

**EL TEATRO
LATINO
AMERICANO
DE CREACION
COLECTIVA**

EDICIÓN: *Marina García*
REDACCIÓN: *Dominica Díez*
DISEÑO: *Umberto Peña*



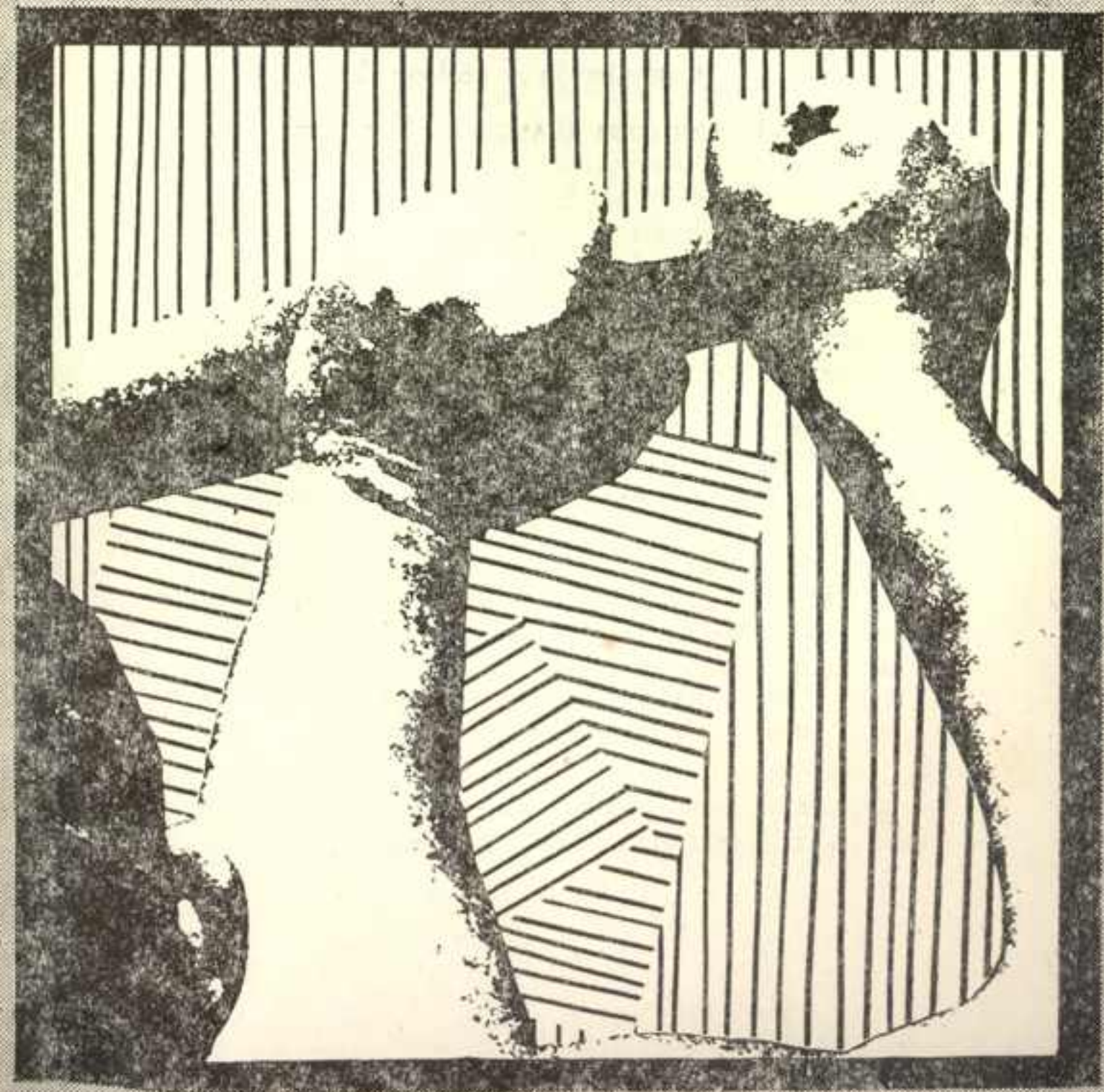
CENTRO DE INVESTIGACIONES LITERARIAS
CASA DE LAS AMÉRICAS
3RA. Y G, EL VEDADO,
CIUDAD DE LA HABANA, CUBA.

Recopilación de textos sobre

EL TEATRO LATINO AMERICANO DE CREACION COLECTIVA

SERIE VALORACION MULTIPLE
Casa de las Américas

CASA



bertad de los presos políticos y a los actos por los caídos en la lucha. Éste es nuestro método de trabajo: el permanente contacto con la realidad. Dictamos cursos para grupos de teatro barriales y hemos creado nuestro sindicato de Trabajadores del Teatro. La concentración de nuestras obras parte, en consecuencia, de un constante estar en la ciudad, en sus barrios, con sus gentes.

Pero hay más. Un grupo humano necesita de la comprensión de cada uno de sus miembros hacia los demás. Necesitamos que los demás sientan nuestra presencia en todo momento, una presencia lista para el apoyo crítico. El compañerismo no se forma en el secreto, se construye al aire y a pleno sol. Está compuesto de grandes gestos y fundamentalmente de los pequeños y cotidianos actos. Incluye la atención de los problemas de cada uno, el aprender a adivinarlos y hacerse presente. Está en asumir las tareas con responsabilidad y sin temor a los errores; está en la discusión sana del trabajo y de la vida. Esto sería una construcción al aire libre, donde el sol permita ver la calidad real de los ladrillos que componen la pared, la delicadeza con que se tratan los materiales frágiles.

La fragilidad de un grupo proviene —pensamos— de la fragilidad de la crítica. Si procedemos al revés, es decir, fortaleciendo la crítica, iremos lentamente aprendiendo a fortificar la unidad y la solidaridad entre todos. Nosotros hemos pasado por estos momentos: hemos sufrido los desniveles por no asumir los papeles, por el igualitarismo, por la lucha de clases. Hemos superado los dos primeros, falta resolver en este gran marco nacional la tercera y más importante de las fragilidades. Observemos que es difícil. Pensamos, sin embargo, que debemos luchar obsesivamente para alcanzar la victoria.

1975

ESQUEMA GENERAL DEL MÉTODO DE TRABAJO COLECTIVO DEL TEC*

TEATRO EXPERIMENTAL DE CALI

El método es la condición necesaria del trabajo colectivo, como quien dice su herramienta, en este momento del desarrollo de de nuestro trabajo teatral.

Es una herramienta que estamos haciendo en grupo y cuya historia es la historia de las obras que montamos. Se fue forjando en el mismo trabajo. 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.

* Actualizado por la Comisión de Publicaciones del Teatro Experimental de Cali (TEC).

I. TRABAJO Y MÉTODO

En el proceso de trabajo y especialmente sobre la base del análisis de los errores y fracasos, nos dimos cuenta de que la aspiración a una verdadera creación colectiva, es decir, a una participación creadora igual por parte de todos los integrantes, cambiaba radicalmente las relaciones de trabajo y la manera de encarar esa labor. Planteaba la necesidad de un método. Durante mucho tiempo habíamos trabajado a la manera tradicional, es decir, el director concebía el montaje y los actores lo realizaban. Se aceptaban discusiones, es cierto, pero, en última instancia, lo determinante era la *autoridad* del director. Este criterio de autoridad fue lo primero que se entró a investigar. Se empezó con improvisaciones que el director debía tener en cuenta para el montaje. La primera etapa del método no desterró la concepción del director sino que permitió una mayor participación de los actores en el proceso de transformación de la concepción del director en los signos del espectáculo.

En trabajos posteriores esta participación se fue ampliando y finalmente entró en franca contradicción con la concepción previa del director. La improvisación se impuso como el punto de partida del montaje. Es decir, que el director dejaba de ser un intermediario entre el texto y el grupo. La relación texto-grupo se volvía, así, una relación directa. El método no podía consistir ya solamente en la improvisación y el aprovechamiento de ésta para «completar» la concepción previa del director. Debía llenar el vacío dejado por dicha concepción previa. Así nació la etapa analítica del método y se fue configurando, en trabajos sucesivos, como una manera más *objetiva*, es decir, más *colectiva y metódica de analizar* el texto.

II. ¿TEATRO CON TEXTO O TEATRO SIN TEXTO?

Para poder atacar este problema es necesario preguntarnos qué entendemos por texto teatral. Algunas personas entienden por texto teatral únicamente «las obras de teatro», pero en la

historia del teatro ha habido textos que se asemejan más al «guión» cinematográfico que a una «obra de teatro»: los textos de *La Comedia dell'Arte*, por ejemplo, o los de la pantomima romana, que eran sencillos esquemas de conflicto, servían de base a los actores para improvisar, en el primer caso con palabras y en el segundo *sin* palabras.

Un texto teatral puede ser, pues, un esquema de conflicto con un cierto orden que incluso se represente sin palabras.¹ Ahora bien, sin un esquema de conflicto ordenado de una cierta manera no hay estructura y el espectáculo no es más que un amontonamiento de «números», tal como el «show de variedades». Concebido el texto en esta amplitud, es decir, desde un esquema de conflicto hasta una «obra de teatro», tenemos que convenir que no hay teatro, propiamente dicho, sin texto.

El método, pues, tenía que comenzar por un *análisis del texto*, de lo particular a lo general y de lo general a lo particular: el texto puede ser elaborado por el grupo y —con todas las desventajas que esto pueda tener desde el punto de vista de la estructura literaria y de la elaboración del nivel verbal— se trata de una muy importante ruptura con la forma tradicional de producir espectáculos. Antes de la creación colectiva no se solía pensar en esa posibilidad y esto limitaba a los grupos en la expresión de sus preocupaciones y en la relación directa con su público. Las adaptaciones proporcionaban una solución, es cierto, pero también estaban restringidas por el axioma del «respeto al texto» planteado en un plano normativo y no en un plano profundo, en el de transformación de una estructura con toda la responsabilidad que ello implica. Cuando el grupo elabora su propio texto hay, en general, dos alternativas:

1. Partiendo de un esquema de conflicto muy primario se procede a las improvisaciones de los «acontecimientos» fundamentales que lo forman. Para ello es necesario haber hecho

¹ En el teatro contemporáneo ha habido «resurrecciones» de este tipo de texto, tales como «Acto sin palabras» de Beckett.

una selección previa de dichos acontecimientos. Las improvisaciones, basándose en esos acontecimientos «virtuales», proponen varias alternativas de los mismos; proponen transformaciones, eliminaciones y adiciones así como la sustitución de algunos acontecimientos, etcétera. Todo este material conduce a un nuevo texto.

2. Si hay un dramaturgo en el grupo deberá cambiar sus hábitos de trabajo, deberá estar dispuesto a trabajar con una comisión de texto que analiza la propuesta del dramaturgo desde el punto de vista de las preocupaciones del grupo, de sus experiencias y de la relación con el público al cual el grupo necesita dirigirse primordialmente y cuyas aspiraciones y objetivos procura tener en cuenta. Elaborado por el dramaturgo y la comisión, un primer texto es discutido tan minuciosamente como sea posible por el grupo, sin pretender agotar —en esta primera etapa— esa discusión. Hay que tener en cuenta que, en arte y en ciencia, los desacuerdos son más fértiles que las unanimidades y aún que las mayorías. Es mucho mejor un desacuerdo de fondo que un acuerdo superficial. Por experiencia sabemos que este cambio en los hábitos de trabajo del dramaturgo no produce de inmediato óptimos resultados. Probablemente los resultados son —en un principio— peores que el trabajo solitario habitual. Sólo cuando el dramaturgo y el grupo empiezan a encontrar las ventajas del cambio, el mismo comienza a dar frutos. Pero el proceso no es fácil.

Elaborado el texto con el cual se ha decidido empezar a trabajar comienza la etapa de análisis del mismo. Pero... ¿no estaba analizado ya? ¿No se le había discutido tan minuciosamente como era posible antes de aceptarlo? Sí, tan minuciosamente como era posible en una primera etapa, de un modo *general*, bastante *intuitivo*. Se le había enfrentado a las preocupaciones ideológicas del grupo, en una palabra se había argumentado sobre el texto, pero no se le había *analizado*, es decir, se había visto como un *todo*, no se le había *desmontado*, no se habían visto sus elementos constitutivos. Para esto es necesario *olvidarse del todo e ir a las partes*.

El análisis de un texto desde un punto de vista científico es una pretensión muy justa de nuestra «era científica» y si es verdad que los métodos de análisis contemporáneos —con la ayuda de la Semiología— no se pueden vanagloriar de un estatus científico propiamente dicho, si es verdad que no existe —todavía, que nosotros sepamos— una ciencia de la literatura, también es verdad que en este campo se ha avanzado mucho.

Ahora bien, el objetivo de nuestro análisis del texto no es —no puede ser— un análisis literario exhaustivo. No es una descripción de su estructura que conduzca a juicios de valor sobre su significación, en otras palabras no es el análisis en sí lo que nos interesa. El resultado que buscamos no es un discurso científico sino el *montaje* del texto, el «discurso de montaje» o sea un discurso artístico. Este objetivo determina, necesariamente, nuestro método. No podemos pretender agotar todas las significaciones del texto sabiendo que el discurso de montaje *le va a agregar* significaciones. No podemos convertir el discurso de montaje en una mera ilustración o demostración de las significaciones halladas por el análisis, porque así le quitaríamos a este discurso toda autonomía significativa. Incluso si nos los propusiéramos no lo lograríamos porque el discurso de montaje no está hecho de conceptos sino de imágenes.

Entendido esto podemos y debemos valernos de muchas categorías del análisis científico o cuasi-científico de las estructuras artísticas pero debemos escoger aquel aspecto del texto que importa desmenuzar para ir al montaje. Nuestra práctica nos llevó así a escoger *el conflicto*. Construir un esquema de las relaciones de conflicto que tenga una rigurosa coherencia interna, es decir, que establezca las relaciones entre los conflictos menores y mayores y en este proceso situar claramente el *conflicto central*, se convirtió en el objetivo a lograr para la etapa analítica.