

Teatro de creación colectiva: un movimiento de cambio en el teatro de los noventa

Juan Estrades

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Udelar)

Resumen

El teatro de creación colectiva marcó un paradigma de cambio en la producción teatral. El actor pasó a tener protagonismo en la elaboración del material escénico y en la propuesta de una nueva dramaturgia en la que las problemáticas estarán en la corporalidad y el lenguaje actoral de un texto elaborado en una acción conjunta. Los años noventa serán esenciales en la captación de su esencia y su puesta en práctica.

Palabras clave: cambio - producción teatral - creación colectiva.

Theater of collective creation: A movement for change in the theater of the '90s

Abstract

The theater of collective creation marked a paradigm of change in theatrical production. The actor went on to have a leading role in the elaboration of the scenic material and in the proposal of a new dramaturgy where the problems will be, in the corporality and the acting language of a text elaborated in the joint action. The 1990s will be essential in capturing its essence and putting it into practice.

Keywords: change - theater production - collective creation.

Nosotros no actuaremos obras escritas, lo haremos en torno a temas, de hechos o de obras conocidas, nosotros intentaremos puestas en escena directas. La naturaleza y la disposición de la sala exigen el espectáculo y no hay tema, por vasto que sea, que pueda sernos prohibido.

Antonin ARTAUD

El significado más profundo del teatro de creación colectiva hay que buscarlo por fuera del teatro en la organización y la toma de conciencia y vivencias de una sociedad que va despertando a los acontecimientos diarios. Es indudable que la creación colectiva, tal cual se conoce hoy en día, tiene su razón de ser y su momento histórico en el teatro latinoamericano. El método tiene una larga trayectoria teatral, pues ya existía en la época precolombina un drama danzable dinástico maya del siglo XV de tipo ritual, como el Rabinal Achí, en el que participaba la comunidad. Tradición que aún se encuentra viva en representaciones en San Pablo Rabinal en Guatemala, mostrando el potente germen de la creación colectiva de todo un pueblo y una cultura milenaria.

Pero más recientemente podemos ubicar los antecedentes de este tipo de teatro dentro del teatro alternativo que ya se estaba dando en Estados Unidos, como también en Europa, en la primera mitad del siglo XX. Así, nos encontramos con los trabajos de los Provincetown Players de Nueva York, que actuaban bajo el principio de la colectividad desde 1916, o los llamados Off-Off-Broadway, que crearon grupos de teatro contra el sistema político. El Living Theatre, el Grupo Campesino, Pan y Muñecos, Pageant Players, el Open y el Negro Theatre, en todos los cuales la creación colectiva era un arma para transformar la escena en un efectivo medio de rebeldía de confrontaciones sociales y luchas políticas.

En América Latina esta forma de teatro ha tenido una amplia repercusión y las propuestas aparecerán siempre comprometidas con reivindicaciones sociales y políticas sobre todo en los años noventa del siglo XX. Este tipo de creación no fue un hecho aislado y espontáneo, sino un proceso que llevó tiempo y trabajo. Fue un intento, como expresa Patrice Pavis (1990), de fusionar el teatro con la vida: vivir no consiste ya en hacer teatro, sino en «encarnar» este teatro cotidianamente (p. 105).

Este proceso lo podemos ver claramente en algunas manifestaciones teatrales en América Latina: en Chile, con el Taller de Experimentación Teatral, de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica; o grupos independientes como el Teatro del Errante, el Teatro popular Ictus y el Teatro Aleph, entre los más importantes, que desarrollarán la creación colectiva desde 1968 hasta 1973.

Tomemos como ejemplo el Teatro Aleph. Uno de los criterios fundamentales de la acción teatral alephiana consiste en el cultivo de un espíritu lúdico y la preponderancia de la sinceridad entre aquello que se presenta en el espectáculo y la experiencia de vida, tanto en cada uno de los integrantes del grupo como del colectivo en su conjunto. Una temática basada en sus propias vivencias, en una forma dramática que surge y evoluciona en un constante y lúdico proceso de elaboración, de descubrimiento y formación autodidacta, rompiendo los márgenes de representación teatral y distanciándose tanto del hermetismo del teatro de vanguardia como del populismo de un teatro concebido para un público popular. En Aleph no hay director ni dramaturgo, todos los aspectos de una obra (tema, personajes, coreografías, música), hasta llegar a su forma definitiva, nacen de la contribución de todos y cada uno de los que participan, sea directamente en las improvisaciones, sea en las discusiones que anteceden o preceden cada una de ellas. La obra se decanta en cada ensayo, cada actor va profundizando sus personajes y textos con la ayuda de sus compañeros, de manera que el libreto es inútil, y es la razón por la que ninguna de las obras ha sido escrita.

La creación colectiva supone la participación consciente y concertada de los miembros de un grupo en el proceso creativo de un espectáculo surgido de las proposiciones de todos y de cada uno de los participantes, quienes asumen, indistintamente, las funciones de dramaturgo, director y actor. Como expresa Luis Pradenas: «Contra el dogma de la individualidad creadora, la creación colectiva solicita una “reciprocidad de conciencias” difícilmente observable. Más que el resultado, su particularidad reside, justamente, en el proceso colectivo de creación» (2006, p. 371). En contra de lo que se considera un teatro sometido a los vicios de una sociedad altamente jerarquizada, la creación teatral colectiva promueve el ejercicio de una «democracia en acción». «Re-estableciendo los márgenes de lo teatral, ella solicita la participación activa del “espect-actor” de una “obra abierta”, como la posibilidad de transformar el mundo» (2006, p. 371).

Este camino tendrá una culminación en 1998, en Santiago de Chile, con la representación de *La casa vacía* por el Taller de Investigación Teatral sobre la obra de Carlos Cerda. Una muestra de la nueva dramaturgia y creación teatral confrontándose, entre otras interrogantes, según Pradenas, a «¿cómo se transmite una

experiencia personal, para que esta se convierta en experiencia de otro?». Una tarea cuya respuesta se encontrará explorando la memoria individual y colectiva estableciendo un principio de trabajo: «Todo está en mi memoria, solo tengo que acordarme de saber» (Pradenas, 2006, p. 480).

La obra tendrá una trama basada en una historia que tiene como referente el golpe de Estado de septiembre de 1973, fecha en que gran parte de los actores eran niños o no habían nacido. Un reencuentro del protagonista Andrés con su historia pasada y presente que se vuelca con crudeza sobre los espectadores con el final de «un coro lejano de mujeres olvidadas, muriendo sin acabar de morir, en aquella casa vacía» (Pradenas, 2006, p. 484).

En setiembre de 1999, en el teatro La Comedia de Santiago, se estrena *Las tres plumas del Cuervo*, del director del Teatro Aleph Oscar «Cuervo» Castro, establecido en Francia desde 1976. Este espectáculo mostrará y nos hará vivir la confrontación entre el personaje, Oscar Castro, con la desaparición de su madre, María Julieta, y su cuñado, Juan Rodrigo, luego del arresto de Augusto Pinochet. Como expresa Pradenas: «Cada una de las tres plumas del Cuervo representa una de las funciones; actor, dramaturgo y director asumidas por Oscar Castro que desde un sueño dentro del sueño interpela al público» (2006, p. 485).

De Colombia, tomando el caso del Teatro Experimental de Cali, diremos que los orígenes de la creación colectiva se remontan a la brecha que Enrique Buenaventura abrió en los albores de la década del sesenta, de regreso de Europa; venía imbuido por la idea de un teatro total siguiendo los lineamientos del director Jean Vilar y su Teatro Nacional Popular de Francia y del Piccolo Teatro di Milano, según los cuales, autores, actores y directores trabajaban juntos con un equipo a fin de llegar al más heterogéneo público posible.

Pero ya en esa época se privilegiaba la analogía como forma de llevar a cabo la improvisación propia de la creación colectiva. Para Buenaventura: «Definida mediante una metodología específica, la parte de texto verbal (escrito) que vamos a improvisar, nos inventamos una analogía que nos permita, por un lado, alejar la improvisación de la situación y de los personajes virtuales y, por otro, acercarla a referencias nuestras» (2008, p. 196).

Como expresa Beatriz Rizk (2004), su obra *Un réquiem por el padre Las Casas* resultó de las discusiones con sus actores, y en *Seis horas en la vida de Frank Kulak* los actores improvisaban el texto —que Buenaventura traía a diario— contribuyendo a su escritura (pp. 101-103). En opinión de Santiago García, director y teórico del grupo de teatro La Candelaria, el marco funcional de la creación colectiva se fundamenta en el hecho elemental de que toda producción teatral es una obra artística de un grupo de personas que no compete con el teatro de autor, sino que se expresa con un enfoque diferente (comunicación personal, febrero de 2018). Dentro del método de creación colectiva hay momentos en que el trabajo de equipo se limita a solo dos o tres personas, sobre todo en etapas de planificación y organización del montaje. Pero en otros hay una discusión general e incluso un número creciente de grupos teatrales han incorporado la acción de investigadores y otros agentes sociales y culturales. En sus orígenes, la desaparición del autor como creador individual para ponerse en función del colectivo generó algunos temores entre los dramaturgos sobre la posible desaparición de la creación dramática individual. Sin embargo, la creación colectiva amplió el panorama teatral al recoger temas, estilos y actitudes que no habían sido objeto del teatro y que encontraron en este método un canal de expresión, enriqueciendo al teatro con nuevos personajes, historias y situaciones, que estaban marginadas del arte por ser consideradas ajenas al patrimonio cultural occidental. Fue y es un esfuerzo por recuperar la dimensión política de lo simbólico y lo estético.

Es aquí donde volvemos sobre el concepto de creación colectiva. El teatro de creación colectiva, como toda expresión artística y estética, escapa a una definición concreta, pero contempla características propias como modelo. Teniendo en cuenta el método artístico y sobre la base de la definición de Patrice Pavis podemos decir que creación colectiva será:

Una puesta en escena no firmada por una sola persona (dramaturgo o director), sino elaborado por un grupo implicado en la actividad teatral. El texto muchas veces se fija después de las improvisaciones de los ensayos, después que cada actor ha propuesto modificaciones o adaptaciones (1990, p. 104).

Se parte de una idea original, un documento, una encuesta, *collages*, un guion, improvisaciones o una investigación de los problemas típicos de una colectividad. Se habla de creación teatral, no literaria, capaz de modificarse según las necesidades del público. El trabajo dramaturgico sigue la evolución de las secciones de trabajo y solo interviene en la concepción de conjunto a través de una serie de pruebas y errores. La desmultiplicación del trabajo llega hasta el punto de dejar a cada actor la responsabilidad de organizar los materiales

para su personaje y de integrarse al conjunto solo al final del recorrido. Toda una investigación histórica, sociológica y gestual es necesaria para fijar la fábula.

En cierto momento del trabajo del equipo, la necesidad de una coordinación de los elementos improvisados se hace imperativa, es entonces cuando el trabajo de quien asume la responsabilidad de la dramaturgia y del director se torna obligatorio. Es la etapa, por lo general, en la que se obliga al equipo, no necesariamente a una persona con funciones de director, a reagrupar estilística y narrativamente sus bosquejos, a tentar una puesta en escena colectiva. En ese punto Buenaventura escribirá en su trabajo *La dramaturgia del actor* que el rol del director «no es otro que el de crear las condiciones propicias a la creación (del actor), condiciones objetivas, es decir metodológicas y subjetivas, es decir estimulantes e incitadoras y el estar atento a la totalidad, a la organicidad de la estructura, la cual escapa al actor por razón de su inmersión en la continuidad» (1985, p. 7).

Por otra parte, como expresa Rine Leal, «debe realizarse fuera de los escenarios tradicionales» (1978, p. 125). Debe olvidarse la cuarta pared que atrapa al actor en un universo completo y satisfecho de sí mismo que lo aísla. Se necesita de la transformación del público. Un público participante que abandone su actitud pasiva. «El propósito principal de la creación colectiva es destruir el muro que separa al público del actor y ofrecer una obra abierta que sea modificante y modificable en una interrelación dialéctica que convierta la escena en un organismo vivo» (Leal, 1978, p. 125).

Otro de los ejemplos claros es el funcionamiento del Teatro La Candelaria. Teatro que marcará toda una línea de trabajo con consolidación en los años noventa. El trabajo de campo comienza con una improvisación basada en el texto que se va a montar, previa una puesta a punto donde los actores se ejercitan con saltos de cuerda, relajamiento muscular, ejercicios gestuales y vocales en una preparación física y anímica del grupo. Durante esta primera etapa el grupo se reunirá diariamente para leer, discutir y proponer pautas de montaje. Dos requisitos fundamentales en este momento son un esfuerzo personal importante y una conciencia de trabajo colectivo muy organizado. En este proceso inicial colaboran profesionales y dirigentes sindicales (si fuera necesario, según el tema elegido), quienes se vinculan al trabajo teatral por medio de charlas sobre semiología, conferencias sobre el tema seleccionado, investigación dramática e histórica y reuniones en grupos pequeños para resolver los problemas concretos surgidos en la marcha.

Una segunda etapa es la búsqueda de una hipótesis de trabajo a través de improvisaciones. Allí el grupo se divide en subgrupos. En primera instancia se recurre a la improvisación argumental al leer el pasaje del texto y discutir brevemente la mejor manera de representar una alegoría. Luego, se pasa a la improvisación analógica a nivel verbal, de aquí directamente a la representación en escena del cuadro discutido. Y luego a escenificar ante el otro subgrupo, donde uno de los observadores resume oralmente la escena y la comenta críticamente. Los miembros del otro subgrupo defienden su representación o la explican para hacerla más comprensible. Se critica desde el punto de vista formal y temático en un montaje improvisado tratando de llegar al impacto ideológico y la efectividad artística. Es el momento en que el subgrupo observador pasa a ser actor, sometido también –en el proceso final de esta etapa– a las críticas de los compañeros. De aquí saldrán valiosas conclusiones para el armado del cuadro final. Mientras que el director, de todo lo visto, sacará sus conclusiones y sintetizará la acción para llevar la obra a su cuadro definitivo. Es la fase de elaboración dramática de los temas estudiados de antemano en la conformación de la posibilidad de un argumento, de la estructura de la obra, de los personajes y de la fabulación del tema.

La tercera etapa es crítica, dado que en ese momento se intentará la construcción del andamiaje teatral. Es cuando se elabora la obra, se escribe el texto y el montaje es casi el definitivo en relación con las líneas estructurales y argumentales como también la fábula misma, los personajes adquieren una dimensión propia. Ahora ya se separan los equipos de trabajo especializado, como ser la escenografía, la dramaturgia –que se encargará de la redacción de los textos–, la música o el vestuario.

La etapa final se encaminará a la tarea de teatralizar la obra en forma totalizante. Es cuando se impone perfeccionar la obra en ensayos generales y constatar el trabajo con el público. De lo anterior pueden surgir cambios sustanciales a la estructura de la obra si se detectan contradicciones o errores, que demandarán nuevas configuraciones del trabajo.

En 1994, después de casi veinte años de práctica con la creación colectiva, Santiago García expresaba:

En los equipos de improvisación se acude a dos tipos de memoria, que van interactuando, a la vez o alternativamente. La memoria imaginativa del actor, sus recuerdos, sus sueños, sus fantasías y la memoria colectiva del grupo que durante largos períodos se va conformando a través de las mismas obras montadas.

De cada trabajo colectivo va quedando un residuo de invenciones, de inventario creativo, una memoria colectiva (1994, p. 77).

Una memoria que subsiste en la comunicación con los otros compartiendo referencias y experiencias de un pasado común. Así, el paso del tiempo tendrá sobre el grupo, entendido como memoria, un efecto particular sobre las creaciones del grupo. Como expresa Santiago García: «Una dramaturgia, que va configurando un mundo, una imagen de un universo complejo, que tanto el espectador como el creador van codificando y descodificando en una interlocución permanente» (1994, p. 79). Una dramaturgia de carácter dialógico en la cual el fundamento está en el hecho de tratar el gesto y la palabra como elementos sincréticos. Puesto que en este cruce «se funden y se oponen la palabra, como acto y como gesto (acto de habla), y la imagen como representación, como idea conflictiva, como pensamiento» (1994, p. 82).

Destacaremos tres puestas en escena de este grupo del Teatro La Candelaria:

El Paso (1991). Pieza colectiva que desarrolla un discurso sobre el problema de la violencia social y política en Colombia por medio de un lenguaje verbal y no verbal. El lugar es un bar en el camino para los viajeros, que se detendrán circunstancialmente para descansar. Este no lugar será el centro de violencias y conflictos sociales. Lo de «afuera» invadirá lo de «adentro» en la violencia de sus personajes. Una lucha entre la complicidad y la resistencia a las actividades ilegales.

En la raya (1994). Obra que tratará la exclusión social y sus efectos en el día a día. Los personajes son vagabundos, prostitutas, mendigantes que intentan construir un lazo con la comunidad a través de un grupo de teatro. *Crónica de una muerte anunciada*, de García Márquez, será la versión que tratarán de poner en escena mostrando en este proyecto su carácter de excluidos en una sociedad desmembrada por la fragmentación y la desigualdad. El ensayo quedará trunco y uno de los personajes será asesinado. Obra de exploración de un lenguaje no verbal.

Manda patibularia (1997). La obra sigue los últimos momentos de un hombre condenado a muerte que no sabe cuándo será ejecutado porque todos le esconden esa información. Esto ocurre en medio de un clima raro en el que no están exentas las reflexiones filosóficas. Una vez más el grupo se acerca a una temática de compromiso con los sujetos marginales.



En la raya, 1994 (www.teatrolacandelaria.com)

En 1974, el actor uruguayo Alberto Candeau decía en relación con el teatro latinoamericano de creación colectiva y con la realidad que se vivía en ese momento que «era un movimiento de imprescindible necesidad» (1978, p. 501). Un teatro cuyos planteos y desarrollos temáticos abarcaran los problemas que afectaban a cada una de las colectividades latinoamericanas, realizado por sus creadores autores, por sus teatristas con

verdad y amor, y, por supuesto, con su propio y auténtico lenguaje de poesía y realidad. Este actor ya visualizaba lo que sería su afianzamiento de los años noventa.

Ahora bien, creo que es el momento de ir a algunas de las experiencias de creación colectiva en Uruguay. Desde finales de los años ochenta aparecen algunos espectáculos orientados hacia nuevos paradigmas teatrales concentrados en, por lo menos, tres experiencias: el teatro El Galpón, La Comedia Peñarol y el Teatro de la Comuna.

El balance del año 1990 muestra un equilibrio en propuestas muy diversas que apuntan a lograr una proyección y apuesta al futuro con medio centenar de espectáculos, entre ellos: *Invitación al castillo*, de Anouilh, con dirección de Sergio Otermin; adaptaciones de textos narrativos con dirección de Luis Vidal en el Teatro Circular, como *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, y *Opiniones de un payaso*, de Heinrich Böll; *Don Juan*, adaptación de Álvaro Ahunchain; *Varela, el reformador*, de Víctor Manuel Leites; *Cartas de amor*, de Gurney, con China Zorrilla y Antonio Larreta. También, al final de la década de los noventa la puesta en escena de la obra de Bertolt Brecht *La boda*, con dirección de Vidal en la Sala Zavala Muniz; así como en el teatro El Galpón *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra; con textos en que se apostaba a la experimentación y la búsqueda, como *La secreta obscenidad de cada día*, del chileno Antonio de la Parra, con dirección de Alfredo Goldstein, *La metamorfosis*, de Kafka, realizada por Andrea Blanqué, y *El protagonista*, de Luis Agustoni, con Walter Reyno. Pero entre todas las propuestas se destacó la experiencia de creación colectiva *El silencio fue casi una virtud*.

En un artículo escrito en 1975, Atahualpa del Cioppo nos hablaba de que una creación colectiva estética y conceptualmente bien orientada podía favorecer el desarrollo del teatro que necesitaban las masas populares, logrando interesar a las grandes masas, no solo en el gusto por un teatro que expusiera sensible y conceptualmente sus problemas, sino que amplísimos sectores de esas mismas masas se conviertan en realizadores del hecho escénico, y nos anticipaba esta experiencia en el teatro uruguayo cuando expresaba que se comprobaba positivamente que el teatro El Galpón había comenzado a realizar la sistematización de los factores y métodos que tienden a crear una dramaturgia nacional y, por ende, latinoamericana. Es decir, el trabajo en equipo que ha caracterizado a la investigación y la producción en el campo del espectáculo. Dice Del Cioppo:

Para tal fin se integra un amplio equipo, que se divide en diversos sectores para llevar a término la tarea. Incluso se integra a dicho equipo un núcleo de especialistas en ciencias sociales, antropólogos, historiadores, economistas, sociólogos y sicólogos. Éstos, junto a la totalidad del equipo –previo estudio de la realidad y condiciones del medio–, proponen el tema. Se distribuye el trabajo de estudio, exploración e investigación que requiere el tema elegido. Cada comisión realiza su labor e informa al equipo sobre los resultados. Luego de la evaluación y selección del material, lo pasa a los encargados de dramaturgia para que éstos elaboren el boceto escénico. Con este boceto el elenco, con su director o directores correspondientes, inicia el trabajo de improvisación sobre el guión propuesto, a fin de incorporar los elementos que puedan enriquecer y favorecer la síntesis de la estructura dramática que surja como coronación del trabajo general del equipo (1978, p. 109).

El silencio fue casi una virtud

Varios años después, El Galpón pone en escena una obra titulada *El silencio fue casi una virtud*, de creación colectiva, muy elogiada en ese momento por la crítica y con mucho éxito de público. Aquello que Atahualpa del Cioppo había referido con relación a este tipo de teatro se ponía en práctica en su teatro El Galpón.

No podemos incursionar en la profundización de esta puesta en escena sin antes establecer una ubicación históricosocial imprescindible para comprender la significación y repercusión que en los años noventa tuvo esta representación. Hablamos de un teatro posdictadura que, como expresa Jorge Dubatti, «ofrece una cartografía de complejidad inédita, resultado de la ruptura del binarismo en las concepciones estéticas y políticas, la caída de los discursos de autoridad y el profundo sentimiento de desamparo u orfandad generado por la dictadura y proyectado hacia ese presente» (2012, p. 206). El teatro en este contexto se vive como un espacio donde es imperioso encontrar lugares de subjetividad alternativa, de transformación, de búsqueda sustentada en el deseo y posibilidad de cambio.

Es así que, en muchos aspectos, siguiendo la idea de Dubatti, en lo micropoético y en lo micropolítico la conexión ya no es jerárquica, sino horizontal. «Cada grupo o teatrasta organiza sus referentes, autoridades o tradiciones de manera singular. La gran consecuencia de este gran funcionamiento es un sentido inédito de aceptación y convivencia de las poéticas y subjetividades en sus diferencias» (2012, p. 207). Una dictadura que había robado unos espacios que había que retomar como símbolo frente a la realidad histórica que se había

vivido con miedo y bajo el manto del silencio. Se trataba «de espacios poéticos de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diversidad y variación. Complejidad y multiplicidad interna que desafían los modelos lógicos» (Dubatti, 2012, p. 207).

En ese momento de libertad recuperada y ante el nuevo contexto político y cultural, aparece una obra que, como expresa Roger Mirza, «explora el silencio, las miradas, los gestos como forma de recuperar parcialmente algún aspecto del pasado sin usar las estrategias discursivas devaluadas del poder» (2007a, p. 290).

Vayamos entonces a un referente imprescindible de este teatro de creación colectiva recordando a una de sus protagonistas en la experiencia de aquella puesta en escena en 1990, María Azambuya, quien, en primera instancia, en relación con el concepto de creación colectiva y su experiencia, nos decía: «*El silencio fue casi una virtud* fue una creación colectiva por cuanto se partió de una idea que internamente cada uno de los integrantes del elenco teníamos adentro y que, sin duda, no teníamos escrito. Queríamos hablar de la dictadura uruguaya a partir de nuestros sentimientos» (comunicación personal, 2010).¹

Una elaboración colectiva de aspectos muy sentidos de la historia del país, señala Mirza, «como la tortura, el miedo, la amenaza, el encierro, la angustia y el silencio» (2007a, p. 291). Para llegar a esto se partió de materiales que el elenco fue juntando, pero que ninguno de ellos era un texto dramático para ser representado. Así, en primera instancia se tomó una investigación sociológica llevada a cabo por la Universidad de la República, más precisamente de la entonces Facultad de Humanidad y Ciencias, dirigida por Silvia Campodónico, sobre el cambio de mentalidad de los jóvenes en la época de la dictadura. En esa investigación se le preguntaba a los jóvenes (que en aquel entonces tenían entre 12 y 13 años), según un cuestionario pautado con una pregunta libre al final, por su situación en aquel período y sus vivencias. En esas entrevistas se fueron recogiendo cosas increíbles como, por ejemplo, que la dictadura no había existido, que solamente pasaba por ciertas imposiciones sobre el pelo o la ropa cuando tenían que ir al liceo (todos eran, en esa época, liceales). En un momento dado —expresa Azambuya— «un chico comienza a hablar en forma descontrolada y a llorar cuando se da cuenta de que se había mentado todos esos años y que en realidad todo era más dramático y confuso que ocultarlo en una simple negación» (comunicación personal, 2010). En palabras de Buenaventura en *Diario de trabajo*:

Inútil y caprichoso afirmar la muerte de las ideologías y el fin de los compromisos, por el contrario, nos enfrentamos a una ideología que acepta vacíos, rupturas, descuadernamientos, dispersiones y a un compromiso que consiste en escudriñar las leyes y las consecuencias del caos, para decirlo de algún modo (2007, p. 143).

A partir de ese momento todo va tomando forma, incluso el título de la obra sale de esas entrevistas. Uno de los muchachos dijo «el silencio era casi una virtud» y quedó registrado, y esas respuestas, sin identificar a los chicos a los efectos de utilizarlas y filtrarlas para nuestro armado, fueron la base de la propuesta. Pero también se utilizó otro texto, *El diario de Ana Frank*, del cual se tomó la vida en reclusión de la protagonista y el resto de los personajes de esta biografía, pero sin sus nombres ni su argumento.

El elenco de El Galpón ya tenía su idea y los materiales a utilizar; ahora quedaba la tarea de la puesta en práctica de esa idea. Los actores se habían apropiado, libremente sin imposición, de uno de los personajes de *El diario de Ana Frank*, y, a su vez, cada uno había tomado, también, varias de las entrevistas realizadas a los jóvenes.

A continuación, venía la parte de improvisación, cada uno podía improvisar de cualquier lugar que quisiera, de cualquiera de los textos elegidos, ya sea de las entrevistas o del personaje del diario de Ana Frank. Tú nunca te enterabas de dónde venía lo improvisado. Allí se iba armando el personaje en lo colectivo, dado que este te iba conformando y dando la forma definitiva a tu personaje en la atemporalidad más absoluta sin determinación precisa del momento en que estaba pasando. Esas improvisaciones iban siendo transcritas y anotadas. Todo esto se recogía y procesaba en una especie de equipo de dirección con Dante Alfonso y Yamandú Cruz, quienes me ayudaban en la observación y procesamiento de todos los ejercicios que iban apareciendo, de lo que ocurría en esos ensayos generales. Pero en un momento dado apareció un elemento que nos empezó a preocupar: a lo largo de todos esos días de ensayos e improvisaciones no aparecía la palabra, los actores no hablaban. Solo había, en algunos momentos, algunos murmullos, palabras sueltas y en voz baja. Si bien en un comienzo lo atribuimos al proceso natural del actor —que le cuesta improvisar verbalmente porque allí reconoce su voz, su persona y eso naturalmente te distancia—,

1 Entrevista inédita a María Azambuya en el teatro El Galpón entre abril y mayo de 2010.

nos dimos cuenta de que ese era el lenguaje de la obra. En la casa de Ana Frank no se podía hablar en voz alta, vivían en un lugar que supuestamente no existía; durante el proceso de la dictadura el temor a ser escuchado llevaba al recelo y al control del lenguaje. Era un mundo de represión y silencio (M. Azambuya, comunicación personal, 2010).

Allí se consolidó un descubrimiento del grupo y la idea realmente fue muy interesante, más allá de que a veces al público le costaba entender esta dinámica, a tal punto que, luego de la función, muchas veces nos recriminaban, sobre todo las personas mayores, ese tipo de comunicación. Trasludamos sobre el escenario palabras susurradas, entrecortadas, casi incomprensibles, con gestos mínimos y miradas profundas. Una forma de expresión diferente envuelta en significativos silencios.



María Azambuya

Este proceso de creación duró cerca de dos meses hasta que se consideró que el material estaba pronto para armar la obra. Así, se fue armando como capítulos manteniendo el esquema del libro de Ana Frank; la entrada, la llegada a la casa, episodios varios y la salida. Este momento llevó cerca de un mes y medio. Fue cuando el elenco se dio cuenta de que la obra había adquirido carácter, había logrado autonomía. Había encontrado su lenguaje y su forma de decir.

Otro momento diría mágico fue con la música; Silvia Meyer fue la encargada de hacerla. Pero lo curioso es que fue elaborándola en los mismos momentos de improvisaciones de los actores, como un personaje más. Probaba la música mientras los actores realizaban sus ejercicios o la ponía de fondo con el teclado mientras ensayaban. Un día empezó a cantar mientras los actores estaban bailando, y esa canción quedó incorporada sin estar planificada, como, por ejemplo, también cuando cantaban bajito estrofas del himno nacional en la misma obra. A nadie se le había ocurrido, eso es propio de la creación colectiva, todo se produce allí y en ese momento. Se arma un clima que será irreplicable. En este mismo sentido, también tocado por lo encantador, fue la incorporación de la hija de Dante Alfonso a la obra. Un día, esta niña de 12 años que asistía sistemáticamente como espectadora fan a los ensayos de *El silencio...* acompañando a su padre (quizás por no dejarla sola en la casa), decidió bailar en un acto totalmente espontáneo y fuera de programa. Era talla fresca y la alegría de su presencia en la obra que fue incorporada para el cierre de la misma como una manera distinta de estar en el mundo. Era un cuerpo en otro momento de la historia. La presencia de Lucía nadie se la había planteado antes, ni nadie la cuestionó posteriormente; así quedó absolutamente ensamblada e incorporada a la obra. «Ahora es el tiempo de Lucía», se decía, mientras los demás personajes se retiraban de escena como por un corredor del tiempo en un hueco debajo de una escalera que había en el escenario. Era el despeje de un pasado doloroso a un futuro lleno de esperanza y felicidad. Lo interesante era verla durante todo el transcurso de la obra atenta y magnetizada por lo que sucedía en la misma, todas las noches esperando el momento para su actuación (M. Azambuya, comunicación personal, 2010).

Sin duda que la dirección de una obra de autor es muy diferente a esta experiencia de creación colectiva. En ese sentido, nos decía Azambuya:

En un director de autor necesitás un acercamiento previo al texto, entablar una relación *amorosa* con la obra, conocerla, saber qué deseás decir con ella o cómo el autor te permite decir lo que vos decís o expresar de la mejor manera, y luego realizar la distribución de los papeles entre los actores. Para ello se necesita un ablande de varios meses, o quizás años, con el autor elegido» (M. Azambuya, comunicación personal, 2010).

En una creación colectiva, lo que existe es una necesidad colectiva de contar algo juntos, donde solamente hay un ordenador, que en este caso fue Azambuya, quien elegía aquellas improvisaciones que podían llegar a conformar una unidad. Pero el material en su totalidad fue creado colectivamente. Quizás fue un trabajo al revés de lo habitual.

Uno tiene todo el material, se hace la selección y luego se escribe la obra (o guion). En realidad el elenco es el que directamente incide en el juego de armar las ideas; muchos de los ejercicios o trabajos y hasta el hilo conductor que yo traía a los ensayos variaban con los aportes de los actores, con propuestas nuevas o modificadoras. Ellos eran los creadores del espectáculo. No hay que olvidar que los materiales eran vivencias de jóvenes en un momento y en un tiempo determinado. Por esa misma situación uno aceptaba aquel momento de efervescencia en comunicación interactuada que nos llevaba sin pensar a los acontecimientos teatrales. Los recuerdos de los ensayos son tremendos, dado que fueron lugares donde pasaron cosas increíbles. Y la mayor carga estaba en que había una entrega especial, una entrega de sus vidas, un compromiso consigo mismo y con lo que siente. Aunque en ningún momento existió una sobreexposición de su dolor, ni siquiera de su experiencia personal. Cada uno ponía lo que quería; allí estaban siempre como un escudo protector las entrevistas y *El diario de Ana Frank*, pero nunca la consigna fue contar la vida particular, aunque todos sabíamos que los contenidos no se podían desvincular de experiencias particulares sobre el tema y la dictadura vividos de manera diferente por cada uno. Esta obra sin dudas que marcó a fuego a todo el elenco que la actuó. Fue un grupo humano que se vinculó y relacionó desde un lugar muy íntimo y fuerte que había vivido y transformado en un hecho artístico y colectivo en hecho de materia teatral (M. Azambuya, comunicación personal, 2010).

Ya al comienzo de esta experiencia, como espectador se le rompían todos los esquemas, debido a que la obra se representaba en un espacio sobre el escenario, en gradas dispuestas en semicírculo cerrado desechando el resto de las 800 butacas de la sala mayor, con los asientos rodeando el lugar de la representación. Detrás, la inmensidad, delante, la intimidad. Con unas luces que salían de unos focos bajos sobre las cabezas de los actores que bajaban el techo de ese espacio, un vestuario muy pobre, todos los actores entraban descalzos, despojados, con una escenografía formada con un círculo de almohadones que los actores agarraban, como expresa Mirza «único límite entre los actores y los espectadores, buscaba, también, crear una continuidad y un contacto, para un reencuentro con el otro» (1996, p. 40). Sobre ellos, los zapatos, los guantes y sombreros negros. El mínimo de objetos sobre la escena: un cabo de vela, una vieja valija, dos tramos de escalera y una bicicleta. Precisamente uno de los momentos encantadores de la obra y de mayor impacto era cuando entraba una niña en bicicleta, daba varias vueltas y luego, en una cuerda, colgaba la bicicleta con las ruedas girando en el vacío dando una sensación de parálisis que el público acompañaba en el mayor de los silencios haciendo sus propias lecturas. Había un ritual íntimo, de comunión entre espectador y actor.

Otro momento inquietante fue cuando una de las actrices está mirando una foto supuestamente de su madre. Es que en la selección previa de los objetos esa actriz había elegido la foto de su madre, que fue incorporada a la escena. Y eso el espectador lo sintió. Esa fuerza de pequeños gestos y de silencios o murmullos que fue acompañando los sentimientos de quienes vivimos aquella experiencia (M. Azambuya, comunicación personal, 2010).

Luego de estas manifestaciones tan fuertes sobre la experiencia, cabía conocer cuál había sido la reacción del público a la propuesta.

La verdad que fue impactante y diversa. Recuerdo la noche del estreno, que luego que la obra había terminado pasaron unos 30 o 40 segundos (en teatro son eternos), sin una sola reacción de la gente. Luego, el aplauso cerrado y sostenido. Así era por lo general. La gente lo tomaba de manera distinta según cada uno. Lo importante era respetar al espectador como persona y dejarlo que reaccionara según las diferentes

lecturas que había realizado a lo largo de representación. Al final de la obra se entregaba un símil en cobre de lo que sería una alianza de matrimonio. Era el momento en que calibrábamos el sentimiento de la gente, muchos la dejaban sobre el asiento con mensajes sobre lo que habían visto. Otros no la entendían y muchos volvían para volver sobre aquellos aspectos oscuros que no habían captado (M. Azambuya, comunicación personal, 2010).

Como expresa Roger Mirza:

Ese silencio del título, que es la expresión del miedo, la prohibición, la amenaza y el triunfo del discurso oficial, es también el rechazo de lo discursivo y del diálogo naturalista, implica la sospecha de los usos adocenados del lenguaje, del cliché repetido y vacío, encubridor y mentiroso. Significa una apuesta al cuerpo, al gesto, a la palabra susurrada y al canto para dar voz a quienes no la tienen (1991, pp. 22-23).

Había quedado determinado un teatro diferente menos discursivo, visual y sugerente. Un teatro de sensaciones que buscaba un impacto inmediato por medio de imágenes, casi sin diálogo, pero con una *performance* que nos anticipaba la ruptura con la puesta en escena tradicional. «Un teatro actuado, un teatro que se ha emancipado del texto dramático y que predica una ausencia de jerarquía entre los sistemas escénicos, los materiales utilizados y en particular entre escena y textos» (Pavis, 2016, p. 267).

Sin duda, el teatro de creación colectiva va a cambiar la calidad del vínculo con el otro. Se habilitará entre los actores sobre el escenario un espaciotiempo de libertad creadora en la horizontalidad del trabajo teatral. Cada participante tendrá su propia voz dentro de la tarea creativa en un juego libre en la escena, grupal y comprometido con su entorno, que generará la búsqueda de palabras, gestos e intensidades. Así como abrir la posibilidad de nuevas técnicas y entrenamientos actorales. Este movimiento marcó la necesidad de afirmar, con su propuesta, una identidad latinoamericana para el teatro.

Referencias bibliográficas

- Artaud, A. (1996). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Buenaventura, E. (2007). *Diario de trabajo*. Cali: Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura.
- Buenaventura, E. (2008). Metáfora y puesta en escena. En B. Rizk (Ed.), *Creación colectiva: el legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel.
- Candeau, A. (1978). En F. Garzón Céspedes (Comp.), *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Casa de las Américas.
- Cioppo del, A. (1978). En F. Garzón Céspedes (Comp.), *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Casa de las Américas.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- García, S. (1994). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Ediciones La Candelaria.
- Leal, R. (1978). En F. Garzón Céspedes (Comp.), *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Casa de las Américas.
- Mirza, R. (17 de enero de 1991). Hacer un teatro que nos comprometa. *Semanario Brecha*, 22-23.
- Mirza, R. (Ed.) (1996). *Situación del Teatro Uruguayo Contemporáneo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Mirza, R. (2007). *La escena bajo vigilancia: teatro, dictadura y resistencia*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Pavis, P. (1990). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Pradenas, L. (2006). *Teatro en Chile: huellas y trayectorias*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rizk, B. (2004). Teatro en Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, 17, 101-103.
- Rizk, B. (2008). *Creación Colectiva*. Buenos Aires: Atuel.