

LA «CREACIÓN COLECTIVA»: VIGENCIAS Y DIVERGENCIAS DE UN MODELO ESTÉTICO, POLÍTICO Y CULTURAL EN AMÉRICA LATINA

THE “COLLECTIVE CREATION”: VALIDITIES AND DIVERGENCES OF AESTHETIC, POLITICAL AND CULTURAL MODEL IN LATIN AMERICA

CARLOS DIMEO ÁLVAREZ

Abstract

Based on the model of collective creation developed by *Teatro La Candelaria* and the Experimental Theatre of Cali, we want to study the characteristics and elements that sustained this new model of theatricality emerged in Colombia in the 60s. Also to note, which of them did not respond only to a methodology of playwriting, but also transcended the border of the scenic text itself, while dealing with political and social content. Speaking in a political sense, in order of unrestrictedly content modelling, and knowing that it was an expression of a scenic model, which posed a process of cultural and political transformation, we seek to generate a balance of the importance it had for the Latin American scenic environment and thus, to understand its validity or extemporaneity on the results obtained through this.

Key words: Collective creation, theatricality, political theatre, cultural transformation, Latin-American theatre

Resumen

Partiendo del modelo de Creación Colectiva desarrollado por el Teatro La Candelaria y el Teatro Experimental de Cali, queremos estudiar las características y elementos que sostuvieron a este nuevo modelo de teatralidad surgido en Colombia en la década de los 60. También observar cuáles de ellas no respondieron únicamente a una metodología de escritura teatral sino que además trascendieron la propia frontera del texto escénico, llegando a ocuparse de contenidos propiamente políticos y sociales. Hablando en un sentido político, en un orden irrestrictamente de modelización de contenidos y sabiendo que significó la expresión de un modelo escénico, que planteó un proceso de transformación cultural y política, buscamos en consecuencia generar un balance de la trascendencia que tuvo para el medio escénico latinoamericano y así comprender su vigencia o extemporaneidad en los resultados obtenidos a través de esta.

Palabras clave: Creación Colectiva, teatralidad, teatro político, transformación cultural, teatro latinoamericano

Según Atahualpa del Cioppo «La creación colectiva puede favorecer el desarrollo del teatro que necesitan nuestras masas populares» (del Cioppo, 1978, p. 109) es por ello (de entre un cúmulo de elementos más) que esta se afirmó como una de las epistemes teatrales y de la teatralidad propiamente latinoamericana, la cual tuvo su asiento a través de la exposición escénica y de sus distintas formas de representación social, política y cultural en nuestro continente.

Partiendo de la interpretación, descripción y reconfiguración de estas epistemes, su respectivo sistema de representaciones, y de todo aquello que comportó y aún comporta la metodología a seguir, intentaremos por un lado: repensar y hacer una relectura de las características y elementos que sostuvieron su teatralidad; en segunda instancia: derivar las estructuras discursivas que la acompañaron; en tercer lugar observar cuáles de ellas no respondieron únicamente a una metodología de escritura teatral y/o no fueron tampoco

solamente el estilo de una época, cuarto: porque dejaron de ser la exclusividad estética de una agrupación (Teatro «La Candelaria» de Bogotá o el TEC «Teatro Experimental de Cali») y se transformaron, hablando en un sentido político, en un orden irrestrictamente de modelización de contenidos; quinto: sabiendo que significó la expresión de un modelo escénico, que planteó un proceso de transformación cultural y política, generar un balance de la trascendencia que tuvo para el medio escénico latinoamericano; sexto y último comprender su vigencia o anonimato en los resultados de ella obtenidos.

Visto entonces desde esas puntualizaciones tenemos que traer a colación aquí lo que Manuel Galich apuntaba al hacer referencia a la «Creación Colectiva». Galich quería reafirmar que el teatro latinoamericano por primera vez tenía una voz, un modelo y un marco de procedimientos escénicos y extraescénicos los que se podían clasificar como auténticos y propios. Temas y aspectos a través de los cuales a su vez, las experiencias de la escena resultarían así capaces de dar cuenta sobre los derroteros que histórica y políticamente había seguido América Latina. De esta manera, Galich en sus palabras nos asegura una “exitosa” conexión entre derivas culturales y sociales, metodologías de acción y creación política con lo cual el teatro latinoamericano de creación colectiva apoyaba un marco identitario local, regional y continental, antes pocas veces pensado. Y así como se ejecutó a un tiempo una concreta metáfora sobre las realidades sociales del continente, así también el proceso de reflexión de ello, estuvo “bañado” por un aura estética. En las propias palabras de Galich, según la entrevista realizada por Espinosa Domínguez, esto se definía como: *“Hasta ahora, sólo por excepción y con notables antecedentes, no se podía hablar de un teatro latinoamericano”* (3, 1978, p. 24).

En este orden de ideas, y de acuerdo con esta propuesta, podríamos afirmar inicialmente que la “creación colectiva” surge como respuesta a las exigencias que traía en su seno un nuevo tipo de estructura social, política y cultural. Pero además también se presentaba como una forma de expresión que había aherrojado un sentido escénico propio y diferente. Finalmente se convirtió, e inclusive podríamos afirmar que fue al mismo tiempo, un modelo para el desarrollo de un pensamiento y una discursividad propiamente latinoamericana. Nos hemos referido, quizá un poco de manera precaria, a la literatura y el cine como fuentes reconocidas creadoras de un discurso contestatario que dio un giro al pensamiento latinoamericano. Sin embargo, también cabe entonces sí, asegurar que desde la perspectiva escénica y discursiva, el teatro de creación colectiva en los 60 y en los 70 desplegó igualmente un abanico de metáforas que reconstruían tanto las experiencias teórico-estéticas de un arte enraizado en lo político, en lo social, y con un alto carácter contenidista, como otro tipo de prácticas que tenían una resolución directa en lo social. Parafraseando a Raquel Carrió, y tal como ella afirma; América Latina prontamente se enfrentó a crisis que en su seno fueron parte del fracaso de ciertos “proyectos modernizadores” (1, 2001) y que debían tener respuesta y contraparte en la creación, el arte, el teatro. La creación colectiva no sólo fue un modelo teatral y discursivo que se extendió por toda Latinoamérica sino que corresponde directamente a un modelo de convergencia social necesario y urgente para el continente.

La búsqueda de formas expresivas y lenguajes no fue más que también la exploración incesante de un código metafísico, una identidad propia que *“favoreció una vocación de vuelta a los orígenes, deconstrucción, búsqueda de un teatro perdido o reencuentro con una relación - más directa, humanizada- actor/espectador, arte/sociedad, etc. En todo caso, obras como La vitrina (71) y El paraíso recobrado (72) de Albio Paz; El juicio (73) de Gilda Hernández - producciones del Escambray- ; De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra del Cabildo o posteriormente Huelga (Grupo Cubana de Acero bajo la dirección del colombiano Santiago García) son textos abiertos, carnavalescos o festivos, resultados de un sentido de experimentación en el uso de las fuentes (históricas, testimoniales) y en la conformación de los lenguajes escénicos que revela sus derivaciones de la proyección vanguardista”* (1, 2001).



Obra: A la diestra de Dios padre. Autor: Enrique Buenaventura. Grupo: Teatro Estudio de Cuba. Dirección: Vicente Revuelta, 1966. Foto de: Tito Álvarez.

En otras palabras construyó y creó sus voces particulares, sus temáticas, y sus maneras expresivas, obviamente y habida cuenta de estar usando un medio de producción y generación de contenidos diferentes a los anteriormente mencionados.

Pero el teatro de creación colectiva, ha dejado de ser un artefacto que pueda catalogarse de puramente estético, o que sólo esté para transformarse en uno de carácter enteramente político. El teatro deja de tener ese mero destino que le ha impuesto el modelo burgués de ser y pensarse como: un arte por el arte. Obviamente lenguaje y conceptos que le son propios a este modelo teatral, o al arte burgués. La creación colectiva, con el fin de convertirse entonces en una forma de apropiación de la creación que históricamente ha sido llamada como “teatro de compromiso” o “teatro comprometido”, se encina por sobre todo aquel que intente desmontar sus amplios mecanismos de “participación colectiva” dentro del proceso creador. A diferencia de un “teatro burgués” la “creación colectiva” intenta ofrecerse a aquellos que buscan fomentar la “experiencia” teatral como un camino hacia el logro de un objetivo el cual posee un destino puramente revolucionario. El teatro como un medio para la revolución (Piscator), el teatro como un hecho estético transformador para llegar a la revolución (Brecht). Un teatro sustentado sobre la base de que su destino ulterior tenga como objetivo la transformación social y para ello el compromiso de y con la revolución. *“el teatro revolucionario, que tiene sus propias necesidades y exigencias, perfila aún más con la creación colectiva sus propios contornos estéticos”* (5, 1978, p. 9).

Con el objeto de explicar mejor hacia dónde se ha orientado esta forma de teatro, veamos lo que Ramón Layera, en un artículo publicado en “Latin American Research Review” (LARR) y refiriéndose a un planteamiento que hiciera Enrique Buenaventura en torno a la creación colectiva, destacaba cual sería la esencia y materialidad teatral del modelo. Así Layera a través de Buenaventura nos explica que Buenaventura fundaba: *“su preocupación por el problema de la dependencia cultural o colonialismo cultural, la obra como montaje más que literatura, y una completa radicalización de la relación actor-director-dramaturgo que culmina con sus escritos sobre la creación colectiva”* (6, 1983, p. 48).

A consecuencia del hallazgo con que el teatro latinoamericano se encuentra, la creación colectiva se enfrenta a dos posiciones que están equidistantes una de la otra. La primera refiere directamente a Enrique Buenaventura del “Teatro Experimental de Cali” (TEC) quien afirmaba

querer hacer de la creación colectiva un acto de consagración de lo metódico, y por otro lado, pero en un sentido contrario, su compañero expreso Santiago García quién se oponía a esta idea precisamente porque no quería someter al proceso de creación a la noción misma de “sistema”, ya que, según García esto traería como consecuencia una terrible distancia entre creación - invención y proceso.

El teatro invoca siempre a la experiencia de “un acto dramático”, (el teatro es drama y viceversa el drama sólo es posible en el teatro) el que inclusive se ajusta a la fórmula: “*va por vía de...*”. Dicho en otros términos: un teatro que no se entienda con el texto, con “su” texto, pareciera que no lo fuere. Y aunque la creación colectiva ha buscado romper con los mitos y los cánones que se imponen al teatro (tales como: texto, dramaturgo, actor, director, etc.) igualmente se aferra a ellos, continúa Layera un poco más adelante; “*Buenaventura rechaza el texto como objeto literario inmutable y desjerarquiza la relación autor-director-actor entregando todos los ámbitos posibles de la experiencia dramática, desde la creación del texto mismo hasta su representación, a todos los participantes en ella*” (6, 1983, p. 48).

Está claro que la idea se sostiene sobre la base de que si el proceso de trabajo se constituía como un cuerpo metodológico a la vez perdería el carácter no regulador que deberían conllevar los procesos culturales y los procesos de transformación social. En otras palabras, según Buenaventura, García y otros, la creación colectiva no sólo establece un modelo particularmente latinoamericano, sino que rompe con ciertos criterios, formatos, procesos de creación, de producción, de aparición del hecho artístico. La recurrencia a adoptar modelos foráneos, empezando por autores, formas de actuación, traslapamiento de sistemas televisivos sobre la escena, es una cuestión que cada vez más se torna problemática en las representaciones de la teatralidad en América Latina. De manera que una de las tensiones que bordearon históricamente a la «creación colectiva» tanto como cuerpo y proyecto de creación y/o como cuerpo de combate, le significaron enfrentarse al persistente dilema de si toda nueva teatralidad, debía pasar por un riguroso orden de adecuación teórica y metodológica. El debate de esas fronteras que unos aprobaban y otros rechazaban, trajo por un lado experiencias maravillosas desde el punto de vista escénico, pero que resultaban muy poco efectivas en el acto de transmitir el “mensaje” que se esperaba de ella y viceversa. La obra debía poseer un mensaje y este debía ser adecuado para que el público analizara problemas de orden social que vivía.

A partir de 1960 parecía evidente que América Latina requería establecer un criterio mínimo (en el proceso de creación teatral) para llevar a cabo una cierta escritura escénica, que a la vez se dedicara a mostrar los signos de un teatro latinoamericano y cierto grupo de elementos que se pudieran identificar con nuestra cultura. El patrón que dominaba a esta teatralidad llevaba en sí ese cariz político del que hemos hablado, el cual finalmente se constituyó en su condición última, en el sentido de la dirección conque este tipo de teatro fijó su estado de permanencia. En este punto aparece un primer dilema que tanto el «TEC», como «La Candelaria» nunca lograrían resolver; puesto que, nunca negaron el uso de lo político en sí, o en todo caso no pudieron hacerlo, y porque de haberlo hecho parecería que el método no trazaría el cambio que el teatro de entonces requería y exigía de sí mismo.

La cuestión está en que de ninguna forma durante el desarrollo de los elementos y los aspectos que tocan a la definición de creación colectiva (ni Enrique Buenaventura, ni Santiago García) se plantearon este dilema, y por ello nunca pusieron un punto final al debate. En otras palabras; lo que se dio a llamar «creación colectiva» correspondía a un hecho creador que contenía en el germen mismo de su ‘nacimiento’; el discurso de lo político, lo popular como formas de colectivización, la cuestión de la transformación social y finalmente la revolución. Y en específico estos puntos en cuestión no sólo se debatieron entre Buenaventura y García, sino que arrastró a los más importantes de la teatristas en Latinoamérica, entre otros Augusto Boal, Adolfo Gutkin, Grupo Libre Teatro Libre, Rosa Heana Boudet, Betita Martínez y su Teatro Colectivo de Albuquerque, Sergio Corrieri y el Teatro del Escambray, etc., entre muchos otros.

Hay dos notas importantes, con respecto a la influencia revolucionaria de un teatro de creación colectiva; la primera se refiere a un artículo (escrito colectivamente, o al menos, en nombre de un grupo) del Grupo Teatro Escambray. El texto está intitulado: “*El teatro, un arma eficaz al servicio de la revolución*” (Escambray, 1971) y lleva un epígrafe de Corrieri que afirma “*Una creación colectiva para una comunicación colectiva*” (2, 1971, p. 421) a través del cual se explica el sentido del grupo en un teatro revolucionario y colectivo. El principio de lo colectivo implicaba un gesto de unidad y de unificación social y política. Para el Escambray, integración grupal significaba la creación de un teatro de transformación social, un teatro colectivo hecho a la medida del proyecto revolucionario en la Cuba de los años 60; así en el artículo mencionado los integrantes y participantes de la agrupación explican que: “*Lo importante era confrontar el resultado de los espectáculos, comprobar la incidencia real de la labor del grupo en la vida de los pobladores a través de los debates, reuniones, entrevistas personales y todos los demás mecanismos de participación que se generaron. (...) El grupo pretendía descubrir el ritmo de esa vida, sus problemas, sus aspiraciones, sus personaje, la visión que el brusco y continuo cambio de la Revolución confería de sí mismos*” (2, 1971, p. 431). Se debe agregar además que todo proceso de creación inevitablemente se enfrentaba siempre con ese destino. El resultado que se obtuvo, de las obras que llevaron a la escena estuvo pues directamente conectado con la idea política y obtenido a partir del propio resultado que la ‘mise-en-scène’ arrojaba de ello. El caso más emblemático se ve reflejado en la puesta en escena por excelencia que marcó a la creación colectiva como un modelo eficaz, no sólo llevar a cabo la acción teatral, sino también propiciar las ‘armas’ a través de la cuáles el ‘pueblo’ podría transformar la sociedad y sus narraciones culturales. La puesta en escena de la pieza «Guadalupe Años Sin Cuenta» fue de esta manera, un detonante-revelador de todo como funcionaba el sistema teatral y su correspondencia directa con lo social cultural. Los teatrístas latinoamericanos se proponen hacer un teatro arraigado a su sociedad y que apoye las amplias transformaciones, todo esto con variedad de criterios estéticos e ideológicos. Así encontramos que no se trata solamente de hacer un teatro revolucionario, sino de revolucionar a un público (Vázquez Pérez, 1978, p. 140).

“Guadalupe Años sin Cuenta” modelo emblemático de la creación colectiva

Bajo el método de la creación colectiva en 1975 El Grupo de teatro “La Candelaria” de Bogotá, Colombia puso en escena la obra “Guadalupe años sin cuenta” (Grupo La Candelaria, 1976) y el texto en cuestión obtuvo el premio Casa de Las Américas el siguiente año (1976). La obra narra la historia del líder liberal revolucionario de “Guadalupe Salcedo Unda” pero lo hace sólo a través del conflicto entre Joaquín Robledo, (primero campesino y después soldado tolimense) y Jerónimo Zambrano, un “desplazado” que huyendo de las guerras campesinas internas de Colombia, le toca vincularse a los movimientos reformistas y revolucionarios de Guadalupe Salcedo.



Obra: “Guadalupe años sin cuenta”. Autor: Creación Colectiva, 1975. Grupo: “Teatro La Candelaria”. Bogotá – Colombia. Foto: Archivo fotográfico de la agrupación.

Entre otros temas la obra expone como se definen y elaboran la conciencia ideológica y cuáles son los mecanismos que utiliza el poder para cambiarla o transformarla. Esta idea se sustenta sobre la base de la tesis althusseriana en torno al marxismo y su concepción científica, esto es: el materialismo. Como vemos el punto de partida tiene dos fuentes, uno histórico y otra teórico. En el sentido marxista (teoría y praxis) que es un hecho fundamental para esta forma de teatro son el destino de la creación colectiva. La creación colectiva desarma los modelos de un teatro por el teatro, de un arte por el arte, y nos lleva por el camino del teatro como un objeto de transformación social.

Siguiendo la idea de Althusser, se llega a constituir la obra desde la concepción materialista de la historia. El filósofo francés al respecto de este tema, nos propone: El materialismo expresa las condiciones efectivas de la práctica productiva del conocimiento: en particular: 1) la distinción entre lo real y su conocimiento (distinción de la realidad), correlativa correspondencia (adecuación) entre el conocimiento y su objeto (correspondencia de conocimiento); 2) la primacía de lo real sobre su conocimiento, primacía del ser sobre el pensamiento. De todos modos estos principios por sí mismos no son principios “eternos”; son los principios de la naturaleza histórica del proceso en el cual se produce el conocimiento (Althusser, 1967, p. 24). La creación colectiva utiliza precisamente los valores principales de esta concepción materialista para desarrollar sus tesis dramáticas. Primero la distinción entre lo real y su conocimiento; el teatro es el lugar propicio para dar a conocer los problemas de lo real. Segundo: La primacía de lo real sobre su conocimiento significa que; debemos conocer los conflictos a los que nos enfrenta el poder, pero debemos actuar contra él a partir de acciones concretas, que en el teatro latinoamericano se ha traducido como lucha armada. “Guadalupe años sin cuenta” interpreta un texto de carácter “épico” y “didáctico” (según la lectura latinoamericana de Brecht) y nos pone en situación para establecer algunas distinciones en torno a la realidad cultural e histórico-social de América Latina. Tal como afirma Lucía Garavito: “*El proceso de gestación de Guadalupe años sin cuenta reproduce en el plano de la dramaturgia el contacto directo con la historia, con el pueblo, y con el lenguaje oral a que alude la obra*” (4, 1987, p. 15).

Pero la cuestión está en que de ninguna forma durante el desarrollo de los elementos de creación colectiva (ni Enrique Buenaventura, ni Santiago García) se plantearon el dilema político y social del teatro. Si este debía ser su fin o no, y por ello nunca llegaron a resolverlo. Es decir; lo que se dio a llamar “creación colectiva” refiere a un hecho creador que contiene en el germen mismo de su ‘nacimiento’ el discurso de lo político, pero este embrión no es causativo de consecuencia. El teatro se lo considere o no de transformación, es, si se conforma como cuerpo de escritura textual y/o de escritura escénica, cuerpo cultural y/o modelo escénico, un hecho que debe conllevarnos a la transformación misma. Así tanto Buenaventura, como García, se dedicaron al proceso creador, que lleva implícito en sí un cambio de actitud, de forma y de respuestas.

De esta manera podemos afirmar que la creación colectiva es una forma de escritura dramática y teatral que remite directamente a lo propiamente latinoamericano, porque habla a partir y desde sus saberes. Llegó a constituirse en el gran modelo dramático, y de puestas en escena que viene desde la década de los 60’ y se extendió ampliamente hasta mediados de los 80’. Se convirtió y se expandió por todo el continente como nunca antes había ocurrido en la historia de nuestro teatro. Recordemos que el influjo de las puestas en escena estaba dominado por tres grandes maestros del hecho teatral (puestos en el siguiente orden) Konstantin Stanislavsky, Bertolt Brecht y Jerzy Grotowski. Sin embargo esta expansión, la mayor parte de la veces trajo malas interpretaciones y equivocaciones, porque realmente el modelo tiene una teoría, pero que sólo se ajusta a la realidad particular de los países en los que “nace”. Porque la creación colectiva fue creada sobre la base de otras experiencias estéticas teatrales, y sobre la base de nuestra propia experiencia escénica, en cierto momento llegará a ser comprendida únicamente por “nosotros” mismos.

Cuando ambas agrupaciones tanto el TEC como el Teatro La Candelaria, concientizaron que era necesario producir un teatro que hablara de lo propiamente identitario y apareció 'de pronto' la perspectiva de un perfil estético que se destinaba a un espacio geográfico muy concreto, porque la construcción de un teatro «urgente y necesario» debía producirse en América Latina cuanto antes, allí surgiría también la idea de reinventar de acuerdo con nuestras experiencias el campo de la cultura teatral, y con ello también el de la producción social y el de la producción histórica. Lo que posteriormente podrán considerarse las tres grandes vertientes de la creación colectiva.

Lista de bibliografía citada

1. CARRIÓ, R. 2001. «Teatro y Modernidad 30 años después». In: *La Jiribilla*, N° 21.
2. ESCAMBRAY, G. T. 1971. El teatro, un arma eficaz al servicio de la revolución. In: *El teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*. Casa de Las Américas, pp. 421 – 439. La Habana, Cuba: Casa de Las Américas.
3. ESPINOSA DOMÍNGUEZ, C. 1978. Entrevista con Manuel Galich. (Creación Colectiva: Un teatro necesario y urgente). In: GARCÍA, M. (Ed.). *El teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*. 1ª Edición, pp. 25 – 42. La Habana, Cuba: Casa de Las Américas.
4. GARAVITO, L. 1987. Guadalupe años sin cuenta: El lenguaje oral como instrumento de resistencia ideológica. In: *Latin American Theatre Review*, 20 (2), pp. 5 – 16. Kansas: University of Kansas.
5. GARZÓN CÉSPEDES, F. 1978. Prólogo al Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva. In: GARCÍA, M. (Ed.). *El teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*. Casa de Las Américas, pp. 7 – 42. La Habana, Cuba: Casa de Las Américas.
6. LAYERA, R. 1983. La Revista Conjunto y el Nuevo Teatro Latinoamericano. In: *Latin American Research Review*, 18 (2), 35 – 55.

Lista de bibliografía utilizada

- ALTHUSSER, L. 1967. *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo Veintiuno.
- CARRIÓ, R. 2001. «Teatro y Modernidad 30 años después». In: *La Jiribilla*, N° 21.
- CORTÁZAR, J., SOLER SERRANO, J. 1998. *Julio Cortázar: a fondo*. Barcelona: Trasluz.
- DEL CIO PPO, A. 1978. La creación colectiva puede favorecer el desarrollo del teatro que necesitan nuestras masas populares. In: GARCÍA, M. (Ed.). *El teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*. 1ª Edición, pp. 109 – 116. La Habana, Cuba: Casa de Las Américas.
- ESCAMBRAY, G. T. 1971. El teatro, un arma eficaz al servicio de la revolución. In: *El teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*. Casa de Las Américas., pp. 421 – 439. La Habana, Cuba: Casa de Las Américas.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, C. 1978. Entrevista con Manuel Galich. Creación Colectiva: Un teatro necesario y urgente. In: GARCÍA, M. (Ed.), *El teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*. 1ª Edición, pp. 25 – 42. La Habana, Cuba: Casa de Las Américas.
- GARAVITO, L. 1987. *Guadalupe años sin cuenta: El lenguaje oral como instrumento de resistencia ideológica*. *Latin American Theatre Review*. Kansas: University of Kansas, 20 (2), pp. 5 – 16.
- GARZÓN CÉSPEDES, F. 1978. Prólogo al Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva. In: GARCÍA, M. (Ed.). *El teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*. Casa de Las Américas, pp. 7 – 42. La Habana, Cuba: Casa de Las Américas.

Grupo La Candelaria. 1976. *Guadalupe años sin cuenta: creación colectiva del Grupo "La Candelaria"*. La Habana: Casa de las Américas.

LAYERA, R. 1983. La Revista Conjunto y el Nuevo Teatro Latinoamericano. In: *Latin American Research Review*, 18 (2), pp. 35 – 55.

VÁZQUEZ PÉREZ, E. 1978. El teatro de creación colectiva en la América Latina. In: GARCÍA, M. (Ed.). *El teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*, pp. 131 – 160. La Habana, Cuba: Casa de Las Américas.

Contacto

Carlos Dimeo Álvarez

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

Wydział Humanistyczno-Społeczny

Katedra Iberystyki

Willowa 2, 43-309 Bielsko-Biała

Polska

Email: cdimeo@ath.bielsko.com, dimeo@dimeo.pl