
Teatro

Universidad y profesión teatral

JUAN CARLOS GENE

NACIDO EN Bs. AIRES en 1928. Inició sus estudios teatrales bajo la conducción de Roberto Durán en el Teatro Estudio de Buenos Aires (1953-54). En 1955 fundó la Pequeña Compañía de Pipo, presentándose en el "Teatro de la Luna". En 1956 integró el "Teatro del Buen Aire", dedicado a las representaciones al aire libre bajo los auspicios de la Municipalidad de Buenos Aires. En 1958 integró el elenco del "Teatro de San Telmo", en Buenos Aires. Desde 1953 es profesor de práctica escénica en el Departamento de Teatro de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. A partir de 1957 ejerce la dirección de dicho departamento y desde el año último es director del Teatro de la Universidad. OBRAS: El herrero y el diablo (1955), compuesta sobre el capítulo XXI de "Don Segundo Sombra", que le valió el Premio Municipal; y Señoras y Señores del Tiempo de Antes (1956), en colaboración.

COMO todas las actividades creadoras del hombre, el teatro presenta un sinnúmero de aspectos desde los cuales puede ser juzgado. La variedad y complejidad de estos aspectos sólo podría ser comparada, tal vez, con los que ofrece la política. Efectivamente, política y teatro presentan símiles tentadores y útiles para sensibilizar la capacidad de comprensión de los problemas del teatro en los sectores alejados de él. Como la política, el teatro se basa en una concepción del hombre y de su destino, de sus relaciones con sus semejantes y con la eternidad... y también en la mezquina realidad diaria hecha de lucha por la vida, competencia, propaganda, costos y precios, éxitos, intriga, vanidad... Teatro y política, se sientan en las mesas de Dios y del Diablo.

Apresurémonos a aclarar en primer lugar que al referirnos al teatro, no aludimos a su simple manifestación literaria, a la dramaturgia, que no es más que uno de sus aspectos y elementos. Teatro es la síntesis de ac-

tividades humanas que intervienen en la creación del espectáculo dramático y que abarca: espacio, actuación, dirección, texto, técnica, capital y público. Como se ve, una suerte de cajón de sastre que agrupa en aparente confusión los más dispares elementos. Lo complejo para el teatro surge de que en ninguna forma puede prescindir de ninguno de los elementos de esa síntesis. Donde uno de ellos falta, el teatro se hace imposible. A nadie escapará entonces que la condición previa a todo planteo de alto nivel en el terreno de la estética teatral es la existencia y coexistencia de los elementos básicos del teatro. Discurrir y discutir sobre "ismos" y tendencias, sobre forma y contenido, sobre realidad y símbolo, resulta inútil si no se aseguran antes los instrumentos imprescindibles del teatro.

En este sentido nuestra época, por tantos motivos paradójica como ninguna, presenta también en el terreno teatral las más atroces contradicciones. No es un aislado y trágico caso de mala suerte, el que las teorías de Gordon Craig hayan permanecido hasta la fecha como teorizaciones en el papel y hayan servido, a lo sumo, para inspirar algunos tímidos acercamientos prácticos a sus llamadas utópicas concepciones. Tampoco es casual la decepción que acompañó a Jacques Copeau hasta su muerte, ni que Gastón Baty haya refugiado en los tóteres su pasión por la belleza. La contradicción a que aludíamos se hace patente en la desproporción entre el caudal de concepciones teatrales de los grandes maestros, audaces y profundas como ninguna otra época pudo concebirlas, y el escaso margen de realizaciones concretas que el siglo ha logrado dar a esas teorías. Porque mientras los maestros buscan el camino de la belleza y de la legítima expresión del hombre, la circunstancia social hace difíciles los caminos de sus concepciones y a tal punto, que corremos el riesgo de perder para siempre el instrumento que haga posible realizar nuevas concepciones de los dramaturgos y de los creadores del teatro. El instrumento teatral sufre una crisis que lo imposibilita de adaptarse con agilidad a nuevos planteos. Y aún sin poder sospechar que nuevas formas dramáticas reserva el futuro de la humanidad, prevemos que mientras la crisis subsista en su forma actual de incompatibilidad de uno de los elementos del teatro con respecto a los otros, las teorías no pasarán el plano de la teoría y la nueva dramaturgia quedará en el terreno de la literatura, sin aliento ni sangre humanos.

TEATRO

Mal que nos pese, la evolución de lo específicamente teatral, del espectáculo teatral en sí, se ha detenido hace tiempo. Sólo teóricos y dramaturgos siguen buscando una renovación de las formas. Son libres para ello y nadie tienen que esperar para concebir y trabajar en la medida de sus fuerzas. Pero de los creadores teóricos del teatro tal vez sólo Bertolt Brecht ha logrado materializar en hechos teatrales su formidable revolución dramática, reuniendo en sí los talentos del dramaturgo, del director y del teórico y teniendo en sus manos los capitales colosales de un estado socialista. Mientras tanto no podemos permitirnos nuevos planteos del espectáculo porque no serán realizados. Lo que está en juego ahora es la supervivencia del teatro mismo en un tiempo que lo hace intrincado y difícil. Nuestra posición, la única posible, debe tender a asegurar ante todo la *posibilidad del teatro*. Tal vez nos ayude el recordar las palabras del Mahatma Gandhi a Rabindranath Tagore cuando éste le reprochaba su militancia política —y una vez más la política nos sale al paso—: “Cuando una casa se quema, todos toman un balde para apagar el incendio”. Y ciertamente, a nadie se le ocurriría conjurar el peligro trazando a la luz del incendio nuevas concepciones arquitectónicas.

La dificultad del teatro está en su carácter colectivo. Obra de conjunto para el conjunto, es una ecuación cuyos dos términos son colectivos: de un lado el equipo creador, del otro la masa del público que presencia (la existencia de un público unipersonal es inconcebible). De tal modo, el teatro no puede ser ni trascender si a) el equipo creador no puede concretarse, y b) si el público carece de cohesión y de voluntad de comunión.

Dejemos de lado el segundo supuesto, porque se refiere al elemento que por ahora se mantiene aún en pie, si bien en estado imperfecto, en esta caótica sociedad de hoy (y quien dude de la existencia de la actual voluntad de comunión del público del teatro, tendrá de todos modos que reconocer que la solución a una posible falta de cohesión excede la posibilidad de ser considerada dentro de los límites de este trabajo). Vayamos directamente a considerar los problemas relativos al punto *a*, los que hacen a la existencia del equipo creador del teatro, el que resultará de la combinación armoniosa de los elementos más arriba dados como componentes infaltables del producto “teatro”.

Y en la dificultad de aglutinación y supervivencia de este equipo es donde aparece la falla fundamental, falla que no está en la superada antinomia actor-director, ni en la también superada discusión sobre la supremacía del actor sobre el texto o de éste sobre aquél. La desarticulación del sistema, el punto donde reside la misma "crisis" teatral de la que tanto se habla, está en el elemento *capital*.

El axioma económico "sin capital no hay producción", es también válido para el teatro. La realización del teatro como tal necesita la inversión de capital. Y para precavernos contra las previsibles asociaciones de ideas en el lector, aclaremos que hablamos de una ley de la realización teatral y no de una determinada concepción de la sociedad. La existencia del capital no implica necesariamente la existencia del capitalista.

Pero es el hecho que en la actualidad toda la profesión teatral se basa sobre el principio de la empresa comercial, entendiéndose por tal la actividad capitalista por la cual se invierte dinero en espectáculos para obtener ganancias y multiplicar el capital. En todos los países del hoy llamado Mundo Occidental en que existe actividad teatral profesional, ésta se realiza sobre esta base, salvo unos pocos casos excepcionales que no pueden invadir la generalidad de la afirmación.

La profesión teatral estable, vale decir la actividad remunerada de los actores que por este medio viven exclusivamente de su trabajo, existe prácticamente desde la época renacentista. En aquellos monárquicos tiempos el capital del teatro era puesto por los grandes de la nobleza que *protégían* a una compañía. En reconocimiento y retribución para la vanidad del señor solían los actores ostentar sus armas y su divisa al frente de sus espectáculos. Se trata, como se ve, de un fenómeno anterior a la eclosión del capitalismo en el mundo. Por esta razón el sistema funcionó vigorosamente durante siglos, descontada la obsesión de la ganancia y de la reproducción del capital en quienes disponían generosamente de bienes que disfrutaban "por derecho divino".

Pero cuando la revolución industrial derrumbó los cuadros de la sociedad monárquica, el sistema cambió fundamentalmente. En adelante el teatro, demandado con fervor por ser la única forma del espectáculo dramático conocida entonces, pasa a ser una empresa capitalista manejada por empresarios. El único país de Europa que con-

TEATRO

servó, junto con una vigorosa organización nobiliaria, la costumbre de la protección del teatro por príncipes y señores hasta muy entrado el siglo XIX, fue Alemania. Actualmente el Estado ha heredado ese hábito y Alemania ofrece la actividad teatral profesional más sólida de Europa.

Con la nueva organización de la empresa teatral, se abre un período que llega hasta nuestros días, durante cuyo transcurso el sistema ha dado frutos de notable importancia. Pero hoy está en crisis, agotadas sus posibilidades por presión de las circunstancias económicas del mundo de hoy. Dos guerras mundiales de proporciones sin precedentes, el consiguiente proceso de destrucción y de reconstrucción y el fenómeno inflacionista universal que lo acompaña han provocado el descalabro. La causa es, en resumidas cuentas, sencilla y puede tal vez sintetizarse en dos palabras: *costos y riesgos*.

En el mundo en que sólo las ganancias fabulosas pueden considerarse como tales, la empresa debe invertir capitales enormes para montar espectáculos de costos elevadísimos y correr los riesgos más grandes que pueda imaginarse en el mundo de los negocios (en este caso, los aumentativos y superaltivos son inevitables). Agreguemos a esto, sistemas de relaciones capital-trabajo más y más complicados y exigentes y la consecuencia se presenta clara: las empresas se retraen y las inversiones se desplazan hacia campos menos aventurados, como resultan —sin salir del espectáculo— el cine y la televisión. El cine, por ejemplo, demanda inmensas inversiones de capital, pero ofrece siempre seguridades y posibilidades con las que el teatro no puede competir jamás. La obra cinematográfica se guarda en un pequeño bulto de latas circulares que puede dar la vuelta al mundo, conservándose idéntica a sí misma, ofreciendo a cientos de millones de espectadores el rostro de un actor famoso. El espectáculo teatral es esencialmente inestable, efímero, inasible casi, sólo accesible, en el mejor de los casos, a unos pocos miles de personas.

La empresa teatral, sin haber desaparecido, persiste en lo que consideramos sus últimas manifestaciones. Pero costos y riesgos han obligado a las empresas a restringir a tal extremo las posibilidades de realización, a exigir tantas limitaciones de los realizadores, que el trabajo teatral de calidad y, sobre todo, en profundidad, se hace día a día más imposible. La solución no está, por supuesto, en abaratar los cos-

tos haciendo menos rígidas las cláusulas de los contratos de trabajo en perjuicio de los trabajadores. Tampoco puede entusiasmarnos demasiado la excepción que en los Estados Unidos constituyen las firmes empresas teatrales de Broadway que, al parecer, ofrecen espectáculos de alta jerarquía pues el ejemplo se basa en muy especiales circunstancias económicas y sociales que el resto del mundo no puede imitar. La solución está en considerar caduco el sistema de explotación por empresa y buscar nuevas formas de producción de teatro.

La interminable discusión sobre la existencia o inexistencia de una actual crisis teatral, se basa en que los puntos de vista de los contendientes son distintos. Así es evidente que no existe crisis del teatro desde el punto de vista de la demanda por parte el público, fenómeno muy visible en nuestro medio, por ejemplo. Pero *si hay crisis de una forma económica que ha posibilitado el teatro hasta ahora, hay crisis de la empresa teatral capitalista*. Porque los costos y los riesgos hacen imposible que empresas y gran teatro puedan seguir unidos por mucho tiempo más.

En estos días el Instituto Internacional del Teatro, de la Unesco, realiza una amplia encuesta en todo el mundo sobre las relaciones del teatro con el Estado. Las publicaciones de dicha encuesta del ITI, demuestra que es el Estado quien en todas partes está tomando cartas en el problema del teatro. En cuanto a la Unesco, parece ser el sentir de la institución internacional de la cultura, que sólo un avanzado estatismo puede salvar la tradición del teatro, antigua como la sociedad humana misma, de los riesgos de un mundo en peligro de deshumanización.

Las cifras que los estados invierten en apoyo del teatro son año a año más abultadas. La protección estatal reviste muchas formas, desde la creación de teatros oficiales y la implantación de premios y de subsidios, al total estatismo que caracteriza al teatro del mundo socialista en su mayor parte.

Ciñéndonos al problema en nuestro medio, la crisis empresaria es ya definitiva y su índice inequívoco reside por una parte en la demolición o cambio de destino de decenas de salas y por otra en la reducción y, prácticamente, anulación de las compañías de gira, que hace unas décadas representaban una parte substancial del movimiento teatral del país y fundamentaban la prosperidad de varias

TEATRO

empresas. El panorama es semejante en otras partes de América del Sud y será tal vez ejemplo concluyente el Uruguay, donde prácticamente ha desaparecido la actividad teatral empresaria y sólo subsisten una Comedia Nacional oficial, teatros independientes no profesionales y unas pocas compañías por empresa que por lo general realizan espectáculos de la especie de sub teatro a que la forma de explotación en crisis nos ha acostumbrado, a fuerza de evitar riesgos y costos.

Entre nosotros la crisis es doblemente grave por lo reducido del mercado teatral, que la competencia del cine y de la T. V. restringe cada vez más. Pero por otra parte nuestro posible estatismo —ya patente en el sostenimiento de varios teatros oficiales, en subsidios, premios y franquicias— es, a pesar de su parte innegablemente positiva, un poco peligroso por la inestabilidad de nuestras instituciones políticas. Este fenómeno latinoamericano por excelencia debe ser muy tenido en cuenta para discernir qué aspectos o funciones del Estado deben ser las que encaren la solución *definitiva* del problema del teatro.

Ante el planteo la imagen de la universidad autónoma se presenta casi automáticamente, pues la universidad es entre nosotros la institución sostenida por el Estado que mayores posibilidades tiene de mantenerse al margen de sus desequilibrios políticos. Conocemos, por supuesto, las imperfecciones que aún afectan al sistema de relaciones Universidad-Estado y sabemos en qué medida repercuten en las altas casas de estudio los altibajos de la política nacional, especialmente en sus crisis más graves y profundas. Pero la tradición y la legislación consagran a la autonomía como el único estatus legal posible y hacia él tenemos que tender con renovado esfuerzo.

Al carácter de institución de saber y de enseñanza de la *universalidad* del saber científico, técnico y artístico, común a toda casa de estudios del máximo nivel, la universidad argentina —y a ello tiende en general la universidad americana— tiene voluntad de orientación de todo el quehacer nacional. Hay en ello una fértil semilla de revolución humanística que contrasta con el carácter tradicionalmente conservador de las universidades europeas, que son depósito de una añeja tradición de cultura. Nuestras universidades difícilmente pueden salvaguardar tradiciones estéticas que no tenemos —y en

cuanto al teatro la afirmación es concluyente—; se les reserva una función revolucionaria no ya en el sentido de las formas —y este aspecto tampoco debe desecharse— sino en el de *posibilitar* el quehacer, colaborando con actitudes positivas en la destrucción de estructuras que retrasen el cumplimiento de objetivos artísticos profundos.

La profesión teatral, única forma posible del teatro, requiere medios y circunstancias que el campo comercial no tolera. Por ese lado la experiencia está agotada. Y las posibilidades serán siempre mezquinas, comparadas con los planteos teóricos y estéticos de que debe partirse. El sistema de Constantin Stanislavsky, que tanto ha aportado a la renovación del teatro del siglo y que permanece en sus fundamentos esenciales como una de las verdades inamovibles del hecho teatral y del hacer del actor, no puede practicarse en forma efectiva y perpetua, cuando el levantarse del telón está sujeto a las premuras de un negocio riesgoso. Un acercamiento a los textos basado en un hondo y prolongado trabajo introspectivo y analítico, en disciplinas de hierro de maestría de sí mismo y de concentración, requiere tiempo y paz. El teatro ha dejado atrás la época de los grandes divos de monstruosa intuición. El tiempo y la problemática humanas reclaman ahora para ser interpretados, equipos homogéneos de actores y sensibilidad e imaginación escénicas afinadas con disciplinas de estudio y de trabajo. Mientras el actor sea un simple engranaje que actúa por presencia y simpatía, sólo preocupado —obsesionado, más bien— por lograr el dinero que le permite satisfacer sus necesidades más fundamentales, son inútiles teorías y planteos. Y no se vea como exageración lo que acaba de decirse: en nuestro medio son contados los actores que viven de su exclusivo trabajo en el teatro. Los que lo logran, es seguro que no viven demasiado bien. Los restantes reparten su día en una afanosa y hasta humillante carrera por estudios radiales, cinematográficos y de T. V. para dar a la noche sus últimas fuerzas a los escenarios comerciales.

Si el “Actor’s Studio” de Nueva York, ha tomado las tradiciones del sistema Stanislavsky para educar notables actores para Broadway y Hollywood, ello se debe —aparte, claro, el talento de sus directores— a que un mecanismo económico próspero ha brindado los medios para hacerlo posible (otro problema es el que crea la necesidad de mantener la prosperidad del negocio al hacer desembocar ese es-

TEATRO

fuerzo en realizaciones cuyo sentido no siempre agradaría a Stanislavsky).

En el caso del teatro, hay en este momento una sola revolución posible y necesaria: el regreso a las verdaderas fuentes, a las ideas de los grandes maestros. Ya en 1958, Oscar Fessler señalaba en qué medida la estética de Brecht es realización global del mundo ideológico de Stanislavsky. Pero el regreso está trabado por formas de producción teatral en desarmonía con los tiempos. Hay que cambiarlas. La Universidad puede constituir un órgano de competencia con más medios que las empresas y menos temores que ellas.

Insistimos en el planteo *profesional*. La posibilidad de los teatros *universitarios* no profesionales está agotada, al menos para nosotros. En los Estados Unidos subsisten sólidamente y proveen de futuros valores para las empresas de Broadway y de Hollywood y para el prestigio mismo del mejor teatro norteamericano. Pero volvemos a recordar la circunstancia económica distinta: el gran mercado teatral norteamericano no existe entre nosotros. Por ello, no se trata de capacitar valores para fuentes de trabajo inexistentes, sino de crear trabajo en condiciones dignas para adosarle después las escuelas de capacitación y de perfeccionamiento.

Se trata de un programa de trabajo que requiere decisión y una cierta dosis —no pequeña por cierto— de valentía. Pero las soluciones se reclaman con urgencia porque lo que está en peligro es la posibilidad misma del teatro. Generación tras generación, se frustran los más nobles e interesantes planteos y la juventud que en las aulas toma contacto emocionado con las ideas de los grandes creadores, se siente frustrada al comprobar en los hechos la imposibilidad de realizarlas.

Pero la imposibilidad no está en la naturaleza de las cosas, sino en las actitudes de los hombres. La Universidad puede provocar un cambio de actitud definitivo.