

Rasgos cooperativos del teatro

José Moset ()*

De manera progresiva, y notoriamente acentuada durante la última centuria, las manifestaciones artísticas de todo el mundo fueron orientándose hacia una cierta democratización de las pautas creativas. El teatro, arte colectivo por antonomasia, ha sido uno de los más afectados -o, acaso, el más beneficiado- por tendencias que si bien no desplazaron definitivamente al creador individual privilegian cada vez más las elaboraciones compartidas del espectáculo escénico.

En rigor, la afirmación es fácilmente demostrable en el caso de directores y actores: unos como otros deben necesariamente integrar sus trabajos a la función grupal; un director no puede dirigir sino actores, y éstos -aun en el ejemplo extremo de un espectáculo unipersonal- dependerán de otras prestaciones: un técnico en el tablero de luces o un encargado de atender la boletería de la sala.

Aunque con otras particularidades, la situación del dramaturgo es análogamente crítica. Siendo, tradicionalmente, el único creador solitario del teatro, el autor asiste también a un radical replanteo de sus funciones: suele citarse con frecuencia el fenómeno mundial de la crisis de la dramaturgia y hay hasta quienes afirman que difícilmente vuelvan a surgir talentos excepcionales. Menos que a la ausencia más o menos transitoria de autores de la talla de Shakespeare, Lope de Vega, Molière, Ibsen, Chéjov, Brecht o Discépolo, las razones parecen traducir la complejidad de esa disciplina artística, sus valores estéticos y conceptuales, su inserción en sociedades contradictorias y mutantes.

A medida que se sucedían las primeras décadas de este siglo, el teatro -como el arte, en general- giraba aceleradamente desde la clásica morosidad de corrientes y escuelas a una interacción más dinámica y heterogéneo: "Había aún ayer o anteayer, y casi siempre de modo manifiesto en la historia del teatro, -escribió hace treinta años el crítico alemán Siegfried Melchinger- ciertas fórmulas que, en todos los casos o en la mayoría, permitían aplicar un rótulo satisfactorio: realismo, naturalismo, simbolismo, expresionismo; así está en las historias de la literatura, primorosamente ordenado y puesto en fila. Pero hoy no hay nada que hacer con las fórmulas y parece absolutamente imposible el aplicar rótulos".

Si todo eso sucede entre bambalinas, cuestionando el papel a desempeñar por todos los realizadores de las artes escénicas (y habría que agregar aquí a otras especialidades, como la escenografía, el vestuario, la iluminación, del mismo modo interrelacionadas) no caben dudas de que las transformaciones alcanzan también, y fundamentalmente, al público teatral. En este sentido, los esfuerzos por hacer de los espectadores seres activos y partícipes del hecho de la representación, se vieron favorecidos por la utilización de ámbitos no tradicionales y por una estimable corriente de teatro callejero, de buenos antecedentes en países latinoamericanos, y cuya presencia en nuestro país recobró vigencia a partir de la apertura política de 1983.

(*) *Crítico y autor teatral. Periodista de "ACCIÓN"*

De más está decir que esta predisposición a estimular el carácter colectivo y solidario del arte infiere a la actividad un marcado rasgo cooperativo que es preciso tener en cuenta.

En la Argentina, ese rasgo se evidenció embrionariamente en una cantidad de ejemplos y su faz más saliente se encuentra en el rubro producción. Desde siempre, la actividad lucrativa de producir espectáculos teatrales estuvo en manos de empresarios privados; según esa regla, cualquier intento se justifica en orden a la oferta y la demanda, lo cual -en materia artística- conlleva un criterio conservador: un buen negocio sólo se hace con muchas entradas vendidas y para que ello suceda deben reducirse al máximo los riesgos. En última instancia se trata de repetir las fórmulas probadas, con nombres, títulos y estilos que garanticen la asistencia del público a las salas.

Ese esquema predominante no admitió alternativas por varias décadas y sólo se resintió en el contexto de la retracción económica del país, aunque no deben desdeñarse dos variantes de los últimos tiempos: los teatros oficiales y los proyectos surgidos como prolongación del movimiento independiente.

Los primeros, sujetos a los vaivenes de la vida institucional, responden a un principio que ninguna de las grandes capitales del planeta (tanto del área socialista cuanto capitalista) se permite desestimar: la política de subvenciones. El teatro -como la educación o los medios de comunicación masivos- no puede ser concebido comercialmente, a riesgo de desnaturalizar las relaciones comunitarias; debe aventurarse a lo nuevo porque no depende de las reglas de juego del mercado; debe ser un servicio público que, a precios reducidos o entrada gratuita, devuelva a la población sus aportes con la forma de espectáculos de calidad.

En cuanto al teatro independiente, cabe señalar que su aparición, alrededor de 1930, resultó de la inquietud de un grupo de intelectuales de la izquierda de entonces para -como dijo uno de ellos- "luchar contra la avaricia del empresario, la ignorancia del actor, la vanidad de la actriz y la chatura del público burgués". La despreocupación por las expectativas económicas y el acento puesto en las propuestas ideológico-artísticas, signaron la trayectoria del movimiento y abrieron a su vez un camino en la captación del público de clase media, aunque su proverbial marginalidad (agravada por la conflictiva relación con el peronismo) melló una mayor incidencia en la estructura profesional posterior a su virtual desaparición, ocurrida en la década del sesenta en la Capital Federal y que, con modalidades propias, siguió desarrollándose en el interior del país.

Pero aun antes de su agotamiento, los mismos grupos del movimiento independiente (y aquellos que derivaron de él hacia modelos profesionales) integraron "cooperativas de trabajo" para reemplazar la intervención del empresario en la financiación de los espectáculos. Con ese sistema, los ingresos de boletería eran sometidos a una distribución de acuerdo a determinados porcentajes; estas cooperativas transitorias -constituidas por el período en que el espectáculo se encontraba en funcionamiento-, podían dividir sus excedentes por artes iguales entre sus miembros u observar diferencias según los distintos trabajos y responsabilidades. En la actualidad, la variante cooperativa es adoptada en un gran número de casos a través de modelos de posibles formas que provee la Asociación Argentina de Actores.

Por cierto que el deterioro económico del país en el último decenio ha resentido en profundidad a toda la producción artística: los altos costos (alquiler y mantenimiento de una sala, pagos de impuestos y servicios, publicidad; gastos en escenografía, vestuario, iluminación, utilería, derechos de autor en ciertos casos) sumados a la dramática restricción del público (fenómeno en el que cabe incluir el precio de las entradas, la compe-

tencia de los espectáculos electrónicos y la moda del video; sin excluir el desinterés del espectador frente a las propuestas escénicas) hacen muy difícil la posibilidad de recuperar la inversión por mínima que sea.

Pero aquel vínculo -formal, en todo caso- no es el único que en la realidad de los hechos ligó muchas veces al cooperativismo con el teatro. En diversas ciudades y pueblos del país, las recordadas cajas de crédito auspiciaron innumerables experiencias teatrales, financiando total o parcialmente las actividades o cediendo sus ámbitos físicos para las representaciones; la herencia se mantiene en el caso de varios bancos cooperativos aunque -quizás por culpas repartidas- no se advierten proyectos ambiciosos en ese sentido. No todos los cooperativistas saben, por ejemplo, que el 5 por ciento de los excedentes de las entidades deben destinarse, según la ley 20.337, a la educación cooperativa.

Si bien el espectáculo teatral en sí mismo no constituye un elemento de aquélla, las modernas técnicas didácticas (cine, televisión, audiovisuales) podrían encontrar en el campo escénico (tanto del llamado "teatro de prosa" como de los títeres) un adecuado vehículo de instrucción; en nuestro país, ese camino está prácticamente sin recorrer.

Tal vez se planteen dudas sobre la legitimidad de estas artes milenarias comparadas a la tecnología actual y futura, pero cabe insistir en una eficacia ireemplazable: la del teatro como "un arte a escala humana", según el crítico y ensayista Kive Staiff.

"Quiero decir, en primer lugar -señaló el director del Teatro Municipal San Martín de la Capital Federal- que los ámbitos en los cuales se desarrolla tienen exactamente la dimensión de lo que ciertos sentidos hacen posible para el espectador. No puede haber teatros más grandes que aquellos que el ojo y el oído humanos permiten registrar. Y el teatro es también una experiencia absolutamente humana. El actor trepado sobre un escenario está viviendo en ese momento; aun vestido con la ropa de un personaje; él está envejeciendo durante las dos o tres horas que dura el espectáculo, que son las mismas horas durante las cuales también envejece el espectador. Es además una experiencia inevitable, inexorablemente humana, porque aunque el actor interprete el papel de algún dios, todo puede detenerse bruscamente si el artista muere sobre el escenario, algo que no podemos saber un minuto antes. Este latido simultáneo de la persona-actor sobre el escenario con la persona-espectador sentado en la butaca, que también puede convertirse en un artista a partir de su capacidad de comprensión, de emoción, me parece una experiencia única. Y es también contemporánea porque, por ejemplo, cuando uno está viendo una película en el cine o una serie en el televisor de su casa, tiene la sensación de que le están contando, le están mostrando algo que ya ocurrió". Y agrega: "Uno puede escapar de una imagen cinematográfica pero no de la mirada de ese hombre que nos habla, desde el escenario, a diez metros de distancia. Al teatro, el latido de corazón del actor le da una incurable, una insanable actualidad. Y eso es lo que asegura que el teatro va a seguir viviendo, así tenga que ser un teatro de catacumbas, una experiencia para muy pocos..."

Una última aproximación a esos rasgos comunes a dos actividades de inequívoca raigambre social la da la identificación de propósitos y objetivos de uno y otro.

Sin ir más lejos, la declaración de principios del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, del año 1966, glosa algunos conceptos fundamentales aplicables, sin duda, a las manifestaciones culturales y artísticas. A éstas le corresponden de manera especial las condiciones de "plena vigencia de la democracia y mantenimiento de la paz", tal como lo demuestran los múltiples contratiempos (censuras, atentados, desapariciones) que durante las dictaduras sufrieron realizadores y espectadores de esas disciplinas.

También el teatro necesita defenderse "de la acción negativa de la concentración monopolista" y apoyarse en las realidades regionales; de la primera, abundan ejemplos de penetración cultural en todos los órdenes. Pero también, si los grupos escénicos existen en todo el país, aun en pequeñas localidades, sus tareas no pueden reducirse a la imitación de los modelos extranjeros, ni de la Capital Federal, sino crear sus propios lenguajes, sus autores, sus técnicas interpretativas intransferibles, para así traducir estéticamente las ideas y los sentimientos de la comunidad de la que forman parte.

Es indudable asimismo que las grandes reivindicaciones del cooperativismo (resumidas en estos momentos en una ley de entidades financieras de inspiración nacional y popular) beneficiarán a las mayorías de la sociedad argentina, abriendo así la posibilidad de un trabajo creador más libre y más útil.

La consolidación de un nuevo ordenamiento económico basado en la justicia social dará pie, seguramente, a un proyecto cultural alternativo que gane un espacio propio frente a la voracidad de la industria cultural.