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de investigación "Las industrias culturales de entreguerras, en la región metropolitana. Diálogos, tensiones y críticas en el nacimiento de un mercado cultural masivo", con sede en la UNAJ. Ha publicado los artículos (en prensa) "Gremios teatrales y política municipal. Buenos Aires 1926-1930" (*Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Ravignani*); "El teatro de Género Chico en Buenos Aires, en los años '20, una mirada de conjunto desde la historia social" (*Urdimento. Revista de estudios em artes cênicas*, 2011) y *Gente de Teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte* (Siglo XXI, Buenos Aires, 2012).

Palabras clave:

Teatro popular - Río de Janeiro - Buenos Aires; Trabajadores - Cultura política

Abstract

By the early 1920s, there was a wide range of entertainments in both Rio de Janeiro and Buenos Aires. Among these, the popular theatre shows stood out for their symbolic position and material dimensions: the *gênero chico* ('little genre') and *teatro de revista* in Buenos Aires, and the *teatro ligero* ('light theatre') in Rio. This intense cultural scene was constantly growing, and it diversified to the beat of the social and cultural processes that were turning both metropolises into modern cities.

The similarities and contrasts that arise at first sight between both contexts and a certain historiographical void on these topics motivated the beginning of a comparative dialogue. This discussion is about the shows' situation and its relationship with the various transformations that were taking place in both societies.

This article inquires particularly about the different ways in which the social relationships of the theatre world were structured for both cases. It specially takes into account the tensions and meanings that conditioned the definition of artists and or entertainment workers, the emergence of conflicts and the creation of trade unions, and the relationship between these definitions and political practices with the urban political culture of the time.

The connection between the *carioca* and *porteño* cases, as laid out in the conclusions, aims to advance to a wider study. Focusing on both cases simultaneously allows us to contrast them and broaden our complex perspective on each one of them, regarding the transformation processes that were taking place in both cities.

Keywords:

Popular theatre - Río de Janeiro - Buenos Aires – Workers - Political culture

Introducción

Hacia los años '20 tanto en Río de Janeiro como en Buenos Aires existía una nutrida oferta de espectáculos compuesta por cines, teatros de géneros populares,¹ locales con música y baile y cabarets, entre otros. Ese mundo del espectáculo, tanto para el caso porteño como para el carioca, crecía y se diversificaba al compás de los procesos sociales y culturales que convertían a ambas metrópolis en ciudades modernas.

El fenómeno era en cierto modo una novedad: si bien el género de la comedia y el drama y el desarrollo de temporadas con obras del repertorio universal era ya frecuente, las transformaciones sociales y culturales de ambas capitales estaban dando origen a la emergencia de una cultura de masas en la cual surgían espectáculos dirigidos a un público cada vez más amplio. En Argentina ese tipo

¹ Proponemos la calificación de "popular" para el tipo de teatro objeto de nuestra investigación, tomando en consideración las condiciones y características de su funcionamiento, básicamente el hecho de estar dirigido a un gran público, con entradas a bajo costo y con un tipo de espectáculo accesible para muchos y diversos sectores sociales. Un balance de la discusión sobre el concepto, en Martín Barbero, J. (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Buenos Aires: G. Gili. Para la relación entre cultura popular, cultura de masas y espectáculos teatrales ver Gomes, T. (2004) *Um espelho no palco. Identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 1920*, Campinas: Unicamp.

de teatro quedó asociado a lo que se conocía como “género chico” y desde mediados de los años '20 también al “teatro de revista”.² En Brasil el término más conocido para llamar a estos espectáculos populares fue “teatro ligero”, el cual, al igual que en Buenos Aires, incluía diversas formas entre las que sobresalía el teatro de revista.³ Como sea, cada denominación buscaba dar cuenta de una realidad similar: la existencia de formas de entretenimiento que buscaban la diversión del gran público sin que los criterios de validación promovidos por la crítica especializada fuesen una preocupación primordial.

En esos respectivos contextos el llamado género chico porteño y el teatro de revistas carioca han ocupado un lugar por demás destacado tanto por sus dimensiones materiales como por el lugar simbólico que tenían en las preferencias del público: en Buenos Aires, ciudad que para los años '20 tenía dos millones y medio de habitantes, se vendían anualmente en promedio cerca de 8 millones de entradas para el teatro; en Río, con una población de un millón y medio en los años '20 la venta de entradas también se contaba por millones. A su vez tanto el género chico como la revista carioca eran el principal objeto de las informaciones, críticas y comentarios que aparecían cotidianamente en la prensa y en las revistas de la época.

Pese a la densidad de este mundo teatral, al que haremos referencia luego, ni para los estudios del teatro ni para la historiografía ha sido un tema problematizado. Para los estudios del teatro, tanto el género chico como el teatro de revista han sido considerados como un teatro menor, tomando en cuenta para esta calificación básicamente la calidad de las obras: en general, se ha dicho que se trataba de obras escritas con sentido comercial, sin originalidad, sin un aporte estético concreto, todas similares entre sí, que repetían modelos y situaciones sólo buscando la risa, la diversión, la ganancia. En ambos contextos y con argumentos similares, los estudios de la dramaturgia han considerado a este período de los años '20 como de cierta “decadencia” de los géneros teatrales. Esas opiniones sobre las obras, forjadas en el incipiente campo de la crítica teatral de los años '20, fueron el punto desde el cual evaluar y calificar a todo el fenómeno teatral: dado que las obras no respondían a los parámetros que la crítica esperaba, todo ese teatro era considerado entre decadente y malo. Conclusión: no valía la pena dedicarse mucho a él en tanto fenómeno general; sólo podía considerarse la producción de algunos autores o la actuación de algunos artistas para encontrar una valoración positiva. El resto, es decir, la mayor parte del corpus y de las actuaciones artísticas, podía descartarse.

En el caso argentino algo de esta mirada pesimista se evidenciaba en las opiniones de un crítico del diario *La Nación* en 1925: “Se ha hablado de decadencia. No. La decadencia se manifiesta donde hubo culminación y plenitud. Ahora bien, nuestro teatro se halla todavía muy lejos de su madurez”. Otro crítico también de los años '20 reflexionaba que “Nuestro teatro marcha muy mal”.⁴ Desde el punto de vista historiográfico, la extensa y profunda obra de Luis Ordaz –uno de los más importantes historiadores del teatro argentino– también sostiene para el teatro de los años '20 una opinión sombría: “la cantidad enorme –de obras escritas– hubiese podido equivaler,

² En este trabajo referimos a “género chico” en el mismo sentido en que se usaba en los años '20: tanto en la prensa, en las revistas del espectáculo, en las publicaciones de las organizaciones gremiales y hasta en los relatos de los propios artistas, se lo tomaba como rótulo para hablar de sainetes, *pochades*, juguetes y otras modalidades teatrales que compartían el hecho de ser obras breves, con temáticas urbanas y cotidianas, representadas en los teatros por secciones con entradas a precios accesibles para un gran público. En términos generales se lo contraponía al llamado “género grande”, constituido principalmente por las obras de repertorio universal, generalmente más extenso y representado sólo en algunos teatros. Sobre la discusión del concepto, Ordaz, L. (1999) *Historia del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro; Pelletieri, O. (dir.) (2000) *Historia del Teatro Argentino*. (vol.) II. Buenos Aires: Galerna; Marco, S. et al. (1974) *Teoría del género chico*. Buenos Aires: EUDEBA. El teatro de revistas porteño tomaba el modelo del teatro de revista francés: sobre un tema o acontecimiento de relativa contemporaneidad se desarrollaban diversos cuadros que combinaban representaciones de danza, música, diálogos a cargo de actores, actrices, bailarines, músicos, etc. Pujol, S. (1994) *Valentino en Buenos Aires. Los años '20 y el espectáculo*. Buenos Aires: EMECE.

³ En Brasil los críticos y los historiadores del teatro llamaban “teatro ligero” a las formas de teatro de las primeras décadas del siglo XX que aún contando con toda la preferencia del gran público no se correspondían con lo que era considerado “buen teatro”. Dentro del teatro ligero se encontraban la burleta, el sainete, el teatro de revistas, que también seguía el modelo francés. Gomes, T. (2004) *Um espelho.. op. cit.*

⁴ Comentarios extraídos de la encuesta realizada por el *Anuario Teatral Argentino 1925*, sobre la situación del teatro nacional, p.185.

en definitiva, a la capacidad de nuestros autores para crear un teatro con firmes resonancias populares”.⁵ Para Ordaz el problema estaba en la exigencia de un medio dominado por empresarios ávidos de ganancias que esperaban que los autores escribieran obras con determinadas características. Los autores respondían a esa demanda y sacrificaban –salvo algunas excepciones- cualquier intento de superación. Si bien los estudios posteriores de Osvaldo Pelletieri⁶ han aportado nuevas perspectivas de análisis, se sigue enfatizando su carácter comercial.

En este punto hay realmente poca diferencia entre el escenario brasileiro y el argentino. Tanto la crítica como los historiadores del teatro⁷ han sido unánimes en ver en el teatro ligero carioca de las primeras décadas del siglo XX algo estéticamente desagradable, que sólo existía en función del gusto poco refinado de la platea y las ambiciones de los empresarios:

“De um modo general, este era o panorama do teatro brasileiro na década de 1920/1930, com a comédia de costumes, dominando a cena brasileira, tornando-a retrógrada e estagnada, alienada do que acontecia não só na Europa como a seu próprio redor. E no período entreguerras continuaria insensível a movimentos como surrealismo e expressionismo, às transformações sociais na Europa, mantendo-se como sempre fora: doméstica, ingênua, afável, pitoresca, despreziosa, superficial, mais urbana que rural, mais suburbana que urbana.”⁸

Desde los estudios de historia social y cultural tampoco ha sido un tema estudiado en particular: se habla del teatro de revistas carioca o del género chico porteño como parte de las transformaciones sociales y culturales que vivieron las ciudades respectivas.⁹ En uno y otro caso, fenómenos vinculados al auge de estos géneros, como el tango o el samba, el cine, la prensa y la radio han recibido más atención.¹⁰

Partiendo de estos recorridos historiográficos y de cierta insatisfacción por las conclusiones de los estudios del teatro, es posible plantear algunas preguntas vinculadas a la situación del teatro y del mundo del entretenimiento en general y en relación a los procesos sociales, políticos y culturales que atravesaban ambas capitales. En efecto: ese mundo del teatro no giraba sólo en relación a las obras y la discusión sobre su calidad sino que, visto desde una perspectiva de historia social, puede considerarse básicamente a

⁵ Ordaz, L. (1999) *Historia...*, op. cit., p. 204.

⁶ Pelletieri, O. (2000) *Historia...*, op. cit.

⁷ Prado, D. (1995) “Teatro: 1930-1980 (Ensaio de Interpretação)”, en Fausto, B. (dir.) *História Geral da Civilização Brasileira*, vol. 11. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 3ª edição; “O Teatro e o Modernismo” (1993), en *Peças, Pessoas, Personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras; Magaldi, S. (1962) *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difel; Cafezeiro, E. y Gadhelia, C. (1996) *História do Teatro Brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ-Eduerj-Funarte; Faria, J. R. (1998) *O Teatro na Estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira*. Cotia: Ateliê Editorial; Sussekind, F. (1992) “Crítica a Vapor: notas sobre a crônica teatral brasileira da virada do século”, en Sussekind, F. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas-Rio de Janeiro: Ed. Unicamp-FCRB.

⁸ Mendes, M. (1993) *O Negro e o Teatro Brasileiro*, pp. 21-22, São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro.

⁹ Una excepción es Pujol, S (1994) *Valentino...*, op. cit. Sobre transformaciones sociales y culturales, Romero, J. L. y Romero L.A. (2000) *Buenos aires, historia de cuatro siglos*. Buenos Aires: Altamira; Gil Lozano et al. (2000) *Historia de las mujeres en Argentina*. Buenos Aires: Ed. Taurus; Gorelik, A. (1998) *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes; Korn, F. y Romero, L. A. (comp.) (2006) *Buenos Aires/Entreguerras. La callada transformación, 1914-1945*. Buenos Aires: Alianza Editorial. Para el caso carioca. Sevenko, N. (1992) *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras; Vianna, H. (1995) *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar-Ed. UFRJ.

¹⁰ Para un balance sobre la historia del teatro y la historiografía en general en relación a estos temas, González Velasco, C. (2012) *Gente de Teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. Buenos Aires: Siglo XXI; Gomes, T. (2004) *Um espelho...*, op. cit.

partir de las relaciones sociales que desplegaban los actores que formaban parte de él: actores, autores, empresarios, críticos, públicos. Esto, a su vez, conlleva a la emergencia de conflictos, tensiones, construcción de identidades y prácticas diversas que se definen básicamente, aunque no sólo, en relación a la actividad teatral.

Estos puntos de partida han sido el inicio de un estudio más amplio, en curso, que intenta focalizar de manera conjunta ambos casos, el porteño y el carioca, en sus distintos componentes (sus actores sociales, las obras, la relación con la organización del entretenimiento, la relación con el mundo de la política, etc.), en sus prácticas y sus representaciones.

Por cierto que las semejanzas que surgen a primera vista podrían ser engañosas; seguramente las grandes ciudades latinoamericanas como Río de Janeiro o Buenos Aires tenían muchas experiencias comunes en el marco de los procesos de modernización que atravesaban. Pero también es cierto que había diferencias que las volvían singulares. Es en este sentido que la comparación abre un nuevo espacio de análisis para comprender tanto lo que tenían en común como aquello que era específico.

En efecto, desde nuestro punto de vista el ejercicio de la comparación habilita dos tipos de reflexiones complementarias. Por un lado, ayuda a mostrar que las experiencias frecuentemente vistas como “únicas” en verdad eran compartidas por muchas personas en varias partes diversas del mundo. Si se ampliara el foco de análisis y se incorporaran otras capitales para el mismo período, también sería posible encontrar en ellas formas de teatro popular (en el sentido ya expresado) que dieran cuenta de las experiencias vinculadas a la modernización urbana, la emergencia de la cultura de masas, la multiplicación de formas teatrales, etc.¹¹ Pero, por otro lado, la comparación es la operación que permite identificar lo peculiar, lo distinto, para indicar en qué sentido lo “universal” cobra particularidad en cada caso.¹² Es por estas razones que, retomando una antigua propuesta de Marc Bloch, apostamos por la comparación como un instrumento –ni como teoría ni como método único– del quehacer historiográfico cuya utilización, aún con sus límites, permite reformular preguntas y complejizar la mirada sobre cada caso particular.¹³

Por otra parte, la puesta en relación de temas, problemas o casos correspondientes a los contextos de Argentina y Brasil tiene por sí misma una historia recorrida: diversos estudios realizados por unos, por otros y en conjunto entre historiadores argentinos y brasileños, han mostrado tanto las similitudes, divergencias y diferencias de los casos estudiados como la importancia de enfoques que contemplan la comparación como perspectiva de estudio. En esa línea se inscribe también nuestra propuesta.¹⁴

Teniendo en cuenta esas claves historiográficas, este artículo propone un primer ejercicio de análisis combinado a partir de un problema común: los distintos modos en que se estructuraron las relaciones sociales del mundo del teatro a partir de sus organizaciones gremiales. Puntualmente queremos focalizar en el conjunto de los artistas y sus relaciones para mostrar las tensiones y sentidos que condicionaron su definición como tales y/o como trabajadores del espectáculo, cómo esas diversas definiciones dieron lugar a la emergencia de conflictos y a la creación de entidades representativas de diverso tipo que buscaban defender sus intereses y su posición, y cómo la situación particular que atravesaban ambas ciudades condicionó estas definiciones y el modo de expresión del conflicto.

¹¹ Charle, Ch. (2008) *Théâtre en capitales. Naissance de la société du spectacle a Paris, Berlin, Londres et Vienne*. Paris: Albin Mitchel. Bibliothèque Histoire.

¹² Para un balance sobre la utilización de la comparación como operación historiográfica, véase Devoto, F. (2004) “La historia comparada entre el método y la práctica. Un itinerario historiográfico”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual* 8.

¹³ Bloch, M. (1963) “Pour une histoire comparée des sociétés européennes”, en *Melanges Historiques*. Paris: SEVPEN, pp. 16-40.

¹⁴ Para un amplio estudio comparativo de ambos contextos, véase Devoto, F. y Fausto, B. (2008) *Argentina-Brasil 1850-2000. Un ensayo de historia comparada*. Buenos Aires: Sudamericana. Para estudios comparados de historia cultural y social, véase Schettini, C. (2012) “South American Tours: work relations in the entertainment market in South America”, *International Review of Social History* 57: 129-160; Garramuño, F. (2007) *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

En todo caso, había algo particular en la situación de quienes trabajaban en el campo artístico. Por un lado, eran trabajadores en tanto desarrollaban su actividad en un mercado de trabajo que, aún con matices y particularidades también propias de cada caso, se regía por las reglas del capitalismo y eso indicaba una serie de experiencias comunes con otras categorías socioprofesionales, incluida por cierto la experiencia de la explotación. Pero, al mismo tiempo, eran personas que se suponía que debían vivir según la definición romántica de “artista”, es decir, vivir por el arte mismo, más allá de cualquier retribución dineraria. La pregunta es entonces: ¿cómo estos actores vivieron esa dualidad?

Presentaremos los aspectos centrales del caso porteño y del carioca en relación al tema planteado y luego una serie de conclusiones que apuntan a contrastar ambas situaciones.

El mundo del teatro en Buenos Aires¹⁵

A comienzos de 1919 el diario socialista *La Vanguardia* publicaba un balance sobre la actividad teatral del último año, y luego de repartir críticas y pesares por lo ocurrido en los escenarios porteños, concluía: “quien quiera conocer el progreso alcanzado por nuestro teatro durante el año 1918 ha de recurrir a las cifras. Ellas le informarán de los millones de pesos que ha producido el negocio, ya sea en conjunto o por cada compañía”.¹⁶

Octavio Palazzollo, autor y crítico teatral, era el autor de esa nota. Y por cierto su opinión era bastante similar a la de muchos otros críticos y personalidades vinculados al mundo teatral porteño de esos años. El argumento central en el que todos coincidían, de una u otra manera, era el hecho de que la dramaturgia se había vuelto comercial y por eso el crítico mencionado no dudaba en explicar que eso se debía a que “El único móvil (de la última temporada) fue el factor financiero, que interesa a empresarios y autores huérfanos de escrúpulos”.¹⁷

La posición de Palazzollo si bien se fundaba básicamente en sus concepciones estéticas acerca de cómo debía ser el teatro tenía asidero en los números concretos del movimiento teatral. En efecto, si siguiendo su recomendación se tomaran en cuenta los datos, por ejemplo de la estadística municipal, el notable crecimiento experimentado por la actividad teatral y de los espectáculos en general se reflejaba en las ganancias crecientes que había generado para los empresarios. Si se amplían los datos y se consideran los números de la actividad a lo largo de toda la década del '20, la afirmación de Palazzollo de 1919 se vuelve anticipatoria: a lo largo de todos esos años la actividad teatral creció sin detenerse, en tanto se multiplicaban las funciones, la cantidad de público y las ganancias. Para 1918 la estadística municipal declaraba que se realizaron 71.981 funciones, con una concurrencia de casi 19 millones de espectadores; para 1922 las funciones habían sido más de 100.000 y la concurrencia trepaba a los 26 millones de espectadores. En estos datos aún no se discrimina por actividad, es decir, se toman en conjunto las funciones y cantidad de espectadores para el teatro, el cine, las variedades, etc.; de todos modos podría calcularse que la actividad teatral representaba aproximadamente un tercio del conjunto de los espectáculos.

Desde fines de la década del '10 sobre el eje de la calle Corrientes y en sus manzanas aledañas se habían multiplicado las salas de teatro, junto con cafés, restaurantes, cines y hasta algunos cabarets. Toda la zona funcionaba como un paisaje urbano asociado al ocio y la diversión. Los teatros ofrecían diariamente y a partir de las 18 horas funciones por secciones en las que se representaban mayormente obras de género chico. Otros teatros fueron conquistados con mucho éxito por el género revisteril y otros tantos, aunque

¹⁵ La investigación sobre el mundo del teatro porteño en los años '20 que respalda este apartado particular se encuentra en González Velasco, C. (2012) “*Gente de Teatro...*”, *op. cit.*

¹⁶ “Nuestro Teatro”, *La Vanguardia*, 1º de enero de 1919.

¹⁷ *Ibid.*

menos en comparación, funcionaban como teatros de variedades.¹⁸ Esa cantidad de salas, más de 40 para mediados de los años '20, y el funcionamiento por secciones que permitía que en un mismo día se ofrecieran dos o tres obras distintas, requería de una gran producción de obras; del mismo modo necesitaba de muchos artistas y técnicos que permitieran el intenso movimiento teatral. Las entradas se vendían para cada función y su precio no era elevado: eso aseguró al menos por toda la década del '20 que la mayoría de los teatros funcionaran a pleno, sobre todo cuando lograban encontrar algún buen éxito de taquilla para su cartelera.

El teatro funcionaba sin dudas como un negocio y para los años '20 como un negocio relativamente exitoso. Si bien algunos empresarios remarcaban una y otra vez los riesgos de la actividad y la cantidad de empresas dedicadas al espectáculo que habían quebrado,¹⁹ los números globales que marcan el ritmo de la actividad empresarial se mantuvieron constantes al menos hasta los años '30.²⁰

Por otro lado, esas mismas dimensiones y características dan cuenta del revés de la trama: como se dijo, la cantidad de salas que existían multiplicada por la cantidad de funciones ofrecidas supone un abultado conjunto de autores que escribiera muchas y distintas obras para alimentar a la totalidad de escenarios que funcionaban y, al mismo tiempo, la existencia de un elevado número de actores, actrices, coristas, músicos y técnicos en general que dieran vida a las representaciones.²¹

Sobre los artistas porteños

Al iniciarse cada temporada los teatros organizaban su cartelera a partir de la contratación u organización de una compañía. Esas compañías a su vez reunían a un número variable de artistas, con funciones y salarios distintos. Se trataba de organizaciones jerárquicas, con roles ya asignados en función de las obras que se iban a representar (primer actor o primera figura, galán joven, dama joven, actores de caracterización, etc.); esa organización interna incidía en el tipo de contrato y monto a cobrar que se ofrecía a cada artista.

Pese a esa cierta rigidez, la compañía era también un espacio para proyectar una carrera: quienes se iniciaban con roles menores podían en algún momento conseguir un papel más destacado, sea por su propio talento o por razones azarosas, como la ausencia repentina de la primera figura para un estreno. Como sea, muchos suponían que incorporarse a una compañía era el inicio de una carrera que podía implicar convertirse en “estrella” de esa agrupación y hasta en empresario de una compañía propia, lo cual suponía poder decidir la contratación del resto de los artistas, negociar contratos con los dueños de salas, elegir las obras y probablemente ser la primera figura. Varias historias personales de actores y actrices del momento parecían confirmar que esa especie de “carrera abierta al talento”²² era posible de ser transitada.²³

¹⁸ En los años '20 se llamaba “teatro de variedades” a los espectáculos que combinaban programas diversos en un mismo día: la actuación de cantantes solistas y de orquestas, de bailarines, de cómicos que recitaban monólogos o compañías que representaban obras cortas. También la cartelera de las variedades podía incluir números de circo, a cargo de malabaristas, payasos, contorsionistas e ilusionistas. Incluso las variedades fueron el primer escenario donde se realizaron algunas proyecciones de cine. En algunos casos, el teatro de variedades se volvía el lugar del género libre y así el teatro se convertía en una especie de “templo picaresco”. Sosa Cordero, O. (1999) *Historia de las variedades en Buenos Aires (1900-1925)*. Buenos Aires: Corregidor, 2º ed; Pujol, S. (1994) *Valentino..., op. cit.*

¹⁹ *Diario de Sesiones del HCD, abril-mayo 1927*, p. 691.

²⁰ Datos publicados en *Boletín del Círculo Argentino de Autores*, para los años '20.

²¹ Seibel, B. (2002) *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor.

²² Si bien E. Hobsbawm utiliza esa expresión para referirse a otro contexto histórico, en este caso sirve para mostrar esa tensión entre lo que parecía un camino posible de ser transitado más allá del origen y a partir de los talentos propios de cada uno y la realidad concreta que indicaba que no todos lograrían el éxito esperado. Hobsbawm, E. (2001) *La era de la Revolución (1789-1848)*. Buenos Aires: Crítica; 2º ed.

Pero más allá de esa expectativa, la situación laboral de la mayor parte de los artistas era entre inestable y precaria. Sus contratos se realizaban en condiciones claramente desfavorables para ellos, por ejemplo, eran contratos familiares, sólo por una temporada, con derechos para el empresario de rebajar el monto pagado si es que la obra no rendía la ganancia esperada o sin responsabilidad para el empresario si estando en gira se decidían suspender las funciones. Además los artistas debían equipar su propio guardarropa para cada papel.²⁴

Por otro lado, dado que la demanda del público presionaba sobre las boleterías, varios dueños de teatros decidieron incorporar una sección más, el *vermouth*, a partir de las 6 de la tarde, antes del inicio de las funciones ya programadas. Más funciones significaba, entre otras cosas, más obras y más necesidad de renovación de la cartelera, lo cual llevó a que muchos empresarios decidieran que los ensayos se realizarían luego de la última función -esto es, a la medianoche- o antes del inicio de las secciones diurnas. Las anécdotas de color de la historia del teatro suelen relatar que los empresarios colgaban notas en los camarines que decían “suplicado” para pedir a los artistas que se quedaran un turno más para poder ensayar. Pero ni las funciones extras ni el suplicado se cobraban extra: todo quedaba incluido en el contrato que se hubiera firmado en su momento.

Los salarios de los artistas, como se dijo, variaban mucho según distintas condiciones. Un actor de reparto podía llegar a los \$150 mensuales y a \$180 si la compañía estaba en gira; las coristas cobraban menos y quienes recién comenzaban no percibían ninguna retribución. Un galán de compañía o una primera actriz cobraban hasta \$800. Aún con las dificultad de establecer estimaciones, se considera que los ingresos promedio de una familia obrera, por 48 horas semanales de trabajo, era de \$200.²⁵ Esto acerca la situación económica de muchos artistas a la de los trabajadores y obreros.

Visto desde el lado de los empresarios, tanto la presión sobre las condiciones de trabajo (aumentar las funciones diarias, por ejemplo) como los bajos salarios eran dos modos de maximizar la inversión y aumentar sus ganancias. Para los actores ambas cuestiones se convirtieron en el punto de partida para la organización de sus reclamos, más aún cuando esas situaciones contrastaban claramente con la pujanza de los negocios de los empresarios.

Por cierto que para fines de la década del '10 existía un contexto general de crisis, caracterizado por un alza de los precios y una caída de los salarios, y eso mismo provocó la creación de nuevas organizaciones gremiales que se sumaban a las ya existentes, que se movilizaban, entraban rápidamente en huelga y reclamaban por sus derechos laborales. Según David Rock, durante el primer semestre de 1919 se registraron 259 huelgas y más de 100.000 trabajadores pertenecientes a diversos ámbitos laborales participaron de las movilizaciones. Ya en 1921, aunque los niveles de conflictividad habían descendido, las huelgas, las movilizaciones y las protestas sindicales continuaron.²⁶ En ese convulsionado escenario se inició la huelga de los artistas en 1919.

La huelga de los artistas

²³ Para consultar sobre memorias de artistas, véase entre otras García Velloso, E. (1942) *Memorias de un hombre de teatro*. Buenos Aires: Guillermo Kraft; Podestá, J. (1963) *Medio siglo de farándula. Memorias de J. J. Podestá*. Buenos Aires: Galerna; Podestá, M. E. (1985) *Desde ya y sin interrupciones. Memorias*. Buenos Aires: Corregidor; y las entrevistas recopiladas en Nielsen, J. (2007) *Nuestro actores. Primeras minibiografías*. Buenos Aires: El Jilguero.

²⁴ Klein, T. (1998) *Una Historia de luchas. La Asociación Argentina de Actores*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Actores.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Rock, D. (1992) *El Radicalismo, 1890-1930*. Buenos Aires: Amorrortu.

En efecto, en 1919 los actores protagonizaron una huelga con un firme reclamo salarial y laboral: el punto de partida fue precisamente la fundación de una entidad gremial, la Asociación de Actores, cuya primera acción fue la presentación de un pliego de condiciones a Florencio Parravicini, presidente de la Sociedad de Empresarios. Se solicitaba un incremento del 1% por cada una de las secciones *vermouth* que la empresa realizara y un 2% por cada *matinée*, siempre que no fuese domingo. También se pedía que los aumentos beneficiaran a todos los integrantes de cada compañía, que nadie fuera separado a partir de este petitorio y que se concediera a todas las compañías un día de asueto para ensayar.

Los empresarios intentaron negociar y luego buscaron directamente romper la huelga: otorgaron aumentos para las categorías más bajas, despidieron a los huelguistas y los reemplazaron por otros artistas. En pocas semanas la huelga se desarmó porque no logró generar el efecto buscado: paralizar la actividad teatral para así presionar a los empresarios por la falta de venta de entradas. Por otro lado, tampoco consiguió fondos suficientes para sostener a todos los artistas que hacían huelga –y por ende no cobraban– y unir a todos los artistas más allá de su categoría. Así, la actividad teatral volvió a la calle Corrientes con nuevos elencos y con sólo una pequeña modificación salarial para las categorías inferiores.

Sin embargo, visto desde otro lado, la consecuencia más interesante fue la organización y permanencia de la mencionada Asociación de Actores. A partir del fin de la huelga, la Asociación comenzó a desarrollar una actividad más estable y sistemática. Por un lado, volvió a negociar con los empresarios varios de los reclamos que habían quedado pendientes luego de la huelga. Por otro, inició una serie de discusiones internas en las que se debatía la definición no sólo de los actores sino también de la entidad que los reunía: ¿eran artistas u obreros? ¿La Sociedad debía ser una organización sindical o sólo mutual?

En estas definiciones se mezclaban argumentos políticos y condiciones dadas por la coyuntura. Por un lado, durante el desarrollo de la huelga diversos artículos periodísticos que informaban y comentaban el conflicto reclamaban que los artistas se comportaran como artistas y no como obreros, dado que poco tenían que ver ellos con quienes utilizaban sus manos para el trabajo. En el diario *Idea Nacional*, por ejemplo, se publicaba una nota titulada “Pierrot ha dejado su traje y enarbola la bandera roja que tan mal le sienta”, dando a entender que los actores se estaban ocupando de algo que poco tenía que ver con su *métier*. Por otro lado, las propias expectativas de los artistas sobre el desarrollo de su carrera condicionaban el perfil que iba asumiendo la Asociación y en parte la alejaba de una definición sindical. Pero también, dado que el clima general de conflictividad se mantenía, la Asociación se proyectaba como la herramienta a través de la cual negociar mejores condiciones salariales y de trabajo frente a los empresarios. Con estos debates presentes, la Asociación de Actores mantuvo una actividad constante en los años siguientes a 1919: se definió como una entidad mutualista pero se sumó al conflicto que en 1921 iniciaron los autores.

La Federación de Gentes de Teatro

Los autores contaban con una entidad gremial desde 1910, momento en el que ya habían conseguido una ley que aseguraba el cobro del derecho autoral. En los años siguientes la entidad no tuvo mucha actividad pero siguió existiendo. Recién para 1918 retomaron una actividad más sistemática: se declararon prescindentes en el conflicto de los actores de 1919 pero fueron los promotores de la huelga que se desató en 1921.

Para ese momento no sólo los actores y los autores contaban con organizaciones propias. También los músicos, los apuntadores, los maquinistas y hasta los acomodadores tenían las suyas. En 1919 se había intentado organizar una Federación e incluso se habían realizado algunas movilizaciones bajo el lema de la unidad de los elementos del teatro. Una vez finalizada la huelga, algunas de

esas organizaciones sindicales mantuvieron su actividad pero la Federación quedó sólo como un objetivo a realizar en el futuro.

En 1921 estalló un nuevo conflicto en el mundo del teatro, aunque esta vez a partir de lo actuado por la Sociedad de Autores y por razones que no remitían necesariamente a reclamos salariales o de condiciones de trabajo. La entidad autoral se había dividido por problemas internos; entre ellos se contaba la intención de una de esas partes de formar una Federación de Gentes de Teatro que reuniera a todos los “elementos teatrales”,²⁷ tal era el modo en que ellos definían a quienes se incorporarían a la Federación, incluidos los empresarios.

Para el 1º de mayo de 1921 la Federación se hizo presente en la escena pública porteña: reclamó que los teatros se cerraran para conmemorar el Día del Trabajador. Su argumento era justamente que todos los artistas –actores, autores, maquinistas, músicos– eran trabajadores. El texto presentado públicamente en esa ocasión defendía la labor de los autores, quienes ponían su creación “al servicio de una mejor y nueva humanidad”; de los actores, quienes hacían “vivir a los héroes de esa lucha constante del arte en pos del bien de los hombres”, y de los maquinistas que colaboran con la ficción, de los obreros que adornan la escena, de los iluminadores, del que abre la puerta del teatro cada día “invitando al pueblo a descansar una hora con el olvido de su propia vida”.²⁸

Los empresarios cedieron y suspendieron las funciones de ese día pero se negaron a aceptar las otras reivindicaciones de la Federación, que incluían, por ejemplo, la obligación para todos los empresarios de tratar sólo con ella para contratar a cualquier elemento teatral. Nuevamente se declaró la huelga, la cual esta vez sí duró varios meses.

En esa ocasión el desarrollo de la huelga fue particular porque antes que dejar de trabajar, el llamado a la huelga implicaba básicamente abandonar la compañía que no reconociera a la Federación e integrarse a otra agrupación federada. Es decir, para los artistas que aceptaran la huelga eso significaba seguir trabajando. Otros artistas prefirieron quedarse en la compañía en que estaban, aún si ésta no se declaraba parte de la Federación. Así siguieron trabajando tal cual las condiciones anteriores al inicio del conflicto.

Las razones por las cuales los artistas reconocieron o no a la Federación son múltiples y difíciles de clasificar: estuvieron aquellos que creían fervientemente en la Federación como forma de organización; aquellos que vieron en esa entidad la posibilidad de un cambio en sus condiciones de trabajo; aquellos que no tuvieron mucha opción porque el resto de los artistas de la compañía ingresaba al colectivo federativo, etc. Entre quienes no aceptaron también había razones diversas: desestimaban las posibilidades concretas que ofrecía la Federación; preferían quedarse en sus compañías y conservar la mínima seguridad que ésta les daba.

Estas diversas reacciones hicieron que durante varios meses la cartelera porteña estuviera dividida: algunos teatros anunciaban a sus compañías como pertenecientes a la Federación y otros ofrecían otros espectáculos sin mención alguna. Aún con estas particularidades la programación de los espectáculos porteños siguió desarrollándose por varios meses. A finales de 1921 las compañías federadas se fueron desarmando y la federación misma perdió vigencia. Los artistas que habían participado del conflicto volvieron a reubicarse en otras agrupaciones para 1922. La huelga había terminado.

Asociaciones y partidos

²⁷ Era frecuente en los documentos de la época (artículos de la prensa, revistas, publicaciones de las organizaciones gremiales) aludir a todos quienes trabajaban en el teatro como “elementos”: se incluía a los artistas, los autores, los músicos, los maquinistas (que manejaban la escenografía y las luces), los acomodadores, etc. Dada la pretensión de totalidad que buscaba recrear la Federación, en sus documentos la mención de los “elementos” aparece frecuentemente. “Manifiesto de la Federación”, *Boletín de la Sociedad de Autores*, marzo de 1921.

²⁸ “Frente al 1 de mayo”, *Boletín de la Sociedad de Autores*, mayo de 1921.

Ambas huelgas fueron momentos en los cuales la identidad de los actores del mundo del teatro fue puesta en discusión. A su vez ambos acontecimientos implicaron la organización y definición de las entidades gremiales que nucleaban a los artistas y que se convertían en voceras y activistas de los reclamos. Sobre todo en el caso de la huelga de 1921 quedaba también un registro claro: los artistas, pese a sus diferencias de oficios, eran parte de una instancia colectiva más amplia que encontraba su definición en la idea de Federación. La Federación sobrevivió algunos meses durante 1921 pero se fue desarmando a medida que la huelga se debilitaba y los “elementos teatrales” dejaban de responder a ella.

Poco tiempo después, en 1926, una nueva idea de familia teatral²⁹ volvió a presentarse en la escena: un partido político denominado Gente de Teatro. Nuevamente en este caso, las identidades teatrales se ponían en discusión. El partido se presentaba como una agrupación gremial, en el sentido tradicional del término, que buscaba reunir a todos los participantes del mundo del teatro más allá de su oficio. Si bien mucho de este acontecimiento debe analizarse a la luz de las peculiaridades de la vida política porteña³⁰ de los años '20, lo cierto es que el partido buscaba recrear la idea de una familia teatral unida y sin conflictos internos. El partido cosechó los suficientes votos para que su primer candidato, el capocómico Florencio Parravicini, se consagrara concejal.

Aunque no lo dijeron explícitamente, el partido estaba sostenido fundamentalmente por las Asociaciones de autores, actores y empresarios. Basta con recorrer los nombres de los candidatos para encontrar que son las mismas personas que ocupaban los cargos en las comisiones directivas respectivas. Sin embargo, los documentos de esas Asociaciones no dan cuenta en absoluto de esa experiencia política. Por cierto que esa tensión entre la política partidaria y la definición de independencia política por parte de las asociaciones puede ser un rasgo característico del mundo asociativo, pero sin dudas llama la atención. A poco de asumir Parravicini el partido se disolvió pero las asociaciones gremiales mantuvieron su actividad sin detenerse prácticamente hasta la actualidad.

Las luchas de los trabajadores del teatro en Río de Janeiro

En Brasil, y más particularmente en Río, los trabajadores del teatro tenían mucho de qué preocuparse. Había dos cuestiones muy distintas que los condicionaban negativamente: la primera tenía un cuño subjetivo y remitía al hecho de que el teatro ligero era visto como un “espacio asociado al vicio”, a tal punto que las actrices eran consideradas frecuentemente como prostitutas. Para muchos observadores toda la atmósfera del teatro popular estaba enteramente conectada a la pobreza, la suciedad y al crimen. Así, era frecuente que la prensa se refiriera a la actividad teatral, por ejemplo de las salas de Plaza Tiradentes -lugar en el que se concentraba el teatro de revistas de la ciudad-, de manera extremadamente crítica y despreciativa. Tal como se relató previamente, según los cronistas del teatro las piezas allí representadas eran todas iguales, repletas de bromas de doble sentido, pero que llenaban los teatros gracias al mal gusto de la plebe. El público estaba compuesto por familias portuguesas enriquecidas recientemente y por lo tanto, con mucho dinero pero ninguna “civilidad”; parejas que a la vista de esos cronistas eran “sospechosas”, dado que no eran matrimonios sino hombres ricos del interior acompañados de sus amantes cariocas, casi siempre prostitutas; junto con ellos aparecían trabajadores del comercio bebiendo cerveza y, en los sectores más baratos de la platea, personas pobres, sucias y bulliciosas.³¹

²⁹ En toda los documentos de la época hablan de la “familia teatral” para hacer alusión al conjunto de artistas, autores y en general trabajadores del espectáculo. Para más detalle sobre el uso de esta categoría, véase González Velasco, C. (2012) *Gente de Teatro*, op. cit.

³⁰ De Privitellio, L. (2003) *Vecinos y Ciudadanos. Política y sociedad en la Buenos Aires de entreguerras*. Buenos Aires: Siglo XXI.

³¹ “Paginas da Cidade”, *Fon-Fon*, 11 de octubre de 1924.

Si el mundo del teatro musical de Río de Janeiro no era bien visto por sus observadores, los trabajadores del teatro también eran frecuentemente caracterizados de forma negativa. Una pequeña historia publicada en una revista ilustrada de la ciudad retrataba esa percepción. La historia prácticamente igualaba a las actrices y las prostitutas. Comenzaba diciendo que: “A fascinação que as estrelas do palco exercem sobre os burgueses apatacados e rotundos é um fenômeno muito vulgar. Parece até que as estrelas nasceram para explorar estes bípedes e eles para serem explorados por elas”.³² La pequeña historia tenía como enredo el hecho de que una joven actriz había conseguido satisfacer sus caprichos a través del dinero del “burgués”, ciertamente un rico comerciante portugués, bien informado y que ganaba su dinero en el comercio del bacalao. Siendo portugués y amante de una actriz de teatro de revista, el personaje ciertamente era fanático del género teatral, lo que implicaba decir que la pareja era “espuria”, estaba formada por puro interés monetario y probablemente había nacido en los camarines de alguna pieza de teatro musical.³³

Suciedad, pobreza, prostitución, baja calidad literaria, eso era lo que muchos veían en el teatro de revista carioca. Pero no todos: en verdad la población de la ciudad en su mayoría idolatraba el teatro musical. Se puede argumentar que muchas críticas de intelectuales y periodistas al género ocurrían precisamente por creer que el teatro ligero en general y el de revistas en particular captaban finalmente a todo el público que esos autores juzgaban que debería estar en la platea de “géneros superiores”.

Por ejemplo, se puede comparar la venta de ingresos de tres teatros de la Plaza Tiradentes donde se presentaban compañías con tipos diferentes de teatro. En el día 8 de mayo de 1920 una actriz de mucho prestigio, Itália Fausta, vendió 471 entradas para la obra *O Mestre das Forjas*, en tanto la Compañía de Revistas del Teatro São José vendía 2860 entradas para la función de la revista *O Pé de Ano*. En comparación la pieza “seria” rendía 1945 reales, mientras que la revista de sucesos conseguía en el mismo día no menos de 4420 reales.³⁴

Esos expresivos números se debían a una creciente población ansiosa de diversiones, si se considera que Río de Janeiro pasó de 500 mil personas en 1890 a 1 millón y medio en 1920. Así nacía una lucrativa industria del entretenimiento. En 1920 la ciudad tenía cerca de 80 cines (con capacidad media de 550 personas), 12 teatros (media: 1500 personas), 35 circos (media: 1700 personas) y un número incontable de cabarets, cafés- cantantes y cafés- concerts,³⁵ lo cual demuestra la fuerza del ramo de las diversiones. Esta situación fue la que transformó a algunos inmigrantes pobres, como el italiano Pascoal Segreto y el portugués José Loureiro, en empresarios muy exitosos.

Pero había un grupo de personas que veía muy pocas ventajas en todo este éxito del teatro de revistas: los trabajadores. Durante estos años '20 los trabajadores estuvieron involucrados en diversos conflictos en relación con la reglamentación de sus actividades. Al final, si bien el teatro San José daba enormes lucros al empresario Pascoal Segreto –propietario de la sala-, el salario de los trabajadores era relativamente bajo. En 1920 la actriz Otilia Amorim cobraba el mayor salario de la compañía, con 900 mil reales mensuales. Pero la mayoría de los trabajadores del teatro (artistas o no) ganaba entre 150 y 200 mil reales mensuales, poco más que la media de los obreros de la ciudad (120 a 150 mil).³⁶

³² “A Estrela Roubada”, *Careta*, 7 de febrero de 1920.

³³ *Ibid.* “Apatacado” y “rotundo” son expresiones típicamente portuguesas, casi inexistentes en el Brasil. El uso de esas palabras indica que el autor tenía la intención de sugerir que el protagonista de la anécdota era un portugués.

³⁴ Gomes, T. (2004) *Um espelho... op. cit.* Los datos son elaboración del autor a partir de fuentes estadísticas diversas.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Apenas como comparación, en el mismo período un kilo de arroz costaba cerca de 2000 reales, un kilo de *feijão* unos 600 reales, un litro de leche fresca 1000 reales. El alquiler de una casa en un barrio popular costaba unos 80 mil reales por mes.

Como resultado, era frecuente que los artistas, incluyendo los más conocidos, se viesan con dificultades económicas. En 1926 la Sociedad Brasileira de Autores Teatrales tuvo que pagar el entierro del maestro Paulino Sacramento, de la compañía de San José, porque su familia no tenía dinero.³⁷ En otra ocasión se organizó un espectáculo en beneficio de la familia del autor J. Miranda, cuya muerte reciente había dejado a su familia en serias dificultades.³⁸ Cuando en 1920 falleció Brandao, “el popularísimo”, uno de los mayores comediantes del teatro ligero, se tornó pública la pobreza en que el actor había vivido sus últimos días.³⁹

Así, además de la preocupación por la imagen negativa que muchos tenían sobre el mundo del teatro musical, los trabajadores del teatro tenían otro conjunto de preocupaciones de carácter más objetivo: el hecho de enriquecer a sus patrones trabajando arduamente sin recibir la recompensa monetaria adecuada. Resumiendo, esas personas vistas como “artistas” se descubrían como individuos que tenían problemas muy semejantes a aquellos que tenían los trabajadores manuales. Mucho trabajo y poco dinero, todo en beneficio de los patrones. En ese sentido, los trabajadores del teatro de la ciudad percibían que no eran tan diferentes de los demás trabajadores que vivían en sus ciudades y frecuentemente en los mismos barrios.

Por esa época un fenómeno demostraba el fortalecimiento de cierta conciencia de clase entre los trabajadores teatrales: la realización de festivales en beneficio de sindicatos de otras categorías. En esos días toda la ganancia del teatro era destinada a algún órgano representativo de clase (zapateros, gráficos, etc.). Naturalmente el expediente era ventajoso para los teatros pues muchos miembros de la categoría beneficiada concurrían a él. Pero ciertamente esos eventos propiciaron contactos importantes entre los trabajadores del teatro con los sindicatos de la ciudad, consolidando la certeza de que era necesario adoptar el camino de la reivindicación.⁴⁰

Para muchos la fundación en 1917 de la Sociedad Brasileña de Autores Teatrales (SBAT) marca el inicio de la movilización de los trabajadores teatrales.⁴¹ Volcada inicialmente a los autores de piezas de todos los géneros, la sociedad tenía en su cuadro a autores de mucho prestigio intelectual, como los escritores Coelho Neto y Medeiros y Albuquerque, pero también nombres mucho más humildes, como compositores negros y pobres que producían canciones para el teatro musical. En el mismo año la SBAT presentó la reivindicación de pago de derechos de autor, algo inexistente hasta entonces, con 10% de la renta bruta de cada presentación de una pieza destinada a sus autores.

Los empresarios de teatro no simpatizaron con esa demanda y argumentaron que el teatro en el Brasil no era una actividad lucrativa, ya que el público no tenía la costumbre de asistir a muchas funciones y que el pago de los derechos de autor era una amenaza al futuro del teatro nacional. Mientras tanto, un periódico afirmaba que la pieza “Pé de Anjo” había rendido 150 millones de reales líquidos para la Empresa Pascoal Segreto y apenas 2700 reales a sus autores.⁴²

La fundación de la SBAT fue sólo el comienzo. En 1920 surgió la Unión de los Apuntadores Profesionales, que reivindicaba un salario mínimo de 400 mil reales, con derecho a aumento en caso de gira, garantías profesionales, como estabilidad en el empleo en

³⁷ *Boletim da SBAT* 20: 142.

³⁸ *O Rio Musical* 1:10, 29 de julio 1922.

³⁹ “Em Pedacos”, de Salvilius, *Revista de Theatro & Sport* 375, 14 de enero 1922.

⁴⁰ Vale aclarar que se trataba de un período de gran movilización obrera en una ciudad sacudida por muchas huelgas entre 1917 y 1920. Campos, C. (1988) *O Sonhar Libertário (movimento operário nos anos de 1917 a 1921)*. Campinas: Pontes-Unicamp; Maram, S. (1979) *Anarquistas, Imigrantes e o Movimento Operário Brasileiro (1890-1920)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

⁴¹ Tal Sociedad fue exaltada desde sus primeros días por diversos grupos relacionados con el teatro: “Direitos do Autor”, de Gastão Tojeiro. *Theatro* 1, 10 enero de 1920. Véase Barros, O. (1995) *Custódio Mesquita, um Compositor Romântico: o entretenimento, a canção sentimental e a política no tempo de Vargas (1930-1945)*. Tese de Doutorado, FFLCH-USP.

⁴² Mário Nunes, “Na Platéia”, *A Noite*, 16 octubre de 1920.

caso de enfermedad.⁴³ En 1922 surgiría la Unión de los Electricistas Teatrales, en 1923 la Unión de los Carpinteros Teatrales, en el año siguiente el Centro de los Actores del Brasil, la Unión de Maquinistas, la Unión de las Coristas y la Asociación de Beneficencia de los Portereros Teatrales.

Esa movilización luego traería resultados. En 1924 el Decreto 4790 reglamentaría la cuestión de los derechos de autor. Finalmente los autores de piezas y también de las músicas tocadas pasaron a tener el derecho a recibir remuneración de una tabla fija. Viendo el crecimiento de las reivindicaciones de los trabajadores, en 1925 nació el sindicato patronal, la Sociedad Brasileña de los Empresarios Teatrales.

Pero la clase teatral, entendida como el conjunto de los trabajadores del teatro, tampoco estaba satisfecha, y pasó a buscar la fundación de un órgano único que federase a todas las asociaciones de la clase teatral.⁴⁴ El proyecto de la Federación Artística Teatral la definía como “el poder supremo de las asociaciones de las clases trabajadoras de teatro”. A pesar de algunas dificultades, en 1927 era fundada la Federación de las Clases Teatrales del Brasil, contando con la participación de Casa de los Artistas, Centro Musical, SBAT, Sociedad Brasileña de los Empresarios Teatrales, Unión de los Apuntadores, Unión de los Porteros, Unión de los Maquinistas, Unión de los Electricistas Teatrales.

Pero a esa altura la clase teatral ya había conquistado mucho de aquello que había reivindicado. En 1926 era aprobada por el congreso nacional la ley tan soñada, garantizando el pago del derecho de autor y la sujeción de las relaciones entre patrones y empleados teatrales al Código Comercial. La ley, vista como “redentora de la clase”, tenía el nombre del casi desconocido diputado *gaúcho* que la relató: Getúlio Vargas. Era el inicio de una larga historia de amor. En 1927, ya como ministro de economía, Vargas sería homenajeado con un retrato en la sede de SBAT.

Cuando tres años después Getúlio Vargas llegó al poder al frente de la Revolución de 1930, los trabajadores teatrales estaban exultantes. Los quince años del varguismo en el control del Estado consolidaron esa relación. Vargas frecuentaba teatros, se divertía, se reía bastante con los actores que lo caricaturizaban, y hay quien dice inclusive que tuvo amantes en el mundo teatral, como la actriz Virginia Lane.

Es así que, en general, la clase teatral adhirió gustosamente al proyecto varguista. Jamás cuestionó al “redentor” de la clase, contentándose sólo con representarlo de forma caricatural. Siempre dio su apoyo al “padre de los pobres”⁴⁵ y jamás fue incomodada, al menos durante el Estado Novo,⁴⁶ época que acabó siendo uno de los momentos más importantes de la historia del teatro musical brasileño. Pero esa es otra historia.

Epílogo: hacia una historia comparada

Los trabajadores de teatro de Río de Janeiro y de Buenos Aires se enfrentaban con problemas semejantes. En ambas ciudades había un cuadro objetivo de explotación que llevó a los artistas a movilizarse en busca de mejorar su situación. Pero ambas historias de

⁴³ Arquivo da Empresa Pascoal Segreto, caixa 24.

⁴⁴ Ver “As Associações Teatrais de Classe”, de Elmano Brasiliense, *Theatro & Sport* 556, 4 de Julio 1925.

⁴⁵ El epíteto oficial de Vargas en su propaganda oficial equivalía al de Perón “El primer trabajador”.

⁴⁶ Vargas lideró una revolución que en 1930 terminó con el gobierno de la Primera República, dominada por los hacendados del café. En 1937, ya como presidente, encabezó un golpe militar que dio inicio al llamado Estado Novo, un gobierno de inspiración fascista.

luchas de los trabajadores deben comprenderse en el contexto de las particulares culturas políticas de cada país y de cada ciudad. En ese sentido, el análisis que hemos propuesto abre también un diálogo con la historia política.

Así es que teniendo en vista las diferencias en las culturas políticas de Brasil y Argentina de aquellos años, es posible considerar en qué sentido las respuestas concretas han sido distintas. Los trabajadores del teatro porteño fundaron entidades gremiales a poco de iniciarse el ciclo de expansión del mercado de los espectáculos, hicieron huelgas y se organizaron en un partido político. Todos esos rasgos podrían ser similares a lo que realizaron otros colectivos de trabajadores en un clima político marcado por el inicio de nuevas prácticas y sentidos políticos producto de la Reforma Electoral de 1912. Para los años '20 la ciudad de Buenos Aires vivía una intensa vida política: el Partido Gente de Teatro, si bien era un partido político con tintes gremiales, que remitía más a las tradiciones políticas municipales que a los sentidos de representación que propugnaba la Ley Sáenz Peña y cuya vida partidaria fue limitada, muestra en algún sentido tanto la intensa vida política y asociativa de Buenos Aires por esos años como la creencia de parte de los actores en el funcionamiento de los mecanismos electorales.

En el Brasil, donde en aquel momento las elecciones no eran una opción para aquellos que deseaban cuestionar el orden vigente, las cosas ocurrirán de otra forma. Dado el contexto en que vivían, sería de esperar que los trabajadores que se ganaban la vida con el teatro buscasen otro camino. Y sin que lo soñasen, acabaron por obtener lo que deseaban de una manera que funcionaría como un laboratorio del tipo de relación que se desarrollaría entre el Estado y la clase trabajadora en las décadas siguientes. Al fin, Getúlio Vargas sería el personaje central de la historia brasileña de su tiempo, entre otras cosas por conseguir transformar las reivindicaciones de la clase trabajadora en algo que parecía haber sido “donado” por el Estado. En 1926 Vargas lo hacía por primera vez, aún como oscuro diputado, de forma tal que atender una demanda sonó como un regalo para los trabajadores del teatro en Río de Janeiro. En cambio, en el mundo del teatro de la capital sería eternamente grato aquel que luego sería el presidente del país.

La trayectoria de los artistas cariocas también sirve como manera de comprender mejor la trayectoria de diversas categorías de trabajadores brasileños en la primera mitad del siglo XX. En una versión consagrada, los trabajadores de aquel tiempo eran inertes y pasivos, aceptando la explotación de los tiempos de la Primera República e idolatrando a Getúlio Vargas por haber “dado” los derechos por ellos deseados.

Conforme a lo que diversos historiadores apuntaron, esa visión subestima la acción de los trabajadores, confiriendo al Estado el papel de único actor histórico vigente. En esa visión Vargas sería consolidado como un gran político de su tiempo exactamente por haberse apropiado de las reivindicaciones de los trabajadores y haberlas transformado en donación, en aquello que sería “el mito de la donación”.

En ese contexto, los trabajadores teatrales de Río de Janeiro habrían funcionado como una especie de previa del régimen varguista. Al “donar” a esos trabajadores aquello que reivindicaban, garantizando así su “eterna gratitud”, Getúlio Vargas testeaba con éxito el modelo que emplearía en los 25 años siguientes con la clase obrera brasileña.

En tanto permanece una cuestión que merece ser examinada: en este texto hemos utilizado la idea de “trabajadores teatrales” con la intención de problematizarla. Por un lado, es una categoría que puede parecer poco convincente, ya que incorpora a escritores con pleno dominio de las letras (muchos eran periodistas y otros eran incluso autores consagrados por la academia), junto con otros prácticamente desconocidos y que realizaban su labor de manera absolutamente *amateur*; a su vez, incorpora a actores famosos, que ganaban mucho dinero pero que trabajaban junto a otros más desconocidos, semianalfabetos y junto a humildes trabajadores con perfil típicamente obrero, como maquinistas, electricistas, etc.

Ese punto nos remite a una de las cuestiones más controvertidas de la historiografía de la clase trabajadora: ¿cómo se constituyó en una clase? No creemos que una clase pueda ser definida a partir de un mero perfil ocupacional. A partir de los estudios clásicos de E. P. Thompson aceptamos que “clase” es algo que se constituye históricamente, en la lucha de clases.⁴⁷ Lo que significa que el hecho de que esos trabajadores tuvieran ocupaciones distintas necesariamente es menos importante que la manera por la cual constituirían su identidad de clase.

Siguiendo las pistas de Thompson, lo que se puede concluir es que esos trabajadores no se unieron por su perfil ocupacional sino por una experiencia común. Aunque tuviesen vidas muy distintas, el hecho es que fueron sometidos a una experiencia semejante de explotación. Artistas, obreros de teatro y autores de piezas trabajaban demasiado para enriquecer a los mismos empresarios a cambio de una remuneración insuficiente, además de ser vistos de forma despreciativa por una parte significativa de la sociedad en la que vivían. Y había un detalle de gran importancia: trabajaban todos juntos, divididos en compañías de teatro en que las jerarquías internas no modificaban la existencia de una experiencia común de explotación. Es así, que pudieron construir una identidad común y luchar en conjunto por sus derechos.

En resumen, el estudio de las luchas de la clase teatral en Buenos Aires y en Río de Janeiro en los años que siguen al fin de la Primera Guerra Mundial muestran con claridad las ventajas de la historia comparada. Situaciones semejantes llevan a resultados distintos pero muestran con claridad en qué medida las diferencias nos llevan a conocer mejor las particularidades de cada contexto.

Adicionalmente, este ejercicio de comparación requirió poner en juego diversos elementos de la cultura política de cada país, lo cual permitió articular un problema en cierto modo clásico de la historia social –la construcción de identidad de un conjunto de actores sociales y sus conflictos- con la historia política para dar así una mayor complejidad a la mirada sobre los procesos sociales y aportar otra dimensión complementaria para el estudio de los fenómenos políticos.

⁴⁷ Thompson, E. P. (1977) *Historia de la clase obrera inglesa*. Barcelona: Laia.