

El espíritu de la creación colectiva: **Utopías de proximidad en el teatro latinoamericano**

WILSON ESCOBAR RAMÍREZ¹

La irrupción de una mirada crítica en las ciencias sociales a finales de los años sesenta y durante la década de los años setenta, en virtud de la cual se puso en cuestión el método tradicional de la observación participante y proclamó un nuevo rumbo de la investigación social hacia un modelo de inserción militante, afectó sustancialmente los modos de acercamiento a la realidad, ya no sólo en el ámbito académico-científico sino también en el terreno de las artes y las expresiones culturales de profundo raigambre popular.

Tal es el caso del teatro emergente de América Latina de los años sesenta y setenta, aupado en las revueltas estudiantiles de mayo del 68 y sus ecos en distintas geografías y culturas; una suerte de movimiento que comenzó a desandar otras dinámicas que se alejaban del canon clásico de un teatro hecho “a la italiana” y bajo los modelos aristotélicos de la mimesis. Para entonces, muchos creadores y artistas de la escena ya habían

iniciado una especie de borramiento entre la teoría y la praxis, y habían comenzado a retar prácticas y paradigmas heredados vía colonizaje cultural, y exploraban nuevos modos de relacionarse artísticamente (Aponte, 2007), retando las jerarquías tradicionales del teatro como “producción”, como “espectáculo”, reconfigurando la noción tradicionalizante del ‘actor-títere’, poniendo en cuestión la supremacía de las figuras del autor y del director, tan caras a las formas clásicas de compartimentalizar los oficios de la creación artística, y poniendo en cuestión el protagonismo del texto y su recitación. Como señala María Fernanda Pinta “el teatro de la década de los años 60 se encuentra atravesado por una crisis del paradigma *textocéntrico* y la estructura dramática tradicional” (Pinta, 2010, p. 68).

Un siglo y medio atrás el teatro de la región andina (Bolivia, Perú, Ecuador, Venezuela, Colombia) intentaba despuntar con las imágenes mismas de la independencia. La Loa, que para entonces era un género menor en pleno furor, como lo recuerda Marina Lamus (2005), servía para entretener a una audiencia poco culta en temas del teatro, pero que requería de esta especie de sketch para informarse de los últimos acontecimientos sociales; entonces la

¹ Licenciado en Filosofía y Letras. Profesor del núcleo de Lenguaje Escrito del Programa de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad de Manizales. wilsonescobar@gmail.com

loa era el *gestus* para saludar desde la distancia a su majestad, para celebrar el cumpleaños de alguna “celebridad”, para dar la bienvenida a un nuevo dominador. Era en definitiva un género pretextual, servil y colonial que los artistas criollos asumieron con tanta complacencia que, en los primeros años de la República (en el caso colombiano más precisamente), lo usaron ya no para ensalsar a los españoles sino para loar a los verdaderos héroes, los de la naciente patria.

Desaparecida la loa por ser un género agotado en su poco desarrollo y falta de sorpresa, el siglo XIX trajo una discusión más interesante: si se debía seguir la tradición enraizada por los españoles, que si bien andaban en decadencia habían tenido su siglo de oro; o acogerse a los vientos renovadores que llegaban de Francia, con el teatro que mejor se recitaba entonces.

Pero en aquel hervidero social en que estaba convertido un país como Colombia, es fácil adivinar que la discusión ya no sólo tenía un talante intelectual, sino también

político. Baste con saber que pasado el medio siglo había quienes identificaban la escuela dramática española con el partido conservador, mientras otros asumían la escuela francesa con el partido liberal. También el teatro serviría de escenario para instaurar aquellas disputas que han marcado la historia del país desde entonces.

Ambas escuelas adolecían de un romanticismo acartonado, demasiado lento y recitativo, con héroes demasiado altos o etéreos, situación que pronto cedió ante la demanda de un público que quería ver montada una realidad más terrenal, con héroes de la calle. Era el realismo subido en la escena por primera vez en nuestra tradición, pero un realismo burgués porque era el que llegaba en barco con la alta comedia española y sus historias de camas, matrimonios y mucho dinero. Algo así como el Broadway de entonces o las comedias ligeras de hoy. Oportunidad única para que el romanticismo contraatacara y mostrara una cara renovada con el drama social,



donde sí se veía la clase obrera sometida, descontenta, enfrentada a sus patrones o realizando sus conservadores escarseos amorosos entre parejas de la misma condición social. Era el teatro de espejo social en su etapa fundacional.

Así se fue la segunda parte del siglo XIX, entre dramas sociales y comedias ligeras, herederas en buena parte de la tradición que alimenta el teatro de hoy. Aunque la comedia ha sido tal vez el género con mayor recepción, quizás porque, como lo advierte Lamus (2005), “un comediógrafo debía poner en escena los males sociales y, ya puestos allí, la risa del público servía, catárticamente, para curar esos defectos que padecía la sociedad” (p. 163). Un principio que pareció asumir bien Luis Vargas Tejada cuando escribió “Las Convulsiones”, obra de la que se dice fue hecha para curar los berrinches que hacían las cachacas bogotanas cuando sus padres no satisfacían sus deseos burgueses.

El llamado “Nuevo teatro”, fruto de los convulsionados años sesenta del siglo XX, dio al traste con esa tradición comedial del siglo que le precedió, que se había irrigado por toda Latinoamérica y había instaurado una especie de imaginario estrechamente ligado a la colonia en su doble capa: de acomodo al modelo y de crítica o mofa a dicha tradición.

La práctica como proceso de creación

Teniendo como marco el Mayo del 68 con la consigna de las utopías, las reacciones políticas que desató la matanza de Tlatelolco en México y la muerte misma del Che Guevara, el teatro latinoamericano se desmarcó hacia finales de aquella década de los modelos heredados de la tradición clásica y se

propuso relacionar-se políticamente con la intensa realidad de sus respectivos países y en-tablar (o mejor, subir a las tablas) un diálogo cercano desde y con las comunidades de las que hacían parte. Creadores como Enrique Buenaventura y Santiago García en Colombia, o Atahualpa Del Cioppo en Uruguay -para situar tres figuras claves en el nacimiento del espíritu de la creación en colectivo- buscaban relacionarse con nuevos modos estructurales de puesta en escena que les permitieran escribir sus propias historias y reescribir aquellas, que miradas en el espejo de la rabiente y encendida realidad latinoamericana, pudieran decir lo universal de sus relatos desde otros modos subtextuales-locales; dramaturgos devenidos en directores y productores de sus mismas creaciones que adaptaron lo que bien llamó Enrique Buenaventura ‘la estructura de los acontecimientos’, metamorfoseando y desdoblado el entramado dramático para hacer ese diálogo con la comunidad más próximo a sus realidades.

Tales cambios pronto condujeron a tejer dinámicas sin fronteras definidas entre actor/personaje/narrador/autor. Sin lugar a dudas la región suramericana estaba enfrente de un nuevo teatro, una forma hasta entonces desconocida de relacionarse con otros modos expresivos, otros lenguajes, no sólo textuales sino gestuales, visuales, sonoros, y una praxis artística que invitaba al público a tornarse presencia activa, co-participe, co-creadora del evento teatral; para ello, el entramado artístico asumía la práctica como un proceso de creación, como caldo de cultivo, como entrenamiento, como investigación participativa con la realidad, como riesgo.

Quizás, al modo en que lo plantean Villasante & Montañés (2000), esta

suerte de teatro intentaba instaurar otra dinámica en el proceso creativo, que suponía acercarse a la realidad, no vista como “objeto”, sino a partir del eje sujeto-sujeto, y lo que ello suponía en el nacimiento de la obra misma. En su pregunta por la existencia y por los rasgos de identidad del teatro latinoamericano Miguel Rubio (2007), fundador y director del grupo Yuyachkani del Perú, destaca que el “grupo” fue la célula madre en que los artistas se organizaron para gestar esa nueva teatralidad que marchó acorde a los tiempos que se vivían y en el que predominaba un sentimiento colectivo.

“A mi entender los mejores momentos () o más bien, los momentos de gran fuerza y singularidad en esta historia han sido aquellos en que nuestro teatro ha sido parte de las luchas de nuestros pueblos por darse una vida mejor. Entonces, en esos momentos, nos atrevimos a reconocer nuestra particularidad y a inventar creativamente el teatro que nos hacía falta, sin vernos obligados a marchar al compás de las culturas hegemónicas” (Rubio, 2007, p. 53).

La creación colectiva, definida por muchos como una exploración poética en torno a la “realidad”, que si bien había surgido en ámbitos europeos con el Berlín Ensemble iría a tener su contestación y desarrollo en Latinoamérica de mano de grupos como el Teatro Experimental de Cali (TEC) dirigido por Enrique Buenaventura, y el Teatro La Candelaria, dirigido por Santiago García, ambos colectivos con sede en Colombia.

Si bien la creación en grupo supuso una reconfiguración en los modos de acción artística, de luchas y reclamaciones políticas, así como de los devenires propios de la forma de proceder como grupo, su legado para el teatro latinoamericano

y para la praxis de las ciencias sociales radica en que a fuerza de imponerse como práctica constante de muchos grupos en todo el continente, devino en un método que, con distintos rigores, supo advertir en la elaboración de un montaje la importancia del contexto social vinculado con la práctica ética y estética del colectivo; que el proceso creador proviene no solo de los textos oficiales y extraoficiales, sino también de entrevistas o diálogos directos con las comunidades o colectivos de personas que se ven o han sido afectadas por una realidad socio-política; que la historia o el relato resultante de aquel diálogo inconcluso debe ser sometida a una serie de improvisaciones tanto en lo actoral como en las fuerzas dramáticas que van a ser puestas en escena, en la que el actor dejará de ser el “títere” para transformarse en un co-creador, o dramaturgo coral de lo que allí se expresa.

El espectáculo “En la raya” (1993) del Grupo La Candelaria (para evidenciar una cualquiera de sus creaciones colectivas) surge de la preocupación de traer a la escena un relato ya universal, “Crónica de una muerte anunciada” de Gabriel García Márquez, con el sello de la creación en grupo. La idea del ma-estro García y su grupo no era hacer una adaptación al teatro de aquel exitoso relato literario, sino el de traslapar la ficción al mundo de los “ñeros”, como se les llama a los “habitantes de la calle” que deambulan en Bogotá buscando la subsistencia diaria en los basureros y en las cloacas. Para hacerlo, sus actores convivieron durante varios meses con un grupo de estos marginales para acercarse a su “gestus”, para decir en la escena su propia voz, su propia mirada del mundo. En un principio la idea de aquel acercamiento respondía a lo que hoy se llama “teatro comunitario”, en virtud del cual los

miembros del grupo social -en este caso los “ñeros”- reciben capacitación actuarial para interpretar ellos mismos el texto que se adapta y, de manera paralela, el grupo de profesionales de La Candelaria, irían a desarrollar su propio montaje. La obra se sitúa “en la raya”, es decir, en la frontera misma donde termina el relato literario y empieza el relato documental de la realidad de aquellos marginales que pretenden -ellos- subir a escena la crónica de una muerte anunciada y terminan por evidenciar su propia crónica de miseria y desesperanzas aprendidas.

El Compromiso con la búsqueda y la exploración, no sólo de historias sino de modos éticos de decirlas, la investigación y el diálogo creador entre artistas y con la comunidad en que se anclan, supuso que los grupos de teatro de Latinoamérica encontraran en la creación colectiva unos pliegues de trabajo en procura, tanto de nuevas formas artísticas como de renovados contenidos de las piezas resultantes.

El teatro de creación colectiva, como bien los advierte De Costa (1992, p. 123), tomó en muchos casos las formas del teatro documento, el teatro guerrilla, la escena de agitación y propaganda o el teatro campesino, en busca de desarrollar herramientas pedagógicas para el aprendizaje y reflexión, generar formas autóctonas de expresión cultural de identidades nacionales, así como propiciar un foro sociopolítico para las voces marginalizadas en la sociedad civil.

Escenarios liminares

El espíritu de la creación colectiva avivó durante los años 60 y 70 la construcción de discursos ideologizantes, comprometidos con las causas sociales y,

en algunos casos, soportó desde el arte y la cultura la plataforma revolucionaria de movimientos políticos de izquierda en algunos países.

El panorama político fue cambiando y con él las formas de aprovechamiento de este modo de creación. La compleja realidad de la región siguió siendo compleja, con el surgimiento de otros fenómenos derivados -muchos de ellos- de las mismas raíces que dieron lugar a la contestación social y a la militancia ideológica: el develamiento de las atrocidades políticas de las dictaduras latinoamericanas, la violación constante de los derechos humanos por las partes en conflicto, el incremento de la migración, la trata de personas, la violación a las libertades. son, entre muchos otros fenómenos, los que obligan hoy a muchos colectivos teatrales y no teatrales abocar la creación colectiva para denunciar o poner en evidencia tales situaciones.

Aún comprometido con la exploración de estructuras, lenguajes y convivios posibles con la comunidad, el teatro de creación colectiva se ha metamorfoseado con el tiempo y hoy deriva más su exploración en temas como la memoria, las migraciones y los exilios, lo liminal, lo abierto y lo polisémico en sus “denuncias”, narrativas que se anteponen al tradicional discurso panfletario, marca de identidad en sus orígenes (Boudet, 2000, pp. 21-25).

Un giro fenomenológico sugiere Trastoy (2001) para entender los cambios



políticos y artísticos que se han producido en la creación colectiva después de casi medio siglo. Un giro que permite entender hoy que esta forma teatral dejó de ser exclusivamente un instrumento artístico de concientización de las masas, para darle paso a una nueva forma de poetización de la política. La memoria, y no la historia, es lo que preocupa más a estos colectivos de creadores, quienes proceden a una reconstrucción del “acontecimiento social” a partir de estructuras más



abiertas, fragmentadas, polisémicas como ya se ha dicho, y construyendo a partir de recursos más simbióticos, próximos al teatro, pero enriquecidos en la teatralidad que proporciona la cultura y la liminaridad que ofrece la creación artística.

Muchas formas creativas-narrativas han cambiado, por ejemplo, desde “Guadalupe años sin cuenta” (1975)

hasta “Soma Mnemosine” (2014), ambas obras del grupo La Candelaria de Bogotá. Apoyado en la estética documental y con un tono decididamente panfletario, “Guadalupe” reconstruye en detalle la forma como fue asesinado Guadalupe Salcedo, líder de las guerrillas liberales en Colombia y de paso explora una época crucial en el acontecer social y político del país. El texto, atravesado por una estructura coral para más de 70 actores y músicos, se erige como acción dramática, lineal, del relato social allí comprometido. Mismo compromiso social se alcanza a adivinar en “Soma Mnemosine”, uno de los últimos trabajos del grupo, pero con una preocupación que va más allá de recuperar la historia y sí de bucear en la memoria social de una época.

El montaje cabalga a medio camino entre el ritual y la vanguardia. Con el lenguaje propio de la performance, La Candelaria habla -como no- de lo que siempre ha hablado: de la rabiosa realidad del presente, del pasado reciente de nuestro país, de la violencia, de la tragedia, de las víctimas, de los victimarios, del dolor, de la memoria del olvido.

Una performance que sorprende al espectador desprevenido, el que es invitado de honor a una sala donde los límites entre el patio de butacas y el escenario desaparecen, y donde su cuerpo termina habitando cualquier lugar, que podría estar más próximo a la calle de bastidores por donde transitan los actores que devienen en personajes. Y logra, La Candelaria, la esencia de la performance: privilegiar la producción de experiencia real más allá de la ficción.

Como es admitido por los estudiosos, el arte de performance no quiere poner al espectador frente a un objeto de arte

para que lo contemple y lo interprete; por el contrario, lo invita a cruzar, literalmente, hacia un espacio y un tiempo especiales, donde actores y espectadores se movilizan hacia afuera de sus comportamientos habituales.

Instalado allí en esa poética parateatral, el espectador es exigido en múltiples facetas: la obra le pide que la recorra como si de un visitante de museo se tratara; pero también lo invita a que se deje sorprender con un actor que emerge a su lado y le pide bailar un vallenato en una baldosa, o que le preste el hombro para llorar la tragedia de la muerte; lo impele a tomar distancia y a contemplarla; lo reta a construir y desconstruir los códigos de una narrativa fragmentada, hecha de retazos, como la memoria, que se resiste a la linealidad y privilegia el lenguaje fractal.

Una apuesta similar se reproduce en muchos de los llamados “teatros emblemáticos” de América Latina, que como La Candelaria, han sabido adecuar sus lenguajes de creación colectiva a los tiempos que corren. “Vitrinas para un museo de la memoria” (2001) del grupo Yuyachkani del Perú, ya había revelado estas potencialidades preformativas de lo social que dan cuenta, no de una negación a la poetización política, sino de su asunción desde otros medios, estrategias y procedimientos estilísticos (Boudet, 2000, p. 21), en virtud de los cuales la memoria como categoría fenoménica deviene proyecto de militancia.

Herederas de esta larga tradición, las dramaturgias sociales en Colombia se multiplican casi con la misma dinámica con que aparecen nuevos rastros del paso de la violencia por los campos y ciudades del país. Festivales como “Ni con el pétalo de una rosa” (Colombia,

24 al 30 de noviembre de 2014) dan cuenta de un conjunto de experiencias de investigación activa y participativa en la denuncia de la violencia de género, cuyos trabajos dan dimensión social a dichas experiencias artísticas.

Una de tales expresiones artísticas es la campaña que lleva el mismo nombre del festival y que desarrolló un proyecto de “reparación” (el concepto refiere a la reparación de víctimas contemplado en la marco jurídico colombiano) en el Departamento del Chocó.

“Cinco mujeres, un mismo trato” (dirigida por Alejandra Borrero y Camilo Carvajal en 2012) aborda el fenómeno de la trata de personas y es interpretada por mujeres que han sido víctimas de este flagelo de tráfico humano.

“Somos desplazadas, pena no nos da. Nos han matado a nuestros hijos e hijas y a nuestros papás. También al marido, destruyendo nuestro hogar” (Loaiza, 2014). Estas dolorosas líneas tras el taller que la campaña Ni con el pétalo de una flor realizó en El Chocó con 50 mujeres afectadas por el conflicto.

“Nos dolía mucho, llorábamos, nos sentíamos muy mal. Pero al avanzar la campaña fuimos sintiendo otro horizonte” (Loaiza, 2014), confiesa Alba María Cuesta quien en 1997 se tuvo que ir de su pueblo tras la incursión de la guerrilla y los paramilitares que mataron a su hija de 9 años.

Convertida en actriz de su propia tragedia, al igual que las otras 49 mujeres chocoanas, Cuesta hizo parte de un proceso muy próximo a la investigación acción participativa que se dividió en tres etapas: la elaboración de una muñeca con la que las mujeres cuentan toda su experiencia, un libro de artista y un kit de sanación. Es un

método que busca, según María Victoria Estrada, directora pedagógica de la campaña, ofrecer nuevas maneras de asumir esas catastróficas situaciones que han vivido.

Experiencias como éstas ofrecen una lectura en paralelo a los postulados de la Investigación Acción Participativa, en tanto detrás de estos objetos artísticos o “funciones espectaculares”, como los llama la semiología teatral, se

produce un proceso investigativo de alto compromiso en procura de un cambio social, tal y como lo postula la ciencia social crítica y, en particular, el enfoque marxista.

“Lo que el sociólogo debe hacer es parcializarse” (en nuestro caso, el artista o creador) y producir “conocimientos que, en última instancia, sean útiles a ellas y actúen como agentes del cambio social” (Zamosc, 1987, p. 93).

Referencias

- Aponte, M. (2007). Ponencia: Relación *Suda-k-ribe*: Arquitecturas del recuerdo “donde el viento hace buñuelos”. I Congreso Iberoamericano de Teatro. Encrucijadas del Teatro Latinoamericano actual. Manizales, Colombia. 8-11 de octubre.
- Boudet, R. I. (2000). Memoria y desmemoria en el teatro latinoamericano. *Revista Teatro/CELCIT*, Vol. 9. (Núm. 13).
- De Costa, E. (1992). *Collaborative Latin American Popular Theatre: From Theory to Form, From Text to Stage*. New York, USA: Peter Lang.
- Lamus, M. (2005). “Viaje por el teatro del siglo XIX”. Conferencia dictada en el Teatro Matacandelas, el lunes 14 de febrero. En: <http://www.matacandelas.com/ViajePorElTeatroDelSigloXIX.html>
- Loaiza Grisales, Jhonatan (2014, 24 de noviembre). El Arte también le apuesta a la paz. El Tiempo, Cuadernillo Debes Hacer, pág. 2.
- Pinta, M. F. (2010). Escenarios intermediales. De los *happenings* a la web 2.0. En: www.telondefondo.org. Revista de teoría y crítica teatral. Nro. 11.
- Rubio, M. (2007). Ponencia: “¿Qué fue del teatro Latinoamericano?”. I Congreso Iberoamericano de Teatro. Encrucijadas del Teatro Latinoamericano actual. Manizales, Colombia, 8-11 de octubre.
- Trastoy, B. (2001). Nuevos procedimientos narrativos en el teatro latinoamericano de los 80 y los 90. *Revista Teatro/CELCIT*, Vol. 11. (Núm. 19).
- Villasante, T. & Montañés, M. (2000). Algunos cambios de enfoque en las ciencias sociales. En: La investigación social participativa. Construyendo Ciudadanía. Madrid, España: El Viejo Topo.
- Zamosc, L. (1987). *Campeños y Sociólogos: reflexiones sobre dos experiencias de investigación activa en Colombia*. Bogotá, Colombia: Punta de Lanza.