

ECONOMIA DE LA ESCENA. LAS COOPERATIVAS DE TEATRO

RUBENS BAYARDO

INTRODUCCION

Las cooperativas de teatro surgieron legalmente en la Argentina en 1968. Si bien existían previamente como organizaciones autogestadas de hecho, a partir de ese momento fueron incorporadas al régimen laboral vigente mediante una resolución dada por la Asociación Argentina de Actores¹ en consonancia con las leyes del trabajo y las convenciones colectivas correspondientes. Los principios que fundamentaron esta incorporación, respondían a la creación de espacios de producción teatral alternativos a la modalidad empresarial y asalariada, única legal en aquel entonces.

La reglamentación de las cooperativas las concibió como Sociedades Accidentales de Trabajo, diferenciándolas específicamente de aquellas conformadas de acuerdo a las leyes nacionales de cooperativas. Las cooperativas de teatro serían pues sociedades transitorias, constituídas al efecto de la puesta en escena de un único espectáculo, requiriendo cada nuevo espectáculo la formación de una nueva sociedad. Estas sociedades funcionarían con capitales provistos por empresarios ajenos a las mismas, mientras que los integrantes de la cooperativa —es decir, actores, directores, etc.— aportarían su trabajo, aceptando ser remunerados en proporción a los rendimientos redituados por el espectáculo y a puntajes² diferenciales libres según su papel en este.

A más de dos décadas de aquella reglamentación, la forma cooperativa se halla sumamente extendida. En el caso que nos ocupa, en la ciudad de Buenos Aires, se constituyen alrededor de seiscientas Sociedades Accidentales de Trabajo cada año. Si bien por un lado las cooperativas se han mantenido como forma alternativa a la empresarial, por otro lado han venido a converger con prácticas empresarias de principios por completo extraños a

los que fueron su fundamento. Casi el único carácter que conservan es el de ser sociedades transitorias, así como conservan el tinte independentista de origen que las propone como modalidad productiva y opción 'ideológica' libre de coacciones e intereses empresariales extra artísticos. Así planteadas las cosas, surge la pregunta por las razones de este doble movimiento de expansión y transformación de las cooperativas, por el lugar que estas ocupan en la producción teatral contemporánea y por su especificidad misma. En este artículo procuramos dar cuenta de ello desde un enfoque particularmente encuadrado en la antropología económica.³

LA PRODUCCION TEATRAL

Al hablar de producción teatral nos referimos a un tipo de emprendimiento que puede ser o no cooperativo y cuyo modelo usual es el de la empresa comercial. De aquí que, si bien la producción teatral engloba a la cooperativa, estemos aludiendo al modelo de la producción empresarial a fin de plantear sus condiciones generales. En este caso, no es de nuestro interés comparar a las cooperativas con las empresas.

En la jerga teatral se entiende por 'producir' el hacerse cargo de los gastos en dinero o materiales que implique el espectáculo, y se denomina 'productor' o 'producción' a la persona o a la entidad que pone el capital necesario para montarlo. Este sentido específico de los términos, coexiste con un sentido lato en el que 'producir' equivale a realizar un espectáculo; normalmente el contexto permite diferenciar sin dificultad cuál es el uso. En nuestro caso, nos interesa detenernos tanto en la 'producción' (en sentido restringido) como en todos los requerimientos para 'producir' (en sentido amplio) un espectáculo.

Idealmente podemos distinguir tres elementos fundamentales en la producción teatral⁴: 1) el capital —en dinero o bienes— que la 'producción' destina a solventar diversos gastos y a obtener los recursos técnicos y materiales peculiares del género dramático, 2) la sala en la que se presenta el espectáculo al público y la crítica. Actualmente en los grandes teatros, es habitual que el empresario capitalista ('productor') sea a la vez dueño de la sala

(‘empresario de paredes’ o ‘de sala’), sin embargo, no siendo el caso de los teatros más pequeños, preferimos considerarla por separado, y 3) el trabajo de artistas, utileros, personal administrativo, etc. que poniendo en juego esos recursos materiales y sus recursos inherentes⁵ dan forma a la obra.

Tratemos suscitadamente cada uno de los elementos arriba enumerados. El *capital* se utiliza para pagar a los actores, otros artistas especializados y demás personal, abonar los derechos de autor de la obra y de la música, alquilar la sala teatral, confeccionar escenografía, utilería, vestuario, maquillajes y programas de la obra, costear la publicidad en el teatro, la calle y los medios, solventar gastos administrativos, etc.

En cuanto a la *sala*, supone una serie de instalaciones y servicios: escenario con equipo de luces y sonido, camarines, auditorio, baños, boletería, así como personal para venta y control de entradas, acomodadores, personal de limpieza, de mantenimiento, etc.

Por su parte el *trabajo* de los agentes involucrados implica tipos, funciones y tareas claramente diferenciales. Consideramos: A) Un tipo de trabajo que podríamos llamar *propiaamente escénico* dada su relación directa con la labor en las tablas, que comprende a) el trabajo *actoral* referido específicamente a la interpretación, el que es llevado adelante por actores, bailarines, coristas y dirigido por entrenadores corporales, coreógrafos, directores, y b) el trabajo *no actoral* que hace a las condiciones en que se ejecuta la representación, lo que está a cargo de escenógrafos, iluminadores, sonidistas, vestuaristas, maquilladores, utileros. B) Un tipo de trabajo *técnico* de costura del vestuario, confección de útiles, carpintería y herrería para el montaje escenográfico, que puede ser realizado por personal del teatro o ajeno a él. C) Un trabajo de *gestión* que refiere a manejo de dinero y de bienes, contratación de sala y de trabajadores, permisos y visados de la AAA, control de boletería y de entrada, publicidad, etc.

En un modelo ideal, el productor compra los derechos de una obra, alquila un teatro, contrata a actores, bailarines, escenógrafos, iluminador, director, etc. pagándoles sueldo y aportes socia-

les, costea los elementos necesarios para la puesta en escena, promociona el espectáculo y cumple con los requerimientos administrativos y legales. El empresario de paredes garantiza el buen estado y adecuado funcionamiento de la sala. Por su parte los artistas llevan adelante la puesta en escena: los actores aprendiendo el texto, manipulando útiles, ensayando pasos, cada uno de los demás especialistas diseñando y confeccionando su área de competencia en escenografía, luz, vestuario, etc., el director ordenando y supervisando todas estas tareas según la intención estética que persiga. Concluida la obra, se la representa frente al público y la crítica, con lo que la 'producción' se resarce de sus erogaciones y obtiene los beneficios de su inversión. En los hechos, ni siquiera las superproducciones operan exactamente así, pero este modelo tiene el mérito de hacernos visualizar la conformación y el funcionamiento de la producción teatral en general. Veamos entonces que sucede en el caso de la producción cooperativa.

LA PRODUCCION COOPERATIVA

Siguiendo un modelo empresarial pero contraponiéndose al asalariamiento, las cooperativas estaban inicialmente destinadas a ser empresas *sui generis*. Se las pensó como 'sociedades accidentales de trabajo', integradas por actores que producirían y administrarían su propio trabajo pero en salas y con capitales ajenos, y limitadas temporalmente por la duración en cartel de una única obra. En ellas se prohibió expresamente la participación como miembros de inversores capitalistas y se fijaron porcentajes límite de *bordereaux*⁶ aplicables al alquiler de sala⁷ y a la remuneración de los autores. Esas empresas *sui generis* nunca llegaron a funcionar ni como lo establecía la Reglamentación que les dió existencia legal en 1968, ni como el modelo ideal planteado más arriba.

Contra lo previsto, el *capital* de las cooperativas muy raramente ha provenido de inversores ajenos, por lo que estas asumieron la modalidad de autoproducir el espectáculo contrayendo una deuda de dinero. Lo habitual es que sean los mismos actores quienes reúnan un capital de su propio peculio, por préstamos personales o por otros medios. Esto implica generalmente un di-

nero que es escaso desde el punto de vista de los gastos de producción, pero excesivo desde el punto de vista de las disponibilidades individuales de los actores. Supone entonces el peso de una deuda que se espera poder saldar con las recaudaciones del espectáculo. En contraste con el capital en dinero, los bienes son relativamente más fáciles de conseguir, disponer y devolver.

Las cooperativas autoproducidas utilizan *salas* que suelen estar situadas en los alrededores del "centro" de Buenos Aires, en un circuito conocido como el "off Corrientes". Son alrededor de sesenta salas, por lo general de poca capacidad, algunas de ellas nucleadas en un único teatro. En muchos casos no se trata de teatros según la imagen que el término normalmente evoca, sino de galpones en desuso o antiguas casas recicladas, o de espacios escénicos montados en lugares como auditorios, bares, salones de baile, en general poco conocidos por el 'gran público'. Se trata de salas de alquiler relativamente barato debido a su ubicación, sus modestas comodidades y medios técnicos, cuidados y personal que requieren para su mantenimiento. Difícilmente se alquilan en exclusividad y es común que se entreguen en condiciones tales que, tanto sus instalaciones de luz y sonido como sus servicios de limpieza, etc, deban ser organizadas por los mismos actores.

En un principio, el *trabajo* que se pensó como fundamental en las cooperativas, fue el que denominamos de tipo *escénico* y dentro de este, particularmente el *actoral*. El "plantel básico" de las cooperativas estaría compuesto por socios de la AAA (actores, directores, etc.), con poder de decisión y veto para incorporar a "otros integrantes" no asociados (escenógrafos, utileros, etc.), quienes llevarían a cabo el trabajo escénico *no actoral*, percibiendo sus haberes sólo cuando se hubiera satisfecho un porcentaje mínimo prefijado para los primeros. Con la autoproducción, las cooperativas tuvieron que poner en pie de igualdad ambas clases de trabajo escénico, y a la vez encarar la labor de tipo *técnico* y la de *gestión*, inicialmente a cargo del 'productor' capitalista. Por otra parte, las condiciones en las que se alquilan las salas las obligaron a asumir las tareas de mantenimiento y de limpieza que los 'empresarios de paredes' no cubren.

Las cooperativas teatrales en tanto que 'producción' dan los

pasos necesarios para montar el espectáculo, en parte como lo haría el 'productor', pero un poco también con los recaudos del 'empresario de sala' y, por sobre todo, como las 'sociedades accidentales de trabajo' que son. En su emprendimiento deben armonizar esta disimilitud originaria y ponerla al servicio del objetivo cooperativo. Dicho objetivo si bien está condicionado por la naturaleza de las cooperativas, no es en modo alguno universal y está definido por la importancia relativa que adquieran en una cooperativa dada los fines artísticos, políticos, comerciales, etc., del conjunto de sus integrantes. Más allá de eso, los actores generalmente perseveran en presentar a las cooperativas con su marca de origen: como una opción 'ideológica' en pro de la libertad creadora y en contra de aquellos intereses —sobre todo económicos— que pudieran escamotearla.

Desde su misma constitución las cooperativas trabajan en la incertidumbre y a su propio riesgo, sin más respaldo ni garantías que el esfuerzo de sus miembros. Estos trabajan además contra el peso de las numerosas experiencias previas de fracaso y no resarcimiento de la inversión efectuada, lo que contribuye a alejar a los actores que contando con más experiencia y reconocimiento pueden acceder a ámbitos mejor remunerados. Las cooperativas muy raramente cuentan con grandes figuras y suelen reunir medias figuras y gente sin experiencia. La ausencia de actores conocidos por el 'gran público', la misma carencia de medios, la extraña disposición que presentan en ocasiones los espacios escénicos en que se dan las obras, el carácter experimental que frecuentemente asumen las interpretaciones de quienes están dando sus primeros pasos, convierten a las cooperativas en un lugar de implementación de fórmulas artísticas no probadas, lo que supone riesgos todavía mayores.

La asunción de tales riesgos e incertidumbres, así como la escasez de los medios disponibles hizo que las cooperativas gestaran una modalidad de organización de la producción teatral caracterizada por una mayor flexibilidad tanto de los elementos intervinientes como de su juego, pudiendo quedar minimizada su estructura a unos pocos componentes esenciales. Dado que no todos los elementos y personas que intervienen en la producción de

una obra son indispensables, cada uno de ellos es obvia- ble en la medida en que la propuesta estética y las posibilidades reales de la puesta varían. Una obra se puede re- aizar sobre un escenario sin escenografía, los actores a cara limpia y con la luz de sala, también se puede realizar al aire libre sin luces ni música, o ha- cerse sin la base de un texto, sin publicidad ni programas del es- pectáculo. Más allá de que esto sea factible, en los hechos no sue- le ser así, y lo que varía es la elaboración más o menos cuidada y más o menos costosa de cada uno de ellos. Aquí es donde in- tervienen de modo significativo el capital en dinero y bienes y la capacidad de trabajo de la cooperativa, así como las decisio- nes que esta tome al respecto de su instrumentación. En el si- guiente capítulo veremos que esa flexibilidad y minimización cons- titucional y operativa se corresponden con un cálculo económico peculiar.

ECONOMIA DE LA ESCENA

A diferencia de las producciones, las cooperativas comienzan por autoconvocarse, reuniendo a actores y otros artistas que nor- malmente ya se conocían. Este conocimiento es casi un prerrequi- to para contraer una deuda cuya cancelación depende de las in- ciertas recaudaciones que se obtengan con el espectáculo y de la comunidad de metas y de la solidaridad entre los actores. En los hechos el proceso de conformación de las cooperativas es bastante complejo, los artistas ponderan su inclusión en ellas según las re- laciones personales puestas en juego, el papel que van a interpre- tar, los fondos con que cuenta la producción, el éxito potencial que atribuyen al espectáculo, sus otras posibilidades de trabajo, etc. Los actores van y vienen hasta que se cristaliza el elenco definitivo y los 'otros integrantes' siguen esos mismos vaivenes. Por otra parte, los empresarios de paredes no comprometen el alquiler de la sala de primera intención, sino que evalúan la ren- tabilidad de albergar a una u otra cooperativa, a veces hasta úl- timo momento. En consecuencia ninguno de los contratos que deben ser formalizados ante la AAA se suscribe con gran ante- lación al debut: ni el 'contrato de cooperativa', que fija los in- tegrantes, sus funciones y puntajes proporcionales, ni el 'contrato

de sala', que fija el porcentaje máximo y el seguro mínimo a percibir por el teatro en concepto de alquiler. En los hechos esto se suele efectuar cuando la cooperativa tiene relativa certeza en contar con el capital, el lugar y las personas estimados necesarios para su funcionamiento.

Así como no hay demasiados empresarios interesados en invertir en su producción, el capital es lo más difícil de obtener para las cooperativas, y si tienen relativa facilidad de conseguir capital en bienes materiales, esto se complica cuando se trata de capital en dinero. El dinero que las cooperativas utilizan, sale del bolsillo de sus miembros, las contribuciones de familiares y amigos, de préstamos y subsidios que puedan otorgar instituciones públicas y privadas y de eventos que organizan los actores, como ser ventas de afiches, muestras, peñas y bailes. Una parte pues del trabajo que los integrantes realizan, está destinado a reunir fondos para el montaje de la obra. Siendo el recurso más escaso y de más difícil obtención, se lo administra cuidadosamente según una racionalidad consistente en no gastarlo en aquellos materiales o servicios que pueden conseguirse con su propio trabajo o por medio de prestaciones no pagadas. Con dinero se paga el alquiler del lugar de ensayo en un teatro, el estudio de un actor o la escuela de un maestro teatral, aquellos elementos que el grupo no logra obtener de otra forma, como puede ser un aviso en un diario o maquillajes, y los servicios de personas que no hayan sido integradas a la cooperativa: un músico que compone una partitura para la obra o un profesor de gimnasia que da un entrenamiento corporal especial a los actores.

En cuanto a los bienes pueden ser comprados con dinero, pero más comunmente provienen de préstamos, contribuciones y donaciones, o son tomados de la calle (chapas o maderas, una silla vieja). Su obtención también forma parte del trabajo de los componentes de la cooperativa, y dado que no siempre se cuenta con elementos completamente elaborados y terminados, se requiere además de un trabajo técnico de puesta a punto. Este puede ir desde soldar una estructura metálica en el escenario hasta pintar un mueble o realizar una peluca con hilo sisal, y compensa la

relativa carencia de dinero y de bienes en condiciones de ser usados.

Dijimos que las cooperativas suelen presentarse en las sesenta salas del 'off Corrientes', número que resulta exiguo si se tiene en cuenta que cada mes se forman unas cincuenta cooperativas y que sus espectáculos duran por lo general dos o tres meses en cartel. Frecuentemente coinciden dos o más cooperativas en una misma sala, realizando funciones en días y/u horarios diferentes, aunque casi siempre entre viernes y domingo. Por otra parte, las cooperativas se suceden unas a otras en las salas, y puede ocurrir que al fin de su contrato una cooperativa tenga que mudarse de sala por hallarse esta comprometida a otro grupo. Tal circunstancia, sumada a las dificultades de conseguir nueva sala, puede motivar el levantamiento de un espectáculo que de otro modo hubiera continuado en cartel. De todas maneras esto va muy unido al éxito del mismo, ya que no debe olvidarse que el monto del alquiler es un porcentaje de las recaudaciones. Otras modalidades de actuación permiten atenuar esta circunstancia y a la vez mejorar los ingresos de la cooperativa prescindiendo de la sala fija y hasta de una sala. Con la 'gira' o 'venta de funciones' el grupo alquila la sala por un número de funciones o actúa en un ámbito proporcionado sin cargo por la entidad compradora del espectáculo. Por su parte el llamado 'teatro de la gorra' apunta a la supresión de todo vínculo contractual rígido y actúa en una sala o más frecuentemente en la calle sin cobrar entrada y pasando la gorra al finalizar el espectáculo.

Como se dijo anteriormente, el trabajo es un recurso de más amplia disponibilidad que el capital, y lo suplanta en todas aquellas ocasiones en que esto es posible. Ya se han señalado diversas tareas: obtención de fondos, obtención de bienes, puesta a punto de estos bienes. Tanto el trabajo técnico y el de gestión como el trabajo escénico no actoral puede ser abordado por las relativas habilidades de los actores, si no contaran con alguno de los especialistas o si resolvieran reemplazarlos total o parcialmente en la cooperativa a fin de economizar. Hay personas que tienen intervención exclusivamente durante el montaje del espectáculo: instructores corporales, escenógrafos, coreógrafos; otras, en cambio,

aparecen recién cuando este cobra forma y se lleva ante el público: iluminadores, sonidistas; otras, finalmente, son necesarias durante todo el proceso de la obra: los actores y el director. Estos últimos son el eje de la cooperativa y en torno a ellos se nuclean temporariamente las personas que desempeñan otras funciones, si es que no han sido suprimidas o reemplazadas. En muchos casos una misma persona cumple diversas funciones o una sola función se lleva a cabo entre varias personas. Es habitual que el director sea a la vez uno de los actores o que el asistente lo sea. Otras veces el director asume la concepción del sonido o de escenografías, vestuario y maquillaje, mientras que su realización queda por cuenta de todos o algunos de los actores o se lleva a cabo fuera de la cooperativa. También suele suceder que se concentre en una misma persona las funciones de escenógrafo y de vestuarista, o que sean los propios actores quienes se ocupen del vestuario o que cada uno haga su maquillaje. De aquí que la mayoría de las cooperativas estén compuestas según la fórmula actores-director o actores-asistente-director; sólo en ocasiones incluyan un escenógrafo, más raramente un coreógrafo. Los elencos numerosos son la excepción y priman las cooperativas pequeñas con un promedio de unos ocho miembros. Aun siendo ideales, estos números guardan presumible relación con las exigencias propias del género teatral, con la capacidad y condiciones de alquiler de las salas y con el cálculo económico de costos, público espedido y distribución de ingresos, sobre lo que nos referiremos más adelante.

Tenemos entonces que personas y funciones no necesariamente coinciden y hay una circulación de este, llamémosle, saber escénico que hace que en alguna medida todos los actores estén en condiciones de participar, si nó de la concepción, cuanto menos de la realización de los trabajos escénico no actoral, técnico y de gestión. Esta pauta de flexibilidad en la ejecución de las tareas contribuye a la concreción del trabajo propuesto merced a los conocimientos y habilidades del propio grupo, a la sustitución —si cupiera— de las personas expertas en una función, a la formación de los actores en una variedad de aspectos apta para posteriores especializaciones. Como contrapartida, también contribu-

ye a la dispersión de los actores, en funciones cuyas tareas pueden eventualmente competir con la profundización de las ajenas a la función propia. Si en el trabajo escénico no actoral tal dispersión y presumible mengua puede no ser clara, en el trabajo no escénico (técnico y de gestión) se hace más visible. Ello plantea problemas de asignación del tiempo y los medios disponibles en los distintos momentos del proceso productivo de una obra, así como de esta en su conjunto, y problemas de calidad artística de las obras. Por una parte, habitualmente una cooperativa no puede destinar meses a elaborar por sus medios aquellos elementos que no tiene cómo comprar por falta de fondos, así como no puede extender el tiempo global de preparación de la obra por años. Por otra parte, el producto elaborado desde la relativa carencia, puede aproximarse peligrosamente a la mala calidad cuando sus hacedores improvisan en tópicos que requieren el concurso de expertos, o cuando la selección de materiales con un criterio más ahorrativo que estético da una textura bizarra al espectáculo, o la iluminación o una banda de sonido burdos ensucian su percepción. De este modo, la relativa flexibilidad e indiferenciación de las funciones hace viable y resuelve el trabajo, a la vez que incurre en una heterodoxia que incide sobre el producto negativamente, poniendo un límite a esta indiferenciación. Su conjunción con la escasez de medios para montar el espectáculo puede agravar la situación y en el extremo, impedir la concreción del proyecto.

Las condiciones de alquiler de las salas hacen que los actores de las cooperativas deban ocuparse de que la sala se halle limpia, controlar y adecuar el sistema de luces y sonidos —si los hay—, montar la escenografía de su espectáculo, disponer la utilería acorde a los movimientos escénicos previstos, y volver a dejar todo en orden para su próxima función o como para que pueda actuar otro grupo en el siguiente horario o al día siguiente. De modo tal que la cooperativa requiere de un principio organizador que le permita resolver fácilmente estas situaciones de acomodación y de movilidad. Ello es particularmente importante cuando se realiza una 'venta de funciones' o 'gira' que supone no sólo el traslado de los actores, sino también el traslado de la para-

fernalía escénica. Este lo hacen los miembros de la cooperativa a su costo y cargo, lo que coadyuva para concebir elementos escenográficos y de utilería de manipulación y montaje sencillos. A la vez que es necesario un umbral mínimo de personas para efectuar el traslado de objetos, el de los propios actores se torna dificultoso cuando se trata de grupos numerosos, y se puede plantear una imposibilidad absoluta si las distancias y/o el tiempo son grandes, no sólo por un problema de costos de viaje, alojamiento y comida, sino también porque hay que conciliar la disponibilidad temporal de actores que suelen desempeñarse, además de en esta, en otras actividades. Lo mismo vale cuando se trata de asistir a festivales o llevar adelante giras prolongadas o a lugares lejanos, lo que contribuye a una minimización del tamaño de los grupos, cuyos límites mayor y menor están dados respectivamente por las exigencias del teatro como género artístico y como práctica laboral. Por un lado, el teatro presupone la presencia de un cierto número de actores sobre el escenario, por su tradición por los textos dramáticos y por los hábitos perceptivos del público. Por otro lado estas posibilidades múltiples —actuación en sala, venta de funciones, festivales, giras— de presentación de la obra, y las condiciones de trabajo que ellas implican, pautan la constitución de las cooperativas como unidades relativamente pequeñas y compactas.

Con todo, lo que venimos planteando se inscribe en una problemática más general que hace a los tiempos de trabajo y a los réditos económicos de un espectáculo. Se ha dicho que, en promedio cada cooperativa actúa durante unos dos o tres meses, entre viernes y domingo y no necesariamente todos esos días, frente a públicos que difícilmente superan la centena de espectadores. Para ello, ha estado previamente ensayando la obra como mínimo otros dos o tres meses, y conocemos de casos en que la concreción del proyecto llevó más de un año. En ese lapso, fuera de los atractivos de la propuesta estética, casi todo son dificultades que, como hemos señalado, se enfrentan con trabajo y organización, pero que ocasionalmente no se superan. En consecuencia, los miembros de la cooperativa viven una situación de prolongada incertidumbre —en cuyo transcurrir pueden surgir otras oportunidades

laborales más firmes o más interesantes— que propicia las deserciones y genera frecuentes cambios en el elenco. Obviamente, ni la incertidumbre económica ni la movilidad interior, favorecen especialmente la organización y estabilización de las cooperativas. El tiempo y las dificultades corren en su contra favoreciendo la disgregación, y a la vez es en el tiempo que pueden obtenerse los recursos necesarios y poner la obra adecuadamente. La posibilidad de llevar adelante el proyecto cooperativo reside en un número de miembros suficiente para abordar las diversas tareas que el trabajo requiere, pero no excesivo como para dificultar su organización o favorecer roces o el incumplimiento de los compromisos asumidos. Esto último es crucial, ya que esos compromisos son tanto paralelos al tiempo de existencia de la cooperativa como posteriores a este, e involucran tanto el trabajo como el aporte monetario.

Por otra parte, los actores en cooperativas saben de antemano que los grandes beneficios económicos están excluidos de su horizonte: el precio de las entradas es relativamente barato, el número de funciones previstas es bajo, la capacidad de la sala es poca, la convocatoria de público es limitada. Dado que el aumento de la cantidad de personas entre las que repartir lo recaudado disminuye los ingresos *per capita*, esta es una razón más para preferir cooperativas de pocos miembros. No sólo garantizan un mayor control y certidumbre grupal y personal de la gestión realizada, sino que posibilitan el acceso a las diversas alternativas de actuación —entre ellas las que permiten acrecentar los porcentajes de lo recaudado que corresponden a la cooperativa— y maximizan la remuneración de cada miembro en la distribución de ingresos.

El cálculo anterior, pese a ser maximizador, no corresponde tanto a una lógica del beneficio económico como a una lógica de subsistencia. La búsqueda de buenas remuneraciones por su trabajo, los actores la realizan en otras fuentes laborales, como son sobre todo la televisión y la publicidad, y en menor medida el cine, el teatro empresarial privado o estatal, el doblaje y la radio. En las cooperativas ya hemos apuntado la conveniencia monetaria de vender funciones y la relativa frecuencia de este sistema, sin embargo, los actores ven una molestia en tener que ensayar para

una función suelta y prefieren actuar en una sala fija. Por otra parte, señalan que el público de amigos y conocidos que va a ver una obra tiene que saber que se está presentando en un lugar determinado, y que los críticos no van a ver obras si no es a los teatros. Indudablemente, también se pone en juego aquí un problema de reconocimiento de la labor realizada, y de modos aceptados de hacer las cosas según un cuerpo de valores compartidos. A esto atribuimos que las cooperativas de teatro para niños, que venden funciones a escuelas con cierto éxito económico, sean mal vistas por muchos actores quienes juzgan inmoral este desempeño, a la vez que el teatro para niños —ámbito privilegiado de esta práctica— esté generalmente menospreciado como género. Esto tiene que ver no sólo con posturas ideológicas particulares, sino con criterios artísticos normalmente aceptados por todos los actores. Uno de ellos es que lógica artística y lógica del beneficio se excluyen cuanto menos parcialmente, y que el verdadero reconocimiento procede de la primera. La existencia de las cooperativas se asienta precisamente en este factor, más que en la eficacia económica del emprendimiento, que como se ha visto es de dudar. Más allá de que la racionalidad de cada agente lo impulse o nó en busca de horizontes mejor remunerados, en las cooperativas prima una lógica artística que apuesta a la subsistencia y a la realización de los objetivos estéticos propuestos. De ello también dan cuenta los criterios en uso respecto de la equivalencia económica en los diversos aportes que sus miembros hacen a la cooperativa.

Hemos dicho que el trabajo del actor en cooperativa, involucra la realización de tareas muy diversas durante todo el proceso de producción de la obra. Respecto del trabajo extra actoral (es decir los trabajos escénico no actoral, técnico y de gestión), no se plantea una perfecta medida y equivalencia entre los distintos aportes que hace cada miembro. Quien por relaciones personales obtienen un descuento en la compra de telas para el vestuario, quien por sus habilidades lo diseña y confecciona —ahorrando así la inclusión de un vestuarista y un taller de costura— aportan cosas muy diferentes y de difícil evaluación. Lo mismo sucede con quien consigue imprimir sin costo los programas del

espectáculo y quien sale a la calle a vender publicidad en ese programa a diversos comercios a fin de obtener fondos. Sin embargo, aunque difícil, no sería imposible establecer equivalencias entre unos y otros aportes, en términos del tiempo insumido por cada uno de ellos, asignándoles un valor en términos monetarios o como fuere. De hecho, en lo que hace a ese trabajo esto no se realiza: ni se asigna un valor a las tareas que entran en juego o a los bienes obtenidos en ellas, ni se busca lograr una igualdad en contribuciones por parte de los miembros. Aunque en algún momento pueden esgrimirse estas diferencias, normalmente lo fundamental es el engrosamiento de la 'corriente social' ^a por sobre el valor material.

Por otra parte debemos recordar que el actor aporta a la cooperativa, además de trabajo, capital en dinero o bienes. Aunque en el caso de estos últimos acontece algo semejante que con el trabajo, en el caso del dinero, si el aporte de cada miembro no es idéntico al de los otros, la provisión diferencial debe compensarse con una posterior devolución de la diferencia: la igualdad pretende ser estricta y materialmente equivalente. Así trabajo escénico no actoral, trabajo técnico, trabajo de gestión y bienes por una parte y dinero por la otra, se conciben como esferas diferenciadas: el aporte de trabajo y bienes puede ser soslayado, el dinero debe compensarse necesariamente, el primero soporta la desigualdad, el segundo obliga a la equivalencia dejando subordinada la corriente social a la material.

Hemos señalado la necesaria devolución del dinero y la tolerada imprecisión del aporte en bienes y trabajo extra actoral. Por su parte, el trabajo actoral es remunerado según un puntaje proporcional que si bien se fija por acuerdo entre los miembros, establece la desigualdad retributiva entre ellos. Relevamos dos criterios pertinentes a la determinación del puntaje de un actor: un criterio es su papel en la obra, esto es, si se trata de un protagonista, de un personaje secundario, de un personaje de reparto. El otro criterio, que en parte se encabalga con el anterior, es la formación y experiencia del actor: generalmente se admite que un actor que hace sus primeros pasos debe tener un puntaje menor. En ambos casos se hace omisión del trabajo no actoral que los

miembros de las cooperativas llevan por igual —al menos en principio, no así en los hechos— y del trabajo actoral —sea considerando que todos los actores, estén o nó sobre el escenario, están disponibles desde que comienza hasta que termina la función, o sea considerando que un actor actúa tantos minutos y otro tantos otros— y se deposita el peso decisivo en la calidad de la actuación. Esta última es mensurable en términos de una legalidad de criterios artísticos que establece quién es el buen o el mal actor, qué papeles son más o menos relevantes, qué presencia y qué tiempo sobre el escenario son más significativos que otros. Esta, por así llamarla, 'economía de la escena', se dirime según la posición más o menos prestigiosa que ocupen los actores y su disposición a resignarla o afianzarla, a llevarla al terreno del puntaje u obviarla. En muchos casos, el criterio de la 'ideología' cooperativa se impone a los anteriormente citados, fundamentando que se trata de un trabajo en equipo en el que no corresponden remuneraciones diferenciales porque cada quien ha aportado lo suyo dentro y fuera de la escena, y porque, más allá de que un miembro actúe mejor o en un papel más importante que otro, la realización es grupal. El primado y aceptación de uno u otro criterio tendrá que ver con la específica conformación de la cooperativa en cuestión, los objetivos que le dieron lugar, la relativa concordancia entre los actores, etc. No es lo mismo una cooperativa de actores con experiencia que una que incluya además actores novatos, ni es igual una cooperativa formada con una expresa intención política partidaria, que una orientada a una búsqueda puramente estética, u otra dirigida a obtener un buen rédito comercial durante las vacaciones de invierno. De todas maneras estos criterios generalmente relativizan, si no excluyen, un criterio estrictamente económico en pro de hacer factible el emprendimiento cooperativo. Lo que aparece como fundamental es mantener la posibilidad de actuar y de organizar el trabajo de esta forma aún cuando sea al límite de la subsistencia de los actores.

CONSIDERACIONES FINALES:

Por lo dicho queda claro que las cooperativas no son una alternativa exclusivamente económica, o que cuanto menos no re-

side en eso su importancia. El hecho es que mensualmente se constituye un relevante número de cooperativas de vida efímera que circulan por salas, instituciones, escuelas, espacios públicos, conformando un circuito amplio y recurrente. A la vez un significativo caudal de actores —cuya permanencia en una cooperativa es en ocasiones aún más efímera que la vida de estas— recorre intermitentemente este entramado en busca de posibilidades individuales y grupales de un lugar propio, de una fórmula exitosa, de un proyecto estético, de un mínimo ingreso monetario. En este proceso son producidos una gran cantidad y variedad de espectáculos. Aún si no fuera por una cuestión de número, y sin hacer mediar intención alguna de innovación, el mero reproducirse —distorsionado por el tiempo transcurrido y por los distintos espacios escénicos recorridos— de este volúmen de práctica teatral, debe estar introduciendo transformaciones significativas en el arte dramático. Sin lugar a dudas, el elevado número de obras puestas —se trate de versiones del repertorio clásico, de nuevos textos o de creaciones colectivas— tiene un 'efecto de experimentación' ~~no necesariamente voluntario, y, por cierto, aunque en muchos casos~~ sí, que debe subrayarse. Aun cuando el tiempo dificulte el asentamiento y profundización de líneas estéticas en grupos estables y duraderos, la multiplicación de experiencias breves en los diversos espacios compartidos por los grupos cooperativos, los induce en este sentido. Igualmente importante es la posibilidad concreta de actuar, hacer su experiencia, foguearse y completar o depurar su formación, que las cooperativas dan a muchos actores —la mayoría de ellos— que no tendrían otras posibilidades de trabajar, ya que el criterio empresarial los excluye. Lo mismo para aquellos actores que encuentran en las cooperativas un sostén primario o secundariamente complementario con otras fuentes laborales, según el grado de profesionalización alcanzado. Por ello, no es causal que se considere a los actores en cooperativas como el 'futuro', y que frecuentemente se recuerde que todos los 'buenos actores' de hoy —categoría en la que se incluye al actor de buen nombre y buen pasar debido a su profesión —han trabajado en cooperativas.

En consecuencia, las cooperativas cumplen un importante papel en la reproducción y transformación del campo teatral en su

conjunto, al proporcionarle modos de producir las obras, puestas en escena, temas, materiales, modos de percibir, actores y otros especialistas teatrales. La lógica productiva de las cooperativas minimiza sus costos no sólo para sí, sino también para las formas empresariales que terminan captando aquellos productos —obras, actores, etc.— que pueden ingresar en una lógica del beneficio en el caso privado y de difusión cultural en el caso del Estado, contribuyendo de este modo a su reproducción. Al mismo tiempo, se ponen en circulación y en práctica, formas novedosas que no pueden ser por completo gestadas en espacios orientados hacia fines que marginan su desarrollo, y que pasan a constituir un repertorio de opciones disponibles para el remozamiento y la creación cultural que acompaña a la transformación social.

NOTAS:

¹ La Asociación Argentina de Actores (AAA) es una entidad gremial, que nuclea y representa a los actores y otros especialistas teatrales de todo el país.

² Se entiende por 'puntaje' la cantidad de puntos que le corresponde a cada miembro de la cooperativa en la distribución de utilidades. Se dice que el puntaje 'libre' cuando la retribución económica de los integrantes del elenco no tiene tope máximo ni mínimo; se dice que es 'proporcional' cuando al integrante de mayor puntaje le corresponde un máximo no mayor del triple de puntos que al de menor puntaje (fuente: Reglamentación Laboral para Sociedades Accidentales de Trabajo, 1968).

³ Para mayor abundamiento sobre antropología económica pueden verse los trabajos de Barth (1974), Burling (1976), Firth (1974), Frankenberg (1974), Godelier (1966, 1976, 1980), Joy (1974), Llobera (1981), Polanyi (1976), Sahlins (1977).

⁴ En esto seguimos a Godelier (1966) quien formaliza el análisis de la producción como combinación funcional de tres conjuntos de variables, los factores de producción: recursos (M), herramientas (O), hombres (H).

⁵ Aquí retomamos la distinción que hace Williams (1982) entre recursos inherentes y recursos materiales o externos. Mientras que los primeros dependen fundamentalmente de los recursos físicos inherentes y constituidos, los segundos dependen más bien del uso o de la transformación de objetos y fuerzas materiales no-humanas.

⁶ El término *bordereaux* designa tanto a las planillas en que se detallan por función cada tipo de entrada y precio, cantidades vendidas, total recaudado y descuentos correspondientes por derechos de autor (ARGENTORES y SADAIC), como a la recaudación resultante.

⁷ El alquiler de la sala teatral puede convenirse tanto en una suma fija como en un porcentaje del *bordereaux*, siendo esta última modalidad la más habitual.

⁸ Aquí tomamos la conceptualización de Sahlins (1977) respecto de los mecanismos recíprocaritarios en términos del balance 'corriente social' / 'corriente material'.

BIBLIOGRAFIA:

- BARTH, Fredrik: Esferas económicas en Darfur. En: Firth, R. (Comp.) Temas de Antropología Económica. F. C. E., México, 1974.
- BURLING, Robbins: 1976. Teoría de la maximización y el estudio de la antropología económica. En: Godelier, M. (Comp.) Antropología y Economía. Anagrama, Barcelona, 1976.
- FIRTH, Raymond: (Comp.) Temas de Antropología Económica. F.C.E., México, 1974.
- FRANKENBERG, Ronald: Antropología Económica. La opinión de un antropólogo. En: Firth, R. (Comp.) Temas de Antropología Económica. F.C.E. México, 1974.
- GODELIER, Maurice: Racionalidad e irracionalidad en economía. Siglo XXI, México, 1966.
- GODELIER, Maurice: Antropología y Economía: ¿Es posible la antropología económica? En: Godelier, M. (Comp.) Antropología y Economía. Anagrama, Barcelona, 1976.
- GODELIER, Maurice: Economía fetichismo y religión en las sociedades primitivas. Siglo XXI, México, 1980.
- JOY, Leonard: La opinión de un economista acerca de la relación entre la economía y la antropología. En: Firth, R. (Comp.) Temas de Antropología Económica. F.C.E., México, 1974.
- LECHNER, Norbert: La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado. FLACSO, Santiago de Chile, 1984.
- LECHNER, Norbert: El realismo político: una cuestión de tiempo. En: Lechner, N. (Comp.) ¿Qué es el realismo en política? Catálogos. Buenos Aires, 1987.
- LLOBERA, José (Comp.): Antropología económica. Estudios etnográficos. Anagrama, Barcelona, 1981.
- POLANYI, KARL: La economía como proceso institucionalizado. En: Godelier, M. (Comp.) Antropología y Economía. Anagrama, Barcelona, 1976.
- SAHLINS, Marshall: Economía de la edad de piedra. Akal, Madrid, 1977.
- WILLIAMS, Raymond: Cultura. Sociología de la comunicación y del arte. Paidós, Barcelona, 1982.