

**TEATRO VIVO: ENTRE LA PALABRA Y LA ESCENA**  
**UNA MIRADA A TRES NARRACIONES, MEMORIAS Y PERFORMANCES DEL**  
**TEATRO BOGOTANO**

**KATHERINE DANEYSI RAMÍREZ POVEDA**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**  
**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA**  
**BOGOTÁ**  
**2012**

**TEATRO VIVO: ENTRE LA PALABRA Y LA ESCENA**  
**UNA MIRADA A TRES NARRACIONES, MEMORIAS Y PERFORMANCES**  
**DEL TEATRO BOGOTANO**

**KATHERINE DANEYSI RAMÍREZ POVEDA**

**Trabajo de grado presentado para optar el título de**  
**Antropóloga**

**Director**  
**GIOVANNA MICARELLI**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**  
**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**  
**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA**  
**BOGOTÁ**  
**2012**

Esta tesis es dedicada a mi mamá y a Camilo, gracias por su luz y amor. Un agradecimiento especial a Ricardo Camacho, Beto Villada y Juan Monsalve quienes hicieron que este estudio se enriqueciera con sus historias.

## AGRADECIMIENTOS

A la energía divina y creadora.

A mi mamá, luchadora incansable, por su amor, por estar pendiente de mí, por acompañarme, y apoyarme incondicionalmente durante toda la vida.

A Camilo por su amor, sus consejos, palabras e ideas. Él ha sido sin duda mi mejor compañía; no me alcanzan aquí las palabras para describir lo importante de su presencia en este tiempo y en los caminos que se abren de aquí en adelante.

Mis más especiales agradecimientos a Beto Villada, quien ha sido mi maestro y amigo, a Fernando Montes por sus enseñanzas y a quien debo gran parte de mis conocimientos en el arte del actor, a Ricardo Camacho, Jorge Plata y Héctor Bayona por dejarme conocer su historia y su trabajo, a Juan Monsalve por permitirme saborear un poco de su sabiduría y conocimiento; a cada uno de ellos por su tiempo y a todos los actores de cada uno de sus teatros que a través de sus personajes han invadido mi mente y mi corazón de maravillosas y valiosas sensaciones.

Le agradezco también a mi directora Giovanna Micarelli por su paciencia, sus valiosos aportes a la investigación y por creer en mi trabajo.

A mis amigos y amigas más cercanos. A Natschelly Torres y Jenny Castillo. A Santiago Pérez por su ayuda incondicional, disposición y compañía durante la carrera y el proceso de este trabajo. A Ana por sus palabras. A Mariana por su luz. A Octavio Gómez Luengas quien me abrió la primera puerta al mundo mágico del teatro. A Juan Pablo Morantes, Felipe Gutiérrez, Manuel Durán e Iván Hernández quienes junto a mí, abren momentos en su agitada vida para explorar, aprender y trabajar por hacer buen teatro con pasión y entrega.

Gracias a Héctor García y Julio Arias quienes alimentaron mi interés en la antropología y supieron escucharme en los momentos de duda y consternación.

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	1
Mi relación con el teatro .....	3
¿Qué se ha dicho sobre el teatro? (Estado del arte).....	5
Conceptos y perspectivas.....	16
Metodología .....	22
CAPÍTULO 1 .....	26
ENTRE LA HISTORIA, EL RELATO Y LA PALABRA .....	26
1.1 Del teatro estudio al Teatro Libre de Bogotá:.....	27
1.1.1 El teatro estudio, política y teatro politizado... ¿cómo se dio la relación? .....	27
1.1.2 La ruptura con la política nacional, nuevas posiciones y nuevas políticas teatrales. ....	33
1.2 Beto Villada y el Teatro Varasanta, hacia la transformación del actor .....	38
1.2.1 Los primeros pasos en las artes escénicas .....	38
1.2.2 El teatro Varasanta, el inicio de un nuevo viaje.....	42
1.2.3 Kilele: una experiencia física y espiritual.....	46
1.3 Juan Monsalve: pensamiento y experiencias de vida, la crítica al poder a través de la apertura a la poética. ....	50
1.3.1 Los principios: teatro Acto Latino, teatro en las calles. ....	50
1.3.2 Un camino hacia nuevos conocimientos.....	52
1.3.3 Política y teatro: relación histórica.....	57
1.3.4 El teatro de la memoria, materialización del sueño .....	59
1.3.5 Teatro de los 70, lo que no quiero ser. ....	61
1.4 Convergencias y diferencias .....	63
CAPÍTULO 2 .....	66
EL TEATRO VIVO, REFLEXIONES SOBRE LAS OBRAS Y SU RELACIÓN CON LOS ESPECTADORES.....	66
2.1 La boda de los pequeños burgueses .....	67
2.1.1 El performance teatral, entre la crítica social y el entretenimiento. ....	69
2.2 Kilele, una epopeya artesanal .....	72
2.2.1 Canto, ritmo y movimiento .....	75
2.2.2 La obra como memoria y crítica social, posicionándose frente a la guerra.....	77
2.3 Oh! Babylon.....	79

2.3.1 El encuentro entre actores y espectadores .....	80
2.3.2 Entre las historias pasadas y las situaciones presentes. ....	82
CONCLUSIONES .....	85
BIBLIOGRAFÍA.....	89

## INTRODUCCIÓN

El quehacer teatral, además de ser un modo de expresión humana atravesado por rasgos estéticos y narrativos, debe considerarse como un fenómeno cultural. Por un lado, este quehacer genera interacciones sociales de índole particular; y por otro, es un arte realizado dentro de contextos *culturales* específicos. La premisa anterior orientó mi interés hacia los diferentes procesos de la historia del teatro en Bogotá, y específicamente, hacia las personas y grupos que, en los escenarios de la ciudad, realizan distintos tipos de crítica social a través de su obra.

La historia teatral de Bogotá se ha transformado en varios momentos, tanto en la dramaturgia como en el trabajo de los grupos. A este respecto, es pertinente mencionar algunos cambios importantes: en los años 70 las relaciones con la política empezaron a asumirse más estrechamente, y a su vez, el teatro pasó a ser entendido como un arte que debía responder a las problemáticas sociales del momento. Más adelante, en la década de los 90, el mismo gremio teatral tuvo transformaciones concernientes al trabajo del actor y las maneras de comunicar sus ideas referentes a dichas problemáticas. Estas transformaciones se encaminaron desde diferentes perspectivas dependiendo de las escogencias de cada actor, director o grupo; sin embargo la aparición de nuevos enfoques, como la antropología teatral, marca varias de las recientes apuestas en el teatro.

En este sentido, y gracias a mi relación personal con el teatro, considero interesante proponer los siguientes interrogantes: ¿Cómo se han articulado y se articulan actualmente las relaciones entre teatro y política?, ¿Qué tipo de crítica generan las obras en los espectadores y en la sociedad en general?, ¿Cómo contribuye el teatro a procesos sociales y humanos?, ¿Qué preguntas o cuestionamientos se plantean los directores y/o actores en el montaje de una obra? La formulación de las anteriores preguntas apunta al análisis de los siguientes puntos: primero, los imaginarios y trayectorias que producen dichos entrevistados por medio de sus narraciones en un ejercicio de memoria, con las cuales construyen sus experiencias, las legitiman, y les dan coherencia; y segundo, la manera en la que las obras representadas son también una forma de crítica y memoria social.

Estas preguntas iniciales, se dirigieron a casos concretos para desarrollar, a saber, el Teatro Libre de Bogotá, el Teatro Varasanta, y el Teatro de la Memoria. Me centré específicamente en la experiencia de tres personas pertenecientes a cada uno de los grupos anteriormente mencionados: Ricardo Camacho, Beto Villada y Juan Monsalve respectivamente, pues la historia personal y el quehacer teatral de estos últimos han generado una relación muy particular con su contexto social, y por tanto, una forma singular de asumir el teatro. Por otro lado tomé en consideración la relación entre el público y las obras ejecutadas por estos grupos, las cuales articulan su posicionamiento como artistas.

Dado lo anterior, este trabajo está dividido en tres partes. En la primera me ocupo de exponer, en primer lugar, la relación personal que he tenido con el teatro y la cual fue base de este estudio; en segundo lugar, diferentes perspectivas desde las cuales se ha abordado el teatro, dando un contexto literario de mi trabajo; en tercer lugar, los conceptos en los cuales baso mi análisis sobre el tema: narrativa, memoria y performance, desde diferentes autores; y por último la metodología empleada.

En la segunda parte, abordo las narraciones de cada uno de los entrevistados en relación con su experiencia de vida en el teatro, y en particular, analizo temas como: las relaciones del teatro con las ideas políticas de izquierda, las posiciones personales-grupales con respecto al papel social del teatro en el contexto particular de cada uno, la ruptura con el teatro político de los años 70 y la aparición de nuevos intereses en el entrenamiento corporal del actor. Estos elementos conllevan una transformación en la forma de hacer y asumir el papel del teatro en la sociedad.

En la tercera y última parte, realizo una aproximación analítica a la relación entre los espectadores y tres obras a las que asistí: *La boda de los pequeño burgueses*, presentada por el Teatro Libre y dirigida por Ricardo Camacho; *Kilele, una epopeya artesanal* del Teatro Varasanta en la que actúa Beto Villada, y quien, a su vez, hizo parte de todo el proceso de creación musical de la misma; y *Oh! Babylon*, obra del Teatro de la Memoria, dirigida y

escrita por Juan Monsalve. Para ello, en este apartado incluyo percepciones del público y propias sobre las mismas.

### **Mi relación con el teatro**

A los 14 años de edad obtuve mi primer papel en una obra de teatro; sin embargo, en educación primaria, ya había tenido acercamientos al medio gracias a mi participación en algunos montajes. En esa ocasión, *La opera de los tres centavos*, de Bertolt Brecht, se convirtió en mi primera oportunidad seria para actuar. La obra estuvo a cargo de los estudiantes del grupo de teatro del Colegio Cafam y fue dirigida por Octavio Gómez Luengas. Representé el personaje de mendigo, y en lo que me concierne, esta obra fue una gran revelación puesto que generó en mí una visión nueva y crítica acerca de la sociedad; esta reacción se debió al humor peculiar, todavía lo encuentro estupendo, que impregna a cada personaje, y que a la vez, desenmaraña una trama llamativa entablando críticas sobre temas que ya me interesaban desde entonces, a saber, la pobreza como forma de negocio.

Fue gracias a estos personajes que empecé a conocer y aprender sobre otra época, sobre otros conflictos sociales y políticos, sobre otra cultura que hasta entonces era para mí muy distante en tiempo y en espacio. Probablemente fue el hecho de que esta primera aproximación al teatro haya sido a través de Brecht lo que encaminó mi interés hacia la comprensión de la relación de las ideas políticas, y especialmente las posiciones sobre la realidad de cada autor, con la obra en sí misma.

Empezar por un autor tan crítico de la historia del teatro contribuyó a que me apropiara de su punto de vista sobre la finalidad del teatro. En efecto, las obras de Brecht se plantearon de tal manera que permitían al público no solamente identificarse con los personajes y sus sentimientos, sino además, encontrar allí una crítica directa de su realidad. A parte de la evidente calidad estética de su obra y de sus fuertes críticas sociales, me interesó el hecho de que Brecht se considerara a sí mismo un hombre de izquierda, también su propuesta del teatro como un arte para hacer pensar y reflexionar al público. Estas características tan

especiales de este dramaturgo condujeron al surgimiento de los siguientes interrogantes: ¿qué tiene que ver el teatro con la política?, ¿debe el artista comprometerse con la transformación social? Preguntas que, sin lugar a dudas, han atravesado todas las etapas de mi relación con el teatro.

Simultáneamente a esta primera lectura y primer encuentro con el teatro desde la literatura, estaban los entrenamientos actorales que exigían un gran esfuerzo físico, éstos incluían ejercicios para trabajar la voz, el ritmo, la confianza corporal entre los integrantes del grupo y la interpretación de personajes; para este efecto, casi siempre iban acompañados de canciones. Sin duda alguna, lo más importante de estos entrenamientos fue el hecho de forjar, a medida que pasaba el tiempo, una huella imborrable en el cuerpo que cada vez que salía de aquel espacio y momento de preparación se sentía un poco más sabio. Entonces, así fue cómo empecé a entender que el conocimiento que se adquiere en el teatro no se transmite solamente a través de textos teóricos, sino que se adquiere por medio de la experiencia corporal. Sobre esta primera experiencia me resta por decir que, a pesar de haber sido atraída por el teatro desde muy pequeña, este disciplinado grupo marcó claramente el inicio de mi estrecha relación con las artes escénicas.

Posteriormente ingresé a un segundo grupo de teatro cuyo director hablaba de cómo las acciones corporales eran fundamentales en la escena, incluso más importantes que el texto mismo, pues es a través de ellas que se construye un significado y un sentido de éste. En principio estas observaciones me permitieron trabajar en los personajes, pero en esta investigación cobran mayor sentido dado que he comprendido mejor que el poder del teatro no reside solamente en los contenidos o en el texto, sino en el trabajo del actor en escena, sus acciones y gestos.

Fue por esto que decidí adentrarme en el campo del teatro, y para ello empecé por formular la gran pregunta sobre el papel social del teatro no sólo como puesta en escena para el público, sino como experiencia personal de quienes realizan este tipo de actividades. Mis intereses particulares se inclinan por los grupos actuales, que han influido en mis gustos e ideas

## ¿Qué se ha dicho sobre el teatro? (Estado del arte)

Al hacer una mirada retrospectiva a los planteamientos existentes sobre el teatro, encontré una cantidad abundante de literatura, la cual abarca diferentes perspectivas de análisis (antropológica, sociológica, histórica...) así como diferentes casos particulares. Entonces, esta sección consiste en una aproximación al teatro a partir de algunos trabajos y propuestas pertenecientes a distintas áreas del conocimiento, con el fin de ampliar mi perspectiva sobre el mismo.

### *Antropología y teatro*

El uso de la “analogía dramática” para analizar la vida social ha sido habitual durante mucho tiempo. En efecto, se concibe al mundo como escenario y a nosotros como ejecutantes que *se contonean*; en este sentido, los términos de *escenario* y, sobre todo el de *rol*, han sido la materia prima de múltiples discursos sociológicos, por lo menos desde la década de 1930 (Geertz, 2003: 70).

Víctor Turner, antropólogo reconocido en el mundo académico por su investigación sobre rituales y símbolos, es uno de los exponentes más influyentes en la teoría antropológica con respecto al tema del teatro y, particularmente, al de performance.

En su texto titulado: *Anthropology of performance*, realiza una aproximación conceptual al problema del performance (Turner, 1987-1988) y, asimismo, nos presenta sus visiones sobre el drama social y el drama estético, categorías de análisis muy importantes para el desarrollo de sus planteamientos, y sobre las cuales ahondaré en la sección siguiente.

Otro de los investigadores sociales que aborda los temas de ritual y de teatro es el antropólogo Clifford Geertz, quien, en el texto titulado *Negara, El Estado- teatro en El Bali del siglo XIX*, pretende realizar un análisis de la organización política en Bali a partir de un trabajo etnográfico.

Simultáneamente a la mención que hace de los diferentes rituales llevados a cabo en Bali, Geertz realiza una descripción detallada de lo que ocurre y lo analiza a la luz de conceptos como *símbolo*, *espectáculo* y *drama* (Geertz, 2000). En lo que concierne a este último

concepto, puede decirse que en algunas ocasiones es entendido como un *drama teatral*, es decir, como una puesta en escena. De igual forma se refiere a la música, a las orquestas y al carácter de *espectacularidad* que se le da a los rituales, además de detenerse en la manera en la que esto afecta o no al *público* que asiste al ritual o ceremonia.

Igualmente, el autor expone cómo en estos espacios, que él considera una especie de escenarios, se juega el status de las personas en función de sus papeles simbólicos de poder. A este respecto, trae a colación el palacio del rey Klungkung y afirma que: “la disposición espacial del palacio se clarifica si lo contemplamos como una serie de escenarios – y como un escenario en sí mismo – sobre los que se representaban una y otra vez dramas ejemplares acerca de la ascendencia y de la subordinación [...]” (Geertz, 2000:192) De esta manera, logra hacer una relación conceptual entre los momentos rituales de la sociedad de Bali y el teatro.

Por otro lado, también encontramos antropólogos que han trabajado el tema del teatro no como una analogía sino como un fenómeno en sí mismo. En este sentido, es pertinente citar al profesor Roland Grimes (Universidad Wilfrid Laurier), uno de los fundadores del nuevo campo interdisciplinario de estudios sobre el ritual. Grimes, en su texto *Símbolo y conquista, rituales y teatro en Santa Fe, Nuevo México*, una investigación revisada y apoyada por el antropólogo Víctor Turner, pretende interpretar un sistema de símbolos públicos dentro de contextos rituales y teatrales proporcionados por dicha ciudad. Durante el desarrollo del libro se ocupa principalmente de las procesiones y novenarios de una imagen mariana (La Conquistadora) y de los sucesos de la fiesta de Santa Fe, tomando como símbolo principal la figura de don Diego de Vargas. Lo anterior con el “propósito de mostrar cómo las actividades religiosas y teatrales están sistemáticamente ligadas a los símbolos étnicos y civiles en un escenario moderno, urbano e interétnico”. (Grimes, 1981: 13)

Cuando llega al punto del teatro público, hace referencia a la ya mencionada fiesta de Santa Fe, la cual se celebra anualmente y en la que tienen lugar distintas actividades festivas y presentaciones públicas de teatro. En consecuencia, el autor enfoca su análisis hacia la obra *La Entrada*, la cual, además de realizarse anualmente en este marco, se caracteriza por ser el agente encargado de “mantener vivo el pasado”.

Al hacer una diferenciación con el drama popular, menciona que la preocupación central del teatro público es histórica y se vincula con la obra moralista puesto que es didáctico e ideológico. Entonces, el propósito de éste es comunicar y reforzar un conjunto específico de valores y, sólo en segunda instancia, se propone ser una obra de arte.

Así, el autor analiza a lo largo del texto los siguientes puntos:

1. La manera en la que el indio es representado dentro de la obra teatral, la cual le permite identificar un vínculo con la idea de niñez: los indios son representados por niños, esto debido al desinterés de los primeros por participar y al hecho de no contar con adultos para hacer el papel, según explican los actores.
2. La forma en la que se teje la interacción hispano-india durante la reconquista, pues en la obra se muestra a Diego de Vargas como la figura que evitó un *unos contra otros* y, que paralelamente, favoreció un *todos contra la violencia*. En efecto, aparece como un hombre que quiere reconquistar pero de forma pacífica, es decir, se juega con la retórica de la armonía entre pueblos.
3. La relación con la Iglesia Católica representada a través de la imagen de La Conquistadora, quien, durante la obra, le da valor a de Vargas para continuar con su tarea.
4. Las relaciones que marcan los encuentros tanto con la cultura anglo como con la hispana. A este respecto, hace referencia a la invisibilización de las lenguas indias en las obras, pues todas están en inglés (salvo algunas partes que están en español).

Así las cosas, los personajes adoptan un rol simbólico puesto que refieren a una realidad pero no son la realidad misma, sino la condensación de significados, en este caso, orientados hacia el propósito específico de reforzar valores sociales.

En esta misma línea y en segundo lugar, encontramos el trabajo de la antropóloga brasilera Ana Lucia Ferraz, quien, en el texto titulado *O estudo do "teatro de grupo" contemporâneo e o problema do tempo no drama*, realiza una aproximación a ciertas obras teatrales de grupo a la luz de categorías como *drama* y *crisis del drama*. Entonces, trabaja con la compañía *Armazém* y su obra *Inveja dos anjos* (*Envidia de los ángeles*) con

el fin de analizar su estructura narrativa y su relación con la puesta en escena como tal. Para este efecto, retoma las propuestas aristotélicas sobre mimesis, identificación y arte, mostrando cómo en la modernidad tales conceptos son rebatidos en el teatro. (Ferraz, 2009: 2)

Asimismo, se concentra en el problema del *tiempo* al interior de las obras teatrales y reflexiona en qué medida los recursos narrativos (la iluminación, vestuario y demás elementos de la escena) permiten analizarlo. Adicionalmente, incursiona en la forma en la que los acontecimientos históricos son representados, y en cómo esto puede llegar a afectar la *memoria colectiva* de los espectadores. No obstante, el estudio no se queda en este punto; en efecto, también explora cómo la *presencia* y las *energías* de la escena repercuten directamente en el público y en la obra misma.

En tercer lugar, es pertinente mencionar al antropólogo brasileño John C. Dawsey, autor del artículo *O teatro dos "boias-frias": repensando a antropología da performance*. En este texto, Dawsey pretende realizar una serie de análisis a partir de la conjugación entre los planteamientos de Turner y la especificidad del teatro de los *boias-frias*.

Los *boias frías*, en el sentido estricto del término, son jornaleros asalariados; sin embargo, para el autor esta figura es liminal dado que no tiene un lugar claro en los procesos de producción: ya no está en el campo y está en vías de volverse parte del proletariado (Dawsey; 2005:17). La ruptura que causa el paso del campo a la ciudad es atravesada por una serie de actos performáticos que permiten identificar sus elementos simbólicos. En consecuencia, el autor realiza una detallada descripción de las acciones *carnavalescas* que tienen lugar en la vida cotidiana de estas personas, lo cual deja ver que este proceso es experimentado como drama social y como drama *estético*, en términos de Turner.

En cuarto lugar, cabe hacer referencia a William Beeman, otro antropólogo cuyo trabajo, enfocado hacia la relación antropología-teatro, ha despertado un gran interés. Autor del ensayo *The anthropology of theater and spectacle*, publicado en 1993, Beeman explora el estudio del performance desde la antropología y disciplinas afines; las instituciones del

teatro y del espectáculo; los géneros específicos del teatro y del espectáculo; y la creación de significados culturales dentro de los marcos del teatro y del espectáculo.

En lo que concierne a la audiencia, es bien sabido que tanto ritual como obra de teatro deben contar con una; sin embargo, ésta participa de manera diferente en cada caso. Ahora bien, si nos detenemos en el tema del espectáculo, hay que decir que adicionalmente a la necesidad de contar con una audiencia, en éste también prima la representación visual y sensorial; como ejemplo de ello, podemos citar eventos públicos y festivales. (Beeman, 1993: 380).

Desde esta perspectiva, el autor retoma los elementos centrales de estas formas performáticas y las examina a la luz de conceptos provenientes del análisis cultural, los cuales permiten pensar los vestuarios, los artistas y los contenidos de las obras más allá de su función poética, es decir, permite pensarlos desde su relación con la interacción entre público y artistas.

### ***Teatro y política***

Philip Auslander, profesor de la Escuela de Literatura, Comunicación y Cultura de Georgia, da comienzo a su texto, *Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre*, con una crítica a la manera en la que se ha comprendido lo político en el teatro experimental, señala la importancia de repensar el proyecto arte-política. En este marco, examina el concepto de *presencia* que, para él, comprende tanto la problemática teórica específica del teatro así como la forma en la que teóricos y profesionales del teatro deben afrontar y redefinir sus políticas tras la década de 1960 (Auslander, 1987). Adicionalmente, asegura que la investigación concerniente a este tema debe llevarse a cabo en términos de formación cultural posmoderna, pues “estamos dentro de la cultura de la posmodernidad”.

En su análisis sobre la *presencia*, observa la relación entre el público y el artista intérprete, encontrando relaciones de poder que el teatro experimental intenta transgredir. Para entender este punto, retoma el caso de Bertolt Brecht y su teoría del distanciamiento, quien ya esbozaba en ésta interrogantes sobre la identificación del personaje con el público (Auslander, 1987:25). Posteriormente, y como parte del desarrollo de su trabajo, se centra

en el análisis del performance *L.S.D* de The Wooster Group, presentada en Nueva York durante 1894 y 1895.

Por otro lado, encontramos a Walter Benjamin, quien escribió el ensayo *Tentativas Sobre Brecht. Iluminaciones III*. En éste, el autor estudia el teatro de Bertolt Brecht, pasando por una primera exposición acerca del teatro épico y su relación con el resto del teatro.

Benjamin retoma a lo largo del texto los conceptos que Brecht trabaja en su teatro, y los concibe como aportes políticos y estéticos para la Alemania de ese entonces. Así, por ejemplo, recurre a la teoría del distanciamiento de este dramaturgo, la cual plantea que el teatro debe ser abiertamente político para hacer posible, y también necesario, el posicionamiento por parte de los espectadores, e incluso de los actores, con respecto a la obra y a sus personajes. Esta propuesta de Brecht se opone a la visión según la cual el espectador debe crear una identificación con los personajes en la escena *“el teatro épico ya no representa a su público las “tablas que significan al mundo” (por tanto un espacio mágico) sino un lugar de exposición favorablemente situado. Su público ya no significa para su escena una masa de personas en las que se ensaya el hipnotismo, sino una reunión de interesados cuyas exigencias ha de satisfacer (...) el director ya no da a sus actores indicaciones para conseguir un efecto, sino tesis para que tomen una posición”* (Benjamin, 1991: 18)

Entonces, según Benjamín, es posible encontrar en Brecht un elemento importante: el asombro. Un distanciamiento de aquello que nos es tan próximo debido a su carácter cotidiano puede hacer que, al volver a tener contacto con ello, nos asombremos, y en consecuencia, seamos capaces de dar una respuesta o sentar una posición frente a esta nueva visión que se nos presenta. En el teatro de Brecht, lograr este efecto implica montar transparentemente la armadura artística; para este fin, se vale de elementos de interrupción en las escenas (Benjamin, 1991: 36, los cuales ponen en evidencia que lo presenciando por el público es una obra. De esta manera, se dejan abiertas las tensiones de la sociedad (específicamente en el capitalismo), se deja una sensación de incomodidad, y más preguntas que respuestas.

## ***Sociología y teatro***

Uno de los referentes más importantes del análisis social y su relación con el teatro es Jean Duvignaud. Este sociólogo francés escribe el libro *Sociología del teatro, ensayo sobre las sombras colectivas* (1966), en el cual enuncia y desarrolla los puntos sociológicos que atraviesan el teatro.

En primer lugar, el nexo entre la vida colectiva y la experimentación dramática; en segundo lugar, la morfología de la representación (el teatro como espacio construido, las modificaciones del director escénico, etc.); en tercer lugar, los cambios de función y de roles: estudio de la relación funcional del contenido de las obras así como de su estilo con los marcos sociales reales, “en particular los tipos de estructuras globales y las clases sociales”; y por último, el estudio de la información crítica: estudio sobre las formas de la crítica y su rol.

El autor afirma que la representación teatral “pone en movimiento creencias y pasiones que responden a las pulsaciones que animan la vida de los grupos y de las sociedades. El arte llega aquí a un grado de generalidad que sale del marco de la literatura escrita; la estética se convierte en acción social” (Duvignaud, 1966: 9). En este marco, explica que el arte teatral va más allá de la escritura porque la representación de roles, de personajes, reales o imaginarios, genera una participación que ningún otro arte puede generar; en efecto, ni el cine puede hacerlo porque esa relación directa con el cuerpo de los actores sólo la logra el teatro.

En suma, este trabajo aborda el tema de las “variaciones de la extensión escénica que ofrecen al hombre un marco de expresión de su experiencia; variación de la función del teatro según los tipos de sociedad y cambios de la imagen de la persona humana” (Duvignaud, 1966:46)

## ***Arte e historia***

Arnold Hauser, historiador del arte, realiza una investigación cuya versión escrita se titula *Historia social de la literatura y el arte* (1962). Ésta consta de 3 tomos que tienen como finalidad, como lo indica el título, construir una historia social en la cual sea posible

identificar no sólo los contextos que dieron surgimiento a algunas obras de arte (sobre todo literarias), sino también la historicidad que envuelve a las obras, es decir, no se producen al margen de los procesos sociales, están ahí sea para apoyarlos o para rebatirlos y cuestionarlos.

Así, el autor inicia analizando los periodos paleolítico y neolítico, el antiguo arte oriental, el arte mesopotámico y el arte de Grecia y Roma (Hauser,1962: t. I), cada uno con sus respectivas divisiones, no sólo temporales sino estéticas; divisiones que relaciona con el desenvolvimiento de la recepción del arte en cada momento histórico . Posteriormente, estudia, en otros tomos, la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco, corrientes como el naturalismo e impresionismo, la novela social en Inglaterra y Rusia, y el París del Segundo Imperio, es decir, el de la época de Baudelaire y Flaubert (Hauser, 1962 t. II).

En lo que concierne al teatro, uno de los temas más importantes que Hauser trata en sus textos es el ya mencionado período del Segundo Imperio. Éste hace referencia a una fase de la historia francesa, comprendida entre 1852 y 1870, que se caracterizó por la estadía de Carlos Luis Napoleón Bonaparte en el poder. A este respecto, Hauser señala que para ese momento la finalidad del arte era hacer de éste lo más fácil, agradable y placentero posible; de hecho, era concebido por las esferas burguesas como una forma de relajamiento (Hauser, 1962: 338). En este contexto, el teatro empezó a surgir como el arte de las masas, y en efecto, no era nada opuesto a los intereses de la burguesía. En este marco, el autor continua hablando sobre la creación de la ópera como un género teatral y menciona cómo ésta, a pesar de sus sátiras sociales, no parecía ser una amenaza para el gobierno, pues se limitaba a un público cuya lealtad estaba fuera de duda; sin embargo, Hauser considera que esta forma de entretenimiento no es tan inofensiva, por el contrario, la ve como una insinuación de lo que podría ser un torbellino en contra del poder (Hauser: 348).

Este texto es un referente para los estudios de arte y sociedad; por una parte, resulta ser un ejemplo clave de cómo la escritura puede lograr la conexión precisa entre el desarrollo del arte y los sucesos sociales; y por otra, permite tener una perspectiva holística sobre el tema, la cual se caracteriza por su rigurosidad histórica.

### ***Trabajos realizados en Colombia***

En la siguiente sección se abordarán trabajos que retoman varios puntos de los temas tratados hasta aquí, pero se reiteran con el objetivo de situarlos concretamente en el contexto colombiano, lo cual amerita un desarrollo independiente.

En primer lugar, haremos referencia al texto de María Mercedes Jaramillo, titulado *Nuevo Teatro colombiano: arte y política* (1992). Este trabajo realiza un análisis del surgimiento y desarrollo del Nuevo Teatro, movimiento que nace en la década de los sesenta. Según la autora, el Nuevo Teatro es la “concretización de diferentes corrientes dramáticas y estéticas que se han adaptado al momento histórico y social y a las necesidades de expresión de un pueblo separado de los medios de comunicación”. (Jaramillo, 1992:21)

A lo largo del texto, Jaramillo profundiza en la dramaturgia de dos colectivos: La Candelaria y el Teatro Experimental de Cali; pero también describe el quehacer teatral de otros grupos que han surgido en el país, recogiendo sus concepciones artísticas, logros y objetivos culturales.

Para lo anterior, la autora bosqueja las principales tendencias teatrales del siglo XX que contribuyeron a trazar el rumbo del teatro moderno (aportes de Stanislavsky, Brecht, Grotowski, Barba, entre otros, los cual permitieron la renovación del teatro en el país); presenta los antecedentes culturales que dieron origen al Nuevo Teatro (por ejemplo la Violencia en Colombia) así como obras de creación colectiva.

En segundo lugar, se encuentra Ernesto Machler, autor del texto titulado *Este no es su escenario: Aproximación a la invisibilidad del indígena en el teatro colombiano*. Éste pretende analizar, como su nombre lo indica, el problema de la representación del *otro* a través del teatro, y específicamente, del indígena, criticando la invisibilidad del mismo en la escena.

Al recorrer el texto, encontramos que el autor hace referencia a diferentes obras teatrales escritas y presentadas en los siglos XIX y XX; seguidamente, las relaciona con acontecimientos políticos. Comenta, por ejemplo, que la caída del Muro de Berlín, terminó con la prioridad del teatro politizado, lo cual desembocó en la ampliación y facilidad del

contacto con el teatro contemporáneo universal, el fin del experimento colectivo, la aparición de grupos como El Águila Descalza y en la desaparición del TPB (Teatro Popular de Bogotá). (Machler, 2005:208)

Su reflexión, en torno al tema de la presencia o ausencia del indígena en el teatro, da un giro hacia la forma en la que éste es representado. En efecto, señala recurrentemente que en el marco de las obras, la representación de los indígenas está a cargo de personas no indígenas. Situación de la cual se desprende otro problema, a saber, la forma cómo se presenta o representa al indígena como personaje. Con respecto a este punto, hay que decir que es ampliamente cuestionable, y se aproxima, aunque sin utilizar los mismos conceptos de análisis, al trabajo realizado por Grimes. La crítica a esta forma de representación del indígena permite ver que el teatro no está exento de la reproducción de valores hegemónicos.

No obstante, Ernesto Machler reconoce que algunos movimientos y grupos, como *El nuevo teatro* y *La Candelaria*, apuntaron a la consolidación de una posición política sobre la historia del indígena en Colombia, lo que en ocasiones conllevó a exilios de directores. (Machler, 2005: 306).Adicionalmente, el autor denuncia en su texto la pérdida de varias obras teatrales que no fueron tenidas en cuenta dentro de la historia del teatro, ya sea por su carácter de transmisión oral, o por el hecho de estar en lenguas diferentes al castellano.

En tercer lugar, encontramos a la socióloga Janneth Aldana, quien, en su tesis de maestría titulada *El campo teatral bogotano*, realizada en el año 2008, establece el estado del “campo teatral en la ciudad de Bogotá” teniendo como hipótesis central que la consolidación del mismo, como campo relativamente autónomo se dio históricamente a partir del movimiento denominado *Nuevo Teatro* (1960-1975) (Aldana, 2008:6). Para lo anterior, recurre a Bordieu, retomando su concepto de *campo* y a Norbert Elias, de quien retoma la noción de figuración. De este modo realiza un recorrido por los distintos desarrollos de la sociología en relación con el estudio del arte así como por los antecedentes del *Nuevo Teatro*, finalizando en un esbozo del panorama contemporáneo del teatro en Bogotá.

De ahí que el texto sea tan interesante, pues realiza una caracterización de la actividad teatral bogotana en relación con su contexto social, y específicamente, con algunos aspectos económicos, políticos y culturales; paralelamente, tiene en cuenta la forma en la que los historiadores también establecen mecanismos de legitimación que orientan hacia el mantenimiento de la ortodoxia o hacia la apertura de la heterodoxia

Finalmente, resalto la investigación realizada por la antropóloga Carolina García quien, en su trabajo de *Maestría Teatro Híbrido, representaciones contemporáneas de violencia, muerte y dignidad en el teatro colombiano* (2010), analiza el uso de formas complejas para representar la violencia y la muerte vinculadas al conflicto armado en el teatro colombiano, a la luz de una propuesta de antropología del teatro. Para este fin, analiza el caso de la obra *Kilele, una epopeya artesanal*, realizada por el Teatro Varasanta, preguntándose lo siguiente: ¿cómo transcurre el proceso de creación, puesta en escena y representación contemporánea de la violencia, la muerte y la dignidad al interior de un grupo de teatro colombiano? (García, 2010: 6)

En su texto, García se cuestiona sobre varios temas ligados con su inquietud principal, es decir, sobre el cruce dialógico entre el cuerpo de los actores, el texto, la emoción, elementos de la puesta en escena y la relación con el público. En consecuencia, retoma conceptos de la sociología y de la antropología, como el de drama social de Víctor Turner, para analizarlos, asimismo, se acerca de manera íntima a la vida del grupo, a su historia, a sus entrenamientos, y al proceso de escritura de la obra, a cargo de Felipe Vergara.

En este sentido, puedo afirmar que el trabajo de esta autora hace dos grandes aportes al tema que me concierne concretamente. Por una parte, considera al teatro realizado por el Teatro Varasanta como políticamente híbrido, lo cual da cuenta de su interés por hacer un teatro que se conjugue con la realidad, pero sin pretender hacer denuncias directas; por otra parte, habla de la importancia de caminar hacia una antropología del teatro que posibilite la comprensión de la realidad social contemporánea, pues el campo de la representación escénica posee gran riqueza simbólica (García,2010:181) y toca a los espectadores y a la sociedad en general.

## Conceptos y perspectivas

Para el análisis de los datos y el desarrollo del presente trabajo consideré pertinente aproximarme a la información desde los siguientes conceptos: *narrativa*, *memoria* y *performance*. Éstos se relacionan directamente con la metodología utilizada durante el proceso de investigación y sitúan el trabajo dentro de una perspectiva antropológica particular.

### *Narrativa*

Dado que tanto la posición como la experiencia personal de quienes se dedican al teatro son de gran importancia para esta investigación, y en coherencia con la metodología y procedimientos por los que opté para la realización de mi trabajo, la narrativa como concepto resulta fundamental en mi análisis.

La narración es una forma comunicacional que está indisolublemente ligada a una noción de tiempo (Contursi y Ferro, 2002:11), que atraviesa varios ámbitos sociales, y que implica la manifestación escrita u oral, con el lenguaje como vehículo, de textos que abarcan desde noticias en los periódicos, testimonios legales hasta cuentos y novelas.

En el marco de este trabajo, el concepto *narrativa* será comprendido desde la perspectiva de la antropóloga Ochs y la psicóloga Capps, quienes nos invitan a concebirla como un puente entre pasado, presente y futuro generador de un *yo* que nos permite pensarnos como “seres coherentes” dentro de una sociedad (Ochs y Capps, 1996:28-30). A través de varios ejemplos, Ochs señala que una de las dimensiones básicas de la narrativa es la temporalidad. Al respecto, afirma que en la narración es muy común pasar al presente del indicativo, y específicamente, al presente histórico, es decir, un valor de dicho tiempo que es capaz de dar cuenta de eventos del pasado, logrando que este tipo de eventos “invadan” la conciencia actual del narrador. Por tanto, gracias a la narrativa podemos generar una unión entre experiencias, en desconexión o no, que les otorgue un sentido particular.

En este contexto, narrarse a uno mismo es producir una propia historia, y por consiguiente, crear una identidad (Friedman, 1992:837). Entonces, la construcción de una historia propia

es la construcción de un universo significativo de eventos y narraciones en las cuales nos autodefinimos constantemente como sujetos individuales, y a la vez, como comunidad.

Por estar en la misma línea de ideas, traigo a colación a Margaret Somers, quien propone que la narrativa más allá de ser una forma de representación, es, hoy en día, una condición epistemológica y ontológica de la vida social (Somers, 1994:606). Gracias a la narrativa conocemos, entendemos y damos sentido al mundo social; en otras palabras, la narrativa se nos presenta, ya no como un cuento sobre algún tipo de suceso, sino como una parte constitutiva de nuestro *ser* en sociedad. En definitiva, la narrativa tiene que ver con el cómo me muestro al mundo y con el cómo me construyo en tanto ser histórico; en efecto, las identidades sociales y las realidades culturales siempre se consolidan en contexto socio históricos (Somers, 1994; Friedman, 1992).

Para esta investigación, pensar la narrativa como concepto permitirá hacer una mirada crítica a la manera en la que los directores y demás entrevistados generan ese *puente* para dar sentido a acciones concretas del presente, pasado y futuro en función de sus posiciones y pensamientos acerca del teatro.

### ***Memoria***

La *memoria* ha sido objeto de debate en las ciencias sociales. En efecto, su estudio ha sido criticado tanto por el “carácter fluido” que se le ha asignado, como por la visión sesgada de la historia que puede proporcionar: “no hay memoria pura, sólo recuerdos” (Wachtel, 1999:75). Sin embargo, el autor Nathan Wachtel, en el texto titulado *Memoria e historia*, la defiende y señala que a partir de ella se define la identidad de los grupos sociales, y por consiguiente, es fundamental para la comprensión de la vida social.

Wachtel menciona que uno de los debates principales se ha enfocado en cómo la memoria implica el “cuestionamiento de la historiografía oficial” (op.cit:72.) Dicho esto, es necesario detenernos sobre un punto de gran importancia: la memoria es política, es un constante campo de lucha, se presenta como una posibilidad de escuchar otras voces, y así, de promover el surgimiento y desarrollo de sujetos activos de la historia. . En consecuencia, las narraciones y *memorias personales* de cada uno de los entrevistados que

he recogido, se convierten en episodios sociales, y no simplemente personales, que transforman a sus autores en agentes de la historia.

La memoria está directamente ligada con la narración dado que como agentes sociales estamos en constante narración de nuestras experiencias, reconstruyéndolas y significándolas a través del lenguaje. En este orden de ideas, es pertinente hacer mención a Marc Auge, quien señala que los relatos son siempre el fruto de la memoria y el olvido, “de un trabajo de composición y recomposición que refleja la tensión ejercida por la espera del futuro sobre la interpretación del pasado” (Auge, 1998: 47). En este sentido, el *olvido* y la *memoria* poseen una virtud narrativa que contribuye a que experimentemos en tiempo como una historia.

Una de las autoras que trabaja el tema es Elisa Blair Trujillo (2002), quien, en su texto *Memoria y Narrativa: La puesta del dolor en la escena pública*, reflexiona acerca de las narraciones que surgen en contextos de guerra y dolor, para lo cual, las relaciona de forma directa con el problema de la memoria.

Para esta investigación en particular, no consideraré la memoria como un cajón de recuerdos o sucesos fijos e inalterables que quedan en el pasado, sino, según Blair, como una “construcción que se elabora desde el presente y, fundamentalmente, desde el lenguaje” (Blair, 2002:23). Desde esta perspectiva, se puede afirmar que la existencia de la memoria es posible en gran parte gracias al lenguaje, es decir, cuando se comunica; la memoria es narrada, y así, cada narración de las experiencias o acontecimientos crea nuevos sentidos de los mismos.

En esta investigación este concepto cobra gran importancia, pues la información recopilada tanto en las narraciones realizadas por los entrevistados como en las obras teatrales, permite pensarlas como un ejercicio de memoria social.

Con respecto a la *memoria ritual*, encontramos el caso del antropólogo Carlo Severi, quien realiza un estudio sobre el nacimiento, el uso ritual y la persistencia en la memoria de una imagen del “blanco” entre los *cuna*, la cual se ha cristalizado durante casi cinco años de

contacto. (Severi, 1996: 13) Severi recurre al término de *memoria ritual* para analizar esta imagen, y lo hace a partir de un canto que los *cuna* llaman *Nia-ikala* o canto del demonio.

El autor afirma que el canto y el acto ritual en el que el mismo se enmarca, es capaz de preservar por medio de imágenes, de la voz y de otros elementos una memoria sobre el *blanco*, pero de una forma tan especial que el relato de un mito no podría dar cuenta. Entonces, decide cambiar la pregunta canónica de ¿qué subsiste actualmente de la mitología originaria de una sociedad primitiva? Por: ¿qué retiene y qué borra la memoria de una sociedad?

Las obras a las que asistí hablan desde épocas anteriores, como es el caso de *La boda de los pequeños Burgueses*; desde tradiciones antiquísimas, como en *Oh! Babylon*; o desde acontecimientos con fechas específicas, como el caso de *Kilele, una epopeya artesanal*. En este sentido, para esta investigación es imprescindible el concepto *memoria ritual*, puesto que el teatro en sí es un arte escénico y está cargado de muchos elementos rituales: un principio y un final llenos de simbolismos que permean los personajes, los gestos, las imágenes y los objetos presentes en la obra; en suma, ésta trasciende a un fenómeno que supera al texto escrito. Así las cosas, los aportes de Severi posibilitan la reflexión sobre la escena atravesada por un ejercicio de memoria, el cual se realiza en el momento de la función y se desarrolla entre los actores y espectadores, en torno a diferentes temas tratados en cada pieza.

### ***Performance***

En concordancia con la presente línea de conceptos, es fundamental traer a colación el de *performance*. Esther Jean Lagdon, en su texto titulado *Performance e sua diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs*, realiza, como su nombre lo indica, un estudio de los aportes de estos dos autores a los estudios de *performance*. Desde esta perspectiva, la autora asegura que, en la configuración del pensamiento social contemporáneo, los estudios de *performances* aparecen como un espacio interdisciplinar, importante para los géneros de la acción simbólica, surgiendo en las interfaces del ritual, el teatro y de la interacción social. (Lagdon, 2006:5)

En esta medida el *performance* ha sido comprendido como hecho escénico, pero también como concepto porque permite analizar fenómenos sociales con características escénicas. La autora Diana Taylor (2009), en su texto *Hacia una definición del performance*, entabla una discusión sobre la inexistencia de un término preciso en español para dar cuenta de este concepto. A causa del problema de traductibilidad, muchos han intentado equiparar el término con otros como *teatralidad*, *espectáculo*, *acción* y *representación*, y según la autora, esto contribuye a que la noción de performance pierda potencial. Asimismo, Taylor encuentra positivas tanto la imposibilidad de definición como la complejidad de éste: “término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar”. (Taylor, 2009:35).

Turner, por su parte, entiende el performance como un complejo de secuencias de actos simbólicos (Turner, 1987-1988:75) entonces, como un acto en el que se revelan categorías y contradicciones de procesos culturales. Esta idea presupone que hay procesos humanos que son creativos, también que el ser humano es un ser que se auto- *performa* constantemente y hace ejercicios reflexivos. A este respecto, el autor habla de los *performance culturales* los cuales comprenden obras de teatro, danza, música, etc. En el presente trabajo haré referencia a los performances culturales, a saber, obras de teatro.

Para Turner, estos géneros de performance culturales no sólo son originados en el drama social, sino que continúan dando significado y fuerza al mismo. Desde su teoría, los dramas sociales son definidos como: “unidades de un proceso social armónico o no armónico que surgen en situaciones de conflicto”<sup>1</sup> (op.cit:74). ; Además, agrega que se desencadenan cuando *lo normal*, gobernado por las normas de la vida social, es interrumpido por una regla nueva que desemboca en un estado de crisis. De ahí que los performances no sean simplemente reflejos o cambios de la cultura, es más, son “agentes activos en el cambio, representando el ojo con el que la cultura se ve a ella misma”. (op.cit:24) Esta metáfora del performance como *ojo con el que la cultura se ve a ella misma*, me permite ver de manera

---

<sup>1</sup> La traducción es propia.

crítica las obras a las que asistí y pensarlas dentro de un papel social muy particular: el cambio. Es por esto que formulo los siguientes cuestionamientos: ¿Qué tipo de cambios puede realizar el teatro, y en particular, las obras vistas? ¿Hasta qué punto éstos pueden ser rastreados?

Es importante tener en cuenta que el concepto de performance, y el de arte en general, ha sido ligado a las actividades rituales en diferentes análisis: Kapferer, Turner y Beeman. En este caso, destacaré los planteamientos del antropólogo William Beeman, quien reconoce la dificultad que implica situar el teatro dentro del espectro general del performance. En consecuencia, parte del trabajo realizado por Schechner y afirma, con especial énfasis, que la diferencia entre ritual y teatro no puede ser declarada en términos esencialistas; por el contrario, se debe comprender que hay una actuación propia al ritual así como otra propia al teatro, las cuales dependen en gran medida del contexto o función, es decir, es importante tener en cuenta en dónde se llevan a cabo y bajo qué circunstancias. (Beeman,;1993:378)

Erika Fischer-Lichte, actualmente una de las figuras de mayor importancia respecto a los estudios teatrales y de performance, critica la forma en la que los estudios teatrales, antes de enfocarse en los estudios sobre performance, que toman el cuerpo como uno de sus elementos esenciales, se centraban en los actores como simples interpretes del texto y en el texto como elemento principal de la escena; de igual manera, critica la pretensión de *verdad* en el arte, la cual no considera la presencia de los receptores ni los cambios temporales. (Fischer-Lichte, 2008:161) En este sentido, propone tomar el performance como un *evento* que provoca transformación. Esta idea del performance como evento es relevante debido a que permite verlo como un hecho efímero, único y singular; por otra parte, es necesaria para hablar de artes “del presente”, es decir, no reproducibles, que se presentan únicamente sobre escenarios y que, a pesar de ser repetidas, nunca son las mismas.

## Metodología

*“Uno no viaja a la otra orilla para conducir una investigación etnográfica, para observar el estilo de vida del otro, sino para dar y recibir (...)”*

*Eugenio Barba*

La experiencia que he tenido con el teatro, al igual que cualquier otra vivencia personal, está situada dentro de momentos históricos particulares; en consecuencia, también es importante destacar que cada vivencia da cuenta de procesos sociales más amplios. Gracias a este trabajo, me interesé bastante por acercarme a otras experiencias, y así, poder establecer vínculos entre lo que una persona ha vivido en su quehacer artístico y el cambio de dichas formas artísticas dentro de un marco social.

La antropología ha brindado la posibilidad de pensar en la narración oral como vehículo para el conocimiento, como una alternativa de aproximación a la historia, la cual se concentraba generalmente en los textos escritos. Entonces, llegué a la conclusión de que las preguntas que tenía en mente, no podían ser resueltas recurriendo únicamente a la literatura teatral que se ha escrito en Colombia; debía aproximarme a los agentes de esa historia, y por tanto, también a sus obras que, como lo mencioné anteriormente, son elementos articuladores de lo que ellos narran de sí mismos en su rol de artistas. Por esta razón, enmarqué el presente trabajo dentro de una perspectiva etnográfica que me permitiera comprender, desde la óptica de quienes serían mis sujetos de estudio, los temas en cuestión (Guber, 2001: 121).

En la primera fase del trabajo, realicé una aproximación bibliográfica al tema de mi interés, no sólo desde la antropología, sino desde otras disciplinas como la historia y la sociología, pues éstas abordan también temas referentes al teatro en Colombia. Luego, teniendo en cuenta mi interés por el *narrarse a sí mismo*, definí el perfil del trabajo etnográfico, basándome en una primera aproximación a las experiencias personales a través de entrevistas y basada en la herramienta del testimonio.

El *testimonio* es definido por John Beverly como “un relato extenso producido en forma de texto impreso, contado en primera persona por un narrador que es también el protagonista real o testigo del caso que él relata”<sup>2</sup> (Beverly, 2008:257). Desde esta perspectiva, el testimonio es la narración de una experiencia de vida significativa, y que además, no es tan extensa como una historia de vida. Entonces, lo que ahí se narra es una historia personal que crea un hilo de vida coherente, lo cual se relaciona directamente con las nociones de narrativa y memoria desarrolladas previamente. Esta herramienta me permite enfocar mi atención en acontecimientos significativos y relevantes sobre la relación y experiencias de cada persona con el teatro; aunque el formato de recolección de los testimonios fue la entrevista, la prioridad era permitir al entrevistado dar su perspectiva, a través del relato, acerca de los momentos que a su juicio eran importantes y significativos. Así, pretendía no indagar sobre toda su vida, es decir, desde su nacimiento, salvo que el mismo entrevistado/ narrador lo considerara pertinente para responder a las preguntas planteadas.

En primer lugar, escogí el Teatro Libre porque hay una historia de cambios muy particular en su interior, y específicamente, en relación con la perspectiva sobre su quehacer y el su respectivo papel social. Inicialmente, tuve acceso a esta historia gracias a conversaciones fortuitas, y luego, a través de un texto de su autoría que trata la historia y montajes del Teatro Libre, y que encontré casualmente en la biblioteca. A continuación, entrevisté a Ricardo Camacho en su oficina, ubicada en el Teatro Libre de Chapinero, también realicé otras entrevistas a actores de este grupo que, a pesar de no estar incluidas por completo en este trabajo, me permitieron aclarar conceptos y ampliar mi visión sobre los temas analizados. Tras empezar a indagar sobre el tema, consideré que sería provechoso realizar un trabajo comparativo con el objetivo de ampliar mi perspectiva. Debido a esto, decidí incluir el Teatro Varasanta, el cual conocía también de tiempo atrás; además de haber asistido a algunas de las obras ofrecidas por este teatro, tomé un taller de cuerpo con Fernando Montes durante varios meses, y otro de música con Beto Villada. La obra *Kilele*,

---

<sup>2</sup> La traducción es propia.

*una epopeya artesanal*, de la que hablaré más adelante, atrajo mi atención debido a su estrecha relación con la masacre ocurrida en Bojayá, la cual me conmovió profundamente.

La entrevista que realicé a Beto, en la terraza del Varasanta, fue muy enriquecedora porque me representó mayor dificultad. La primera pregunta que realicé en todas las entrevistas fue la siguiente: ¿Cómo empieza tu experiencia con el teatro? La mayoría de los entrevistados se remitió a su infancia sucintamente; en cambio, Beto empezó a mencionar situaciones muy detalladas que se remontaban a sus cuatro años de edad; no esperaba este tipo de respuesta, es más, sentí que su relato no tenía relación alguna con el tema. No obstante, lo dejé continuar; y descubrí, al transcribir la entrevista, el tejido que él había hilado, tejido que ponía de manifiesto las relaciones entre lo relatado.

Tras hablar con mi tutora Giovanna Micarelli, quien conocía el trabajo realizado por Juan Monsalve, escritor y director del Teatro de la Memoria, me interesé por saber más sobre este personaje. Este interés resultó ser de gran ayuda ya que sus propuestas e ideas reflejaban otros puntos de vista y otras formas de referirse al mismo tema: una aproximación a un nivel más espiritual debida a una tradición teatral que hizo surgir, durante este espacio, interrogantes íntimos sobre su quehacer.

En segundo lugar, tras concluir las entrevistas, asistí a las obras objeto del presente análisis, es decir, una por cada entrevistado. El hecho de presenciarlas fue esencial para responder mis preguntas, y más si tenemos en cuenta que la plena realización de toda obra teatral, depende de su representación ante un público; en palabras de Turner: *ser performada* frente a una audiencia. Con el objetivo de comprender estos complejos procesos sociales, la antropología ha desarrollado un enfoque metodológico *etnográfico* que se basa en la investigación ‘en campo’. Dicho enfoque me permitió la aproximación a los performances de manera crítica, y esto, a través de herramientas como la *observación participante*. “La observación participante consiste en dos actividades principales: observar sistemática y controladamente todo lo que acontece entorno del investigador, y participar en una o varias actividades de la población” (Guber, 2001:57). En este caso, la

observación participante no se efectuó en el seno de una población, sino en el momento del performance, el cual tiene un principio, un final, y por tanto, una duración determinada.

Entonces, para estas ocasiones, tomé notas de campo; realicé entrevistas cortas y/o entablé conversaciones informales con algunas personas del público para conocer sus opiniones sobre lo que acabábamos de ver. Asimismo, recogí algunas de las sensaciones que como espectadora me suscitaron las piezas teatrales, lo cual es relevante en la investigación como elemento etnográfico (Pink, 2009); en efecto, resultaron de gran utilidad a la hora de pensar en la memoria y en el performance.

Adicionalmente, tuve la posibilidad de asistir a un entrenamiento con personas del grupo del Teatro de la Memoria, así como a algunos talleres de cuerpo en el Teatro Varasanta. Ahora bien, estos no son ejes centrales en mi investigación, pero me permitieron ampliar y comprender más íntimamente algunas de las discusiones que ellos entablan en sus entrevistas; pensar en elementos de las escenas de las obras a las que asistí; y vislumbrar las relaciones que se entretajan entre el cuerpo, la memoria y el performance.

Para analizar los datos recolectados en el trabajo de campo y sus respectivas observaciones y entrevistas, realicé transcripciones que me permitieron clasificar la información. Es importante agregar que inicialmente yo había establecido los temas hacia los cuales se direccionarían las entrevistas y observaciones, pero fueron los datos los que definieron las divisiones temáticas finales.

## CAPÍTULO 1

### ENTRE LA HISTORIA, EL RELATO Y LA PALABRA

La historia del teatro en Bogotá es tan compleja como la historia y desarrollo del teatro a nivel global. Esta historia ha sido abordada por varios analistas, así como desde diferentes perspectivas de las ciencias sociales. Aquí me ocuparé, como lo menciono al principio, de algunas narraciones personales, que se sitúan en momentos específicos: el teatro político de los años 70 y el teatro contemporáneo de la generación de los años 90.

Antes de que estos directores y actores (sujetos de estudio del presente análisis) estuvieran formalmente vinculados a un grupo de teatro, Bogotá ya contaba con las experiencias teatrales de otros que, a su manera, también contribuyeron a forjar lo que es hoy en día el teatro en Colombia, y específicamente, en esta ciudad. Me remito por ejemplo a: la fundación del primer grupo de teatro experimental en la Universidad Nacional de Colombia, a cargo de Bernardo Romero en 1946; la fundación de la Escuela de Teatro del Distrito guiada por Fausto Cabrera, la cual se llamaría después Enrique Osorio y posteriormente, se convierte en la ASAB; la Escuela Nacional de Arte Dramático encabezada principalmente por el español Víctor Mallarino, de la cual surgió un importante número de actores de televisión (Aldana,2008:95-97); y por último, la importante labor de Enrique Buenaventura quien, en el Teatro experimental de Cali, fundado en 1955, adelantó algunos de los más importantes cambios en el movimiento teatral colombiano.

Durante la década de los 70, el teatro colombiano conquistó varios escenarios en Estados Unidos y Europa, con grupos como *La Candelaria*. Marina Lamus explica que se habla de *teatro* y no de *teatros* colombianos porque el que se conoció en el exterior fue el hegemónico, es decir, aquel que se regía por una filosofía y una praxis política, además de caracterizarse por la creación colectiva; esto implica que, en esa época, el trabajo de Bertolt Brecht tuvo gran influencia en Colombia. (Lamus, 1999:121) Si bien el Teatro Libre nunca acogió la idea del montaje colectivo, su trabajo empieza alrededor de los mismos años e hizo parte del llamado teatro político.

En la década siguiente, se comienzan a cuestionar las doctrinas y el método; se incorporan otras estéticas y se empieza a trabajar Brecht desde otras perspectivas. La década de los 90 “inicia con el preludio de la pluralidad” (Ibíd.). Al respecto, Lamus dice que lo primordial ya no era la relación del teatro con la sociedad; en cambio, otros factores artísticos empezaron a jugar un papel importante; empezaron a incluirse la danza y algunos elementos tecnológicos; cambiaron los intereses dramáticos a nivel de escritura, esto a través de la realización de pequeñas preguntas sobre la existencia; y aparecieron temas ligados con la sociedad urbana, como en el caso de Fabio Rubiano y Piedad Bonnet. Entonces, es en este marco que los trabajos de Juan Monsalve (dramaturgo y director) y Beto Villada (actor) surgen.

## **1.1 Del teatro estudio al Teatro Libre de Bogotá:**

### ***1.1.1 El teatro estudio, política y teatro politizado... ¿cómo se dio la relación?***

Ricardo Camacho, director del Teatro Libre de Bogotá, empieza su experiencia teatral en el colegio Liceo Francés Louis Pasteur, donde monta sus primeras obras. Posteriormente, al ingresar a la Universidad de los Andes para estudiar Filosofía y Letras, crea un grupo de teatro llamado el Teatro Estudio junto a Jorge Plata y Patricia Jaramillo, entre otros, hacia finales de los años 60. Para Camacho, el teatro fue algo inesperado, llegó con la vida, no fue una decisión tomada explícitamente; él lo expresa como “un virus que le inoculan a uno y no hay modo de quitárselo” (Camacho R, entrevista 6 de septiembre 2011).

Uno de los rasgos particulares de la época en la que se inaugura el Teatro Libre fue el hecho de que las personas pertenecientes a los grupos de las distintas universidades también abogaban por una sociedad diferente. Por ejemplo, el Teatro Estudio de la Universidad de los Andes que a pesar de realizar diferentes obras de autor sin un fin político declarado, empezaba ya a agitar, con principios socialistas y con el ideal de un mundo más equitativo, el espíritu de muchos. En efecto, varios miembros del grupo (Jorge Plata, Ricardo Camacho, entre otros) empezaron a interesarse por temas como la independencia nacional,

también por los referentes al campesinado o proletariado colombiano, lo que con el tiempo fue llevándolos a realizar más obras de autores nacionales.

Camacho menciona que su familia ha tenido una tradición de izquierda y que por tanto, estas ideas han estado presentes en su vida:

*“¡mire! Digamos que yo he tenido desde muy pequeño inclinaciones por la izquierda que heredé de mis hermanos mayores que eran... ¡son! gente de izquierda; yo heredé eso, yo he tenido siempre una propensión a la izquierda y siempre he creído en la necesidad de la transformación revolucionaria de la sociedad. Yo recibí mucha influencia, mi generación recibió mucha influencia de la revolución cubana, las protestas de los estudiantes latinoamericanos contra la guerra de Vietnam, de la revolución cultural china”* (Camacho R, entrevista 6 de septiembre 2011)

Adicionalmente, este fragmento nos permite ver que el director establece una relación directa entre las ideas que estaban en boga en otras partes del planeta y la manera en que él y sus contemporáneos asumieron su posición y su tarea social

Para ese momento, y específicamente en Colombia, venían presentándose una serie de movilizaciones por parte de varios sectores sociales, a saber: los transportadores, el campesinado, debido a la ley de reforma agraria, y los estudiantes, que habían comenzado a manifestarse abierta y decididamente a causa de problemas presupuestales en 1961.(Archila, 2003: 136)

Hacia abril y mayo de 1968, el movimiento estudiantil en universidades públicas se radicalizó, de hecho hubo ocupación de instalaciones y huelgas de hambre; el gobierno respondió cerrándolas temporalmente. Por la misma época, se presentaron conflictos, hasta el momento ausentes, en universidades privadas como la Javeriana. (Archila, 2003: 140)

Durante ese mismo año, como lo señalan Archila y el mismo Ricardo Camacho, las estrategias lúdicas fueron un recurso permanente de los estudiantes de las universidades privadas, pues el control de las directivas dificultaba realizar acciones públicas sin que fueran tachadas de políticas. Este fue el caso de los *happening*, y al respecto, Camacho cuenta que algunas veces realizaban *“una mini obra de teatro que duraba 15 – 20 minutos para convocar a los estudiantes para salir en marcha o en huelga, entonces era pues con un muñeco del imperialismo, de la burguesía y gente de élite y no sé qué, y se hacía ahí en*

*un patio y la gente ... se llamaba, eso se hacían muchos happenings, que eran ahí improvisaciones ahí... claro que no improvisados, pues nos reuníamos, armábamos la cosa y la presentábamos ahí, una sola vez, ya*". (Camacho R, entrevista 6 de septiembre 2011). Esto muestra la manera en que algunos ejercicios teatrales se articulaban en pro de las protestas debido a su carácter simbólico.

Según Camacho, los *happenings* no eran la tarea favorita de los actores del Teatro Estudio de la Universidad de los Andes; el teatro que realizaban era en su mayoría de autor y mantenían un trabajo constante y disciplinado, de permanente exploración para la realización del mismo. No obstante, el interés por lograr un cambio social iba esbozándose cada vez más en el grupo; es por esto que Camacho y otros actores como Jorge Plata y Héctor Bayona, miembros del grupo en ese momento y actualmente parte del Teatro Libre, decidieron emprender una unión, en principio personal, con las ideas del MOIR (Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario). El MOIR fue fundado en Medellín en 1969 por partidarios del MOEC (movimiento obrero estudiantil y campesino) del frente dirigido por Francisco Mosquera y fuertemente marcado, en sus orígenes, por la influencia ideológica maoísta (Archila, 2003: 287). Al respecto, Jorge Plata, actor del Teatro Libre y actual director de la carrera de Arte Dramático comenta:

*"Entonces todos los grupos, todas las universidades y todos los grupos, especialmente los universitarios, se pusieron a trabajar, pusieron el teatro al servicio del cambio revolucionario. Entonces lo que nos interesaba en esa época era crear obras que nos hablaran sobre la realidad colombiana y pues desvelara frente al público popular las causas del hecho de que fuéramos una neo colonia de estados unidos, y denunciar al imperialismo"* (Plata, J. Entrevista 22 de octubre de 2011)

Esto, según el relato de Camacho, iba acompañado de una crítica al desempeño que estaba teniendo del Partido Comunista; desde su punto de vista, dicho partido se encontraba *apolillado* y estaba llenándose de problemas burocráticos. Fue debido a esto que los miembros del grupo encontraron en el MOIR una alternativa que se adecuaba mejor, en ese momento, a su ideología.

Uno evento muy interesante, que refleja las luchas e ideas de la época y además, da cuenta de una visión muy particular sobre el arte, ocurre con la presentación de la obra *El canto del fantoche lusitano* de Peter Weiss. Este autor incursiona en un tipo de teatro al que él

mismo denomina *documental*, y en esta obra en particular, realiza una crítica a las colonias portuguesas que invadieron Angola. El Teatro Estudio decide montarla para uno de los festivales de teatro universitario, espacio en el que siempre habían tenido gran acogida. Amalia Iriarte, jurado del Festival Nacional de Teatro Universitario en la edición de 1969, hizo el siguiente comentario con respecto a esta presentación: “esta obra paralelamente plantea la evolución de la guerra de resistencia en dichas colonias hacia un periodo de politización y finalmente hacia la lucha revolucionaria. Se trata, pues, de un teatro político, de choque, con una función social transformadora, al servicio de la cual están puestos todos los recursos dramáticos. En *El canto del fantoche lusitano* no hay personajes y en esto la obra es fiel a la concepción marxista de la historia: la historia no la hacen los individuos sino los pueblos”<sup>3</sup> Sin embargo, presentar la obra en esa ocasión acarreó un problema, y así lo señala Jorge Plata:

*“si si si, eso fue muy chistoso porque pues era una obra que atacaba la política de Portugal, entonces nosotros montamos esa obra y pues íbamos al festival de teatro universitario que se hacía en el Colón, el teatro oficial; entonces el embajador de Portugal se enteró y protestó frente al ministerio de relaciones exteriores que cómo era posible que una obra que insultara a su país pueda ser presentada en el teatro oficial: el Colón. Entonces en la cancillería se asustaron y mandaron una nota a Los Andes diciendo que esta obra no se podía presentar en el Colón; pudimos presentar la otra porque siempre había que llevar una obra nacional, tocaba llevar una obra nacional y una extranjera, de extranjera teníamos el fantoche y de nacional habíamos dirigido una obra de Eduardo Camacho el hermano mayor de Ricardo (..), La Tienda, yo dirigí esa obra, entonces dijeron “el grupo de la universidad de los andes puede presentar La Tienda pero la otra no”, y entonces comenzamos nosotros a mover nuestros hilos políticos con el Moir, ya teníamos organización estudiantil dentro de la universidad, entonces a protestar que nos prohibieran presentar en el Colón y mas por una potencia extranjera, era una injerencia en la educación, el arte y la cultura nacional”* (Plata, J. Entrevista 22 de octubre de 2011)

El antropólogo Bruce Kapferer plantea que, tanto en el arte como en el ritual lo particular es universalizado más allá de las estancias del individuo y en esa medida trasciende (Kapferer, 1986:191). Esto mismo ocurre con la obra Weiss, pues el hecho de que el Teatro Estudio decida montar *Canto del fantoche lusitano*, refleja la lectura que estaban

---

<sup>3</sup> Este aparte es tomado del informe general del Festival Nacional de teatro universitario 1.969 Pag24

haciendo de la realidad en ese momento histórico particular: no había independencia nacional y los extranjeros se apoderaban del país, situación colonial que, como lo menciono arriba, la obra denuncia en el caso Angola – Portugal. Lo anterior deja al descubierto algunas cualidades del teatro: por un lado, la manera en la que una obra de teatro genera acciones concretas a nivel social, a pesar de no ser local y de no haber sido escrita en el país donde es representada; por otro lado, la obra hace referencia a otras sociedades, y aunque haya un tema definido y localizado en ella, no sólo aplica para la situación social que se describe en el texto. Entonces, es aquí donde surge la posibilidad de entender este ejercicio como una experiencia común que, en palabras de Kapferer, trasciende al individuo y se universaliza.

En lo que concierne a los performances culturales o estéticos, Turner afirma que tienen la capacidad de generar una procesos reflexivos, haciendo críticas directas o indirectas y funcionando como agentes activos de la cultura (Turner, 1987-1988:24 ). Situación que, en esta ocasión, se evidenció cuando la obra se convirtió en un agente de cuestionamientos que trascendían la esfera artística: trasciende al lector y al público y genera reacciones concretas como la del embajador de Portugal, acarreado tantos problemas que llegaron hasta el poder gubernamental.

Las obras de teatro en sí mismas, al ser escritas, habladas y representadas, no son sólo una narración de un momento y un lugar histórico determinados, también son la narración del momento en el que un director escoge representarlas; en ese sentido, la obra como tal es un posicionamiento sobre la realidad y una forma de interpretarla.

En aquel Festival Nacional de Teatro Universitario, se exigía que los grupos presentaran dos obras, una de repertorio internacional y otra nacional. En esa ocasión presentaron, para la categoría de repertorio nacional, la obra *La Tienda*, mencionada por Plata; ésta fue escrita por Eduardo Camacho, hermano de Ricardo Camacho, quien también estudió en la Universidad de los Andes y se dedicó a la dramaturgia. La acción de la obra se desarrolla en una tienda de un barrio obrero, donde se encuentran el tendero y varios clientes; allí se desarrollan una serie de conflictos entre los personajes, los cuales se van haciendo más evidentes a medida que el alcohol y el juego aparecen. Además, hay otros personajes que se encuentran en otro plano: a cada lado de la escena, fuera del cuadro de la tienda, están: Mr.

McPearsons, un millonario norteamericano “poseído por exóticas curiosidades” y un grupo de profesores de universidades como Harvard, Yale y Princeton, quienes, patrocinados por el millonario, recogen información sobre el comportamiento de las personas en la tienda pero sin interactuar con ellas en absoluto<sup>4</sup> .

Hasta este momento hemos visto el relato de Camacho sobre cómo el grupo inicial, llamado Teatro Estudio, tejió una forma de relacionarse con su público y su entorno social, denunciando la falta de libertad de expresión en el teatro y expresando una crítica abierta a la manera en que se estaban manejando las políticas sociales en su momento.

Posteriormente, en el año 1973 varias personas del grupo deciden fundar el Teatro Libre. Para este entonces el grupo aún seguía militando en el MOIR y Camacho, al igual que otros compañeros, empezó a sentir una especie de asfixia, como él mismo lo describe. El grupo de teatro se convirtió en el brazo cultural del partido y con el tiempo fueron aumentando las tareas políticas...

*“(...) en el frente cultural (del partido) estábamos nosotros. Pero ellos la verdad es que .. la verdad es que eso no les interesaba mucho; les interesaba mucho la cosa cultural en cuanto les sirviera para aglutinar gente y para entrar digamos como rompeolas para que después entraran ellos .. Si. (...) Cada vez nos ponían más tareas políticas, y hasta nos decían finalmente que eso... que nos dedicáramos a la cosa política a la revolución... que esa cosa de teatro ahí... que eso no era tan importante. Y digamos ese ‘proceso duró hasta que nosotros decidimos hacer el “el Rey Lear” cuando decidimos el Rey Lear era más un pretexto para salirnos.*

*En un momento determinado, como le dije, nosotros nos sentíamos asfixiados en el Moir, varios de nosotros. No lo decíamos así como se lo estoy diciendo yo sino que era un sentimiento como de la piel de que no queríamos mas eso; porque el Moir nos mandaba a hacer trabajo político en los pueblos, puramente político y pues .. y eso... llegó un momento en que eso chocó digamos con el instinto que nosotros teníamos por el teatro”* (Camacho R, entrevista 6 de septiembre 2011)

En este último aparte de la entrevista, el cuerpo aparece como un espacio concreto de conocimiento, y paralelamente, como un espacio político (Pink, 2009: 43). El sentimiento

---

<sup>4</sup> Tomado de informe general, Festival Nacional de Teatro Universitario 1969. Pag22

de asfixia, en palabras de Camacho, es una forma interesante de narrar lo sentido en el momento, pues se evidencia que su relato no es una cuestión meramente racional; por el contrario, es un relato que guarda en su interior sensaciones que han atravesado su historia personal, las cuales dejan ver de qué forma el entrevistado percibe la situación que vivió, así como la relación que existe con sus decisiones posteriores y su posicionamiento al respecto.

### ***1.1.2 La ruptura con la política nacional, nuevas posiciones y nuevas políticas teatrales.***

Esta ruptura, a la cual Camacho hace alusión con el montaje de la obra *Rey Lear* (hacia el año 1978), también es mencionada por varios de los actores y, por ende, resulta muy interesante su exploración: el *Rey Lear*, protagonizado por Jorge Plata, fue para ellos la ocasión de abrirse al panorama teatral, pues en ese entonces se habían centrado en la problemática nacional; no obstante, también fue la oportunidad de marcar una separación con la vida política que llevaban de la mano del MOIR.

Ricardo: *“Las contradicciones se fueron agudizando entre la gente que quería hacer teatro finalmente y la gente que quería dedicarse a ser revolucionario profesional, entonces, por eso le digo que la decisión de hacer el Rey Lear... no era tanto por las virtudes de la obra sino era como un pretexto, una declaración... esto es lo que nosotros queremos hacer realmente. Eso a mucha gente del Moir no le gustó “pa que se van a meter eso de Shakespeare... esa vaina clásica... qué le dice a la gente de hoy?” y ahí empezamos poco a poco a ir delimitando campos hasta que fuimos... sin pelear ni hacer declaraciones, fuimos poco a poco retirándonos; una retirada silenciosa, sin escándalo, pero clara, cada vez más clara.*

*[...]Eso fue, nosotros dijimos “vamos a hacer una obra que no sea política” salgámonos de esto y vamos a hacer otra cosa, y veamos hacia el mundo. Y en el mundo lo más importante es un señor que se llama Shakespeare y ese sí que nos va a permitir empezar a marcar la diferencia, una declaración para decir “nosotros queremos ir por aquí”. Eso es, ¿si me entiende?, eso es”. (Camacho R, entrevista 6 de septiembre 2011)*

Este rechazo que empiezan a mostrar hacia lo que podríamos llamar lo *político*, marca una nueva etapa en su forma de hacer teatro, forma que se ha mantenido hasta la actualidad. La pregunta sobre la pertinencia social de una obra cambió de lugar; efectivamente, fue un apartamiento creativo y, a la vez, sutil. El hecho de optar por conocer más el repertorio

universal, como ellos lo llaman, le apuntaba, en términos de Plata, a la creencia según la cual es precisamente el conocimiento de estos autores y de estos “otros mundos” lo que abriría nuestros ojos críticos como espectadores.

Gracias a lo anterior, puedo presentar las siguientes reflexiones, hechas a la luz de los planteamientos de Somers, sobre la situación relatada por Camacho. El MOIR, como organización política, manejaba una narrativa que ejercía en ese momento un poder sobre la forma de pensar de Camacho; una forma de pensar que como ideología tendía a homogenizar los caminos de la lucha social que debían tomar quienes pertenecían al movimiento. Somers menciona que, en varias ocasiones, se generan narrativas institucionales que nos hacen sentir controlados, pues pueden guiar nuestras acciones por medio de la imposición (Somers, 1994:629). En este contexto, la decisión de poner en escena el *Rey Lear* aparece como una opción alterna, una nueva narrativa, una forma propia para asumirse en tanto seres en el mundo así como para asumir la crítica social a través de lo que para ellos era importante: el teatro.

Sin embargo, es muy interesante ver cómo, a lo largo de la entrevista, vamos encontrando nuevos elementos con respecto a la manera de ver el arte y su papel social. Aunque en ningún momento de la entrevista se haya dicho literalmente que, antes de 1973, ellos consideraban que por medio del teatro iban a provocar transformaciones sociales concretas, sí se puede encontrar una conciencia de clase debido a la relación que existía entre el momento que atravesaban y la forma de asumir la presentación y contenido de sus obras, por ejemplo *La Tienda*.

Esto se ve altamente modificado hacia el final de la entrevista, específicamente cuando pregunto: ¿cuál cree usted que es el papel del teatro en la sociedad? A lo cual Camacho responde:

*“yo no creo que la cultura mejore a la gente; pues mire lo que le pasó a Alemania, produjo a Beethoven y mire lo que pasó. Eso no... la influencia de la cosa política en la cultura es una cosa interminable, pues yo creo que es mejor que la gente tenga la alternativa de ver una obra de Dostoievski a ver....¿ Cómo es que se llama esa joda?.... Harry Potter, que tenga otra alternativa que no sea solo Harry Potter, sino que tenga una alternativa que la gente pueda pensar, enriquecer su vida interior, su sensibilidad, etc., que*

*no se lo da a usted sino el buen teatro. El buen teatro lo hace pensar y enriquece su vida interior, enriquece su sensibilidad. Eso es.” (Camacho R, entrevista 6 de septiembre 2011)*

La cita anterior deja ver un cambio en la forma de asumir el papel del arte, cambio dado por: el recorrido que él mismo ha señalado, la trayectoria que ha realizado y las decisiones que ha tomado. Si bien hubo un rechazo abierto al teatro político separándose del MOIR y, al mismo tiempo, una apertura al teatro universal que los llevó por otros caminos, Camacho dice que nunca dejó de ser de izquierda y que cree en la transformación social. No obstante, estas palabras revelan que ya no pretende llevar a cabo la transformación por medio del teatro; de hecho, a partir de ese momento, el entrevistado procura lograr una transformación que despierte la sensibilidad del público sobre temas que no necesariamente tienen la problemática nacional como objetivo central.

En la historia reciente del Teatro Libre, específicamente durante el año 2011, Camacho y su grupo deciden montar la obra *El burgués gentilhomme* del autor francés Molière. Obra que resalta la manera en que Monsieur Jourdain, un nuevo burgués, quiere aprender los modales de la aristocracia y así alcanzar un alto grado de nobleza, pero en esa búsqueda se comporta de una forma que raya en la ridiculez.

Insólitamente, el Teatro Libre que se ha caracterizado por la defensa a la profesionalización de actores creando la escuela del Teatro Libre, decide que Jean Claude Bessudo, presidente del grupo Aviatur y miembro de la junta directiva del teatro, sea quien protagonice la obra; a este respecto Camacho comenta:

Ricardo: *“mire... Bessudo es un tipo que yo.... Que es actor aficionado desde toda la vida, conoce a Molière, él le recita a usted moliere al derecho y al revés y yo lo vi haciendo una vez El Avaro de Molière, y era muy gracioso; él tiene una cosa innata de actor; la vida lo llevó por otra parte pero él tiene una cosa nata de actor, ¿si me entiende? Una cosa nata... como gente que puede ser gerente de una fábrica pero en el alma es músico... y Bessudo es eso, Bessudo es eso; entonces mucha gente lo sabía, aquí la gente de la junta del Teatro Libre lo sabía, entonces cuando me propusieron yo dije, yo sé que él puede hacerlo y que puede hacer una cosa muy graciosa, yo eso lo sabía.*

*No es que yo voy a fabricar entre comillas un actor... como fabrican una actriz en televisión, una modelito, no!. Usted le muestra una obra y él se conoce la obra de memoria y en su interior la ha montado, la ha actuado, adentro de él la ha actuado,¿ si me*

*entiende? Entonces pues eso, es un actor nato”.* (Camacho R, entrevista 6 de septiembre 2011)

A pesar de escuchar varias críticas por este hecho, Camacho defiende su posición y asegura que no se está vendiendo, no se compara en ninguna medida con un teatro comercial y cierra afirmando que la obra en sí misma es una crítica social muy fuerte y actual. La decisión, sin embargo, tenía ciertos intereses que Camacho mencionó:

*“Como al mismo tiempo es un personaje de la vida nacional pues pensamos que eso podía ayudarnos a conseguir unos recursos, es que aquí el teatro vive en crisis, eso es una vaina muy complicada la parte económica, el teatro vive en una crisis permanente y nunca hay plata, nosotros vivimos con las uñas, hacemos esto por pura mística.*

*Esa es la idea, pero eso no implicó negociar ningún principio ni entregarnos a nada, porque primero es una obra sensacional, mas actual que el burgués no hay, una crítica al arribismo la cosa más feroz y quedó montada sin ninguna concesión*

Katherine: *¿cómo respondería a la gente que considera que eso si sería venderse?*

Camacho: *ya le contesté, vea yo me hubiera vendido si hubiera hecho una obra con una modelo y una obra ridícula como esas obras que hace el teatro nacional, eso de... “préstame tu marido” (...) cualquier persona que nos apoya a nosotros sabe que nosotros somos un grupo independiente y que no comprometemos la política del repertorio por una ayuda, nada; nadie nos ha exigido eso nunca, porque los subsidios son tan chiquitos que eso no pasa nada, eso ... eso es una cosa irrelevante.*

*Por ejemplo en Inglaterra las compañías nacionales, unos monstros ahí, están subvencionadas por el Estado en parte, y en parte por empresa privada, empresas de seguros, la lotería nacional etc, y eso no les compromete el repertorio a ellos, ellos son totalmente independientes, ellos montan lo que les da la gana y si viene alguien de la empresa privada a decirle usted tiene que montar esto, lo saca... lo mandan a freír espárragos”* (Camacho R, entrevista 6 de septiembre 2011)

Ochs, como lo menciono al inicio del trabajo, considera que de la mano del concepto de identidad, la idea del yo nos permite pensarnos como seres coherentes dentro de una sociedad, coherencia que generamos a través de narraciones en las que hablamos de nuestra propia historia. Sin embargo, se pueden generar múltiples yos y, a su vez, choques entre diferentes narrativas; esto ocurre por ejemplo en las personas que, desde la óptica de la psiquiatría, se han declarado enfermas (Ochs y Capps, 1996:22). Ahora bien, sin ser este el caso, sí se puede observar cómo en la narración de su experiencia, que surge de las

preguntas que realicé, van apareciendo nuevas líneas de pensamiento, las cuales se manifiestan no linealmente sino espiralmente, es decir, en función de las situaciones que se le han presentado a lo largo de la vida.

Tanto en la historia como en las palabras escogidas por Camacho para relatarla, encontramos algunos cambios radicales en la forma de asumirse dentro del teatro. Si bien hay puntos que nunca modificó, como su interés hacia el teatro de autor, sí vemos que adopta una manera particular para legitimar acciones por medio de la narración, acciones que, a pesar de estar en contracción con lo que dijo de sí mismo al principio, son justificadas a través del lenguaje. Por ejemplo, cuando menciona el tema de la crisis, resalta inmediatamente que con esa acción no ha vendido ningún principio, construyendo así coherencia en sus actos.

Efectivamente, Camacho toca una realidad evidente en el teatro, en otras palabras, habla sobre la falta de recursos que éste afronta y, por consiguiente, considera que la acción de tener a Bessudo en escena es correcta y acertada, pues defiende la continuidad de su teatro. Entonces, puede afirmarse que hubo una transformación en su manera de asumir la política en el teatro, para él lo importante es el repertorio, un punto que no tiene discusión ni mucho menos precio; posición que defendía ya desde 1970 al no querer comprometer sus obras con las exigencias del MOIR.

La decisión de realizar obras de autor abrió todo un espectro literario y permitió el surgimiento de un teatro interesado en ir más allá de los hechos locales, un teatro inclinado por cuestionamientos sobre la existencia, los cuales nos atraviesan por el hecho de *ser* humanos; ahora bien, la forma de crítica cambió: de la preocupación por sectores como el proletariado y el campesinado pasaron a la preocupación por promover, entre su público, el conocimiento de obras de otros países y de autores del canon literario.

Desde el principio de la narración, Camacho no sólo recrea una historia, sino que sin duda relata una experiencia de vida. La noción de *punte*, que se deriva del concepto de narrativa, permite ver que a lo largo de la entrevista Camacho dispone puntos específicos en su historia, como el caso del *Rey Lear*, para legitimar actividades del pasado y justificar acciones presentes y futuras ligadas a la historia narrada.

Históricamente, ciertos acontecimientos ya habían marcado hitos en el teatro colombiano, los cuales orientaron su camino en varios aspectos; en efecto, tanto la aparición del ya mencionado Enrique Buenaventura como la llegada del japonés Seki Sano a Bogotá, abrieron nuevos horizontes para el teatro en el país, por ejemplo: la importancia del trabajo disciplinado, consciente y además reflexivo del actor. En este sentido, considero que lo ocurrido con este grupo de teatro y sus uniones o empatías con partidos políticos, como el MOIR, forjó igualmente gran parte de lo que es hoy el teatro. Esto a su vez acarrió el surgimiento de nuevas preguntas sobre la relación entre el contexto social y el arte que allí se desarrolla; así, la decisión de romper esa unión política y dirigirse hacia otro tipo de teatro es muestra de la llegada de otro momento histórico tanto para el teatro como para la sociedad.

## **1.2 Beto Villada y el Teatro Varasanta, hacia la transformación del actor**

### ***1.2.1 Los primeros pasos en las artes escénicas***

Beto Villada, músico, actor y cofundador del Teatro Varasanta, ha tenido un largo y amplio recorrido en las artes escénicas. La entrevista y conversaciones con él fueron bastante particulares: cuando le pregunté sobre cómo empezó su experiencia en el teatro, se remitió a su infancia...

Beto: *“yo vengo de una familia paisa que se fundamentó en la dicharacheria, en los cuentos, la comunicación con la gente era a partir de dichos, de refranes todo eso. Y una familia paisa con unos que entraron al Valle a colonizar, mis abuelos fueron de Antioquia, los otros fueron de Caldas, y siempre había la cultura como de sentarse todos después de comer a hablar... el tío, el primo, del suceso, de la muerte... Entonces eso pasaba en el campo, de muy pequeño yo fui a la ciudad porque somos como producto de ese desplazamiento de la violencia de Colombia de tantos años.*

*[...] el cuento es que... no teníamos televisor y tuve la posibilidad de enfrentarme a los libros curiosamente desde muy chiquitos, entonces esa mezcla rara entre ser hijo de cuenteros, de gente paisa, de tener un espacio muy gigante para mí, para inventar, para recrear y todo eso...yo creo que es el coctel que ha hecho de mí una persona de teatro .. Luego los juegos...Fue muy interesante”.* (Villada. Entrevista 16 de Noviembre de 2011)

Asimismo, continúa relatando que su papá fue trasladado a un pueblo debido a su nueva calidad de militar antiguerrillero; entonces, ellos, toda su familia, debieron irse con él; esto causó un fuerte impacto porque él era un “niño de ciudad”... En este punto de su vida descubrió ciertas costumbres que lo asombraron y lo marcaron:

*“[...]era una zona muy hostil, de muchas carencias ..de agua... la gente rezaba por el agua entonces yo vi milagros como .. Llevar 14 meses sin llover y las cosechas de maíz se iban a dañar entonces todos los domingos se iba a rezar. La gente gritaba al cielo pidiendo agua, y yo iba a esas procesiones con mi papá y con mi mamá y para mí era muy raro ver la gente cómo lloraba y decía “nuestros animales se están muriendo, no tenemos comida.. Señor ayúdanos... si tu de verdad existes ayúdanos” y guagggggg!!! Caía agua.*

Katherine: *¿eso donde era?*

Beto: *En Nariño Cundinamarca...en los límites de Cundinamarca y Tolima, una zona guerrillera por excelencia. Entonces para mí eso era mágico. Caía un chapuzón de agua y la gente guaaaaa!! Alabado sea el señoor!! Y pun pasaba el agua, era como una muestra de que dios estaba; mi mamá me decía Dios aprieta pero no ahorca, y toda esa cantidad de dichos paisas”. (Villada. Entrevista 16 de Noviembre de 2011)*

Hasta este momento de la narración podemos ya identificar dos puntos interesantes: por un lado, la importancia que Beto da a la dicharachería, como él la llama, o cuentería, en la cual la palabra escénica tiene un papel fundamental; por otro lado, este relato deja ver que el entrevistado relaciona estas vivencias de tipo espiritual y sus creencias con sus inicios en el teatro; indicio del comienzo de una forma de pensamiento muy particular que se desarrolla más adelante.

Según Wachtel, el campo de estudio de los relatos orales parte de la idea de que la memoria no es simplemente una cuestión individual sino que inevitablemente está anclada a procesos sociales que encaminan, precisamente, interpretaciones sobre la realidad social que se afronta. (Wachtel, 1999:77) De ahí que lo narrado por Beto sobre su infancia sea tan interesante, pues ha vinculado a través de la narración conceptos y hechos sociales, a su visión del mundo y del teatro, uniendo su realidad social en ese entonces, su experiencia individual y su forma de concebir el arte actoral, eventos que de otra manera podrían estar inconexos. En esta medida, y de igual forma que en el caso de Ricardo Camacho, es a través de la narración que podemos generar una unión que da a las experiencias, en desconexión o no, un sentido particular. (Ochs y Capps, 1996)

Así transcurrió su infancia, entre dichas situaciones y sus vivencias en el colegio. A este respecto, señala que su colegio estaba adscrito a la Policía, y que allí tuvo la posibilidad de tener acceso a instrumentos musicales, como la marimba que actualmente toca. Todo esto se unió de la mejor manera y lo fue llevando por el camino del arte; esta inclinación que ya estaba en construcción también fue alimentada por profesores de su colegio:

*“Yo hacía representaciones en el colegio y me gustaba...allá había muchas mascararas...yo vengo de una cultura donde la gente se disfrazaba con máscaras en navidad. La profesora de español como en noveno me dijo por qué no hacemos un grupo de teatro... y yo dije “sí, hagamos un grupo de teatro. En décimo hubo un inter colegiado de teatro y ganamos con una obra que se llama las convulsiones de Luis Vargas Tejada y una obra que se llamaba Andrade Terán... el elixir de la juventud, eso eran unos libritos que sacaban los padres claretianos, jesuitas, yo no sé, unos libritos de Teatro de comedias españolas, Luis Enrique Osorio, entonces mi profesora me pasaba eso y yo leía y leía y a esas lecturas les miraba las posibilidades teatrales y las montaba”* (Villada. Entrevista 16 de Noviembre de 2011)

Estos recuerdos de infancia aparecen como “presencias fantasmagóricas”, las cuales están presentes en nuestra existencia constantemente (Augé, 1998:28). Las personas e historias que Beto describe aquí no son hechos puros, es decir, no se han mantenido inmodificables en el tiempo; por el contrario, pueden parecer detalles incongruentes que, al momento de ser narrados, adquieren un sentido y un lugar dentro del relato que en esta ocasión nos ocupa. Desde esta perspectiva, puede decirse que estos sucesos cobran sentido gracias a la acción narrativa, hecho que evidencia una virtud narrativa de la memoria (op. Cit 33). Así pues, las imágenes que Beto nos genera con sus palabras se sitúan en un tiempo y espacio concreto, lo cual impregna su relato de claridad.

A pesar de que entró a la universidad a estudiar química, y luego historia y geografía física, la música y el teatro siempre estuvieron latentes en su vida. Consecuentemente, decidió entrar a estudiar arte dramático en la Escuela Superior de Arte Dramático Luis Enrique Osorio; posteriormente, tuvo la oportunidad de entrar al Teatro Taller de Colombia.

Beto: *“Entonces yo entré al teatro taller de Colombia y junto a ellos empecé a viajar, los primeros 6 meses yo servía tintos, limpiaba, barría, era portero, era mensajero, y ser*

*asistente de los actores del Teatro Taller, estaba pendiente del vestuario, .... Y ahí aprendí a maquillar. ahí conocí a Batata mi gran maestro de percusión...*

Katherine: *y qué tipo de teatro hacían en Teatro Taller?*

Beto: *Ahí hacíamos teatro callejero, teatro de la calle, teatro que tenía su énfasis en la música, las imágenes, el carnaval, la fiesta, el jolgorio, que se enraíza mucho en ese teatro itinerante, de estaciones, de los viacrucis, de todas estas celebraciones españolas, religiosas, celebraban el martirio, el calvario, y todo eso, la natividad, empezamos a estudiar el teatro callejero, el teatro griego, y hacíamos unas mezclas muy interesantes, y donde muy temprano me vi como en la necesidad de empezar a componer.. Sobre mi recaía la composición musical de la obra”. (Villada. Entrevista 16 de Noviembre de 2011)*

Esta cercanía de Villada con la música será otro de los puntos fundamentales en la forma de aproximación con el teatro; en efecto, es un especialista en percusión y vientos, toca instrumentos como el alegre, la tambora, la marimba, el diyeridu y el clarinete. En lo que concierne a la música, hay que agregar que para él es muy importante, pues considera que el ritmo y la curación son ejes transversales del arte.

Durante esta época, Beto Villada conoce a Fernando Montes:

*“Ahí conocí a Fernando., Fernando empezaría un proceso con Bernardo Rey otro muchacho que estuvo en el teatro en Pontedera... tenía unas capacidades inmensas de dirigir pero no era muy director, Bernardo era más como escenógrafo.. hace mascararas.. es un genio de eso, y con Bernardo, Adriana Rojas estuvo también trabajando en Francia y en Italia con Fernando, vinieron y quisieron hacer un grupo de laboratorio teatral, de investigación teatral donde se dedicaran solamente a la exploración del oficio, de las labores del oficio, cuales son los problemas que se cocinan en el entrenamiento del actor, qué es lo que se trabaja, cómo dirigir ese entrenamiento, ellos empezaron a hacer ese trabajo en el Teatro Taller de Colombia.*

*Yo quería dedicarme más a la búsqueda personal de muchas cosas, y yo ya había hablado con Fernando porque él y Adriana Rojas.. tuvimos una simpatía desde que nos vimos, ella me propuso... que en el grupo necesitaban una persona como yo que tocara instrumentos, que se encargara de la parte musical, ella me dijo “Fernando se encarga de la parte actoral, yo me encargo de la voz”, y se fundó el grupo cenit.... Y como ese grupo era con Fernando,... y ellos ... pues un día ese grupo se abrió y Fernando hizo un grupo sin nombre de trabajo investigativo y yo no quería pertenecer a ningún nombre de ningún título de ninguna institución entonces le dije “vea Fernando” yo hasta 1993 yo tenía programado... el año... yo ya sabía qué iba a hacer en agosto del año entrante, ya había un candelaria entonces yo no podía fallarles por ética profesional.. Por... Compromiso...*

*no podía dejar abandonado un trabajo que se movía tanto entonces yo le dije... en diciembre termina la gira y acabo y me salgo del grupo de Taller de Colombia y le dije que ahí me iba con él” (Villada. Entrevista 16 de Noviembre de 2011).*

### **1.2.2 El teatro Varasanta, el inicio de un nuevo viaje.**

Así empieza la historia del Teatro Varasanta - Centro para la transformación del actor. Desde el nombre hasta la estética del recinto, nos hacen pensar en otro tipo de teatro, uno muy distinto al de los años anteriores. El teatro, ubicado en la calle 39 con carrera 15 de Bogotá, es una casa que fue comprada, y en parte construida, por los miembros del grupo; tiene tres pisos que cuentan con una sala, algunos espacios de ensayo, una pequeña oficina, una cocina y un cuarto para visitantes que lleguen de otros países o ciudades; hay máscaras por doquier, las cuales transportan a un ambiente místico.

La varasanta es “un árbol maderable y con propiedades medicinales, utilizado para diferentes funciones dentro de carnavales y celebraciones tradicionales del país”. En la página del grupo se aclara que: “la imagen de la vara engrasada a la que hay que subirse para obtener el premio nos sirve como metáfora de transformación y resistencia para un grupo cuyo fin es descubrir los secretos del arte del actor a través de la práctica teatral”<sup>5</sup>

En su relato sobre los comienzos del Varasanta, Beto menciona:

*“Los principios eran fundamentales, íbamos a entrenar todos los días a partir de las 5 hasta las 9 de la noche, cada uno tenía que dar una cuota mensual, ósea no nos pagaban, teníamos que pagar para conseguir un espacio, una casa donde entrenáramos y que nadie nos jodiera.. no íbamos a depender ni de subsidios, ni de aportes, ni de nada, íbamos a trabajar por voluntad propia y no íbamos a presentar espectáculos, nos íbamos a dedicar a la investigación teatral, a ¿qué es que es eso de la energía, del impulso, del acto total, de preparar el cuerpo?, ¿qué eso de los resonadores?, ¿qué es eso de la revelación en la escena? ¿qué es eso del presente, el actuar con el otro y el transformar el espacio? era la pregunta que nos seguimos haciendo hoy en día” (Villada. Entrevista 16 de Noviembre de 2011).*

---

<sup>5</sup> Tomado de la página del teatro el día 1 de marzo de 2012. Disponible en :<http://www.teatrovarasanta.net/>

El tema de la preparación actoral se ha planteado desde varias perspectivas, dentro de las más importantes encontramos la de Stanislavski, quien, a partir de su método de acciones físicas, abrió todo un espectro sobre la importancia del actor y del teatro, como presencia viva, con respecto al teatro escrito. Entonces, el actor empieza a concebirse no sólo como aquel que representa un papel ya caracterizado por el dramaturgo que le concierne, sino como un actor que crea a partir de la acción física su personaje. Llevar a cabo esta tarea implica pasar por el estudio de bases psicológicas y sociológicas sobre el comportamiento humano; así, desde la perspectiva de este autor, se propone un método de actuación cuyo principal objetivo es la constitución psicológica e histórica del personaje. (Stanislavski, 1999). Asimismo, Stanislavski resalta en sus libros la importancia de cada uno de los elementos de la escena en relación con la tarea del actor, generando propuestas sobre el uso del vestuario, la escenografía y el maquillaje.

Las reflexiones que surgieron alrededor de todas estas preguntas fueron muy fructíferas tanto para el momento que atravesaba el teatro en Bogotá como para el que Beto experimentaba como actor, pues crearon una ruptura en la forma de pensar el teatro. Beto, por su parte, fue atraído por el trabajo que proponía Fernando Montes, quien se dedicaría a una investigación más profunda sobre el quehacer actoral. En efecto, Montes había sido alumno directo de Jerzy Grotowski, director y actor polaco célebre por desarrollar una teorización acerca del *teatro pobre* (Grotowski, 2006) en la cual, en oposición y complementariedad a lo planteado por Stanislavski, cuestiona todo lo que considera superfluo en el teatro, como el vestuario, el maquillaje y la escenografía; en cambio, dando un papel central al actor, a su cuerpo y al trabajo investigativo que podía realizar a partir éste en la escena.

En este panorama, aparecerá posteriormente Eugenio Barba, director del Odin Teatret y fundador del ISTA (International School of Theatre Anthropology), quien también contribuyó en la consolidación de esa nueva forma de entender el teatro que se gestaba ya en Fernando Montes y sus compañeros. Barba propone la antropología teatral como un nuevo campo de investigación: *“el estudio del comportamiento del ser humano, cuando utiliza su presencia física y mental, según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada”*. (Barba, 2012:13)

Aunque el Varasanta realiza posteriormente montajes y obras teatrales con una escenografía muy detallada (vestuarios, máscaras y demás elementos); el interés principal se dirige a la investigación y al problema de la escena, algo distinto de lo que Beto venía haciendo con el teatro callejero. A este respecto, hace alusión a sus actividades anteriores: *“Yo había pasado por muchos años de representación, de animar, de mostrar la cara feliz casi como de resolver los problemas de aburrimiento de la gente, como un bufón de la sociedad”* (Villada. Entrevista 16 de Noviembre de 2011).

Así, el grupo del Teatro Varasanta es reconocido por su riguroso trabajo de entrenamiento, el cual se caracteriza no sólo por el tiempo que sus miembros le dedican, sino también por la dificultad del mismo. He tenido la oportunidad de asistir a los talleres de cuerpo dictados por Fernando Montes, muy cercanos al tipo de ejercicios que ellos realizan, aunque con menor intensidad, y resulta ser una tarea altamente demandante de energía física y mental.

Si bien toda acción teatral y artística requiere de mucho entrenamiento, los ejercicios que empezaron a realizarse al interior de diferentes grupos basados en las teorías de Grotowski y Barba cambiaron formas de concebir la tarea del actor. Al interrogar a Beto sobre su relación y primeros encuentros con Fernando Montes, cuando paralelamente pertenecía al Teatro Taller de Colombia, comenta lo siguiente:

*“Claro, pues nosotros sabíamos que él estaba trabajando allá y que era muy bueno tener un taller con él, y nos dio palo porque el entrenamiento nuestro era para hacer imágenes y hacer cosas de representación pero el detalle, digamos un entrenamiento básico fundamental para el actor, no lo teníamos, un entrenamiento de banderas, para hacer acrobacia en saltos, pero no el entrenamiento para moldear la energía, de los impulsos, de los contra-impulsos, manejábamos la voz de una forma extraordinariamente buena, porque era la calle y la calle nos obligaba a tener un entrenamiento de voz muy fuerte”.* (Villada. Entrevista 16 de Noviembre de 2011).

Los anteriores fragmentos de la entrevista nos permiten reflexionar sobre la tarea del actor y del teatro como tal; efectivamente, y como lo menciona Beto Villada, el simple cambio en la forma de concebir el entrenamiento tiene como consecuencia cambios en la concepción sobre el papel del teatro: dejar de ser un *bufón de la sociedad* para ejercer un papel transformador de su propio cuerpo y de las sensibilidades de los demás.

He tenido también la oportunidad de tener clases de música con Beto, clases de tambora principalmente; sin embargo, durante esa experiencia pude aproximarme a otros instrumentos de percusión bajo su guía y, asimismo, verlo dar clases de diyeridu a sus alumnos.

En esas ocasiones, pude apreciar que Beto considera esencial el ritmo sobre el escenario, tanto a nivel físico individual como grupal; en efecto, busca sincronizar el ritmo de la voz con la que se emite el texto actoral con el del cuerpo mismo. Fui consciente de esta relación mutua entre todas las partes del cuerpo y sus distintas habilidades cuando en una ocasión me puso a bailar cumbia, con el fin de poder entenderla en el cuerpo y, seguidamente, tocarla en la tambora<sup>6</sup>. Para Beto, la percusión es la *madre de todo*, y señala que es a través de la exploración del movimiento, de la voz y del sonido que se logra generar una presencia en el escenario y se hace posible la comunicación con los espectadores.

Esta prevalencia que empieza a tener el trabajo del actor más allá del texto, marca una época y una tendencia del teatro que se mantiene actualmente, lo cual, como he dicho anteriormente, acarreó un cambio en la concepción del teatro como arte. Con respecto a lo anterior, Fischer explica que focalizar el performance como un arte efímero abre nuevas posibilidades de aproximación al mismo, las cuales, a su vez, pasan de comprender el arte como un artefacto inmodificable y puro a comprenderlo como un evento en el cual lo físico toma protagonismo, dando a luz nuevos significados en cada obra. (Fischer-Lichte 2008:162)

La constitución de la identidad personal es una compleja interacción temporal en la que construimos y significamos constantemente nuestro presente, pasado y futuro (Friedman, 1992:853); entonces, partiendo de la premisa anterior, puedo decir que Beto ha generado un proceso de auto-identificación a través de la narración y recreación de su propia vida y a través de un acto de memoria que le ha permitido seleccionar lo que es digno de contarse. Así las cosas, todo lo que Beto ha manifestado hasta este punto es una constante

---

<sup>6</sup> Notas del diario de campo

resignificación de sus actos y decisiones pasadas, lo cual contribuye a generar continuidad entre estas últimas y las situaciones actuales de su vida.

Según esta narración, la interpretación que Beto hace de su arte y de su tarea durante el tiempo que estuvo en el Teatro Taller, en comparación con el trabajo que proponía Fernando Montes, lo llevó a posicionarse frente a su quehacer y frente a la sociedad, sentando así una postura sobre lo que para él representa el trabajo del actor.

### ***1.2.3 Kilele: una experiencia física y espiritual***

Una de las obras más importantes y representativas del Teatro Varasanta es *Kilele, una epopeya artesanal*, escrita por Felipe Vergara, que obtuvo una beca de dramaturgia del Ministerio de Cultura en el 2005 y trata sobre los acontecimientos ocurridos en la masacre de Bojayá el 2 de mayo de 2002<sup>7</sup> y en todo el Atrato y la travesía de los sobrevivientes y de las almas en pena que no han podido descansar en paz. Aunque exploraré esta obra en el segundo capítulo, me detendré en ella también durante esta sección, pues las apreciaciones de Beto al respecto fueron importantes a la hora de comprender su visión de su quehacer en el teatro.

Esta obra, genera varias atmósferas rituales de una manera muy particular; de hecho, cuenta con la presencia de velas, imágenes religiosas y varios cantos. Además, sin manejar un lenguaje panfletario, toca puntos sensibles de la sociedad, por ejemplo: la ya mencionada masacre y las preocupaciones por la reivindicación social de las poblaciones afrochocoanas. En suma, esta obra apunta a un momento y a un problema muy particular de nuestra sociedad, como es el enfrentamiento entre diferentes grupos armados del país como: los grupos paramilitares, los grupos guerrilleros y las fuerzas militares. Desde esta perspectiva, puede decirse que es una obra con un tema y personajes bastante locales, pero,

---

<sup>7</sup> En esta fecha, hubo una explosión de una pipeta de gas en la iglesia del mencionado municipio chocoano ubicado en las riberas del Atrato, a causa de un enfrentamiento entre grupos paramilitares y guerrilleros. (El Tiempo: 4 de mayo de 2002). Un año después se imputaron cargos a militares, entre ellos se incluye el batallón Manosalva, por no actuar adecuadamente para impedir la masacre y proteger a la población a pesar de que hubo varios informes sobre la presencia de los grupos en la zona. ( Archivo digital de El Tiempo 16 de julio de 2003: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-967707>)

en términos generales, hace referencia a la guerra, la cual ha sido experimentada por varias poblaciones del mundo. En relación con esta situación, Beto dice lo siguiente:

*“Nosotros somos herederos de muchos años de violencia y estamos en un momento político muy importante que es un momento paramilitar, este momento del último gobierno, este momento de justicia, reparación, fosas comunes, almas deambulando, masacres, la barbarie humana, la ignominia, injusticia, el perdón, el olvido, la reparación, las madres que sufren, el desplazamiento forzado, los intereses económicos de unos pocos, el poder, el abuso de la adultez, del poder, del dinero, la incapacidad que tiene el estado para proteger a los que estamos dentro del país, la necesidad de hacer justicia por mano propia porque hay mucha injusticia, esos títulos que pertenecen a la realidad social nos tiran y nos impulsan a hacer cosas que se presentan por magia; Kilele fue un suceso histórico muy importante en la vida de Colombia y la masacre que hubo allá, que tu sabes lo del encuentro paramilitares y guerrilla, entonces una guerra sucia, una guerra donde se utilizan armas no convencionales aniquiladoras, ahora la violación de las mujeres es un arma de guerra, el solo hecho de que las mujeres sepan que tienen una .. 24 horas para abandonar este sector rural y si no vienen llegan los paramilitares y lo primero que hacen los paramilitares es llevarse todas las mujeres... de solo miedo se van todas las mujeres, es un arma de hierro, y esa cosa tan escabrosa de tortura animales, ese coctel macabro de la droga, el alcohol, las armas, el dinero y la injusticia, eso es macabro, una persona que coge a otra persona, le quita el corazón estando vivo, lo descuartiza con moto sierra, esa persona tiene en la cabeza drogas alucinógenas, tiene trago, tiene dinero, tiene poder, tiene armas y tiene protección, eso se hace por ese coctel malo que existe solo en Colombia, esa suma de esas cosas hicieron que pasara este hecho del chocó en donde murieron 119 personas”.* (Villada. Entrevista 16 de Noviembre de 2011).

Blair, afirma que en sociedades, como la colombiana, que han vivido dramas asociados a la guerra surge la necesidad de recuperar el pasado en forma de memoria colectiva, para ello es importante poner en la escena pública narraciones y discursos de donde haya reconocimiento del dolor. “Esta recuperación de la memoria sería entonces –en el caso del dolor y el sufrimiento una forma privilegiada de poner el dolor en la escena pública y contribuir así a sanar las heridas de la guerra” (Blair, 2002:28)

En este contexto Beto afirma que la obra se convierte en un rito, una memoria y una forma de retribución moral...

*“ (...) Después extrañamente se convirtió en una obra muy importante como Guadalupe Años Sin Cuenta para La Candelaria, como Moliere o La Agonía del Difunto para el Teatro Libre, obras muy representativas en un momento muy especial ; esta obra es*

*catalogada en el teatro contemporáneo colombiano como la obra más representativa de una realidad colombiana, pero es una, no sé los críticos lo llaman de muchas formas, pero hay algo de retribución, es un rito, es un rito, cada obra la concebimos es como una... es en memoria de cada uno de los muertos y es como retribución moral, no sabemos, pero es una obligación nuestra como seres humanos devolver un poco eso que se les fue negado, como seres humanos vivos, que sentimos el dolor de humanidad, lo bárbaro que fue eso, lo injusto, el perdón..”* (Villada. Entrevista 16 de Noviembre de 2011)

Aquí encuentro un punto interesante a tratar: la obra como una memoria de cada uno de los muertos. Elisa Blair comenta, a propósito un texto del teólogo Johann Metz, una idea muy interesante: como sociedad tenemos el deber de construir una “cultura de la memoria que mantenga vivo el recuerdo de las víctimas de la violencia como acontecimiento histórico y de hacer gala de símbolos y ritos de conmemoración para conjurar y derrotar el olvido” (Blair, 2002: 15). En las palabras de Beto encontramos elementos que nos permiten entender esta obra como un rito, pues se hace en conmemoración al hecho y se convierte en una oportunidad para retribuir y rememorar a los muertos y a los vivos víctimas del atentado. Además, es un rito que, gracias a la obra, logra traspasar los límites de la comunidad donde ocurrieron los hechos; en efecto, llega a otras personas abriendo la posibilidad de crear una memoria social frente a lo ocurrido.

Como lo menciono arriba, la obra no maneja un lenguaje panfletario pero sí genera una posición por parte de los actores, del director y del escritor sobre los acontecimientos sociales a los que hace referencia. En este sentido, pienso que hay un componente político en *Kilele* que, sin embargo, se transmite en otros términos y desde otra perspectiva:

*“En el sentido de que en el fondo la política desde la Grecia antigua es... la política es el arte del bienestar de todos, es un arte y nosotros tenemos una persona, un vocero, que tiene la... un acto político tiene que ver con una consciencia, con el modo de pensar, con generar nuevas actitudes”.* (Villada. Entrevista 16 de Noviembre de 2011)

Basada en este comentario, formulo una nueva pregunta, en ésta pretendo indagar si, teniendo en cuenta su afirmación anterior, considera que *Kilele* es un acto político o no y responde lo siguiente:

*“En ese sentido se convirtió en un acto rotundo político, rotundo, rotundo de creadores. Es un acto político que se hace, ¿sabes por qué se hace? Yo creo porque además de que se comenta y se denuncia el hecho con un lenguaje poético, digamos el lenguaje del teatro es*

*un lenguaje muy amplio, es la magia del teatro, tiene esos ingredientes, el teatro es trasgresor, el teatro es transformador el teatro acusa, señala sin señalar, el teatro sugiere sin determinar, el teatro remueve y dirige las cosas y las pone de otras formas y les da matices en sus colores, en sus énfasis, en su dirección, en la puntualidad y en el tratamiento de los temas, en las formas, en las texturas, en los olores, eso es lo que hace el teatro, (...) es una magia del teatro, ¿y por qué se hace?, se hace para que no vuelva a suceder, yo hago esta obra, y cada vez que yo hago esta obra yo pienso en los acontecimientos, para mí es muy especial, la preparación física mía... además porque yo pierdo un kilo cada vez que presento esta obra.. el aporte a la retribución de la naturaleza y todo eso.. hay algo mío, mi alma especial ahí, es dirigida es concreta, soy oficiante de algo; yo como actor del grupo en esta obra yo muevo los hilos, cada uno de nosotros mueve los hilos de algo, pero yo siento que especialmente yo muevo unos hilos muy especiales, en ese sentido soy muy importante para esa obra, yo lo hago con mucho gusto, es muy doloroso, es fatigoso, mi alma se arruga, **pero el consuelo político es que ese tipo de demanda, ese tipo de cosas no se vuelvan a repetir y en ese momento es un hecho político**, a nuestra obra han venido muchas personas, han venido dirigentes políticos, una vez el back stage, lo que pasa detrás la gente no lo conoce, han pasado mil cosas mágicas y raras, raras rarísimas como por ejemplo, hay elementos muy especiales de la obra, del rito, que son las velas, el ramo de flores, el moño, y muchas veces se me desaparecen los ramos, se cambian de sitio, yo lo dejé acá pero termina allá detrás de la materia y la vela que yo iba a prender acá con los fósforos que dejé acá no aparecen, pero aparecen arriba en el armario como para caerse, ¿quién los puso ahí?, no sé... nadie. Momentos antes de empezar se funden los bombillos del camerino, saco las flores, pongo las flores y desaparecen con florero y todo y el florero termina por allá en otro lado. Entonces son cosas muy raras, muy extrañas, muy energéticas, de mucha energía, de mucha reconsideración hacia el mundo, hacia uno..." (Villada. Entrevista 16 de Noviembre de 2011).*

De este material podemos derivar cosas interesantes, por ejemplo la conexión que hace el entrevistado entre la idea de política y el hecho de *mover hilos*, los cuales van más allá de la materialidad, es decir, ese acto de memoria y retribución no se realiza sólo para los vivos, sino también para los muertos. Con respecto a los fenómenos extraños del camerino, parece que Beto intuye que éstos tienen que ver con esta retribución, lo que hace que la obra cobre un sentido muy especial.

Así, al interior de esta obra, tanto el ejercicio político como la retribución son efectuados por el grupo de forma espiritual. No podemos definir cuál es el fin de esta obra porque equivaldría a encerrarla en un solo significado, pero a través de esta entrevista sí podemos ver cómo Beto apunta a un ejercicio de memoria y a nueva sensibilización por medio de

*Kilele*. La retribución no se hace simplemente en un sentido material; de hecho, aquí vemos toda una espiritualidad involucrada: hay una retribución no sólo para los familiares y personas que quedaron vivas, sino también a las almas de las víctimas de la masacre, es decir, hay una retribución para los espíritus.

Este relato nos revela de nuevo un cambio de perspectiva muy importante en Beto: la tarea del teatro, por decirlo de alguna manera, ya no consiste en la parafernalia del maquillaje y el vestuario, sino en el ejercicio de creación y transformación. De esta manera Beto ha constituido y dado sentido a sus experiencias de vida, desde su infancia hasta sus actividades actuales, a través del acto de narrar.

### **1.3 Juan Monsalve: pensamiento y experiencias de vida, la crítica al poder a través de la apertura a la poética.**

#### ***1.3.1 Los principios: teatro Acto Latino, teatro en las calles.***

Juan Monsalve, director del Teatro de la Memoria, resultó ser poseedor de un lenguaje complejo e ilustrador a la vez. Como mencioné anteriormente, mis primeras preguntas estuvieron enfocadas a indagar sobre los primeros pasos personales en el teatro; en este caso, Monsalve las respondió contando que todo empezó desde su infancia, cuando leía las obras de teatro en la biblioteca de su papá y continuó, posteriormente, en el colegio cuando creó un grupo de teatro. Durante el bachillerato conoció a Sergio González, esto confluó en la creación del teatro Acto Latino en 1967, el cual dirigió por varios años.

Al respecto de esta experiencia con el Acto Latino, él comenta que hacían un “*teatro experimental y un teatro político (...), teatro experimental como su nombre lo dice es un teatro que experimenta con las formas y tiene esa virtud pero tiene el defecto de no tener las conexiones con las raíces, con las tradiciones; el teatro experimental fue un fenómeno que se dio a partir de los años 60 – 70s, hubo un boom grande en Europa, en Estados Unidos, luego en Latinoamérica.* (Monsalve J, entrevista 23 de octubre de 2011)

Como también lo vimos en Camacho, la efervescencia política del momento marcó las acciones de muchos estudiantes y, por ende, las de muchos artistas porque, para ese entonces, la academia era uno de los principales núcleos de formación de grupos teatrales. Aunque Monsalve no tuvo un grupo universitario, su experiencia con el Acto Latino estuvo muy relacionada con lo que experimentaban varios de los grupos jóvenes en ese momento:

“Monsalve: *no hacíamos parte de ese movimiento, yo trabajé en universidades pero el Acto Latino era independiente, nos presentábamos mucho en las universidades también.*”

Katherine: *¿los afectó entonces toda esa época política... Todo lo que estaba pasando en ese momento con el teatro y los partidos?*

Monsalve: *Claro, claro que nos afectó mucho, éramos en ese momento muy radicales y teníamos una posición más anarquista; pero a mí ya después no me interesó mas la política y esto. Hicimos una obra sobre Chile, sobre el golpe de estado a Allende y la dictadura de Pinochet, una obra basada en el teatro experimental de Peter Weiss que tiene mucho éxito acá y era una obra que denunciaba todo lo que había ocurrido con la dictadura de Pinochet. Además, nos echaron del teatro del Parque Nacional que nosotros administrábamos, el Estado no echó de allá.*

Katherine: *¿por qué?*

Monsalve: *porque aparecíamos como muy radicales, por problemas políticos digamos y después entonces nos fuimos a vivir en una comuna y empezamos a hacer happening y teatro en la calle, nos abrimos, estuvimos haciendo teatro en la calle mucho tiempo con otras técnicas, hicimos los primeros happenings que se hicieron aquí en Colombia, los hicimos en el 76 y tenía implicaciones políticas también, en esa época era muy duro, había mucha represión y metían muchas veces a la cárcel.*

Katherine: *¿ustedes estuvieron en la cárcel y todo?*

Monsalve: *¡claro! por hacer teatro jaja*

Katherine: *¿y esa represión afectó en alguna medida el tipo de teatro que quería hacer?*

Monsalve: *a no, que nos hubieran amordazado no no. Nosotros seguíamos haciendo lo que queríamos. Ahora, fuimos cambiando las formas de hacer teatro pero no por las razones de la persecución política que hubo en esos años sino porque fuimos madurando también nuestros conceptos”. (Monsalve J, entrevista 23 de octubre de 2011)*

A pesar de que Monsalve accedió a hablar de este tema, lo cual es importante en tanto nos permite ver un inicio hasta cierto punto común con el del Teatro Libre, prefiere, y de hecho a ello me lleva durante nuestra charla, hablar de lo que fue su experiencia posterior a Acto

Latino, la cual empieza entre 1978 y 1980. En esta época conoce a Eugenio Barba y es invitado a la Escuela Internacional de Antropología Teatral; según Monsalve, desde ahí todo cambió, empezó a conocer sobre las técnicas orientales y a interesarse por los teatros sagrados, teatros de origen, como él mismo los llama.

### ***1.3.2 Un camino hacia nuevos conocimientos***

En este orden de ideas, continúa relatando que durante esa época fue cautivado por los teatros chinos, por los de Japón y, en general, por las técnicas orientales. Aunque el tema oriental no es nada desconocido para los actores y directores, pues históricamente muchos han optado por conocer el arte de india (Artaud y Grotowski entre otros), me interesó mucho que para él este tema fuera tan importante y transversal en su trabajo, entonces, decidí generar nuevas preguntas y opiniones al respecto:

*“Katherine: todo esto del teatro oriental resulta muy interesante, si quiere podríamos profundizar sobre esta diferencia que usted encuentra entre los teatros “orientales” y “occidentales”.*

*Monsalve: Si, yo había estudiado a Antonin Artaud, el teatro de la crueldad, el teatro y su doble y otros textos y me había producido una curiosidad muy grande oriente y cuando estudié filosofía también me interesó mucho la filosofía oriental y cuando conocí a los maestros orientales y vi su teatro, vi que había una gran diferencia porque los teatros orientales están fundamentados en sus textos sagrados y por otro lado tienen una antigüedad muy grande y sus lenguajes han sido codificados desde miles de años antes y se conservan hasta hoy día, entonces son teatros con un alto perfeccionamiento técnico y con una alta calidad estética que es muy superior a los teatros europeos. Los teatros europeos desafortunadamente perdieron la memoria se dedicaron a innovar de alguna manera, cada año como las modas, por ejemplo no sabemos qué ocurrió con el teatro griego, el teatro isabelino, el siglo de oro; el arte del actor no quedó, quedaron solamente los vestigios literarios, las obras, quedaron reseñas de los escenarios, reseñas de los vestuarios, pero del arte del actor no quedó nada, entonces el teatro occidental perdió sus raíces, este es uno de los problemas esenciales que tiene; en cambio los teatros orientales han conservado sus raíces hasta hoy día, entonces los podemos estudiar. Yo me dediqué básicamente a estudiar los teatros de India, de Bali en indonesia que es un caso muy particular, y los teatros japoneses, también estuve trabajando y tuve maestros del teatro chino de la ópera de Pequín, pero no me metí a investigar sobre este teatro; los teatros orientales tienen unos lenguajes altamente codificados como te dije y entonces todo está*

*prescrito, el lenguaje de los pies, de las piernas, del tronco, de los brazos, de las manos, del rostro y está perfectamente codificado”.* (Monsalve J, entrevista 23 de octubre de 2011)

En este punto de la entrevista encontramos una observación muy interesante y es la división que Monsalve hace entre los tipos de teatro. En ningún momento niega la pluralidad de cada uno de ellos, pero sí encuentra una diferencia entre el teatro occidental y el oriental, a saber, la falta de “tradicición” y de memoria del primero en lo que concierne al quehacer del actor.

Algunos teóricos teatrales nacidos en países europeos, como Grotowski y Artaud, enfocaron varias veces su mirada hacia el teatro de Bali, hacia el Kathacali y hacia varias técnicas de diferentes teatros orientales. Para Monsalve, encontrar el teatro oriental fue encontrarse con un tipo de verdad puesto que, desde su perspectiva, apunta a un conocimiento profundo, en relación con lo sagrado, que no está basado en la experimentación ni en la especulación.

La actitud que Monsalve adopta, que también percibimos en el trabajo de Beto y el Teatro Varasanta, la elección y la manera de relatar el porqué de su preferencia hacia el trabajo de los teatros orientales son ya un posicionamiento frente a la sociedad, igualmente una crítica a una forma de actuar que para él es evidente en occidente. Dicho lo anterior, puedo hacer una reflexión fundamental al respecto: la crítica social en el teatro no sólo tiene lugar en las obras como producto que se presenta a un público, sino que también se da en la escogencia de las formas de trabajo; en este sentido, lo expresado en la entrevista es una forma de posicionamiento que, en este caso, él realiza a través de la narración y del lenguaje.

*“[...] Es que los teatros europeos occidentales carecen de lenguaje, siempre se está improvisando, los procesos son de creación de la obra tu sabes.. a través de la improvisación, eso existe es porque no tiene raíces, porque si tuviera raíces, si tuviera digamos la herencia como existe en los teatros orientales entonces no es necesaria la improvisación. En los grandes teatros orientales no es necesaria la improvisación ni el laboratorio porque entonces para construir por ejemplo un anciano, tú no tienes que experimentar o improvisar a ver cómo lo construyes, cómo lo creas, sino que ya existe la manera de crearlo, se ha transmitido en diferentes generaciones, entonces se aprende”*

*En india el teatro tradicional está comprendido en una teoría y una práctica.... Un libro que se llama el  $\neg$  Natyasastra<sup>8</sup> y escrito por Barata eso es como seis siglos antes de Cristo y a diferencia de la poética aristotélica esta poética es una poética práctica, una poética escrita por un artista y no por un filósofo como Aristóteles, entonces es muy diferente. Pero digamos, mi interés no era de ninguna manera copiar los teatros orientales, sino aprender esos principios. Lo que estudia la antropología teatral es al hombre en situación de representación y son los principios que retornan, de manera que este punto de vista revolucionó mucho el punto de vista que se tenía antes en las escuelas clásicas, tu sabes, que en las escuelas clásicas estudiaban o estudian todavía los teatros por naciones, entonces estudian el teatro inglés, el teatro francés, el teatro italiano. Lo que hace la antropología teatral no es eso, la antropología teatral hace un estudio transversal de la escena y entonces compara diferentes culturas y saca conclusiones. Por decirte algo, estudian como manejan los pies los del teatro Nô del Japón, los del teatro Khatakali de la india, o como usan los pies los del ballet europeo o los de la comedia del arte entonces saca conclusiones alrededor de esto” (Monsalve J, entrevista 23 de octubre de 2011)*

Este último fragmento nos revela dos puntos importantes a tratar: por una parte, a través de su narración se remonta a los padres de la filosofía occidental para establecer la diferencia, a su modo de ver, entre estos tipos de teatro; por otro lado, aparece el tema de la antropología teatral, que como lo menciona Monsalve, fue iniciada por Eugenio Barba en Dinamarca.

¿En qué direcciones puede orientarse un actor o un bailarín para construir las bases materiales de su arte? es la pregunta que la antropología teatral intenta responder. Por ello, ésta no busca principios universales sino indicaciones útiles, “consejos, indicaciones que probablemente resultarán de utilidad para la práctica escénica” (Barba, 2010:15). Barba asegura así, que actores y bailarines utilizan, en lugares y épocas distintas, y a pesar de las muchas formas estilísticas propias de cada tradición, algunos principios similares. Hallar esos principios “que retornan” es la primera tarea de la antropología teatral. Para ello estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del hombre en una situación de representación.

---

<sup>8</sup> Antiguo tratado que describe posturas de danza y algunas esculturas de templos con varios siglos de antigüedad que muestran dichas poses.

De la misma forma que en el Teatro Varasanta, en este escenario el entrenamiento actoral cobra un valor fundamental. Asimismo reaparece el ya mencionado Grotowski, quien, según Monsalve, fue el consejero de la Antropología Teatral hasta su muerte e hizo tres grandes aportes referentes a lo físico, concerniendo tanto al teatro como al actor de todos los teatros: primero, la alteración y composición de nuevos equilibrios; segundo, el trabajo de oposiciones tanto a nivel del actor como a nivel del manejo del escenario; y tercero, el manejo de la energía en el tiempo y en el espacio. Así, sin negar la función del texto en el teatro, Monsalve otorga un papel fundamental al trabajo corporal del actor:

*“Por una parte, no manejamos los tiempos ordinarios porque los tiempos ordinarios son los que trae el espectador y si uno reproduce esos tiempos ordinarios, inmediatamente decae la atención del espectador, entonces se altera el tiempo y hay dos maneras reconocidas de alterar el tiempo, también están en la física cuántica, que es por un lado comprimir el tiempo, acelerar los tiempos, y por otra parte, dilatar los tiempos de manera que al crear nuevos tiempos, creo una nueva percepción y crear también nuevos espacios, el espacio tampoco se trabaja a nivel realista, en la escena no hay la reproducción de un espacio real como existe en los teatros naturalistas sino hay la creación de nuevos espacios imaginarios entonces está... En el tiempo y en el espacio no solamente corresponde a la arquitectura escénica, sino corresponde al actor mismo, a cómo maneja su cuerpo, cómo maneja sus nervios, sus músculos, cómo maneja sus emociones”* (Monsalve J, entrevista 23 de octubre de 2011).

Siguiendo con la línea de los comentarios anteriores, éste hace referencia al surgimiento de elementos importantes que, sobre el escenario, buscan atraer la atención del espectador y que van más allá de las palabras o, mejor dicho, del texto que los actores recitan. Al retornar a algunos de los principios del trabajo actoral presentes en diferentes culturas, Eugenio Barba crea un “cuerpo en vida” responsable de mantener la atención del espectador. La aplicación de estos principios en el cuerpo del actor produce tensiones físicas pre expresivas, las cuales se encargan de generar la presencia y de dar vida al cuerpo en el escenario: *“Mientras que comedias, tragedias y farsas tienen una forma y un contenido, los ejercicios son forma pura, entrelazados de desarrollos dinámicos sin trama, sin historia. Los ejercicios son pequeños laberintos que el cuerpo-mente del actor puede recorrer para incorporar un modo de pensar paradójico, para distanciarse de la propia manera de actuar cotidiana y desplazarse al campo de la acción extra cotidiana de la escena”* (Barba, 2008:103)

Monsalve me permitió asistir a uno de los entrenamientos, al cual acudieron miembros de su grupo de teatro. Al principio de la sesión, cada persona realizaba su calentamiento personal; seguidamente, Monsalve indicaba algunos ejercicios, uno de ellos fue generar movimientos a partir de impulsos corporales, movimientos que serían realizados sólo en dos direcciones escogidas por cada uno; posteriormente, fue modificando las especificaciones del mismo ejercicio, por ejemplo cambiar de dirección, reducir el espacio y reducir el movimiento a su mínima expresión posible<sup>9</sup>. Esta experiencia fue muy enriquecedora en la medida en que me permitió comprender un poco más lo dicho por Monsalve y por Barba: efectivamente, se establece una relación entre cuerpo y mente, en la cual le es posible al actor adquirir una técnica que le permita educar su cuerpo y no mantener el suyo cotidiano. Esta importancia que Monsalve otorga al trabajo del actor por encima de la del texto, que también se manifiesta en el Varasanta, junto con lo que vi durante el entrenamiento, contribuyó a que el cuerpo sea pensado como un espacio del saber. (Pink, 2009:24).

Cómo vemos a través de esta percepción personal de Monsalve, hay un cambio en la comprensión del quehacer teatral y en el papel que representa en la vida de los seres humanos; un cambio que se enfoca más en la transformación de los actores a partir de su cuerpo.

Adicionalmente, vemos que Monsalve se va posicionando desde su narración frente a su propia historia (Ochs y Capps, 1996), esto se evidencia cuando resuelve conducir la entrevista hacia un camino distinto del que yo había previsto inicialmente con mis preguntas sobre el grupo Acto Latino. En este sentido, es el entrevistado quien decide qué experiencias de su vida son significativas y relevantes en el tema tratado, dejando de lado las que, en este momento de su vida, considera secundarias; en fin, realiza una *edición* de sus recuerdos y pensamientos, o, como Augé lo llama, una labor de jardinería (Augé, 1998:23).

---

<sup>9</sup> Notas diario de campo.

### ***1.3.3 Política y teatro: relación histórica***

Previamente a la entrevista, le comenté a Monsalve que había indagado sobre la historia del Teatro Libre y que, por consiguiente, me interesaba ver esas relaciones que el teatro había tenido con la política así como las posiciones actuales al respecto. Monsalve, sabiendo esto, trajo a colación espontáneamente el tema en medio de la entrevista, haciendo observaciones muy interesantes que ameritan ser incluidas aquí.

*Monsalve: Mira, las relaciones sobre arte y política son muy complejas hay algo que quiero mencionarte y es que en la historia occidental .. desde Grecia.. la Grecia antes del siglo V: los políticos, los filósofos expulsan a los poetas de la república.*

*Katherine: Platón*

*Monsalve : sí, Platón exactamente. Y entonces esto causa una especie de diáspora de los artistas, y los artistas ocupamos en occidente un lugar marginal en la sociedad y eso es gravísimo y eso es culpa de Platón y su pandilla, si hubiera sido de otra manera, como ocurre en otras sociedades, por ejemplo en la balinesa el arte está integrado a toda la sociedad, no hay diferencia entre arte y vida, sino que hay una unión entre arte y vida, en Bali por ejemplo toda la gente es artista, ya sea carpintero, sea rey, sea ministro, sea lo que sea toda la gente cultiva el arte, pero en occidente el arte se separó de la política y de la filosofía.*

*Hay una anécdota que yo siempre cuento y es que cuando Sócrates fue condenado a morir bebiendo la cicuta, entonces dice la leyenda que un músico le propuso que aprendiera a tocar flauta y Sócrates se negó, si Sócrates hubiera aceptado tocar flauta y aprender música tal vez la historia de occidente hubiera sido otra cosa, en relación a este problema que estamos mencionando, pero al expulsar digamos los artistas de la república, lo que hicieron fue dividir arte y ciencia cuando arte y ciencia son dos ramas del conocimiento aplicado, de mismo conocimiento: lo que ocurre es que una rama es a nivel sensible y la otra es a nivel racional. En el antiguo Egipto se entendía de igual manera: arte y ciencia son dos ramas del conocimiento que pertenecen al mismo árbol, entonces en occidente no se considera que el arte sea parte del conocimiento, sino que el arte es una especie de divertimento y que no tiene ninguna importancia en el presupuesto nacional ni a nivel de los ministerios, fíjate que el ministerio de cultura no recibe lo mismo que recibe el ministerio de guerra; parece una obviedad pero si uno piensa dos veces debería ser al contrario, debería haber más inversión digamos en la cultura que en la guerra, entonces esta relación entre arte y política viene desde la antigüedad. (Monsalve J, entrevista 23 de octubre de 2011)*

En su texto, Augé asegura que “los mitos del futuro han sido vividos por millones de individuos que han creído en ellos y sobre todo que han concebido una idea personal del sentido que había que otorgarles” (Augé, 1998:62). En este caso, aunque no estamos hablando de un mito del futuro en sentido literal, esta alusión a la historia griega, en la cual se enmarcan los grandes mitos y relatos considerados base de la cultura occidental, es narrada y paralelamente interpretada por Monsalve. En efecto, la visión personal que el entrevistado tiene sobre la historia, y la respectiva integración de ésta a la “partitura de su existencia” (en palabras de Augé), la cargan de sentido al originarle nuevos significados. Entonces, lo que se genera aquí es un vínculo entre la vida y el relato personal con los grandes relatos de nuestra sociedad, añadiendo nuevos elementos a la “representación mítica común”.

Además, esta referencia a Platón, que luego termina en una relación con la forma de manejar el presupuesto nacional, ilustra bastante bien su crítica al arte como entretenimiento y al papel que juega el arte a nivel nacional. En este sentido, su crítica no se queda en señalar simplemente la carencia de presupuesto y de interés cultural... Es una crítica al hecho de que el arte no haga parte de la vida cotidiana sino que esté relegado (o haya sido expulsado) al campo del ocio y entretenimiento, es decir, totalmente desligado del conocimiento. Esto, desde la perspectiva de Monsalve, es la raíz de muchos de los problemas actuales que intervienen en la manera en la que el público y el Estado asumen las actividades culturales. Desde esta línea de pensamiento irían de la mano la verdad, que ha sido atribuida a la rama del conocimiento, y la belleza atribuida a la estética, es decir al arte.

Así pues, esta cita nos permite ver cómo Monsalve genera una narración de sí mismo a través de relatos pasados, los cuales legitiman su posición actual. Al *narrar* la reacción de Sócrates al momento de su condena así como lo dicho por Platón en el texto *La República*, Monsalve se posiciona frente al papel social del teatro: critica la división entre arte y ciencia y eleva el arte a la categoría de conocimiento. Esta concepción del arte como ciencia se contrapone a la del arte como mero entretenimiento social, o lo que Beto denomina *bufón de la sociedad*, otorgándole estatus como un proceso humano más complejo.

En este sentido, el acto de narrar y el ejercicio de memoria vuelven a tomar protagonismo, pues lo dicho por Monsalve revela que la creación de su identidad en el arte parte de interpretar y dar sentido a hechos históricos. En esta medida, y siguiendo las ideas de Blair, podemos decir que el lenguaje es clave no sólo en la construcción de una memoria personal (Blair, 2002: 23) sino también en la creación de lo que conocemos como historia.

#### ***1.3.4 El teatro de la memoria, materialización del sueño***

*“Katherine: me puede contar un poco cómo se forma el grupo de Teatro de la Memoria.*

*Monsalve: mira el teatro de la memoria se fundó en el 89 en Villa de Leiva y en principio yo lo fundé por un sueño que yo tuve: el sueño era que yo estaba haciendo teatro en un escenario con un auditorio, pero encima del escenario había un gran vitral, detrás del vitral aparecían entre las nubes ángeles y santos con una mesa y un libro y de ese libro aparecían unas enseñanzas, que yo debería recibir, a partir de ese sueño yo fundé el Teatro de la Memoria.*

*Ahora, el Teatro de la Memoria está inspirado también en otros teatros de la memoria que han existido antiguamente, hay un teatro hermético de la memoria que fundó un hermeneuta que se llama Julio Camilo en el siglo XVII, y no es un teatro reconocido en la historia del teatro, no, era un teatro esotérico, un teatro de la hermenéutica que conservaba el antiguo conocimiento de los sabios griegos, entonces me interesó fundarlo con base a este sueño y este conocimiento, y lo fundé con un grupo de personas y empezamos a trabajar en villa de Leiva y la primera obra que montamos se llamaba Flor de Sangre basada en el Popol Vuh y de los indios mayas.. le hice una adaptación, pero el montaje que hice era una mixtura entre técnicas de oriente, occidente, con una lectura contemporánea.” (Monsalve J, entrevista 23 de octubre de 2011)*

En este fragmento de la entrevista advertimos dos aspectos muy bellos e interesantes: por un lado, vemos cómo el entrevistado genera un lenguaje que, desde la alusión a la fundación de su grupo, nos transporta a otra dimensión. Esta forma de abordar el tema es muy distinta a la de los otros entrevistados, pero ¿por qué? Creo que se debe a que en la vivencia de Monsalve, semejante de cierta forma a la que Villada que nos presenta en sus comentarios: “hilos que mueven la obra” y espíritus presentes en el camerino durante las funciones, lo espiritual se vuelve fundamental en la experiencia material, hasta el punto que encontramos conexiones tangibles entre un sueño y su respectiva materialización. Es así

como a través de la narración Monsalve logra no sólo tender un puente entre pasado, presente y futuro sino también entre lo onírico y lo real, como en el caso de Villada con los espíritus de los muertos.

En este marco, Monsalve hace una narración que describe símbolos a través de símbolos, es decir, interpreta los símbolos de su experiencia (como los del sueño) y actúa en función de esta misma interpretación. En todos los casos mencionados y analizados hay una interpretación de la propia realidad; sin embargo, Monsalve tiene una manera distinta de referirse a la suya: en el sueño le es revelado un mensaje del que, a su vez, también él será mensajero

*“Monsalve: Yo creo que la política no es el determinante de la sociedad, hay gente que opina al contrario, yo lo sé y esto es controversial, pero yo creo que la política es producto de la cultura que crea el hombre, la cultura es el contexto general, y la política es un mal necesario por decirlo así porque si los hombres no estuvieran en discordia, y no tuviesen esta serie de conflictos por el poder, no sería necesaria la política.*

*(...) yo hice teatro político durante un tiempo, sobre todo en los años 70s recibimos la influencia por todo el contexto político que había en la universidad... en los grupos políticos .. y recibimos la influencia de Brecht, pero desde el 72 conocí a Grotowski...y recibí la influencia de él y a mi me interesó ver la política ya desde otro punto de vista que es el punto de vista espiritual, y entonces cambié mi óptica completamente y entendí que por encima de la **política está el trabajo de la cultura y el trabajo del espíritu**, de manera que me encaminé por otra parte, ahora recibimos también al influencia de Peter Weiss que también hace un teatro muy político,, teatro documental y con la influencia de Weiss yo escribí varias obras de teatro documental y es un instrumento también muy útil (...) Yo creo que la política en el teatro también está sujeta a una visión cultural que está por encima y comprende la política, pero nunca he considerado la política como sobre determinante de lo social o como lo más importante que ocurre en la sociedad.*

*Yo creo que la obra humana (...) depende de otras fuerzas, esas fuerzas son espirituales, creo que por encima del plan de los poderosos hay otras fuerzas que manejan el mundo, esas fuerzas son superiores, a pesar de que está la guerra, está el hambre...etc como problemas también políticos (...) Tu mencionaste al Rey Lear, el caso del Rey Lear es maravilloso porque el rey Lear después de ser rey él abandona el poder y le reparte el reino a sus tres hijas y después entonces él llega a un estado de lucidez maravilloso que es confundido con la locura, entonces Shakespeare nos muestra cómo mas allá del poder hay otra estancia superior que no es política, lo mismo ocurre en Hamlet, Hamlet se debate frente a un problema de poder, han asesinado a su padre el rey Claudio y él toma*

*venganza, pero él no toma venganza para tomar el poder porque finalmente a Hamlet no le interesa el poder, le interesa es la memoria de su padre, entonces allí también Shakespeare nos muestra que hay otra estancia superior”.* (Monsalve J, entrevista 23 de octubre de 2011)

El tema de lo espiritual reaparece en la primera parte de esta cita, lo que refleja el interés que éste despierta en las nuevas generaciones. Para Monsalve, el problema de la política es un problema de poderes, y se presenta no como el *tronco* del teatro sino como una *rama*, un aspecto más del arte. En cambio, lo espiritual se vuelve central, aparece como otra instancia de lo cultural que va más allá de lo político; entonces, de acuerdo con lo narrado por el entrevistado, la tarea del teatro no consiste en transformar inmediatamente al espectador para que se conciencie y efectúe acciones políticas en su realidad social; por el contrario, consiste en llegar a otras instancias más relacionadas con el inconsciente humano.

Esta idea Monsalve puede relacionarse con lo que Barba comenta sobre las obras de teatro: son como la picadura de un escorpión que hace danzar, pero “la danza no se detiene a la salida del teatro, la savia del veneno viaja al interior, penetra en el metabolismo psíquico, mental e intelectual, se transforma en memoria” [...] (Barba, 2008:42)

### ***1.3.5 Teatro de los 70, lo que no quiero ser.***

A continuación, trataremos la opinión de Monsalve con respecto al tema del teatro en los años 70, la cual reafirma su rechazo a la idea de poner el teatro al servicio del poder. La ideología, como él la llama, no es inherente al teatro, fue una de sus épocas y, por tanto, pasa a ser histórica. En cambio, concibe la poética como el camino a la realización, como la creación en cuanto respuesta crítica a los asuntos del poder y como la liberación a las cadenas que este último le impone.

*“Monsalve: Hay muchos autores y teóricos también del teatro que trabajan con la política y eso es muy respetable y me parece que el arte también desde su punto de vista debe dar cuenta de la política, pero lo que a mí me parece terrible es que los políticos utilicen como un brazo cultural o como un brazo digamos de propaganda, eso me parece infame, ahora en Colombia ya no es tanto, en los años 70 fue mucho, muchos grupos eran los aparatos de*

*propaganda de sus programas políticos, y eso entonces es espantoso porque no hay una independencia, una autonomía, yo por ejemplo soy un ciudadano porque tengo cédula pero nunca he participado de elecciones ni nada .. siempre me ha parecido este mundo... para mí es un mundo muy oscuro, ahora, tengo mis puntos de vista políticos, por supuesto que los fascismos, los extremos ni me gustan, me gustan más los caminos medios pero a la vez el arte, el teatro me ha enseñado a crear como micro sociedades, micro culturas que son como dice Barba como especie de “islas flotantes” que sobrevivimos en esta época oscura, y yo considero que el arte es como un vehículo que nos conduce mas a la liberación del espíritu, de la cultura, de toda nuestra existencia, que como un mero instrumento político. (...) yo hasta los 80 o antes yo tenía ideologías, ahora no me interesa tener más ideologías, me interesa más la poesía que la ideología; la ideología son cadenas de razones atadas a unos intereses finalmente de poder y la poesía es el otro campo, el pensamiento que lo libera a uno de esas ataduras y lo traslada a uno entonces a otro imaginario donde ya no depende uno del discurso meramente dogmático, ideológico”. (Monsalve J, entrevista 23 de octubre de 2011)*

Como vimos en la anterior intervención, Monsalve no niega la presencia de la política en su quehacer artístico, pero la asume desde otra perspectiva y la critica basándose en su trabajo y en la interpretación que de éste hace; no obstante, empieza a ser evidente que comprende el arte desde su papel de liberador del espíritu y no como una tarea política para la transformación de la realidad.

Las islas flotantes a las que Monsalve hace alusión son un término de Eugenio Barba, con éste quiere hacer referencia a lo que un grupo de teatro representa: “un puñado de hombres y mujeres que, gracias a la disciplina de un oficio artístico, sobrepasan el propio individualismo y se insertan en la historia. A través de un proceso de ósmosis creativa, transforman sus heridas y necesidades personales en acción política, en toma de posición frente a las normas y circunstancias de su polis, de su comunidad” (Barba, 2008: 43). Esta cita me permite comprender que, tanto para Barba como para Monsalve, la esencia del teatro no se encuentra en su capacidad de intervenir en la vida social, sino que consiste en “irradiar materialmente, a través del rigor de la técnica escénica, una *forma de ser* individual y colectiva: una célula social que encarna un *ethos*, es decir, los valores que guían los rechazos de cada uno de los individuos que la constituyen”. En resumidas cuentas, una búsqueda que apunta más a lo que Monsalve llama la liberación del espíritu. Desde esta perspectiva, podemos pensar que el teatro como arte se encamina actualmente a esa pesquisa del ser humano, el cual se posiciona frente a su entorno e, incluso, frente a su

propia tradición a través del acto de crear; esto quiere decir que es allí donde se encuentra su declaración espiritual y política a la vez.

A través de su relato, Monsalve da cuenta de su posicionamiento frente al teatro y frente a la sociedad; así reconstruye su pasado y la experiencia vivida para tomar una posición al respecto, esto tiene como resultado la legitimación de lo que vino posteriormente en su vida, es decir, luego de Acto Latino. Esta legitimación da origen a un proceso de identificación y reconstrucción de sus ideas, en el cual él se narra a sí mismo frente a mí. Según Friedman hacer el ejercicio de construir un pasado implica organizar eventos de forma selectiva, en una relación de continuidad con un tema contemporáneo o presente (Friedman, 1992:837). Así, creamos una representación apropiada de la vida que llevamos hasta el presente, es decir, una historia con la que nos identificamos. Esto es precisamente lo que Monsalve y los demás entrevistados logran en sus relatos: una selección entre qué decir y qué no decir, eligiendo solamente lo que ellos consideran que hoy día los define, reconfigurando el pasado en pro de esa identificación.

#### **1.4 Convergencias y diferencias**

Todo este proceso resultó muy útil para el presente trabajo dado que varias de mis preguntas iban enfocadas a desvelar las relaciones entre arte y política, y, como hemos visto, todas las personas entrevistadas confluyeron en este punto, señalando que, sin duda alguna, esta relación hace parte del teatro, pero que en definitiva no es lo que les interesa.

¿Cómo asumir estas reacciones y posiciones? En primer lugar, hay que decir que encontramos entre los entrevistados algunos puntos en común, siendo el más importante el hecho de que todos son hijos del teatro político de los años 70. Efectivamente, cada uno tuvo una relación muy particular con este teatro, en los tres casos se generó una ruptura y un distanciamiento consciente del mismo, y, por último, hubo un posicionamiento frente a su historia personal y social. Los conceptos e intereses vinculados a este arte cambian y esto ocurre gracias a la experiencia personal de cada entrevistado, por ejemplo: la sensación de asfixia que produjo el MOIR en Camacho, el casual y afortunado encuentro entre Monsalve y Eugenio Barba y la llegada de Beto Villada al teatro por medio de la música.

Cabe resaltar que estas narraciones personales dan cuenta de la trayectoria social de las ideas de la época, así como de los cambios en los distintos contextos; en este sentido, retomo un planteamiento de Somers que ilustra muy bien la situación: el significado de un evento singular sólo existe en su relación espacial y temporal con otros eventos, por ello la característica más importante de la narrativa es que sólo puede ser comprendida conectando partes a una red social de relaciones. Es la conectividad entre partes la razón por la cual la narrativa convierte eventos en episodios (Somers, 1994:616). Por tanto, hay elementos narrados por los entrevistados que se convierten en episodios sociales, es decir, no son simples anécdotas; no obstante, esta nueva categoría que han adquirido, no impide que lo narrado se singularice al interior de las historias generales.

Estas experiencias de vida y sus respectivos relatos generan un *empoderamiento* de la propia historia ante el resto del mundo. Los planteamientos de Ochs y Friedman comprenden las narraciones como formas de empoderamiento en la medida en que se crea la identidad de un *yo* coherente y se da sentido y significado a una historia propia. Entonces, lo que aquí hemos denominado *puente* entre pasado, presente y futuro no se reduce a hilar un tejido coherente; en efecto, es un acto de memoria en el que los entrevistados recrean sus vivencias pasadas y presentes, dando sentido a sus acciones, legitimando sus ideas, haciendo referencia a sí mismos en el relato y creándose constantemente al interior de la historia.

Consecuentemente, en la narración tiene lugar la legitimación tanto de las decisiones y posiciones que estas personas han tomado con respecto a la política como de lo que a su parecer es el papel que juega el teatro. Esta legitimación trasgrede los límites de lo personal ya que también se origina una identidad grupal, lo narrado se establece como “verdadero”; es el caso del Teatro Libre, el cual marcó por medio de la realización de *El Rey Lear*, la ruptura con el MOIR; esto es considerado así por más de una persona del grupo<sup>10</sup>. Así vemos que, como lo menciona Beverly, cada *testimonio* individual evoca una ausencia polifónica de otras voces, de otras vidas y experiencias posibles. (Beverly, 2008: 259)

---

<sup>10</sup> De esto me percaté a través de las conversaciones informales con varias personas del grupo del Teatro Libre.

Adicionalmente es importante resaltar la aparición del tema del cuerpo en las experiencias teatrales de los entrevistados. Si bien los pensamientos de ellos acerca del teatro no van en una sola dirección, encontramos puntos comunes en casos como el de Monsalve con su grupo Teatro de la Memoria y Villada con el Teatro Varasanta en el que el entrenamiento mismo es fundamental en la pregunta por el papel social del teatro es decir que es desde el entrenamiento que se forja la perspectiva del actor que se transforma, en principio a sí mismo como ser humano, para ser un cuerpo comunicativo, presente, un cuerpo semiótico que encarna en su propio cuerpo a *otros* (los personajes) ejerciendo el poder de transformarlo y de ser partícipe de nuevas formas de sensibilización e interpretación de los acontecimientos sociales e históricos. Así las cosas, el interés se desplaza hacia el poder de transformación que tiene el cuerpo tanto en los actores como en los espectadores, no sólo por los contenidos de las obras sino también por las energías físicas que están en juego durante todo el proceso que acarrea un montaje teatral.

## CAPÍTULO 2

### EL TEATRO VIVO, REFLEXIONES SOBRE LAS OBRAS Y SU RELACIÓN CON LOS ESPECTADORES

*“El espectáculo es la picadura de un escorpión que hace danzar. Pero la danza no se detiene a la salida del teatro. La savia del veneno viaja al interior, penetra en el metabolismo psíquico, mental e intelectual, se transforma en memoria, esta memoria es el mensaje inimaginable e inprogramable que se transmite a aquellos que todavía no han nacido.”*  
(Barba 2008: 42)

Hasta este punto hemos visto que existen diferentes formas de hacer teatro, las cuales se establecen en función de la perspectiva de la persona o grupo que lo ejerza. A continuación, desarrollaré el segundo capítulo, el cual indaga acerca de la influencia que tienen las obras de Ricardo Camacho, Juan Monsalve y Beto Villada sobre la sociedad a la que se dirigen; cabe resaltar que estas obras son por excelencia el lugar de confluencia de sus conceptos, perspectivas y posiciones sobre el teatro.

Para este efecto, haré una pequeña descripción de las obras a las que asistí y analizaré tanto los comentarios del público como mis propias apreciaciones respecto a éstas; cabe agregar que estos comentarios fueron obtenidos a través de conversaciones entabladas con algunos de los espectadores al final de las funciones. En consecuencia, otro de los puntos en los que se centra este trabajo tiene que ver con la manera en la que las obras (escritas, dirigidas o actuadas por estas tres personas) se convierten en una forma de memoria, crítica y relación social.

Las personas que entrevisté (Camacho, Villada y Monsalve) hacen parte de la élite intelectual del país, pues a pesar de estar generando espacios alternos de conocimiento y disfrute, y generar críticas en la sociedad desde su quehacer, han tenido la posibilidad de estudiar tanto al interior como fuera del país. Adicionalmente, hay que decir que a nivel nacional se les han abierto varias puertas, esto debido a distintos factores, por ejemplo: el prestigio del que gozan por haber estudiado junto a personas que hoy son consideradas precursoras de la historia teatral (Grotowski y Eugenio Barba), la larga trayectoria de trabajo en Colombia, las becas de creación que el distrito les ha entregado y la posibilidad

de tener ingresos económicos. Consecuentemente, cuentan con una audiencia particular en sus obras, la cual asiste sea por contar con los recursos económicos necesarios, sea por el deseo de “disfrutar” de una actividad artística, sea por el interés en los temas de la obra o por cercanía con el director y/o actores.

Si bien debemos tener en cuenta que durante los performances se dan relaciones de carácter ritual entre espectador y obra (desde el ditirambo que dio origen a la tragedia griega, los cantos épicos y líricos de diferentes culturas como la Muisca y la Azteca (Gonzales, 1986:14) hasta las actuales formas de representación artística como los happenings, las obras de sala y el teatro callejero), no podemos obviar que nos encontramos en un contexto muy particular que se ha forjado históricamente y en el que el hambre de diversión así como el tiempo dedicado al ocio son factores importantes que, hoy en día, incitan a asistir al teatro.

## **2.1 La boda de los pequeños burgueses**

Esta obra, escrita por Bertolt Brecht, fue representada durante una temporada en el Teatro Libre sede Chapinero. El teatro tiene una gran sala dividida entre el escenario y los asientos del público, el cual a su vez está dividido en tres partes: una platea y dos balcones cuyo precio aumenta en función de la cercanía a la tarima.

*La boda de los pequeños burgueses* se desarrolla en el marco del banquete de una boda al que asisten familiares y amigos de los recién casados. En la medida en que transcurre la obra, cada personaje empieza a mostrar, con la ayuda del alcohol, frustraciones y opiniones sarcásticas sobre los demás asistentes a la fiesta. Entonces los personajes empiezan a desinhibirse y a destapar problemas personales, así como situaciones de hipocresía entre los invitados e insultos disimulados. La mesa se convierte en un campo de batalla.

En esta obra, el director Ricardo Camacho recurrió a algunos de los elementos de *distanciamiento* de Bertolt Brecht. Hay que recordar que, en el teatro de Brecht, el término *distanciamiento* hace referencia al hecho de separarnos en cierta medida de aquello que nos es próximo debido a su carácter cotidiano. Lograr este efecto implica montar

transparentemente la armadura artística y para este fin, se vale de elementos de interrupción en las escenas (Benjamin, 1991:36), los cuales ponen en evidencia que lo presenciando por el público es una obra.

En esta pieza, por ejemplo, los personajes tienen varios momentos de lucidez y reflexión respecto a la situación vivida en la obra, y, con el objetivo de acentuarlos, se hacía un repentino cambio de luces, las cuales enfocaban al actor que realizaba el comentario mientras que el resto de personajes permanecían inmóviles en la oscuridad.



(En la foto: los novios, amigos y familiares invitados a la boda)<sup>11</sup>

La escenografía estaba compuesta por una mesa larga en la que estaban sentados todos los invitados, un sofá al lado izquierdo del escenario y algunas imágenes de fondo: un puño levantado en señal de lucha, y soldados corriendo en medio de la guerra.

Con motivo del estreno de esta obra, se ofreció una copa de vino para los asistentes al final del evento; tuve la oportunidad de asistir y gracias a esto pude entablar algunas conversaciones con personas del público y así, realizar algunas entrevistas. En total conversé con 4 personas a quienes interrogué sobre sus impresiones acerca de la obra, cabe agregar que sus opiniones fueron fundamentales para el desarrollo del presente análisis.

---

<sup>11</sup> Tomado de la página del teatro: <http://teatrolibre.org/repertorio/la-boda-de-los-pequenoburgueses/> el día 25 de julio de 2012

### ***2.1.1 El performance teatral, entre la crítica social y el entretenimiento.***

El teatro necesita de los espectadores para su plena realización, pues no tiene sentido sin su audiencia; sin embargo, la relación que entre éstos se da al interior de una obra depende de varios factores de la puesta en escena.

En general, los elementos de esta puesta en escena cobran importancia y generan recordación en el público asistente. Al conversar con algunas personas del público, noté que varias hicieron énfasis los elementos de *distanciamiento* y los comprendieron como procesos reflexivos en la obra; esto quiere decir que dichos elementos, característicos del teatro de Brecht, fueron fáciles de digerir para los espectadores. Dentro de los factores que contribuyeron a forjar un recuerdo en los espectadores, podemos mencionar la disposición especial del cuerpo de los actores al momento de hacer las reflexiones.

Para ilustrar lo anterior, citaré seguidamente algunas intervenciones muy interesantes realizadas por los espectadores. Durante el coctel tuve una conversación con una pareja de jóvenes, uno de ellos acotó: la vida es muy irónica, pues el comportamiento burgués que critica la obra, es lo que está pasando en este momento: un grupo de personas tomando vino y hablando de teatro (frase emitida con sarcasmo)<sup>12</sup>. Sin embargo, mencionó también que las obras de teatro conllevan a la reflexión de los espectadores, pero que muchas veces ésta es casi inconsciente. Otro entrevistado, por su parte, hizo una relación con la vida cotidiana, esto a partir de la siguiente pregunta: ¿encuentra algún tipo de crítica social en la obra? Respondió indeciso que no, pero agregó que algunas escenas le fueron muy familiares, que habían ocurrido o podrían ocurrir en sus reuniones y, en consecuencia, se preguntó si uno tras haber consumido cierta cantidad de alcohol, podría llegar a ser así de “chismoso”, sarcástico y mostrar su falsedad.

Estas opiniones nos permiten ver que, al igual que en el caso de la obra de Peter Weiss (cfr. Capítulo 1: 34), *la boda*, es capaz de tratar temas que aún nos conciernen tanto a nivel social como personal en el presente, y esto a pesar de pertenecer a un momento y contexto distinto al nuestro. Así mismo estas opiniones me hacen pensar que los espectadores construyeron una forma de entender desde el presente aquello que en la obra pertenecía a

---

<sup>12</sup> Notas de campo

otro momento y contexto histórico (el de Brecht), generando así la posibilidad de criticar nuestros propios actos y cuestionar lo que es aparentemente obvio y común.

Al desarrollar la categoría *drama social*, Turner divide el proceso en cuatro fases: ruptura, crisis, reparación y reintegración. Para este antropólogo, el mundo del teatro, tal como lo conocemos, y su inmensa variedad de subgéneros derivan no de la imitación de la forma procesual de los dramas sociales completos, sino más específicamente de la tercera fase: reparación, y, especialmente, de la reparación como proceso ritual (Turner, 2005: 183). En este sentido, esta fase implica un proceso de reflexión de la sociedad y se entiende entonces, no como un simple reflejo de la cultura, sino como un acto en el que se revelan categorías y contradicciones de procesos culturales.

Los comentarios referidos hasta este punto revelan que efectivamente hay un proceso reflexivo de parte de los espectadores, esto gracias a la relación que hacen de la obra con acontecimientos de la vida social y de su vida personal, es decir, “afuera del teatro”. Pero, ¿podríamos afirmar que entre la obra y el espectador se establece una relación que permite que el performance teatral sea entendido en su totalidad?

Barba señala que “*nuestros antepasados se opusieron a su tiempo y forjaron la idea de un teatro que no se limita al espectáculo, no se dirige simplemente a un público, no se preocupa solamente por llenar las salas. Para ellos erguía otro imperativo: sobrepasar el espectáculo como manifestación física y efímera, y alcanzar una dimensión metafísica-política, social, didáctica, terapéutica ética, espiritual*” (Barba, 2008:44). A pesar de la verdad que encierra esta reflexión, la cuestión del teatro como una forma de entretenimiento también salió flote en algunas de las opiniones de los espectadores.

Concretamente, haré referencia a otra pareja que afirmó que la obra había sido de su agrado y que solían asistir al teatro regularmente, así como también al Festival de Teatro Iberoamericano y al Festival de Jazz que organiza el Teatro Libre. Posteriormente, les pregunté si consideraban que la obra realizaba algún tipo de crítica social, a lo cual el hombre respondió negativamente, explicando que para él se trataba de una obra para divertirse, para pasar un buen rato... También añadió que no sabían muy bien a qué se refería la escenografía que estaba atrás de la mesa.

Concebir el teatro como una forma de entretenimiento es una cuestión histórica. Según Hauser, el segundo imperio representa el momento a partir del cual el teatro empieza a volverse un arte burgués: “el placer (de las clases dominantes) de ver y ser vistos hacen del teatro el arte representativo de la época” (Hauser, 1962:339). Actualmente, este fenómeno ha ido incrementándose poco a poco en la ciudad de Bogotá, razón por la cual es válido preguntarse si teatros como el Teatro Libre, que históricamente han defendido hacer teatro crítico y no facilista, han ido adentrándose cada vez más en esta dinámica.

Como vimos en el capítulo anterior, Ricardo Camacho menciona que el teatro debe ofrecer al público la posibilidad de conocer obras que enriquezcan su espíritu y su vida interior, lo cual, para él, sólo es posible a través del *buen teatro*: “[...] yo creo que es mejor que la gente tenga la alternativa de ver una obra de Dostoievski a ver.... ¿Cómo es que se llama esa joda?... *Harry Potter*, que tenga otra alternativa que no sea sólo *Harry Potter*, sino que tenga una alternativa que la gente pueda pensar, enriquecer su vida interior, su sensibilidad, etc., que no se lo da a usted sino el buen teatro. El buen teatro lo hace pensar y enriquece su vida interior, enriquece su sensibilidad. Eso es.” (Camacho R, entrevista 6 de septiembre 2011).

Este fragmento revela que aunque su posición con respecto al papel del teatro ha ido transformándose desde los inicios de los años 70 hasta hoy, aún hay un interés por no hacer teatro de *farándula* como él lo llama, sino un teatro que haga pensar desde la sensibilidad. No obstante, las apreciaciones del público dejan en evidencia que el Teatro Libre ha ido entrando en las dinámicas actuales de entretenimiento, así no sea su fin último.

A pesar de esto, en lo que a mis percepciones personales se refiere, y teniendo en cuenta algunas de las apreciaciones del público aquí mencionadas, considero que la narrativa literaria y los elementos escénicos de distanciamiento de la obra sí se enfocan hacia la reflexión de ciertas situaciones, haciendo una crítica social interesante a la forma de vida burguesa, lo cual se logra a través de la representación de escenas que pueden atravesar la cotidianidad de varias personas.

La risa, por ejemplo fue un elemento fundamental a lo largo de la pieza. Los espectadores reían varias veces durante la función, y los personajes estaban caracterizados de tal manera

que inducían al público a reír. Pero además, es a través de la comedia que los personajes se ridiculizan a sí mismos permitiendo que el público vea sus acciones de falsedad y sarcasmo en la escena como algo grotesco. Al lograr relacionar esto con la vida diaria, como ocurrió con uno de los espectadores, se abre la posibilidad de ver la propia ridiculez así como lo irrisorio del propio entorno.

Bajo esta perspectiva, concuerdo con Esther Jean Langdon cuando afirma que en los performance se produce una sensación de extrañamiento en relación con lo cotidiano (Langdon, 2006:168). Por tanto, se abre paso a una resignificación de la vida social pues, aunque es difícil rastrear cómo afectó la obra a cada persona que la vio, por medio de los elementos escénicos, la comicidad de los personajes, y la situación general de la obra, se posibilita que sentemos una posición frente a esta nueva perspectiva que se nos presenta y demos otros sentidos a lo que ocurre en nuestra cotidianidad.

## **2.2 Kilele, una epopeya artesanal**

He tenido la oportunidad de asistir a esta obra en el teatro Varasanta más de una vez antes de iniciar la investigación. Este teatro, ubicado en la carrera 15 con calle 39 de Bogotá, es una casa de tres pisos en la cual el grupo realiza tanto sus obras como entrenamientos y talleres. La sala principal está ubicada en el tercer piso y aunque es grande, las sillas del público están dispuestas en forma de herradura, de manera que hay bastante proximidad entre los actores y los espectadores, pues el centro es el escenario.

La palabra *Kilele* refiere a varios términos: fiesta, jolgorio, pero también rebelión y llanto. Durante la obra, se puede apreciar que en todos los espacios de la casa accesibles al público había varios elementos que podríamos caracterizar como “rituales”, dándonos un adelanto sobre ciertas cualidades del espacio al que íbamos a entrar: velas, pedazos de manera, altares y flores, entre otros.



(En la foto: las ánimas de las personas fallecidas)<sup>13</sup>

En la primer parte de la obra, algunos de los personajes bajan al primer piso con una bandeja llena de velas entre ellos Noelia (personaje que alude a la guerrilla), Elmer (personaje representado por Beto Villada y nombre de un bloque paramilitar) y Manisalva (personaje que alude a las fuerzas militares). Estos personajes apagan las velas una a una de manera muy lúdica con el público; están apagando vidas y terminan en la 119, número de personas que, según el grupo, perecieron en la masacre de Bojayá.



(En la foto: a la izquierda Manisalva, en el centro Elmer y a la derecha Noelia)<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Tomada de la página del teatro: <http://teatrovarasanta.blogspot.com/2010/08/kilele.html> el día 25 de julio de 2012.

<sup>14</sup> *Ibíd.*

Un elemento de la obra que incita la risa en el público es la canción que Elmer empieza a tocar, junto con Noelia y Manisalva, en un teclado que se encuentra en una pequeña tarima del primer piso. El coro de la canción dice: “*Quito una casita, pongo una palmita*”, aludiendo al problema de la palma africana que agobió y agobia al Chocó, e invitando al público a seguir la canción con ellos; luego, nos invitan a seguir a la sala donde la obra continuará.

Una de las escenas más impactantes es la de la masacre dado que es mostrada de una manera poco convencional; en efecto, no hubo ninguna escena en la que incursionaran personajes vestidos con camuflados así como tampoco hubo violencia física. El grupo recurrió a elementos simbólicos que fueron, desde mi punto de vista, mucho más fuertes y contundentes: muñequitos de papel con forma humana, hechos a manera de serpentina, son quemados por Manisalva, Elmer y Noelia con ayuda de pequeñas antorchas. Se queman 119 papeles en total, lo cual, más allá de la representación misma, “*se sitúa como una forma explícita de evidenciar el número de personas muertas que muchas veces no se legitima y se deja de lado, esta imagen es fundamental dentro de la reivindicación de la memoria del pueblo de Bojayá*” (García, 2010:149). Asimismo, queman una casa de papel, la cual representa la iglesia, simultáneamente varios personajes entonan una canción que comienza así: *Al alba alba al alba la guitarra y el tambor, que bonito canta un hombre adorando al redentor*. Luego de esto repartieron a los espectadores unos pequeños muñecos de mazapán con forma humana muy quemadas.

Posteriormente aparecen las almas de los muertos pidiendo a Viajero, uno de los sobrevivientes, que los ayude a descansar en paz haciéndoles un entierro digno. Viajero empieza una travesía para lograrlo. Durante ese tiempo llegan toda clase de ayudas para la población: una agencia de modelos que llega abrazar a los sobrevivientes, y una obra de teatro. Al final Viajero cumple su promesa y lleva a cabo los ritos fúnebres.

Tuve la oportunidad de asistir a un foro con el público y actores de la obra posterior a una función de *Kilele*. El foro inició con la intervención de tres personas, la primera fue Carolina García, antropóloga de la Universidad Nacional cuya tesis de maestría fue acerca de esta obra y a quien he citado en este trabajo; luego, la actual directora del programa de artes escénicas del Instituto Universitario Politécnico Gran Colombiano; y por último, el

encargado de la celebración del año de la afrocolombianidad y quien también asistió a la primer presentación de esta obra en Bella Vista, zona de la masacre. Los tres contaron su perspectiva sobre la obra y experiencias vividas con la misma. Allí estaban presentes también Fernando Montes: director de la obra y los actores. Posterior a esto, la gente empezó a opinar sobre la obra, tuve la oportunidad de hablar con algunos de ellos después.

### ***2.2.1 Canto, ritmo y movimiento***

En la sala del Teatro Varasanta, el público y los actores tienen una relación mucho más cercana, a comparación de lo que sucedía en la sala de Teatro Libre. Esto da la posibilidad de una interacción corporal mucho más acentuada. De esta manera la relación con el público, posibilitada desde la manera en que se ha concebido la distribución de la sala, permite y potencia distintas formas de interacción y participación dentro de la puesta en escena. Los estudios de performance han sido fuertemente relacionados con los estudios de los rituales; para Esther Langdon, lo que los diferencia no son los eventos a ser analizados, sino una alteración en el direccionamiento de la mirada. (Langdon, 2006:168).

En el texto *The anthropology of theater and spectacle*, William Beeman, su autor, retoma las ideas propuestas por Schechner y plantea que una de las principales diferencias entre el teatro y el ritual es que en este último los asistentes participan directamente en la acción, mientras que en el teatro se mantiene cierta distancia con respecto al espectador (Beeman 1993: 378). Desde esta perspectiva, *Kilele* es una de las obras que más se aproxima a la idea de ritual planteada por Beeman, pues promueve la participación activa y cercana del público. Esto se evidencia al principio de la obra cuando los actores juegan con el público mediante preguntas, también cuando los invitan a apagar las velas que representan las vidas humanas. Adicionalmente, esta posibilidad que tiene el espectador de participar más activamente en la puesta en escena, semejante a lo que puede ocurrir en otro tipo de acciones de carácter ritual, permite reflexionar sobre diferentes elementos de la obra:

Durante el desarrollo de la obra encontramos diferentes tipos de cantos: el universo sonoro de *Kilele* remite inmediatamente a la música del pacífico y, aún más allá, a la de África (García, 2010:160). La musicalización de la obra fue posible, en gran parte, gracias a Beto

Villada, quien, como vimos en el primer capítulo, es músico y enriqueció la obra con sus conocimientos al respecto.

Estos cantos, cuya aparición es constante a lo largo de la obra, logran fijar imágenes en la memoria de los asistentes. A este respecto, uno de los espectadores comparte una opinión muy interesante: afirma que cuando los actores cantaban *Al alba alba al alba la guitarra y el tambor, que bonito canta un hombre adorando al redentor...* al ritmo del alegre y la tambora, mientras quemaban simultáneamente papeles cortados en formas de humano, se produjo en él una sensación “fuerte” sobre las imágenes de la masacre, una sensación difícil de describir pero que se “quedó en él”. En este sentido, puedo decir que los cantos son un elemento fundamental en la obra, pues facilitan la recordación de las imágenes y de las sensaciones allí suscitadas.

En este marco, es pertinente hacer alusión a los planteamientos del antropólogo Carlo Severi, quien, en su texto titulado *La memoria ritual*, señala que el canto del demonio, tema del texto, es un acto ritual por medio del cual se crea una recordación en la sociedad sobre el acontecimiento que marcó la historia de los *cuna*: el contacto con el blanco. Para el antropólogo, la llegada de los hombres blancos no es un acontecimiento de origen, sino un suceso conflictivo que marcó la historia de los *cuna*, el cual se recuerda por medio de dicho ritual (Severi, 1996:13)

Durante el ritual, el chaman se encarga de realizar una serie de cantos que, acompañados de fórmulas repetidas al parecer carentes de sentido, logran fijarse en la memoria de los asistentes (Severi, 1996:45). Así, según el antropólogo, la comunidad de los *cuna* ha establecido en este ritual las modalidades y técnicas a través de las cuales la memoria de un grupo, apoyada sólo en la imagen y en la palabra oral, se conserva a lo largo del tiempo. Lo que este antropólogo menciona con respecto al canto del demonio es semejante a lo que sucede en la puesta en escena y presentación de esta obra teatral, pues en ésta también se logra fijar, por medio del canto, elementos de la misma en la memoria de los asistentes sobre un acontecimiento conflictivo que ha marcado la historia del país.

Así mismo durante la obra, los actores manejan diferentes ritmos internos, que dan el ritmo a la obra, y permiten mantener la atención de los espectadores. Este tipo de ritmos se hacen

evidentes por momentos: por ejemplo cuando algunos de los personajes caminan, con un tempo particular y haciendo movimientos que parecen danzados. Estos hechos evidencian en gran parte el interés de Beto y sus compañeros de grupo por la exploración del entrenamiento actoral como base fundamental para la comunicación con los espectadores.

Igualmente, es interesante resaltar la manera en la que durante la obra, los actores manejan diferentes ritmos internos que dan a la misma su propio ritmo y permiten mantener la atención de los espectadores. Este tipo de ritmos se manifiestan en momentos concretos, por ejemplo, cuando algunos de los personajes caminan, con un tempo particular y haciendo movimientos que parecen danzados. Estos hechos evidencian en gran parte el interés de Beto y sus compañeros de grupo por la exploración del entrenamiento actoral como base fundamental para la comunicación con los espectadores. Así, hay una dinámica en la obra que seduce al espectador “aún antes de que haya descifrado cada una de las asociaciones, se haya preguntado por su sentido y lo haya comprendido” (Barba, 2010:54)

Según Turner, el teatro es una de esas herencias de lo que denominamos “ritual tribal” (Turner, 2005:185), el cual hace uso de todos los códigos sensoriales para producir sinfonías a partir de música, danza, canciones, cánticos, ofrendas, pinturas, entre otras. En consecuencia, pienso que los diferentes códigos corporales que se manejan en el performance permiten una experiencia sensorial de los espectadores, quienes son expuestos a ritmos, sonidos, movimientos e imágenes. Así esto no pueda ser racionalizado por ellos, o al menos no durante la realización del performance, en la conversación mencionada vemos que sí se establece una comunicación corporal con el público a través del canto, lo que a su vez posibilita nuevas formas de sensibilidad. “La recepción simultánea de varios recursos crea una experiencia unificada, una experiencia emotiva, expresiva y sensorial” (Langdon, 2006:175)

### ***2.2.2 La obra como memoria y crítica social, posicionándose frente a la guerra.***

Adicionalmente, hay que decir que los diferentes elementos simbólicos de la obra, como la acción de entregar a los espectadores los muñecos de mazapán quemados, tienen la capacidad de generar un lenguaje que ofrece visiones alternas del conflicto. Con respecto a

esto, otro de los asistentes me comentó, a propósito de esta misma escena, y también sobre otra en la que Rocío (una niña de la población) muere asfixiada en una bolsa porque escuchó que el alma de su hermano la llamaba desde adentro de la misma, que en realidad él nunca recordaba esta masacre y que a pesar de que en su momento fue una noticia impactante, nunca volvió a recordarla; sin embargo afirmó que esta cercanía con los actores y el escenario, extrañamente lo hacía sentirse más próximo a esa realidad.

Teniendo en cuenta lo establecido en el capítulo anterior sobre la memoria, es decir, que ésta en vez de ser un cajón de recuerdos fijos es una construcción y que, por tanto, recordar y olvidar es “hacer una labor de jardinero, seleccionar, podar” (Auge, 1998:23), puedo afirmar que el comentario del espectador deja al descubierto que, además de su impacto, estas escenas generan la posibilidad de acercarse al acontecimiento de otra manera, ya no sólo recordándolo como una noticia lejana en tiempo y espacio. Gracias a su lenguaje, *Kilele* puede transformar la sensación que dejó lo sucedido en la masacre a partir de las sensaciones corporales y, así, generar una memoria del hecho radicalmente diferente a la que se origina por medios más impersonales.

Del mismo modo, se logran momentos cómicos y sarcásticos en los cuales se consignan hechos sociales importantes, por ejemplo: al inicio de la obra, cuando los personajes Elmer, Noelia y Manisalva cantan lo siguiente: *quito una casita... pongo una palmita*, para luego ser seguidos por el público que lo hace con un ritmo agradable y divertido. En suma, este tipo de escenas dan cuenta de cómo la obra transmite al espectador información sobre un conflicto social que no se debe ser olvidada.

Entonces, así como la narrativa es una forma de traer la memoria en la escena pública (Blair, 2002), esta obra de teatro permite hacer público el dolor de *otros* a través de su representación. Por tanto, el grupo hace su contribución a la memoria colectiva, lo cual es una manera de luchar contra las negaciones y silencios que produce la guerra. En este sentido, podemos afirmar que el primer encuentro físico que se da entre los espectadores del performance teatral implica la generación de nuevas formas de significar situaciones, hechos o acontecimientos históricos.

Bajo esta perspectiva, considero que *Kilele* se convierte en una forma de interpretar lo ocurrido en Bojayá durante la masacre, dándole a los espectadores no sólo la posibilidad de recordar el hecho, sino de percibirlo de distintas maneras. Así, como Beto lo menciona en su entrevista, la obra se vuelve política en la medida en que posiciona a los actores, director y escritor en defensa de la población, posibilitando, además, el surgimiento de una visión crítica del público con respecto al tema.

### 2.3 Oh! Babylon

Esta obra, escrita por Juan Monsalve, está basada en algunos fragmentos bíblicos del Apocalipsis de San Juan. Tuve la oportunidad de verla por primera vez en el Teatro Acto Latino, un teatro pequeño cuya sala sin divisiones no consta de más de 120 sillas dispuestas en una gradería. La segunda vez que asistí a la obra fue en el auditorio Luís Carlos Galán de la Universidad Javeriana, allí había igualmente una clara división entre el escenario y el espacio para el público, el cual está ubicado en una gran platea.



(En la foto: un ángel mensajero representado por Hernán Gómez)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Tomada de la página del teatro: <http://www.teatrodelamemoria.es.tl/> el día: 25 de julio de 2012

La obra, interpretada por tres actores, un hombre y dos mujeres que hacen varios personajes a la vez, trata sobre la caída de la ciudad de Babilonia a causa de la corrupción de la sociedad y sus magnates. Todo comienza cuando un profeta anuncia la caída de la gran ciudad, la cual a su vez es simbolizada como una ramera que está sobre el lomo de una bestia de siete cabezas. Posteriormente San Miguel, uno de los personajes, lucha con la bestia y la castiga.

La escenografía formaba un ambiente sombrío en cuyo fondo se proyectaban constantemente imágenes de conflictos actuales a nivel mundial, así como imágenes religiosas que incluían: guerras, sociedades de consumo, animales maltratados, sobrepoblación, caricaturas alusivas al poder, santos, demonios, y personajes como Hitler.

Los actores vestían túnicas blancas y cambiaban de personaje haciendo uso de máscaras y pinturas en la cara. Además, tenían un manejo muy particular de su cuerpo, pues generaban diferentes movimientos fraccionados y de oposición, aplicando la codificación, de la que habla la antropología teatral, a partes del cuerpo (manos y pies en este caso). Asimismo, los actores emitieron voces de muy distintos matices, como chillidos, voces guturales y, a veces, vibraciones que parecían cantos. En un momento de la obra también hubo un sonido constante de fondo que repetía la palabra “guerra”

### ***2.3.1 El encuentro entre actores y espectadores***

En el caso de *Oh Babylon* me encontré con una obra compleja, no solo por sus contenidos sino porque su forma estaba planteada de tal manera que, en repetidos momentos, sentí la necesidad de concentrarme fuertemente para no perder el hilo.

La obra maneja algunos códigos de la cultura “occidental” relacionados con el contexto del público asistente (estudiantes en su mayoría), un ejemplo es la proyección de las imágenes ya mencionadas durante la obra. En contraste, los actores se sirven de elementos como la danza y un estilo de maquillaje oriental; ecos de las influencias de Monsalve. La máscara por ejemplo, aunque no es del todo ausente en los teatros occidentales, es una forma actoral

que se ha llevado a su máximo de posibilidad en teatros orientales como el Nô. (Barba; 2010:227).

Eugenio Barba comenta que *“cuando el espectador se encuentra frente a su teatro, todo lo que ya sabe, las preguntas que ya conoce y que le indican dónde y cómo buscar la respuesta, constituyen un velo que esconde la existencia de la fuerza elemental de la seducción”* (Barba, 2010:54); fuerza que también se conoce con el nombre de presencia. Pero, cuando el espectador “occidental” se enfrenta a actores-bailarines orientales cuya cultura, tradiciones y convenciones escénicas a menudo desconoce, puede no comprender plenamente su significado y, así, ver más claramente ese poder de seducción.

En las conversaciones con los espectadores, hubo referencias explícitas al trabajo corporal de los actores. Una persona me dijo que a pesar de no entender por qué ellos realizaban esos “extraños” sonidos y movimientos, fue precisamente eso lo que le gustó de la obra, pues le pareció interesante ver cómo se hacía énfasis en ciertos textos a través del cuerpo. Paralelamente, una pareja de amigos con la que me encontré en la función del auditorio Luis Carlos Galán, me comentó que se sintieron confundidos debido a la forma de la obra. A raíz de estas apreciaciones, pude notar que para algunos espectadores hubo dificultad en comprender plenamente el significado de algunos detalles. Para Barba, la *“disparidad de juicios o sensaciones contradice la ingenua creencia de que existe una correlación directa entre lo que siente y hace el actor y lo que percibe el espectador”* (Barba, 2010:249), para él en realidad no existe tal sintonía, pero lo que sí puede darse es un encuentro entre actor y espectador que, como vimos a través de las experiencias del público, empieza por una comunicación sensorial más que racional.

El trabajo corporal de los actores sobre el escenario entabló una especie de diálogo físico: en muchos momentos hubo silencio, pero también hubo risa a pesar de que la obra no era cómica. Otra muestra de la veracidad de este diálogo físico la hallé al observar a la persona que se encontraba sentada a mi izquierda, pues hacía movimientos involuntarios que, aunque muy sutiles, seguían el movimiento de los actores en el escenario.

En esta medida, aunque los lugares dónde fue presentada la obra no permitían aproximarse a los actores ni participar activamente en el montaje, el público siempre tuvo participación. Fischer comenta que Incluso si algunos espectadores se distancian del performance reclinando aburridos sus sillas o haciendo comentarios desdeñosos, ellos seguirán participando e influenciando la retroalimentación; en tanto estén en el auditorio no podrán no participar (Fischer-Lichte, 2008:155)

Entonces, del mismo modo que *Kilele, Oh Babylon* me permite afirmar que el teatro no sólo llega a los espectadores por medio del texto, sino a través de algunos elementos de la actuación casi imperceptibles como las imágenes y sonidos, las voces matizadas y con vibraciones, y los cantos y movimientos danzados, los cuales, en conjunto, dan el ritmo de la obra. Para ilustrar más ampliamente lo anterior, resulta interesante traer a colación la siguiente proposición de Barba: “[...] *eso es lo que no ve el espectador, la sub partitura del actor que debe entenderse como una resonancia. La sub partitura no consiste necesariamente en la intención o en los pensamientos inexpressados de un personaje, en la interpretación de su porqué. La sub partitura puede estar constituida por un ritmo, un canto, un modo particular de respirar, una acción que no se ejecuta en sus dimensiones originales sino que es absorbida y miniaturizada por el actor, el cual no la muestra pero se deja guiar por su dinamismo aún casi en la inmovilidad*” (Barba, 2008:103).

A partir de lo planteado hasta aquí, considero que es precisamente ese complejo interno que envuelve la obra y las relaciones a nivel sensorial entre el público y los actores el que permite generar un encuentro entre éstos durante el tiempo del performance teatral. En este contexto, la experiencia sensorial aparece como una fuente de conocimiento y, por tanto, el cuerpo como un sitio del saber (Pink, 2009: 24), permitiendo así la comunicación entre actores y espectadores.

### ***2.3.2 Entre las historias pasadas y las situaciones presentes.***

En *Oh! Babylon* la forma del espectáculo está dada por el manejo de los cuerpos sobre el escenario, los cuales pasan a ser parte de la poética de la obra, la cual, a su vez, está más relacionada con el modo de expresar un mensaje que con su contenido (Langdon,

2006:168). No obstante, son estos cuerpos diferentes y extra cotidianos los que permiten tener una sensación de extrañeza frente a la pieza teatral. A mi modo de ver, esta sensación de extrañeza es la que permite tener una visión más aguda sobre lo que se nos presenta en el escenario, abriendo así la posibilidad de generar diferentes opiniones sobre los temas que se tratan en las obras.

Las imágenes también fueron otro de los elementos centrales de la obra, pues se conjugaban con el texto de los personajes. La pareja de amigos que mencioné anteriormente afirmó que lo que habían presenciado les parecía una cuestión complicada, que la obra era difícil de entender; no obstante, dijeron que sí habían detectado la intención del autor de criticar, a través de las imágenes, hechos como el consumismo. Entonces, aunque la obra no está completamente dedicada a problemas políticos, económicos o sociales específicos, de hecho da muestra de una intensa exploración en la búsqueda poética, las imágenes junto con el texto logran realizar una especie de paralelismo entre lo que sucedió con Babilonia y lo que nos sucede actualmente como sociedad occidental, dándonos a entender que vamos por el mismo camino y criticando la respectiva situación.

Desde la entrevista con Monsalve, vimos que constantemente acudía a mitos e historias antiguas para ilustrar su posición con respecto a temas como la política. Paralelamente, Juan Monsalve y los actores también hacen una reinterpretación y reelaboración de grandes mitos, textos e imágenes religiosas y espirituales al interior de la obra, lo cual resulta muy interesante dado que gracias a ese manejo de la historia, Monsalve genera relaciones entre el presente y pasado, las cuales permiten re significar este último.

Severi realiza una crítica a la concepción que comprende al mito como un objeto insensible a la temporalidad histórica, también a la reducción que la enunciación ritual ha sufrido, pues se le ha limitado a ser el reflejo de determinado esquema cosmológico. Para él, aunque el chaman no excluye cierta referencia a la mitología durante los procesos rituales, *“no se concentra tanto en la repetición de un esquema originario, como en la elaboración de una memoria, memoria que sólo la acción ritual y el canto que la transcribe (para el caso de los cuna) parece capaz de preservar”*. (Severi, 1996: 45)

Esto nos remite de nuevo a la premisa según la cual la memoria está en constante construcción y no es algo fijo e inalterable. Así pues, lo que señala Severi a propósito del ritual y del ejercicio de memoria que dirige el chaman, puede relacionarse con lo que ocurre en la obra: allí, aunque se toma como base un texto bíblico de carácter profético como el Apocalipsis, se genera una interpretación del mismo, y no una transmisión evangelizadora ni pura del mito; por el contrario, contemplamos la presentación de algunos conflictos humanos sobre su base, los cuales son emitidos al público y, en algunos casos, fijados en su memoria por medio de las imágenes, los sonidos y los movimientos de los actores.

En este orden de ideas, hago alusión a Turner, quien señala que los performance no son simplemente reflejos de la cultura, sino que pueden ser “agentes activos en el cambio, representando el ojo con el que la cultura se ve a ella misma” (Turner, 1986-1987:24). En conclusión, esto supone un ejercicio reflexivo por parte de los espectadores y actores, en el cual se problematizan los principios que son aceptados en la vida real; y, en el caso concreto de esta obra, implica también la generación de nuevas formas de significar situaciones, hechos o acontecimientos históricos.

## CONCLUSIONES

Tras finalizar el presente análisis y producto de la reflexión y contraste de los conceptos aquí desarrollados, pudimos ver cómo la experiencia personal tomó forma en la medida en que cada uno de los directores interpretó y narró su realidad social. Asimismo, presenciamos cómo este proceso acarrió el surgimiento de contradicciones y paradojas al interior de cada relato, las cuales están en relación directa con los acontecimientos sociales y, en este caso, también con los paradigmas teatrales.

De este modo logramos identificar en las narraciones, tanto las relaciones que los directores han establecido entre teatro y política, como su forma de integrarlas en su quehacer teatral. En estos casos concretos, la transformación de las formas estéticas y de los intereses personales está intrínsecamente ligada a las transformaciones sociales del momento histórico, tanto a nivel local como global. En efecto, tanto el interés por la preparación y conocimiento corporal, en el caso de Monsalve y Villada, como los intereses temáticos y de repertorio, en el caso de Camacho y su grupo del Teatro Libre, dan cuenta de los siguientes cambios socioculturales: la efervescencia política de los años 70, los movimientos estudiantiles, la energía militante, el deseo de cambiar la sociedad, el creciente interés por comprender la sociedad desde la exploración del conocimiento de lo sensible y lo corporal, y el surgimiento de la necesidad de rituales sociales que promuevan al perdón en medio de ese estado de guerra habitual.

Este proceso de narrarse a sí mismo acarrió un ejercicio de memoria, una *memoria narrada* que permitió identificar una multitud de vidas, sentimientos y experiencias manifestados individualmente; asimismo, permitió la creación de un tejido coherente con sus vidas, significando y legitimando las acciones y decisiones tomadas con respecto a su quehacer teatral y su posición frente a la historia del mismo. Entonces, fue de esta manera que lograron identificarse como individuos pertenecientes a la historia del teatro bogotano en general. En este marco, traeré a colación un planteamiento de Somers que ilustra muy bien lo dicho anteriormente: la narrativa ofrece la posibilidad de singularizarse dentro de las historias generales y, a su vez, de cuestionar la forma con la que nos identificamos

dentro de la sociedad y dentro de las categorías sociales que nos ciñen a procesos colectivos. (Somers, 1994).

Adicionalmente, encontré, a lo largo de los distintos relatos y conversaciones, que estas personas (los entrevistados) no realizan las obras porque haya un “papel por cumplir” o un problema social por solucionar; contrariamente, lo hacen impulsados por cuestionamientos internos y personales. Esto quiere decir que asumen el teatro, los montajes y la dramaturgia como un camino de conocimiento, de aprendizaje y, en algunos casos, de liberación espiritual, y no como una tarea política para la transformación de la realidad social, lo que no impide que esta última pueda ser una consecuencia y, a fin de cuentas, algo esperado por ellos en su vida personal. En este sentido, puedo afirmar que la realización de una obra teatral pasa por cuestionamientos personales y experiencias genuinas propias a cada director o actor.

Las personas y los teatros que han sido objeto de mi estudio están en una posición privilegiada frente a otros proyectos artísticos, pues las dinámicas en las que se desenvuelven están, hasta cierto punto, arraigadas en lo que implica hacer teatro en una sociedad capitalista, por ejemplo, tener un público que paga por ver un espectáculo y espera el respectivo entretenimiento de una obra. Sin embargo, noto que el teatro, como nos lo cuenta la historia, puede llegar a ser la reafirmación de una ideología, o, por el contrario, la ruptura de las concepciones que damos por sentadas socialmente. En este caso, los entrevistados optaron por la segunda dirección, cada uno desde su perspectiva pero en oposición conjunta al teatro panfletario, dando muestra de un notable compromiso con la crítica social en temas muy concretos: el poder, el consumismo, el olvido, la guerra y la sociedad capitalista; temas que han sido abordados en las obras teatrales.

La relación de las obras con sus espectadores es un tema igualmente complejo. En el segundo capítulo, perfilé el proceso mediante el cual las obras ejecutadas por estas personas se convirtieron en una especie de crítica social y en un ejercicio de memoria. El ejercicio etnográfico que realicé permitió ver que una de las riquezas del proceso del performance reside en la conjugación del texto con el cuerpo, la voz y los elementos escénicos (luz, sonido y escenografía), así como en la manera en la que ésta genera una relación con el público, que está ahí como cuerpo presente. Entonces, puedo decir que la

convergencia de todos estos elementos construye una serie de situaciones a través de las cuales es posible recordar hechos en la obra, ideas planteadas y críticas realizadas.

Así las cosas, puedo afirmar que la interacción que tuve con los entrevistados y sus obras me permitió comprender lo siguiente: por un lado, que la vida que éstos han llevado en el teatro les permitió cuestionarse sobre su realidad social y generar transformaciones en su entorno; por otro lado, que las obras, a través de la generación de experiencias compartidas, crean conexiones entre hechos, situaciones o ideas que pueden ser aparentemente lejanas a nuestro entorno social, lo cual origina, a su vez, un proceso de identificación y de reconocimiento de realidades críticas y problemáticas a través de diferentes y novedosas formas. Entonces, a partir de los relatos y de las obras teatrales que realizan así como de los temas que allí tratan, éstas personas se reinventan, le dan significado a los acontecimientos que les conciernen y se posicionan socialmente.

Otra reflexión importante a la que llegué es que, dada su naturaleza, este trabajo se convirtió efectivamente en un ejercicio de narrativa y de memoria. Desde luego, este texto es el resultado de una investigación que abarcó más detalles de los que quedaron consignados, lo que implicó por tanto, un exhaustivo proceso de edición, y así como hemos visto durante el texto que las estructuras narrativas organizan y dan sentido a las experiencias de los entrevistados, aquí fue por medio de un ejercicio de narración y de selección que logré organizar y dar sentido a lo que encontré en campo. En suma, puedo decir que a lo largo de este proyecto investigativo puse en práctica lo que Somers denomina *narrativas conceptuales*. (Somers, 1994:620)

Gracias a los temas aquí desarrollados y a la metodología utilizada, surgieron muchas preguntas que podrían ser profundizadas en el seno de nuevas líneas de investigación, por ejemplo: ¿Cómo se desarrollan y qué implican las diferencias entre hacer teatro en un grupo y en una compañía?, ¿En qué medida el teatro está perdiendo la capacidad de cultivar un público crítico y reflexivo debido a las cada vez más penetrantes formas de relación económica capitalista?, ¿Cómo se piensa y qué lugar ocupa el teatro en el proyecto de nación colombiano? Asimismo, la posibilidad de asistir a los talleres y entrenamientos con algunos de los entrevistados, que en este caso fueron apoyo y no centro

de la investigación, me permite afirmar que éstos representan un campo de investigación cuyas posibilidades de exploración y profundización resultan de gran interés; en concreto, valdría la pena reflexionar sobre la manera en la que el cuerpo del actor se constituye como un agente de conocimiento. Paralelamente, se abre un camino para el teatro, el cual permite contemplar la manera en la que éste puede ayudar a generar nuevas formas de relación con nuestro entorno y con nosotros mismos; es más, estoy segura de que el teatro es una herramienta de transformación humana mucho más poderosa de lo que se piensa por fuera de los círculos de este arte, tanto en el ejercicio de su quehacer como en las obras en sí mismas.

Para finalizar, quiero decir que este trabajo, producto de inquietudes personales que se han forjado a lo largo de mi vida y de la carrera, acarreó un gran desafío y un gran esfuerzo intelectual en lo que se refiere al logro de relacionar de manera efectiva el teatro y la antropología. Este estudio representa un primer paso en mi profesión y, a la vez, en mi búsqueda personal en el arte, pues tuve la oportunidad de confrontar mis propios supuestos sobre el teatro.

## BIBLIOGRAFÍA

Aldana, Janneth. 2008. "El campo teatral bogotano, consolidación a partir del movimiento Nuevo Teatro (1960-1975)". Maestría en sociología. Universidad Nacional.

Auge, Marc. 1998. *Las formas del olvido*. Barcelona, Gedisa.

Auslander, Philip. 1987. "Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre". *Theatre Journal*, Vol. 39, No. 1, Theatrical Perception: Decay of the Aura. Pp. 20-34. The Johns Hopkins University Press.

Barba, Eugenio. 2008. *La conquista de la diferencia*. Lima, Editorial San Marcos.

----- 2010. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología Teatral*. Lima, Editorial San Marcos.

Beeman, William. 1993. "The anthropology of theater and spectacle". *Annual Review of Anthropology*. Vol. 22: 369-393. Providence, Department of Anthropology Brown University.

Benjamin, Walter. 1991. *Tentativas sobre Brecht*. Madrid, Editorial Taurus.

Beverly, John. 2008. "Testimonio, Subalternity and Narrative Authority". En N. K. Denzin y Y.S. Lincoln, eds., *Strategies of Qualitative Inquiry*. 257-270. Sage.

Blair, Elisa. 2002. "Memoria y Narrativa: La puesta del dolor en la escena pública". En revista *Estudios Políticos*, Vol. 21: 9-28. Medellín. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/iep/21/memoria%20y%20narrativa.pdf>

Contursi, María y Ferro, Fabiola. 2002. *La narración usos y narrativas*. Enciclopedia latinoamericana de sociocultura y comunicación. Colombia, Grupo editorial Norma.

Dawsey, John. 2005. "O teatro dos Boias-frias: repensando a antropologia da performance". *Horizontes Antropológicos*. Año 11, n. 24: 15-34. Porto Alegre.

Duvignaud, Jean. 1966. *Sociología del teatro, ensayo sobre las sombras colectivas*. México. Fondo de Cultura Económica.

Ferraz, Ana Lúcia. 2009. "O estudo do "teatro de grupo" contemporâneo e o problema do tempo no drama". *Anais da V Reunião Científica da ABRACE*. GT Territórios y fronteiras. São Paulo.

Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance, a new aesthetics*. Trad. Saskya Iris Jain. Routledge. *Taylor & Francis Group*.

Friedman, Jonathan. 1992. "The Past in the Future: History and the Politics of Identity". *American Anthropologist*, New Series, Vol. 94, No. 4 (Dec., 1992). 837-859. Blackwell. The American Anthropological Association Stable.

Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/>

García, Carolina. 2010. "Teatro Híbrido, representaciones contemporáneas de violencia, muerte y dignidad en el teatro colombiano". Maestría en Antropología, Universidad Nacional.

Geertz, Clifford. 2003. "Géneros confusos. La refiguración del pensamiento social". En: El surgimiento de la antropología posmoderna. Carlos Reynoso (eds.) 63-70. España, Gedisa.

----- 2000. *Negara: el Estado- teatro en el Bali del Siglo XIX*. Barcelona, Paidós.

Gonzales Cajiao, Fernando. 1986. *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

Grimes, Ronald. 1981. *Símbolo y conquista, Rituales y teatro en Santa Fe, Nuevo México*. México, Fondo de Cultura Económica.

Grotowski, Jerzy. 2006. *Hacia un teatro pobre*. México, Siglo Veintiuno Editores.

Guber, Rosana. 2001. *La etnografía método, campo y reflexividad*. Enciclopedia latinoamericana de socio cultura y comunicación. Colombia, Grupo editorial Norma.

Hauser, Arnold. 1962. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid, Ediciones Guadarrama.

Jaramillo, María Mercedes. 1992. *El Nuevo Teatro colombiano: arte y política*. Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.

Kapferer Bruce. 1986. "Performance and the Structuring of Meaning and Experience". In Turner, Victor W. & Bruner, Edward M. (eds.) En: *The Anthropology of Experience*. Pp: 188-206. Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Lamus Marina. 1999. "Variedad teatral en los años noventa". En **Boletín Cultural y**

**Bibliográfico**. Vol. 36 No. 50-51, pp: 121-163. Disponible en:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti4/bol50-51/50-8.pdf>

Machler Tobar, Ernesto. 2005. "Conserve su puesto. Este no es su escenario: Aproximación a la invisibilidad del indígena en el teatro colombiano". *Boletín de Antropología*: Vol.19, Num.36, pp.: 299-336. Medellín, Universidad de Antioquia.

Langdon, Esther Jean. 2006. "Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs". *ILHA revista de antropologia Universidade Federal de Santa Catarina*. Pp: 162 – 183. Brasil.

Ochs, Elinor y Capps, Lisa. 1996. "Narrating the self". *Annual Review of Anthropology*. Vol. 25: 19-43. Los Angeles.

Pink, Sarah. 2009. *Doing sensory ethnography*. Londres, Sage.

Taylor, Diana. 2009. "Hacia una definición de performance". En: *Ciudadanía en escena performance y derechos culturales en Colombia*. Paulo Vinholo (Eds), pp: 29-35. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.

Turner, Victor. 1986-1987. *The anthropology of performance*. New York, PAJ Publications.

----- 2005. "Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência". *Cadernos de Campo*. N. 13, año 14 pp.: 177-185. Trad. Herbert Rodrigues. São Paulo, Departamento de Antropologia Universidad de São Paulo.

Severi, Carlo. 1996. *La memoria ritual, locura e imagen del blanco en una tradición chamánica amerindia*. Quito, Ediciones Abya-Yala.

Stanislavski, Constantin. 1999. *La construcción del personaje*. Madrid, Alianza editorial.

Somers, Margaret. 1994. "The narrative constitution of identity: A relational and network approach". *Theory and Society* 23: 605-649 University of Michigan. Disponible en: [http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/43649/1/11186\\_2004\\_Article\\_BF00992905.pdf](http://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/2027.42/43649/1/11186_2004_Article_BF00992905.pdf)

Wachtel, Nathan. 1999. "Memoria e historia". *Revista colombiana de antropología*. Vol. 35, pp: 70-90.

### **Otros documentos**

Festival Nacional de Teatro Universitario. Informe general 1969. Colombia.

"Horas de Horror en Bojayá y Barbacoas". *El Tiempo*. 4 de mayo del 2002. Colombia.

"Cargos a militares por masacre de Bojayá" *El Tiempo*, 16 de julio de 2003. Archivo digital: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-967707>