

Cuadernos  
de Investigación Teatral

Nº 34

"BALANCE DE LA  
CREACION COLECTIVA  
EN AMERICA LATINA"

Por:  
LUIS CHESNEY  
(Venezuela)



Ediciones del Departamento de  
Investigación y Publicaciones

Director: ORLANDO RODRIGUEZ B.

CELCIT:  
Director General: LUIS MOLINA LOPEZ

## LA CREACION COLECTIVA EN EL DISCURSO DE

### AMERICA LATINA

Luis Chesney Lawrence

INTRODUCCION: A partir de los años sesenta irrumpe en la escena de América Latina una técnica teatral que a poco andar alcanzaría gran relieve en el continente, como lo ha sido la creación colectiva.

Su significación viene dada por la forma en que la gente del teatro latinoamericano ha orientado y reinterpretado el sentido de la creación dramática. Descontando su carácter innovador en las técnicas tradicionales del teatro, la creación colectiva ha insistido en el desarrollo del teatro como una actividad humana productiva que extrae de la realidad algo nuevo, de cierta originalidad que puede convertirse en arte. Esto en el campo teatral ha llegado a adquirir una cierta especificidad en la medida que ha ido recogiendo las diferentes etapas de un proceso creativo y la forma en que sus elementos se relacionan para culminar con un producto artístico, como lo es un espectáculo teatral. (Vasquez Sánchez, 1978)

El devenir del teatro hasta este período, salvo escasas excepciones, parece carecer de formas particulares y características de lo latinoamericano, como lo es por ejemplo su forma de acceder a su audiencia, su lenguaje y estilos, su contenido y su aproximación a una realidad que le exigía cierta actitud estética, todas las cuales no parecían ajustarse a un modelo general que iba cambiando en otras esferas de la existencia.

Las condiciones del desarrollo del teatro del final de los años sesenta exigían del arte una toma de posición más radical que la tradicionalmente expuesta, que los autores y repertorios en existencia no suplían o no lo hacían en la medida que las nuevas condiciones lo desearan. Debe recordarse que el estilo imperante en ese entonces era el del teatro del Absurdo -que luego por los condicionantes que aquí se señalan para la creación colectiva, se tornaría en un teatro absurdista, es decir, se adaptaría plenamente a la nueva situación, haciéndose más latinoamericano y menos europeizante. Igualmente ocurrirá con la tendencia estética dominante en el teatro, cual era la estética liberal del autor y todos aquellos factores que conllevó la influencia de un teatro exógeno, de fuerte influencia en América Latina.

La respuesta fue el establecimiento de la creación colectiva, que como técnica teatral surge como necesaria y urgente, y que como arte apunta hacia lo que se ha denominado Estética de la participación. Todo esto en su conjunto significó un duro golpe al quehacer teatral tradicional y un fuerte impulso hacia esta solución alternativa, innovadora en el teatro continental, que incluso ha llegado a cuestionar los medios de la producción teatral en América Latina.

Por estas razones se hace necesario emprender el análisis de este movimiento con el objeto de efectuar una reflexión acerca de su origen, explorar sus características y en especial, detenerse en lo relativo al discurso dramático, uno de los puntos más cuestionados por la práctica de este movimiento, para buscar las formas en que la creación colectiva ha abordado el problema del texto teatral y su representación. A más de veinte años de su inicio bien

vale la pena dar una mirada retrospectiva, sintética y crítica de sus supuestos teóricos, su práctica teatral y el estado de su arte en los años ochenta. En este caso es especialmente importante destacar que, metodológicamente, debe ponerse énfasis en que al hablar de discurso se entra a reemplazar al tradicional estudio del lenguaje teatral, porque el primero se adecúa mejor a una realidad social, esencialmente significativa, como lo ha sido la creación colectiva. En el discurso, se desenvuelven relaciones, se decodifican claves estéticas y se descubren ideas, emociones y sentimientos que finalmente son lo que se muestra en el escenario. Este tramado dramático lleva a construir la textura que una obra expresa, y que no es más que la expresión de formas, palabras, movimiento, música y otros elementos escénicos que se interactúan con el espectador y que culminan con la creación de la historia y fábula temática del teatro colectivo.

#### ANTECEDENTES DE LA CREACION COLECTIVA EN AMERICA LATINA

Para explicar su aparición en el continente se han aducido cuatro factores causales y determinantes de diverso orden.

En primer término, se ha subrayado que el inicio de la creación colectiva en América Latina estuvo estrechamente afectada por la coyuntura sociopolítica existente en los años sesenta, especialmente durante la segunda mitad de la década. Estos años estuvieron marcados por lo que se ha denominado la "contraofensiva reaccionaria e intervencionista del imperialismo yanqui" que ante las condiciones del subdesarrollo prevalecientes en el continente crearon como reacción intensos anhelos de unidad y de acción combativa revolucionaria, aspectos éstos al que el teatro no sería ajeno.

En este sentido se podría señalar que la idea de hacer teatro a través de la creación colectiva fue una respuesta adecuada al momento político reinante, y que a su vez, tuvo su correlato en la recepción que le brindara tanto la audiencia como la misma gente del teatro latinoamericano, al considerarla como la solución apropiada al momento. Pocas veces esta simultaneidad ha podido ser detectada en un movimiento teatral continental y explica también su evolución en el largo plazo.

El segundo factor señalado, viene dado por la relación cada vez más estrecha que viene estableciendo la gente del teatro con su audiencia, especialmente en los aspectos sociales, lo que ha significado que el teatro haya conocido de cerca los problemas del pueblo, y en consecuencia, afectado por las malas condiciones de vida, se haya inclinado a aportar soluciones a través de los medios teatrales. Esto tiene como un efecto adicional, el que la gente del teatro se identificara con los intereses de su pueblo y participara orgánicamente en sus luchas reivindicativas. En este sentido, teatro y sociedad parecen haber alcanzado una relación de identificación como pocas veces se ha podido constatar en la escena de América Latina.

El tercer factor al que puede hacerse referencia lo constituye la constatación histórica que muestra el teatro tradicional en franco declive y decadencia, aspecto que se ha denominado la "caducidad estética y teatral de la burguesía" latinoamericana. El teatro convencional, en los años sesentas, parece no tener nada que ofrecer para autojustificarse en el teatro e inicia una evidente retirada en la que se manifiestan sus deformaciones con espectáculos adaptados del teatro del absurdo, del teatro de la crueldad, estética existencialista, proliferación de modas hippies, otras en tono de protesta, que aparecen como productos desfasados de la realidad prevaleciente, aunque su influencia

residual permanecerá por algún tiempo más en algunos países de Latinoamérica.

En cuarto lugar se encuentra el surgimiento y asimilación en la gente del teatro continental de los conceptos y formas estéticas provenientes de influencias europeas tales como Bertolt Brecht y Peter Weiss, que aunque llegados antes, es sólo en estos años cuando se produce una clara maduración de sus propuestas y consecuentemente, se inicia una línea de experimentación y búsqueda en nuevas formas de discurso teatral para enfrentar la realidad circundante, lo que incentivará fuertemente las iniciativas de la creación colectiva. (Villagómez, 1978)

Esta sumaria enumeración de factores causales también inducen a pensar que en la escena latinoamericana se están enfrentando dos grandes sectores de la praxis teatral, que de tiempo en tiempo, se encuentran en una dialéctica estética frente a su audiencia: de un lado el teatro convencional, tradicional, de corte burgués, y del otro el teatro popular, comprometido con las transformaciones de su pueblo y de corte socializante. La creación colectiva se identifica con el segundo de estos frentes y en sus aspectos sociales y políticos prestaría su contribución -al menos durante sus años iniciales- a la realización de los procesos revolucionarios, a la difusión de los intereses populares y a la denuncia de la explotación que sufren los pueblos de América Latina.

En los años ochenta muchas de estas apreciaciones decaerán, pero serán tomadas por un movimiento denominado Nuevo Teatro Latinoamericano, aunque ahora su énfasis estará centrado más en la experiencia histórica y cultural que en lo ideológico y político.

Igualmente, deberá tenerse presente que algunos de los cuestionamientos iniciales de la creación colectiva, como el que apunta sobre la rígida relación autor-director-actor ya era esgrimido por grupos europeos tales como algunos talleres de teatro ingleses, los teatros ambulantes y grupos reconocidos tipo The Mime Troup de San Francisco, o tendencias estéticas como el Teatro de Guerrilla. De la misma forma debe reseñarse que en la misma América Latina existieron experiencias en el pasado que recogían algunos de estos cuestionamientos, como el Teatro Independiente argentino de los años treinta, o grupos innovadores mexicanos de los años cuarenta.

Por otra parte, a principios de los años sesenta surgen grupos de influencia internacional que ponían su acento en el trabajo actoral como The Living Theater, los espectáculos de Happenings y las experimentaciones del laboratorio teatral de G.Grotowsky. Ya en estos años, todos estos grupos y movimientos practican de alguna forma u otra las "técnicas" de la creación colectiva, muchas de las cuales se trasladarían a la práctica teatral de América Latina. (Vázquez Pérez, 1973)

#### EL CONCEPTO DE LA CREACION COLECTIVA

Desde la perspectiva de su conceptualización existe, igualmente, una gran diferencia de opiniones. En general, a través del tiempo ha ido prevaleciendo la idea que la creación colectiva es una noción amplia de un proceso en gran parte unívoco, claramente orientado aunque en forma muy implícita, de carácter grupal y esencialmente creador a través del cual se han alterado profundamente las relaciones del trabajo teatral y de la comunicación con su audiencia. En estos aspectos resalta la primacía otorgada al actor y a la función actoral dentro del proceso creativo, el decline de la función específica del director, un cuestionamiento al autor dramático individual y el acento crítico que tendrán los temas estas producciones.

Existe una gran variedad de definiciones dadas por grupos o movimientos, los cuales ponen su énfasis en alguno de los factores ya señalados más arriba. Sin embargo, como una forma de delimitación de este amplio universo conceptual se puede observar que la creación colectiva no es un estilo nuevo o remozado de la práctica teatral, sino que está claramente aceptado por todos y que se trata de un conjunto preciso de métodos de trabajo adaptados a las condiciones de cada grupo. En esto radica su amplitud y hasta cierto punto su vaguedad, pero también su riqueza como elemento creativo, no sólo sin tradición en América Latina, sino que también se incorpora a las características de los grupos o países.

Igualmente, se puede destacar su relevancia como factor renovador del teatro continental, lo cual estaría dado, entre otros aspectos, por lo que Garzón Céspedes (1978, pp:7-9) señala como sus:

métodos de investigación y análisis para conocer y recrear la historia... por su dinámica que permite a cada miembro de los grupos emplear al máximo dentro de un orden dado su capacidad creadora, y ofrece como uno de sus resultados..  
..una práctica teatral que se desenvuelve en las calles, plazas y montes, fundamentalmente alejada de los escenarios tradicionales y con obras que, meritorias en lo literario, son antes que literatura cerrada, textos surgidos de entrevistas e indagaciones, de la confrontación de lo real.

En realidad, a pesar de las muchas concepciones que encierra la creación colectiva, ésta en lo central ha sido un tránsito en la búsqueda y experimentación de nuevas formas de trabajo para la escena latinoamericana cuya raíz es tomada fundamentalmente de la realidad y de la experiencia vital de sus practicantes y su audiencia, de ahí que se hable de una práctica común entre emisor-receptor teatral y que sus temáticas giren centralmente en torno a la historia, lo social o político. Esto, sin duda, constituye un discurso dramático remozado para la escena continental de los años setenta.

Para encontrar el origen de la creación colectiva en América Latina hay que remontarse, inicialmente, a los años cincuenta en el mundo de la escena europea. Desde esta época se comienzan a conocer diversas manifestaciones orientadas en el sentido de romper la relación rígida autor-director-actor. Algunos grupos conocidos que abrieron experiencias de este tipo han sido los ya mencionados talleres ingleses, los teatros ambulantes, The Mime Troup de San Francisco o el movimiento Teatro de Guerrilla.

A comienzos de los años sesenta surgirían grupos de influencia internacional que ponían su acento en el trabajo actoral y en el espectáculo casi exclusivamente, como The Living Theatre, las experiencias de Happenings y el laboratorio teatral de Grotowsky, entre los más conocidos.

A partir de los años setentas la práctica de la creación colectiva se extendería por todas partes y sus técnicas son utilizadas por muchos grupos, incluidos los de América Latina. (Vázquez Pérez, 1973).

El objetivo de estos grupos europeos mencionados, sin embargo, podría decirse que era únicamente de índole estético, aunque también expresaban cierta rebeldía contra el establishment, el "american way of live" o el alto nivel de desarrollo alcanzado sustentado en lo individual, sentando desde ya una diferencia con lo que ocurría en América Latina, en donde su base descansaría

tanto en lo netamente artístico como en la respuesta a necesidades sociopolíticas coyunturales de sus pueblos, como se verá más adelante.

En un recuento efectuado sobre la creación colectiva por Theodore Shank (1972), en una docena de grupos de Europa y los Estados Unidos, señala que es el grupo, más que el individuo, el centro de una sociedad alternativa y que esto se refleja en la estructura organizativa de los nuevos teatros, en los métodos de trabajo de sus piezas. En una sociedad que ha llegado a ser tan altamente especializada y competitiva esto se ha trasladado también a un teatro competitivo, basado en métodos individualistas y especializados, como lo son los grandes directores y actores-estrellas. El personaje central de este nuevo teatro será no sólo el actor, sino una persona con la más amplia responsabilidad creativa, sin distinción de funciones especiales, que aplica su energía creativa a hacer una obra de teatro, cualquiera que sea lo que se encuentre involucrado en ella.

En la creación colectiva europea, una obra puede surgir a partir de cinco fuentes: 1) ejercicios; 2) problemas sociales, políticos o estéticos; 3) a partir de un texto o pintura; 4) del trabajo con objetos o materiales; o 5) a partir de un libreto escrito por alguien del grupo.

En América Latina existen antecedentes de un teatro participativo, muy ligado a la calle y consciente de ser portador de una estética renovadora, desde la época precolombina. La fiesta indiana, como modelo escénico que combina danza, canto, ballet, tradición oral, mitos junto a la actuación y otros factores parateatrales es una expresión que bien debiera estudiarse en concordancia con las líneas del trabajo de la creación colectiva. La vitalidad con que estas manifestaciones indígenas resistieron a la ferocidad de la conquista y su patrón de suplantación cultural que inicia la dependencia del arte latinoamericano, y la consecuente marginación que estas tradiciones han encontrado en las llamadas capas de la burguesía culta, sobrevive aún en innumerables poblados rurales, apartados de centros urbanos, que no dejan de llamar la atención en la investigación escénica actual. (Ugarte, 1978; Espinoza Domínguez en entrevista a M. Galich, 1978:38-39; González Davison, 1989)

Las primeras ideas relativas a la creación colectiva fueron formuladas por Enrique Buenaventura, Director del Teatro Experimental de Cali (TEC), quien en 1962 expresaba en tono crítico que las técnicas heredadas del teatro europeo "siconaturalista" no eran las mejores para hacer un teatro popular en América Latina, sino que el camino era el de buscar obras útiles a la época "y hallazgos estéticos susceptibles de incorporarse a la tradición". En el año 1963-64 el TEC inició sus primeras experiencias con las técnicas de la creación colectiva. (Vázquez Pérez, 1978:154)

De igual forma, otros grupos del continente, siguiendo caminos diferentes convergían hacia las mismas conclusiones. Tal es el caso del grupo Libre Teatro Libre (LTL), creado en 1969 justamente utilizando ejercicios de creación colectiva en la Universidad de Córdoba. Al año siguiente el grupo deviene en independiente y su obra "El asesinato de X" ya será una expresión de creación colectiva. Curiosamente, este texto fue elaborado como guión cinematográfico y no como obra teatral, debido al criterio que sostenía el grupo de: que el pueblo no conoce el lenguaje teatral, ya que el teatro se ha alejado de lo real, y en cambio sí conoce el lenguaje cinematográfico, que frecuente más", aspecto éste que incluso llegaron a comprobar durante la creación de esta pieza. (Escudero, 1972 y 1978:46).

Otros grupos que rápidamente se adhieren a las técnicas de creación colectiva durante los años setenta fueron algunos de Puerto Rico (Colectivo Nacional de Teatro), Cuba (Conjunto Dramático de Oriente, Teatro Escambray), chicanos (Teatro Colectivo de Alburquerque), Chile (Aleph), Ecuador (Ollantay), Perú (Cuatrotablas), al igual que países como Venezuela o Brasil que se incorporarían más tardíamente.

#### LAS BASES TEORICAS DEL METODO DE LA CREACION COLECTIVA

Aunque la creación colectiva tiene raíces que podrían buscarse en la propia historia de América Latina, como ya se ha apreciado en este ensayo, no es menos cierto que muchas de sus orientaciones centrales pueden ser recogidas de movimientos y estéticas exógenas. De partida, para citar sólo un par de estos lineamientos, se piensa en la Commedia dell'arte renacentista-all'improvviso o a soggetto, según el tipo de improvisaciones usadas-y más aún, se podrían recordar los espectáculos de los antiguos mimos de la Grecia clásica, muy similares ambos en aspectos estéticos y hacia los cuales, curiosamente también, la historia del teatro no deja de tratar con cierta distancia.

Por otra parte, conceptos relativos al estudio del texto, participación del espectador, la noción de "obra abierta", compromiso ideológico en el teatro, la función didáctica del teatro y otros que alude la creación colectiva han sido, sin duda, el aporte de autores que ante contextos semejantes han efectuado novedosas propuestas para una renovación del teatro en muchos lugares del mundo.

En este sentido se podría señalar como otro ejemplo, el estudio del texto en la práctica utilizada por el TEC colombiano, el que según E. Buenaventura sigue un esquema propuesto por Rossillandi para el nuevo teatro italiano. Este concepto plantea que en la práctica teatral existen dos referentes centrales a considerar en la base misma de todo discurso dramático, lo que es estrictamente teatral, teatro (T), y lo que está al margen de esto, es decir lo que se denomina no teatro (NT). El primero es conjunto global de códigos y técnicas directamente relacionadas con el espectáculo teatral, y el segundo se refiere a todos aquellos elementos que normalmente se utilizan en el teatro pero que pertenecen a otro universo diferente al teatral, cuyo ejemplo más conspicuo lo constituye la propia realidad social, histórica, política o de cualquier tipo, que aún teniendo una relevancia extraordinaria en obras comprometidas o históricas pertenecen a campos como el de la sociología, historia o economía. De acuerdo con esta diferenciación, un montaje combina de alguna forma estos dos elementos, o no, para delinear una ruta característica. Por ejemplo, se podría iniciar un proceso partiendo de lo teatral propiamente, tener un punto intermedio no teatral y culminar con un elemento nuevamente teatral, esto es, seguir un esquema del tipo T-NT-T, que en realidad corresponde al más utilizado, pero no es el único. En el caso del Grupo Escambray cubano lo general es partir de una situación tomada de la realidad rural propia, es decir, se inicia con elementos no teatrales, para luego entrar a definir códigos dramáticos adecuados y terminar con un espectáculo que se proyecta hacia lo no teatral nuevamente - normalmente una asamblea-, es decir, sigue un esquema NT-T-NT. Lo importante es que esto no sólo sienta las bases para diferenciar un espectáculo de otro, sino que enfrenta el hecho teatral íntegro de una forma más rigurosa en su apreciación teórica, apartándose de la visión tradicional del texto e incluso de los géneros dramáticos.

Igualmente, si se toman los postulados de B. Brecht, especialmente en lo relativo a la participación activa de la audiencia, señaladas en su pequeño organon, se logra entender aquello que señala la creación colectiva como crítica del teatro tradicional que muestra la estructura de la sociedad como no influenciada por ella misma, por sus propios espectadores, y para lo cual se hace necesario proponer su transformación a través de técnicas dramáticas nuevas, con objetivos diferentes y buscando la participación activa de la audiencia, tanto en el disfrute del espectáculo como en la reflexión a que éste le mueve, aspectos estos que en latinoamérica se han profundizado intensamente.

También se ha mencionado la noción de "obras abiertas" en la creación colectiva, lo que es uno de los puntos más interesantes en las modernas interpretaciones del discurso dramático. Esta propuesta de U. Eco intenta eliminar la separación existente entre actores y público en el proceso creativo mismo del espectáculo, en una actitud modificante y modificable, dependiendo de las relaciones dialécticas que ejerce la obra, otorgándole primacía a la intervención de los actores, espectadores, debates interpuestos y por el intercambio de experiencias que puedan afectar la estructura de una pieza, sin que esta pierda calidad artística. Como lo ha señalado Eco, "la obra aquí es abierta como es abierto un debate, la solución es esperada y deseada, pero debe venir del concurso consciente del público" (Cit. por Leal, 1978, p.144). Esta opción, parece tener más validez cuando la posibilidad de renovación social permite y estimula la participación, de lo contrario corre el riesgo de llegar a ser una protesta pasajera, tal vez eficaz, pero sin proyección hacia un cambio de la estructura social.

El elemento ideológico de estas piezas, no obstante presentarse evidente y muy amplio, parece estar remitido al referente continental de América Latina. La ideología que relaciona el producto artístico con las condiciones de su desarrollo ha sido estudiada por Sánchez Vázquez, quien ha señalado que en la realidad de los años sesenta "las tareas de un arte de inspiración ideológico-político-revolucionario pasan a primer plano". (Cit. por Vázquez Pérez, 1978). El problema en relación con esto reside en la mala interpretación de la idea, en el sentido de plantearse como prioritario desde el campo teatral, único o exclusivo, los aspectos puramente revolucionarios, en desmedro de la calidad estética, como llegó a señalarse en el Festival de Manizales de 1971, respecto a la creación colectiva. (Monleón, 1978).

#### EL METODO DE LA CREACION COLECTIVA

El primer grupo en acceder al estudio y profundización teórica de la producción teatral según el método de la creación colectivo ha sido el Teatro Experimental de Cali (TEC), dirigido por E. Buenaventura, del cual han salido documentos más relevantes sobre su aplicación.

El hecho de aspirar a una amplia participación creadora de sus integrantes cambió drásticamente su forma de trabajo y planteó la necesidad del nuevo método. Al Trabajo tradicional, en el que un director concibe un montaje y éste es realizado por actores llamados a tal fin, se le fueron efectuando paulatinas modificaciones, importantes en su estudio.

En primer lugar, se abre un proceso de discusiones acerca del montaje que eran dilucidadas por la autoridad del director. Esto dió paso a un cuestionamiento de tal autoridad, en función de iniciativas válidas que el director



no aceptaba. Esta toma de decisión quedó entonces diluida, pero fue la forma en que se trabajó por un largo tiempo: un grupo en constante proceso de discusión, con un director responsable del montaje. Esto llevaría a que el sistema llegara a una contradicción insalvable en la toma de decisiones y en la función del director como responsable del espectáculo. Este será el momento en que el sistema de improvisaciones actorales pasa a ser el centro y base del discurso de montaje, lo cual lleva aparejado la desaparición de la función del director, entendida en su concepto tradicional. Su reemplazo como estructura recae en una relación grupal, sin distinciones de jerarquías. Mientras se montaron obras de autor, como fue la primera época de la creación colectiva, esta relación cambiará a texto-grupo. Esto condujo a vacíos y desequilibrios en el montaje, que era lo que suplía el director tradicional, por lo que hubo de buscarse una nueva fórmula en el proceso que consistió en la revisión en profundidad de esta experiencia para concluir una forma más "objetiva", "colectiva" y "metódica" de abordar la producción teatral colectiva. (TEC, 1978)

Este proceso inicial de la creación colectiva del TEC, al cabo del cual se llegará a una madurez del método llevó un período de unos cuatro a cinco años. Las primeras improvisaciones de escena cortas comenzaron en "La Celestina" (1966), luego vino un período de trabajo conjunto, de colaboración con un director, en "Ubu Rey" (1966), lo que daría paso al proceso de primacía de las improvisaciones actorales y de amplia responsabilidad grupal con el trabajo de "Los Papeles del Infierno" (1968). Una mayor participación en las decisiones del discurso de montaje se obtendría en ocasión de la obra "La indagación" (1968), lo que moverá al grupo hacia otras áreas del discurso dramático, ampliando la participación hacia la selección del tema de las obras, el estudio y análisis de textos, improvisaciones de mayor profundidad que conducirían a la re-elaboración de diálogos, como ocurrirá en los montajes de "El Fantoche Lusitano" (1969), y en "Seis horas en la Vida de Frank Kula" (1969), hasta que en 1970-71 se planteará la necesidad de teorizar sobre el método de trabajo en general y en particular, acerca del análisis del texto, primera aproximación hacia la dramaturgia colectiva, en ocasión de montar "Soldados" (1970). Desde este momento queda planteada la propuesta estructural de un método de creación global, en la que se fue avanzando desde haber colectivizado las etapas del montaje y dirección, actuaciones y finalmente, escritura colectiva de textos.

Luego vendrían nuevos montajes experimentales sobre variaciones del método con la obra "La Madre" de B. Brecht y "El Convertible Rojo"; hasta que en 1973, cuando se produce "La Denuncia", ya sobre la cuarta y quinta versión de "Soldados", todo se hace colectivamente y basado en una organización coherente desde donde se coordinan las labores del grupo, tanto en lo que corresponde a las funciones de actuación, dirección, como dramaturgia, que de ahora en adelante se realizan a través de comisiones especiales formadas para tal efecto y de acuerdo al programa de cada producción.

En forma general, el TEC ha establecido tres formas básicas para desarrollar la creación colectiva: 1) partiendo de un texto existente, de autor, sobre el cual el grupo efectúa su análisis y prepara su proyecto de montaje; 2) cuando el texto se prepara por parte del grupo, y luego se continúa según la forma previa; y 3) cuando texto y montaje se preparan por la totalidad del grupo, según una visión de trabajo interna. Este último sistema conduce normalmente al esquema segundo, es decir, que dada la dificultad de escribir un texto por parte de todo un colectivo, éste es encargado a una comisión especial, sobre el que luego todo el grupo efectuará su análisis. Desde

ya se observa una de las dificultades mayores que enfrenta la creación colectiva, cual es la de reemplazar al dramaturgo, aspecto que será estudiado con mayor detenimiento más adelante.

Para el segundo esquema señalado, aparentemente el más común y viable en los grupos colectivos, el TEC dividía su trabajo general en cuatro etapas básicas: a) investigación temática, b) elaboración y análisis del texto dramático, c) montaje propiamente tal, y d) síntesis abierta, etapa que se realiza conjuntamente con las presentaciones y que puede introducir cambios incluso en las premisas básicas iniciales del proyecto montaje. Este proceso variará, igualmente, de acuerdo con el tema, obra seleccionada y con las características del grupo que lo realice, aunque en lo fundamental estas etapas se mantienen. Por ejemplo, otro grupo de importancia también en esta época de desarrollo del método, como lo era La Candelaria, en opinión de su director S. García (1982), dividía el trabajo en cinco etapas, cuyos detalles eran: a) investigación histórica del tema, b) análisis del material en función de las improvisaciones, c) búsqueda de una estructura dramática, de líneas temáticas y de hipótesis de trabajo, d) diseño de un perfil de discurso de montaje y encuentro del argumento con las líneas temáticas, produciendo un guión básico y e) montaje y elaboración del texto por comisiones especiales a este efecto.

En todo caso, para la experiencia de la creación colectiva, lo más importante parece ser la definición del tema, o conflicto central de la obra, que corresponde a la esencia de su contenido. De ahí que gran parte de estas obras insistan en temas de contenido histórico o sicopolítico, que es donde abren una nueva perspectiva para el teatro continental.

A lo largo de este proceso, el conflicto no aparece de inmediato, sino que se va dando paulatinamente, a medida que se van descubriendo nuevos detalles del contenido temático. Esto conduciría, a su vez, a lo que corresponde al argumento de la obra. Es decir, el argumento es la forma como se presenta un tema o conflicto. Ambos, tema y argumento, se desarrollan a través de las líneas temáticas o argumentales, como señalaba S. García más arriba. De esta forma se reproduce la estructura dialéctica contenido-forma, siendo el tema la expresión de lo primero en tanto que el argumento, lo segundo, como quedó claro en la IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones, en 1978. (Buenaventura, 1978; García, 1978; Triana, 1978).

El método comienza, por lo tanto, por la escogencia de un tema o historia, punto de partida de la elaboración del texto. Este paso corresponde al primer nivel del trabajo en grupo, que en su determinación social está referido a la definición de sus objetivos estéticos, de lo cual dependerá la dimensión textual. Inmediatamente se inicia un segundo nivel de trabajo que corresponda a la discusión del texto, bien sea este de autor o bajo la forma de un proyecto de la comisión de texto del grupo. En este nivel todo el conjunto actúa en forma crítica. Metodológicamente el texto se analiza partiendo de lo particular a lo general y vice-versa, visto como estructura dramática y como virtualidad de un espectáculo.

El tercer nivel está dedicado a sintetizar las definiciones y conceptos fundamentales que constituyen el texto de estudio, razón por la cual se le conoce con el nombre de "prueba de texto". Aquí se discute todo en términos de estructuras significantes y subestructuras iconográficas. En función del proyecto de montaje corresponde determinar el conflicto central, en tanto referencia analítica. Siguiendo la teoría de Tomacheski, el TEC procede a defi-

nir la trama y el argumento. La trama queda definida como "el conjunto de acontecimientos vinculados entre ellos", que puede ser expuesto en cualquier orden cronológico, causal, combinado. A su vez, estos acontecimientos pueden estar relacionados en forma solidaria o aislados, según sea su influencia en el desarrollo del relato dramático.

Para su análisis se estudian los acontecimientos asociados y se ordenan cronológica y casualmente, lo que lleva a configurar lo que se denomina la "urdiembre de la historia". Con esto se pasa a elaborar la fábula, ordenada cronológicamente, que consiste en el relato simple, suscito y sencillo del cuento a que se refiere la obra. Así se estudia el todo de la trama, parte por parte.

Este estará compuesto por los mismos acontecimientos que conforman la trama más otros aparentemente menos decisivos, denominados "libres o auxiliares", que se relacionan "con la manera como los personajes realizan la trama". Es decir, corresponde a la "elección" de los personajes. El argumento, a diferencia de la trama, sigue para el TEC un orden cronológico. La trama sigue el orden temporal establecido por el relato. El análisis de texto culmina cuando a partir de todas estas relaciones se logra deducir con claridad el conflicto central, núcleo fundamental del método. (TEC, 1978, pp317-322)

En el desarrollo de la obra van desapareciendo sus contradicciones internas, lo cual hace necesario una división del texto en secuencias, acciones y motivaciones.

La secuencia se determina cuando una de las fuerzas en pugna hace cambiar decisivamente su motivación. La situación "es un estado de las fuerzas en pugna", un instante de la correlación de fuerzas que no cambia con los personajes sino cuando se transforma esa misma relación. Las acciones, a su vez, son las "unidades básicas del conflicto", así una unidad puede estar constituida por una o más acciones e, igualmente, puede ocurrir que una motivación varíe momentáneamente para volver a aparecer después, determinando una subacción. En esta dinámica dramática que se trata de esquematizar puede haber "tal condensación de conflictos, que situación y acción se superponen y coexisten la una a la otra". Las acciones, en tanto, estarán determinadas por la motivación. (TEC, 1978, pp 325-329)

El cuarto nivel de trabajo es el de las improvisaciones. En este nivel ya se comienza a elaborar el discurso de montaje, y a diferencia del nivel anterior, en que todos los del grupo se iban transformando en algo así como dramaturgos y críticos, en éste cada actor "se divide en actuante y actor".

La Improvisación se efectúa sobre un conflicto concreto, vale decir, cuando todo el esquema conflictual ya reseñado está claro. El discurso de montaje es del tipo iconográfico, conformado por imágenes fundamentales. Por esta razón éste es el nivel en donde la ideología del grupo (estética, política o social) define las orientaciones fundamentales del discurso dramático, organiza su escritura, selección, lectura y secuencia de imágenes. (TEC, 1978, pp. 343, 331-2)

En este nivel el TEC destaca que esta dimensión ideológica no puede confundirse con el contenido del discurso dramático y sus imágenes, lo que saturaría ideológicamente la obra, obstáculo de una práctica artística que no incorpora reflexión. De ahí que haya que resaltar su alcance en forma clara: "el contenido

el mensaje" de un espectáculo está constituido por todos los elementos que intervienen en él y por la combinación particular de los mismos. Ningún elemento aislado (la ideología o las imágenes, por ejemplo) es portador del contenido o del mensaje o determinante en este sentido". (TEC,1978, pp.332-3)

Al inicio de la aplicación del método, las improvisaciones constituyeron el centro único o absoluto de la creación colectiva. En este sentido eran, o bien especies de exorcismos en búsqueda de una autorrevelación actoral, influida naturalmente por la aplicación superficial del método de Stanislavski a que estaban acostumbrados los actores, o bien una descripción esquemática propuesta por el director. En esa época aún no se había descubierto el sistema analógico, la "analogía como medio de volver crítica y creadora la improvisación". Puesto que las improvisaciones son las creadoras de las imágenes que contienen un montaje y por tanto, cruciales en el discurso dramático, son también el material básico para la refinación de ese mismo discurso.

A las improvisaciones analógicas se llega luego de haber definido con claridad el esquema conceptual. La analogía se constituye, en esta forma, en un elemento central del montaje y del discurso final de la obra. La improvisación sobre la acción virtual que se describe en el texto presenta dificultades de continuidad semántica que se distancian con la analogía. En este caso, los actores trabajan como autores, creando pequeñas historias o juegos análogos, referidos al conflicto e historia de la obra.

El resultado de estas improvisaciones es, de una parte, una serie de proposiciones de "núcleos" concretos de conflictos, y de otra, propuestas espaciales, rítmicas, sonoras, escenográficas, para la obra.

Todas estas propuestas son soluciones alternas a la virtualidad que propone un texto y por tanto, deben ser analizadas en función de tal virtualidad, del desarrollo de las propias improvisaciones y de la práctica grupal en relación con su proyecto ideológico. Esto culmina cuando el grupo llega a una proposición de "improvisación de montaje", propuesta final del análisis de ejercicios previos.

Esto a veces llega a producir cambios a nivel del conflicto mismo. Por ello, su análisis debe ser evaluado en función de una nueva representación, en un proceso de dos vueltas: la primera para seleccionar el boceto general del discurso de montaje, y la segunda, para re-elaborar este esquema y refinarlo. Los textos ahora ya serán los finales, aunque no definitivos. La significación del discurso dramático ya será la deseada y los intereses del grupo ya deben estar satisfechos. Es un nivel de discurso objeto, en donde las premisas y presupuestos conceptuales están ya implícitos.

El quinto nivel de trabajo se le denomina de la "artificialidad", en el cual se procede a elaborar la partitura del espectáculo, en el cual el TEC (1978) destaca que " el actor se convierte en signo consciente que se relaciona con otros signos del espectáculo... signo entre otros signos reúne en esta etapa -como síntesis dialéctica- al actuante y al actor en los cuales se había dividido" (p.343).

El sexto nivel es de relación con el público, es decir, el que se centra en la comunicación dramática. El actor será ahora emisor y receptor. Las reacciones del público se plantean a nivel del grupo para ser evaluadas, midiendo bien los cambios para evitar que la propuesta entregada se altere fundamentalmente.

## LA FUNCION DEL DIRECTOR Y DEL AUTOR EN LA CREACION COLECTIVA

Dos de los aspectos más debatidos en torno a la creación colectiva han sido los relativos a la función del director y del autor dramático que, aparentemente, son absorbidos por el grupo colectivo. Su respuesta, en gran parte, se da al observar cómo el método resuelve los problemas de la puesta en escena y de la dramaturgia. Por otra parte, está lo suficientemente claro por la experiencia desarrollada que la creación colectiva no reemplaza estas funciones, sino que tiende a establecer nuevas relaciones en el trabajo teatral.

El primer paso que dió la creación colectiva en el desarrollo de su método fue el de encontrarse con las funciones del director del teatro tradicional, individualidad responsable de la puesta en escena. De ahí que lo que se ha propuesto ha sido modificar sus funciones. Sin embargo, su figura no desaparece, como algunos pretenden interpretar de este reordenamiento de funciones. En la nueva concepción, el director adquiere una nueva connotación, al ser el encargado de la totalidad del espectáculo, como lo señala Vázquez Pérez (1975):

Es el encargado de la totalidad durante todo el trabajo. Su trabajo no es el de simple coordinador, puesto que la totalidad no es la suma de las partes, no es cuantitativa sino cualitativa. Su tarea dentro de la nueva división del trabajo, no sólo no ha disminuido, sino que se ha vuelto más rica y más profunda, lo que ha perdido en autoridad, lo ha ganado en creatividad.(p.142)

Frente al esquema del trabajo tradicional, en el cual el director era el centro de toda la actividad de montaje del espectáculo, al que confluía el trabajo de distintos especialistas, dejando fuera al actor, que era el realizador de sus ideas, la creación colectiva opone la conjunción de especialistas en "una relación que pasa por instancias, niveles y etapas, pero es siempre colectiva". (Buenaventura,1980)

Igualmente, la creación colectiva ni evita al dramaturgo ni lo reemplaza por los miembros del grupo, sino que se redefine una nueva relación en torno a la creación de textos para el grupo, tanto en lo relativo a las relaciones internas como externas a su realidad social. Además, la creación colectiva se ha planteado como objetivo del método la realización total de un espectáculo, y no una de sus partes, como lo es el texto.

Pero esto no resuelve el problema de fondo de la dramaturgia, cual es la de definir cómo un grupo puede crear situaciones dramáticas continuas y coherentes, y a la vez, darle ese sello tan personal y característico que tienen las obras de autores individuales. Este es, tal vez, uno de los aspectos más complejos que tenía que resolver la creación colectiva, por cuanto el texto teatral está íntimamente relacionado con el modo de producción teatral más tradicional, con el cual este método se proponía romper en forma definitiva

Sólo en 1980 aparece un artículo de E. Buenaventura relativo a este aspecto. Su autor, director de un grupo que utiliza la creación colectiva, y autor, además, de numerosas obras de teatro debió enfrentar el tema directamente.

Para Buenaventura, una obra teatral es:

Un sistema de textos o códigos (visuales y sonoros) que no puede producirse sin la mediación de los espectadores, que sólo existe en la relación particular con estos, puesto que esa relación le da toda su dimensión de espectáculo vivo, único e irrepetible. (p.18)

Esta definición de un texto en función del espectador y centrado en el espectáculo casi no deja posibilidad de contar con su escritura, sino que se da como única posibilidad la existencia de una especie de "partitura", que reseña en forma rigurosa un espectáculo, que es irrepetible, por lo cual no constituye texto o registro textual, sino en cuanto elemento del espectáculo.

Sin embargo, la propia experiencia de aplicación del método de la creación colectiva fue despejando muchas dudas y aclarando aspectos que las definiciones y conceptos no tocaban.

Los primeros intentos de dramaturgia colectiva fueron hechos en ocasión de la producción de "Soldados" (1970), que como se pudo apreciar antes, se realiza luego de haber colectivizado ya lo relativo a la dirección y al montaje escénico. El tema ya estaba claro, era este un acontecimiento histórico relacionado con el primer conflicto obrero de proporciones realizado en la zona de las bananeras colombianas. Luego de realizadas las investigaciones requeridas se abrió la discusión sobre su montaje y, finalmente, se nombró una comisión de texto que enfrentó el problema dramático, tomando como base la obra del mismo nombre de Carlos José Reyes.

Hasta "Soldados", lo que se hacía en realidad era simplemente dramatizar una historia, es decir, poner un tema interesante en forma dialogada, desarrollando sus personajes y una serie de acciones propuestas, lo que equivale a tener un texto teatral ilustrativo de las apreciaciones históricas, sociales o ideológicas del grupo. Pero aún no se entraba en el campo artístico, que es cuando se da ese "salto", casi indefinible, que en forma personal sabe dar cada artista y que responde a una motivación íntima y compleja que caracteriza su creación, que no puede transferirse a otra persona ni a un grupo.

Este elemento recibió el nombre de "mitema", factor nuclear, central, que está presente en toda obra y en cada parte del espectáculo construido sobre ella. En Soldados, el mitema era "la contradicción del soldado, a la vez pueblo e instrumento de represión". (Buenaventura, 1980, p21) En cada acción, y en cada personaje se encontrará inserto este elemento, esta contradicción. Gracias al mitema, explica Buenaventura, se podría dar ese salto desde los planos de contenido y expresión externa a los de contenido y expresiones artísticas. De esta forma, "Soldados", no ha sido sólo una dramatización, sino una creación, porque al estructurarse en torno al mitema "adquiere su autonomía, despliega su polisemia en un movimiento a la vez centrípeto y centrífugo". (p.23)

Sin embargo, el TEC tiene un dramaturgo profesional que fue el encargado de escribir, en definitivas, ese texto verbal, y que contiene todas las tensiones que proyectan las situaciones, que es autónomo y por lo tanto, obra de arte que puede ingresar a la literatura inclusive, aunque esto último no se lo plantee.

El dramaturgo, como puede observarse, seguirá funcionando, como lo ha hecho siempre, al no verse reemplazado por el colectivo, mantiene su oficio y técnicas particulares aún ante la presencia del grupo.

A su vez, la comisión del texto colectivo, trabaja con el dramaturgo colaborando en crear la estructura profunda de la pieza o estructura de la acción, luego los acontecimientos se organizan en torno al mitema, el proyecto adquiere unidad artística, ya es una obra, pero el dramaturgo aparece como ireemplazable, como el mismo E. Buenaventura (1980) ha debido reconocerlo:

El texto literario, la escritura de los parlamentos, es trabajo del dramaturgo. Y es un trabajo de especialista de poeta, relativamente libre y autónomo. (p.26)

Por esta razón, se podría concluir, la creación colectiva no entra en contradicción ni se excluye con la dramaturgia, sino que se complementan y enriquecen al abrir nuevos caminos para constituir un discurso dramático más amplio, un teatro de autor y de creación colectiva. Parece evidente, como expresa también Carlos J. Reyes, que el teatro en cuanto arte, "no puede renunciar a una serie de consideraciones poéticas y literarias".(Cit. por Schmidhuber, 1982) El problema que no podrá seguirse arrastrando es el de sostener formas tradicionales de producción teatral, que le restan toda posibilidad de renovación y de expansión de su espacio artístico, como algunos desearían.

#### LA ESTETICA PARTICIPATIVA

Lo que, sin duda, es un aporte al desarrollo de la escena latinoamericana que va dejando la creación colectiva es una nueva visión estética que se incorpora a la forma de hacer teatro. No se trata de ver en esto un respaldo a ciertas posiciones muy ligadas a lo ideológico, o de descalificar a quienes no la utilizan, sino más bien de examinar los principales factores que se han incorporado y su proyección en el campo del teatro.

La revisión de muchas obras realizadas a través del método de la creación colectiva tiende a destacar que en esas piezas otorgan a sus realizadores una gran flexibilidad creativa, tanto a nivel grupal como para las individualidades que allí participan. Esto se explicaría por los supuestos básicos del método que otorgan múltiples funciones a los realizadores. Pero, igualmente, esto mismo les ha restado complejidad y hasta cierto punto, profundidad a tales obras, especialmente en lo relativo a explorar temas y perfil de sus personajes.

En efecto la gran mayoría de las obras realizadas con la creación colectiva durante los años setenta son de corte histórico, episódicas, que intentan efectuar un nuevo relato de situaciones históricas y sociales nacionales confusas o que la historia tradicional oculta. Igualmente, los temas se aproximan directamente a la problemática inmediata, instantánea, del pueblo en su concepto ideológico, dejando la parte humana en un plano adjetivo. Estas obras se han presentado formalmente como el relato, generalmente cronológico, expresado en una serie de escenas, tipo escena múltiple, yuxtapuestas o relacionadas entre sí por medio de elementos narrativos, musicales o poéticos, que de una parte amplían la visión histórica de los temas, pero que de otra, le restan espesor y textura artística a la obra. Es cierto, igualmente, que uno de los objetivos de la creación colectiva es el de efectuar un esclarecimiento ideológico de los problemas sociales e históricos de

los pueblos, la dificultad consiste en traducir este objetivo, muy válido, en códigos teatrales adecuados. Es decir, y tal como se viera en páginas anteriores, se trata de incorporar el elemento teatro en una composición dramática conjuntamente con ese rico material que se está trabajando y que constituye el llamado "no teatro". De esta forma la validación revolucionaria de una obra de creación colectiva -y en general de cualquier obra- no debiera estar sustentada únicamente en el lenguaje ideológico, sino en un discurso teatral integral que tiene un contenido revolucionario. Durante los años setenta el proceso de creación colectiva ha dado lo máximo de sí en la búsqueda de dimensiones y lenguajes para realizar un teatro popular de calidad. De hecho sus experiencias en torno al reencuentro con las raíces de los pueblos y con su historia son indudablemente un acierto que ha marcado una profunda diferencia con el teatro tradicional.

En cuanto a temas, en la creación colectiva parece estar claro que los conflictos pasionales o psicológicos no tienen interés, son los grandes temas sociales los que acaparan su centro, los que en el proceso de creación son llamados "acontecimientos", y que vistos en forma comparativa le otorgan a la creación colectiva una nueva diferencia de orden estructural con el teatro tradicional.

Sin embargo, los protagonistas de estas obras, aun cuando en general se presentan bien caracterizados, se presentan inmersos en las pugnas sociales, y a veces en oposición a los sectores campesinos y obreros. El desarrollo dialéctico de los conflictos, apoyados más en sus causas y efectos, no ha dejado de dar un peso muy ostensible al aspecto económico, que en muchas de estas obras es vital para el desarrollo de los acontecimientos, lo que trae a la discusión una antigua polémica de la estética marxista en torno al papel del arte en la sociedad y de las relaciones de una obra con la base material y con las superestructura. En estas obras parece darse un cierto determinismo económico sobre las propuestas teatrales, aspecto que en los años ochenta ha sido muy criticado por nuevos sectores de la estética marxista más abiertos a otorgar a las obras una cierta independencia.

La utilización de formas tecnológicas, tomadas de los medios de comunicación social, se ha hecho para criticar e intentar desmontar sus efectos publicitarios que se dirigen a romper el efecto ilusionista con que llegan al espectador, siguiendo el camino de conocidos autores que lo han hecho como Piscator, Brecht y Valle Inclán.

El significado más profundo de la estética colectiva se encuentra en tres factores nuevos que ha logrado imponer y que han tenido una amplia receptividad en todo el teatro de América Latina: 1) su forma de organizar para encarar el trabajo teatral bajo formas colectivas, 2) sus métodos empleados sustentados en claros principios teóricos y en una amplia experimentación como no ha habido en otro teatro continental, y 3) el tratamiento acertado de temas profundamente populares y recurrentes en formas autóctonas y de la propia realidad social.

Estos elementos constituyen la base de lo que con propiedad se ha denominado la estética participativa que ha incorporado la creación colectiva como uno de los más interesantes aportes al desarrollo del discurso dramático continental. Esto ha estado latente en muchos teatristas que por años buscaron alternativas para el desarrollo del teatro popular y es lo que ha llevado a decir a Carlos J. Reyes (1978) que la creación colectiva es "un teatro hecho por un nuevo hombre de nuestro continente, que trata de ser, según la expresión brechtiana 'un actor de la era científica' ". (p.73)



Igualmente, debe expresarse que la creación colectiva se ha asentado en una amplia consciencia latinoamericana, de contenido liberador y popular, en cuya estética teatral se plantea una real búsqueda de respuestas teatrales que podrían obtenerse en un largo plazo, poseedora también de una orientación cultural completamente diferente a lo conocido, opuesta y muy rechazada por considerarla politizada. Es claro que existiendo una contraposición de intereses ideológicos una posición determina la otra y en esa encrucijada se ha debatido la creación colectiva, como bien lo subraya E. Buenaventura al referirse a este aspecto, cuando expresa que "a los señores del otro lado se les oye decir con frecuencia 'eso es política, pero no es teatro, no es arte', porque la definición del arte ya la tienen hecha. Mientras nosotros no; la estamos haciendo". (Monleón, 1978, pp.109-10)

## CONCLUSIONES

Finalmente, quedarían por concluir algunos aspectos relativos a la proyección y significado que la creación colectiva ha alcanzado hasta los años ochenta, que son el motivo de estas últimas páginas.

Tal y como se ha visto, el método de la creación colectiva surgido en mitad de los años sesenta, rápidamente se transformó en una de las formas más populares de hacer teatro, tanto en niveles universitarios como en el ambiente profesional y de las propias comunidades. Todos los factores reseñados en su inicio se han ido dando en este recorrido. Su auge coincide con un momento en que en el teatro latinoamericano domina la estética del absurdo, a la que logra desplazar. Igualmente, su implantación se asocia a una época en que el teatro comprometido también se hace relevante en el continente. Este panorama genérico no hace sino resaltar el hecho de que esta forma teatral encuentra una encrucijada estética privilegiada, en la que parecen encontrarse raíces precolombinas, contribuciones de importantes autores europeos que hasta ahora no habían tenido una aplicación madura de sus postulados (por ej., Brecht, Weiss, Piscator, Eco, entre otros), a lo que se sumará un marco conceptual propicio. Su aplicación, por lo tanto, es compleja y estos factores observados tal vez sean unos pocos del total que han intervenido aspecto que seguirá abierto a su estudio por un tiempo más.

Por otra parte, el método de creación colectiva en su desarrollo fue haciendo cambios en su enfoque anti-jerárquico y acomodando su posición socializante de los medios de producción teatral. El hecho mismo que grupos de calibre como Escambray de Cuba mantuviera cierto respeto por alguna de las funciones tradicionales del teatro, y especialmente, que se incorpore al método luego de transcurridos más de diez años de la Revolución y de la aparición de las técnicas de la creación colectiva, indican que alguno de los supuestos teóricos esbozados en su inicio no tuvieron su contraparte en la praxis de un país socialista, lo cual reorientará sus lineamientos. En síntesis, el transcurso del tiempo lleva a señalar que el método no hace tabula rasa de todo lo anterior: no hay ciertamente, una abolición de las funciones del director, dramaturgo y otros especialistas del espectáculo, sino que lo que se incorpora ampliamente es una nueva dimensión en la que los principios de la participación se ponen de relieve. Pero, igualmente, habrá de reconocerse que la creación colectiva incorpora en su método una serie de valores estéticos de interés renovador, especialmente en lo relativo al desarrollo actoral, en la búsqueda de nuevos códigos de comunicación, en los temas planteados y en la relación que intenta establecer en la vieja disputa forma-contenido para el discurso dramático latinoamericano. Más, esto no debe llevar a la

confusión de que la aplicación del método conduce a una garantía de un teatro revolucionario único, idéntico en ideología. Es, indudablemente, un teatro político en sus bases, pero del que no se puede hacer correspondencia entre un método de trabajo e ideología. La estética participativa, en cambio, sí es responsable de que en la actualidad el teatro latinoamericano descansa y se nutra especialmente del teatro que realizan sus comunidades urbanas y rurales, en donde el método es aplicado con profusión, como también de sectores del llamado teatro arte o profesional que han encontrado en sus principios una forma remozada de encarar el hecho teatral.

A treinta años de su inicio, la creación colectiva continúa siendo el centro de discusión en el llamado Nuevo Teatro latinoamericano, tanto en lo relativo a su vigencia como en su proyección. No debe olvidarse que en la IV Sesión Mundial de Teatro de Naciones (1978) se la consideró "uno de los caminos más importante del Teatro del Tercer Mundo". No obstante, las opiniones en la actualidad se encuentran divididas entre aquellos que piensan que prácticamente ésta constituye un redescubrimiento del hecho teatral y otras que la consideran un movimiento impactante, vital, interesante, apasionante o escépticos en su devenir futuro, ante lo cual se afianza su vigencia y eficacia en el tratamiento de temas históricos, documenta, urgente, pero en el cual se revela que a futuro podría sintetizarse en alguna de las otras formas conocidas del teatro popular.

Ya a inicios de los años ochenta se observaba que la creación colectiva no sólo no desplazaba al autor dramático, sino que además ya mostraba cierto desgaste y desinterés (Schmidhuber, 1982, p.52). En Colombia mismo, el grupo La Candelaria en 1980 realizó un taller de autores dentro del mismo grupo, producto de lo cual surgieron obras individuales de excelente calidad como "Diálogos del rebusque" de Santiago García y "La otra escena" de Fernando Peñuela, textos que Rosalina Perales (1989) considera tal vez como los mejores que ha producido el grupo además de "El Viento y La Ceniza" de Patricia Ariza, textos surgidos a partir de la relación creadora con el grupo y con lo cual abandona su línea de creación colectiva tradicional para dar paso a otra perspectiva, iniciada con "El Paso" (1988), en la cual el trabajo colectivo se inicia a partir de personajes complejos, en un desarrollo de tipo más bien creativo actoral, no interpretativo ni de estructura argumental, carente de un carácter informativo o didáctico. (Reyes, 1988)

En este mismo sentido, también es importante señalar lo que ha ocurrido en Chile en donde el autor adquiere cierto grado de asociación con el grupo para realizar una creación colectiva del tipo "grupo-autor individual", como lo ilustra la obra "¿Cuántos años tiene un día?" del grupo ICTUS y Sergio Vodanovic o "Te Llamas Rosicler" del grupo Imagen y Luis Rivano, Taller de Investigación Teatral y Raul Osorio, etc.

Esto ha significado que a fines de la década de los ochenta vuelvan a la escena una serie de dramaturgos de décadas pasadas que continuando su labor individual hoy son una nueva fuente de desarrollo del teatro en una combinación con las ya señaladas y que en países donde no hubo una manifestación fuerte de creación colectiva, como es el caso de Venezuela o Brasil, el discurso dramático autoral se haya robustecido significativamente y se amplíe su influencia incluso a sectores que practican la creación colectiva. Por su parte E. Buenaventura, luego de proyectado y alcanzado una amplia madurez su método, se ha dedicado a la investigación semiológica de las relaciones de textos verbales con la función actoral casi pura, dejando a descubierto

esta interesante polémica ante la cual ahora parece desligarse cuando expresa que "no este que este análisis (el semiológico) nos vaya a resolver el problema de cómo escribir teatro o cómo llevarlo al público, porque esas formulas no existen..." (Buenaventura, 1988, p.54 Subrayado nuestro).

Tal vez , uno de los aspectos más importantes que se observan de esta discusión finalmente, es el hecho de ver confirmado que las expresiones escénicas del pasado, mientras más autóctonas- integrales y reales en su conformación- se convierten en prólogo de las innovaciones contemporáneas, aspectos que cuestionan desde otro ángulo las formas experimentales llamadas vanguardistas, y de lo cual la creación colectiva es un claro ejemplo. Igualmente, se pone de manifiesto que la liberación del hombre, especialmente mirada desde el punto de vista sociopolítico, puede llegar a ser un aspecto crucial en el desarrollo del discurso dramático -que puede llegar a constituirse finalmente en un trauma de la liberación- casi permanente del teatro popular y que puede convertirse en orientación válida de independencia cultural, o al menos, para la sobrevivencia artística, catalizador de una fuerte corriente experimental escénica -como lo ilustra la propia creación colectiva-, base inagotable del redescubrimiento de la historia de los pueblos de América Latina.

Caracas, Febrero de 1990.

BIBLIOGRAFIA CITADA.

- Baycroff, B. "Entrevista con Santiago García" LATR 15/2 (1982):79.
- Buenaventura, E. García, S. et al, "La creación colectiva como vía del teatro popular" IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones, Col. N° 3, Caracas, 1978, pp. 53-74.
- "Ensayo sobre dramaturgia colectiva" Conjunto N° 43 (1980):18.
- "Texto verbal y texto no verbal" en: Pérez C., M. (ed.) Escenarios, pp.42-54.
- Escudero, M El asesinato de x, en: Casa, Teatro latinoamericano de Agitación, Cuba: Casa, 1972.
- et al. "Debate sobre el teatro de creación colectiva" en: Garzón C., F. Recopilación, p.46.
- Espinoza Domínguez, C Entrevista con M. Galich. "Creación colectiva: un teatro necesario y urgente" en: Garzón C. F., Recopilación, pp.38-39.
- Garzón Céspedes, F. Recopilación de Textos sobre el Teatro de Creación Colectiva Cuba: Casa, 1978.
- González D., F. "Chiche en el día de todos los santos" Revista Nueva Sociedad N° 100 (1989): 168-73.
- Leal, R. "Un teatro que ayude a transformar la realidad", en: Garzón Céspedes, F. Recopilación, pp.127-129.
- Monleón, J. América Latina: teatro y revolución, Caracas: Ateneo, 1978, pp.20-22.
- Perales, R Teatro hispanoamericano contemporáneo, 1967-1987, Vol. 1, Mexico: Ed. Gaceta, Col. Escenología, 1989.
- Pérez C., M. (ed.) Escenarios dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica, Vol.1. Madrid: Centro de Documentación teatral, 1988.
- Reyes, C.J. "Fulgor y límites de la creación colectiva" en: Pérez C., M (ed.) Escenarios, pp.42-51.
- Schmidhuber, G. "Encuentro teatral América Latina-España" LATR 15/2 (1980):55.
- Shank, T. "Collective creation" The Drama Review 16-2 (T-54)(Jun.1972):3-31.
- Teatro Experimental de Cali, "Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC", en: Garzón Céspedes, F. Recopilación, p.314.
- Ugarte Chamorro, G. "El teatro de la calle no es novedad" El Nacional (Caracas) 16 Jul.1978:C-21.

Vázquez Pérez, E. "La audacia colectiva frente a los mitos y la colonización cultural" Conjunto N° 18 (1973): 17-18.

-"El teatro de creación colectiva en América Latina"  
en: Garzón C.,F. Recopilación, p.145.

Vázquez Sánchez, A. Filosofía de la praxis, cit. por Gilberto Martínez,  
Hacia una auténtica creación colectiva, en: Garzón C.,F.  
Recopilación, pp.184-85.

Villagómez, A. "Hacia la socialización de la producción teatral en la América Latina" en: Garzón C., F. Recopilación, pp.120-121.