

DOS EXPERIENCIAS DE CREACION COLECTIVA

Teatro/eXpres abre hoy sus puertas a dos experiencias americanas de creación colectiva. El problema de la creación colectiva —expresión no exenta de un cierto carácter mágico y que acaso debiera ser sustituida por la de «trabajo en equipo»— ha provocado notables polémicas entre la gente de teatro. Las despiadadas críticas y los sarcasmos de que han sido objeto este tipo de experiencias por parte de los profesionales que, por razones obvias, se sienten satisfechos con el actual estado del arte dramático son, a veces, una consecuencia de las deficiencias que aquejan todavía a los intentos de hallar nuevas fórmulas de trabajo, pero son también, por provenir de donde provienen, la prueba de sus grandes posibilidades, de su carácter revulsivo.

Recientemente, José Monleón señalaba, en el número 571 de Triunfo, la necesidad de dar a conocer las experiencias más serias en este terreno tan propicio, ciertamente, al entusiasmo ingenuo y al voluntarismo estéril, citando de forma expresa las del Teatro Experimental de Cali (Colombia), un grupo que se singulariza por dos razones importantes: por su carácter profesional y por su firme convicción de que sólo elaborando un método de trabajo riguroso —y sin embargo, jamás definitivo— puede avanzarse en este camino que entiende la creación artística como un derecho al que ninguno de quienes intervienen en la elaboración del produc-

to teatral puede renunciar. He aquí, pues, recogiendo la propuesta de Monleón, un testimonio del trabajo realizado por el TEC, redactado a partir de una conversación sostenida hace algún tiempo con los miembros del grupo, complementada con algunas formulaciones contenidas en la interesante publicación «Trabajo Teatral» que edita la Corporación Colombiana de Teatro. Es evidente que sólo los resultados de su aplicación constituyen la prueba concluyente de la eficacia de un método de trabajo. En este sentido, quienes hayan podido ver, más allá de las fronteras, alguno de sus espectáculos (y sobre todo «Soldados», sobre un texto de Carlos José Reyes) podrán atestiguar la validez —en su contexto, al menos— de las propuestas del TEC.

Por su parte, Eduardo Goycoolea nos habla del teatro mexicano y del trabajo colectivo llevado a cabo por el grupo «El Gesto», que él mismo fundara. Se trata de una experiencia distinta, que sin ofrecer un ejemplo de sistematización como el propuesto por el TEC, ilustra de forma clara las posibilidades del trabajo en equipo en un campo donde la sumisión a la actualidad inmediata obliga al máximo aprovechamiento de las capacidades de todos y cada uno de los miembros del grupo, y en el que la vieja concepción individualista del arte entraría en franca contradicción con las bases ideológicas mismas del teatro de agitación.

teatro | eXpres

Telexpres, 18 septiembre 1973

TEATRO MEJICANO

EDUARDO GOYCOOLEA Y SU COLECTIVO

EN MEJICO, MONTO CON GRAN EXITO
«EL RETABLO DEL FLAUTISTA»

Ha estado en Barcelona, por unos días, Eduardo Goycoolea, hombre de teatro, fundador y director del colectivo El Gesto que paseó por tierras mejicanas, con gran éxito, la pieza de Jordi Teixidor «El Retablo del flautista». En 1970 estuvo aquí, en Barcelona; trabajando y estudiando relaciones escénicas con Ricard Salvat —por aquel entonces director del TNB— y con Mariano Cariñena, del Teatro Estable de Zaragoza. Ahora, recién llegado del Berlín oriental en donde con su grupo ha dado algunas representaciones, habla de la situación actual del teatro en Méjico.

Podríamos dividir la actual ejecutoria del teatro mejicano en tres planos: el comercial, el vocacional y el oficial. El teatro oficial depende estrechamente de Bellas Artes y del Gobierno; y además existen los teatros de la llamada Secretaría de Educación Pública, que no controla Bellas Artes, y que también patrocina y hace teatro. Habría que hablar ahora del recién creado Teatro Nacional que vive a caballo de lo oficial y lo comercial, pero que en definitiva es más lo primero que lo segundo. Luego están los grupos teatrales universitarios, que funcionan por las distintas Facultades. Hay que hacer observar que fuera de Méjico capital la actividad teatral es casi nula.

Comodidad de censura

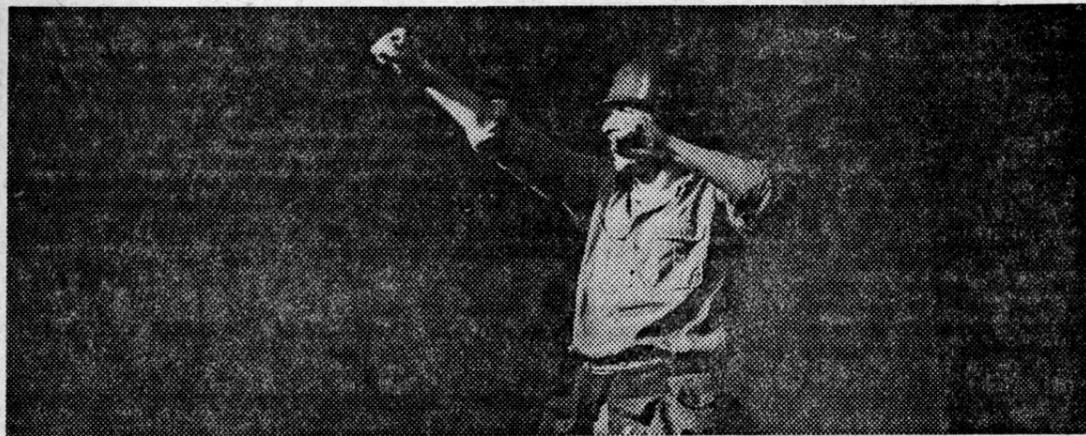
El Gobierno nunca se ha interesado por el teatro, lo que hace que en el resto del país exista un desconocimiento tremendo de este tipo de manifestación. Por otro lado ello nos supone una gran comodidad de acción ya que la censura apenas se interesa por lo que se da sobre las tablas, y muy raramente pone obstáculos.

La tercera vertiente que he señalado es el teatro comercial. En este aspecto he de apuntar el indiscutible influjo del país vecino (USA), que está representado en Méjico por dos soberbios teatros cuya actividad es muy parecida a la ofrecida en los grandes teatros del musical norteamericano. Uno de los personajes más celebrados y genuinos de este tipo de programación, en mi país, es Manolo Fábregas.

Respecto a la actividad de los grupos universitarios hay que hablar de la dependencia del Departamento de Teatro que controla la Extensión Cultural. Este departamento ha sido llevado durante dieciocho años por una persona, que ahora es el director del Teatro Nacional. Se trata de Héctor Azar, que es asimismo Jefe del Departamento de Teatro de Bellas Artes, y que asimismo tiene una compañía propia que él mismo vende a Bellas Artes, etc... ¡Al, olvidaba decirle que además de todo ello es autor teatral, con lo que el círculo queda perfectamente cerrado, ¿no?

El trabajo de «AgitProp»

En 1971, después de mi estancia en Barcelona, me llevé el texto castellano de la pieza de Teixidor y la monté en Méjico. Quizá sería interesante reseñar ahora el enorme éxito que obtuvo, eminentemente popular ya que lo esparcimos por diversas comunidades rurales o bien alejadas de la capital. Debo decir, ahora, que no se puede desligar, en Méjico, la actividad de los grupos universitarios de la lucha política. Y evidente a nosotros tampoco. Aunque El Gesto es un grupo de teatro independiente, todos los componentes tenemos un ideal político común, dentro de un objetivo popular. Trabajamos con tres tipos de público: estudiantes, obreros y campesinos, y actualmente hemos abandonado la actividad del teatro didáctico-cultural, para pasar a un teatro móvil, que podemos montar en cualquier parte y con un texto de noticiario, lo que nosotros llamamos Teatro-reportaje. La mecánica es la siguiente: recepción de noticias, clasificación, discusión sobre las que pueden interesarnos, incorporación, ensayo y finalmente representación. Este proceso dura una semana. Hay algunas noticias que permanecen mucho tiempo en el espectáculo; un ejemplo típico es el caso Watergate, que siempre lo hemos mantenido añadiéndole únicamente los avances que la prensa y la opinión especializada ha hecho sobre el asunto. Así, de esta forma hemos conformado un tipo de espectáculo popular y al mismo tiempo de muy clara incidencia política. Además hemos incorporado toda una semiología propia de nuestra gente, de forma que los personajes se expresan de manera que el público adivina perfectamente nuestras intenciones y así ganamos su complicidad.



Una conversación con el teatro experimental de Cali

LA IMPROVISACION CREADORA

¿Cuáles son, a su juicio, los objetivos de la creación colectiva?

La creación colectiva pretende conseguir una participación igual por parte de todos. Durante algún tiempo estuvimos trabajando al estilo tradicional. El director concebía el montaje, y los actores lo realizaban. Se aceptaban las discusiones, ciertamente, pero en última instancia lo determinante era la autoridad del director. Pero poco a poco fue aumentando la participación de los demás, hasta que se abandonó totalmente la noción tradicional de «director». Ahora, el director es el encargado de la totalidad durante el trabajo, la persona que lo ve todo constantemente. El análisis del texto, la elección de las distintas alternativas arrojadas por las improvisaciones son, actualmente, tareas que corresponden al colectivo. El director es quien convierte todo el trabajo en una totalidad, es decir, en algo más que la suma de las partes.

¿Se respeta, entonces, en su método, una cierta división del trabajo?

Se destruye la vieja división del trabajo que es, en realidad, una división entre «creadores» y «ejecutantes», y se instaura una nueva distribución de las diversas tareas de forma que cada una de ellas se vea enriquecida. Al mismo tiempo, al destruir la división tradicional del trabajo, se impide que el espectáculo sea la traducción de la «visión» hasta ahora exclusiva del director.

¿Es sustituida esta «visión» de un solo individuo por la de todo el grupo?

No. Aunque en este caso aparecería envuelta en el ropaje «democrático» de la autoridad del grupo, el resultado sería el mismo. Toda concepción previa está ligada a las preferencias, a las tendencias ideológicas de quien o quienes la sustentan y por ello no hace sino destacar un único significado de la obra en detrimento de los demás, empobreciéndola. Simplificar un texto obligándolo a que signifique una sola cosa es falsificarlo, engañar al público. El espectador es un ser pensante y no podemos escoger, en su nombre, un significado único. Naturalmente, la relación específica que el grupo establece con el texto privilegia alguna o algunas de las virtudes alternativas. Asumimos la responsabilidad de nuestra lectura —que no es exclusiva— pero no somos ni sus guardianes ni sus inquisidores.

¿Cómo podría resumirse su método de trabajo?

El objetivo del método es impedir que toda concepción previa, individual o colectiva, pero en cualquier caso ideológica, domine nuestra relación con el texto y, por tanto, la limite. El nuestro es, pues, un método de constante aproximación al texto, en su significado tanto latente como manifiesto, y se mueva a dos niveles, que vamos a llamar «teórico» y «práctico».

¿Trabajáis siempre a partir de un texto?

Sí, pero nosotros, al contrario de lo que suele hacerse, no asimilamos texto a «obra de teatro». Un texto es un esquema ordenado de conflicto que, en algunos casos, puede no contener diálogos. Este esquema de conflicto no es una reproducción de la vida social, sino una analogía de ella y, como tal, tiene una relativa autonomía. El texto, entendido de esta forma, es fundamental para nosotros porque creemos que la materia prima del teatro está constituida por el texto y los actores, por el texto y el grupo, formando ambos una contradicción creadora. Si eliminamos el grupo como oposición al texto, caemos en la estructura tradicional, en la que el director es el intermediario entre los actores y el texto, que no llegan nunca a enfrentarse directamente. Si se elimina el texto, desaparece el medio a través del cual el grupo analiza artísticamente la vida social, y no queda más que las opiniones y reacciones espontáneas —es decir ideológicas— del grupo.

¿Cómo abordáis el texto?

Spongamos que se trata —es lo más frecuente— de un texto con una historia y unos personajes. Lo primero que hacemos es leerlo cuidadosamente para comprenderlo totalmente desde el punto de vista lexicográfico, y para descubrir la forma específica en que el autor narra la historia. Esta primera lectura nos permite elaborar la fábula, que no quiere decir el «argumento». La fábula es más que el argumento porque no se queda en los límites del «caso» narrado, sino que va a sus causas remotas y a sus implicaciones últimas. La fábula establece las relaciones existentes entre el tema del texto y los conflictos sociales en que se inscribe este texto. Pero al mismo tiempo la fábula es menos que el argumento porque en vez de seguir las «peripecias» y la forma en que están narradas, se limita a organizar los hechos fundamentales, determinantes, de manera lineal a fin de descubrir las fuerzas sociales en pugna y su motivación general.

¿Cuál es la etapa siguiente?

Una vez realizada esta primera parte del «análisis teórico», del trabajo de mesa, pasamos a las improvisaciones sobre la totalidad de la obra. Hay que señalar enseñanza que las improvisaciones son, para nosotros, el punto de partida del montaje y desempeñan en el trabajo un papel fundamental. Para la mayor parte de los grupos, las improvisaciones son de dos tipos: o bien una especie de «exorcismo» que busca ingenuamente la auto-revelación del actor, o bien una nueva descripción del tema propuesto. Ambos tipos son, según nuestra experiencia, infructuosos. Nuestras improvisaciones se basan en la analogía. Llamamos «analogía» a un conflicto que reco-

ge con la máxima fidelidad, la contradicción contenida en la situación que estamos trabajando, que posee unas reglas de juego equivalentes. Si la escena improvisada fuese, por ejemplo, una escena de amor, la analogía podría ser formulada del modo siguiente: «cada uno de vosotros necesita para vivir absorber la sangre del otro, sacándola por la boca, los ojos, por donde quiera». De este modo los actores no caerán en el cliché, tendrán una tarea concreta que realizar y contarán con una ayuda importante para romper sus inhibiciones sin caer en el exhibicionismo. Así pues, la analogía sintetiza el conflicto, lo concreta y aísla, y actúa además como estímulo.

¿Qué se hace con estas improvisaciones?

Cada improvisación sobre la totalidad de la obra ofrece una alternativa o «núcleo» susceptible de posterior desarrollo. Todas ellas son recogidas por el director y se mantienen en reserva para una fase posterior del trabajo. De lo contrario, convertiríamos los primeros resultados en concepción general del espectáculo. Es necesario, antes, seguir trabajando sobre el texto, dividiéndolo en partes (en función de la fábula establecida previamente) que nos den una primera visión orgánica que ponga de manifiesto las contradicciones principales que, a su vez, contienen otras unidades de contradicción más pequeñas. La fase siguiente consiste en determinar las «situaciones», es decir, los diferentes estados de las fuerzas en pugna. La última fase es la de determinación de las acciones, que son, por así decir, las unidades básicas del conflicto. A lo largo de este proceso vamos pasando de lo general a lo particular. Después de este trabajo, volvemos al plano «práctico», improvisando las «situaciones» y las acciones que hemos definido en cada una de ellas. Viene, finalmente, la fase de montaje propiamente dicha, en la que se confrontan las diversas improvisaciones y el texto, y se desarrollan aquellas que mejor expresan el contenido manifiesto o latente del texto. En esta etapa, se va incorporando progresivamente el diálogo —si lo hay— y se van definiendo los personajes a través de las acciones que realizan. Este es, de forma muy esquemática, nuestro método de trabajo, el resultado de diez años de experiencias y reflexiones. No se trata, sin embargo, de un método definitivo. No queremos dar fórmulas. Pretendemos únicamente trabajar de forma rigurosa, tanto en la formación de los miembros del grupo y en la elaboración del producto artístico, como en nuestra relación con el público, y confrontar nuestro trabajo con el de otros grupos para hacer más fecunda la experiencia dentro del movimiento teatral.

Jaume MELENDRES

MAÑANA

FUTBOL INTERNACIONAL

A PARTIR DE LAS 20'30 TRANSMISION DIRECTA DE LOS PARTIDOS NIZA - BARCELONA Y ESPAÑOL - RACING WHITE (COPA UEFA).

LOCUTORES:

José Félix PONS (Niza)

Miguel Angel VALDIVIESO (Sarriá)

SIGA LA COPA DE LA U.E.F.A.

A TRAVES DE

RADIO PENINSULAR