

El método de creación colectiva en el teatro colombiano

EDUARDO MÁRCELES DACONTE

“Colombia es hoy la vanguardia del teatro hispanoamericano,” expresó el crítico y dramaturgo guatemalteco Manuel Galich vocalizando su apreciación palabra por palabra sin dejar de escudriñar la sala abarrotada del TPB para detectar el efecto de su comentario en el público asistente. No se equivocó. Una espesa complacencia se manifestó en las ligeras sonrisas de innumerables espectadores y todo el mundo se apresuró a registrar la observación en su libreta de notas, en su grabadora o, simplemente en su memoria. Este enjuiciamiento elogioso del arte dramático colombiano, exteriorizado por el Director de la revista *Conjunto* de Cuba—una publicación especializada en teatro—es muy elocuente del criterio generalizado en América Latina sobre el teatro colombiano.

En el proceso de formación del movimiento teatral colombiano se conjugaron circunstancias teatrales y extra-teatrales que propiciaron su relativo auge actual. La primera circunstancia extra-teatral que subraya este desarrollo escénico está encuadrada dentro del estado de aridez cultural que han implantado los regímenes fascistas que pululan en América los cuales han extirpado toda semilla de creatividad artística y, en consecuencia, toda expresividad teatral. Este hecho ha forzado el desarrollo de un teatro subterráneo algunas veces subjetivo, otras crítico, que se halla en la necesidad de recurrir a todas las artimañas para disfrazar el mensaje y escapar así de la represión omnipresente. Por otra parte, ha dado impulso a un teatro comercial que se manifiesta en montajes intrascendentes que poco o nada contribuyen a la formación de una genuina dramaturgia nacional. Esta circunstancia nos ha privado de una sana confrontación con otros valores dramáticos del hemisferio y nos ha ubicado en la inquietante posición de insularidad teatral en que hoy nos encontramos. Pero dentro de este cuadro árido retoñan importantes intentos teatrales en Guatemala (Teatro Guerrilla, por ejemplo), y Costa Rica; una germinación incipiente pero valiosa en Perú y obstinados remanentes en Argentina, Uruguay y Brasil con todos los riesgos implícitos en el reto a la militarización del orden político y social imperante. Sólo Cuba, por sus condi-

ciones especiales, ha logrado cimentar un movimiento teatral que supera al de cualquier país hispanoamericano. Pero en ningún otro sitio se ha consolidado el arte dramático con el vigor que caracteriza al teatro colombiano.

La segunda circunstancia extra-teatral de carácter nacional surge como una contradicción directa de la retórica democrática de los gobiernos del Frente Nacional, la cual propició inconscientemente el crecimiento de un movimiento teatral robusto que se gestó y nutrió al margen de intervenciones políticas castrantes pero sin contar jamás con su apoyo decisivo. Aquí hay que señalar que de no ser por la vinculación crucial de los grupos revolucionarios a la actividad teatral como consecuencia de la necesidad de comunicarse con el pueblo a todo nivel, el arte dramático hubiera seguido el camino del "teatro digestivo" (como acertadamente llama Galich al teatro comercial). Es preciso observar también que paralelamente al desarrollo de un buen teatro político, se filtró un panfletismo estridente que propone un esquema de lucha facilista dentro de un marco de utilitarismo ideológico—en detrimento de la calidad estética—que ha desvirtuado en cierta manera el empeño artístico de la colectividad teatral colombiana.

La circunstancia propiamente teatral más significativa de este proceso ha sido sin duda la tradición escénica del país evidenciada en el fogueo anual a que se sometían los conjuntos teatrales en eventos que tomaron diferentes características a partir del Festival Nacional de Teatro (Colón, Bogotá, 1957-1967), en donde participaron los grupos pioneros de la época como El Buho, el Teatro Experimental de Cali (TEC), y La Buhardilla; pasando por el Festival de Teatro Universitario (Manizales, 1968), que más tarde se consolidó en el prestigioso Festival Internacional de Teatro (1972-1973), al cual todavía no se ha dado el reconocimiento que merece y que, precisamente por su carácter revolucionario, eliminó de su agenda cultural la gendarmería gobiernista. Aquí es justo reconocer el papel crítico que desempeñó el movimiento de teatro universitario en las ciudades más importantes del país durante el período que precede al auge actual y el cual alcanza su preponderancia vital entre 1968 y 1972. De la misma manera, y ya desde principios de la década del 60, se organizaban las bases de un nuevo teatro profesional que contó con el aporte seminal, sobretodo como impulsador de la creación colectiva en Colombia, del dramaturgo Enrique Buenaventura desde su puesto de combate en el TEC. A su labor teatral se unieron los esfuerzos de jóvenes dramaturgos y directores, especialmente en Bogotá, entre los cuales es preciso mencionar a Carlos José Reyes y Santiago García en el período de gestación y que despuntó a mediados de la década del 60; y más recientemente, aunque con enfoques muy disímiles en cuanto a la función y estética del arte dramático, a Jairo Aníbal Niño, Ricardo Camacho (TLB), Jorge Alf Triana (TPB) y Mario Castaño (TEXCO) para sólo mencionar los representantes más destacados del género teatral.

La creación colectiva en Colombia surgió como una necesidad de buscar temas entre los dramas cotidianos e históricos que determinan nuestra nacionalidad y de encontrar soluciones frescas a los problemas de montaje de cara a un nuevo público que emerge del proletariado y de las capas medias del país. Este tipo de creación escénica al asimilar estos acontecimientos dramáticos—al igual que en algunos casos de teatro de autor (*El sol subterráneo* de Jairo Aníbal Niño es el ejemplo más reciente)—involucra al espectador quien observa una situación familiar con la cual se identifica y en donde es difícil permanecer indiferente como en el teatro

convencional (estilo comedia costumbrista española, por ejemplo). De ahí que es válido que sea el pueblo mismo (la nueva audiencia) quien proponga rectificaciones y cambios de enfoque en el texto y montaje de la obra. La novedosa dinámica de actor-espectador en un foro consciente de las necesidades mutuas, contribuyó grandemente al desarrollo de esta innovativa modalidad teatral en el país.

Los orígenes de la creación colectiva nos remontan a la primera etapa del TEC, el cual bajo la experta dirección de Enrique Buenaventura abrió la brecha en los albores de la década del 60. Paralelamente, el teatro universitario desarrolla sus herramientas metodológicas de creación colectiva para responder a su función inmediata de carácter eminentemente político pero no alcanza a sistematizarlas a nivel artístico por su propia naturaleza transitoria. En Bogotá el *Teatro Acción* (1970) dirigido por Jaime Barbín amplió la senda aprovechando las posibilidades de una obra clave para la historia del arte dramático colombiano titulada *Bananeras* (inspirada, junto con *Soldados* de Carlos José Reyes y *La denuncia* de Enrique Buenaventura, en la masacre de los trabajadores de la Zona Bananera en 1928 que también sirvió de base para la novela seminal de Alvaro Cepeda Samudio, *La casa grande*). Pero ya se perfilaba una tendencia entre los conjuntos bogotanos más serios a discutir la selección y el montaje de una obra a nivel colectivo. Las agrupaciones de teatro que en ese tiempo decidieron tomar el camino de la creación colectiva, empezaron a ensayar este método en obras importantes como *El menú* de Enrique Buenaventura; *El cadáver cercado* de Kateb Yacine (un dramaturgo argelino), y *La orestiada* de Eurípides. Para esta obra, basada en una versión de Carlos José Reyes, el grupo entero trabajó en el análisis del texto y la estructuración del montaje. Pero el paso decisivo se dio en 1971 al montar C. J. Reyes la obra *Divinas palabras* de Valle-Inclán. Aquí se empezó a dar forma a los elementos propios de la creación colectiva como son la improvisación a base de equipos y la selección de cuadros sustentada por la síntesis de las proposiciones de imágenes y ritmo general de la obra. De esta experiencia surgió un método incipiente que se fue perfeccionando a medida que los grupos, especialmente el grupo de teatro de La Casa de la Cultura (hoy La Candelaria), tomaban conciencia de sus implicaciones, no sólo a nivel de búsqueda de soluciones a problemas actorales, sino como un medio de denuncia social que aspira a la transformación del orden establecido. Se montaron, entonces, obras que aunaban al desgarramiento de la explotación capitalista, una visión dialéctica de los eventos históricos sin olvidar, dentro de la tragedia, el humor lacerante de las situaciones conflictivas que caracterizan el duro proceso de la lucha de clases. Son muchos los grupos que hoy practican este método en Colombia, especialmente en Cali y Bogotá, en donde se puede hablar ya de una tradición teatral en el contexto de la creación colectiva.

En opinión de Santiago García, director y teórico del grupo de teatro La Candelaria, el marco funcional de la creación colectiva se fundamenta en el hecho elemental de que toda producción teatral es una obra artística de un grupo de personas. Reconoce, sin embargo, que no se trata de competir con el teatro de autor, sino de un enfoque diferente de la producción teatral. Dentro del método de creación colectiva hay momentos en que el trabajo de equipo se limita a sólo dos o tres personas; sobretudo en las etapas de planificación y organización del

montaje, pero en el seno de un creciente número de grupos teatrales la tendencia es a enfatizar el trabajo de conjunto muchas veces rompiendo el marco de sus actores de planta para vincular a su labor escénica a profesionales y trabajadores de la cultura. Los grupos que practican este método se han impuesto la meta de hacer un teatro al servicio de la clase trabajadora colombiana, de sus luchas, de sus intereses y de su ideología sin olvidar, como herramienta valiosa, las contribuciones de la cultura universal evitando, eso sí, hacer una copia servil pero nutriéndose—según las necesidades—de esa riqueza que es ya patrimonio de toda la humanidad. Estas agrupaciones se esfuerzan, como dice Galich, “por buscar su público dentro de las grandes mayorías y ello obliga a invertir los términos clásicos: el público no es el que tiene que ir al teatro, sino el teatro es el que está obligado a ir al público.”

En el teatro de autor, el director escoge una obra, selecciona a los actores, dirige los ensayos y rápidamente monta una obra. Un grupo concebido en estos términos puede darse el lujo de reemplazar actores para cada montaje; no así el trabajo colectivo, el cual exige un personal comprometido con la labor teatral en forma permanente para poder desarrollar coherentemente todas las etapas que esta modalidad creativa demanda del actor. Además, si el objetivo es confrontar el teatro con las masas trabajadoras del país, y con una audiencia cada día mas exigente y numerosa, el actor debe estar disponible para giras a regiones cada vez más remotas y temporadas cada vez más frecuentes. El nuevo teatro, por lo tanto, impone necesariamente la formación de un nuevo actor. Un actor de arraigada conciencia social que desdeña las remuneraciones del teatro comercial y en su lugar satisface, con muy pocos ingresos, su vocación de militante con incentivos revolucionarios de cara a la necesidad siempre creciente de estimular la lucha por los cambios estructurales del país. Del esfuerzo personal surge un compromiso colectivo de hondas repercusiones en el seno de la cultura colombiana. Pero no sólo de incentivos políticos vive el actor, sino también de la recaudación por la venta de funciones. Es imperativo demoler la vieja creencia burguesa de que el teatro (y el arte en general) es una actividad de pasatiempo que “no debe mancharse con dinero.” Este argumento, muy generalizado por cierto, es la mejor arma para impedir el desarrollo en nuestra sociedad de un movimiento de teatro profesional estable y, en consecuencia, mejor calificado para representar nuestros dramas de hoy y de ayer y las obras de los maestros de la dramaturgia universal. Los espectadores de teatro también tenemos un compromiso serio con los hombres y mujeres del escenario: nuestro apoyo económico, y no solamente la solidaridad verbal con su trabajo, es decisivo para fortalecer el movimiento teatral que hoy observamos en Colombia.

Un caso concreto de creación colectiva:

El método del Grupo de Teatro La Candelaria

Lo primero que impresiona al presenciar un ensayo del grupo de teatro La Candelaria, es su seriedad y la vocación teatral de sus integrantes. Los ensayos comienzan puntualmente a las 8:30 cada mañana de la semana con ejercicios preliminares de gimnasia. Los actores se ejercitan con saltos de cuerda, relajamiento muscular, ejercicios gestuales y vocales y poco a poco se va entablando una charla amistosa hasta que el grupo está anímica y físicamente listo para

iniciar actividades. Se empieza con una improvisación basada en el texto que se va a montar. Para el próximo montaje se escogió la obra *Diez días que estremecieron al mundo*, una crónica histórica sobre la Revolución Rusa de 1917, del periodista John Reed. Pero mucho antes de que el grupo entre en la etapa de improvisación, se ha investigado exhaustivamente el tema en el llamado "trabajo de mesa." Durante esta primera etapa, el grupo se reúne diariamente para leer, discutir y proponer pautas de montaje. Es una labor dispendiosa y difícil en la que se requiere un esfuerzo personal y una conciencia de trabajo colectivo muy organizado. En este proceso inicial colaboran profesionales y dirigentes sindicales (según sea el caso) quienes se vinculan al trabajo teatral a través de charlas sobre semiología, conferencias sobre el tema seleccionado, seminarios de investigación dramática e histórica, y se organizan pequeños grupos dedicados a resolver problemas concretos con la asesoría de personal especializado. Se requiere, además, que durante esta etapa el grupo disponga de obras en su repertorio para no perder contacto con el público y con su propio trabajo actoral.

La segunda etapa es la búsqueda de una hipótesis de trabajo a través de improvisaciones. Con este fin, el conjunto se divide en dos subgrupos. Uno de los subgrupos intenta una improvisación mientras el otro subgrupo espera en otro sitio para no interferir con la creación del cuadro. Primero se recurre a la improvisación argumental al leer el pasaje del texto y discutir brevemente la mejor manera de representar una alegoría. Inmediatamente después se organiza la improvisación analógica (o sea, inventar una situación análoga a manera de parábola) a nivel verbal; de aquí se pasa directamente a la representación en escena del cuadro discutido. La improvisación debe ser rápida, un planteamiento corto y ágil de mucho dinamismo. Después de escenificar el sketch ante el otro subgrupo, uno de los observadores resume oralmente la escena y la comenta críticamente. Los miembros del otro subgrupo defienden su representación o la explican para hacerla más comprensiva en caso de duda. El montaje improvisado y su crítica son los dos elementos dialécticos que conforman la unidad provisional del cuadro escénico. Se critica desde el punto de vista formal y temático; es decir, su efectividad artística y su impacto ideológico. El subgrupo observador pasa, entonces, a ser actor y a su vez se somete a las críticas de sus colegas. De este proceso laborioso se sacan conclusiones que van a formar el cuadro final, sin ser definitivo. Mientras tanto el director es el catalítico que oye argumentos, saca conclusiones y sintetiza la acción para luego aprobar tentativamente el cuadro más convincente. Esta es la fase de elaboración propiamente dramática de los temas estudiados de antemano recurriendo a elementos para-teatrales como el psicodrama, por ejemplo, y formulando sketches improvisados para empezar a conformar una posibilidad de argumento, de estructura de la obra, de personajes y de fabulación del tema que se ha impuesto como trabajo.

La tercera etapa, la construcción del andamiaje teatral, es la más difícil. En este período se elabora la obra, se empieza a escribir el texto y el montaje es ya más o menos definitivo. En este momento se definen las líneas estructurales y argumentales de la obra como también la fábula misma; los personajes adquieren un carácter propio y se configuran todos los elementos que caracterizan una obra de teatro. Es aquí donde aparecen los equipos de trabajo encargados de los diferentes aspectos especializados de la obra. El equipo de escenografía se

encarga de investigar y proponer para el montaje los elementos de utilería, vestuario, y demás implementos indispensables para la puesta en escena. El equipo de dramaturgia está integrado por los actores capacitados para adelantar una tarea de redacción de los textos y profundizar en los problemas de carácter literario de la obra. En el caso de *Guadalupe, años sin cuenta*, se contó con un equipo de música el cual se encargó de dar forma a todo el material investigado sobre música llanera y aprendió a tocar los instrumentos de la región (el cuatro, al arpa, las maracas, etc.). En la formación de los equipos especializados no cabe el concepto de la creación colectiva, sino que es preciso dividir el trabajo según la habilidad y capacitación de cada actor.

La etapa final es la más delicada por cuanto implica descubrir si se tuvo éxito en todas las etapas anteriores. El empeño del grupo gira alrededor de teatralizar la obra en forma totalizante. Se impone, entonces, perfeccionar la obra en ensayos generales y constatar el trabajo con el público. De esta constatación se sacan conclusiones provechosas que pueden generar cambios sustanciales a la estructura de la obra. En este foro inicial se descubren las contradicciones y errores, inadvertidos hasta ese momento, que demandan una nueva configuración a todo el trabajo. Hay que entrar a revisar a fondo y corregir la estructura dramática o la orientación ideológica, según sea el caso, dejando la obra abierta a un proceso dinámico.

En oposición al teatro de autor, el libreto de la creación colectiva aparece mucho tiempo después de estrenada la obra. El texto se va conformando mientras se narra escena por escena y surge a través de propuestas del equipo de dramaturgia a medida que los cuadros improvisados se definen. Así, las situaciones, los diálogos, los conflictos dramáticos que genera la obra se van fijando en un texto, de ningún modo definitivo, sino supeditado a cambios permanentes de acuerdo al proceso dialéctico de la creación colectiva que se basa en el encadenamiento de sketches para conformar el conjunto general de la obra.

El método de creación colectiva se halla hoy en diferentes etapas de desarrollo en aquellos países con tradición escénica. Es preciso recordar que este tipo de formulación artística, si bien nos parece novedoso, data de tiempo inmemorial (aunque con diferentes características). La creación colectiva—nos recuerda la historia del arte dramático—tiene una procedencia mito-religiosa que se remonta, en Indo-América, a obras como *Rabinal Achí*, un drama musical con danzas rituales que se nutrió en base a contribuciones de innumerables participantes en la región de los indios quichés de Guatemala y en otra importante obra conocida como *El güegüense*, una “comedia danzante” de origen colectivo del siglo XVI en lengua que sigue siendo un éxito de taquilla en las plazas públicas de Nicaragua donde nació; pasando por Homero, cronista de tradiciones orales de la Antigua Grecia y en Asia con ejemplos tan significativos como *El Ramayana* y *El Mahabarata* que tuvieron un desarrollo de dos mil años antes de ser escritos o escenificados. Pero en Colombia, se trabaja sobre elementos concretamente experimentales que han surgido de la búsqueda de un método de montaje escénico que traduzca las necesidades de proyectar una versión mas verídica y humana de nuestra historia y que, a su vez, trascienda a una audiencia receptiva y crítica. El teatro colombiano goza ya de merecida fama en todas las latitudes americanas y europeas a donde se le invita a participar en eventos internacionales de reconocido

prestigio. El momento histórico que vivimos es coyuntural para el desarrollo de un teatro renovador y combativo. Los indicadores que hemos señalado nos demuestran que, en oposición a las demás artes, el arte dramático (en todas sus manifestaciones) es hoy la formulación estética más popular e innovativa de Colombia.

Bogotá, Colombia