

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Um olhar sobre o Método de Criação Coletiva do Teatro Experimental de Cali

Entrevista com Daniel Felipe Gomez
Concedida a Leonardo Cesar Ertel Engel

Para citar este artigo:

GOMEZ, Daniel Felipe. Um olhar sobre o Método de Criação Coletiva do Teatro Experimental de Cali [entrevista concedida a] Leonardo Cesar Ertel Engel. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573101542025e0501

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Um olhar sobre o Método de Criação Coletiva do Teatro Experimental de Cali¹

Entrevista com Daniel Felipe Gomez
Concedida a Leonardo Cesar Ertel Engel²

Resumo

Nesta entrevista com Daniel Felipe Gomez, integrante do Teatro Experimental de Cali, conversamos sobre o Método de Criação Coletiva do grupo, uma das grandes contribuições do TEC e de Enrique Buenaventura para o teatro latino-americano. A entrevista é parte de um projeto maior, uma tentativa de buscar uma aproximação à metodologia do grupo, a fim de difundi-la aqui no Brasil e minimizar a lacuna bibliográfica que temos sobre o relevante trabalho teatral e pedagógico desenvolvido pelo grupo.

Palavras-chave: Criação coletiva. Teatro latino-americano. Enrique Buenaventura.

A look at the *Teatro Experimental de Cali's* Collective Creation Method

Abstract

In this interview with Daniel Felipe Gomez, a member of Teatro Experimental de Cali, we talk about the group's Collective Creation Method, one of the great contributions of TEC and Enrique Buenaventura to Latin American theater. The interview is part of a larger project, an attempt to seek an approximation to the group's methodology, in order to disseminate it here in Brazil and minimize the bibliographic gap we have on the relevant theatrical and pedagogical work developed by the group.

Keywords: Collective creation. Latin American theater. Enrique Buenaventura.

Una mirada al método de creación colectiva del Teatro Experimental de Cali

Resumen

En esta entrevista a Daniel Felipe Gómez, integrante del Teatro Experimental de Cali, hablamos sobre el Método de Creación Colectiva del grupo, uno de los grandes aportes del TEC y Enrique Buenaventura al teatro latinoamericano. La entrevista es parte de un proyecto más amplio, un intento de buscar una aproximación a la metodología del grupo, con el fin de difundirla aquí en Brasil y minimizar el vacío bibliográfico que tenemos sobre el relevante trabajo teatral y pedagógico desarrollado por el grupo.

Palabras clave: Creación colectiva. Teatro latinoamericano. Enrique Buenaventura.

1 Entrevista viabilizada por subsídios do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), através do programa de bolsas PROMOP e de auxílio para viagem de pesquisa.

2 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

 leonardoc.engel@outlook.com

 <https://lattes.cnpq.br/5886539043784716>  <https://orcid.org/0009-0004-6268-4628>



Introdução

Esta entrevista é parte de um programa de coleta de materiais e documentos³ que integram o corpo de uma pesquisa que busca criar uma espécie de Arqueologia do Método de Criação Coletiva do Teatro Experimental de Cali (TEC) – Colômbia. O TEC, criado em 1955 na cidade de Cali, pelo dramaturgo, poeta, pintor e diretor Enrique Buenaventura junto de um grupo de estudantes da *Escuela Departamental de Bellas Artes da Universidad del Valle*, é um dos maiores expoentes do teatro de criação coletiva da América-latina, foi um grande responsável pela modernização do teatro colombiano e latino-americano, principalmente entre os anos 60 e 70, absorvendo e elaborando as teses vanguardistas do teatro europeu e norte-americano sob as lentes de um olhar local, adotando a criação coletiva como método de trabalho. Hoje o TEC segue em atividade, com quase 70 anos de história. Sob a direção de Jacqueline Vidal, que viveu grande parte da vida junto de Buenaventura, segue trabalhando com a criação coletiva e formando novas gerações de artistas de teatro em sua sede, na Colômbia.

Partindo deste movimento de modernização, o *Nuevo Teatro Colombiano*⁴ (Maria Mercedes Velasco, 1986) estabelece alguns aspectos compartilhados entre os trabalhos dos grupos ativos neste momento, especialmente dentre os que se posicionavam como independentes e experimentais – a criação de dramaturgias próprias, a adoção da linguagem épica (Brecht) como referencial ético, estético e poético, a discussão de temas historicamente e materialmente pertinentes ao povo, a participação política e sindical, a organização dos grupos como cooperativas teatrais, fugindo do sistema produtora-artista e a adoção da criação coletiva como principal metodologia de criação.

³ A entrevista é precedida de outra, com Jacqueline Vida, atual diretora do Teatro Experimental de Cali, que viveu grande parte da vida ao lado de Enrique Buenaventura. A entrevista também está publicada na *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, edição de Setembro de 2024.

⁴ Movimento teatral que teve início em meados dos anos 60 e perdurou até os anos 80 em grande parte da América-Latina, que buscava uma “modernização” do teatro, partindo da absorção das teses das vanguardas europeias e norte-americanas e sua reelaboração a partir de lentes locais.



Este último ponto, por sua vez, foi um dos grandes logros do movimento teatral do *Nuevo Teatro Colombiano*. A criação coletiva teve grande profusão em toda a América-Latina, inclusive aqui no Brasil, durante os anos 60 e 70, momento em que diversos grupos se empenharam em desenvolver suas obras adotando-a como metodologia de criação. Cada um desses grupos criou um sistema metodológico próprio, distinto, com diferentes enfoques e objetivos, mas sempre buscando realocar a dinâmica hierárquica dos sistemas tradicionais de criação. A partir disso, cria-se um grande espectro de modos e formas de criar pautadas na coletividade, que vai desde a simples valorização criativa de cada um dos integrantes do coletivo até a dissolução total das funções criativas dentro de um processo de concepção e montagem teatral.

Dentre todas essas construções, o Método de Criação Coletiva do Teatro Experimental de Cali se mostra um importante desvio da curva, que o torna um instigante objeto de pesquisa: seu nível de sistematização. Sempre muito atento à necessidade de registrar e refletir sobre seu trabalho, Buenaventura assumiu a responsabilidade e a árdua tarefa de, ao passo em que construía as obras junto do grupo do TEC, construía também um arcabouço teórico de ensaios e documentos que cumpriram essa função: refletir sobre a prática do grupo, sobre o teatro latino-americano e colombiano, sobre a arte teatral e sobre a cultura e a história de modo geral. Dessa forma, Buenaventura e o TEC nos deixaram um legado importantíssimo no que toca à teoria teatral, com mais de 90 ensaios teóricos, onde se destacam muito os escritos sobre o Método de Criação Coletiva.

O Método do TEC é uma ferramenta através da qual o grupo constrói uma dinâmica relacional e criativa específica. Funciona tanto como um guia, uma sequência de etapas que organizam o processo em uma estrutura coletiva, quanto como um delimitador das bordas e dos limites desse mesmo processo. Assim, cumpre um papel importantíssimo: o de pragmatizar a criação, sem com isso invocar a direção ou a autoria do texto dramático como instâncias resolutivas. A responsabilidade criativa permanece dividida entre todos os integrantes do grupo, de forma pragmática, organizada, sequenciada e com objetivos nítidos a serem alcançados. É um paradoxo, na verdade. A criação coletiva, que invoca uma grande



liberdade criativa dentro do grupo de criação surge justamente a partir da precisão metodológica proposta Método.

O Método de Criação Coletiva que o TEC nos apresenta se constrói em uma estrutura de etapas a serem seguidas, a maioria delas, por todo o grupo. Essas etapas giram em torno de um tema central, o material de base, que pode ser um texto dramático, algum outro texto literário, um acontecimento histórico, um texto da oralitura (Leda Maria Martins, 2003), dentre outros, entendidos sempre como um ponto de partida e um centro para o processo de criação. Ao redor desse material de base, criam-se então o que o grupo chama de voltas. Cada volta é composta por uma série de etapas.

De modo bastante resumido, na primeira volta, analisa-se o material de base. A primeira etapa do Método consiste em organizar esse material em uma ordem cronológica e factual, seja ele um texto ou qualquer outro material. Se o grupo trabalha com um texto dramático, este está organizado na forma do drama. A primeira coisa a ser feita, então, é reorganizar esse material nas cadeias cronológica e factual. Da mesma forma, se o grupo não está trabalhando com um texto dramático, mas com um acontecimento histórico, essa etapa é igualmente importante. A segunda etapa é criar uma fábula do material de base. A fábula é um texto corrido que englobe em si a cadeia factual e cronológica. Ou seja, desmonta-se o material de base e, logo em seguida, ele é remontado em uma estrutura que privilegie os fatos e a cronologia do acontecimento\texto. Isso porque a próxima etapa consiste em encontrar o esquema geral de conflito presente o material de base. Esse esquema é composto por duas forças em conflito que agem em prol de uma motivação. Dessa forma, segundo o grupo, separar os fatos e a cronologia da “forma literária” ou da sua posição dentro da história ajuda a trazer materialidade e dialética para o esquema geral de conflito. Nessas primeiras etapas, todo o grupo age como elenco, sem distinção entre as instâncias de encenação, atuação e dramaturgia.

Assim que o esquema geral de conflito é encontrado através da socialização de hipóteses, este é levado para a cena através de improvisações via analogia. Aqui, a improvisação toma a forma de uma ferramenta de análise. O interesse (ainda) não é o de criar cenas e marcações através da improvisação, mas sim, por



a prova o que está estabelecido como o esquema geral de conflito (que neste momento ainda é tratado como hipótese). A analogia, por sua vez, é o que potencializa o uso da improvisação como ferramenta de análise. Ao invés de improvisar o conflito geral da maneira como ele é “retirado” do material de base, o grupo cria uma analogia – uma situação que preserve um esquema de forças em conflito e motivação muito parecidos com o original, mas que seja diferente dele. Dessa forma, a analogia torna-se uma ferramenta que permite um distanciamento do esquema de conflito original, possibilitando que este seja criticado, dessa forma, o conflito central da obra não é analisado somente em sua dimensão discursiva-ideológica, mas pondo as suas forças constituintes em cena, através de improvisação. O grupo então improvisa em rodízio, de forma que todos possam improvisar e fazer leituras das improvisações dos colegas. Esse processo de análise é feito pelo grupo todo, mas aqui, caso o grupo esteja trabalhando com um acontecimento histórico como material de base, a instância da dramaturgia pode começar a se destacar do restante, tomar uma posição criativa mais observadora, para começar a trabalhar na criação de dramaturgia através do material gerado pelas improvisações.

Depois que o conflito geral é improvisado\analisado via analogias, o material de base é dividido em situações, e estas são divididas em ações. A medida de separação de uma situação da outra é a oscilação entre as forças em conflito e a medida de separação de uma ação da outra, dentro das situações, é a oscilação da motivação. Dessa forma, cada situação e cada ação terá seu próprio esquema de forças em conflito e motivação. Depois de dividido o texto, as situações e ações serão improvisadas, como conflitos isolados, também de forma crítica, via analogia.

Esta é a primeira volta dada ao redor do material de base. Depois deste primeiro trabalho de análise, o grupo já tem os fundantes que constroem a concepção da obra, o conflito central que será trabalhado e algumas possibilidades de desenvolvimento temático e estético que surgem durante as etapas de improvisação via analogias. Essas possibilidades são chamadas de núcleos de montagem, e serão desenvolvidos na segunda volta.



A segunda volta consiste em uma aproximação ao material de base, seja ele um texto ou o relato teatralmente constituído de um acontecimento histórico. Nesse momento, separam-se as instâncias da direção e da atuação. A direção assume sua função criativa a partir do olhar externo e os atores e atrizes assumem sua função criativa de dentro da cena. Nesse ponto, caso o grupo não esteja trabalhando com um texto dramático, espera-se que a instância da dramaturgia já tenha propostas de pequenos textos para serem trabalhados nas etapas seguintes. O que se segue como segunda volta são, novamente, improvisações. Mas agora, partindo de uma reorganização na estrutura criativa do grupo. Os atores e atrizes, ou então a encenação, propõem o desenvolvimento de núcleos que surgem das improvisações da volta anterior (improvisações analíticas via analogia), que aos poucos serão transformados em cenas. É importante ressaltar que, diferente de um processo de criação “tradicional”, esta etapa não é coordenada pela instância da encenação ou direção. Qualquer participante do processo pode propor o desenvolvimento de um núcleo. Esses núcleos então serão elaborados através da improvisação, gradualmente os atores e atrizes vão criando suas marcações e partituras de cena e a encenação vai trabalhando na construção da coerência e unicidade da obra.

Todo o material analisado na primeira volta é reelaborado. A diferença é que na primeira volta o foco estava na análise deste material, e na segunda volta, o foco está na montagem desse material. Na primeira volta, as funções de um processo criativo são pouco delimitadas, e a tarefa central do coletivo é analisar a temática, evidenciar, através das etapas do método, suas contradições e fricções. Já na segunda volta, as funções criativas do processo começam a se desenhar com mais precisão e a principal tarefa é elaborar o conteúdo da primeira volta em uma estrutura teatral coesa em forma e conteúdo. A segunda volta também é o momento em que são inseridos no processo alguns outros elementos cênicos, como propostas de figurinos, maquiagem, cenário, utilitários, música e cantos, que podem ser propostos tanto pelo elenco quanto pela encenação. Ao final da segunda volta, já existe uma estrutura de cenas, de dramaturgia, de personagens, de espaço, de ações e acontecimentos.



O que se segue é a terceira volta, onde são feitos ajustes finos e são inseridos os últimos elementos cênicos, como a iluminação. A obra é então apresentada ao público e, como parte constituinte da apresentação, acontece o fórum, uma conversa depois da peça onde o público é convidado a falar sobre a obra e, dependendo desta devolutiva, a obra sofre alterações. Assim, até a relação com o público é tido como instância criativa dentro do Método de Criação do TEC.

Isso que acabo de fazer, um resumo da metodologia do TEC, é sempre um processo conflituoso, porque esta me parece complexa demais para ser resumida em poucos caracteres, e é. Construir um relato resumido e pragmático das etapas do Método não passa de uma ferramenta didática. Quando aplicadas a um processo criativo essas etapas se tornam vivas, pulsantes, cheias de contradições e permeadas por um tanto de caos, elemento constituinte da criação. Apesar disso, um pequeno passeio por essas etapas é fundamental porque esta entrevista busca tratar justamente sobre o Método. Meu objetivo nesta conversa foi iluminar alguns pontos sobre esta metodologia, tendo em vista que existe pouquíssimo material sobre o Método do TEC disponível aqui no Brasil⁵

Para tal, conversei com Daniel Felipe Gomez, integrante do TEC desde 2010. Daniel conduziu uma oficina de aplicação do Método, da qual pude participar durante o período em que estive com o grupo, entre os meses de Julho e Agosto de 2024, na cidade de Cali. Na conversa, busco esclarecer algumas dúvidas minhas sobre a operacionalização do Método, além de preencher algumas lacunas deixadas pela escassez bibliográfica que temos em nosso país sobre a metodologia do Teatro Experimental de Cali. A conversa foi realizada no dia 07 de agosto de 2024, na sede própria do TEC.

⁵ O registro mais importante da metodologia do TEC está em um texto publicado em 1971 e revisado em 1975, na Colômbia, chamado Esquema General del Método de Trabajo Colectivo. Este texto é acompanhado de outros três anexos, um falando sobre a analogia, outro falando sobre criação coletiva e dramaturgia e outro falando sobre as improvisações de aproximação da obra. No Brasil, o único texto publicado que trate especificamente do Método de Criação Coletiva do TEC é uma tradução da versão de 1971 do Esquema General, na Revista Camarim, em 2006, com o título "Notas para um Método de Criação Coletiva". Entrei em contato com o texto original e com seus anexos através do CITEB – Centro de Investigações Teatrais Enrique Buenaventura, em Cali, na Colômbia.

Figura 1 – Daniel Felipe Gomez na obra Guinarru, do Teatro Experimental de Cali.
Foto: Mauricio Fernandes Escobar. Acervo pessoal do ator.



A Entrevista⁶

Primero muchas gracias por concederme esta entrevista, por tu tiempo y disposición para hablar sobre el TEC. ¡Es muy importante para mí poder escucharte! Bueno, me gustaría empezar de una manera un tanto obvia. Cuéntame un poco de ti, de tu historia en el arte y el teatro, de cómo y cuándo ingresaste al TEC.

Pues yo empecé haciendo teatro en el colegio, entonces participaba mucho en obras de teatro y todo, y ya en colegio tuve un gran impulso porque teníamos festivales, los cursos hacían obras de teatro y eso me parecía muy interesante participar del teatro porque el curso ganaba un premio por su obra. Al final del año, cuando salí del colegio, quedó esta inquietud, y como todavía no tenía

⁶ A entrevista foi publicada na sua versão original, em espanhol, por sugestão da editora-chefe da *Urdimento*.



escogido qué hacer, a diferencia de muchos compañeros que ya habían escogido estudiar medicina, administración, yo no lo tenía muy claro y como me quedó el interés por el teatro pensé, voy a intentarlo por allí. Eso fue en 2010, en julio salí de la escuela. Intenté ingresar a la universidad, pero digo yo afortunadamente no quedé, motivo por el cual me doy a la búsqueda de grupos de teatro o escuelas de teatro en Cali. Mi padre entonces me trae aquí (al TEC), el día 1 de septiembre de 2010. Ingresé a los talleres de tres meses, los sábados, se suponía que mi formación era a tres meses, pero esos 3 meses se convirtieron en 3 años, y a esta altura ya llevo 15 años.

Cuando ingresaste al TEC, ¿cómo fue tu formación dentro del grupo? Cómo fue empezar a trabajar dentro de la creación colectiva. ¿Era esto ya una inclinación tuya?

No, no conocía la creación colectiva. Creo que en ese sentido fue un punto a favor pues llegué sin ningún otro conocimiento del teatro, porque acababa de salir de la escuela y vine directo para acá, entonces este proceso de conocer el método del TEC fue muy empírico. Solo después que llegué aquí al TEC fue que conocí los métodos de Stanislávski y Brecht y me interesé cada vez más en comprender estas diferentes formas. Por onde creo que mi formación dentro del método fue muy natural, porque al principio pensé que todo el teatro que se hacía así, con el método creación colectiva. Fue después que supe que había otras formas de hacer teatro. Por eso creo que no fue tan complicado para mí entenderlo, porque fue un proceso muy natural.

Bueno, el centro de esta entrevista será el Método. Para mí los que lleváis más tiempo trabajando aquí en el TEC sois una fuente de investigación imprescindible. Si tuvieras que explicar el Método a alguien que no lo conoce, ¿cómo lo harías?

Yo diría que primero que todo hay que entender que la colectividad no es que todos hagan todo porque muchas veces se confunde que la creación colectiva es así, todos hacen todo y esto al final resulta en un problema de autoría. Yo creo que en muchos lugares se hace así, verdad, cada uno da ideas y hace de todo. Pero la creación colectiva del TEC requiere que las personas se hagan cargo de



cada una de las tareas. Y ahí es donde existe el colectivo, donde uno se encarga de la escenografía, otro del vestuario, otro del texto, otro de la puesta en escena. Pero todos estos servicios están al servicio de la puesta-en-escena, de quien realiza la puesta-en-escena. Es quien da las pautas, quien tiene la tarea de condensar esos núcleos y propuestas que se están dando. Además, el Método es un esquema como tal, que el Maestro Enrique Buenaventura y la Maestra Jacqueline Vidal crearon precisamente para que la creación colectiva no sea lo que acabo de decir, que todos hagan todo, sino para que haya algo organizado. Así nace este esquema de trabajo, que son unos pocos pasos a seguir para llegar al montaje. El primer paso es estudiar el tema, que puede salir de un texto literario, un cuadro, una película. Luego realizamos un primer análisis y separamos los hechos de este material, los cuales se organizan en una cadena de orden fáctico y cronológico. De esta cronología de hechos pasamos a la fábula, donde cada actor se apropia del material base, y allí, finalmente, llegamos al conflicto. Entonces, para alguien que no tiene idea de qué es el método, le diría que, como dicen el Maestro y la Maestra, lo esencial del teatro es el conflicto, que exista conflicto, de ahí la necesidad del método, porque es una búsqueda que en escena haya un conflicto, para que el teatro exista. Entonces, viendo esta necesidad, a través del método, buscamos establecer un conflicto, que es de lo que hablará la obra.

Y este es un logro colectivo, ¿no? Porque tradicionalmente el conflicto lo establece la dirección. Y esto es muy interesante, porque aunque cada uno tiene sus roles, el colectivo existe porque el argumento de montaje es colectivo, ¿no?

Sí, este trabajo colectivo se da de tal manera que el grupo no necesita que se imponga el texto ni la percepción del director, evitando precisamente esta forma de hacer teatro, que parte de la concepción del director.

Entonces, partiendo de esta esencia de que el conflicto es necesario para que exista el teatro, pasamos a improvisaciones utilizando analogías, que permiten resaltar el distanciamiento como parte fundamental del desarrollo del Método, porque la analogía te aleja del texto. En analogía es donde construimos el mismo conflicto que hay en el texto, pero en otra situación, en otro contexto, con otros personajes. La analogía y el distanciamiento son parte fundamental del trabajo.



Esto se debe a que el TEC siempre ha buscado que el texto no dicte el teatro, que el texto no sea lo que mande. Que sea al revés, el texto debe engendrar literatura teatral.

Y esa sería la creación colectiva de dramaturgia, que es tradicionalmente una tarea solitaria.

Sí, pero incluso en colectivo, es una tarea solitaria. El Método no niega al dramaturgo, pero él ve lo que sucede en escena y construye el texto a partir de eso. Dicen que Buenaventura hacía exactamente eso, iba a los ensayos, veía las escenas y al día siguiente traía propuestas escritas para que se exploraran en el ensayo. Para que no haya imposición del texto verbal, Buenaventura siempre creó propuestas a partir de lo que veía en el ensayo, precisamente porque valora mucho esa relación con el propio teatro. Esto también va más allá del texto, es así como surgen el vestuario y las propuestas de movimiento, a través de los actores en escena.

Y esto es muy curioso, en realidad, porque en la obra que vi ayer es muy posible, muy fácil, ver este punto que es la praxis de los ensayos. El material recogido en las pruebas está muy presente en el resultado final. Por supuesto, estos elementos se trabajan, se dirigen y cristalizan, pero están ahí en la obra que se presenta al público, y eso es maravilloso porque se conserva todo ese material que es del colectivo y se ve en escena. Pero bueno, creo que nos desviamos un poco del camino que intentabas trazar, volvamos al método (risas).

¡Sí! Estaba hablando de las analogías, ¿verdad? Cuando tenemos analogías no vamos directamente a un "collage" de analogías con situaciones del texto base. Las analogías nos ayudan a entender la visión del espacio, en el contexto de la obra, lo cual es muy importante. Consideramos que lo más importante para desarrollar la obra es el espacio donde se encuentran estos personajes, donde se desarrolla el conflicto. Luego, cuando las propuestas espaciales están claras, se pasa a improvisaciones sobre la obra, que sirven para acercarse al texto base. Este es un momento donde los actores asumen un rol creativo muy grande, no solo en escena, sino al proponer una forma de montaje, asumiendo casi un rol de puesta en escena. Esta propuesta sería una visión general de cómo sería el trabajo. Y en



este punto viene también la parte más complicada, que sería la relación con el texto literario, si lo tenemos como base. Es una relación entre el lenguaje verbal y no verbal. Este es un momento donde el actor necesita ser muy consciente de su papel como creador, porque tiene que buscar la relación que propondrá con el lenguaje no verbal, y al mismo tiempo buscar la relación con el lenguaje verbal sin superposiciones. Sin que el texto se imponga, por ejemplo. Esta es la parte más complicada porque vemos que el actor muchas veces se refugia en el texto. Esto es muy complejo porque no hay manera de que el personaje se desarrolle en la acción, porque se busca que el texto mande, cuando en realidad la relación debería ser la contraria, actuar para que el texto pueda “ser necesario”. Y bueno, los actores muchas veces esperan a que el encargado de la puesta en escena les diga qué hacer, pero la Maestra Jacqueline tiene un estilo de puesta en escena muy libre y nos deja jugar en el espacio, y es un arma de doble filo pues muchas veces los actores se pierden un poco en sus acciones. Hay que tener mucho cuidado en este momento. Tráballo con calma. Lo que buscamos es que el texto sea necesario. Y a partir de ahí, la Maestra o quien realiza la puesta en escena comienza a darle forma a los detalles de la obra. Porque la mirada desde fuera es muy distinta, y en este sentido el papel de la puesta en escena es fundamental. Y se puede decir que la puesta en escena está presente, pero sin imponerse a lo que sucede, si no dejando que las cosas fluyan para luego condensarlas.

Por ejemplo, en esta obra, La Farsa, hicimos toda la primera etapa de acercamiento retratando abogados, jueces, y el trabajo se iba haciendo un poco pesado y el texto se iba imponiendo al acontecimiento. Entonces llega la Maestra con una propuesta: que los actores en escena no saben qué obra representan, así creamos una serie de dinámicas diferentes entre los personajes, esto permitió que el trabajo tomara un efecto de distanciamiento muy importante.

¡Genial! Aquí llegamos a un punto que también me resulta muy curioso. La Farsa es una obra del año 1986. Cómo es esta obra para que nuevos actores y actrices se apropien de esta obra. Porque usted dijo ahora que se dio un proceso de acercamiento y que el trabajo cambió. ¿Cómo es este proceso? ¿Es a través del método que lo haces? ¿Cómo es apropiarse de una obra que ya existía y que ahora necesita ser presentada por un nuevo elenco?



En este caso empezamos prácticamente desde cero. Buscamos referencias, libretos, notas, llamamos a algunos actores que participaron en la obra y que nos contaron muchos momentos. La obra fue presentada, pero no tuvo temporada ni nada, fue muy efímera. Entonces hubo algunos documentos que usamos para la edición, y también usamos dos textos de Los Papeles, La Audiencia y El Presidente. También empezamos a trabajar con ellos porque tenían relación con Farsa. Empezamos a trabajar casi desde cero con una nueva propuesta. Convocamos actores y empezamos a trabajar con la obra La Audiencia, luego El Presidente, y finalmente trabajamos en los textos de La Farsa, que son los registros que quedaron de su primer montaje. Y esto en la dinámica del Método de Creación Colectiva. Por supuesto, llegamos a varios momentos en los que nos sentimos perdidos y tuvimos que probar nuevos caminos. En el caso de Farsa, se exploraron muchas propuestas antes de llegar a esta final. En un momento experimentamos el espacio como una residencia de ancianos, en otro momento, como si fuera un grupo de niños peleando entre sí y finalmente llegamos a la idea de que son actores que intentan entender qué trabajo representan. Esto permitió que el trabajo se desarrollara mucho.

¡Genial! ¿Me gustaría mucho hablar un poco más específicamente de las etapas del Método? En Taller pude vivir las primeras etapas, que tienen que ver con el análisis del material base, en este caso el cuento La Nariz, de Buenaventura. Estos pasos serían: leer el texto, dividir el texto, organizar el texto en la cadena factual y cronológica y construir la fábula. Después de eso, todo el grupo se enfrenta a la tarea de encontrar el conflicto general de la obra, ¿no? Buscando un esquema dialéctico expresado por dos fuerzas que están en conflicto, a favor de una motivación. ¿Puedes contarme un poco más de este proceso?

El conflicto es extremadamente importante. En esto creo que hemos transformado un poco las cosas. Antes siento que el conflicto era muy marcado, por ejemplo, "campesinos" contra "soldados". Ahora pensamos más en cómo se expresan estos campesinos. Pensamos mucho más en representar las fuerzas del conflicto como fuerzas sociales, para que el conflicto no juzgue a las fuerzas, así como "estos son los malos y estos son los buenos". Quizás se vuelvan malos o buenos, pero lo que importa en ese momento es cómo se expresan.



Y esto es muy rico para la improvisación, porque la forma en que las fuerzas se expresan tiene mucho más que ver con la acción que realizan que con el juicio. Entonces, cuando vas a la improvisación es mucho más importante saber cómo se expresan las fuerzas que cómo se ven las fuerzas, ¿no?

Sí, exactamente. Entonces, cuando ya tenemos un análisis de la totalidad, guardamos estas improvisaciones como un tesoro, porque pronto comenzamos a dividir el texto en situaciones, y estas situaciones se dividen en acciones. En cada situación destacamos su propio conflicto, y este conflicto en cada situación debe estar relacionado con el conflicto de la totalidad. Y aquí ni siquiera nos hemos dado cuenta de si el conflicto de la totalidad es ese o no. A veces, a través de analogías o situaciones del texto, nos damos cuenta de que el conflicto de la totalidad está mal y toca, como decimos, regresar al inicio.

Luego llegamos al momento donde el trabajo se divide. Las situaciones también se improvisan por analogía, ¿no?

Sí. En las situaciones cambian las fuerzas y en las acciones cambia la motivación. En una situación puede haber muchas acciones. Son las mismas fuerzas, pero en cada acción la motivación cambia.

¡Perfecto! Y todavía tengo otra pregunta. ¿Cómo sabemos si una analogía es "eficiente"?

Cuando nos damos cuenta de que la improvisación permite que se desarrolle el conflicto. A veces sucede que las fuerzas no pueden enfrentarse. El conflicto no se desarrolla a través de la motivación. Entonces, al leer, los espectadores se preguntan esto. ¿En qué momento las fuerzas dejaron de enfrentarse, o porque no se enfrentaron, qué faltaba, o por qué no se desarrolló este conflicto? Entonces es necesario analizar: si fue una propuesta débil de improvisación o si fueron las fuerzas las que estaban equivocadas. Normalmente, intentamos otras improvisaciones, otras analogías, pero cuando ninguna funciona, intentamos cambiar el esquema del conflicto.



En este sentido, el método considera al espectador, a partir de su lectura, al mismo nivel de creación que las personas que improvisan, ¿no?

Sí, exacto

Y después de eso, dijiste que seguirán las improvisaciones de acercamiento a la obra, ¿no? ¿Es esto lo que haces después de dividir el texto e improvisar las situaciones?

Las situaciones se dividen e improvisan por analogía, luego cada situación tiene su improvisación de acercamiento.

¿Y qué es exactamente el acercamiento?

El acercamiento trata de la visión de cómo quedará la obra. Intentamos acercarnos a esta visión a través de improvisaciones. Nos acercamos al tema, al texto, con una visión de cómo será la obra terminada.

Por ejemplo, en La Farsa las situaciones son muy marcadas en la obra final, eso es una elección de la puesta en escena, pero no siempre es así.

En el texto también se describe un momento donde se separan los núcleos de montaje, que serían como las semillas de las que surgirán las escenas. ¿Podrías contarme un poco más sobre estos núcleos? ¿Cuáles son los criterios para que sean elegidos? ¿Cómo se registran?

Los núcleos de montaje se dan en improvisaciones por analogía. Luego hacemos las lecturas y de estas lecturas surgen los núcleos. Y estos núcleos que emergen pueden tratar del espacio, o del conflicto, y quien propondrá abordar el trabajo de la visión de totalidad se apoya en estos núcleos, porque tratan, precisamente, del conflicto. Cuando realizamos improvisaciones tomamos notas, cada actor propone uno o más núcleos, y de cada improvisación surgen núcleos. Posteriormente, analizamos si es posible fusionar núcleos, condensarlos de forma que se tengan en cuenta entre sí o elegir solo uno que tenga en cuenta el conflicto principal.



Y después se empieza la etapa del montaje, ¿sí? Según el Método, ¿cómo es la propia etapa de montaje?

El acercamiento es la primera etapa del montaje. Cada situación tiene sus propios acercamientos y entonces construimos acercamientos de las escenas. En esta primera etapa, quien realiza la puesta en escena debe trabajar sobre ese acercamiento, transformándolo o revolucionando la propuesta, permitiendo de alguna manera que esta propuesta se desarrolle o transformándola por completo. Esta primera etapa de montaje, como la llamamos aquí, es donde se da esta relación con estos acercamientos en un primer esquema general. En este punto ya hemos definido un espacio y bosquejos de personajes aparecen en ese espacio, pero nada está muy claro a estas alturas. Luego, pasamos a una segunda etapa donde se comienza a trabajar en la partitura a través de la proxemia y la kinesis y los actores crean su partitura en el espacio. Ellos mismos crean dichas partituras y la persona de la puesta-en-escena continúa desarrollándolas poniendo énfasis en el espacio. En este momento tenemos espacio, ideas de personajes y proxemias en la escena. En la etapa final se definen elementos como vestuario, luces, maquillaje y todos los detalles finales.

Bueno, creo que esto es lo que me gustaría saber sobre los pasos del Método, sobre todo considerando que, a pesar de estar registrado, la metodología del método solo se realiza cuando se aplica, ¿no?

Sí, exactamente. Un colega de la ciudad de Medellín, también gran estudioso del Método, cuando vino al TEC a intercambiar con nosotros sus avances de investigación, pudimos ver que la aplicación era completamente diferente. Hay teoría y hay aplicación.

Las últimas revisiones del método que conozco son los textos de 1975, el Esquema General de Trabajo Colectivo del TEC y los anexos sobre analogía, dramaturgia y acercamiento de la obra, ¿no? ¿Qué crees que ha cambiado en la forma en que el TEC trabaja con la creación colectiva desde entonces?

Bueno, pensando en el desarrollo del proceso, quizás sí en relación al proceso que lleva el grupo. La aplicación del método se vuelve muy orgánica en el proceso



de creación. Una ganancia en este momento es que el grupo entiende que, si llega un momento en que las cosas tienen que cambiar, tienen que cambiar. Y en ese sentido nos hemos centrado mucho en encontrar el conflicto. Un buen conflicto, que exprese bien las fuerzas que buscamos discutir y que al mismo tiempo permita el actor encontrar la acción en el espacio.

¿Y hay una costumbre aquí en el TEC de registrar lo que pasa en los ensayos, en los procesos creativos?

Hay siempre una persona en el grupo que toma notas, a modo de diario, de lo que hacemos ese día. Y de vez en cuando grabamos improvisaciones, lo que nos ayuda mucho a ver las cosas desde fuera. Entonces sí, estos registros se hacen, pero no hemos tenido la oportunidad, cuando la obra está lista, de ver todo lo que se hizo en el proceso. Sería increíble. Tengo la oportunidad de editar materiales y videos promocionales y cada vez que reviso los documentos y diarios quedo impresionado al comparar el inicio con el resultado final. ¡Es mucha la diferencia!

¡Sí! ¡Y eso es muy rico! Es un récord muy importante históricamente. Creo que la mayor dificultad para estudiar el medio de producción del teatro, la dramaturgia, es que no deja registros. Es una forma de hacer teatro, y lo que se registra es la dramaturgia, los videos de la producción, pero no hay registros de la metodología. Ella no permanece en la historia. Y lo que hacemos es pura metodología, entonces parece que siempre tenemos que reinventar las cosas. Por eso es tan rico que el TEC tenga la tradición que tiene. Bueno, ya estamos llegando al final, pero me gustaría mucho saber: en el tiempo que llevas en el grupo, ¿cuál crees que es la mayor dificultad para trabajar la creación colectiva?

Creo que es falta de conciencia. De muchas maneras. Aquí, por ejemplo, en TEC los actores tienen mucha libertad. Queremos que sean conscientes. Entonces, en un espacio donde la gente necesita basar su presencia en su propia conciencia y no en demandas constantes, la dificultad es que la gente muchas veces se aprovecha de esto. "Nadie me dijo nada, así que no iré al ensayo". Esta es una gran dificultad para el trabajo colectivo, porque si falta alguien, ¿cómo lo hacemos? Esta es una discusión constante en el grupo. Si el horario de hoy es hacer ensayos o trabajar en la creación, no hay manera de que podamos desarrollar cosas sin un personaje. Como dice Maestra Jacqueline, cuando al pintor que quiere pintar un



cuadro le falta un color ¿cómo puede pintar? Ésta es una de las dificultades.

Creo que el otro es el momento de abordar la obra, cuando el actor necesita proponer la relación con el lenguaje verbal y no verbal. En realidad, esta dificultad tiene que ver con la formación del actor. Porque este momento es delicado y el actor necesita proponer desde su perspectiva como actor creador. De lo contrario, la relación con el conflicto no se desarrollará bien. Los actores necesitan ser proponentes para generar discursos donde se expresen fuerzas. Esto es parte del entrenamiento y es una de las mayores dificultades.

¿Y cuál es el mayor beneficio de trabajar con la creación colectiva?

Creo que como actor tenemos la libertad de crear. Así. Tenemos esa satisfacción de hacer propuestas, de darle sentido a las cosas, y eso es una gran felicidad para un actor. Un privilegio. Y este es también uno de los mayores desafíos para quienes están empezando a entender esto.

Bueno, finalmente hay algo más que me interesa mucho: cuando surgió el TEC había preocupaciones muy grandes con la modernización del teatro colombiano, la creación de una dramaturgia propia y la discusión de los temas sociales de la época. ¿Qué temas cubre el TEC hoy? ¿Cómo aborda el grupo los problemas sociales hoy?

Bueno, nosotros aquí en el TEC siempre enfatizamos en lo artístico, lo artístico siempre está por encima de lo político y social. Sin embargo, reconocemos que la sociedad está llena de conflictos, pero se expresan a través del teatro. Entonces la discusión de los conflictos surge del teatro. En 2017 comenzamos a trabajar en una obra llamada A Buen Entendedor. La obra surge de una propuesta de la Maestra Jacqueline a través de poemas de Buenaventura, que son poemas muy divertidos, jocosos y cómicos. Empezamos a trabajar estos poemas jocosos y divertidos que a través del método nos llevaron al tema de la tierra y al final el conflicto central fue: ¿cuál es la función social de la propiedad privada? Entonces la discusión política surge de lo artístico. El teatro lo hacen personas, por lo que también está lleno de conflictos sociales. Sentimos que esta relación con la discusión política aquí se da de esta manera. Desde el arte, y no al revés.



Bueno, he escuchado mucho de ti, muchas gracias por tu tiempo y disposición. Mis preguntas han llegado a su fin. ¿Quieres preguntarme algo?

Sí quiero. ¿De dónde viene el interés por el Método?

Bueno, vámonos (risas). Fue en la Universidad. El Método me llegó de una profesora llamada Marília Carbonari. Trabajó aquí en el TEC con Buenaventura en 2002 y 2003. Imparte una clase de actuación. Entonces en clase nos habló del Método y enseguida me interesó mucho, porque siempre me sentí un poco incómodo con las dinámicas tradicionales de la creación teatral, donde las relaciones actor-director son tan dictatoriales. Entonces siempre he estado involucrada en procesos de creación colectiva aunque no supiera nombrarlos así. Entonces me pareció muy interesante imaginar una metodología que pueda organizar la creación colectiva. En este punto ya estaba terminando mi curso, y tenía que hacer mi trabajo final de edición, y decidí intentar aplicar el Método TEC a un montaje. De ahí surgió un grupo de investigación con el foco de aplicar la metodología TEC al momento de armar un texto. Entonces me di cuenta del gran vacío bibliográfico sobre la experiencia del TEC en Brasil y decidí seguir investigando sobre el grupo en mi maestría.

¡Que chévere! Bueno, aquí decimos que, para entender realmente el método, es necesario aplicarlo en un montaje. ¡Así que creo que has seguido un buen camino!

Sí, y eso es lo que estoy tratando de hacer posible con mis colegas en Brasil. Bueno Daniel, muchas gracias por concederme esta entrevista en pleno festival de agosto, sé que la cosa está muy ocupada. Fue un gran placer hablar contigo.

Referências

BUENAVENTURA, Enrique; VIDAL, Jacqueline. *Esquema general del método de trabajo colectivo*. Acervo do CITEB. Cali. 1975.

BUENAVENTURA, Enrique; VIDAL, Jacqueline. Notas para um método de criação coletiva. *Revista Camarim*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2006.

ENGEL, Leonardo Cesar Ertel. *Uma Experiência de Aplicação do Método de Criação Coletiva do TEC (Teatro Experimental de Cali – 1972) na Montagem da Peça ‘O Espectador Condenado à Morte’ de Matéi Visniec*. 2022. 1 v. TCC (Graduação em Artes Cênicas) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022.



Martins, L. PERFORMANCES DA ORALITURA: CORPO, LUGAR DA MEMÓRIA. *Letras*, (26), 63–81, 2003. <https://doi.org/10.5902/2176148511881>

VELASCO, María Mercedes. *El Nuevo Teatro Colombiano y la colonización cultural*. Medellín, 1986.

Recebido em: 20/09/2024

Aprovado em: 23/11/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes, Design e Moda – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br