



Ensayo II

La creación colectiva ante la erosión de la comunidad

Jorge Prada Prada

*“Si uno sueña solo es sólo un sueño.
Si varios sueñan juntos, es el inicio de una nueva
realidad”
Friedensreich Hunderwasser*

1. Ritual.

Nos situamos ante las siguientes preguntas motivadoras del Laboratorio de Creación Colectiva (1) y su aplicación: ¿Qué cree que aporta la creación colectiva a los procesos pedagógicos en los diversos entornos educativos? Y ¿cómo se pueden aplicar los procesos y la metodología de la creación colectiva en los entornos educativos? Estas inquietudes nos llevan a una reflexión sobre lo que ha constituido este hallazgo tan importante de la cultura teatral en nuestro país.



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Recordaba una anécdota de la expresidenta finlandesa, Tarja Halonen, de la frase recurrente de su madre cuando conversaba con ella: ¿con qué frecuencia dices “yo” y con qué frecuencia debemos decir “nosotros”?

Quizá ello nos despierta algunas inquietudes, sobre cómo abordar la subjetividad y al mismo tiempo la colectividad, el sujeto y el grupo. ¿Cómo podemos adentrarnos en el mundo del otro, del distinto? A través de los valores morales uno no se conecta con la comunidad, sino que se enfoca únicamente en su propio ego. Tal vez estemos viviendo la atomización de la sociedad y el deterioro de lo colectivo.

El pensador coreano Byung-Chul Han (Seúl, Corea del Sur, 1959), quien desarrolla en la actualidad clases de filosofía y estudios culturales en la Universidad de las Artes de Berlín, en su libro *La desaparición de los rituales*, plantea el desvanecimiento de los rituales en la sociedad moderna. Dice: «(...) *los rituales se pueden definir como técnicas simbólicas de instalación de un hogar. Transforman el estar en el mundo en un estar en casa. Hacen del mundo un lugar fiable. Hacen habitable el tiempo. Es más, hacen que se pueda celebrar el tiempo igual que se festeja la instalación en una casa. Ordenan el tiempo, lo acondicionan*». (Byung - Chul Han, 2021)

Entendemos que el teatro es ritual, es decir, una secuencia de acciones que se repite en un tiempo y en un lugar determinado con el objeto de obtener, frente a un grupo de asistentes, un resultado más o menos presentido. Los rituales dan estabilidad a la vida. El teatro estaría en esta dirección. Hannah Arendt (Linden-Limmer, Alemania, 1906-Nueva York 1975) afirma «(...) *es la durabilidad de las cosas lo que las hace independientes de la*

existencia del hombre: Las cosas tienen la misión de estabilizar la vida humana. Admitimos que dicha estabilidad está sujeta a los actos rituales, que interrumpen el tiempo, lo organizan, y lo hacen habitable. Mientras el hombre va cambiando, tiene delante con inalterada familiaridad la misma silla y la misma mesa, una mismidad inquebrantable». (H. Arendt, 2002)

Nos lo recuerda el filósofo surcoreano, que «*quien se entrega a los rituales tiene que olvidarse de sí mismo. Los rituales generan una distancia hacia sí mismo, hacen que uno se trascienda a sí mismo. Vacían de psicología y de interioridad a sus actores*».

Podemos decir entonces que el teatro —en general toda obra de arte— constituye un rito de preparación, que es capaz de generar comunidad, donde se coexiste, se armoniza. Es lo que nos permite instalarnos en el mundo, al poder vernos y representarnos al mismo tiempo. Lograr permanecer en lo fugaz, en lo fugitivo.

Peter Brook (1925-2022), en su célebre libro “Espacio Vacío”, en una reunión en Londres para rendir homenaje a William Shakespeare (1564-1616) en el 400 aniversario de su natalicio, reflexionaba sobre que, teniendo qué celebrar, no sabemos cómo celebrar.

El filósofo coreano nos advierte sobre la desaparición de los rituales, ya que estamos en una sociedad atrapada por su narcisismo colectivo. ¿Cómo llegar a reconocernos y permitirnos captar la constancia en el tiempo? A través de los rituales hallamos estabilidad en la vida, la capacidad de estar en el mundo, hacer del mundo un lugar fiable y hacer habitable el tiempo.

De otra parte, recalca cómo los valores hoy en día sirven como objetos de consumo, convirtiéndose en mercancía. La justicia, la humanidad, la sostenibilidad, el honor, la bondad, la gratitud se han transformado en artículos para consumir. “Salvar el mundo bebiendo té”, es uno de los ejemplos que cita este pensador. También el arte se ha convertido en mercancía. El artista que solo busca vender termina ‘vendiéndose’, una conclusión que saqué después de una charla con jóvenes actores. Así vemos cómo lo económico termina colonizando lo estético.

Estos comportamientos nos llevan a consumir los valores morales como signos de distinción, y son apuntados a la cuenta del ego, lo que termina incrementando la autoestima narcisista.

La comunicación digital consta de cámaras de eco en las que uno se escucha hablar ante todo a sí mismo. Los “me gusta” (los famosos *like*), los amigos y los seguidores no constituyen ningún campo de resonancia. No hacen más que amplificar el eco del yo. La comunicación digital es manejada de modo predominante por las pasiones: Twitter es un medio emocional.

Los rituales contienen mundo (recibimos al mundo). Los rituales exoneran al yo de la carga de sí mismo.

2. La comunidad

La comunidad nos plantea poder ser en común, crear un vínculo comunitario de participación y convivencia. Observamos como el ser contemporáneo tiende a aislarse, a no construir nexos duraderos, mostrando indiferencia frente a lo social y lo político. La comunidad es la vida en común,

duradera y auténtica, y debe ser entendida a modo de un organismo vivo.

Arendt, sustenta que:

El fundamento de la comunidad no es la uniformidad, ni de un modo de pensar utilitarista. La realidad del espacio público se basa en la presencia simultánea de perspectivas, y cuando las cosas son vistas por un gran número de personajes bajo una variedad de aspectos, sin que ello altere identidades que se perciben como compatibles con la diversidad, sólo entonces aparece la realidad segura y verdadera del mundo. (H. Arendt, 2002)

El hombre primitivo buscaba agruparse y constituir comunidades. El hombre es, por naturaleza, un ser social, idea en la que se basa la definición aristotélica del hombre como animal político.

En *La guerra del fuego* (1981), del director francés Jan Jacques-Annaud, los Ulam son una tribu de hombres de las cavernas que poseen fuego en forma de una pequeña llama cuidadosamente custodiada, que utilizan para iniciar incendios más grandes. Expulsados de su hogar tras una sangrienta batalla con el Wagabu —una tribu similar a los simios—, los Ulam se horrorizan cuando su fuego se extingue accidentalmente en un pantano. Este es el planteamiento inicial del filme, donde observamos esta forma de organización tribal en defensa de ellos mismos y de lo que han conquistado: el fuego. Es la historia de la humanidad misma.

Así, el grupo se constituye como la base estructural de la creación colectiva, trazándose como una parte de la comunidad en el que se construyen espacios de opiniones horizontales, de intercambio de sentires con perspectivas opuestas, pero

discutidas y argumentadas. Es ser uno con el otro y de hablar juntos de algo. Es permitir que aflore esa vocación comunitaria del ser humano con su enorme capacidad para asociarse y actuar en conjunto. Es reivindicar el valor social de la comunidad.

Como nos dice la filósofa germana: *«Los que ordenaban y obedecían desaparecieron»*. Esas jerarquías son obsoletas, aunque siguen apareciendo a menudo: quien manda y quien obedece; de igual modo, la compañía teatral se piensa tradicionalmente así, donde se evidencian esos poderes. ¿Cómo construir entonces grupos y comunidades duraderos y auténticos? Ser en común y tener algo en común. Estar abiertos al mundo, ser ciudadanos del mundo, permitiendo que se creen acuerdos, generando comunicación y aprendizaje en colectivo, buscando asociarnos con otros.

Es la noción de la Otredad: hacer reconocimiento del otro como un individuo diferente, que piensa distinto, que tiene su propia identidad. El proyecto de la propia identidad no debería ser egoísta y debería tener de fondo un horizonte social, que le otorgue una relevancia más allá del propio yo. Ese proyecto del yo, su autenticidad, tiene consistencia siempre y cuando haya una referencia explícita a la comunidad. La existencia del yo se consolida con la cohesión social. *«Yo no puedo ser otro»*, es la frase inicial del libro *Yo Fellini*. Considerándolo bien, esa tensión entre individuo–sociedad es muy interesante, propiciadora de grandes descubrimientos.

El teatro es comunitario en esencia. No se trata de pertenecer a un barrio para tener esta vocación. Una representación, como hecho ritual, se transforma en una asamblea popular donde se

debaten asuntos importantes de la humanidad: la justicia, el amor, la muerte.... Desde obras como “Edipo Rey”, “Hamlet”, “El tartufo” ..., hasta obras de nuestros días, “Incendios” del dramaturgo libanés-canadiense Wajdi Mouawad (1968).

El teatro es una patria común para la humanidad.

3. El grupo

Entonces el maestro dijo: ahora somos un grupo de creadores y creadoras, somos un grupo de creación colectiva y decidimos inventar obras de teatro. (Homenaje a Santiago García el 23 de marzo 2021)

Darío Fo (1926-2016) en su *Manual mínimo del actor*, en uno de sus apartes, nos menciona la manera en que vivían los cómicos de la Comedia del Arte: *«¡Qué revienten los actores!: así como algunas compañías independientes gozaban de respeto y consideración, otras vivían y trabajaban en un vasallaje absoluto. Estos actores eran considerados como total propiedad, incluso física, de príncipes y señores que disponían de ellos como hacen ahora los clubes con sus futbolistas. El trato en ese tiempo era bastante duro. Si un cómico faltaba, aunque por poco, a un compromiso, el duque lo encerraba tranquilamente en prisión por un tiempo indeterminado ... y le importaba un bledo su vida (Fo, 2012)»*.

Otro caso particular fue el del actor Mijáil Shchepkin (1788-1863) que, en palabras de Constantin Stanislavski (1863-1938), fue quien estableció las bases para el genuino arte dramático ruso. Shchepkin promovió la escuela natural, criticando la excesiva confianza de los actores de su tiempo en el temperamento y la inspiración. El padre de este actor, considerado el antecedente

más importante del maestro Stanislavski (curiosamente, en el mismo año, muere Mijáil y nace Konstantin) era mayordomo de una propiedad del conde Volkenstein. Es decir, Mijáil nació siervo. Participó como actor aficionado en el teatro rural del conde, y cuando cumplió 20 años se convirtió en actor profesional, pero no quedó en libertad hasta los 33 años gracias a una función especial que se organizó para reunir la suma exigida.

En la sociedad medieval los artesanos estaban organizados en corporaciones de oficio o gremios, los cuales estaban formados por los miembros de una misma profesión y tenían como prioridad la defensa de sus intereses. En la Edad Media los artistas no trabajaban de manera independiente, sino agrupados en los gremios y formando parte de un taller, el cual, formado por el maestro y sus ayudantes, se consolidó como lugar de trabajo y aprendizaje de los artistas. Es sabido que existían el “arte de la lana”, el “arte de los albañiles”: el arte ligado al oficio. Como la expresión que se usa comúnmente: es un artista en la cancha, es un artista para la carpintería. Es tener una habilidad, destreza, para ciertas cosas.

De las primeras compañías de teatro que tenemos referencia, son, en España, Los Correas (1539), precursores en el ámbito teatral, y en 1548, Lope de Rueda (1505-1565), considerado el fundador del teatro popular; en aquellos tiempos la dedicación al teatro no era considerada digna para los actores, aunque algunos gozaran de mucha popularidad. En Inglaterra, El Globe Theatre fue inaugurado en 1599, construido por la compañía de William Shakespeare, los Lord Chamberlains Men. En Francia tenemos la Comedia Francesa creada en 1680, siete años después de la muerte del gran Molière.

Hay asociaciones de conjuntos, como en las matemáticas. Responde a esa necesidad de asociarse compartiendo problemas comunes, para protegerse y respetarse recíprocamente. Yo afirmaba que las asociaciones «servían para evitar que se degollaran entre ellos los que producían mercancías similares» y «para defenderse colectivamente de los abusos de los grandes mercaderes, de los impuestos...». La experiencia en nuestro país más relevante, como gremio, ha sido la Corporación Colombiana de Teatro, que fue la respuesta sentida de organizarse para defender el sector teatral. La C.C.T. tuvo un papel protagónico por más de dos décadas, acogiendo a más de cien grupos de toda la geografía nacional, y llevando a cabo siete festivales nacionales del Nuevo Teatro y talleres de formación nacional.

Se funda el 6 de diciembre de 1969, a raíz de medidas represivas contra el teatro. Es claro, sin embargo, que las condiciones generales estaban dadas y que la propia dinámica del teatro colombiano lo exigía. El gobierno del Valle del Cauca, en cumplimiento de una política general para el país, expulsa a Enrique Buenaventura y todo su grupo de la Escuela Departamental de Bellas Artes. El teatro universitario sufre una andanada represiva: Ricardo Camacho, por ejemplo, es perseguido por las directivas de la Universidad de los Andes, a raíz del montaje “El Fantoche de Lusitania” de Peter Weiss.

Estos dos hechos —expresión de muchos más— llevan a la gente de teatro a pensar en la necesidad de organizarse. Y así lo harán: 25 grupos se reúnen, discuten y crean la C.C.T. Así nos lo recuerda Pablo Ázcarate.

Ahora esta organización continúa promoviendo el desarrollo teatral con grandes eventos, como el Festival de Mujeres en Escena y el Festival de Teatro Alternativo (FESTA), además contando con una bella sala, la Seki Sano, donde circulan de manera permanente numerosos grupos nacionales e internacionales.

En esta misma línea, los talleres y laboratorios se han desarrollado con persistencia. Los grupos funcionan a manera de laboratorios, donde hay la posibilidad de pensar el teatro, de experimentar, probar, ensayar, examinar, intentar. El Taller Central de la Escuela Nacional de Arte Dramático, que funcionó a partir de 1975, dirigido por el maestro Santiago García, asumió esa tarea de investigar, a partir de unas premisas y de un corpus teórico: la labor de investigar para crear, los actores y actrices como creadores, como inventores. Así, el producto lo constituiría una obra de teatro o una nueva teorización. *Porfiar hasta morir*, diría Lope de Vega. No darse nunca por vencido. Vivir resistiendo. Luego el maestro trasladaría esta experiencia al Taller Permanente de Investigación Teatral, esta vez en la C.C.T., fundado en 1983 y que permaneció por más de dos décadas. En cada módulo semestral se abordaba un tema propuesto por el maestro. Él nos insistía en la idea de que debíamos investigar en equipo, donde los *talleristas* intercambiáramos ideas, y donde se expresaran pensamientos y sentimientos, donde podría haber discrepancias. Este espacio nos permitía proponer y a la vez reflexionar, probar y pensar. Por eso los análisis eran prolongados pero necesarios. Y García, similar a lo que consiguió Peter Brook en el montaje de *El Mahabharatha*, lograba ser un director invisible: nos planteaba más preguntas que respuestas. *Necesitamos filosofar*, no basta ser artista, sentenciaba el maestro.

Habría que señalar aquí la importancia que empiezan a tener los grupos, los actores y actrices, las salas independientes, las escuelas, los talleres y laboratorios, las asociaciones y redes, los espectadores, el movimiento teatral en toda su complejidad, que le otorgan solidez y coherencia al conjunto en sí.

Precisamente, este año, dos grupos referentes en el mundo teatral, el Theatre du Soleil y el Odin Theatre, arriban a los 60 años, gracias a su persistencia. Quizás los últimos *caravaneros*, los últimos quijotes. Grupos insoslayables, imprescindibles, del teatro del siglo XX. Dos hazañas que parecen inalcanzables. Casi inalcanzable para colectivos vivos con sus fundadores al frente: Ariane Mnouchkine, directora y escritora francesa, creadora del Teatro del Sol, fundado en 1964, un 29 de mayo, y Eugenio Barba (Puglia, 1936), autor, director e investigador de teatro italiano.

Teatro del Sol: esta compañía fue concebida como una cooperativa obrera de producción en la que todos sus miembros estarían en un plano de igualdad y recibirían el mismo pago. Muy distinto a las compañías de modelo comercial. «Deseamos un teatro que tome contacto directo con la realidad social que no sea un simple testimonio, sino una incitación a un cambio de las condiciones en las que vivimos», expresa su directora.

La obra paradigmática del Teatro del Sol fue «1789», el espectáculo más importante de toda la historia de la agrupación. Se crea en 1970, como creación colectiva sobre la revolución francesa. Se afirma que el impacto de esta obra a nivel mundial en los años setenta fue similar al que tuviera «Esperando a Godot» de Beckett en

los cincuenta. En la ENAD tuvimos oportunidad de verla a comienzos de los ochenta, al igual que su magnífica producción de “Moliere”.

El Teatro del Sol se instala en La Cartoucherie de Vincennes, a las afueras de París, donde ha crecido un pequeño barrio teatral. Y en 1966 el Odin Theatre se traslada de Oslo, Noruega, a Holstebro un pueblito de Dinamarca.

Ambos grupos han luchado a brazo partido mediante estrategias que les permitieran sostenerse con vida, siempre con claros principios y desplegando endiabladas estrategias laborales de promoción y expansión del teatro, mediante la pedagogía, las publicaciones, los eventos y la documentación audiovisual.

Sin duda hay otros íconos en el plano latinoamericano: El Galpón (fundado en 1949), de Uruguay, que estuvo por muchos años liderado por el maestro Atahualpa del Cioppo; Teatro Circular de Montevideo (fundado en 1954); Teatro Oficina (1958), de Brasil; Aleph (fundado en 1967), del chileno Óscar Castro, que estuvo resistiendo a la dictadura de Pinochet, muchos de ellos fueron presos; Teatro de Oprimido (1986), de Brasil.

De manera similar en Colombia: El Teatro Experimental de Cali (1955), Teatro La Candelaria (1966), Teatro Libre de Bogotá (1973), Teatro El Local (1970), La Mama (1968), El Acto Latino (1967), Esquina Latina de Cali (1973), Teatro Popular de Bogotá (1968), Títeres La Libélula Dorada (1976), y otros tantos que han hecho una trayectoria importante y que han desafiado el tiempo y las difíciles condiciones del quehacer teatral en el país.

Ser grupo y no morir en el intento, una de las frases que surgieron en el encuentro del 19 de junio de 2024, en el Teatro La Candelaria, sobre este aspecto organizativo de grupo. Cuando se funda La Casa de la Cultura (hoy La Candelaria), se hace el tránsito de teatro de directores a teatro de grupo. Un paso sin duda importante en la transformación de los modos de trabajo. Incluyó también el cambio del papel del actor, de actor-intérprete a actor-creador. Alexandra Escobar, actriz de este colectivo, advertía que no debemos idealizar el grupo. Es una forma compleja de asumir la creación escénica. Es poder tramitar las diferencias, confiar en el otro, escucharse, armar en equipo todo un rompecabezas. «Que el otro se salga con lo de uno», como dice el versado actor Carlos J. Silva, del grupo El Retablo, que fundó con otros dos artistas, Félix Báez y Guillermo Prieto. «De la tierra a la luna», novela de Julio Verne, el autor en uno de sus apartes subraya que cuando a un americano se le mete una idea en la cabeza, nunca falta otro americano que le ayude a realizarla. Con solo que sean tres, eligen un presidente y dos secretarios. Si llegan a cuatro, nombran un archivero, y la sociedad funciona. Siendo cinco se convocan en asamblea general, y la sociedad queda definitivamente constituida. Parece simple, pero es una tarea espinosa, con contradicciones, acuerdos y desacuerdos, pero al final del camino aparece la recompensa: la obra concluida.

Con estas palabras la maestra Patricia Ariza, hace un merecido homenaje al maestro:

Santiago nunca se preocupó por el dinero, siempre hablaba de la aventura. El teatro La Candelaria es la historia de una aventura. Somos seres atípicos. Santiago decidió que la única salida para trabajar

en libertad era fundar un teatro independiente. Nos hicimos grupo hipnotizados por el maestro Santiago, y decidimos hacer nuestras propias obras. Esa fue otra idea fundante del maestro. Nadie se imaginó que unos aprendices de teatro, que no habíamos tenido en ese momento escuela formal, fuéramos capaces de escribir una obra. Varios actores se retiraron, pero algunos apasionados nos quedamos y aceptamos el desafío. Y nos fuimos a hacer un laboratorio con el TEC. De ese laboratorio emergió un descubrimiento formidable: la creación colectiva. De ahí nos lanzamos a crear y a creer en el grupo. Desde ahí nos volvimos un laboratorio, un centro de estudios, un espacio de reflexión. Santiago nos infundió una energía y una pasión por el teatro inimaginable. Nos enseñó que el proyecto de teatro y de grupo está atravesado por el proyecto de país, que ser artista es un privilegio y un goce, pero también una responsabilidad.

Los grupos hoy han perdido la rebeldía. Hay fuerzas externas donde encontramos una corriente que niega el grupo. Persiste la modalidad de hacer compañías que, por lo general, son asociaciones esporádicas en torno a un proyecto de creación teatral, lo que en otro momento se denominó «unión temporal». Los actores y actrices sueñan estar en varios proyectos al mismo tiempo, además de estarse cualificando como artistas están en el trabajo del rebusque. Esa es la dinámica imperante. Que sea eficaz o no, o que garantice buenos productos, es cuestión de verse en el corto o mediano plazo. No hay duda de que hay propuestas importantes donde se muestra el talento y niveles de creación atractivos. Tendríamos que considerar igualmente si existe el

riesgo de la «inmediatez», esto es, elaborar una puesta en muy poco tiempo y hacer una brevísima temporada, y ‘archivarla’. Habría que estudiar las condiciones en que se mueve el quehacer teatral en el país. Los tiempos han cambiado.

4. El aula

La creación colectiva puede considerarse como una herramienta pedagógica, como una forma alternativa de aprendizaje, de alcanzar nuevos saberes. Como un método grupal que destaca las relaciones e interacciones en un nivel horizontal de colaboración. La relación alumno-profesor, similar a la de tallerista-artista, sujeto-grupo, grupo-gremio, individuo-sociedad, genera de por sí una tensión. Una expectativa, estaría mejor. Porque lo que está en juego no es el conocimiento, sino el juicio y la decisión, el intercambio juicioso de opiniones. No se trata del encuentro de un ser iluminado y unos seres sin luz. De alguien que posee el conocimiento y los otros no. Esa premisa equivocada, por fortuna ya en desuso, es reemplazada por la de una democratización del conocimiento, el cual no es vertical, es horizontal, compartido. La verdadera educación no sólo consiste en enseñar a pensar sino también en aprender a *pensar sobre lo que se piensa*. El aula como laboratorio, donde se investiga, se prueba, se debate, se crean opiniones diversas, se descubre, se teoriza. Podemos aprender mucho sobre lo que nos rodea sin que nadie nos lo enseñe ni directa ni indirectamente. «*Estamos rodeados de belleza*», diría Borges. Está en nosotros descubrirla, deleitarnos en ella. La vida, por momentos, la sentimos en blanco. Por ello es importante aprender con los sentidos. No se trata solo de recibir y acumular información. Hoy, por ejemplo, los jóvenes tienen acceso a copiosa información, tanto fuera del aula como dentro

de ella, gracias a la tecnología. No significa que cuanto mayor tecnología más conocimiento significativo socialmente.

«No soy maestro de nadie», lo expresó el maestro Santiago García, con sabiduría de la verdadera. Pensamiento que podría aplicarse tanto en las aulas como en las tablas. Perplejo queda uno. ¿Consideramos, entonces, que en ambos lugares (salón de clases y escenario) se experimenta? Algunos insisten con la idea de que un maestro llega a enseñar. ¿Persistiremos en esa línea? En la práctica de la academia nos encontramos frecuentemente con esa pregunta: ¿se enseña el arte?, ¿se enseña el teatro? Santiago lo dice con hondura:

«(...) ser maestro en Arte es un despropósito puesto que el arte no busca reglas ni verdades, ni postulados como ciertos. El arte lo que hace es romper las leyes y estar siempre empezando... En arte lo que buscamos es la vida y los conflictos más profundos que tiene la existencia. Yo no soy ningún maestro. Si fuera maestro sería para decir que hay que abominar a los maestros y de las fórmulas y que siempre hay que tener la actitud del que empieza y del que encuentra el arte como una hoja en blanco».

5. El público

Este factor ha sido muy importante en el movimiento teatral: la búsqueda de un nuevo público. Citemos aquí a Brecht: « (...) si esperamos entregarnos a esta gran pasión de la creación, ¿a quién deberán parecerse las imágenes que demos de la vida? En nuestro teatro, frente a la naturaleza y a

la sociedad ¿qué actitud creadora adoptaremos para el placer de todos? Será una actitud crítica».

«Y cuando dejen esta silla mediten bien lo que han visto», como la canción final de la obra *Guadalupe años sin cuenta* (1975), creación colectiva del Teatro La Candelaria.

Sigamos con Brecht:

«Nuestras imágenes de la vida social las entregaremos a ellos, los espectadores, los invitaremos todos a nuestro teatro, rogándoles que no olviden sus preciosos intereses. Porque nosotros queremos librar el mundo, a su espíritu y corazón, para que ellos lo transformen según su entender».

Esa atención permanente con el espectador a través de los foros, los encuentros, ahora las escuelas de espectadores, ha enriquecido notablemente nuestro teatro. Buenaventura cuenta cómo al presentar por primera vez la obra *Soldados* (1968) ante los viejos obreros de las bananeras que fueron los que vivieron los acontecimientos narrados en la obra, la reacción fue negativa: «Pero sí, está bien, están los soldados, pero ahí no está la huelga». O la del maestro Santiago cuando en uno de los ensayos generales un espectador participó en una improvisación para ajustar algo que a su entender no funcionaba bien, en el proceso creativo de *La ciudad dorada* (1973); en efecto, la escena quedó como la propuso el asistente.

Creo que aquí, con el factor público, se completa el ciclo del teatro. Propiciar un diálogo directo con los espectadores permite que la obra avance y se desarrolle de acuerdo con las necesidades de la comunidad. Quizás a la manera de algunas agrupaciones que interpelan durante la

representación a los espectadores, interrogándoles sobre el devenir del mundo. Romper esa línea divisoria entre el escenario y el público, como lo han concebido los grandes transformadores de la escena: Jerzy Grotowski lo experimentó en un pequeño teatro de Opole, llamado el *Teatro de las 13 filas* y Bertolt Brecht con el efecto de distanciamiento.

Santiago así lo entendió:

«El teatro puede ayudar a cambiar la percepción que el público tiene de la realidad porque la deconstruye y le muestra las entrañas; el artista trata de no mostrar una única verdad, sino un montón de verdades relativas que se contradicen, y de hacer preguntas desde su lugar de enunciación».

6.

La creación colectiva

*Con la creación colectiva construimos tejido
social,
Tratamos comunidad
Ensayamos a ser mejores
Ensayamos a ser otros*

Ensayamos el asombro y Ensayamos el miedo

El método de creación colectiva nació de un laboratorio realizado en la ciudad de Cali, en 1971, nos lo recuerda Patricia Ariza. El pre-texto fue el poema de Villon, «La balada del ahorcado».

Hermanos humanos, que viven después de nosotros,
no tengan contra nosotros endurecidos corazones,
pues, teniendo piedad de nuestras pobres almas,

Dios la tendrá antes de ustedes.
Aquí nos ven atados, cinco o seis:
en cuanto a la carne, que hemos alimentado en demasía,
hace tiempo que está podrida y devorada
y los huesos, nosotros, ceniza y polvo nos volvemos.
De nuestros males no se burle nadie;
pero rueguen que a todos Dios nos quiera absolver.
Si hermanos nos llamamos, en nuestro clamor sin desdén
nos traten, aunque hayamos sido muertos
por Justicia. Pues deben entender que no todos los hombres pueden ser sensatos;
perdónennos ahora, ya que hemos partido
hacia el hijo de la Virgen María;
que su gracia no nos sea negada y pueda preservarnos del rayo infernal.
Muertos estamos, que nadie nos moleste:
pero rueguen que a todos Dios nos quiera absolver.
La lluvia nos ha limpiado y lavado,
y el sol desecado y ennegrecido;
urracas, cuervos, nos han cavado los ojos
y arrancado la barba y nuestras cejas.
Nunca jamás, ni un instante, pudimos sentarnos:
luego aquí, luego allá, como varía el viento,
a su placer sin cesar nos acarrea,

siendo más picoteados por los pájaros que dedales de coser.
De nuestra cofradía nadie sea:
pero rueguen que a todos Dios nos quiera absolver.
Príncipe Jesús, que sobre todo reinas,
guarda que el Infierno no tenga sobre nosotros dominio:
nada tenemos que hacer con él ni que pagarle.
Hombres, en esto no hay ninguna burla:
pero rueguen que a todos Dios nos quiera absolver.
François Villon

La Candelaria lo define, en palabras de Santiago, como *proceso de trabajo y no como método, por que consideramos que las posibilidades de aplicación serían hipotéticas. Un método supone un proceso definido o teorizado que se puede repetir. Nosotros estamos lejos de proponer una teorización definitiva de los procesos de trabajo.* Por su lado, Enrique expresa:

«(...) que el método es la condición necesaria del trabajo colectivo, como quien dice una herramienta. Es una herramienta que estamos haciendo en grupo cuya historia es la de las obras que montamos. Durante mucho tiempo aparecía como una herramienta propia del director. Hoy en día es consciente, en cada actor, la necesidad de conocer el método, de hacerlo suyo. Sólo si el método es conocido y manejado por todos los integrantes del grupo y aplicado de modo colectivo, se garantiza una verdadera creación colectiva».

La indagación de una nueva forma de trabajo condujo a la generación de una dramaturgia nacional, propia, que diera cuenta de las temáticas que nos inquieta como país. Se fueron creando en su integridad los elementos que componen el hecho teatral, partiendo de la investigación-creación, anudando en el camino los hallazgos para construir una obra nueva. En el caso del Teatro La Candelaria, surgen aspectos fundamentales como el tema, la investigación, la motivación, la estructura, las líneas temáticas, las líneas argumentales, el montaje y el texto. Del TEC, señalemos: el tema, la trama, el argumento, el orden cronológico y causal de los acontecimientos, las fuerzas en pugna, el plano de la acción, la improvisación por analogía, el texto, la autonomía del discurso de montaje, el plano verbal y el plano gestual.

Carlos Bernal, actor del Teatro Experimental de Cali (TEC), en el período comprendido entre 1967 y 1977, dramaturgo colombiano residente hace muchos años en Madrid, participó en este encuentro. Así lo recuerda: «Entre los dos grupos (TEC y La Candelaria) éramos un poco más de treinta actores y actrices. Nos organizamos en tres equipos, y cada equipo a partir de improvisaciones proponía un esquema de montaje con el texto de Francoise Villon (1431.1463). Fue muy buena la experiencia. Todo un laboratorio de creación. Tuve el privilegio de estar ahí. De los que participaron en este laboratorio muchos ya no están. Esto fue en el año 1971. Se realizó sobre el tema de la improvisación. Un hallazgo muy importante para lo que vendría después. Establecimos unas reglas de juego entre los dos grupos, que fueran convenientes y enriquecedoras para los dos grupos. Se hicieron aportes, o por lo menos se apuntó, en aspectos que fueron fundamentales en la creación de lo

colectivo. En esa época nos debatíamos entre las propuestas de Bertolt Brecht (1898-1956) y Jerzy Grotowski (1933-1999). Había llegado la influencia del director polaco con mucha fuerza. Hacíamos en el T.E.C talleres de expresión corporal intensos. Explorábamos acciones individuales con el cuerpo. No buscábamos construir argumentos con esos juegos. Nos atraían mucho las propuestas de Grotowski, que con el aporte de Brecht venían muy bien. Estábamos muy jóvenes y nos rebasaba la energía, el compromiso con lo que estábamos haciendo. Teníamos tantas ganas de hacer, de proponer, de probar. Con los planteamientos del polaco el actor empezaba a cobrar mayor importancia».

La Creación Colectiva, como método, como camino(s), que estábamos cimentando, permite a los actores participar activamente en el proceso de creación escénica. Nos permite ir más allá a los actores. Aunque aún no teníamos acceso al campo de la dramaturgia y de la dirección, no podíamos proponer textos o estructurar la puesta en escena. A esos aspectos no alcanzábamos a llegar, a tener influencia, en ese entonces. No era por nada. Dirigían los que sabían, hasta ahí era todo. Santiago García y Enrique Buenaventura fueron los artífices. Porque ellos sí sabían dirigir, y sabían escribir. En el T.E.C mezclábamos autores universales (Sófocles, Peter Weiss, Moliere...) con textos que escribía Enrique. En La Candelaria otro tanto (Esquilo, Edward Albee, Peter Weiss, Valle Inclán...). Existía la necesidad de adentrarse en esas dramaturgias, conocerlas y exponerlas, combinado con la exigencia de escribir sobre nuestros asuntos, de cimentar una dramaturgia nacional. Además de Santiago y Enrique, Carlos José Reyes se unió a esa tarea de escribir y escenificar textos de su autoría. Ellos tres convocaron y dirigieron este taller.

El taller nos alimentó mucho la curiosidad, el deseo de investigar, de ir más lejos en nuestro oficio teatral. ¿Qué podía haber más delante de lo que estábamos haciendo? Una práctica lúdica, de juego y libertad. Una maravilla estar ahí con los actores de La Candelaria, que habían venido a Cali y se hospedaron en nuestras casas. El encuentro sucedió en la sala del T.E.C. Era en ese entonces un solar baldío con un árbol a un lado. Ese árbol ha sido testigo de todo esto, que no me deja mentir. Una sala que habíamos hecho en ese solar con esterilla y guaduas, muy rústica, pero al fin y al cabo era nuestra sala de teatro.

En las improvisaciones se indagaba acerca de las acciones de los cuerpos, del movimiento. Encontramos que, a través de la improvisación, había otras posibilidades de intervenir en el trabajo creativo. Empezamos tímidamente a proponer, a generar dispositivos escénicos, a crear historias. Esto fue un paso muy importante para la Creación Colectiva, que también empezaba en otros países. Estaba rondando por varias partes el tema de la creación colectiva. Nosotros, creo, fuimos más allá, creo que nos aplicamos con más tenacidad, y por eso se avanzó más. Tenía que ver con los vientos que soplaban en aquellos tiempos. Lo que estaba pasando en el mundo. Esas corrientes de transformación del pensamiento, de la educación..., un cambio de paradigma. Eso estaba a la orden del día y a todos nos concernía. A los creadores tanto o más. Esos movimientos de rebeldía que se prodigaban por el mundo, que el poder no tenía que ser inflexible, intocable, sino que había que cuestionarlo. Esas ideas de cambio llegaron también al teatro. La estructura jerarquizada existente entre autores, dirección y actores se tendría que replantear. Podrían seguir cumpliendo pero que funcionaran de otra manera. Aquí empieza a tomar

fuerza la estructura de grupo, donde se comparte algo común: la creación escénica. Y donde ya no deben existir jerarquías. Como herramienta fundamental surge la improvisación, que fue el gran aporte de la Comedia del Arte. Aparece entonces tres ejes fundamentales: el Grupo, la Creación Colectiva y la Improvisación. Ese era el camino, probablemente, para que los actores intervinieramos con mayor compromiso en el arte de la invención de una obra de teatro.

7. El legado

Prosigue Carlos: «En la creación colectiva, mucha gente de los que ahora escribimos dramaturgia, aprendimos a forjar nuestras herramientas, a la sombra de los grandes maestros. Eso fue lo interesante, porque ahora nosotros estamos capacitados para escribir en solitario o escribir en colectivo. El salto de nosotros a la dramaturgia lo dimos con decisión, con argumentos. La creación colectiva ya era un clamor en muchas partes del mundo. Numerosos grupos estaban haciendo creación colectiva, pero de una manera intuitiva y no sistematizada. El aporte de Colombia fue valiosísimo, aquí establecimos el método, lo pusimos en orden, se apropió, obteniendo muy buenos resultados. Entendimos también que la creación colectiva no es una fórmula, en arte es muy difícil que las fórmulas acierten, porque las circunstancias no siempre son las mismas. La creación colectiva fue un proceso de apertura y de democratización al permitir la participación de los actores en la elaboración del producto artístico. También era reflejo de la educación, de la cultura y la política. Se permitía que los actores participáramos más, era un sentimiento que se reflejaba en las obras. En las improvisaciones y analogías nos erigíamos como autores.

Hacíamos un aporte lúdico importante para que los directores y dramaturgos (o comisión de dramaturgia) hicieran lo propio. Eran materiales muy valiosos que los actores proponían en las improvisaciones. Los análisis, por su parte, eran exhaustivos, a veces algo excesivos, pero tenían un aspecto positivo: nos daban seguridad. En efecto, el juego, el momento lúdico, y luego el análisis nos daban bases claras a la hora de actuar, sabíamos de dónde venían las cosas y para dónde iban. Teníamos como un norte, la intuición nos ayudaba mucho. Éramos coautores, copartícipes de las obras. Para quienes dirigían estos inventos, que por supuesto los había: Enrique Buenaventura, Santiago García, Eddy Armando, Carlos José Reyes, Miguel Torres, y otros más, estos dos componentes (improvisación y análisis) eran imprescindibles. Los directores jugaron un rol muy importante porque impulsaron estos procesos. Estos directores eran inteligentes, muy hábiles, y con todo ese material que los actores proponíamos lograron grandes cosas, las obras dan testimonio de eso. Era un trabajo arduo y complejo, pero a la vez placentero: algunos de los elementos que exponían en la escena los actores lograban asombrar, cosas que los mismos directores no habían contemplado ni imaginado.

Eso era lo fantástico de las improvisaciones, eran extraordinarias, muy juguetonas. Juguetonas, en el sentido de rebeldes a su manera, que se salían de los esquemas, insubordinadas, frescas. Era un trabajo de los actores, teatro de actores. El juego teatral reposaba sobre sus hombros: el actor de la creación colectiva es autor, director, fabulador, escenógrafo. La dificultad residía en cómo esas propuestas de los actores, ricas en imágenes, en personajes, en situaciones, se llevaban al esquema de montaje y a la estructura dramática de la obra. ¿Cómo procesar las

improvisaciones sin que perdieran la espontaneidad, la frescura, la vitalidad? Ni modo en pensar de repetir una improvisación, nada se repite dos veces. Este método colectivo a los actores nos puso a estudiar con dedicación, nos inquietaba, nos hacía sentir por momentos ansiosos, de querer saber para dónde íbamos o cómo resultaría la obra. Sabemos que el arte es un camino de incertidumbre, indagar nos conduce a caminos inéditos. Nos movía la pasión por el oficio, el amor al teatro. Tocar terrenos, tanto teóricos como prácticos, que no conocíamos, nos llenaba de curiosidad, y ese es el primer paso para la experimentación. De aquí surge lo que se denomina la dramaturgia del actor. Esta experiencia nos permitió formarnos como creadores de la escena. Vimos muy necesario tanto la teoría como la práctica, eso enriqueció el trabajo de todos los actores que estuvimos en esos experimentos, que somos la gente que hoy por hoy escribimos, actuamos dirigimos, teorizamos, para mencionar algunos: César Badillo, Jorge Herrera, Diego Vélez, Patricia Ariza, Carolina Vivas, Ignacio Rodríguez, Fernando Ospina, Hugo Afanador, Nohora Ayala, Misael Torres.

Aquí tenemos la experiencia de Carlos. Cuando lo llamé para complementar esta reflexión, lo sorprendí sentado en una banca del parque El Retiro a pocos metros de su casa en Madrid. Así recuerda este encuentro significativo en Cali. Experiencia semejante a la de otros tantos teatros que activan la escena hoy. Todo es experiencia. Todo es vida, todo sirve a la vida. El teatro es un homenaje a la vida.

Carlos interrumpe la comunicación, se levanta del banco y se echa a andar porque la lluvia ha comenzado a caer....

*Soy grupo
Soy Santiago
Soy Creación Colectiva
Soy cuerpo.*

*(Fragmento de Soma Mnemosine . El cuerpo
de la memoria. Creación colectiva del Teatro La
Candelaria)*

Nota: Textos referenciados: La desaparición de los rituales. Byung-Chul Han, datos en Wikipedia, y apuntes personales.

Laboratorio de Creación Colectiva del Teatro La Candelaria 2021



Montaje Verso Las malas lenguas le dicen animal. Dir. Geraldine Wells. Fot. Jonatan Doncel