

EL PLEITO MATRIMONIAL DE TECNICOS Y ARTISTAS

Se ha dicho muchas veces que el actor es el «obrero» del teatro, el último eslabón de la jerarquía. Pero en realidad existe en el arte escénico una categoría de profesionales que, por el carácter manual y subalterno de su trabajo, merece con mayor propiedad este calificativo: la de los técnicos, es decir, maquinistas, electricistas, regidores, utileros, apuntadores. Y sin embargo, paradójicamente, estos verdaderos «obreritos» gozan, en opinión de la mayoría de actores, de una situación mucho más privilegiada que la de los propios artistas. Ambos grupos de profesionales, en cualquier caso, entran a menudo en conflicto porque, aun estando integrados en la misma organización sindical, las normas vigentes no favorecen a todos por igual, hasta el punto que, en numerosas ocasiones, los técnicos han sido considerados como una verdadera «mafia».

El conflicto entre técnicos y artistas aparece, sobre todo, en las denominadas cooperativas teatrales, surgidas en los últimos años como consecuencia de la falta de empresarios de compañía que produzcan, no ya espectáculos dignos, sino simplemente espectáculos. Para tales grupos cooperativos, que trabajan en precarias condiciones económicas, la obligada contratación de una plantilla de técnicos supone una carga financiera que compromete a menudo el éxito de la empresa sin aportar, a cambio, muchas veces, ninguna ventaja real.

Recogiendo una amplia inquietud de los grupos cooperativos sobre esta cuestión, hemos invitado a dos hombres de teatro catalanes para que expongan sus puntos de vista y sus quejas. Pere Planella, director de la cooperativa Gest, acaba de conocer un rotundo fracaso económico con «L'escala dels bufons», presentado durante veinte días en el Capsa, y se ha visto obligado a renunciar a la explotación del espectáculo Joan M. Gual, del grupo A-71, ha tenido más suerte y, gracias a pluriempleo, ha conseguido mantener su cooperativa contra viento y marea. Pero más allá de sus experiencias personales, Planella y Gual hablan en nombre de todos los colectivos organizados cooperativamente.

J. M. —¿Qué significa exactamente el término cooperativa?

Planella. —Significa que un grupo de personas aporta colectivamente el capital y el trabajo necesarios para la producción y explotación de un espectáculo, repartiendo solidaria-

mente las pérdidas o los beneficios, según un acuerdo mutuo.

Gual. —Mutuo, pero privado. Quiero decir que, legalmente, no somos cooperativistas, sino empresa. El reglamento obliga a que uno de los miembros del grupo tenga carnet y responsabilidad de empresario individual de compañía, por más que entre los miembros del grupo exista un acuerdo solidario. Yo, por ejemplo, soy «empresario» y debo responder personalmente en caso de infracción de la normativa.

Planella. —Y éste es el verdadero problema: trabajamos de forma distinta a las empresas de compañía pero estamos sometidos a la misma legislación.

PLANELLA: «Con «L'escala dels bufons», los actores han cobrado un salario de 3,90 pesetas-hora»

J. M. —¿Y qué dice esta legislación en materia de contratación de técnicos?

Planella. —El Reglamento obliga al empresario de local a contratar a un maquinista, a un electricista y a un utilero. El empresario de compañía (y, por tanto, también las cooperativas) debe contratar a un regidor de escena, a un maquinista y a un apuntador. De lo contrario, el Sindicato no visa los contratos de actores e impide que tenga lugar la representación.

J. M. —¿Qué salarios percibe este personal técnico?

Gual. —Depende de si se trabaja en régimen de temporada (más de 30 días en la misma plaza) o en régimen de bolos. En el primer caso, el salario de cada técnico supera las 800 pesetas diarias, que deben ser pagadas al 140% en los días festivos no recuperables. En régimen de bolos, el salario se eleva a unas 1.000 pesetas, más dietas y gastos de desplazamiento.

J. M. —Sin embargo, parece lógico que exista esta categoría de profesionales y que estén amparados legalmente.

Gual. —En efecto, nada habría que reprochar a esto. El problema está en otra parte: en la obligatoriedad de la contratación de técnicos, los necesarios o no, y —aunque pueda parecer muy fuerte decirlo así— en su incompetencia real en la mayor parte de los casos.

Planella. —En la mayoría de representaciones las necesidades suelen limitarse a un electricista y a un maquinista. El utilero, sobre todo si se trata de cooperativas donde el trabajo se realiza entre todos, suele ser innecesario: cada actor es responsable de los accesorios que utiliza. Y el apuntador es un anacronismo total. Su utilidad, nula.

Gual. —Y la prueba es que ha desaparecido de los escenarios la cancha del apuntador. ¿Por qué no su inquilino? Un apuntador es, artísticamente hablando, una verdadera aberración. ¿Qué significa que un actor no sepa su papel? Pues bien, este apuntador es obligatorio, incluso —Joglers lo saben muy bien— cuan-

do no hay texto. El apuntador, como los demás técnicos, se presenta al teatro unas horas antes de empezar la representación y te pregunta qué es lo que debe hacer. Y normalmente se le dice que vaya a tomar café.

J. M. —Habéis hablado también de incompetencia profesional. Esta es una acusación bastante grave.

Planella. —Sí, pero lo cierto es que la formación de estos técnicos corresponde al siglo XIX. Cuando el maquinista llega, te dice que sus funciones se limitan a clavar madera o tela. Si hay que montar mecanotubo o moqueta, no quieren saber nada. Y si es preciso manipular magnetófono o proyector de diapositivas, la negativa es más rotunda todavía. Esto no quiere decir que no haya excelentes profesionales, conscientes, responsables y preparados. Pero no es éste el caso general, sobre todo cuando se trata de ir de bolos.

Gual. —Teóricamente, el empresario puede escoger en Sindicatos los técnicos que prefiere. Puede decir «quiero a éste y a aquél». Pero los buenos suelen estar siempre contratados y, entonces, al existir una bolsa de trabajo, el Sindicato te manda al primero que encuentra.

J. M. —Pero todo estos problemas también los comparten los empresarios de compañías no cooperativas.

Gual. —En efecto. Pero en el caso de las cooperativas se plantean de forma mucho más grave. En primer lugar por el mismo sistema de traba-

jo. En un grupo cooperativo, la división del trabajo tradicional se ve modificada, las tareas se reparten entre todos, todo el mundo conoce su texto y, como decía antes Planella, cada actor es responsable de sus accesorios. Los actores saben montar y desmontar la escenografía, llevan su propio equipo de luces y saben manipularlo. En segundo lugar, está el problema económico. En las empresas tradicionales existe un capitalista denominado empresario que suele contar con un capital elevado, que corre los riesgos por cuenta propia, que los divide (montando al mismo tiempo varios espectáculos, de suerte que el éxito de unos compense posibles pérdidas en otros), que tiene vínculos estrechos con los empresarios de local. En las cooperativas es distinto: nadie tiene garantizado su salario y, si las cosas van mal, se trabaja sin cobrar. La contradicción reside en esto: que los técnicos no entran nunca en el acuerdo cooperativo, que hay que pagarles a toda costa.

Planella. —De tal forma que, salvo en casos —muy raros, de éxito, los únicos que suelen cobrar son los técnicos. Yo puedo contar nuestro drama con «L'escala dels bufons». He aquí, resumido, el proceso: invertimos un dinero en la creación de un espectáculo sin ninguna garantía de que alguien nos lo cotratara después; tenemos suerte (¿?) y Garsaball nos cede su local por veinte días; se establecen las condiciones; la compañía trabaja a porcentaje que oscila entre el 50% y el 30% de la taquilla neta. Con este porcentaje (que puede verse reducido a cero si hay que asegurar un mínimo al empresario de paredes) la cooperativa debe pagar la Mutualidad, el 50% de la publicidad, el salario de los técnicos y, si queda algo, el de los actores. Además hay que amortizar los gastos de producción del espectáculo (escenografía, ensayos). Pues bien, en nuestro caso, los ingresos de la cooperativa correspondientes a las treinta representaciones del Capsa han sido de 65.000 pesetas. Los técnicos cobraron la totalidad de su salario y los actores 350 pesetas (trescientas cincuenta) para el conjunto de los veinte días. Teniendo en cuenta que hemos dado treinta funciones y que cada función supone un trabajo de tres horas, el salario horario por persona ha sido de tres pesetas con noventa céntimos. Y nos-

otros nos preguntamos: ¿por qué sólo los actores deben correr el riesgo de trabajar gratis y no, en cambio, los técnicos, sobre todo considerando que ninguno de los que nos obligaron a contratar realizó un trabajo efectivo?

Gual. —Porque hay que tener en cuenta, además, que el verdadero trabajo de un técnico tiene lugar, a lo sumo, antes del estreno, es decir, cuando hay que montar el escenario. Pero en tales casos y puesto que cuentas con muy poco tiempo, te ves obligado a pagar horas extras.

J. M. —¿Y no sería posible que algunos miembros de la cooperativa asumiesen legalmente estas funciones técnicas?

Gual. —En realidad, las asumimos, tal como ya hemos dicho antes. Pero legalmente es imposible. Para ello es necesario poseer un carnet profesional específico. Y obtenerlo es difícilísimo. Hay que realizar un meritorio muy largo y, además, en todos los géneros. Por ejemplo, para el carnet sindical de regidor hay que desempeñar esta función durante seis meses en espectáculos de zarzuela. Dicho de otro modo, se trata de una profesión cerrada, de un verdadero clan. Y por otra parte, en una compañía, un técnico sólo puede trabajar como técnico. Es decir, hay incompatibilidad entre las funciones artísticas y las técnicas.

Planella. —En una palabra, toda esta normativa tan estricta y compleja (siempre estás en falso) tiende a proteger a los técnicos. Nos parece muy bien. Pero esta protección se hace, en el caso de las cooperativas, a costa de los actores. Y los actores también comen.

Gual. —Es, a mi juicio, un caso flagrante de cooperativismo mal entendido.

J. M. ¿Y cuál puede ser la solución?

Gual. —Para éste y para los restantes problemas que tiene planteados el teatro, sólo existe una solución: adecuar la legislación a la situación real, sustituir la normativa vigente, que tiende a entorpecer la actividad teatral y a mantener unas estructuras caducas que sólo favorecen a los mercaderes del arte escénico, por una legislación global y coherente que tienda a desarrollarlo.

Planella. —Casi da vergüenza repetir: la Ley del Teatro.

Jaume MELENDRES

GUAL: «A los técnicos hay que pagarles a toda costa; nunca entran en el régimen cooperativo. Las cooperativas no están reconocidas legalmente»

teatro | eXpres

E.A.J. 39

RADIO MIRAMAR
SU EMISORA

les ofrece de lunes a viernes a las 19.00 horas

«COMPETICION 75»

El deporte puesto a debate y tratado con los propios protagonistas

Una realización de Eduardo Espinosa

SERIALES RADIOFONICOS

«TIRANT LO BLANC» CONTRA «TIRANTE EL BLANCO»

Me llegó la otra tarde. Era un librito-dossier-propaganda patrocinado por las siglas RTVE, en donde se nos anunciaba la puesta en marcha de un serial radiofónico que va a transmitir —ayer comenzó— una emisora de nuestra ciudad y que tiene por objeto la obra de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, titulada «Tirant lo Blanc». Lo curioso del asunto es que se ha decidido transmitirlo en idioma castellano, y ni cortos ni perezosos, los señores traductores y adaptadores han escogido la bella fórmula de «Tirante el Blanco», para esparcirlo por el éter.

Algunos compañeros que también han recibido el fascículo anunciador me han hablado del tema, indignados ante la traducción, no sólo de títulos, sino de algunos personajes de la obra como «Plaerdemavida» por «Placerdemivida»; creo, pues, que el tema merece alguna consideración detenida.

La respuesta lingüística «Tirante el Blanco» —tan cómodamente adoptada hoy— nace de la pluma de Cervantes al considerar la obra de Martorell y Galba en su «Quijote», concretamente en el capítulo VI de la primera parte. El personaje cervantino «el Cura» exclama: «Valeme Dios.../ que aquí esté Tirante el Blanco». Dádmelo así, compadre, que hago cuenta que he hallado en él

un tesoro de contento y una mina de pasatiempo». A partir de esta libre traducción castellana —aunque muy ajustada en la época de Cervantes— se ha originado una especie de tipificación respetuosa respecto a ella, tipificación mantenida incluso en aquella reflexión de Menéndez y Pidal de 1905, titulada «Orígenes de la novela». No obstante, creo que el plantearse hoy una reconsideración del «Tirant...», y más aún si se trata de un vertido al castellano, merece esbozar críticamente todos los componentes y antecedentes lingüísticos que los traductores han adherido a la historia de esta obra.

Me resisto a creer que «Tirant» sea traducible hoy —ni en el ayer cervantino—, de la misma forma que no lo es el personaje «Vilasermes» —el traductor para la radio lo ha respetado, no así la ya citada «Plaerdemavida»; pero entiendo el vertido castellano «Tirante» en la pluma de Cervantes. Lo entiendo en su aceptación histórica, precisamente. Cotejando las interpretaciones que Pompeu Fabra incluye en su diccionario, y relacionando el asunto de la obra con los libros de caballería —el «Orlando Innamorato» y el «Llibre d'Orde de Cavalleria»—, se entiende perfectamente la última —últimas— acepción del diccionario Fabra respecto a la palabra «tirant», que nos

da la clave que enlaza la palabra con los utensilios que antaño utilizaban los caballeros para enlazar o relacionar —desconozco este aspecto— la armadura con la montura o con su propia persona. Sea como fuere, creo que la vinculación del «Princep e César de l'imperi grec de Contestinoble» al nombre «Tirant lo Blanc» está íntimamente relacionado con una posible singularidad en su armadura, montura o utensilios caballerescos; y es en función de ella que «Tirant» se erige en nombre propio del héroe.

Por este motivo, me parece impropio —dentro de la general impropiedad de traducir los nombres—, vertir hoy el concepto «tirante» que no guarda relación alguna con lo que en realidad dicha palabra podía haber significado en 1490.

Los jorpadores de esta adaptación para la radio podían haberse ahorrado este afán de traducir lo intraducible, y dejar al bueno de «Tirant lo Blanc» en su idioma, que es el lugar lingüístico en el que los nombres propios tienen su razón de ser. Por lo demás, deseo al serial una feliz vida, un populoso éxito, y una audiencia superior —en la medida de lo posible— a la que se registró con «Simplemente María» y «Lucecita».

F. MONEGAL