

La Creación Colectiva en el teatro de Córdoba



Mauro Alejandro Alegret

Universidad Nacional de Córdoba

mauroalegret@gmail.com

Fecha de recepción: 29/08/2016. Fecha de aceptación: 06/10/2016.

Resumen

El siguiente escrito plantea la génesis e innovación de condiciones y convenciones de producción teatral que realizan los grupos de Creación Colectiva durante las décadas de 1960 y 1970 en América Latina, y específicamente en la ciudad de Córdoba. Creemos que esta génesis sociocultural fue basal para el proceso histórico de la práctica teatral cordobesa, porque en ella se produjeron hechos significativos que, mediante rupturas, continuidades y transgresiones, provocaron sedimentaciones estéticas teatrales. Identificarlas nos sirve para un posible abordaje sociohistórico de la producción teatral de Córdoba en la actualidad.

Palabras clave

creación colectiva
génesis
producción
sedimentaciones
Córdoba

Abstract

The following text analyzes the genesis of Collective Creation groups in Latin America and, specifically, in Córdoba city, during the sixties and seventies, considering the innovation of theatrical conventions and production conditions carried out by them. This sociocultural genesis was basal for the development of the historical process of Cordovan theatrical practice, since meaningful events took place in it; events which have brought about aesthetic theatrical sedimentations through breakings, continuities and transgressions. Identifying them is useful for a possible sociohistorical approach to today's theatrical production in Córdoba.

Keys words

collective creation
genesis
production
sedimentations
Córdoba

Nos montaremos dentro de la perspectiva de Frederic Jameson, quien sostiene que, si bien no es posible periodizar linealmente una década del calendario, no habría que abandonar la historiografía como categoría ideológica, sino que se podrían tratar de reorganizar los procedimientos de reflexión y escritura. Lo que sigue a continuación no es la historia del teatro tal cual sucedió, sino que trataremos de “producir el concepto de historia” (1984:30) para ciertas experiencias del teatro de Córdoba en los 60 y 70.

Durante la década de 1960 se intensifica la Guerra Fría. Posteriormente a la segunda guerra mundial y a la victoria militar del bloque Aliado sobre las Potencias del Eje (victoria inmortalizada en esa imponente imagen de Stalin, Churchill y Roosevelt en la conferencia de Yalta), las dos superpotencias instauran un nuevo orden mundial a simple vista muy simplificado: de un lado, el bloque liberal y su mercado; del otro, el bloque comunista y su dictadura. La situación por cierto es mucho más compleja y no contamos con espacio para desarrollar aquí las problemáticas en torno a cómo los sectores de poder en ambos lados se inventan un multimillonario negocio bélico, repartiéndose las cuencas petrolíferas, minas y demás recursos del planeta, anunciando que el mundo estaba *dividido en dos* y que esta supuesta guerra, fría para ellos, fue caliente para África, Latinoamérica y Asia (las guerras en Corea y Vietnam, fueron las más visibles). Además, se comenzó una carrera armamentística, nunca antes vista en la historia, que llevó a una situación de paranoia mundial bajo la amenaza del fin de la humanidad en una supuesta guerra de bombas atómicas. Las dos superpotencias, en lugar de buscar la paz en el mundo, encaminó la vida hacia un estado de violencia continuo, donde el Otro era mi enemigo. El Otro, el diferente, en nuestro caso por pertenecer a un país liberal, era cualquiera que no fuera liberal, al cual había que simplemente asesinar, negándole su humanidad. Dice Juan Pablo Feinmann al respecto:

Si la violencia tiene como requisito la negación de lo humano en el Otro, en el diferente, la negación de la violencia, su imposibilidad tiene como requisito considerar al Otro, siempre, como un ser humano amparado por la ley. Toda violencia surge de la negación de este encuadre conceptual (1998:45).

Retomaremos más adelante las reflexiones en torno al *Otro* en los grupos creativos de Creación Colectiva.

Señala Pablo Gonzáles Casanova (1978) que una de las cosas que unifica y organiza la identidad de los países latinoamericanos es su lucha contra el imperialismo y el *libre comercio* (principalmente norteamericano), desde sus inicios, en el siglo XIX. Los levantamientos armados y rebeliones sociales en América Latina tienen referentes ineludibles como Zapata o Sandino, solo por nombrar a dos de los más conocidos. Volviendo a los 60, en América Latina sucede uno de los conflictos políticos más significativos de la *guerra fría*, la Revolución Cubana, que culmina el 1 de enero de 1959. Cuba se declarara socialista en 1962 y se une al bloque de la Unión Soviética, convirtiéndose así en el único país comunista en *territorio* liberal. Pero no fue el único levantamiento armado y movilización social en el continente: bajo la figura del mencionado Sandino se revitalizó una lucha antimperialista en Nicaragua. Las FARC, en Colombia, comenzaron sus actividades en el año 1964. En Perú, en el año 1962, se funda el Ejército Nacional de Liberación, solo por nombrar tres casos puntuales. En el año 1970, el pueblo chileno votaría al Partido Socialista de Salvador Allende, que llevaría al Palacio de la Moneda por vías democráticas y pacíficas al socialismo, como un caso único en la historia social de nuestro continente.

En breves palabras, Hobsbawm plantea que los países del mal llamado *Tercer Mundo* adjudicaban su subdesarrollo a la historia de dependencia económica propia de años de un modelo económico colonial del siglo XVI, del cual todavía en el siglo XX no habrían podido liberarse, por lo cual “los conflictos entre agrarios e industrialistas no eran significativos y no podían producir las condiciones para eliminar el subdesarrollo, que sólo la revolución social y el socialismo podían lograr” (2011:361). De aquí las reinterpretaciones del marxismo en todo el continente y los levantamientos armados en nombre del socialismo (muchas veces confundido con comunismo). Es también hacia mediados de siglo XX, según Edelberto Torres-Rivas, cuando diferentes sujetos sociales, con presencia de la clase media, se organizan políticamente para poner en primer plano de la discusión dos temas: por un lado, “reivindicar la

democracia política y, por otro, la justicia social, donde el tema de la tierra era central” (2004:281). De aquí que las revoluciones sociales en Latinoamérica consideraran al sujeto campesino como el sujeto oprimido y aquel que se levantaría en armas contra el *status quo* (las actividades de Augusto Boal y del Teatro del Escambray fueron en sus momentos exclusivamente en sectores campesinos).

Salvador Allende solo duraría tres años en el poder, ya que en 1973 Washington financia un golpe de estado y pone al general Augusto Pinochet en el poder. Momento histórico clave, porque allí comienza una nueva reestructuración del poder económico y control social en el cono sur bajo el nombre del Plan Cóndor, bajo regulación de la CIA, encarnado por los golpes cívicos-eclesiásticos-militares y en contra *del comunismo* en todos los países de Sudamérica (en Brasil el proceso dictatorial y *anti-comunista* ya había comenzado en 1964).

Las prácticas teatrales, grupos de hacedores y el público, se encuentran condicionados fuertemente por esta polarización ideológica y por la presencia militar y se embarran en la historia de este trastorno social. El Movimiento de Creación Colectiva quedó asociado a los partidos políticos *de izquierda* y la actividad de sus grupos de teatro es considerada como herramienta de choque cultural para la transformación social utilizada por las organizaciones sociales revolucionarias (aunque habría que detenerse puntualmente en la trayectoria de los grupos para evitar este tipo de generalizaciones). María Escudero comenzó sus trabajos en el TEUC, Teatro Estudiantil Universitario de Córdoba, de la Universidad Nacional de Córdoba, del que se desprende en 1969 para formar el Libre Teatro Libre (LTL). En un foro, hacia 1973, Escudero señala que: “el teatro no puede ni nunca estuvo ausente de los cambios que se dieron en el mundo, sociales, económicos, políticos; la cultura no está al margen de eso” (1978:48).

Los grupos de Creación Colectiva más antiguos son colombianos: el Teatro Experimental de Cali (TEC), que se conforma alrededor de la figura de Enrique Buenaventura en los años 50, y el grupo La Candelaria, fundado por un grupo de intelectuales de la Universidad Nacional de Bogotá, en el año 1966. Otro de los referentes más significativos, por el contexto social de su actividad, fue el Teatro del Escambray, fundado por un grupo de hacedores en 1968, en Cuba. El ICTUS y el Teatro Nuevo Popular surgen en Chile; el Teatro Ollantay, en Ecuador; el Colectivo Nacional de Teatro, en Puerto Rico; el Teatro Foro, en Brasil y Perú, solo por nombrar algunas experiencias. En Córdoba, César Carducci nos habla del Teatro de Grupo: “que fue totalmente novedoso en el planteo ya que era la primera vez que se hacía creación colectiva. Incluso con un trabajo que siempre tuvo un sentido popular, porque se creó, se hizo y se desarrolló todo en barrios, y no en teatros convencionales” (Flores, Moll, Pinus, 1996:109). En la Docta también comenzaron sus actividades el L.T.L., La Chispa, Grupo Bochinche y Studio Uno, entre otros.

La Creación Colectiva es considerada como el modelo de producción teatral exclusivamente latinoamericana, que consistió en un conjunto de grupos de teatro, en principio identificados con el teatro experimental, que generan un resquebrajamiento de la dramática teatral europeizada, creando concepciones y formas del hacer teatral inéditos, que se complementaron con una discusión estética y social innovadora, marcando el rumbo político del arte teatral en el continente. Cabe señalar que según los grupos referentes, como el T.E.C., se comenzó a hablar de Creación Colectiva hacia 1971. Roberto Videla, del grupo L.T.L. de Córdoba, nos cuenta que ellos comenzaron a hablar en los mismos términos recién hacia 1972, luego de las primeras giras del grupo por Latinoamérica (entrevista personal, 8 de marzo de 2016).

Estos grupos pusieron en escena la problemática de la función social del teatro, así como respondieron a la consigna de fusionar arte y vida. Se reinterpretó la poética

de Bertolt Brecht,; se retomaron ejercicios teatrales y reflexiones de Jerzy Grotowski; se profundizó en las metodologías del teatro de experimentación; y sus hacedores fueron permeables a las consignas de la llamada Revolución Cultural de los 60: “cambiar la vida, transformar la sociedad”, el Mayo Francés: “la imaginación al poder” y los movimientos sociales que pugnaban por un cambio radical y socialista de Latinoamérica y el mundo. Se llevó el teatro a plazas, bares, escuelas y sindicatos. Dice Mónica Barbieri: “Era como que en el mundo se gestaba algo nuevo, maravilloso” (Fobbio, 2010:35).

Retomaremos para abordar específicamente la práctica teatral cordobesa las reflexiones de José Aricó (2005), quien considera a Córdoba como una ciudad mediterránea, puente entre regiones de la América profunda y la ciudad europeizada, o en sus propios términos: “ciudad de frontera”. En pocas palabras, Córdoba presenta fuertes contrastes, como el que generan la Iglesia católica y el radicalismo laico, o el de la derecha reaccionaria y el conservadurismo democrático (que llevó a Illia al poder nacional). Córdoba media entre regiones y sistemas socioculturales, lo que la vuelve política e intelectualmente diversa. Aricó destaca un momento particular de su vida colectiva que fija uno de sus mitos ciudadanos: la Reforma Universitaria. Hecho social en el cual sus intelectuales quedarán simbolizados como posibles agitadores sociales y reivindicadores de la justicia social. Esto es valioso en tanto los grupos de Creación Colectiva en Córdoba tienen una íntima relación con la vida universitaria.

La calidad de lo colectivo

La convención de producción fundamental de la Creación Colectiva, como lo anticipa su nombre, es el trabajo colectivo. Sin embargo habría que comenzar aclarando que esta convención no es de su exclusividad. El modelo de producción teatral liberal, devenido de la Revolución Industrial, que es impulsado por todo el continente latinoamericano hacia fines del siglo XIX, se naturaliza con eficacia durante la primera mitad del siglo XX (en base a que los hacedores y el público, lo aceptan y lo reproducen): también es *colectivo*. Cualquier fábrica cultural funciona a través del trabajo colectivo. Pero el teatro industrial o burocrático con su maquinaria teatral, en la búsqueda de una mayor eficacia, aplica el control de la producción, vuelve incuestionable la propiedad privada sobre el producto (la obra, la escenografía, la iluminación, el texto, etc.), cuantifica la eficacia de la tarea teatral, administra los cuerpos, genera jerarquías hacia el interior del grupo de trabajo, con mayor o menor responsabilidad creativa (siendo el director el responsable con mayor visibilidad y legitimación simbólica (que como ya señaló Bourdieu, en *Las Reglas del Arte* (1995), finalmente, se resume en capital económico) y el productor con mayor/menos ganancia económica); permite una cuantificación temporal, habilita la profesionalización, la especialización y la competencia, el salario *correspondiente*, el ingreso al mercado laboral y en la base de todo: la explotación del ser humano. Además, en la maquinaria teatral, toda pieza es intercambiable.

La Creación Colectiva va a cambiar sustancialmente la calidad del trato para con el otro; ya no es más una pieza intercambiable para hacer funcionar la producción de una obra de teatro. La individualidad y la especialización que vemos en el modelo mercantil o burocrático son resignificadas por nuevas ideas relacionadas principalmente con la idea de una horizontalidad en el trabajo teatral. Igualarse significó ver en el otro a un ser humano con el cual compartir un proceso creativo. El otro como un ser humano que está conmigo, en el aquí y ahora, predispuesto a participar de una tarea, en este caso teatral, y con el cual habilitamos un espacio/tiempo de libertad creadora. Y es humano porque es libre; ambas nociones están intrínsecamente relacionadas desde la revolución cultural de los 60. No existe una sin la otra. Uno es

humano en tanto ejerza su propia libertad. Separarlas significa destruir lo humano. Y esa libertad en el teatro está en la creación de mi propia humanidad. Lo que yo haga con mi libertad en el teatro es lo que soy. Y como el teatro es acontecer puro, voy siendo. Y como el teatro es en grupo y social, voy siendo con los otros.

De esta manera la individualidad de cada uno es igualada a la de los demás en un espacio de habilitación creativa; cada hacedor podía encontrar su propia voz dentro de la tarea grupal. Como señala Roberto Videla: “queríamos decir lo nuestro, algo propio, aunque no sabíamos bien qué era” (entrevista personal, 8 de marzo de 2016). Cabe señalar también que *lo colectivo* no fue una consigna que innovó solo hacia adentro de la tarea teatral, sino que también logró trascender las fronteras grupales y nacionales. El Movimiento de Creación Colectiva planteó la necesidad de afirmar una identidad latinoamericana para el teatro. Nombrarse a sí mismos como *movimiento* fue una declaración de unidad y solidaridad. Se buscó configurar una red de relaciones simbólicas comunes, que generara una suerte de pertenencia autosuficiente y diferenciada de las demás modalidades de hacer teatro. De aquí la fuerza social de los festivales y la circulación de obras y hacedores por todo el continente.

La creación teatral se reafirma como un juego grupal y comprometido. Grupal en el sentido de que la acción de producir o transformar algo que no existía a partir de lo existente será un juego libre en la escena, donde se pueden producir alteraciones y nuevas configuraciones de la materialidad, del espacio y del tiempo, pero siempre de manera grupal. Como dijimos, cada uno buscaba su propia voz, en un espacio habilitador. Para que exista la obra de teatro, los actores crean y actúan en el escenario, invitando a los espectadores a que los presencien, a ser parte del juego teatral.

El grupo de hacedores teatrales busca sus propias palabras, gestos, intensidades. Crea colectivamente, también con los espectadores, para producir formas teatrales que posean una autonomía propia y posibilidades de aprehensión intelectual y/o sensitiva por parte del espectador. Estamos hablando de simpatía, empatía, solidaridad, identificación, distanciamiento, catarsis... pero cuando hablamos de Creación Colectiva hablamos de algo más: la posición política que asumieron sus hacedores respecto al entorno social en donde vivían y hacían teatro. Posición que implicó la tarea de retomar la denuncia, la transgresión a lo *naturalmente dado* y la consigna de despertar la conciencia de todos los que participaban en el juego teatral, siempre en función de la transformación social.

Toma de posición política

El contexto sociopolítico mundial que hemos esbozado más arriba nos sirve para enmarcar las consignas y responsabilidades éticas que asume la Creación Colectiva. Si la vida social en todo el continente estaba siendo agitada vorazmente, no nos parece extraño que el teatro, en su fusión con la vida, también haya sido un teatro agitado y, al mismo tiempo, agitador de lo social. Los movimientos revolucionarios impulsaban la emancipación política y económica y comprendían al público como una masa adormecida por el sistema capitalista. La tarea teatral entonces era despertar, concientizar a ese público y conducirlo hacia la lucha. El hacedor teatral no deja de ser un ciudadano. Y si la ciudadanía estaba siendo atravesada por una crisis en sus bases, ¿cómo esperar otra cosa de los hacedores teatrales? En sintonía con la época, el mundo teatral iba a cuestionar también el modelo de producción, circulación y consumo liberal y moderno. Para cambiar el mundo, el teatro se tenía que reinventar. Había que refundar sus condiciones de producción y convenciones de significación de manera radical, para llegar al espectador de una manera diferente a la naturalizada por el sistema capitalista. El teatro de sala y *burgués* mantenía las cosas como estaban. La

idea de lo colectivo y la horizontalidad comienzan a tender lazos de sentido hacia el interior de los espacios de producción y hacia afuera, con el ambiente social. Ambas ideas comienzan a minar el individualismo dentro del sistema de producción. En otras palabras, la relación horizontal entre hacedores, obra y público se planteó en términos de compromiso político.

Para que el teatro no fuera más *burgués* y *conformista* debía tratar una temática relacionada a problemáticas sociales actuales, ofrecer nuevas formas espaciales y dramáticas en la experiencia teatral. Había que crear conciencia de la opresión social y la consecuente necesidad de transformar el sistema sociocultural con acciones políticas y sociales concretas. Que además era algo posible y que había sucedido en Cuba y en donde había participado un argentino. Dice Eric Selbin: “la revolución cubana es la imagen revolucionaria que mucha gente lleva en la mente; se trata de un punto de referencia” (2012:183). La posibilidad del cambio radical estaba al alcance de las manos. De esta manera ser parte del movimiento de Creación Colectiva era consensuar y aunar valores, modos de pensar, perspectivas sobre la transformación social entre todos los grupos teatrales y sociales del continente latinoamericano. ¿Cómo no pedirle al teatro que estuviera a la altura de las circunstancias?

Esto repercute en el modo de producción teatral, su lenguaje estético y la intervención en la vida política de las ciudades. La Creación Colectiva quería cambiar el mundo con el teatro. Y, para cambiar este mundo, la desigualdad, la libertad y la explotación del hombre por el hombre, los grupos comprometían su trabajo creativo, conscientes de las problemáticas sociales en donde iban a presentar la obra algunos trabajos teatrales, al tratar problemas políticos específicos, solo tenían efecto en el contexto social donde dicha problemática estaba sucediendo). Según María Escudero, la situación mundial de posguerra fue determinante. La directora cordobesa sostiene que se vive una imperiosa necesidad de poner en relieve “la circunstancia de la doble colonización que viven nuestros países [latinoamericanos]”, que es económica y cultural. Esta necesidad es la que, en parte, motoriza su trabajo en el teatro. Agrega también que “surge en el interior de los países, no surge en ninguna capital” (L.T.L., 1978:314). Esta cualidad es la que Alonso Alegría utiliza para hermanar a la Creación Colectiva con la condición de marginalidad y rebeldía: ejemplos de ello son el grupo L.T.L. de la ciudad de Córdoba, el teatro de la ciudad de Cali y el teatro de zonas marginales de Lima o Nueva York.

El pueblo cordobés no fue indiferente a la situación social que vivía, afirma Carducci: “para un grupo de teatro de jóvenes, había que buscar textos que representaran todo lo que era Argentina en ese momento, año 68, un gobierno que no era constitucional, un régimen militar que recién se estaba insinuando como terrible... y que reflejaran todo eso en el interior del país” (Flores, Moll, Pinus, 1996:109). En 1969 se paraliza la ciudad con el *Cordobazo*, levantamiento social en contra del gobierno de facto. Con ello quedó clara la oposición civil al autoritarismo de la dictadura de Onganía. Según Roberto Videla “en el teatro se vivía la agitación, pero no solo desde una militancia partidaria, sino haciendo obras de teatro” (entrevista personal, 8 de marzo de 2016). Fue un momento social clave, donde cada persona estuvo interpelada ideológicamente, tanto por afiliación, oposición o neutralidad. La práctica teatral no podía ser concebida en tanto no se comprometía con esa realidad en donde se inscribía históricamente. Afirma Escudero: “estamos pensando un teatro revolucionario [...] como vehículo comunicador del mensaje legítimo, revolucionario, que tiene” (1978:62). El teatro, sostiene Espinoza Domínguez, se suma “en la batalla general contra lo injusto establecido y hacia la conquista de lo justo para todos” (1978: 32). En el mismo tono, Manuel Galich reflexionaba: “hacer un verdadero teatro latinoamericano, que no podía ser sino, un teatro dentro de la Revolución y para la Revolución. Ésta era una tarea inaplazable para todo teatrasta revolucionario, identificado con el sentir de su

pueblo” (1978: 29). Estas declaraciones de principios dan cuenta de la función social del teatro y nos acercan la concepción del teatro: el verdadero es aquel que está puesto en función de la revolución social.

Resonancias brechtianas

La reapropiación de la poética de Brecht en los grupos de la Creación Colectiva no fue homogénea y se realizó según las necesidades poéticas y políticas de cada grupo. El dramaturgo alemán propone que el teatro debe, en primera instancia, entretener (1963) y, más adelante en sus escritos teóricos (2004), aclara que hay dos tipos de placer: el simple, comúnmente encontrados en el entretenimiento *burgués*, que no sirve más que para pasar el rato, y otro placer, crítico y científicamente elaborado, que puede provocar contradicciones y reacciones de índole parateatral en el espectador. Este segundo tipo de placer brechtiano fue guía indiscutible para hacedores como Santiago García, María Escudero, Augusto Boal y Enrique Buenaventura (solo por nombrar algunos).

Hay resonancias brechtianas en la Creación Colectiva, porque se problematizó la concepción científica del teatro y el uso de dialéctica para componer las obras y su recepción. También, en muchos casos, se retoma el procedimiento dramaturgico épico para el montaje de las obras. Se problematizó también la práctica de la mirada, siendo el extrañamiento un concepto y procedimiento central a la hora de exponer sobre el escenario las contradicciones del mundo, siempre en función de la transformación del mismo. Se extrañó la situación de opresión o desigualdad que había sido naturalizada por el poder hegemónico, hasta poder mirar de nuevo. Se hizo de lo cotidiano una fractura expuesta. El teatro estuvo en función de generar nuevos encuentros, imprevistos y reveladores de nuestra realidad, que provocaron, incitaron y convocaron a una nueva sensibilidad y posibilitaron la construcción de un nuevo sentido en función de modificar esa aparente condición inamovible de la vida social. Naugrette señala sobre los trabajos de Brecht, “cada obra plantea un problema determinado que hay que analizar juntos, para tal vez saber responder a él en el seno de la vida en sociedad y obrar en consecuencia” (2004:188). Este planteo y sus acciones consecuentes fueron parte de las obras de la Creación Colectiva. Santiago García (1978), del grupo La Candelaria, afirma que el mundo está en frente nuestro y que es transformándolo materialmente, entonces, la única forma de generar el tan ansiado cambio social revolucionario. Resuena a Brecht porque comprende un espectador *científico* que construye posiciones críticas frente a lo ya dado en el mundo social y, sobre todo, que domina la realidad y puede transformarla.

Grotowski en Córdoba

Grotowski participa del Festival Internacional de Teatro en 1972. En este marco ofrece dos conferencias donde sus palabras y concepciones respecto al hacer teatral fueron escuchadas, debatidas y confrontadas. Creemos que sus apreciaciones sobre el trabajo del actor y sobre el trabajo grupal fueron determinantes en su sentido práctico/experimental. No así el tono y las necesidades políticas que la práctica teatral demandaba en los años 70, durante la revolucionada Latinoamérica.

Grotowski provenía de un Estado promotor del teatro. En Polonia son las municipalidades las que mantienen económicamente los emprendimientos teatrales y eligen a los directores de los teatros (que son nombrados democráticamente por el concejo municipal). La supervivencia del teatro está asegurada por un plan oficial. En el caso del Teatro Laboratorio, la situación es excepcionalmente diferente, porque es

considerado un centro de investigación y, aunque también lo subvenciona el Estado, no se le pide una cierta cantidad de funciones ni de espectadores. De aquí que, para Grotowski, la iniciativa formal del Estado para realizar un festival no es un problema, sino todo lo contrario; por esto, afirma que no coincide con la postura de que porque es oficial, entonces no se debe participar. Él se siente parte del Estado y no le importa si es *burgués* o no; afirma al respecto: “es un festival burgués, se dijo [...] los que están en contra de la burguesía también tienen que tener sus intereses y deben saber ganarlos” (1972:18). Para Grotowski es simplista deslegitimar el Festival solo porque es *oficial*. Según él, hay una falta de coherencia y ética y, en todo caso, los medios de producción no son un problema en sí mismos, sino quienes detentan el poder y ejercen la administración de los mismos. Es frente a esta toma de posición política de Grotowski, que los grupos de la Creación Colectiva en Córdoba no reciben con buenos ánimos sus apreciaciones. El teatro independiente en aquel momento rechazaba cualquier acercamiento a la maquinaria burocrática estatal, que en Córdoba, como señala Villegas (2000), se inclina frente a las demandas de los sectores medios y altos de la sociedad cordobesa.

La idea de *Director Tirano* es despreciada por el director polaco. Respecto a este rol, cuestionado y reformulado por la Creación Colectiva cordobesa, podemos encontrar una clara influencia de las palabras de Grotowski, cuando afirma que en su teatro, el director teatral dispone de una libertad creadora sin límites impuestos por la institución: “yo puedo conducir este teatro como yo quiero en todos los sentidos de la palabra, con excepción de la tiranía interior, que no quiero, es decir del director con respecto al resto del grupo” (1972:15). En Córdoba sucedía lo mismo en los grupos: la tiranía era inaceptable. La apreciación de Grotowski sobre las obras que pudo ver en el festival, fue dura:

Hay pocas cosas que sean la creación de la gente misma que hace el espectáculo y que emerja de esa gente, y que verdaderamente las ponga de manifiesto [...] “me siento frente a actores que se golpean el pecho, pero no es su pecho sino el del vecino [...] es lo que puede decirse: allí existe un oficio, *métier* de un actor, pero no he podido conocer a los seres humanos que están ahí, y conocer el oficio, eso ya no me interesa mucho. (1972:16).

Vuelve a aparecer esta necesidad de afirmar *lo propio*, que por la apreciación de Grotowski no estaba sucediendo. Esto coincide con la hipótesis planteada por Frega (2004), quien señala que en Córdoba, recién en la década del 70, se comenzarían a ver las primeras obras con identidad propia.

Respecto a si el teatro tiene un impacto social inmediato, Grotowski se ubica en las antípodas de la discusión que planteaba la Creación Colectiva. El teatro no tiene ninguna agitación social inmediata. Dice Grotowski: “Si yo quisiera hacer algo que reaccionara directamente ante lo que sucede cada día, sería redactor o jefe en un diario, o yo no haría más bien teatro, sino Cabaret” (1972:19). Y aclara: el Teatro de Laboratorio no es un teatro partidario bajo ningún aspecto.

Se retoma la cuestión de trabajar con el otro en base al deseo de hacer teatro, Grotowski nos cuenta cómo fue la conformación de su grupo: “ha sido una selección natural de la gente que quería hacer ese tipo de cosas. Nos hemos buscado en el grupo de jóvenes actores que se rebelaban en contra del teatro tradicional” (1972:23). Cuenta que en cierta ocasión publicó en el diario un llamado para juntar el grupo: “se lo propuse a los jóvenes polacos que buscaban cierto tipo de aventura en la vida a través del teatro, pero sin sentirse unidos a la idea de ser actores profesionales del teatro” (1972:23). Encontramos aquí la idea de diferenciarse del *actor profesional*, convención que también se ha ido sedimentando con el tiempo en Córdoba. Según Grotowski: “yo

prefiero evitar todo tipo de profesionalismo, todo *savoir faire*, todos los trucos, todas las recetas y toda la orientación profesional en el sentido de saber cómo representar tal cosa, hacer tal rol, etc;” (1972:26). Ser profesional es algo que nos encierra en el teatro como fin en sí mismo, esta es una “idea tonta” (1972:26). La razón es que “si uno se encuentra tan bien armado dentro de la posibilidad técnica, uno comienza a hacer trampas y a esconderse detrás de la técnica y ese es el problema” (1972:26). Creemos que esta idea general sobre la formación actoral que sostiene Grotowski hizo mella en los grupos de teatro cordobés. De aquí que *el método actoral* sea comprendido más como una búsqueda personal/existencial. La búsqueda del sentido de la vida no es exclusividad ni del teatro, ni del arte, ni de ninguna práctica. Grotowski afirma sobre sí mismo que en la mayor parte del tiempo es un inválido para mostrarse como es: “Por eso me escondo. Por eso uso máscaras. Y cuando lo hago, lo hago a modo de confesión: una confesión que no es en absoluto verbal: creo que en el teatro hay un valor de descubrimiento, sobre todo si es un arte que va a cumplirse en uno mismo, sobre sí mismo” (1972:27). Que nadie puede enseñar cómo estar frente a otro ser humano es una convención de producción aún hoy vigente en Córdoba. Esto viene acompañado del rechazo a los discípulos, porque: “Si alguien para poder funcionar, debe decirse discípulo de alguien, es un débil” (1972:28). Esta convención de cómo plantear el lazo humano con el otro (que no es ni maestro, ni discípulo, sino otro ser humano), así como la búsqueda existencial en el teatro, también se pueden encontrar presentes en el teatro cordobés actual.

Metodologías

Cuando señalamos que la Creación Colectiva es un conjunto de grupos a lo largo del continente latinoamericano que no construyeron un método único de creación teatral. Estamos hablando, por un lado, de un esfuerzo particular de cada grupo, que supuso tener que atravesar las modalidades de los recetarios teatrales vigentes, para pasar a configurar nuevas metodologías de trabajo, en base a reflexiones teóricas propias y abriéndose a la posibilidad de nuevas formas de encarar los procesos creativos. Fue una búsqueda autónoma de la propia poética, de las formas administrativas y la postura política de cada grupo de trabajo, que dependía exclusivamente de sus hacedores. Fue una época que trasciende los límites políticos, con un teatro de compromiso político explícito y antidictatorial. Por tanto creo que también apostó por la experimentación y una transición hacia concepciones procesuales del teatro, como bien señala Pianca (1990). En la misma sintonía, encontramos la apreciación sobre los jóvenes teatristas del Festival de Manizales de 1971, que hace Gerardo Luzuriaga, cuando nos cuenta que ellos están especialmente preocupados por dos cosas: por un lado, por llevar a escena la realidad latinoamericana, en especial “lo que tiene que ver con su lucha por liberarse de las ataduras de la dependencia cultural económica y política, y por otra parte por buscar nuevas formas de expresión teatral, por investigar, por experimentar” (1971:13).

La mística grupal en el centro de la escena

En América Latina se consolida la mística del Grupo. En la horizontalidad grupal que mencionamos más arriba, la voz de trabajo se reparte entre los integrantes. Cada integrante aporta su propia voz al trabajo creativo colectivo. Escudero sostiene al respecto: “[es] nuestra verdad: dejamos de ser meros actores para ser hombres y mujeres que sentíamos el dolor de nuestros personajes [...] el personaje como persona. Nosotros mismos” (L.T.L., 1978:309). La modalidad de producción europea canónica que concentraba la voz y el poder de decisión estética y económica en solo algunas figuras (Productor, Director o el actor Divo), es reemplazada por una

propuesta diferente de organización horizontal, que carga de otro significado al trabajo creativo, dando lugar a poéticas grupales. La tensión entre actor y grupo se ponen en el centro de la discusión. Esto abrió la posibilidad a nuevas técnicas y entrenamientos actorales y a la discusión grupal de las condiciones y convenciones de producción en general: procedimientos de puesta y configuraciones del espacio teatral, dramaturgia, etc. En este cambio de modalidad del trabajo grupal es que el Director y el Autor dejan de poseer una autoridad por sobre el resto del grupo. Se considera a todos los hacedores en iguales condiciones de participación y libertad creativa (esto no significa la desaparición de los roles, de hecho Buenaventura fue siempre el director del T.E.C.; Roberto Videla, actor del L.T.L., etc.; lo que cambia es la relación creativa que queda incluida dentro de la nueva dinámica grupal). Lo colectivo pasa a ser un valor fundamental que posibilita la aparición de voz del actor en escena.

Este cuestionamiento a la autoría y, sobre todo, a la propiedad, erradica la propiedad individual sobre la obra de teatro. El *dueño* de la obra ya no existe. La obra en todo caso es propiedad del grupo. Se produce un gesto de inteligencia colectiva: el trabajo colectivo es horizontal en todos los aspectos, permitiendo mirar de otra manera al compañero de trabajo y concebir que cada hacedor aporta desde su propia subjetividad, según sus necesidades, deseos y posibilidades.

Cualquiera podía participar de la composición dramaturgica, de la construcción escenográfica, actuar, encargarse de la iluminación, etc. Inclusive un mismo personaje lo construían en base a la actuación de varios actores. Lo horizontal en el trabajo colectivo se convierte así en una modalidad que dinamiza la actividad teatral y que genera un estado creativo inédito en la escena latinoamericana. Afirmar Gilberto Martínez: “la coherencia del espectáculo se dará en la medida en que las potencialidades de los trabajadores del teatro se desarrollen en el seno mismo del colectivo, desarrollo que se da en la relación dinámica de lo singular -individuo- con lo general -el grupo- y recíprocamente” (1978:197). Cambia el paradigma del trabajo teatral redefiniéndose en base al trabajo colectivo.

La tarea actoral

Al plantearse un trabajo de horizontalidad, la tarea actoral cambia rotundamente. Afirmar Reyes: “el actor deja de ser un ente subordinado al director o al autor, para convertirse en un agente activo de la producción teatral” (1978:80). La problemática actoral se plantea en la relación persona/actor. Galich al respecto: “nosotros interpretamos que todo ser humano tiene una capacidad creativa, es decir, que no estamos estableciendo categorías, estamos partiendo todos de un mismo supuesto” (1978:51). El trabajo actoral se vuelve generoso. De ahora en más, es el actor quien propone material escénico. Las problemáticas pasan a estar en la corporalidad y el lenguaje actoral, en el sentido de que de ahora en más el nuevo actor compone actuación desde sí mismo y en resonancia con el grupo (no acatando órdenes del director, ni respondiendo a las indicaciones textuales del autor, ni tampoco sometiendo a la figura del actor divo). Ya no hay más un manual de actuación, ni hay que actuar cómo se espera o se debe para la crítica o en base a un ideal. El actor pone en juego sus imaginarios personales, sus deseos y necesidades; de ahora en más, tiene que inventarse su propia actuación, siempre en relación con el resto del grupo y los espectadores.

En la Creación Colectiva comienza a transitar la figura del Nuevo Actor. Además de la mística grupal, la horizontalidad y el trabajo colectivo, el trabajo actoral se concibe y plantea sobre una problemática espacio/temporal nueva: el actor es también un ciudadano sobre el escenario comprometido con la transformación social de Latinoamérica.

Este Nuevo Actor se diferencia de sus contemporáneos, en tanto se redefine, pasando a ser el responsable del contenido de la obra y de la relación que la misma establece con el entorno social donde se inscribe. Comenta Santiago García que el actor de Creación Colectiva tiene tres momentos, entre los que destacamos el momento ideológico, que “determina en la obra de arte las relaciones con los conceptos, las ideas, la apreciación que el artista tiene del mundo de la realidad y de las relaciones de los hombres entre sí y con la naturaleza” (1994:4). Como podemos apreciar, el *nuevo actor* ya no solo es un esteta y un hombre científico, sino un ser humano en una coyuntura histórica y social con desafíos ideológicos.

De aquí que al *nuevo actor* se le sumen varias actividades en torno a la elaboración general del espectáculo: participa en la escritura textual literaria, de las investigaciones sociales en torno a la temática de la obra y de la construcción de la dramaturgia de escena.

La improvisación

La improvisación, entendida como procedimiento técnico-actoral de creación escénica, va a ser el procedimiento escénico predominante dentro del trabajo grupal, donde las poéticas de cada actor se entremezclan, logrando crear colectivamente los mundos ficcionales sobre el escenario, configurando poéticas grupales singulares. En otras palabras: es el cuerpo grupal el que asume la elaboración, exploración e indagación en acto del material escénico, sus posibilidades narrativas y de acontecimiento escénico, así como de aquellas líneas de acción posibilitadoras de sentido, desde los aportes individuales de cada actor. Por esta calidad de la participación asociada a ese cuerpo grupal y sus propuestas, es que el actor deja de ser una pieza intercambiable dentro de la *maquinaria teatral*.

La improvisación pasa a ser entendida como la puesta en juego de la creatividad. Esta modalidad tal vez más convencional, entiende que los actores de la Creación Colectiva improvisan para ir encontrando su propia verdad escénica. Se abandona la idea de intérprete y se considera al actor como productor de una verdad personal, en base a su compromiso subjetivo y su humanidad (como señalaba Grotowski: mostrarse verdaderos, sin máscaras, sin técnicas específicas).

La improvisación se aplicó de dos maneras: como medio y como fin en sí misma. En otras palabras: por un lado se improvisaba para producir material en bruto, para luego hacer un trabajo estético y dramático para componer el espectáculo; y en otros casos, la improvisación llegó a constituir un espectáculo en sí mismo.

La improvisación como medio es la que utilizó por ejemplo el L.T.L. El grupo realizaba improvisaciones de cuatro formas (1978:149): 1) en base a un tema; 2) a partir de un texto literario, que luego se corregía con más improvisaciones; 3) a partir de documentos o testimonios de la vida real; 4) para crear personajes. Como vemos el procedimiento de improvisación permitía, dentro del proceso creativo, ir realizando distintas improvisaciones y, de lo producido en ellas, ir rescatando momentos escénicos (o unidades). A estos momentos escénicos, posteriormente y en la tarea dramática, se le va dando sentido. Aquí es donde aparece la dramática *épica* o de montaje. De esta manera, esos momentos elegidos van quedando uno seguido de otro. Luego se improvisan los nexos o pasajes dramáticos, según sea necesario. El coordinador o el director, en esta modalidad, oficia de mirada foránea a la escena, componiendo en acto y/o estructurando las unidades. La cuarta forma es la improvisación para la construcción de los personajes. Primero, cada actor improvisaba el personaje en construcción; luego, de lo que el grupo creía que era lo mejor de cada

improvisación, se construía un solo recorrido actoral que realizaba un solo actor. Es decir todos participaban de la creación de ese personaje por medio de la improvisación y la copia. Esto le da a la construcción del personaje el carácter de proceso continuo e inacabado, modificable a lo largo del tiempo, del paso de las funciones y en el encuentro con los otros. Cabe señalar que estos personajes eran cercanos al espectador, en tanto referentes sociales comunes, lo que permitía ahondar en temas de la realidad social y las problemáticas concretas que se estaban viviendo, como hicimos mención más arriba.

En el caso de la improvisación como fin en sí misma, el espectáculo consistía en presenciar a los actores improvisando. Los actores salían a escena a recibir el acontecimiento de manera grupal y en plena resonancia con el espectador y el espacio. Esto requirió de una ejercitación y el desarrollo de técnicas específicas que permitieran explorar la materialidad escénica en un ambiente de libertad creativa, donde no había un sentido previo, sino que se iba creando sentido en acto, en un espacio de incertidumbre y vacío, ambos motores del espectáculo.

El Nuevo Actor es entendido entontes cómo compositor escénico e intérprete al mismo tiempo. Y esto tuvo que ser legitimado como una forma experimental de producción escénica que hasta ese momento no era tenida en cuenta en las casas de estudio y formación convencionales.

Director/coordinador

La figura del Director se resignifica en base a la convención de horizontalidad en el trabajo teatral y entre los integrantes del grupo. La Creación Colectiva “no anuló la figura del director, sino que simplemente rescató la actividad dramaturgica del actor” (Argüello Pitt, 2006:35). Por esto el director no desaparece en los grupos. Por ejemplo, en el T.E.C., el rol de director siempre lo ocupó Enrique Buenaventura; en experiencias, como la del L.T.L. o el Escambray, donde se cuestionaron las figuras del director y del autor, se experimentó sobre otras formas posibles de organización y producción grupal, hasta ese entonces inéditas, donde surge la figura del coordinador.

Según Enrique Buenaventura la figura del director crece enormemente. Si bien pierde en autoridad, gana en profundidad y creatividad. En sus reflexiones podemos encontrar una afirmación que lo distancia del coordinador: “El director es el encargado de la totalidad. Es el que puede ver la totalidad durante todo el trabajo [y agrega] su trabajo no es el de un simple coordinador.” (Rizk, 2008:127). El director de la tarea creativa se asume como la mirada externa y complementa el trabajo del actor y de los demás roles; pero no desde una posición de autoridad indiscutida, sino como alguien que vela por el sentido de lo que se está proponiendo desde afuera de la escena. Eduardo Vázquez Pérez afirma que en el caso de Buenaventura: “la importancia del director está relacionada con ser el mayor responsable de la aplicación de un método de creación, y de lo adecuado a éste, dependen en gran medida los resultados en el plano artístico” (1978:142). Se resignifica el rol de la dirección poniéndose en práctica una nueva forma de practicar la mirada externa y la composición dramaturgica grupal.

En una posición diferente, aunque no excluyente (ya que el Movimiento se mantiene unido por ideales de cambio social que son basales), aparece la figura del coordinador. El cambio de nominación es importante, en tanto resignifica la metodología de trabajo. Ya no hay más un director en el léxico de trabajo. Como es un rol dentro del trabajo teatral, puede ser rotativo; sostiene Escudero al respecto: “No hay director; el nuestro es un grupo de trabajo colectivo en el que todos hacemos todo. Cuando es necesario hay coordinadores que se van turnando” (L.T.L., 1978:300). El coordinador,

valga la redundancia, coordina el trabajo escénico, los deseos y las necesidades de los actores que se prestan a trabajar, no esperando que haya alguien afuera de la escena que dictamine cómo deben hacerse las cosas, sino receptando las propuestas actorales y escénicas. De aquí que el coordinador oriente y vele por el sentido de la escena, en base a las propuestas creativas de los distintos hacedores.

La dramaturgia grupal

Hay que señalar que cuando el espectáculo era la improvisación en sí misma, no había un texto escrito, sino que la dramaturgia del espectáculo era creada en acto por el grupo de actores. Cuando se realizaba un trabajo dramático de escritura durante el proceso creativo, el trabajo era colectivo y se consideraba una superación del individualismo, el verticalismo y la división del trabajo. En base a esta premisa de trabajo, el dramaturgo carecería de la autoridad que tenía conferida en los espacios convencionales. Esto generó en algunos grupos, un rechazo radical de los autores dramáticos y de la dramaturgia universal. Aunque no todos los grupos lo hicieron. Es que el problema no estaba en destronar al autor sin razón alguna, sino en que la dramaturgia universal no resolvía las necesidades que presentaba hacer teatro en el contexto social de Latinoamérica. Alonso Alegría plantea la necesidad de: “una fórmula de transición para suplir la falta de dramaturgos que estén a la altura de los acontecimientos y que tengan los mismos intereses que el pueblo trabajador” (1978:73).

La figura del dramaturgo no desaparece, sino que es entendida como un rol más dentro de la dinámica colectiva de trabajo y en el proceso creativo. Este rol resignifica en tanto ya no hay un autor que escribe el texto literario y que es referencia inamovible. En algunos casos los textos literarios se tomaban como base de improvisaciones, siempre comprendidos como un elemento compositivo más dentro del espectáculo o la dramaturgia grupal se encargaba de someterla al proceso creativo grupal, que iba en paralelo con una reescritura de adaptación y con la experimentación actoral e improvisación en escena. Además, algunas veces, se complementaba con una investigación social que no solo se basaba en una intertextualidad literaria, sino en actividades de investigación prácticas en el campo social donde la obra se iba a inscribir. La obra se iba escribiendo y reescribiendo durante todo el proceso creativo, con los datos que se iban obteniendo de la investigación sociohistórica, con los aportes de las improvisaciones en escena, mientras el proceso avanzaba. Otra modalidad de muchos procesos creativos era la de realizar un trabajo previo de investigación social que impedía procesualmente que la obra fuera escrita e ideada antes y por un solo autor.

Parece lógico que si ellos mismos señalan que necesitan de espectáculos que hablen de la situación de la realidad social que está viviendo el continente y las localidades en donde la obra se inscribe, difícilmente una obra escrita en otros tiempos y contextos históricos, sirviera. Como no había un teatro al que respetar o un deber ciego a la dramaturgia universal, sino necesidades sociales a resolver, se recurrió a dos procedimientos: por un lado, se adaptaban obras del repertorio clásico, como el caso de *Ubú Rey* del T.E.C., donde el reclamo social se hacía a través del uso del personaje *Ubú*, que, por medio de referentes públicos, se convertía en el dictador que gobernaba Colombia. O, directamente se inventaban obras de teatro nuevas que dialogaban con referentes y situaciones socioculturales actuales. Por esto, *el rechazo*, no debería comprenderse como un acto caprichoso girando en el vacío, sino como una búsqueda de un teatro auténticamente latinoamericano.

El guatemalteco Manuel Galich señala que uno de los aspectos centrales de la Creación Colectiva fue la revalorización de la modalidad ancestral de Latinoamérica: la narración colectiva. Este tipo de narración, por su propio origen, desconoce la figura

de un autor dramático. Galich reivindica la narración colectiva, como el Rabinal Achí y la vuelve tan legítima como cualquier otra. En el mismo sentido, Espinoza Domínguez afirma que el origen y fuente de la modalidad del Popol Vuh o el Rabinal Achí es la poesía oral: “nuestro Popol Vuh americano, es épica, narración inmemorial colectiva” (1978:38). Reyes, en el mismo sentido, reivindica el *cuento maravilloso*, que se mantuvo en la tradición oral de los cuenteros y que es una forma de creación colectiva oral, “que ofrecen una gran riqueza ya no sólo como datos sobre las luchas del pueblo, sino como su propia entraña, su carne interior, la manera de vivir la primera de sus luchas: la supervivencia” (1978:85). Este tipo de procedimiento escénico amplió la tarea dramaturgica y las modalidades de producción desatendidas por la dramaturgia *europalizada*, además de que le reafirmaba la tan buscada identidad latinoamericana.

El espectador y el espacio escénico

Lo colectivo dirigía sus esfuerzos en generar nuevas situaciones convivenciales. No hubo un público universal, sino local y continental: las obras estaban dirigidas al público latinoamericano. De aquí las intervenciones directas sobre el entramado social donde se vivía. Las obras planteaban problemáticas específicas, como es ejemplo la obra *Bananeras* del grupo La Candelaria, que trataba sobre las huelgas de los bananeros en Colombia, o *Las provisiones* del grupo de teatro del Escambray, que trataba sobre la presencia de los testigos de Jehová, cómplices de la C.I.A., en Cuba.

Con la Creación Colectiva, ya no hay una conducta paternalista *que lleva* el teatro al pueblo, sino que implica *hacerlo desde adentro*, en el sentido de que las obras nacían de las necesidades del pueblo. Según Cresta de Leguizamón, el Movimiento de Creación Colectiva, propone “un proyecto de desalienación y de inmersión directa en el proceso de cambio que vive América Latina” (1978:291). Los cuestionamientos debían ser entonces hacia la actitud pasiva del espectador burgués en el contexto de cambio social. Para esto había que ir en busca de las masas que se estaban despertando “creemos que el público al cual va dirigido nuestro teatro, es un público que se está procesando y va camino a la revolución” (Galich, 1978:67). Esto conduce inevitablemente a problematizar el espacio teatral. Diferentes experiencias grupales la resuelven realizando sus obras fuera de los teatros ciudadanos y eligiendo como espacios escénicos las escuelas, las fábricas, los asentamientos campesinos, apariciones fugaces en plazas, pasillos de grandes edificios y hasta bases militares.

El *teatro foro* (reconocido mundialmente sobre todo por el trabajo del Teatro Escambray y Augusto Boal, aunque no fueron los únicos) fue otra modalidad en donde el espectador participaba de las discusiones una vez finalizado el espectáculo escénico. Es decir, la obra no terminaba con un telón que se cierra y clausura el encuentro, sino con la apertura de la escena hacia una reflexión crítica conjunta, donde los espectadores y actores, tenían libertad de participación política. Este modo de involucrar a los espectadores se pudo realizar porque el público estaba ávido de que este tipo de discusiones tuvieran espacio. Otro formato fue el de paréntesis, donde se daba espacio al público para que intervenga para resolver el conflicto propuesto por la obra. Afirma Gilda Hernández al respecto: “la comunicación con el público no se da sólo en el debate final, sino directamente dentro de la obra, e incide en el desarrollo posterior de la representación” (1978:447). Este tipo de estructura dramaturgica repercute en el convivio teatral, las concepciones espaciales del dispositivo escénico y las formas de participación del espectador.

Otro de los casos más notables lo destaca el investigador Adam Versényi, quien nos cuenta que a Boal (por su metodología del teatro del oprimido): “lo contrató el gobierno revolucionario peruano para que participase de una campaña de alfabetización

denominada Operación de Alfabetización Integral” (1996:294). Dice Escudero al respecto: “Nuestro teatro responde a una necesidad popular, a la avidez, a la fruición expresada en la cantidad de trabajadores que asisten a las representaciones y al contenido de los debates que cierran sistemáticamente cada representación.” (L.T.L., 1978:300).

Según Carlos José Reyes, la relación del teatro con la realidad, se tiende con un lenguaje nuevo que establecía nuevas relaciones con el público que pasa a concebirse como actor colectivo. La experiencia colectiva del teatro tenía que trascender al plano social concreto. Según Vázquez Pérez, “No se trata de hacer montajes culturales, reconstrucciones arqueológicas, ni un arte novedoso, sino de establecer una comunicación real con el espectador a partir de una experiencia común” (1978:136). En la misma sintonía afirma Escudero: “(el público) está compuesto de seres como nosotros, no es necesario aterrorizarlo, ni temerle. Estamos en un mismo juego. Todos participamos con parecida intensidad en los problemas presentados, todos debatimos acerca de las soluciones” (L.T.L., 1978:311). La consigna está clara: hacer partícipe de la solución al espectador de las problemáticas sociales que ellos mismos viven a través del encuentro convivial. El efecto que se buscaba en los espectadores era la participación a través de la acción concreta sobre el entramado social donde ellos vivían.

No sé si reír o llorar: el humor en el teatro de Córdoba

Afirma Escudero: “nuestro teatro divierte, pero también obliga a pensar” (1978:293). Creemos interesante retomar la idea de la presencia del humor en el teatro cordobés, que señala Adriana Musitano. La investigadora nos cuenta como el humor puede ser considerado como “una estrategia diferenciadora para conjugar estética, política y pedagogía” (2009:417). La década del 70, en Argentina, comienza en gobierno *de facto*. Estamos en un contexto social de represión, violencia, autoritarismo y censura al pensamiento disidente. Los sectores de poder nuevamente habían financiado un golpe militar en Argentina, que como se repite en la historia de América Latina, se produce por una supuesta *inestabilidad social*, pero que de base, es por cuestiones económicas. Frente a esta situación coyuntural, Musitano observa que: “el humor es tanto una estrategia de experimentación cuanto un instrumento de crítica [...] opera como crítica liberadora, a veces paródica y cruel, que denuncia la violencia generada por el autoritarismo y los conflictos irresueltos de una sociedad conservadora.” (2009:418). El humor es un recurso escénico ancestral, que tiene como efecto concreto la risa del espectador. Pero no es la risa solamente. Y he aquí la diferencia. Cuando el humor es efectista y solo busca la risa complaciente, estamos en las antípodas del humor que se buscaba en Córdoba en los años 70, porque la risa también puede tener un efecto crítico. Es una risa brechtiana, incómoda, de nerviosismo, de impotencia. La situación de humor de la que nos hace parte un espectáculo puede ser provocativa. Es un tipo de disfrute y de risa que al mismo tiempo nos sacude con amargura. Una risa que se vuelve mueca y hace crujir la mandíbula. Reír reflexionando sobre lo que nos está sucediendo como personas y como ciudadanos.

Esta risa es la del teatro de Córdoba, que se convierte en una práctica socialmente agitada y abre espacios a la reflexión sobre la relación entre teatro y las problemáticas sociales que habitaban las calles de la ciudad. A través del humor, se denuncian aquellas cosas que están oprimiendo a los ciudadanos expuestos a las leyes del mercado, aplicadas por el gobierno *de facto*. Dice Musitano que el humor en el teatro de aquellos años: “a través de distintas formas como la parodia, la ironía, la burla, el desconcierto, la parábasis, y el ridículo, se promueve el debate sobre situaciones violentas que suceden en la cotidianidad (en situaciones de poder, institucionales, familiares o de pareja).” (2009:418). Este procedimiento, cargado con este significado, es coherente

con las experiencias de la Creación Colectiva y la apertura hacia los demás países del continente, por su capacidad de catarsis y disolución de las tensiones personales, pero al mismo tiempo de toma de consciencia ideológica y política común, que tenía como espíritu la agitación social que se vivía en la época.

Sedimentaciones de la Creación Colectiva en Córdoba

Muchas veces sus hacedores fueron criticados por falta de profesionalismo o de calidad estética; otras veces, tratados como ingenuos. ¿Cómo pedirle calidad estética y profesionalismo a una práctica teatral que solo llevaba unos años y donde justamente fue un espacio donde se repensaba la profesionalización del teatro? Ingenuos sí. Eran como niños grandes. Manejaban la ingenuidad del niño que señala y dice a viva voz: el rey está desnudo. Para hacerse cargo de semejante responsabilidad no era necesario ni la calidad estética, ni el profesionalismo, sino el compromiso político con los otros. De eso se trataba. La Creación Colectiva de Córdoba tuvo a la revolución social *al alcance de las manos* y vivió el Cordobazo, mientras de fondo sonaban las risas y los grupos improvisaban y jugaban *ingenuamente*. Inauguraron espacios donde todo puede ser inventado de nuevo. Estos niños grandes creyeron que la libertad creadora solo sigue las reglas de un juego inventado y, a partir de esa convicción, transitaron cada una de las experiencias. En el tiempo de las utopías, hicieron teatro, un arte que fue duramente castigado por las dictaduras del continente por ser considerado *subversivo*. Después de tanta sangre derramada, tanta atroz deshumanización y silencio, la Creación Colectiva vuelve a ser convocada como antecedente ineludible y fundamental del teatro de Córdoba, porque es el origen de las orientaciones metodológicas y donde se fundaron sus ideales políticos sobre cómo llevar al escenario las inquietudes más ingenuas.

Las condiciones de producción y las convenciones teatrales que se afianzaron en el ambiente durante aquellas experiencias nos son fundamentales para abordar la práctica escénica del teatro independiente cordobés en la actualidad, sea por continuidad, por transgresión o por contraste. Durante la década del 60 y hasta 1976, los hacedores teatrales del seminario de actuación Jolie Libois, del T.E.U.C. (Teatro Estable de la Universidad) y de los grupos de Creación Colectiva, impulsan la consolidación del teatro independiente en Córdoba, fundando una práctica teatral con continuidad (a pesar de las dictaduras) y, en términos bourdianos, un *campo teatral autónomo* (1995).

Durante una corta pero intensa existencia en Córdoba, se planteó la necesidad de hacer teatro en un espacio de libertad expresiva, experimental, de diálogo y confrontación política, problematizando los aspectos del encuentro convivial; en clara disonancia con las formas escénicas tradicionales y conservadoras contemporáneas de la ciudad. Esta decisión fue decisiva para la búsqueda de nuevas formas de producir teatro, de repensar el lenguaje teatral, de nuevos circuitos para las obras y de conceptualizar de nuevo la presencia del espectador en los espectáculos. Todo esto deja un antecedente insoslayable: se puede inventar la propia práctica teatral, hacer teatro en cualquier espacio y circunstancia y crear nuevas formas poéticas en base a nuestras necesidades y deseos creativos.

El trabajo colectivo en el sentido que venimos viendo también cobra un valor significativo. Por un lado ver al otro como un hacedor más. Dicen, que una vez dijo el profesor del Departamento de Teatro de la U.N.C., José Luis Valenzuela: “el teatro se hace con amigos, pero no solo con amigos”. Cada grupo de teatro, desde los que tienen mayor continuidad en el tiempo como los Ulularia (grupo conformado por Marcela Albrieu, Héctor “Lucho” Luján, María Laura Gallo, Rodrigo Gagliardino y Lucía Miani), los Delinquentes (dirigido por Francisco “Paco” Giménez) o Cirulaxia

(grupo con más de 25 años de trayectoria, formado por Carlos Possentini, Elena Cerrada, Gastón Mori, José De la Fuente, Adriana García, Víctor Acosta y Marcelo Arbach), o los grupos de Elencos Concertados son en definitiva un grupo de personas que se juntan y establecen lazos de trabajo colectivo y de amistad. En el trabajo creativo teatral hay un lazo humano que prevalece por sobre la mera cuestión técnica del trabajo. En los grupos de teatro se contienen humanamente unos a otros. El encuentro con el Otro se da en este sentido y calidad. Es más valioso lo que le está pasando al otro, sus deseos y necesidades humanas, que saberse un texto de memoria, actuar eficazmente o ser famoso. Esta valorización está presente la calidad del encuentro con los Otros en el teatro de Córdoba.

La valorización del trabajo horizontal también se solidifica en aquella época. Los grupos pioneros asientan una modalidad de trabajo creador, que incluye a todos los miembros del grupo en una relación de colaboración múltiple y sin jerarquías. Se incluye al espectador, durante el momento poético, como durante el trabajo previo de investigación social e instancias posteriores, como los foros de discusión. Esta modalidad de trabajo apuntó a comprometer la expresión individual sin descuidar la relación grupal, ni la relación con el público. De esta manera, se genera un quiebre en la estructurada división director/intérprete/público, propia de las experiencias del teatro occidental. Y este quiebre es una irrupción, que según Carlos Reyes, “implica no sólo un cambio de ideología, sino que va a las raíces de las relaciones entre los hombres y modifica su estructura” (1978:76). Este quiebre en los valores permiten que hoy abordar una práctica teatral cordobesa donde los actores, escenógrafos, técnicos y directores trabajen, en una diferenciación de roles con mayor especificidad, pero siempre en un clima donde no hay una jerarquización férrea. Está naturalizado el límite a la tiranía de ideas o modos autoritarios en el hacer teatral. Se promueve siempre la participación activa de todos los integrantes del grupo. El proceso de creación escénica se convierte así en un sistema organizado en torno a la participación de todos los integrantes del grupo. En esta predisposición al trabajo colectivo y horizontal, se reparte el poder de decisión y composición estética, lo que implica también un compromiso de cada hacedor con el contenido ideológico de la obra, su circulación y el modo en que se invita a participar al espectador.

El actor sigue quedando en el centro de la problemática creativa y de la producción, en tanto se le da valor al aporte que hace desde su propia subjetividad. Así, cada uno de los que conforman el grupo hace su aporte a la metodología, a las cuestiones técnicas, etc., sin importar cantidad, ni calidad, ni eficacia. Lo importante es participar creativamente. De este modo, se continúa con la modalidad de una autoría compartida, resignificada en una actividad de carácter participativo y grupal y presente como acto de resistencia a las formas de propiedad privada. En otras palabras: el autor es la lupa que hace foco sobre el escenario, nada más ni nada menos. Como el teatro es producto de un trabajo colectivo, será el mismo grupo el que vaya haciendo foco en la escena y por lo tanto, será una autoría compartida. Se convierte así en el autor de la obra, sin que exista la posibilidad de pensar en un dueño o en la propiedad privada. El grupo asume una identidad y lleva al escenario una problemática común a todos sus integrantes y cada actor resuena en el Otro, de esta manera se va inventando un mundo de leyes estéticas propias y autónomas, que implican una mirada política e histórica de la realidad social.

Otra de las sedimentaciones es la de concebir que la experimentación teatral es un proceso único e irreplicable, y que además implica un tiempo de experimentación que se diferencia del tiempo mercantil e industrial. Decía Escudero en 1973: “Crear colectivamente es tomar un hecho mediante el libre juego de improvisaciones [...] Es trabajar sobre el tema, encontrar una forma estética, mostrarlo al público. El público y los actores discuten lo que han visto y hecho, y la obra se modifica” (1978:52). Esta

mirada sobre la obra, facilita enormemente hoy en día concebir que la obra de teatro se pueda ir modificando en un proceso que no acaba en el estreno, luego de los ensayos generales, sino que continúa durante las funciones, según vayan presentándose las necesidades de los propios hacedores y las respuestas del público. Esta continuidad metodológica de la obra como proceso se basa en la voluntad y preocupación por esta condición de producción y en el cómo comprender la relación trabajo teatral/funciones.

Otra de las sedimentaciones es la convención de que no existe un método único de creación teatral. No hay manuales de teatro en Córdoba. Ni para dirigir, ni para actuar, ni para nada que tenga que ver con la composición escénica. No se sabe bien cómo hacer teatro. Esto no rechaza el reconocimiento de la experiencia. Sin embargo uno actúa desde donde va sabiendo y eso está valorado. Hay estilos actorales que se repiten o que se traicionan provechosamente en la exploración. Pero específicamente *método* no hay. En nuestra ciudad uno no se forma teatralmente solo yendo a la facultad, al profesorado o al seminario de actuación, sino que se forma en los diferentes talleres y sobre todo haciendo teatro. Al no haber recetas actorales, ni de puesta, se van creando nuevas para cada proceso, según los recursos y necesidades del grupo humano de trabajo. Es en el ejercicio de la escucha, de la resonancia, en donde la tarea creativa grupal va decidiendo qué cosas quedan dentro del trabajo y qué cosas se descartan.

Es también la Creación Colectiva la que instala en el campo teatral a la improvisación como procedimiento de creación escénica predilecto. Si bien hoy en día cada grupo establece su propia metodología de producción, produciéndose una multiplicidad de casos, que van desde los trabajos de Paco Giménez pasando por los del grupo de clown “Medianoches Payasas”, el grupo Cirulaxia (donde el rol de dirección varía según el proyecto) o las experiencias coordinadas por Gonzalo Marull, quien escribe y dirige, pero luego vuelve a la escena y vuelve a reescribir el texto a partir de las improvisaciones y la generosidad de los actores (solo por nombrar algunos casos): todos los trabajos teatrales emplean la improvisación para producir material escénico. Esta modalidad de producción implica la elaboración de herramientas dramatúrgicas, procedimientos escénicos, actorales y de puesta que se basan en la improvisación como metodología. También continúa la improvisación como fin en sí misma, como en el caso de el Minúsculo (grupo que desde hace quince años improvisa todos los días viernes su espectáculo). Sus trabajos teatrales, en breves palabras, se basan en improvisaciones, durante más o menos una hora; mínimos recursos técnicos, escenográficos, lumínicos y sonoros.

Cabe señalar también el compromiso político. La práctica teatral de la Creación Colectiva pasó a tener una incidencia política explícita y subversiva al poder de turno que, por un lado abdicaba a una concepción utilitaria del arte, puesto en función de la intervención en el resto de las dimensiones sociales. Tal vez este aspecto no tenga una continuidad en las mismas formas, aunque es necesario mencionar que el hacedor teatral cordobés se asume, no como un militante partidario, pero sí como un teatrasta comprometido políticamente. Ejemplo contundente de esta postura son las intervenciones teatrales que realiza Jorge Villegas en los ex-centros de detención “D2” o “La Perla”.

Las experiencias de Creación Colectiva trazan así una marca indeleble en las formas del hacer teatral cordobés, porque es durante esos años cuando se producen profundos cambios en las condiciones y convenciones de producción, circulación y participación del espectador en la práctica teatral. Fue un momento de la génesis del campo en el sentido en que Bourdieu lo establece (1995), de consolidación de la práctica y de posibilidad de nuevas poéticas teatrales.

Bibliografía

- » ARGÜELLO PITT, C. (2006). *Nuevas tendencias escénicas*; Córdoba: DocumentA/Escénicas.
- » ARICÓ, J. (2005). *La Cola del diablo*, Buenos Aires: Sudamericana.
- » AUTORES VARIOS (1978). Galich Manuel; Grupo L.T.L.; Espinosa Domínguez, Carlos; Gilberto Martínez; Vázquez Pérez; Cresta de Leguizamón, María Escudero: *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, La Habana: Casa de las Américas.
- » BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte*, Barcelona: Anagrama.
- » BRECHT, B. (1963). *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- » BRECHT, B. (2004). *Escritos sobre teatro*, Barcelona: Alba.
- » FEINMANN, F. (2006). *La sangre derramada*, Buenos Aires: Booket.
- » FLORES M., MOLL V., PINUS J., (1996). *Las lunas del teatro*, Córdoba: Del Boulevard.
- » FOBBIO, L. (2010). *En el teatro del simeacuerdo*, Córdoba: Ed. Recovecos.
- » FREGA, G. (2004). “Circulación y recepción del teatro porteño” (p.55-95). *Teatro de Córdoba*
Córdoba: Imprenta Facultad de Filosofía y Humanidades.
- » GARCÍA, S. (1994). *Teoría y Práctica del Teatro*. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- » GONZALES CASANOVA (1978). *Imperialismo y liberación en América Latina*, México: Siglo XXI.
- » GROTHOWSKI, J. (Julio/Agosto, 1972). “Teoría del teatro”. *Teatro* (Nº 30/31), Buenos Aires: Centro Dramático Bs As.
- » HOBSBAWM, E. (2011). *Cómo cambiar el mundo*, Buenos Aires: Crítica.
- » JAMESON, F. (1984). *Periodizar los 60*; Córdoba: Alción.
- » LUZURIAGA, G. (otoño de 1971). “El IV Festival de Manizales”, *Latin American Theatre Review*, (5:2), p.4-16.
- » MUSITANO, A. (2009). *Diccionario de Humor*, Córdoba: Ferreyra.
- » NAUGRETTE, C. (2004). *Estéticas del teatro*, Buenos Aires: Artes del sur.
- » PIANCA, M. (1990). *El teatro de nuestra América: Un Proyecto Continental (1959-1989)*, Minneapolis, Minnesota: Institute for the study of ideologies and literatura.
- » RISK, B. (2008). *Creación Colectiva*, Buenos Aires: Atuel.
- » SELBIN, E. (2014). *El poder del Relato*, Buenos Aires: Interzona.
- » TORRES-RIVAS, E. (2004). “Centroamérica. Revoluciones sin cambio revolucionario” (pp. 281-301). En Ansaldi, W. (Ed), *Calidoscopio latinoamericano*, Buenos Aires: Ariel.
- » VERSÉNYI, A. (1993). *El teatro en América Latina*, Cambridge: Cambridge Press.
- » VILLEGAS, S. (2000). “Una teatralidad nacida en los sesenta”. En H. Tahan (ed.), *Escenas Interiores* (p.75-100), Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.