

## *The Living Theatre y la práctica artística político-revolucionaria de los sesenta, un antecedente del Teatro Relacional*

Por Juan Pedro Enrile

<<Un grupo de personas se reúne. No hay autor para apoyarse en él y que te arrebatase el impulso creador. Destrucción de la superestructura de la mente. Entonces aparece la realidad. Nos sentamos juntos durante meses hablando, absorbiendo, creando una atmósfera en la que no sólo nos inspiramos mutuamente, sino que además cada cual se siente con toda libertad para decir lo que le apetezca. Enorme jungla pantanosa, un paisaje de conceptos, almas, sonidos, movimientos, teorías, helechos de poesía, tosquedad, páramos, vagabundeos. Luego se une y toma forma. En el proceso se presenta una forma. La persona que menos habla puede ser quién inspira a la que más habla. Al final nadie sabe quién era realmente responsable de lo obtenido, el ego individual desaparece en la oscuridad, todos están contentos, todos tienen una satisfacción personal mayor que la de quién está solo. Una vez que se ha sentido esto, el proceso de la creación artística en colectivo, volver al viejo orden parece una regresión. La creación colectiva es un ejemplo del Proceso Autogestivo Anarco-Comunista que tiene más valor para el pueblo que una obra de teatro. La creación colectiva como arma secreta del pueblo>>.

BECK, J., *El Living Theatre*, Madrid, Fundamentos, 1974, p. 57.

Uno de los grupos paradigmáticos de la *creación colectiva* en la década de los sesenta, es *The Living Theatre*, creado por Julian Beck y Judith Malina en 1946 / 47 en Nueva York, en un contexto en el que se va a cuestionar prácticamente la totalidad de las convenciones teatrales: el lugar del actor en el teatro, la función del público, la utilidad de un texto escrito, la necesidad de un espacio específicamente teatral, etc. El *teatro de creación colectiva* surge como parte del deseo de muchos grupos que quieren reflejar una actitud antisistema y antijerárquica, que está en consonancia con las tendencias más radicales de los cincuenta, sesenta y setenta. El ambiente social de estas décadas, es de irritación con los valores y estructuras predominantes. Las protestas populares son cada vez más visibles y extensas, y el movimiento a favor del desarme nuclear, los Derechos Civiles y en contra de la guerra de Vietnam, proporcionan un fuerte impulso a la protesta política colectiva. En Estados Unidos la *Asociación nacional para el progreso de las personas de color* consigue que en 1954, el *Tribunal Supremo* dictamine como inconstitucional la segregación en la educación. En 1963 como respuesta a las experiencias cotidianas de los negros, Martin Luther King lidera una gran marcha de protesta hacia Washington D. C., en donde pronuncia su discurso: <<Tengo un sueño>>. En 1963 muere en magnicidio John F. Kennedy. El Congreso de los Estados Unidos aprueba el *Acta de Derechos Civiles* en 1964. En el otoño de 1964, el *Movimiento de Libertad de Expresión* de la *Universidad de Berkeley* se funda, como respuesta a las restricciones de las actividades políticas en el *campus*. En 1968, muere asesinado Martin Luther King. Las actividades de los Weatherman (nombre tomado de una canción de Bob Dylan), una organización de izquierda creada a partir de una facción de una organización nacional de estudiantes (Students for a Democratic Society), comenzaron en 1969, colocando bombas en edificios de Estados Unidos, sus acciones no produjeron ningún muerto ya que evacuaban los edificios antes de destruirlos, pero lograron colocar bombas en edificios tan representativos como el Capitolio o el Pentágono. Se alienaban dentro del marxismo y contra el imperialismo. También fuera de los Estados Unidos este ambiente se generaliza, entre 1957 y 1972 tienen lugar las actividades de la Internacional Situacionista: un grupo cambiante de personas de diferentes países, liderados, entre otros, por Guy Debord, que pretenden realizar una revolución cultural. Esta corriente cuyo planteamiento central es la creación de situaciones, se constituyó en un encuentro en la ciudad italiana de Cosio d'Arroscia el 28 de Julio de 1957, con la fusión de algunos grupos de vanguardia: la Internacional Letrista, el Movimiento Internacional por una Bauhaus Imaginista y la Asociación Psicogeográfica de Londres. El Situacionismo se fundamenta en la defensa de un arte material, por eso plantean un arte de situación, en la que se elimina la frontera entre arte y vida, para construir en la realidad cotidiana, y así, vivir la situación en lugar de vivir la evocación de una situación a través del arte. Es un proyecto de revolución cultural como consecuencia de la toma de conciencia del carácter construido de la vida cotidiana, y el rechazo de la miseria vital que supone una existencia alienada. El Situacionismo sostiene que el arte es un poderoso instrumento de dominación de clase. Al separar el arte de la vida cotidiana e integrarlo en la producción para el mercado, el sistema del arte burgués induce una pasividad contemplativa ventajosa para la clase dominante. Por esto, defienden la

realización del arte por medio de la construcción de situaciones, para que el arte forma parte de la vida cotidiana y así llegue a ser un instrumento activo de transformación social, es decir un cambio radical del arte que implica la eliminación de la frontera que separa el arte de la vida, y una implicación total por parte de los artistas. Lo que diferencia a los situacionistas de otras vanguardias es que proponen una revolución social realizada desde todos los ámbitos de forma autónoma, y lógicamente también por los artistas de forma autónoma y con sus propios medios. En relación al teatro político, la diferencia con los situacionistas, es que si el primero plantea que la lucha política fundamental ocurre en otro sitio, los situacionistas sin embargo defienden la lucha general en todas las áreas como igual de importantes, incluida la artística.

<< Ninguno de los campos sociales es un campo privilegiado, ni privilegiado como punto arquimédico donde aplicar la palanca del cambio social, ni privilegiado como objetivo primero de todos los esfuerzos. El espectáculo no se concentra en ningún espacio social específico, ni ninguna práctica social concreta se libra por sí misma del espectáculo. Por ello, la revolución “no puede dejar nada afuera”. La revolución ha de hacerse desde todos los sectores. En todas las prácticas hay que aplicar todos los esfuerzos, también en la práctica artística >>.

*Sainz Pezonaga, Aurelio, Rupturas situacionistas. Superación del arte y revolución cultural, Tierradenadie Ediciones, Madrid, 2011, p. 152.*

Por otro lado, los situacionistas rechazan la ficción para defender el juego, se proponen eliminar en el arte la ficción y quedarse con el juego no competitivo. El “vacío de la vida” es la versión situacionista del sentimiento del absurdo que recorre la cultura francesa posterior a la Segunda Guerra Mundial, pero a diferencia de Mario Camus o Jean-Paul Sartre que sitúan el absurdo en una condición humana inespecífica, los situacionistas lo entienden como producto de la forma de vida de la sociedad actual, causado principalmente por la desposesión de los medios de construcción de la vida cotidiana. Así, el rechazo situacionista es total porque no hay ningún espacio de la experiencia que no tenga que ser transformado por medio de las formas experimentales de un juego revolucionario. Así mismo, defienden el trabajo colectivo, sin especialistas y donde prevalece la intervención frente a la contemplación y la comunicación frente al lenguaje sin respuesta. La apropiación del desarrollo técnico para el uso común sin jerarquías. El Situacionismo plantea que los grandes avances técnicos pueden reducir progresivamente la necesidad del trabajo, y a proporcionar finalmente plena libertad a todos los individuos. Finalmente también defienden la idea de desvío, la utilización de objetos utilizados por el capitalismo y el sistema político hegemónico para distorsionar su significado y uso original.

<< Contra el espectáculo, la cultura situacionista realizada introduce la participación total. Contra el arte conservado, es una organización del momento vivido directamente. Contra el arte fragmentario, será una práctica global que contenga a la vez todos los elementos utilizados. Tiende naturalmente a una producción colectiva y sin duda anónima... Contra el arte unilateral, la cultura situacionista será un arte del diálogo, de la interacción >>.

*AA.VV.,Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969), 3 vol., Literatura Gris, Madrid, 1999-2001, p. 128.*

El impacto internacional de estas manifestaciones encuentra un gran apoyo en el creciente impacto de los medios de comunicación de masas, que no solamente informan sobre la guerra, sino también informan sobre las protestas y así ayudan a construir un movimiento crítico global. El estado se percibe como algo burocrático, patriarcal, autoritario y represivo, mientras que el individuo se percibe como alienado. Muchos son los portavoces de esta ambiente de protesta, recordemos, entre otros, a Herbert Marcuse, autor de *El Hombre Unidimensional* (1964) en el que realiza un diagnóstico lapidario del capitalismo que se convierte en el punto de partida obligado para el rechazo que toda la izquierda universal hace del capitalismo en los años 60: alienación, productivismo, consumismo, medios masivos alienadores, la anulación del pensamiento crítico, y de las actitudes contestatarias. Otro texto posterior de Marcuse, *Un ensayo sobre la liberación*, (1969) nos ayuda a situar la experimentación teatral dentro del contexto político y cultural, al realizar una insistente defensa de la necesidad de una nueva sensibilidad:

<<La nueva sensibilidad, que expresa la afirmación de los instintos de vida sobre la agresividad y la culpa, nutriría, en una escala social, la vital urgencia de la abolición de la injusticia y la miseria, y configuraría la ulterior evolución del “nivel de vida” (...) Un universo de relaciones humanas que ya no

*esté mediatizado por el mercado, que ya no se base en la explotación competitiva o el terror, exige una sensibilidad liberada de las satisfacciones represivas de las sociedades sin libertad; una sensibilidad receptiva de formas y modos de realidad que hasta ahora sólo han sido proyectados por la imaginación estética>>.*

Marcuse, Herbert, *Un ensayo sobre la liberación*, México, Joaquín Mortiz, 1969, p. 56.

En 1967 aparece otro texto en este caso fundamental para el Mayo Francés: *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord, en el que se sostiene, entre otras cosas, que el capitalismo se ha apropiado finalmente incluso del tiempo del ocio del trabajador:

<< En cuanto ornamento indispensable de los objetos producidos en nuestros días, en cuanto exponente general de la racionalidad del sistema, y en cuanto sector económico puntero que elabora una multitud cada vez más creciente de imágenes-objetos, el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual. El espectáculo somete a los seres humanos en la medida en que la economía los ha sometido ya totalmente. No es otra cosa que la economía que se desarrolla por sí sola. Es el reflejo fiel de la producción material y la objetivación infiel de los productores. La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social comportó una evidente degradación del *ser* en *tener* en lo que respecta a toda valoración humana. La fase actual de ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un desplazamiento generalizado del *tener* al *parecer*, del cual extrae todo “tener” efectivo su prestigio inmediato y su función última >>.

Debord, Guy., *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 1999, p. 42,43.

En este contexto surge el teatro de creación colectiva con grupos como: El *Théâtre du soleil*, *San Francisco Mime Troup*, *Major Road Theatre Company*, *Inter-Action Theatre*, El Open Theatre, *The People Show*, Bread and Puppet, Teatro Campesino, Pageant Players, The Gut Theatre, Els Joglars, Els Comediants, etc., sin embargo la compañía paradigmática de la creación colectiva en la década de los sesenta y setenta es *The Living Theatre*. Julian Beck, un pintor que frecuenta el círculo surrealista norteamericano desde 1945 y Judith Malina que había estudiado teatro con Piscator con quien aprende las teorías de Brecht y de Meyerhold, presentan el 15-agosto-1951 al *Living Theatre* de una manera bastante convencional en su propio domicilio, con su espectáculo inaugural: *Ladies Voices*, actos únicos de Paul Goodman, Gertrude Stein, Bertolt Brecht y García Lorca. En dic. de ese mismo año logran alquilar el *Cherry Lane Theatre*, una pequeña sala en el 38 de *Commerce Street*. Seis meses después, en agosto-1952, el *Departamento de Prevención de Incendios* resuelve cerrar el local, pero el *Living* ha tenido tiempo de presentar cinco espectáculos. Entre marzo 1954 y nov.-1955 se instalan en un local, cerca de la *Calle 101*, al que se le llama enseguida *The Studio*. El 17-febr.-1955 estrenan *Questa sera si recita a soggetto* de Pirandello, en donde se pone en escena a una compañía de actores que ensaya una nueva comedia, destacando caricaturescamente las relaciones conflictivas con la figura del director. En esta versión, Julian y Judith realizan una sátira del teatro de vanguardia, es decir de ellos mismos. Alrededor de un año más tarde, la oficina de habilitación de locales exige una drástica reducción de la cantidad de asientos en la sala y los Beck prefieren abandonarla. Pasan casi dos años antes de que consigan encontrar una nueva sede. La descubren, al fin, en jun.-1957: se trata de un local situado entre la *Calle Catorce* y la *Sexta Avenida*. Necesitan un año y medio para obtener los permisos necesarios y para la reestructuración del local. El 13-enero-1959 realizan la inauguración con la puesta en escena del drama *Many Loves*, de William Carlos Williams, que plantea una situación similar a *Questa sera si recita a soggetto*. En este local, al que llaman *The Living Theatre*, el grupo se consagra como el líder de la investigación teatral estadounidense, presenta sus obras más importantes del periodo norteamericano y comienza a elaborar su estética teatral. En tres años y medio presentan nueve puestas en escena, realizan lecturas de clásicos, veladas de poesía, conciertos, *happenings*, además su localización les ayuda a relacionarse con la comunidad artística que vive en la misma zona, alquilan su teatro de cuatro plantas al coreógrafo Merce Cunningham para ensayar, y John Cage representa la pieza *un minuto de Zen*, en 1960.

El 15-jul.-1959 muestran *The Connection* de Jack Gelber, que trata de un grupo de adictos a la heroína reunidos en un apartamento en espera de la “*connection*”, es decir, el “intermediario” que les trajera la dosis. La obra plantea la siguiente ficción: los actores-drogadictos son en realidad verdaderos drogadictos convocados por un productor cinematográfico para rodar un documental. El acuerdo consiste en que los drogadictos a cambio de dinero, esperan la “*connection*” como un día cualquiera. Los personajes cuentan sus historias directamente al público mientras un cuarteto de *jazz* en directo guía la aparente improvisación de los actores, algunas improvisaciones serán auténticas y otras falsas. En algunos

momentos también interaccionan con el público mendigando una “dosis” a los espectadores. Estuvieron tres años de actuaciones y después de la hostilidad inicial, tienen un gran éxito de público y crítica, aunque lógicamente una buena cantidad de espectadores reclaman su dinero en la taquilla, ya que no consideran que lo que ven sea una representación escénica. Esta puesta en escena despierta el interés por unos procesos de creación diferentes. Sin embargo, ellos mismos saben que han realizado un truco que funciona porque atrapa a la mayoría del público, pero no es “real”. Es un truco deshonesto, como destaca Marco de Marinis:

*<<Julian y Judith comprenden, después de The Connection, que en esta partida hay que jugar sin trampas, con las cartas sobre la mesa. Si se busca la participación sincera y total (cabeza y vísceras, nervios y espíritu) del público, también ellos deben tener la misma disponibilidad. No se trata de fingir la vida sino de serla, de vivirla de verdad, con todos los riesgos y peligros que esto pueda implicar (profesionalmente o no) para un actor y, sobre la base de este ofrecimiento completo y auténtico de sí mismos (de las propias ideas y la propia sensibilidad), buscar la adhesión del espectador>>.*

De Marinis, Marco, *El nuevo teatro, 1947-1970, Instrumentos Paidós, Barcelona, 1987, p. 54.*

Con esta nueva actitud ponen en escena en 1963 *The Brig* de Kenneth Brown (que en marzo-1957 es trasladado como *marine* a la base naval de Okinawa en Japón) en donde se describe con una precisión implacable una jornada en la prisión militar de aquella base, incluyendo una realidad cotidiana de violencia y vejaciones de todo tipo, prohibiciones absurdas y prescripciones que en lo fundamental apuntan a la total despersonalización del individuo. Además, el texto intercala entre escenas fragmentos para la improvisación. El *Living* se promete rechazar cualquier tipo de ficción, y exigirse sinceridad y verdad, por lo que no se trata de mostrar *The Brig* sino de vivirlo. Así, para los ensayos deciden seguir *El manual de los marines*, con la idea de crear las relaciones aberrantes que se establecen entre guardias y prisioneros. Están seguros que es necesario vivir en toda su opresión la brutalidad de la vida del *marine*, para poder transmitir al público directamente el horror de esa vida. Tanto en los ensayos como en las representaciones se deja margen para poder improvisar tanto a las “víctimas” como a los “verdugos”, es decir a los prisioneros y a los guardianes. Con este espectáculo el *Living* se consolida como la vanguardia artística norteamericana, y como emblema teatral de la lucha política en la década de los sesenta.

El sistema político de aquella época advierte el peligro de un grupo que se está convirtiendo en un símbolo ejemplar y realiza cualquier cosa por librarse de él. En realidad, el *Living* se considera desde el principio como una amenaza continua para las instituciones y en 1963 los agentes fiscales clausuran el teatro con la excusa de una deuda con el Estado de impuestos, seguros y multas. Los agentes ocupan el inmueble y secuestran todo lo que encuentran. Los actores se encierran en el escenario y se niegan a salir. La doble ocupación dura varios días. La gente les trae comida y mantiene una línea permanente en la calle, protestando por la libertad. Tan pronto como los agentes dejan el teatro vuelven al trabajo y programan una nueva representación. La policía trata de impedirlo pero la gente entra al teatro con escaleras por las ventanas. Terminada la representación, los agentes evacúan el teatro, realizan veinticinco arrestos, y Julian y Judith son citados a juicio.

Después de intentos de resistencia, más denuncias y algunas semanas en prisiones federales, la primera aventura norteamericana del *Living* finaliza y en 1964 comienza su ya legendaria migración de más de cuatro años a lo largo de Europa, durante la cual crean sus espectáculos más importantes.

El *Living* europeo no sólo realiza sus mejores puestas en escena y desarrolla muchos conceptos y metodologías fundamentales como la creación colectiva, la improvisación como herramienta de creación y de representación, la inclusión del público en los espectáculos; sino que también construye una comunidad de convivencia y trabajo organizada a partir de unos ideales anarcopacifistas que intentan promover a toda la sociedad:

*<<El principal mérito del Living europeo, mérito que sin duda va más allá de la mera dimensión teatral, consiste en que, en lugar de limitarse, como tantos otros grupos políticos del nuevo teatro, a predicar el cambio y a exigir su advenimiento, el Living (...) se dedica también a practicarlo, evidentemente dentro de sus posibilidades, intentando erigirse en ejemplo concreto, en su condición de comunidad anárquica no violenta. En lo que se refiere, ya más específicamente, a la dimensión profesional de esta comunidad, los principios anárquicos según los cuales intentaban vivir le impusieron la eliminación de cualquier distinción entre papeles y competencias, empezando por la que separa, incluso en los ejemplos más avanzados del nuevo teatro, al líder y a sus seguidores. >>.*

La trasladación al hecho teatral de estos ideales anarcopacifistas deriva hacia una estética teatral en la que se pretende eliminar cualquier distinción entre el director y los actores. Judith y Julian pretenden llegar a un trabajo teatral que fuera realmente colectivo. La decisión de practicar la creación colectiva surge de unas circunstancias específicas, así como del compromiso ideológico con un nuevo teatro. Por otro lado, el hecho de que tengan que deambular por Europa fortalece la ideología del grupo que pasa a constituir una comunidad. Un número variado de ideas clave pasa a formar parte no solo de su discurso sino de su lucha cotidiana: “el colectivo”, “la autodeterminación”, “la comunidad”, “la espontaneidad”, “la igualdad”, “la participación”, “el juego”, “la creatividad”, “la independencia”, “la liberación sexual”, “colectivización de las funciones y de las tareas”, “rechazo del beneficio económico”, “rechazo de la violencia y de todo tipo de poder” y el “teatro de creación colectiva”, sintagma que se fundamenta en dos principios:

-a) *teatro de creación*, el cual considera cada proceso de construcción escénica un acontecimiento único y singular del que debe partir la representación escénica. No puede existir un texto cerrado previo a los ensayos. Es la creación escénica que se realiza a partir de los elementos existentes en cada proceso, una creación *ex nihilo*, por esto, este tipo de teatro se desarrolla siempre en una relación íntima con el contexto en el que se produce, con las circunstancias existentes, que siempre son cambiantes. No hay, por lo tanto, un modelo para este tipo de teatro, ya que al plantear la construcción en función del contexto existente, cada proceso será distinto. Una de las ideas centrales del *teatro de creación colectiva* es que todos los componentes constitutivos de la puesta en escena, son inventados originariamente, basados en presupuestos que no cuentan con una dramaturgia preestablecida. La dramaturgia se comprende como una escritura en la escena y no como una escritura literaria. El dramaturgo pasa de ser un escritor de estudio, exiliado del proceso de ensayos, a ser un miembro más del grupo.

-b) por otro lado, dicho término no implica la participación de más de un individuo, por lo que para completar el significado de *teatro de creación colectiva*, es necesario añadir un segundo principio fundamental: *teatro colectivo*, una manera de creación escénica que surge de un grupo y no de un individuo. Este segundo principio fundamental en el *teatro de creación colectiva* refleja también una ideología: se antepone lo colectivo a lo individual, ya que se cree que en la interrelación entre los miembros, el individuo se desarrolla y crece, de aquí el deseo de crear colectivamente, a partir de debates en los que todos los miembros participan:

<<El teatro posee condiciones especiales ya que se compone de varios elementos humanos. El teatro convencional (teatro de creación individual) produce una conciencia dócil, la mentalidad del empleado. En otras palabras, el teatro convencional es un microcosmo de la sociedad capitalista y tiene carácter de clase. El teatro de creación colectiva transforma a los miembros en agresivos sujetos de acción. No permite que ellos se encierren en su propia perspectiva, en su propia ideología. Aquí se induce al diálogo, la crítica y autocrítica>>.

AA.VV., *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, compilación y prólogo de Francisco Garzón Céspedes, Cuba, Centro de investigaciones literarias, Casa de América, p. 56.

El diálogo se impone como el camino mediante el cual los hombres ganan significación en cuanto tales. La creación colectiva se fundamenta en la colaboración, en la cooperación y en la no exclusión. Por esto, el diálogo es una exigencia existencial y el proceso de creación no puede reducirse a un mero acto de depositar ideas de un sujeto en otro, ni convertirse tampoco en un simple cambio de ideas consumadas por sus permutantes. Tampoco debe ser discusión guerrera, polémica, entre los sujetos que no buscan la verdad, sino solamente imponer su verdad. El diálogo debe ser un encuentro entre los hombres, un acto creador que estimula la reflexión y la acción verdadera de los hombres sobre la realidad. Como reflexiona Paulo Freire en 1968:

<<Los hombres no se hacen en el silencio, sino en la palabra, en el trabajo, en la acción, en la reflexión. Más si decir la palabra verdadera que es trabajo, que es praxis, es transformar el mundo, decirla no es privilegio de algunos hombres, sino derecho de todos los hombres. Precisamente por esto, nadie puede decir la palabra verdadera solo, o decirla para los otros, en un acto de prescripción con el cual quita a los demás el derecho a decirla. Decir la palabra, referida al mundo que se ha de transformar, implica un encuentro de los hombres para esta transformación>>.

Freire, P., *Pedagogía del oprimido*, Madrid, Siglo XXI Argentina editores en colaboración con Siglo XXI España editores, 2009, p. 98,99.

Hay una gran libertad de posibilidades para todos los participantes, el proceso tiene por objeto la investigación sobre el mundo en que se vive, por lo que cada miembro profundiza en el conocimiento de sí mismo y transforma su experiencia personal. Por todo esto, en este tipo de puestas en escena debe haber un proceso de investigación sobre cuestiones que interesen al grupo. No se trata de encontrar en un texto literario dramático, lo que al grupo pueda interesarle, sino en situar en primer plano los intereses del grupo y a partir de ahí comenzar la creación. En el *teatro de creación colectiva* el trabajo del grupo es lo principal ya que los ensayos no son utilizados para comprobar, corroborar, mejorar o adornar, la concepción, las ideas o el plan de montaje de un director, sino que se reconocen como el espacio-tiempo en el que el grupo construirá la representación escénica. El trabajo actoral se caracteriza porque hay una unidad en el grupo entre lo que creen, lo que buscan, lo que hacen en el escenario y en muchos casos también entre como ellos viven. Hay una mayor implicación personal ya que la representación escénica surge del propio trabajo. En el *teatro de creación colectiva* el actor es un creador más de la representación escénica y no un intérprete de un texto literario dramático. Como indica Louis Samier, uno de los actores del *Théâtre du Soleil*:

<<No sólo me siento como un actor aquí, sino que me encuentro a mi mismo en sintonía con lo que estoy haciendo (...) aquí se requiere un actor creador para la puesta en escena. La representación escénica procede del grupo y está íntimamente conectada a la vida y trabajo del grupo>>.

AA.VV., *Colaborative Theatre, The Théâtre du Soleil Sourcebook*, London, ed. David Williams. Routledge, 1999, p. 30.

Alineando la ideología política con la práctica escénica, muchas compañías, en la década de los sesenta, desarrollan estructuras colectivas, en las que no hay un director que establece un control final sobre el resultado. El modelo colectivo insiste en la responsabilidad compartida y en que todo el mundo debe tener la posibilidad de expresarse. Se intentan muchas formas de organización: la alternancia, la sucesión de roles por azar, el consenso en todas las áreas, la gerontocracia en la que los miembros más antiguos forman un comité que toma las decisiones, la democracia representativa, etc.

En los años sesenta muchos de estos grupos comienzan sus procesos de creación con la aportación de cualquier miembro del grupo, de cualquier idea que se considere oportuna. Estas ideas son debatidas y pasan a formar parte de un fondo común de material sin trabajar que es la base de la creación del espectáculo. A continuación se realiza un periodo de investigación que incluye lecturas de material relacionado con el material base, de nuevo debates, reuniones, charlas, entrevistas con diversas organizaciones. Posteriormente se comparte toda la información con el grupo. La compañía se reúne para discutir lo que han aprendido y tomar una mayor conciencia sobre el tema. Este trabajo de investigación continúa con talleres de improvisación, se escriben escenas o fragmentos de escenas que son de nuevo improvisadas, y después algún miembro asume la responsabilidad de escribir un texto más o menos abierto, utilizando todo el material encontrado. Dicho texto de nuevo es debatido y revisado por todo el grupo. Finalmente, entre las improvisaciones y los debates se construye la representación escénica. Esta forma teatral es un medio para arrancar el teatro del modo de producción tradicional, de la garra de las instituciones e ideologías dominantes, como un modelo apropiado de autorrepresentación y un procedimiento mediante el que se hace visible lo que previamente no se había visto ni hablado. Este deseo de que todos los miembros participen creativamente desde el principio y que el trabajo no se limite a la interpretación de un texto, impulsa la idea de que el *teatro de creación colectiva* es una forma de expresión escénica antiliteraria, pero la verdad es muy distinta ya que las representaciones escénicas que desembocan en la desaparición del texto son casos excepcionales. Esta forma teatral en los sesenta mayoritariamente pretende experimentar fuera de lo establecido, crear sus propios textos muy relacionados con la protesta social, y su ideal organizativo es, en general, la cooperativa o colectivo de trabajadores. Algunos grupos incluso tienen la política de salarios iguales como el *Théâtre du soleil*, el *Performing Group*, o *The Living Theatre*.

En estas décadas se necesitan estructuras de organización y metodologías de trabajo que estén de acuerdo con unos procesos más democráticos, donde desaparezcan las jerarquías y se trabaje desde la cooperación, un modelo de colaboración no jerarquizada y cooperativa, una expresión práctica del compromiso político e ideológico, un compromiso con la comunidad y con el arte en general: a partir de

estos planteamientos surge la idea de *creación colectiva*. Todos los miembros del colectivo tienen una mayor libertad para descubrir. Se pone el énfasis en una manera de trabajar que favorece el intercambio de ideas, la intuición y la espontaneidad. Es un modelo de colaboración cooperativa, un medio de tomar el control del trabajo y de actuar con autonomía, una manera de reflejar el compromiso con la comunidad y la realidad social contemporánea.

Muchos creadores del momento buscan alternativas a lo establecido, a las prácticas y a las instituciones dominantes, buscan nuevas formas de crear y nuevas representaciones. En gran medida, se rechaza el objeto artístico. Se da más importancia al proceso que al resultado, a la participación en lugar del consumo, a lo efímero sobre lo permanente, a lo indeterminado sobre lo certero. En un contexto en el que las representaciones convencionales son la expresión de una falsa ética, se acepta el *teatro de creación colectiva* como una promesa de autenticidad, puesta en evidencia por la utilización de técnicas de creación como el azar, los objetos encontrados, el juego, la participación de la audiencia, etc. Esta forma teatral en sus comienzos tiene una visión radical de las jerarquías y propone la abolición de cualquier rol dentro del grupo, cualquiera puede realizar cualquier especialidad.

La primera tentativa europea de *creación colectiva* y de participación activa del público, del Living Theatre es *Mysteries and Smaller Pieces* (1964). Se trata de un *collage* de escenas, preparado en muy poco tiempo, de meditación, yoga, improvisaciones, y diversos ejercicios habituales de los actores, entre los que se encuentra el “gesto con sonido”, que les había enseñado Lee Warley, un actor del *Open Theatre* y que consiste en la imitación y transformación sucesiva del sonido y del gesto realizado por un compañero. La obra comienza con una escena en la que se realiza una representación violentamente grotesca del mundo, dominado por la ambición del poder y del dinero. Remitiéndose a *The Brig*, se condena el militarismo de la sociedad. A continuación, se recita la célebre “poesía del Dólar”, durante la cual los actores dicen por turno todas las palabras y cifras impresas en un billete de un dólar. Posteriormente tienen lugar algunas escenas de relación con el público, en las que se propone iniciarlo en el ideal de comunidad del *Living*. Hay una “iniciación sonora” (en la oscuridad de la escena, una voz de mujer canta durante algunos minutos un *raga* hindú, acompañada por una guitarra), “olfativa” (los actores, con velas de incienso encendidas en la mano, bajan a la sala para establecer una relación “olfativa” con los espectadores) y reivindicativa (en la que los actores lanzan mensajes políticos). En la escena central, los actores se juntan y forman un círculo cogidos por los hombros o las caderas. En esa posición ejecutan la siguiente acción: cada uno de los actores escucha el sonido producido por cada una de las personas que tiene al lado. Cada actor responde a estos dos sonidos, lo que produce un sonido potente que crece y se eleva hasta lograr, según el *Living*, una metáfora escénica de la unión de una comunidad y una impresión de armonía y belleza colectiva. Fue el espectáculo de mayor atracción y éxito unánime entre todas las producciones del *Living* en Europa. *Mysteries and Smaller Pieces* tendrá tres versiones diferentes. En la última, el final estará construido bajo el signo artaudiano de la Peste y la nueva comunidad que había nacido en la escena central, llena de belleza y armonía, se transforma en un montón de cadáveres, con una imagen final de cuerpos inanimados amontonados en escena finaliza el espectáculo. La influencia de Artaud en el *Living* será fundamental no sólo en sus propuestas escénicas sino también en sus decisiones existenciales como comunidad artística.

El año siguiente del estreno de *Mysteries and Smaller Pieces*, los principios de la *creación colectiva* están suficientemente consolidados y Julian Beck puede proponer al grupo, después de la puesta en escena de *Las criadas* de Genet (Berlín, 26 febr.-1965) una metodología de *creación colectiva* para una representación en el *Festival de Teatro* de Venecia, lo que provoca la puesta en escena de *Frankenstein*, (26-sept.-1965):

<<Frankenstein es el mejor espectáculo del Living, una obra de gran carácter orgánico y notable eficacia visual. Pero además es verdad que este trabajo constituye también por muchos motivos, un caso aparte, una digresión, aunque afortunada, en el recorrido del Living durante aquellos años. Y no tanto por la gran escenografía constructivista sobre la que todo parece girar (un caso prácticamente único en la producción del grupo y sin embargo, un último y grandioso ejemplo, en la década de los sesenta, del recurso del Living a utilizar elementos expresivos extra-actorales); pero sobre todo porque su solidez dramática y dirección deja poquísimo espacio (al menos en la versión definitiva) a las intervenciones extemporáneas de los actores y a las implicaciones del público, lo que parece ser entonces la mayor preocupación del Living>>.

En este momento el *Living* se autodefine como una comunidad en la que sus miembros viven y trabajan juntos y pretenden crear una nueva forma teatral que no esté fundamentada en la representación de una ficción, sino en el compromiso físico y político del actor que utiliza el teatro como medio para provocar la revolución. Los actores no trabajan una ficción, evitan la idea del personaje con el fin de mostrar en la representación la personalidad y los intereses de los propios actores.

Posteriormente a *Frankenstein* ponen en escena una versión de *Antígona*, el 18 febr.-1967, en Alemania Occidental. Después de las creaciones colectivas de *Mysteries* y de *Frankenstein*, con esta nueva puesta en escena, el *Living* vuelve a un trabajo más tradicional, con una dirección oficial a cargo Judith y Julian, y con un texto único, la versión de Bertolt Brecht de *Antígona* de Sófocles:

<<Si *Antígona* será el espectáculo estandarte del *Living* en su actitud de promotor de la desobediencia pacífica (...) *Frankenstein*, es más bien el portavoz del alma reichiana y marcusiana del *Living* y también de su esoterismo pesimista de extracción judeocristiana, recordándonos que la “malvada locura” que mantiene el mundo en las insoportables condiciones actuales, no sólo está fuera de nosotros, en la “maldad” de los poderosos y de las instituciones, sino que reside también, y sobre todo, dentro de nosotros, en cada uno de nosotros. Y entonces, sólo si reconocemos esta verdad, sólo si nos esforzamos por expulsar de nosotros a nuestro monstruo interior y por vencerlo mediante un acto de rebelión individual (sexual, psicológica, espiritual), podremos tener la esperanza de abatir al monstruo que nos oprime desde el exterior en forma de poder estatal, militar, económico, etcétera. Sin una rebelión preventiva personal nunca podrá realizarse un cambio auténtico en la sociedad y en el mundo>>.

De Marinis, Marco., Op. Cit., p. 255.

A *Antígona* le sucede *Paradise Now* (1968), sin duda su obra paradigmática y emblema teatral del *Mayo francés*. Los ensayos consisten en lecturas de *I Ching*, de la Cábala, de textos de psicólogos como Wilhelm Reich y R. D. Laing, además de largas discusiones sobre el paraíso, sesiones de meditación y yoga, utilización de drogas y una serie de ejercicios físicos que posteriormente aparecen en la representación. A principios de marzo-1968, Judith y Julian se aíslan durante una semana y salen con un mapa arcano de ocho niveles de acción necesaria para conseguir la “liberación”. Cada nivel tendrá un rito, una visión y una acción:

8. El rito del yo y tu.	La visión de deshacer el mito del Edén.	La revolución permanente ¡Cambio!
7. El rito de las nuevas posibilidades.	La visión de aterrizar en el planeta Marte.	La revolución del ser.
6. El rito de la fuerzas opuestas.	La visión del mágico flechazo.	La revolución de la transformación. El periodo de lucha.
5. El rito del viaje misterioso.	La visión de la integración de las razas.	La revolución de la acción.
4. El rito de las relaciones universales.	La visión de la transformación de las fuerzas demoníacas en fuerzas celestes.	La revolución sexual. El exorcismo de la violencia.
3. El estudio como rito.	La visión de la creación de la vida.	La revolución de esfuerzos conjuntos.
2. El rito del hogar.	La visión del descubrimiento del polo norte.	La revolución de la revelación.
1. El rito del teatro de guerrilla.	La visión de la muerte y de la resurrección del indio americano.	La revolución de las culturas. La cultura debe cambiar.

La representación comenzará con *El rito del teatro de guerrilla*, con una clara finalidad provocativa y reivindicativa, John Tytell la describe así:

<<Cuando el público está sentado, se le acercan unos actores que hablan, primero en voz baja, después con intensidad creciente hasta alcanzar un grito prolongado, diciendo las fases siguientes: “No se me permite viajar sin pasaporte”, “No sé cómo detener las guerras”, “No puedes vivir sin dinero”,

“No se me permite fumar marihuana”, “No se me permite despojarme de la ropa”. Dirigiéndose a un espectador tras otro, el actor representa una frustración en relación a las restricciones sociales que cortan la libertad>>.

Tytell, J., *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*, Barcelona, Los libros de la Liebre de Marzo, S. L., 1999, p. 57.

El fragmento nº cuatro es *El rito de las relaciones universales*, en el que un grupo de actores prácticamente desnudos se tumban en el suelo del escenario, y emitiendo murmullos, se acarician unos a otros, se abrazan y se invita al público a sumarse al <<libre encuentro sexual>>. Varias horas después dependiendo de la participación del público, la representación finaliza con la salida de actores y público a la calle iniciando la búsqueda del *Paraíso*, la revolución, y recitando: <<El teatro está en la calle. La calle pertenece a la gente. Liberad el teatro. Liberad la calle. Empezad>>.

El proyecto presenta una sucesión de situaciones que tiende a inducir en el público un estado de rebelión contra la idea del inmovilismo. La estructura del espectáculo es como un viaje, un proceso preparatorio. La represión sexual, dice Julian, es la mayor violencia e influenciados por el contexto social en que viven y por lecturas de Nietzsche y Artaud entre otros, plantean el teatro como una herramienta social, como una válvula de escape para represiones sociales. El deseo político de revolución es central en la fase de ensayos:

<<En vez de una representación que pueda repetirse noche tras noche, Julian declara que quiere el acto mismo, primario e irreplicable. El acto proyectaría una situación revolucionaria y establecería el terreno para las células de acción anarquista, que iniciarían la obra de la revolución. La premisa de la primera escena es que la condición humana está provisionalmente excluida de las puertas del Paraíso, impedida a entrar por las prohibiciones frustradoras y controladoras del estado autoritario, que en las escenas siguientes sería vencido>>.

Tytell, J., Op. Cit., p. 62.

En el mes de mayo tiene lugar el viaje del *Living* a París, mientras esperan trasladarse a Aviñón para los ensayos del festival. En la capital francesa se ven envueltos en las míticas jornadas de insurrección, incluso tomando partido y publicando declaraciones apoyando acciones como el principio de la revolución. El 13-mayo el *Living* llega a Aviñón, donde comienzan los ensayos de su nuevo espectáculo, y aunque conserva el esquema inicial, comienza a transformarse profundamente bajo el espíritu de las jornadas parisinas. Los ensayos devienen muy pronto en un verdadero acontecimiento teatral. Ensayan al aire libre, rodeados de una “comuna” de centenares de personas que aumenta cada día, compuesta por estudiantes, artistas, hippies, vagabundos, fumadores de marihuana, anarquistas y contestatarios de todas las razas. Paralelamente a las representaciones que tuvieron lugar, entre el 23-28-jul., comienza una lucha entre el *Living* y sus seguidores y las autoridades y el propio festival. Durante tres días se toleran las representaciones, pero durante la cuarta jornada, llega el mandato por el que se impide a la compañía continuar con su espectáculo, con las acostumbradas razones oficiales de “orden público”, dándoles la única opción de sustituir *Paradise Now* por *Antígona*. El *Living* decide retirarse del festival.

Después de cuatro años de ausencia, en sept.-1968, el *Living* regresa a su país, en donde a pesar de la buena acogida de público, la prensa en general les ataca despiadadamente. El fuerte choque con la crítica, el mundo intelectual de su país y las instituciones en general, ejercerá un peso notable en la decisión de escindirse en cuatro células independientes con la finalidad de continuar con la revolución, lo cual es llevado finalmente a cabo después de la última representación de *Paradise Now*, el 11-enero-1970, en el *Palacio de los deportes* de Berlín. Algunos de los destinos son Marruecos, Inglaterra o la India, pero la célula en la que están Malina y Beck, mantiene el nombre de *Living* y centra su trabajo en París, realizando fulminantes acciones de teatro de guerrilla. Así, Julian Beck postula:

<<El *Living Theatre* se ha convertido en una institución, unos treinta y cuatro adultos y nueve niños: una situación impracticable. Las instituciones están hechas por el éxito y nuestro éxito nos hace depender de los ingresos que recibamos de ser una institución. Depender del dinero de las entradas de los grandes teatros. Haciendo que tuviésemos éxito, la sociedad nos ha hecho depender de su sistema. Todo lo que hemos aprendido durante los años de nuestro espléndido exilio juntos, vagando de ciudad en ciudad representando obras, caravana de gitanos, actores errantes en tiempos famosos, todo lo que

*hemos aprendido del viaje de Paradise Now nos ha llevado a este momento (...) el Living Theatre como proyección de una comunidad anarquista (que es sólo un proceso de devenir) tiene que cambiar. 1969: la decisión de disolverse y reformarse, en células, para ir al encuentro de nuestras propias necesidades y de las necesidades de la época>>.*

Beck, J., Op. Cit., p. 58.

El 10-jul.-1970 la célula de los Beck se embarca hacia São Paulo, Brasil, país que sufre una feroz dictadura, con unos desequilibrios socioeconómicos enormes y una masa proletaria que vive en condiciones infrahumanas, por lo que el *Living* no sólo tiene que enfrentarse a las prohibiciones de las autoridades, sino también a la gente que le cuesta mucho entender y aceptar sus propuestas. La experiencia finaliza con el arresto de la pareja, tomando como excusa oficial la droga, y la reclusión en Belo Horizonte. Julian y Judith son liberados y expulsados del país dos meses después como consecuencia de una amplia campaña internacional.

La salida de la célula de los Beck de Brasil significa un reencuentro con la realidad norteamericana de 1972. Para enfrentarse de nuevo a su propio país, eligen *Siete Meditaciones sobre el sadomasoquismo político*, basado en unos textos de Leopold von Sacher-Masoch, un proyecto piloto, que forma parte de un ciclo titulado *La herencia de Caín*, cuyos temas son: la esclavitud, la represión sexual, el trabajo, el dinero, el estado, la guerra y la muerte. La primera representación de *Siete meditaciones...* se presenta en 1973. Los siguientes años realizan representaciones de su repertorio en Estados Unidos y Europa, con obras como: *Oratorio de apoyo a la huelga*, *La torre del dinero* y *Seis actos públicos para transformar la violencia en concordia*. Al mismo tiempo, Julian decide ganar dinero trabajando como actor de cine y televisión, participando en películas como *The Cotton Club*, *Nueve semanas y media*, *Poltergeist II*, *La tortura de la esperanza*, *Miami Vice*, etc.:

*<<Ahora estoy en Miami. ¿Qué hago en Miami?. Otro papel, otro feo trabajo. Un episodio en una serie llamada Miami Vice. ¿Me gusta hacer estas cosas?. No. Sin embargo es divertido, pero esencialmente lo hago por dinero>>.*

Máscara Nº 6, *Living Theatre*, p. 32.

En 1983 Julian es internado en Nantes, donde se le diagnostica un cáncer de pulmón irreversible. A partir de 1984 tanto Julian como Judith comienzan a impartir clases en la *New York University*, el mismo año en que se estrena la película autobiográfica de los fundadores del *Living*, realizada por Sheldon Rochlin y Maxime Harris. El 14-sept.-1985 muere Julian Beck. En oct.-1986 se estrena en el *Great Hall* de *Cooper Union*, un espectáculo retrospectivo del *Living Theatre*, dirigido por Judith Malina, contando con la participación de miembros de la compañía provenientes de diversos periodos de su larga vida. En 1988, Malina se casa con un miembro de la compañía, Hanon Reznikoff y asumen conjuntamente el liderazgo de la misma. En 2007 abren su propio teatro en Manhattan. En 2008 Reznikoff sufre un derrame cerebral y mientras está hospitalizado muere de neumonía.

Los procesos de creación colectiva del *Living* están marcados por la decisión de que los temas y los argumentos de las puestas en escena no son aportados por textos ya escritos, sino que son creados por los propios miembros del grupo. Son los integrantes del grupo los que aportan su "realidad" para compartirla y a partir de ella generar la representación escénica. Se renuncia a la ficción y se apuesta por la credibilidad de la realidad más inmediata. El *Living*, defiende la irrupción del actor no como personaje, sino como actor en escena, es la realidad del actor la que sale a escena. No construye una ficción, no pretende mostrar un personaje, un discurso de otro, unas ideas de otro, sino sus propias ideas, sus propios sueños, su realidad como actor es mostrada directamente al público. Se pone el énfasis en la continuidad del arte y la vida. El actor que ejecuta acciones y que crea el espectáculo, el actor que renuncia a la ficción en un texto para construir un discurso escénico sobre lo que le interesa. Así, el actor no debe someterse a transformación alguna, ni "interpretar" los sentimientos de otro. La ficción se diluye en el teatro asociativo y discursivo. No pretenden realizar una puesta en escena de algo preestablecido, sino construir un acontecimiento que en muchos casos tiene la interacción con el público como elemento principal. Muchas de estas cuestiones que otros movimientos como el situacionismo, del que hemos hablado, ya estaban trabajando en estas décadas, van a desarrollarse en posteriores tendencias escénicas entre las que se encuentra en la actualidad el Teatro Relacional.

*<<La creación colectiva. Concepción de una compañía teatral, un grupo de trabajo, como una comuna anarquista. Teatro libre. Y con él, improvisación: creación sobre la marcha. Compañía teatral*

*itinerante como unidad programante, un modo de vivir al margen, fuera del cerrado centro. Teatro anti-violento. Teatro como portavoz de la anarquía, de la revolución no violenta, de la revolución>>>.*

Beck, J., *Op. Cit.*, p. 87.

## Bibliografía

- Baldwin Chris/Bicât Tina, *Teatro de creación*, Ñaque, Ciudad Real, 2002.
- Beck, Julian., *El Living Theatre*, Madrid, Fundamentos, 1974.
- Debord, Guy., *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 1999
- De Marinis, Marco., *El nuevo teatro, 1947-1970*, Instrumentos Paidós, Barcelona, 1987.
- Freire, Paulo., *Pedagogía del oprimido*, Madrid, Siglo XXI Argentina editores en colaboración con Siglo XXI España editores, 2009.
- García, Santiago, *Teoría y práctica del teatro*, Ediciones teatro la Candelaria, Colombia, 2006.
- Heddon, Deirdre & Milling, Jane, *Devising Performance*, Palgrave, New York, 2006.
- Marcuse, Herbert. *Un ensayo sobre la liberación*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- Oddey, Alison, *Devising Theatre a practical and theoretical handbook*, Routledge, New York, 1994.
- Sainz Pezonaga, Aurelio, *Rupturas situacionistas. Superación del arte y revolución cultural*, Tierradenadie Ediciones, Madrid, 2011, pág, 152.
- Spolin, Viola, *Improvisation for the Theatre*, Northwestern University Press, Illinois, 1963.
- Tytell, John., *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*, Barcelona, Los libros de la Liebre de Marzo, S. L., 1999.
- AA.VV., *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, compilación y prólogo de Francisco Garzón Céspedes, Cuba, Centro de investigaciones literarias, Casa de Américas.
- AA.VV., *Colaborative Theatre, The Théâtre du Soleil Sourcebook*, London, ed. David Williams. Routledge, 1999.
- AA.VV., *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*, 3 vol., Literatura Gris, Madrid, 1999-2001, pág, 128.

### Revistas:

*Máscara N° 6, Living Theatre.*

*Primer acto n° 183. La creación colectiva. El método de Enrique Buenaventura.*