

# **MI DISFRAZ DE PUEBLO**

**LAS CULTURAS POPULARES EN EL TALLER DE TEATRO**

**JAVIER ORLANDO LOZANO ESCOBAR**

CARRERA DE ANTROPOLOGÍA

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

SANTAFÉ DE BOGOTÁ D.C., AGOSTO DE 1997

# **MI DISFRAZ DE PUEBLO**

**LAS CULTURAS POPULARES EN EL TALLER DE TEATRO**

**JAVIER ORLANDO LOZANO ESCOBAR**

Trabajo de monografía de grado  
para aspirar al título de antropólogo  
Director : Carlos Miñana

**CARRERA DE ANTROPOLOGÍA**  
**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**  
**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**

**SANTAFÉ DE BOGOTÁ D.C., AGOSTO DE 1997**



*A mí mismo*

*me regalo este mamotreto*

*parecido a lo que yo quería escribir*

## **AGRADECIMIENTOS**

Mucha gente me ha ayudado de diversas maneras. En Mesitas del Colegio, a Esley e Italo, de quienes digo algunas cosas en esta monografía, y a los demás integrantes del grupo de teatro “Espíritus Fortuitos” de la Casa de la Cultura de Mesitas, que nos brindó su apoyo durante las temporadas de finales de 1996 y mitad de año de 1997. En el sector Codito, a la “Asociación Horizontes Proyectos con la Comunidad” (Leo, Carolina, Rocío y Juancho) y a los jóvenes del grupo Horizontes, especialmente a Antuco, Alcira y Chocolate, que también están entre estas páginas. Y en la Localidad 5a., al Centro de Expresión Cultural y Formación Infantil y Juvenil C.E.C., a la Escuela Itinerante de Artes y a los niños-actores del grupo de teatro y danzas de El Pedregal, de los cuales Camilo, Diana y Nubia cierran el grupo de gente con los que establezco relación a través de esta monografía.

Valoro como cosa muy especial la compañía y preocupación de mis amigos. De Alvaro Mejía y de Oscar Rodríguez en las temporadas de montaje de teatro callejero en Mesitas del Colegio, y también de Oscar en el trabajo con los niños de El Pedregal. De Pilar Alonso y el Equipo Asesor del C.E.C. que me permitieron ausentarme de mi trabajo durante los días que me encerré a escribir todo este mamotreto. De mis papás y mi hermano que me colaboraron en lo que pudieron para que yo alcanzara a terminar a tiempo.

Finalmente, agradezco a mi director de monografía, que, pese a haber sido nombrado a última hora, estuvo siempre preocupado, en medio del sinnúmero de ocupaciones que lo agobian en la Universidad. Sus comentarios fueron valiosos y me permitieron escribir más para “ser leído” que para mi satisfacción personal, como era mi costumbre.



## ABSTRACT

Me he estudiado antes durante y después de la investigación de mi monografía “Mi disfraz de pueblo: Las culturas populares en el taller de teatro”, dentro y fuera de ella.

Ella es un intento de exploración del “campo teatral” como vía de acceso a la investigación social a través del cuerpo-en-comunicación con otros, diferentes y desiguales. Este concepto de “campo teatral” es definido por mí a partir de los conceptos de campo cultural, de Pierre Bourdieu, y diálogo, de Mijaíl Bajtín, permeados por mi propia experiencia como actor, profesor y director en grupos de teatro aficionado.

El Texto prevee múltiples interpretaciones. Yo me he ocupado especialmente de tres de ellas:

La interpretación marxista: que es una agresión contra toda ortodoxia de izquierda que pretenda establecer un solo camino de recorrido histórico o que crea en la existencia o la posibilidad de Un solo Pueblo contra el Poder Dominante. Esta agresión es una agresión desde adentro, en el sentido que me ubico como un marxista heterodoxo desarrollando el concepto de contradicción en el de “campo teatral”. Hay también un esbozo de una manera de ver las “revoluciones culturales” (los “renacimientos”: 65 y ss.) como períodos cortos de la historia en que la heterogeneidad de las culturas populares sale a la luz inundando los universos de significados del lado dominante del campo socio-cultural.

La interpretación desde las ciencias humanas: que es una agresión pretendidamente antipositivista, antiobjetiva que se afirma en la intersubjetividad de la experiencia del investigador, incluso, validando el autoexamen del cuerpo como un camino de conocimiento veraz, rápido y accesible de la sociedad y la cultura, específicamente, en este caso, de las culturas populares.

La interpretación artística-literaria: que es un experimento de comunicar al público una experiencia intersubjetiva de creación y de formación de la persona, a través del arte, en tres procesos diferentes con jóvenes, adolescentes y preadolescentes, de barrios populares de Bogotá (en el sector Codito, de la localidad 1ª. –Usaquén–, y en el barrio El Pedregal, de la localidad 5ª. –Usme–) o, cuando menos, asociados culturalmente (en el caso de los zanquistas de Mesitas del Colegio).

Lo novedoso es el celo argumentativo y la precisión con que se construye el concepto de “campo teatral” como “diálogo irracional, metafórico, lateral del tipo que los actores establecen con el público y como campo, con desigualdades, intereses, estrategias y capital en juego” (cfr.: 182). También me parece novedosa la manera en que este concepto dinamiza las descripciones literarias de mi propio proceso de autoconstrucción personal entre 1994 y 1996, y el de los grupos de teatro en los que estuve vinculado entre diciembre de 1996 y agosto de 1997: el grupo Horizontes, del sector Codito, el grupo “Espíritus Fortuitos”, dirigido por Alvaro Mejía en Mesitas del Colegio y el grupo El Pedregal, del barrio del mismo nombre, al sur de Bogotá. Incluso, dicho concepto contribuye a clasificar dichas descripciones, para manejar la información de manera coherente hacia las conclusiones (aunque dicho manejo puede ser visto como una pérdida de riqueza descriptiva-literaria).

Las conclusiones, como se puede deducir de mi inclinación a favor de la interpretación artística, están sesgadas hacia un arte metafórico, no comprometido con metáforas preestablecidas, y mucho menos con la argumentación fría en que habitualmente caemos los académicos. Intuye el camino seguido por buena parte del teatro colombiano en las últimas dos décadas, alejándose de las militancias políticas que tanto lo influyeron en los años 60 y 70, hacia un arte dramático que cada vez se reconoce más como conflictuador por su propia naturaleza doble, ambivalente y polisémica.

Y, finalmente, estimula a los académicos a arrojarse más hacia el arte como una salida a la esterilidad de las propuestas unilineales de las ciencias positivas y del marxismo ortodoxo.



Particularmente, en la última página, antes del diario de campo (que se incluye como anexo), recomienda, luego de reportar un balance favorable frente a las intenciones preliminares: “Valdría la pena que más antropólogos se dedicarían a estudiar teatro” (cfr.: 198).



## TABLA DE CONTENIDOS

<b>AGRADECIMIENTOS.....</b>	<b>1</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>3</b>
<b>TABLA DE CONTENIDOS .....</b>	<b>7</b>
<b>0. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>11</b>
<b>PRIMERA PARTE: REFERENTES CONCEPTUALES .....</b>	<b>15</b>
<hr/>	
<b>1. EGOCENTRISMO : POR QUÉ ME DOY TANTA IMPORTANCIA .....</b>	<b>17</b>
<i>1.1. DESDE AFUERA HACIA DENTRO DE UNO MISMO.....</i>	<i>18</i>
<i>1.2. DE REGRESO AL EXTERIOR.....</i>	<i>20</i>
<b>2. “LO POPULAR” Y LAS CULTURAS POPULARES .....</b>	<b>23</b>
<i>2.1. “LO POPULAR” COMO OPCIÓN .....</i>	<i>23</i>
<i>2.2. “LO POPULAR” COMO GENERADOR DE IDENTIDADES.....</i>	<i>24</i>
<i>2.3. “LO POPULAR” COMO PROYECTO POLÍTICO.....</i>	<i>27</i>
<i>2.4. “LO POPULAR” COMO SENSIBILIDAD ARTÍSTICA.....</i>	<i>30</i>
<i>2.5. Y EN SÍNTESIS, ¿QUÉ ES “LO POPULAR” ?.....</i>	<i>36</i>
<b>3. SEMIÓTICA Y DESIGUALDADES.....</b>	<b>41</b>
<i>3.1. LA CULTURA COMO SIGNO .....</i>	<i>42</i>
<i>3.2. EL SIGNO COMO PRODUCTO CULTURAL.....</i>	<i>43</i>
<i>3.3. DESEQUILIBRIO, DESIGUALDAD Y CAMPO CULTURAL .....</i>	<i>47</i>
<i>3.4. CAMPO CULTURAL Y DIÁLOGO.....</i>	<i>50</i>
<i>3.5. LO QUE SIGUE... ..</i>	<i>53</i>
<b>4. ¿POR QUÉ EL TEATRO? .....</b>	<b>55</b>

4.1. <i>EL TEATRO COMO DIÁLOGO IRRACIONAL</i> .....	55
4.2. <i>EL CAMPO TEATRAL</i> .....	61

**SEGUNDA PARTE : CONTEXTUALIZACIONES DESDE LA HISTORIA Y DESDE MÍ .....65**

---

**5. LA CONFORMACIÓN DEL CAMPO TEATRAL Y LAS CULTURAS POPULARES EN COLOMBIA .....67**

5.1. <i>LOS RENACIMIENTOS Y LAS CULTURAS POPULARES</i> .....	68
5.2. <i>EL PAPEL DEL TEATRO EN LA HISTORIA DE LAS CULTURAS POPULARES EN COLOMBIA</i> .....	84

**6. YO .....95**

6.1. <i>UN VISTAZO AL SER HUMANO QUE COMENZÓ ESTE TRABAJO</i> .....	95
6.1.1. Lado A .....	96
6.1.2. Lado B .....	98
6.2. <i>TRANSFORMACIONES : LA ACADEMIA, EL TEATRO Y LOS AFECTOS</i> .....	100
6.2.1. La academia : ambivalencia y polisemia (1994-1995).....	100
6.2.2. El teatro : los sentimientos del actor (1994-1996) .....	104
6.2.3. Los afectos : las disposiciones hacia los otros y las relaciones con ellos (1996).....	111

**TERCERA PARTE : DESCRIPCIONES DE LA GENTE Y LOS PROCESOS .....117**

---

**7. HISTORIAS DE OTROS .....119**

7.1. <i>DOS JÓVENES ZANQUISTAS DE “ESPÍRITUS FORTUITOS”</i> .....	120
7.1.1. Esley .....	121
7.1.2. Italo.....	123
7.2. <i>TRES JOVENES DEL GRUPO HORIZONTES</i> .....	125
7.2.1. Alcira .....	125
7.2.2. Chocolate .....	128

7.2.3. Antuco .....	130
<b>7.3. TRES NIÑOS-ACTORES DEL GRUPO DE TEATRO Y DANZAS DE EL PEDREGAL.</b>	<b>132</b>
7.3.1. Diana.....	132
7.3.2. Camilo .....	134
7.3.3. Nubia .....	136
<b>8. DIÁLOGOS Y PROCESOS .....</b>	<b>141</b>
<b>8.1. GRUPO “ESPÍRITUS FORTUITOS” EN MESITAS DEL COLEGIO.....</b>	<b>142</b>
8.1.1. Recién desempacados del bus armando el “circo” : diciembre 6 de 1996.....	143
8.1.2. Primera presentación : diciembre 19 de 1996 .....	146
8.1.3. Última presentación : diciembre 27 de 1996.....	151
<b>8.2. GRUPO “HORIZONTES” EN LA LOC. 1, USAQUÉN, SECTOR CODITO.....</b>	<b>154</b>
8.2.1. Una charla sobre el pensamiento maquiavélico : enero 3 de 1997.....	155
8.2.2. El paradero de buses : enero 14 y 15 de 1997 .....	158
8.2.3. Lectura expresiva y creación de textos dramáticos : enero 16 y 29 de 1997 .....	166
8.2.4. En los días siguientes.....	171
8.2.5. Algunas improvisaciones y un montaje frustrado .....	172
<b>8.3. GRUPO “EL PEDREGAL” EN LA LOC. 5 -USME-, BARRIO EL PEDREGAL.....</b>	<b>175</b>
8.3.1. <i>Los tres ratoncitos</i> y la construcción del texto dramático : mayo 10 de 1997 .....	176
8.3.2. La muestra artística de la Escuela Itinerante de Artes : 20 de julio de 1997.....	178
8.3.3. La muestra artística del CEC : 7 de agosto de 1997.....	182
 <b>CUARTA PARTE : ANÁLISIS Y RESPUESTAS PROVISIONALES.....</b>	 <b>185</b>
<hr/>	
<b>9. CAMPO TEATRAL Y CULTURAS POPULARES EN MESITAS, EL CODITO Y EL PEDREGAL.....</b>	<b>187</b>
<b>9.1. EN MESITAS DEL COLEGIO .....</b>	<b>190</b>
9.1.1. Mesitas : Campo teatral del primer ensayo .....	190
9.1.2. Mesitas : Campo teatral de la primera presentación (cuadro 3).....	190
9.1.3. Mesitas : Campo teatral de la primera presentación (cuadro 4).....	191
9.1.4. Mesitas : Campo teatral de la última presentación en las relaciones con el público.....	191

9.2. EN EL CODITO.....	192
9.2.1. El Codito : Campo teatral de la noche del 3 de enero .....	192
9.2.2. El Codito : Campo teatral de talleres sobre el paradero de buses y del taller de lectura expresiva de textos del 16 de enero.....	192
9.2.3. El Codito : El actor frente al personaje en el taller de lectura expresiva del 29 de enero .....	193
9.2.4. El codito : Campo teatral del taller de lectura expresiva de textos del 29 de enero.....	193
9.3. EN EL PEDREGAL.....	194
9.3.1. El Pedregal : Campo teatral del primer taller de teatro con <i>Los tres ratoncitos</i> .....	194
9.3.2. El Pedregal : Campo teatral interno de las presentaciones.....	194
9.3.3. El Pedregal : Campo teatral externo de la primera presentación .....	195
9.3.4. El Pedregal : Campo teatral externo de la última presentación.....	195
9.4. CONCLUSIONES.....	196
<b>10. AUTORREFLEXIÓN Y VALIDEZ DE LAS PROPUESTAS DE ESTA MONOGRAFÍA .....</b>	<b>203</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>205</b>
<b>ANEXO 1: DIARIO DE CAMPO.....</b>	<b>213</b>
<b>ANEXO 2: TEXTO DEL MONÓLOGO DE SUSTENTACIÓN DE LA MONOGRAFÍA .....</b>	<b>287</b>
<b>ANEXO 3: COMENTARIO SOBRE OTROS MATERIALES ETNOGRÁFICOS Y FUENTES MENOS APROVECHADOS .....</b>	<b>305</b>
<hr/>	
<b>COMENTARIO SOBRE OTROS MATERIALES ETNOGRÁFICOS Y FUENTES MENOS APROVECHADOS.....</b>	<b>307</b>

## 0. INTRODUCCIÓN

He empezado a escribir este trabajo guiado por mis inquietudes personales, alimentadas a lo largo de la carrera. Tengo la certeza de ser un “estudiante consciente” en el sentido de tener una idea más o menos vaga de lo que quiero hacer con mi vida, pero la tengo. Y esa ínfima certeza me hace sentir con la autoridad suficiente para tomar alguna distancia de los autores y marcos teóricos propuestos en las materias que he visto como estudiante de antropología.

Como tengo entendido que parte de los elementos rituales que constituyen la elaboración de una monografía tienen que ver con “ubicar” al nuevo antropólogo dentro de su mundo “laboral”, y decirle qué es lo que hará de ahí en adelante, quiero ubicarme como yo quiera. Por esa razón mi marco teórico se nutre de autores de varias corrientes de pensamiento y disciplinas académicas, incluso a veces contradictorias en algunos puntos:

- Desde la filosofía, el neopositivismo lógico (el Wittgenstein del *Tractatus Logico-Philosophicus* al cual cuestiono su unilateralidad, pero del cual me seduce su precisión conceptual) y el existencialismo (la influencia no siempre se materializa en citas, a no ser alguna de Martin Buber, con el cual coincido en su preocupación por el sentido de la vida).
- Desde las disciplinas preocupadas por la interpretación de la cultura, reconozco influencias del psicoanálisis (Freud), en mi obsesión por la “ambivalencia de los sentimientos” que me parece una idea muy fructífera pero demasiado simple y superada hace rato por conceptos más complejos (esquizofrenia, por ejemplo), y la semiótica (Eco y la concepción semiótica de la antropología de Geertz y otros antropólogos posmodernos), que inevitablemente pasa por el estructuralismo, pero que lo supera y me remite a la filosofía del lenguaje (incluso hasta Wittgenstein) y la teoría de la comunicación de Bateson, que nuevamente se refiere a las ambivalencias creadas por la ambigüedad del lenguaje y al concepto de esquizofrenia! Y en estas remisiones de un lado para otro, en todas direcciones, se forjan las ideas del capítulo uno,

que empieza por mí y desarrolla mis preocupaciones para justificar el estilo de mi monografía, y también el comienzo del capítulo tres sobre los conceptos de signo y cultura.

Estas han sido influencias. Pero lo que me “ubica”, lo que señala el sitio que quiero ocupar es mi opción por “lo popular” en la triple acepción que le asigno en el capítulo dos : como opción “existencial” (si se puede decir así), como proyecto político en construcción y como sensibilidad artística “libre”. Por eso, si se trata de auto clasificarme y de rotular esta primera parte de mi monografía, sobre mis referentes conceptuales, la postura que adopto representa un marxismo heterodoxo, en el cual el carácter dinámico de los conceptos de diálogo (Bajtín 1993b : 250 y ss.), de campo (Bourdieu 1990: 135, 136), las ambivalencias y ambigüedades del lenguaje y de los sentimientos (sintetizadas en el cap. 3) son expresiones de la noción marxista de “contradicción”. Esta ubicación mía es explicada en el capítulo cuatro en el que desarrollo la idea de “lo popular” como sensibilidad artística y me pongo como un artista, como un actor, además de antropólogo. Este capítulo cierra la primera parte, sobre mis referentes conceptuales en esta monografía.

El capítulo cinco puede ser visto como un apéndice del cuatro y como un contexto histórico que prepara para los capítulos descriptivos. Apéndice del capítulo cuatro, puesto que desarrolla la misma idea pero a través del curso de la historia del campo cultural en occidente y del campo teatral específico en Colombia. Y entrada para los capítulos siguientes puesto que termina, históricamente, muy cerca de donde ellos comienzan.

Los capítulos seis al ocho son descriptivos. El sexto describe mi proceso de formación artística y rastrea los factores que lo han influido (y visto así, puede tomarse como otra parte del contexto, que completa el capítulo cinco pero por otro camino). El séptimo describe los procesos de formación artística de algunos jóvenes de los grupos con los que trabajé entre diciembre de 1996 y agosto de 1997. El capítulo ocho muestra el devenir de los procesos dialógicos en esos grupos y, especialmente, los momentos de creación y recreación de signos, enmarcados en el contexto amplio de mercado de bienes culturales, que tiende a hacer ver esos momentos como una negociación.



Las dos preguntas que esta monografía pretende responder son el objeto de los capítulos 9 y 10:

La primera pregunta (cap. 9) es por las maneras en que pueden ser relacionadas las culturas populares y el teatro<sup>1</sup> (en sus diversas formas: talleres, montajes de sala, de calle, danza-teatro, comparsas, fiestas...). Un supuesto importante, para mí en este punto, es que en el pasado el teatro participó activamente en el mercado de símbolos, especialmente desde el lado de la cultura popular. Y, adicionalmente, una segunda pregunta de, por qué en Bogotá y en los poblados vecinos, ya muy urbanizados, esos dos campos aparecen como separados (lo cual es también un supuesto, y puede ser un punto de discusión, que considero válido para empezar).

Lo que pretendo hacer puede ser visto, entonces, como un intento de explicación de los hábitos de consumo cultural en la ciudad, descritos, por ejemplo, en los informes de las investigaciones sobre oferta de productos culturales del Instituto de Cultura y Turismo (Pardo y Chaparro 1996) y en los trabajos de García Canclini para el caso de México y de las grandes ciudades latinoamericanas (1995: cap. 2 y 6). Sin embargo, más que un estudio de consumo en el sentido de preferencias de la población como público desmotivado, se trata de un estudio de algunos procesos de producción de símbolos en el taller de teatro.

En el análisis, la integración de los varios campos de significados construidos en los procesos dialógicos de los talleres, de los ensayos en vísperas de presentación, de las presentaciones mismas, etc. evidencia la forma de la relación entre las “culturas teatrales” y las culturas populares propiamente dichas. Entendiendo allí por “culturas teatrales” los sistemas “artificiales”<sup>2</sup> de significados que determinan la comunicación entre los participantes de los talleres de teatro. Y haciendo referencia a las culturas populares, en el sentido en que son el contexto más general que rodea la ocurrencia del suceso denominado “taller de teatro” (teniendo en cuenta que son talleres de teatro realizados en sectores populares).

---

1 Debería decir “los teatros”. En adelante, cuando me refiera a “el teatro” debe entenderse que lo hago como una generalización cómoda. No porque crea que existe una sola tradición de representación teatral, o una sola forma de “hacer teatro”, ni una sola forma de experimentarlo. Considero esa diversidad de experiencias, tradiciones y formas como irreductible.

2 Son artificiales en cuanto esa forma de comunicación es construida para ser puesta en práctica en el taller. Resulta ser algo parecido a una especie de lenguaje privado, para un contexto restringido.

Mientras los capítulos siete y ocho, especialmente el octavo, son literatura, el capítulo nueve ensaya un análisis comprensivo de los eventos descritos en los capítulos que los preceden. En este sentido considero a los dos primeros como un experimento de escritura etnográfica, y al último como una trágica caída en la rigidez de los conceptos (pero a la vez, ésta es una caída inevitable y necesaria).

La segunda pregunta (cap. 10) pretende evaluar la pertinencia y la validez del análisis de los procesos de formación actoral y de los de montaje de obra para responder a la pregunta planteada en el capítulo nueve (sobre la relación entre culturas teatrales y culturas populares). Y, a la vez, también la pertinencia y eficacia de esos mismos procesos de formación para estimular la investigación y fomentar una “visión antropológica” del mundo. Esto último en virtud de la viabilidad de la metáfora del teatro como “antropología en escena”.

Todo esto, con la intención de establecer el “taller de teatro” y la escena en el momento de la representación de una obra como sitio de investigación a través de lo que llamo “diálogo irracional” (lo cual implica que sea por muchos canales de comunicación a la vez, es decir, usando códigos significativos de tipos muy variados y diversos) y la interpretación del cuerpo de los actores como forma de estudiar la cultura y develar los diálogos entre los actores sociales que constituyen el campo cultural. El capítulo diez deviene en una autoevaluación de mí mismo y de esta manera de trabajar en antropología.

**PRIMERA PARTE: REFERENTES  
CONCEPTUALES**



## 1. EGOCENTRISMO : POR QUÉ ME DOY TANTA IMPORTANCIA

Como llegué a la antropología huyendo de la frialdad de las ciencias positivas (Lozano 1993) que yo había llegado a sentir como una imposición, desde los primeros semestres tuve mis conflictos con la presentación de trabajos sobre temas ajenos a mí. Quería hacer lo que yo quisiera (el problema era saber qué es lo que uno quiere). Poco a poco, me acostumbré a buscar temas relacionados con mis preocupaciones más íntimas y, con el correr de los semestres, se me volvió frecuente la situación de hallarme defendiendo mi relación afectiva con los temas abordados como un requisito para validar su abordaje. Se trataba de un compromiso que ya no era con la verdad (siempre tan imprecisa, tan difícil de agarrar), sino conmigo mismo<sup>3</sup>. La escritura de mis trabajos asumió un carácter ambiguo: con la sencillez de saberse huérfano de verdades y, por eso mismo, bastante poco pretencioso en los alcances (generalizaciones, aportes a teorías, etc.), pero a la vez con algo de prepotencia de alegar siempre que “no he caído en el error”, y de hacer derroche de mis propias “aventuras” por los caminos de la vida. A ese doble carácter, que aún conservo un poco, es a lo que llamo una postura egocéntrica<sup>4</sup> de investigación.

De esta postura desprendo algunos de los criterios de evaluación (de autoevaluación debiera decir) que propongo para la antropología. Sin embargo, ubicaré mi propuesta con relación a los autores que han influído más fuertemente en mi construcción académica durante la carrera.

---

3 Testigos de ese proceso fueron los trabajos que yo presentaba en las materias que iba viendo a lo largo de la carrera. Recuerdo algunos: Mis amigos y yo (sobre jóvenes migrantes del suroriente de Cundinamarca a Bogotá, proceso que años antes habían vivido mis padres. Trabajo de “Indicadores sociales”), La estructura de las cosas que me dan risa (Trabajo de “Estructuralismo”), Desorden metódico en la recreación de algunas de las religiones del Brasil del siglo XIX (y en mí) (Trabajo de “Etnohistoria I”), La secuencia ritual de mis visitas (en “Antropología Especial II”)...

4 Habría podido poner “egocentrada”, pero prefiero abarcar incluso la connotación negativa, en cuanto egoísta, del adjetivo “egocéntrico”, porque, la ambigüedad que quiero expresar también la incluye.

## 1.1. DESDE AFUERA HACIA DENTRO DE UNO MISMO

Mi última gran revolución interna fue motivada por la supresión, en mi universo de posibilidades cognoscitivas, de un espacio que antes era no solo posible, sino el único en el cual yo podía aspirar a alguna veracidad en mis proposiciones: YO.

*“El solipsismo coincide con el puro realismo” (Wittgenstein 1992: 5.64)<sup>5</sup>*

Tal supresión había sido ya preparada por mi intelecto, que ha permanecido en una tensión (no siempre consciente) entre los discursos de la tragedia de la subordinación de las personas, como masa, a la ideología del sistema (obviamente marxistas, como Althusser 1988, Marcuse 1984), y los del rescate de la subjetividad bajo diversas formas (Lyotard 1995 : 12 y ss., Bruner 1990 : 19 y ss. y antropólogos como Geertz 1989 y Cushman 1990)<sup>6</sup>. Conocía, en este último extremo de esa balanza sobre la que me sostenía, tanto los discursos de señalamiento al etnocentrismo de la ciencia occidental, como aquellos otros de la duda ante cualquier intento de objetividad. El YO parecía ser la última certeza sobreviviente, puesto que su evidencia nos es físicamente más accesible (Wittgenstein 1992 : 5.64). Pero la balanza se iba para el otro lado ante la fuerza de mi preocupación por problemas sociales de tipo más material : la pobreza, la violencia, la injusticia... que hacían parte de las argumentaciones con que la izquierda todavía ganaba algunos adeptos a finales de los 80. Y la materialidad de esos problemas se presentaba a mis sentidos como una realidad (¿objetiva ?). Yo oscilaba, o mejor, mis pensamientos oscilaban de un lado para otro

---

5 Anteriormente, yo había interpretado alegremente esta cita de Wittgenstein, creyendo que justificaba la introspección como camino hacia un nuevo tipo de ciencia. Sin embargo, Wittgenstein es claro, la certeza que hay en el solipsismo no es algo que pueda decirse, solamente puede mostrarse (1992 : 5.62), es decir, que es autoevidente: una “verdad por definición”, una tautología de los sentidos, de nuestra sensorialidad y de nuestra sensibilidad. Por lo tanto ni puede hacerse una ciencia que parta del solipsismo, ni puede demostrarse la veracidad de mis impresiones subjetivas sobre mi.

6 F. Lyotard lo hace al abogar por la sensibilidad artística y mostrar el carácter ambivalente de la obra de arte, que está más allá de la razón. Geertz y Cushman están preocupados por recopilar la historia de la antropología desde el punto de vista de la experimentación en la escritura etnográfica, el nombre del libro de Geertz es muy dicente al respecto : El antropólogo como autor. Jerome Bruner, desde la sicología reafirma esta idea al escribir que la argumentación trata de convencer de su verdad, mientras que los relatos tratan de convencer de su semejanza con la vida (Bruner 1990: 23)

entre esos dos extremos de la balanza. Pero alguna insatisfacción, un sentimiento de que ese oscilar no era suficiente, preludiaba esta “revolución interna”.

Mi detonante fue la vida. La vivencia de la vida cotidiana, el paso de los días, por las calles de la Localidad 5a. (de Usme), donde se inició el trabajo de esta monografía, me atravesó con tal cantidad de situaciones ambivalentes (nunca únicamente placenteras, ni únicamente dolorosas) que pude comprender claramente que no es lo mismo pensar la ausencia de verdades, que sentirla en carne propia. Por decirlo así, pensarla es aún demasiado objetivo, y describirla neutralmente, aún sigue siéndolo. La alternativa es sentirla y mostrarla a través del arte.

Me suprimí a mi mismo al excluirme de entre las posibles certezas, a pesar de ser la última (esto no significa que ya nunca yo vuelva a creer en mí, sino que participé de situaciones que me hicieron dudar de lo que yo mismo decía o representaba a pesar de estar en pleno uso de mi conciencia). Lo que llamo “mi última revolución interna”, de la cual salió el Javier Lozano más parecido al autor de esta monografía, fue motivado por dos tipos de situaciones conflictivas con las que la vida me enfrentó y en las cuales, eventualmente, he llegado a dudar de mi cordura<sup>7</sup> :

- El arte, la sensibilidad artística, el teatro.
- Las relaciones afectivas.

En la actualidad, los discursos de muchos investigadores sociales, filósofos, comunicólogos y semiólogos, que abogan a favor de la subjetividad, tienden a hacerlo como un paso necesario para un "exorcismo a la ciencia", que la cure del mal de haber pretendido ser absoluta<sup>8</sup>. Participo, no lo niego, de éste nuevo “espíritu de la época”, de esta moda, si se puede decir así.

---

<sup>7</sup> Espero poder ser más detallado con la descripción de estos cambios en mí y de las situaciones conflictivas que me hicieron sentir la supresión de las certezas sobre mí.

<sup>8</sup> A los anteriores podrían agregarse muchos nombres. Son destacables Umberto Eco, quien lo hace de una manera muy rigurosa, desde la semiótica, y pretendiendo dar un carácter científico de un tipo diferente al de las ciencias naturales, e incluso ir “más allá” a lo que el llama una “semiótica general”, como “filosofía de los lenguajes” (1985 : 346-357). Y Michael Taussig, cuyas propuestas de investigación en antropología han sido tema de conversaciones frecuentes informalmente entre estudiantes y profesores. Su particular forma de redacción lo hace muy atractivo al lector, no es fácil entresacar propuestas de la literatura que produce, pero misteriosamente da cuenta de los temas

## 1.2. DE REGRESO AL EXTERIOR

Pero para todos nosotros, pasado el exorcismo, nuevamente se ha hecho posible investigar el mundo. Aunque no sea ya de la misma forma que antes (siempre que uno vuelve de un viaje encuentra las cosas de otra manera), la experiencia de la sensibilidad a los sentidos y a los sentimientos nos ha hecho un poco artistas, y ese es un proceso irreversible (seguramente por eso es que Ximena, amiga de antropología recientemente graduada, es pintora y “le jala” a las artes plásticas y a las artesanías, o “el paisa” Diego hizo su monografía en el mercado de las pulgas con artesanos de Bogotá, o Carlos Araque, graduado hace algunos años, hace teatro, o Nicolás Montero antropólogo egresado de la U. de los Andes actúa ...)<sup>9</sup>.

El mundo ha cambiado muy rápido desde los años 60 y los contextos desde los que fueron lanzados los primeros gritos de desgarramiento por la crisis de la “cultura occidental” no son ya los mismos. Con frecuencia me atemoriza la visión de un mundo construido de sensibilidades artificiales, virtuales, repetición de otras sensibilidades iguales, para ahorrar el tiempo que hoy todavía gastamos en sentir, e invertirlo en algo más rentable, en algo que “valga” la pena. Parece que cada vez nos acercamos más a un mundo en el que las relaciones entre las personas están mediadas por aparatos, cosas muertas, no por personas, y en el que esas relaciones se reducen al flujo de información. (Martín Barbero 1994a). Todas las imágenes ofrecidas en los medios tienen intenciones comerciales preestablecidas. Entre dos propagandas que enfrentan productos rivales ¿cuál dice la verdad? ¿existen certezas de que podamos valernos los consumidores de dichos productos para escoger? Lo real, el contacto directo, la interlocución, el diálogo persona a

---

abordados (ver como ejemplo, en su último libro la forma en que explora la ambivalencia del estado de sitio desde el relato de sus vivencias personales en Colombia y otras evocaciones asociadas a él. 1994 : cap. 2).

<sup>9</sup> Y aún falta mencionar el campo entero de la antropología teatral, que ha ido cogiendo fuerza entre muchos antropólogos vinculados al ISTA (Institute of Studies in Teatral Antropologie) en Holstebro, Dinamarca, principalmente Eugenio Barba y Richard Schechner. Turner mencionaba al final de su libro *El proceso ritual*, al teatro como un campo interesante de investigación para los antropólogos del ritual. El número de antropólogos artistas aumenta cada vez más. Hace pocos días me encontré con un estudiante conflictivo que se ha estabilizado desde que entró a un grupo de danza contemporánea.



persona, ¿dónde están? ¿qué papel cumplen en el mundo de hoy? ¿se puede prescindir de ellos para la realización plena del ser humano? Estoy empeñado en defender una sensibilidad concreta y real, la propia, emanada de mi cuerpo, visceralmente mía, frente a cualquier sensibilidad fabricada que trate de imitar la realidad, por más perfecta que sea esa imitación.

Los fenómenos sociales, antes estudiados como realidades objetivas, son ahora estudiados como fenómenos de la comunicación: como signos (o símbolos cuyos significados varían según los contextos como en V. Turner. 1986: 39-43 y 76-79, Bajtín 1971: 79, 112 y cap. 2 sobre la risa, E. Leach. 1988 : Introducción)<sup>10</sup>. En ese abandono del paradigma de la objetividad en las ciencias humanas, se generó un espacio vacío, en la ausencia de verdades absolutas y en la duda de criterios científicos de veracidad, de validez o de certeza. Esta manera de abordar las investigaciones sobre temas sociales permite encontrarse más frecuentemente con las incoherencias del ser humano. Como, por ejemplo, cuando los significados que una sola persona interpreta de un mismo evento significativo le son contradictorios y tienen que ver con sus afectos. Ahora podemos señalar este hecho contradictorio y no asustarnos por desafiar con ello toda la lógica formal en que se ha fundamentado nuestra cultura helenística desde los tiempos de Aristóteles. Parece que hemos superado la crisis.

El camino de la crisis motivada por éste “espacio vacío” fue recorrido por muchos para llegar hasta hoy, por nombrar algunos : el movimiento *hippie*, los existencialistas, los teatreros colombianos de los años 80 (González C. 1992), los antropólogos conversos al budismo zen (entre los cuales se cuentan muchos discípulos de G. Bateson), los antropólogos brujos, los conversos (y los casi conversos) a las tradiciones religiosas que estudiaban (como R. Bastide, babalao del culto Changó, o Castañeda, aprendiz occidental de Don Juan), un amigo filósofo que

---

<sup>10</sup> Y casi toda la obra de los semiólogos actuales apunta en la misma dirección. He encontrado que prácticamente todos los artículos y libros de Umberto Eco, después del *Tratado de semiótica general* (publicado en español en 1975) insisten simultáneamente en la necesidad de un contacto más estrecho con las ciencias humanas (especialmente la antropología, ver Eco 1985 : 353-355) y en la relatividad de las interpretaciones. Y que Geertz, da un carácter explícitamente semiótico al estudio de la cultura en el primer capítulo de *La interpretación de las culturas* (1987). Ambos coinciden en diferenciar entre sí varios órdenes de interpretación (de primer orden, de segundo orden, etc.).

se emborrachó una noche de 1994 porque “no soportó a Nietzsche”... y yo mismo. Estoy convencido de que en las Ciencias Humanas muy poca gente estaría dispuesta a proponer verdades universales. Tal vez uno que otro proponga generalizaciones. Pero mis poesías son las verdades universales de mi propio Universo, mis relatos son más verídicos que mil tablas de la UNICEF de cifras estadísticas sobre la pobreza del mundo. Y tengo un problema : a mí ¿quién me cree ?. Sólo soy un estudiante de antropología aspirando a un grado que certifica que sé las verdades relativas a este campo del saber científico... (¡Ah ! ¡Ironías de la vida !...)

Yo he sido mi ejemplo etnográfico en esta investigación. Y lo he sido en tanto que signo<sup>11</sup> involucrado en una red infinita de relaciones de comunicación en las culturas en las que participo. Creo que así contribuyo a definir con mayor precisión mi propia identidad, y la de personas culturalmente cercanas a mí, puesto que el proceso de construcción de identidad es intersubjetivo. Este trabajo es un escalón de mi vivencia de ese proceso con gente de algunos de los ambientes sociales en los que me muevo.

---

<sup>11</sup> Uso la palabra “signo” en el sentido de “función semiótica”, es decir cosas que pueden asumir el papel de sustituir a otras, para comunicar algo a un interpretante posible, y por lo tanto con un significado solamente posible, no fijo (Eco 1977 : 0.5 y ss.). De aquí en adelante, no atenderé a la paginación para citar el *Tratado de Semiótica General* de U. Eco, sino a la numeración de los párrafos y títulos, similar a la de Wittgenstein en el *Tractatus Logico-Philosophicus*.

## 2. “LO POPULAR” Y LAS CULTURAS POPULARES

Creo que existen varias razones poderosas para pensar que puede ser necesario y deseable el ser considerado y sentirse identificado con los sectores populares. Todas ellas son razones culturales, claro está, pero eso, precisamente, las llena de sentido, no podría tenerlo de otra manera. Al fin y al cabo, somos humanos cada uno dentro de su cultura (Geertz 1987: 57 y Calle 1991: 10)<sup>12</sup>. Creo que mostrándolas se puede entrever lo que entiendo por “popular”. Ahí van pues, cuatro :

### 2.1. “LO POPULAR” COMO OPCIÓN

Muchos jóvenes como yo, hijos de inmigrantes campesinos que durante las décadas de los 60 y 70 se fueron asentando en las grandes ciudades aún nos sentimos un poco extraños cuando alguien nos pregunta : ¿Usted de dónde es?... Un poco menos somos los que tuvimos la suerte (o la mala suerte) de que nuestros padres progresaran y “salieran adelante”, facilitándonos así las cosas y acortándonos el camino hacia la “realización personal” y el “éxito profesional”, valores tan ansiados en nuestra cultura híbrida nacional : “Tener un hijo doctor”, “un hijo profesional”, “un hijo importante”... expresiones de la jerga cotidiana de nuestros familiares y amigos mayores que miran con ojos envidiosos a los padres de ese inteligente muchacho que estudia en la Universidad Nacional de Colombia, que maneja, trabaja, cocina, lava la ropa... en fín, todas las virtudes que sus hijos no tienen. Pero más pocos aún somos los que, llegado un cierto momento de nuestras vidas, un poco cansados de tanto satisfacer las expectativas que la sociedad ha generado en torno a nosotros, nos detenemos a reírnos un rato de todas esas ridiculeces en virtud de las cuales obramos, así el siguiente acto de nuestras vidas sea la claudicación absoluta y definitiva ante ellas.

---

<sup>12</sup> Estas ideas sobre la noción de cultura que he implicado tanto en todo el proceso de investigación como en la escritura de esta monografía serán desarrolladas más adelante.

En virtud de que hago parte de este ínfimo grupo de bienaventurados no me sentí cómodo viviendo del éxito de mis padres y quise ser una persona común, en un barrio común.

El trabajo en sectores populares adquiere entonces, para mí y para algunos otros de estos pocos entre quienes me cuento, un carácter de abierta rebeldía contra los “futuros prefabricados” y rígidos. Esa es la primera razón : al optar por vivir, investigar y trabajar en sectores populares (incluso teniendo las posibilidades a la mano para no hacerlo), me rebelo contra el tedio que me produce el orden social en el cual me ha tocado existir y me burlo del “destino” que me esperaba. De alguna manera, este fue el primer paso para, por decirlo así, liberarme de mí mismo. Y, al entenderlo y sentirlo así, me siento bien.

¡Cómo han cambiado las justificaciones del trabajo popular después de los 80! Habría ahorrado más tinta si hubiera escrito bajo este subtítulo, que me suena rimbombante para esta época : “*Lo popular*” como opción, algo más corto, más sencillo. ¿Hago un autoexamen interior para poder justificarme ante una élite abstracta de antropólogos, intelectuales, humanistas para quienes escribo! Es un poco ridículo ¿no? Habría podido escribir simplemente: ME GUSTA.

## **2.2. “LO POPULAR” COMO GENERADOR DE IDENTIDADES**

"Ser del pueblo" implica un sentido de pertenencia a algo. Si entendemos el “Pueblo” no como uno solo, sino como muchos, diría que participar de las culturas populares implica un sentido de pertenencia a algo, un grupo, un sector de la población, una región, e incluso una nación. Y es necesario sentirse parte de algo (Buber 1985: 75-77). La discontinuidad de nuestro cuerpo con los otros nos mantiene aislados de ellos. Cada persona es una persona sola cumpliendo con su lista diaria de tareas para hacer, de actuaciones pautadas culturalmente, muchas de ellas sentidas como una imposición.

Este “sentirse parte” se convierte en la forma en que nos sentimos acompañados, superando nuestra experiencia de soledad, y eso ayuda un poco a sobrellevar los problemas de hastío o de desesperanza ante el porvenir que las difíciles condiciones de la existencia, especialmente bajo el

mecánico (inhumano) régimen laboral del mundo moderno, imponen a la mayoría. Buena parte de la reflexión filosófica existencialista del siglo XX surgió en un panorama de modernización e industrialización de las naciones europeas precisamente por la sensación de soledad y desarraigo a la que el hombre común debió enfrentarse. Martin Buber retrata esta situación que, bajo circunstancias distintas, es la que hemos atravesado los habitantes de los países latinoamericanos en las últimas tres décadas.

*“Las nuevas formas de sociedad que trataron de colocar de nuevo a la persona humana en conexión con los demás como por ejemplo, la unión, el sindicato, el partido, han podido, sin duda, despertar pasiones colectivas capaces de “llenar”, como se dice, la vida de un hombre, pero les ha sido imposible restaurar la seguridad perdida ; la creciente soledad es solamente adormecida por el tráfago de las ocupaciones” (Buber 1985: 76)*

El nihilismo como estado de ánimo que se impone a la razón, llenándola de la sensación de sinsentido de todo, generalizado a todo un pueblo, puede ser síntoma de pérdida de identidad cultural (como en el caso de "relativismo cultural" narrado por S. Grusinski 1986, sobre los otomíes del s. XVI). Es la manifestación colectiva de una esquizofrenia, cuando dos sistemas de significado se pelean por algunos símbolos, contradiciéndose mutuamente<sup>13</sup> (Bateson 1976: 182-184 y 203-205).

En este sentido, los códigos que constituyen nuestras culturas populares cumplen una doble función, pues mientras señalan críticamente el carácter inhumano de la explotación laboral, los bajos salarios, la dificultad para “salir adelante”, etc., también ayudan a “no deprimirse”: no-pensando (mi abuelita me decía hace años, que el que piensa mucho se vuelve loco. Al salirse de sus patrones culturales ya nada lo anima, todo pierde sentido, por eso “se vuelve loco”). Esta ambivalencia está perfectamente expresada en el mensaje y el tono irónico de muchas canciones populares :

---

<sup>13</sup> ver las contradicciones estructurales señaladas por T. Parsons en su análisis de la sociedad industrial norteamericana, los de V. Turner (1984) en su estudio sobre los ndembu. También ver Bateson (1978), sobre el concepto de esquizofrenia y Fericgla (1990) sobre algunos casos de esquizofrenia por conflictos culturales en ancianos.

*“Vive la vida como la debes vivir  
y nunca intentes subir, donde no debes subir” (H. Lavoe)*

Parece que esta es una época propensa al surgimiento de formas populares de nihilismo, de “me da lo mismo, todo es igual, nada vale la pena”. Toda postura crítica queda inmovilizada por la incapacidad de “hacer algo”, por eso el arte que nace ahí se vuelca hacia la ironía, y muestra la visión de las élites con una actitud de frescura, de inconformidad y de impotencia a la vez. Esta situación, fue prevista en las reflexiones de José Carlos Mariátegui, en la primera mitad de siglo, tal como lo describen Rowe y Schelling :

*“ las religiones tradicionales, incluida la religión positivista del progreso, tan importante para la burguesía del s. XIX, han sido suprimidas por el escepticismo. Al mismo tiempo, el relativismo de la verdad, tal como lo entiende la filosofía misma, es insuficiente para movilizar a la masa de seres humanos : es imprescindible un nuevo mito, ya que «en ausencia de mito, la existencia de los seres humanos carece de significado»” (Rowe 1993: 186)<sup>14</sup>*

Estas voces de posturas críticas con ironía se escuchan hoy desde muchos rincones : la música salsa con sus letras escritas desde “lo bajo” (*El Preso, Pedro Navajas, Juanito Alimaña ...*), los chistes de Turbay, las parodias de la realidad nacional en los carnavales de cualquier lugar del país, las trovas y las coplas de Antioquia, Meta, Boyacá y un amplio género de programas para radio y televisión que ocasionalmente rayan en la exaltación de “lo grotesco” amparado bajo la máscara del “doble sentido” con personajes, formas y chistes surgidas de vertientes del humor regional, como el “manicomio de Vargas Bill” (de vertiente “paisa”), “La luciérnaga” (radial, surgido durante una larga temporada de apagones hace algunos años), etc. Estas voces son muchísimas, diversas y muy variadas.

---

<sup>14</sup> Aquí, Rowe y Schelling citan *El hombre y el mito* de José Carlos Mariátegui, p. 18. En donde se hace evidente que Mariátegui era muy consciente de que la identidad de un pueblo es también un proyecto político en potencia. Sin embargo, sus intenciones eran crear un mito alrededor de la revolución para unir bajo esa causa los muchos pueblos que constituían el campesinado rural del Perú de su tiempo. Lamentablemente, puesto en esos términos, homogeniza y osifica, crea un dogma y lo deja estático.

Si queda claro que “lo popular” genera sentimientos de pertenencia de diversas formas, no es fácil decir en positivo a qué lo adscribe a uno el participar de las culturas populares. Es más fácil saber de qué lo excluye : del acceso a la toma de decisiones, es decir del acceso a los poderes que determinan el orden social, e incluso su propio destino. Es en ese sentido que García Canclini resalta el carácter subalterno de “lo popular” (García Canclini 1995 : 27, 28) y en consecuencia, su limitado acceso al mercado de bienes simbólicos (1982 : 23).

Pero, saber qué no se es, ¿es eso tener identidad ? Y, visto del lado opuesto, ¿tener identidad es tan fácil como pertenecer a un grupo o estar cobijado bajo una categoría positiva de adscripción? ¿Esta última posibilidad no es demasiado rígida, demasiado restrictiva? ¿no será el enmascaramiento de un dogma? Creo que sí y no le temo a los dogmas, comparto con Mariátegui su idea de que los mitos son necesarios para justificar la existencia. Pero, ¡hay que tener cuidado! Llegados a este nivel de desenmascaramiento de los dogmas hasta afirmar su necesidad, de todas formas lo más sano es no dar la primacía a ninguno sobre los demás. Además la gente participa de varias identidades, se contradice y niega opciones ya asumidas como cosa de todos los días, sin hablar tanto. No funciona aquello de que “el que no está conmigo está contra mí”.

### **2.3. “LO POPULAR” COMO PROYECTO POLÍTICO**

Partiendo de que la identidad generada en la esfera de lo popular no es una sino muchas y añadiendo que pertenecer al pueblo otorga el derecho a participar de un proyecto político de futuro (y, algunas veces, incluso motiva a hacerlo), resulta desalentador que éste “proyecto”, sin embargo, no está claro para nadie. Nos vemos abocados pues, como Bonfil Batalla, a proceder por descarte (G. Bonfil. 1991 : 8). Nuevamente volvemos a empezar por “qué no somos”, es decir descartando los proyectos que, o no son viables porque fracasan, o no representan al “pueblo”, o las dos cosas a la vez.

Hasta el momento, dicho proyecto político ha sido propuesto de diferentes maneras en cada país y en cada época, por los grupos de izquierda y los discursos populistas o nacionalistas, (que han tendido a atribuirse la “vocería del pueblo” mostrándolo como uno solo, uniforme y

homogéneo<sup>15</sup>) o bien, por cada cultura y etnia, dentro de su propia particularidad, visión esta última que se ha vuelto punto común de muchos antropólogos latinoamericanos desde finales de los 80 para acá.

Bonfil Batalla, por ejemplo, se permitió en su último libro (1991) algunas libertades para con el concepto de etnia que, a mi modo de ver eran inconcebibles para la izquierda latinoamericana de hace tan solo 10 a 15 años. Pero estos “abusos de concepto”, que Bonfil se permitió ahí, son el resultado de la búsqueda de algún proyecto político claro para los muchos y muy diversos pueblos que cohabitan nuestra América, ya que el proyecto político revolucionario de la “toma del poder” ( ya sea por las armas, o por las vías “democráticas”) parece inviable. Y como la lucha de los grupos étnicos no ha perdido sentido, ni la crisis de las izquierdas en el mundo los ha afectado de alguna forma que se note, parece viable tratar de seguir el camino de las comunidades étnicas

*“ las etnias son sistemas sociales de larga duración histórica. La identidad étnica correspondiente es considerada como una identidad primordial, que acompaña y califica a otras identidades colectivas que existen en el interior de cualquier etnia. Aunque puede haber un encendido debate académico al respecto, podemos considerar etnia como sinónimo de pueblo y de nación (que se diferencia de la Sociedad Nacional porque no tiene necesariamente un Estado propio). De hecho, en el discurso político relativo a estos temas, los tres términos se usan con frecuencia de manera indistinta y aún se llega a hablar de nacionalidades en el mismo sentido” (Bonfil 1991 : 11)*

Idea que de todas formas es muy criticable, porque no es fácil demostrar que, por ejemplo, los colombianos constituyamos “un sistema social de larga duración histórica”, ni “ser colombiano” establece categorías de adscripción y exclusión que organicen la interacción entre los individuos, como propone la definición de etnia aportada por F. Barth (1975 :10,11). Ni siquiera bajando hasta el nivel de municipio se producen esos resultados, y lo más parecido que hay son

---

<sup>15</sup> El populismo surgió a principios del s. XX en un contexto de formas de movilización de masas basada en la clase trabajadora, que había empezado a formarse a finales del s. XIX. El problema generado por el capitalismo estribaba en cómo disciplinar a la creciente fuerza de trabajo a la que había dado origen” (Rowe 1993 : 182). La incapacidad de esas oligarquías para lograrlo hizo surgir nuevos tipos de política. Rowe y Schelling hacen un pormenorizado recuento de los muchos y variados intentos del populismo, y un poco de las izquierdas, por constituirse en “proyecto político del pueblo” (Rowe 1993 : 182 y ss.).



identidades regionales vagamente definidas que cada vez influyen menos sobre la regulación de las relaciones sociales. De hecho, el criterio de eficiencia técnica sacrifica este tipo de regulaciones a la ley de la libre competencia por los puestos de trabajo, por las oportunidades de estudio, por el acceso a los bienes culturales, etc. Parecería que asumir el camino de autoreconocerse como etnia implicaría un cambio que sería visto por los “defensores del progreso” como un retroceso.

Lo valioso de la propuesta de Bonfil Batalla es que establece la posibilidad de realizar una construcción, especialmente si se la entiende en el contexto de las reflexiones de R. Stavenhagen, para quien la existencia de una Nación, es decir la conciencia de la propia identidad cultural implica la puesta en marcha de un proyecto histórico cuya finalidad es la consecución del Estado, o mejor, del Estado-Nación: una población con identidad cultural y autonomía política (Stavenhagen 1989). Y dicha construcción no es muy diferente de la que Bonfil proponía hace algunos años como característica de los movimientos indígenas en América Latina (Bonfil 1988: 37), solo que si en ese momento él subrayaba el panindianismo como garante de la realización de los proyectos políticos de cada etnia, ahora debería subrayar un “panculturalismo” latinoamericano que, lamentablemente, estamos lejísimos de alcanzar. Como latinoamericanos vivimos una identidad precaria, parcial, hecha de retazos, de vértigo y de velocidad, atávica, que mezcla residuos de lo viejo con lo nuevo (Martín Barbero 1994a : 22 y ss.).

No hay, en consecuencia, símbolos de adscripción capaces de mediar en las interacciones entre los gente de nuestros países Tampoco parece que haya intenciones de las sociedades nacionales por construir un proyecto político común para los latinoamericanos. Las formas artísticas surgidas desde los sectores populares tampoco tienen, la mayoría de las veces, orientaciones comunes. Ofrecen más bien el aspecto de folclor aislado en sus naciones de origen. Los artistas soñadores, que creaban sobre bases artísticas populares, de los años 60 y 70, envejecidos hoy, actúan en competencia con las imágenes masivas de los medios de comunicación, y ellos mismos son eso : “imágenes masivas, en competencia con otras imágenes masivas”. No es ausencia de creatividad la dolencia de nuestras culturas populares, es ausencia de “problema” : la ausencia de proyecto

político común no tiene aspecto de problema para la mayoría de la gente (creo que es porque nadie sabe lo que quiere, las identidades son demasiado fragmentarias aún para ofrecer un proyecto concreto).

Martín Barbero espera que las políticas culturales se ajusten a esta necesidad generando estrategias para la conformación de identidades en las ciudades, donde se concentra la mayor parte de la población latinoamericana (Martín Barbero 1994b: 33, 34). Bonfil propone ver el mundo no a través de los Estados nacionales, sino de los “pueblos reales”, no olvida que de todas formas vivimos una notable desigualdad en el acceso a los bienes culturales. No obstante, nuestro patrimonio cultural popular sigue siendo un verdadero “laberinto de significados” (Bonfil 1991: 127 y ss.). Solo algunos grupos étnicos, ocasionalmente, parecen tener algunas ideas claras sobre su proceder político, en sus relaciones con las sociedades nacionales.

Para los países latinoamericanos, y para sus habitantes, no tener identidad no solo es "no ser nadie", sino además "no tener futuro" (como en "Rodrigo D. no futuro", la película colombiana de Víctor Gaviria). La identidad, el conocimiento de nosotros mismos como pueblos, y la claridad que de ahí se desprende para visualizar un proyecto político acorde con nuestra realidad y nuestras necesidades, es un “premio” que sólo podremos ganar si logramos atravesar con éxito ese “laberinto de significados” que, aunque todos lo vivimos en la vida corriente sin descifrarlo, por ahora preocupa la mente de tan solo unos cuantos. Hay que “lanzarse al ruedo” y arriesgarse a lo que opinen los otros para empezar a entenderlo.

#### **2.4. “LO POPULAR” COMO SENSIBILIDAD ARTÍSTICA**

Algunos historiadores de la literatura (Bajtín 1971, Bolleme 1990, Segato de Carvalho 1992, ésta última refiriéndose más al término “folclor”), han coincidido en señalar, desde diferentes enfoques y perspectivas, que el acceso a “lo popular” representa una ventana a una fuente inagotable de expresividad, a la “sensibilidad popular”.

En ese sentido, el acceso a las culturas populares se convierte en una cierta clase extraña de descubrimiento, en un difícil ejercicio (para los académicos en cuanto representantes de la cultura oficial) de sacar a la luz un manantial inagotable de potencial creador, ordinariamente oculto para los ilustrados de vista estrecha, demasiado orgullosos de su sabiduría para poderla ver en los lugares que ellos desprecian (Bajtín 1971: 107 y ss.)<sup>16</sup>. Para Mijaíl Bajtín las características más notables de la cultura cómica popular de la Edad Media tenían que ver precisamente con la creación artística, con la “risa popular”, con la ambivalencia de las imágenes (en la risa, los bufones, los “diablos”, el carnaval, el cuerpo, los excrementos, las groserías...), lo grotesco y la exaltación de la materialidad del cuerpo.

En su libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, que me ha parecido la “descripción densa”<sup>17</sup> mejor elaborada de la obra de una persona : Rabelais, el parecido del contexto cultural específico de la Edad Media con la mayoría de países de América Latina, pero especialmente con Colombia es sorprendente. Tanto, que el tono de las reflexiones de Bajtín alienta un poco sobre el problema de la confrontación violenta de los significados cuando varias culturas se ven obligadas a compartir el mismo lugar y la misma época

*“Esta pluriactividad de las lenguas, la facultad de observar su propia lengua desde fuera, es decir con los ojos de las otras lenguas, liberan de manera excepcional a la conciencia con relación a la lengua. Esta se convierte en algo extremadamente plástico, incluso en su estructura formal y gramatical. En el plano artístico e ideológico, lo que importa es, ante todo, la excepcional libertad de las imágenes y de sus asociaciones, con relación a todas las reglas verbales y a toda la jerarquía lingüística en vigencia. La distinción entre lo elevado y lo bajo, lo prohibido y lo autorizado, lo sagrado y lo profano pierde toda su fuerza. ... tal era el caso en la época de Rabelais. Tan solo en aquella época resultaba posible el excepcional radicalismo artístico e ideológico de las imágenes rabelesianas.” (Bajtín 1971: 427)*

---

<sup>16</sup> Es esa la razón por la que Bajtín no estima el Siglo de las Luces como una “buena época”.

<sup>17</sup> En el sentido de Clifford Geertz en *La interpretación de las Culturas* (Geertz 1987: Cap. 1, números I y II).

Esta ambivalencia, que la hace tan difícil de aprehender, de aprisionar en las cárceles de conceptos fríos y rígidos de quienes hemos sido “contaminados por la academia”, nos abarca incluso a nosotros. A pesar de ser unos aburridos intelectuales de clase media (por lo general), es inevitable que en el acto de reflexionar e interactuar con los otros en la vida cotidiana (la materia, la forma de lo popular) compartamos sus significados y ocasionalmente participemos de sus transformaciones, o también, que sus transformaciones nos hagan participar a nosotros. Como en el caso de Rabelais, de quien dice Bajtín :

*“ no era solo apreciado por los humanistas, en la corte y las capas superiores de la burguesía urbana, sino también entre las grandes masas populares” (1971 : 59)*

y de la cultura, en general de la Edad Media :

*“Los géneros artísticos y burgueses de las plazas públicas están a menudo tan entrelazados, que resulta difícil trazar una frontera clara entre ellos (1971 : 138)*

Y aunque parece que la Ilustración se separó de las fuentes creativas de la sensibilidad popular, el Romanticismo dio vuelta nuevamente a la forma de concebir las artes populares, aunque esta vez se revistió de un carácter de “misión”, en el sentido de que los intelectuales alemanes, a partir de Herder y los hermanos Grimm sintieron la obligación de “rescatar” lo que se pudiera, en un contexto de industrialización creciente y de pérdida de los valores tradicionales de las zonas rurales. Adam Czarnocki, escritor polaco, escribía en 1818 :

*“ debemos ir a los campesinos, visitarlos en sus cabañas de paja, tomar parte en sus fiestas, trabajos o diversiones. En el humo que se eleva sobre sus cabezas, los antiguos ritos todavía resuenan y se escuchan las viejas canciones” (citado en Burke 1991: 43)*

El adjetivo “popular” asumió entonces un significado ambiguo, ambivalente, de “pobrecito, indefenso, ¡hay que rescatarlo!”, pero a la vez de asombro extremo ante la creatividad de tantos campesinos anónimos contadores de cuentos, artistas talentosos y pobres deambulando de pueblo en pueblo, analfabetas que improvisaban juguetes cómicos, cantaban y bailaban para deleite del

pueblo, en fin, de admiración ante el poderoso despliegue de imágenes alimentadas por la “sensibilidad popular”.

La literatura se erigió como puente entre el saber de las élites, representado en la inaccesible filosofía (expresión de la más pura razón), y el saber del pueblo, representado en su creatividad (un verdadero diamante “en bruto” esperando ser pulido por algún literato sensible que la “revele” a la razón). Para muchos esa pasó a ser la labor por excelencia de la literatura. La Literatura (con mayúscula) necesitó descender hasta el Pueblo para retroalimentarse y ganar un poco de popularidad, así eso pudiera representarle el riesgo de ser olvidada, de convertirse en literatura (Bolleme 1990: 22-24)<sup>18</sup>.

*“Parece que el vocablo “popular” es como un golpe doble, que a la vez puede engendrar éxito y olvido” (Bolleme 1990: 16)*

Muchas de las connotaciones que por esa época fueron asignadas a “lo popular” crearon una mitología de “el Pueblo” como primitivo, pintoresco, necesitado, extraño, rural, rústico, brusco, brutal, vinculado a la tierra, muy parecida a la que los viajeros y primeros etnólogos mostraron ante las comunidades de indios que visitaron a finales del s. XIX y comienzos del XX. Este repertorio de significados fue desplazado poco a poco hacia tierras cada vez más lejanas<sup>19</sup>, a medida que el proceso de industrialización hacía sentir cada vez más civilizados a los europeos y norteamericanos. Mientras que el concepto de pueblo se trasladó a las grandes ciudades europeas junto con los campesinos que se convirtieron rápidamente en obreros y se constituyeron en proletariado. Nuevo sinónimo de la palabra “pueblo” (Bolleme 1990 : 146 y ss.).

---

<sup>18</sup> Estas dos citas de escritores de la época, ofrecidas por Bolleme dan una idea más clara de cómo entendían los pensadores del s. XIX la relación entre “lo popular” y la sensibilidad. La figura del poeta es la de un puente entre la razón ilustrada y el pueblo : rebaja la razón a la “forma de pueblo” (la sensibilidad, la elocuencia), mientras que el pueblo le ofrece su elocuencia y su colorido para que él los ascienda a la “sensibilidad ilustrada”:

*“Poeta es aquel que osa dar forma sensible a las ideas de la razón (de : Kant, I. “Critique de la facultè de juger”. Trad. A. Philonenko, Vrin. Paris 1982: 49) y más adelante : “El estilo popular es la elocuencia o el colorido mismo” (Tomado de : Nancy, Jean-Luc. “Le discours de la Syncope I. Logoddedalus”, Aubier-Flammarion, col. “La Philosophie en effet”. Paris 1976 : 58-59. Bolleme 1990 : 22.)*

<sup>19</sup> El libro La rama dorada de James Frazer es un buen ejemplo de ello.

En el s. XX los países desarrollados pudieron integrar las formas tradicionales de la cultura popular (relativamente homogénea, es decir homogenizada en Europa) a la industria de la cultura, concepto que fue desarrollado por los teóricos del Círculo de Viena (Adorno y Horkheimer) y retomada en los 70 y 80 por varios sociólogos y antropólogos de América Latina para enfocar la relación entre culturas populares y medios de comunicación (como por ejemplo García Canclini y Brunner). Aunque no sea ya para señalar el peligro que los medios de comunicación representan para nuestro capital cultural (en el caso de Europa : “la Alta Cultura europea”), puesto que en el caso de América Latina no hubo Ilustración antes de la industrialización sino que

*“la modernidad llegó con la televisión y no con la Ilustración, y la televisión suministró el capital cultural de las clases medias” (Rowe 1993: 21).*

Que lo popular haya sido el correlato de la modernidad en Occidente, también fue cierto en América Latina, pero lo “popular”, en cuanto primitivo, extraño, asumió un carácter más étnico, más “multicolor”, si se puede decir así (Rowe 1993 : cap. 2, Martín Barbero 1994a, Segato de Carvalho 1992, Triana 1992). Para los comienzos del s. XX, un complejo proceso de intercambios simbólicos (Grusinski 1992) había superado la etapa de ebullición y el panorama era, aunque estable, variadísimo. Los casi cuatro siglos de dominación española habían reproducido, en la superficie, las estructuras de la cultura popular española, en proceso de uniformización, paradójicamente más desarrollado en América que en la misma España. En el fondo, en cambio se habían asentado muchas prácticas y significados procedentes de las culturas americanas que fueron prácticamente “barridas del mapa”, o de las culturas de los negros africanos llegados como esclavos durante la colonia.

En la actualidad, un habitante de este vasto continente heterogéneo, como yo, puede fácilmente perderse en los pasajes intrincados de este laberinto cultural que me conduce a saber “quién soy” (la pregunta de los 90, según García Canclini 1993: 12), a menos que esté dispuesto a aceptar y asumir sus contradicciones internas y aprovecharlas constructivamente. Si hacemos presente el tránsito seguido por la cultura popular de la Edad Media hacia el Renacimiento, tal como lo retrata Bajtín, podríamos pensar que la situación actual de nuestros países es una fuente potencial

de creatividad<sup>20</sup>, cuyo poder depende de nuestra capacidad de asimilarnos sin reducir nuestra complejidad a la frialdad de los conceptos y las clasificaciones dicotómicas (Rowe 1993: 232, 233)

América Latina está llena de manifestaciones evidentes de “la risa cómica popular”, son muchas las diversiones ociosas no productivas económicamente, que pueden ser asociadas a la “sensibilidad y expresividad populares” (coplas, fiestas, teatro, danzas, carnavales, etc. como las descritas en Bajtín 1971: caps. 1 y 2, y en Rowe 1993: cap. 2). Los géneros artísticos de las élites, han tenido una imagen ambivalente, pues toman préstamos de la producción cultural popular, los folclorizan (en el sentido de descontextualizar y matar)<sup>21</sup>, a veces crean y aportan, y otras veces imponen a través de los medios de comunicación<sup>22</sup>. Sin embargo, tampoco ellos representan, del todo, el discurso de la modernidad occidental. Da la impresión de que podrían ubicarse, en cuanto "dinámicos", en lo que Burke llama la "cultura media". Pero en cuanto sistema osificado, rígido, estático, en la "cultura oficial". Siguen cumpliendo un papel intermedio, similar al que cumplió la literatura en el Romanticismo (Bolleme 1990: 16 y ss.).

En el caso colombiano, el papel de correlato múltiple, diverso ha sido presentado por Gloria Triana en forma de sistema de oposiciones entre el patrimonio de las élites y el patrimonio de

---

<sup>20</sup> “En la época de Rabelais, el mundo jerárquico de la Edad Media se desplomaba. El modelo del mundo unilateralmente vertical, extra-temporal, con su alto y su bajo absolutos, su sistema unilateral de movimiento ascendente y descendente, se hallaba en plena desintegración. Un nuevo modelo comenzaba a formarse, en que el rol dominante pasaba a las líneas horizontales, al movimiento hacia adelante en el espacio y en el tiempo histórico. El pensamiento filosófico, el conocimiento científico, la práctica humana y el arte, trabajarían para crear este nuevo modelo” (Bajtín: 363,364).

<sup>21</sup> Esta noción de folclorización ha sido desarrollada y el proceso correspondiente, criticado por Robert Jaulin en *El Etnocidio*, usando recurrentemente un lenguaje irónico que muestra su intención de “burlarse” de la cultura oficial que pretende apropiarse algo que no es suyo y no puede ocultar semejante robo.

<sup>22</sup> La cultura de las élites puede ser 1) la que pretende rescatar el "folklore" como expresión de una identidad ligada tanto al populismo nacionalista (aunque no sea esa la intención de todos los folclorólogos), como a la apropiación de ese concepto por algunas comunidades para organizarse alternativas originales de identidad y de crítica al orden establecido a través de danzas, comparsas o representaciones teatrales (Rowe: cap. 2). Ó, 2) la que llega del exterior, importada desde los centros donde converge el poder económico mundial (Estados Unidos y Europa), y a la que tienen acceso privilegiado las élites, que son quienes deciden qué se trae y qué no. Finalmente resultan trayendo todo, en aras del prestigio (Bonfil 1991).

indios, negros y mestizos. Ella opone, a lo largo de la historia de Colombia la "cultura blanca, culta, sofisticada, de salón y europeizante, patrimonio de la élite" frente a la "cultura popular, oprimida, subvalorada, despreciada, sofocada y desfigurada, patrimonio de indios, negros y mestizos" (Triana 1992 : 304-306), representada específicamente en :

- La celebración del rito de Yurupari, en el Amazonas.
- Las fiestas del Corpus Christi, a lo largo de buena parte de la geografía nacional.
- La representación de la guerra “tupes vs. españoles” en las fiestas de Valledupar (datan del s. XVI)
- Las cuadrillas de San Martín.
- El Carnaval de Ríosucio.

A los cuales podrían añadirse la Fiesta de Blancos y Negros, en Pasto, las celebraciones de los santos en pueblos de la costa Pacífica, reproducidos en algunas colonias de inmigrantes negros a Bogotá, las fiestas de los Matachines en Boyacá y Tolima, los carnavales de Barranquilla, etc.

Nótese el carácter monolítico de la “cultura culta”, frente al carácter multilateral de la “cultura de indios, negros y mestizos”, y la paradoja en el hecho de que aún siendo generadora de una identidad precaria, poco definida (y tal vez precisamente por ello mismo), la cultura popular sea la fuente de significados que nutre el arte de las élites. Este contacto de las élites con las culturas populares, el poner lado a lado los significados de lo “alto” y lo “superior”, con los de lo “bajo” y lo “inferior”, permite crear desde la inversión de los valores y de los significados (Bajtín 1971: 364 y ss.). En estas fronteras es donde surgen los espacios para la sensibilidad artística, y es esta relación de desigualdad, material y de capital simbólico, la que genera la necesidad de crear para superar esa situación.

## **2.5. Y EN SÍNTESIS, ¿QUÉ ES “LO POPULAR”?**



¡Qué trágico destino! Empecé presentando mi intención de convertirme en una persona común y corriente, y descubro nuevamente que no puedo renunciar a lo que ya soy, a lo que ya sé, a las ideas que ya han hecho una ratonera en mi cerebro. ¡Imposible sacarlas de ahí!

Ahora me parece evidente que, en cuanto escritor de estas líneas, participo de la ambivalencia que antes participaron Rabelais, los románticos de los s. XVIII y XIX, y Mijaíl Bajtín. ¿Cuáles son los extremos de esa ambivalencia que me constituye? ¿Es posible separarlos, verlos independientemente, diseccionarme a mí mismo, separar mi identidad en pedazos susceptibles de análisis?

La parte de mí que confronto al expresar mi opción, tanto de vida como de campo de investigación y de creación artística, es todo aquello que siento como una rigidez, acartonamiento, unilinealidad, monotonía, algo monolítico, pesado, feo, mecánico, repetitivo, impositivo e injusto, en todo lo cual subyace un juicio estético al “texto cerrado”<sup>23</sup>, un juicio existencial a las justificaciones totalitarias del sentido de la vida y un juicio ético a las desigualdades sociales.

La parte en la que me ubico es, entonces (hablo analíticamente), en la afirmación del “texto abierto” como la expresión más pura de la belleza, en la asimilación de una identidad múltiple como construcción viable (es decir, susceptible de “ser gozada”), y en la vida cotidiana de las clases subalternas, desde la cual la desigualdad de acceso al mercado de bienes simbólicos y materiales asume el carácter de injusticia.

Tengo, pues, tres niveles de caracterización de las culturas populares. En sentido estricto, la definición sociológica de “lo popular”, en el contexto actual latinoamericano, es “lo excluido del poder determinante del orden social: lo subalterno”. Se trata, de hecho, de una categoría de exclusión. El que sea una categoría de adscripción es sólo una potencialidad del concepto, no explícita dadas las condiciones históricas actuales. Resalto esta potencialidad porque la definición

---

<sup>23</sup> El "Texto cerrado" prevee solo una interpretación. No espera ser cuestionado, con frecuencia puede aparecer asociado a afirmaciones dogmáticas, expresa una sola verdad. "Texto abierto" es el que prevee varias interpretaciones de su lectura. Umberto Eco precisa estos conceptos en *Lector in Fabula* (Eco 1979: 82-85)

surge, en mi caso, de un juicio ético que me mueve a una opción y que, por lo tanto, me hace sentir obligado a pensar “más allá” de la simple exclusión, a no quedarme ahí, quieto.

El carácter adscriptivo de esta definición, en cuanto es “en potencia”, puede ser tomado como una hipótesis. Este carácter es doble,

- “lo popular” genera sentido de pertenencia de formas variadas, pero ese sentimiento de adscripción sólo está claro en algunos casos (los indígenas y el movimiento indigenista latinoamericano). Para el resto, las categorías de adscripción se entremezclan en formas más complejas generando una confusión que parece ser “pérdida de identidad”. Pero ya he mostrado que puede generar, por el contrario, una “identidad múltiple”. Aún así, no hay contradicción porque pérdida de identidad se refiere a una forma de sentir la multiplicidad de identidades en una persona. De hecho, mucha gente, en la confusión, cree haber perdido su identidad cuando lo que está haciendo es construir una nueva, acomodándose a las nuevas necesidades, sin ser consciente de ello (“unas por otras” : metamorfosis). “Lo popular” es el conjunto de símbolos y categorías generadoras de identidades múltiples en las clases subalternas. La conciencia de esta multiplicidad, y de las ventajas que ésta representa, por dichas clases, es algo sólo “en potencia”.
- “lo popular” es un gigantesco “texto abierto” que se nutre de los significados ofrecidos por cada uno de los sistemas simbólicos que lo constituyen, para su ilimitada labor creativa. En tanto el conjunto de dichos sistemas simbólicos asume formas ambivalentes, superando así el inmovilismo, abre paso a la “risa cómica popular”, a la ironía y la sátira, al recurso al “cuerpo grotesco” como metáfora para la inversión de los valores y los signos, etc. (Bajtín 1971), desarrollan la potencialidad de “lo popular” como “texto abierto” y su disposición a interpretar la vida como “texto abierto”.

En síntesis, “lo popular” es, de hecho, una multiplicidad subalterna, por lo general, poco consciente de sí misma. Y en potencia, un gigantesco “texto abierto” fabricado con los símbolos y

categorías generadores de identidades múltiples en las clases subalternas, un conjunto de categorías de adscripción múltiple (que mira con ojos de “texto abierto” a la vida cotidiana)<sup>24</sup>.

En cuanto “lo popular” puede ser un hecho, e implica un juicio ético a las desigualdades sociales que lo funda como concepto, y un doble juicio estético y existencial en favor de la “construcción desde la diferencia”. Puede ser también un hecho “pancultural” y un proyecto político de futuro que implique la superación de las desigualdades y el respeto de las diferencias.

---

<sup>24</sup> Un problema de esta manera de definir “lo popular”, por exclusión primero y por adscripción después, es que da la impresión de que las élites no son diversas, ni pueden asumir características de “texto abierto”. Esto es un error. Una sociedad tiene varios tipos de élites, y la élite de los artistas, por ejemplo, no es propiamente insensible, entre muchas otras. Sin embargo, si son minoritarias respecto de las culturas populares. Y el que asigne, la tendencia a ser “texto abierto” a “lo popular” señala también una tendencia de las élites a “manejar el poder”, al totalitarismo, al “texto cerrado”. Estas son tendencias debidas a papeles (a “roles sociales”) a cumplir dentro de un campo, en ningún caso deben tomarse como definiciones absolutas.



### 3. SEMIÓTICA Y DESIGUALDADES

La finalidad de este capítulo, es decir, lo que persigo con la definición de los conceptos de "cultura", "signo", "campo" y "diálogo", es puramente metodológica. Después de este capítulo voy a abusar de esas palabras. Luego, hay que entender cuál es el significado que tendrán en el contexto de esta monografía.

Prosiguiendo en esa dirección, el esclarecer estos conceptos me permitirá exponer y justificar "limpiamente" el manejo que le daré a la información recogida durante el trabajo de campo, y las parcelaciones y selecciones que de ella haga.

Además, pretendo mostrar la forma en que me muevo desde mi individualidad de ser humano hasta la intersubjetividad de la cultura, desde la particularidad de un diálogo hasta las tensiones y desequilibrios entre actores sociales ubicados a extremos opuestos de los campos (Bourdieu 1990: 135, más adelante explico en detalle qué es un campo). Este movimiento, que es como un cambio de escala, es mi estrategia más recurrente de elaboración descriptiva para partir de la información consignada en los diarios, entrevistas y materiales elaborados con los muchachos de los talleres de teatro (caps. 6 y 7) hacia el análisis y las conclusiones (caps. 8 y 9).

Trataré de ser lo más sintético posible porque considero que de estos cuatro conceptos no es mucho lo que hay que "decir", aunque se puedan "mostrar"<sup>25</sup> muchos ejemplos, o se puedan sugerir muchas metáforas que los ilustren, incluso en niveles superiores a los del ejemplo.

---

<sup>25</sup> La diferencia entre "decir" y "mostrar" se remonta a las primeras teorías del signo. Es evidente en San Agustín (610 y ss.) y se puede seguir hasta Wittgenstein, para quien la relación entre los hechos y las proposiciones que los expresan no se puede "decir", sino "mostrar": "Una proposición *muestra* cómo son las cosas, si es verdadera. Y *dice* que son así" (1992: 4.022). En rigor, parece que el verbo "decir" significa emitir un enunciado (ya sea afirmando o negando un hecho) predicando de el

### 3.1. LA CULTURA COMO SIGNO

Para empezar, "signo es cualquier cosa que pueda ser puesta en el lugar de cualquier otra", lo cual implica "una interpretación posible por un interpretante posible" (Eco 1977: 0.5).<sup>26</sup>

Ahora bien, lo que hace posible que "tal cosa" pueda ser puesta en el lugar de "tal otra", en virtud de su significado es el contexto. Sigo a Bajtín en el carácter social del enunciado (1993: 245-249 y ss.), pero ampliándolo al "evento semiótico": un acto de interpretación,

*"semiosis es toda acción o influencia que sea o suponga la cooperación, por pares, de tres sujetos, que pueden ser signo, objeto e interpretante" (def. de Peirce según Eco 1977: 0.5).*

El contexto determina no sólo las interpretaciones de la persona que interpreta, sino también las posibilidades de relación del signo con el objeto, de la persona con el signo, y de la persona con el objeto. Por eso el contexto no es de carácter psicológico, sino social (Bajtín 1993: 245-249). Es decir, no individual, sino intersubjetivo.

El contexto selecciona los aspectos significativos en un evento semiótico. No está limitado por las percepciones del individuo, sino que es social. Y, además, la existencia de cualquier sujeto implica su ubicación en un contexto (Bajtín 1993: 219), mientras que el signo que representa un sujeto particular prefigura su posible existencia en muchos posibles contextos.

En la definición de Peirce, tanto el signo, como el objeto, como el interpretante, son sujetos. Por lo tanto, el contexto está presente como prefiguración del "objeto en sus contextos", en el

---

enunciado implícitamente (puede ser en el contexto de la enunciación) que es verdadero. Mientras que "mostrar" es la acción de evocar un enunciado, la realidad a la que se refiere. Por lo tanto, las definiciones se "dicen", las metáforas "muestran". Por eso Jerome Bruner afirma que la argumentación trata de convencer de su verdad, mientras que los relatos tratan de convencer de su semejanza con la vida (Bruner 1990: 23).

<sup>26</sup> Aquí la palabra "lugar", no se refiere a un espacio físico, sino a un "espacio de significados".

signo que lo representa, para el interpretante, en el evento semiótico. De esta forma, el signo se actualiza en el acontecer del evento semiótico y solo ahí adquiere un significado concreto<sup>27</sup>.

“Escalar” a través de eventos semióticos “concretos” hacia el signo, que lo prefigura, es revelar también el campo de las significaciones posibles en los contextos posibles que les corresponden. Mostrar esas significaciones y sus contextos, es mostrar la cultura. Tal es el plan seguido por Mijaíl Bajtín en su libro *La Cultura Popular en la Edad Media* (1971) a partir de los eventos semióticos descritos en la obra literaria de Rabelais, y un poco más sistemáticamente por Víctor Turner en *La Selva de los Símbolos* (1980) a partir de los eventos del ritual en los ndembu y de las múltiples interpretaciones de quienes participan en ellos, que le permiten elaborar un campo de significados rituales para la tríada blanco-rojo-negro (Turner 1980: 76-79).

### **3.2. EL SIGNO COMO PRODUCTO CULTURAL**

Otra es la impresión que me genera la siguiente definición de cultura aportada por Clifford Geertz:

*"Universo imaginativo en el cual los actos de la gente son signos (Geertz 1987: 26)*

La cultura se figura ahí, a través de la metáfora de un Universo, evoca una imagen de algo grande, magno, que tiende al infinito, gracias al cual los eventos semióticos (actos de la gente)<sup>28</sup> son actualizados como signos, es decir, gracias al cual significan. Se me antoja pensar en todo ese Universo imaginativo como un “gigantesco contexto” (Geertz 1987: 27) que todo lo abarca, todo lo explica, una presencia omnisciente que a todo le va dando significado.

---

<sup>27</sup> Concreto no significa unilineal. Que el signo actualizado en el evento semiótico tenga significado concreto no excluye que ese significado “concreto” pueda aún tener carácter polisémico.

<sup>28</sup> Claramente añadido algo a la definición de Geertz, para que exprese lo que yo quiero. La definición de Geertz es incompleta porque la expresión “actos de la gente” dice menos que la de “evento semiótico”, o es menos clara.

En la definición de Geertz, tanto los actos, como los signos que se actualizan en ellos, están “en” el Universo imaginativo llamado cultura. Y, al ser actualizados en el evento semiótico, los signos son literalmente producidos por la cultura. Es decir, “en el cual los actos de la gente [se hacen] signos”. La definición de Geertz evoca con bastante precisión todo aquello que hace parte del campo de la cultura, pero creo que para ser más preciso hay que señalar que no se trata de una definición sino de una metáfora muy finamente escogida.

De ese “Universo” resalto cierto género de signos que conviene distinguir porque son particularmente “visibles” a los ojos del observador-artista sensible. Ellos son: las sensaciones, los sentimientos, las actitudes y disposiciones (corporales, de ánimo, etc.), las costumbres, y los valores.

Doy a las sensaciones y a los sentimientos el estatus de signo, en la medida que una persona pueda conocer el carácter de las sensaciones que experimenta a través de sus sentidos y de sus sentimientos como para diferenciarlos entre sí claramente. Esto en virtud de que el tipo de significación que ellos portan hace posible la relación con el exterior y consigo mismo<sup>29</sup>, y de que, como los demás signos, las características de su significación en el evento semiótico concreto están influidas por el contexto. Es decir, el contexto influye en la manera de percibir el mundo y de sentirse uno en él.

Que la sensorialidad y la sensibilidad hagan parte de la cultura también las encierra (también ellas resultan ser productos culturales). Diferenciarlas de otras clases de signos ayuda a delimitar lo que es abordable con las herramientas de la antropología y el terreno con el que trata esta

---

<sup>29</sup> Es posible interpretar de esta manera el capítulo sobre “La ambivalencia de los sentimientos” en *Tótem y Tabú* de Freud y concluir que lo que Freud llamaba ambivalencia de los sentimientos no es sino un caso particular de polisemia. Por decirlo de alguna manera, el “sentir” es una forma “primitiva” de interpretación, y por lo tanto está igualmente determinado por el contexto del evento semiótico. Ejemplos de este tipo de evento semiótico, extremadamente sensible, son la experiencia del “goce estético” y el enamoramiento (que cubren una amplia variedad posible de experiencias subjetivas).



monografía (Silvestri y Blanck 1993: 35-37)<sup>30</sup>. Su desventaja es que tanto la una como la otra son realidades tremendamente subjetivas. Se pierde de vista en ellas el referente común de la cultura, y nuestro acceso a ellas tendría que usar técnicas y procedimientos de la psicología, como hace la antropología cognitiva. Como no pienso hacer ni psicología, ni antropología cognitiva, los signos con los que tendré que vérmelas son de otro tipo.

Lo que he llamado actitudes y disposiciones “del cuerpo” (en el sentido de que ahí es donde se ven) son observables en la vida corriente y, con mayor razón, en un taller de teatro, donde esas actitudes y disposiciones cotidianas son objeto de la atención atenta del director. Estas pueden volverse obstáculos para la formación actoral y para la representación de los personajes de una obra, sí se fijan con mucha fuerza en el cuerpo del actor. Pero son el material con el que el artista-actor crea su obra, su personaje. Bourdieu designa a este conjunto: *hexis*, relacionado con *ethos*:

*“conjunto objetivamente sistemático de disposiciones con dimensión ética, de principios prácticos”  
(la ética es un sistema intencionalmente coherente de principios explícitos. Bourdieu 1990: 154)*

con *eidos* (“sistema de esquemas lógicos” Bourdieu 1990 : 154)-, y *habitus* que engloba a los tres :

*“...como lo dice la palabra, es algo que se ha adquirido, pero que se encarna de manera durable en el cuerpo en forma de disposiciones permanentes... un capital, que al estar incorporado, tiene el aspecto exterior de algo innato. ... algo poderosamente generador... producto de los condicionamientos, que tiende a reproducir la lógica objetiva de dichos condicionamientos, pero sometiénola a una transformación...” (Bourdieu 1990: 155)*

Estos conceptos establecen “redes” finas para aprehender la cultura. Y le sirven a Bourdieu para hacer énfasis en el carácter no explícitamente coherente del *habitus*, el lado individual en que se manifiestan los muchos campos culturales en juego en una “situación” concreta (1990: 154-156).

---

<sup>30</sup> Silvestri y Blanck citan las ideas de Vigotski sobre “la interiorización del lenguaje” y tratan de mostrar una cierta afinidad con Bajtín en este punto. El título del libro es muy significativo al respecto : *Bajtín y Vigotski : La organización semiótica de la conciencia.*

El *habitus* tiene la forma de una costumbre<sup>31</sup> desordenada y transformadora a la vez, en tanto sistema de significados que abarca los que sirven para analizar el mundo (*eidos*), para valorarlo y actuar (*ethos*) y que determina (o influye) las disposiciones y actitudes del cuerpo (*hexis*). Precisamente, el desequilibrio, el desorden y el caos que reinan en el *habitus*, le confieren la forma de algo organizado de una nueva manera, algo “más reproductivo que productivo,... algo poderosamente generador,... una especie de máquina transformadora que hace que “reproduzcamos” las condiciones sociales de nuestra propia producción, pero de manera relativamente imprevisible” (Bourdieu 1990: 155).

Pero aún estas costumbres en “proceso de construcción” son signos. Mi perspectiva semiótica, como antropólogo, es la búsqueda de aquellos eventos en que se reproduzca una de esas “costumbres-construyéndose” para, una vez halladas, interpretarlas como “signos-actualizándose” en el evento semiótico y deducir de ahí todo lo demás.

Este dinamismo nace en el interior del ser humano en relación con lo exterior que construye en el adentro de la persona un espejo de la ambigüedad del lenguaje, gracias al cual él y el exterior se interpenetran. Ese espejo interior es el que hace posible la comunicación humana y reproduce su ambigüedad. Creo que hay una relación entre esta condición exclusivamente humana y el carácter caótico de los sentimientos que experimentamos en la vida cotidiana. Y que sobre este “antisistema” individual de los sentimientos (y de las sensaciones) se construyen los valores de una cultura.

*“La ambivalencia de mis sentimientos ante mis acciones es una representación más de la polivalencia del signo que mi pensamiento es para mi actuar.” (Lozano 1995 : 8)<sup>32</sup>*

---

<sup>31</sup> El usa la palabra “hábito” pero lo extiendo a “costumbre” para remitirme a Thompson preocupado por devolver los estudios sobre la cultura al terreno de la costumbre (Thompson 1995 : 19, 20) y logra con ello darle un carácter tremendamente concreto a su descripción de las transformaciones culturales entre la plebe inglesa durante el proceso de industrialización en los siglos XVIII y XIX.

<sup>32</sup> Reconozco la influencia de Gregory Bateson en estas ideas. Aunque no lo haya tomado explícitamente para redactar esto. Lo he visto de pasada y he encontrado esta afirmación que es una expresión de su teoría de la “Mente inmanente” (que no me gusta por su lenguaje metafísico) :

*“Lo monstruoso es intentar separar el intelecto de las emociones” (Bateson 1976 : 494)*

De modo que los valores son signos en el sentido de que representan las acciones que evalúan. Una persona interpreta sus propias acciones y las de los demás a través de este sistema de significaciones evaluativo que son los valores. Aquí la polisemia implica, y es la consecuencia de, participar de más de un campo cultural a la vez (lo cual por lo general es la regla y no la excepción). Que, además, es el caso de los sistemas de actitudes y valores de las culturas populares, inevitablemente diversos.

Hechas estas aclaraciones sobre la polisemia, las ambivalencias y contradicciones en todas las clases de signos, la diversidad de sistemas de significados y la variabilidad de los contextos, podemos asumir una definición esquemática y sencilla, manejable en la confrontación con los datos recogidos en el trabajo de campo. Tomo aquí la ofrecida por Peter Burke para estudiar *La cultura popular en la Europa Moderna*, trastocándola un poco para que exprese exactamente lo que quiero decir:

*“...cultura es un sistema de significados, actitudes y valores compartidos (que abarca formas de pensar y de sentir), así como las formas simbólicas en las cuales se expresa o se encarna (gestos, costumbres y obras de arte)” (Burke 1990 : 29, lo que está entre paréntesis es agregado mío).*

Falta aún, sin embargo, precisar el carácter del campo cultural, en el sentido más amplio. Hasta ahora, las definiciones aportadas de cultura dan la impresión de realidades demasiado estables, estáticas, poco fieles al complejo panorama que se nos presenta cuando pensamos en fenómenos sociales concretos. Las definiciones aportadas hasta ahora tienen sólo valor analítico. En la práctica, es más exacto pensar en campos culturales producidos en el entrecruzamiento de varias culturas.

### **3.3. DESEQUILIBRIO, DESIGUALDAD Y CAMPO CULTURAL**

*“Los campos<sup>33</sup> se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ella). ... se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios... y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo.” (Bourdieu 1990: 135, 136)*

Lo útil de la noción de campo para dar cuenta de los fenómenos culturales es la claridad con la que hace aparecer en evidencia al carácter desigual del acceso a “lo que está en juego”, llamado en sentido general “el capital” y el dinamismo que otorga al desarrollo del juego, representado bajo la metáfora de “mercado cultural” también utilizada por García Canclini (1982). Los “neutros” sistemas de signos no enmascaran ya una situación de desigualdad, como hacían cuando las culturas oprimidas eran presentadas como felices y estables con su identidad firmemente anclada en el pasado, ocultando tanto las diferencias y desigualdades internas, además de la situación de desigualdad que las marginaba de la, ahora llamada, Sociedad Nacional.

La desigualdad hace parte del concepto de campo desde su definición como “espacio estructurado de posiciones”. Por otra parte, las diferencias fundan inevitablemente desigualdades (Durkheim y Mauss 1971: 14)<sup>34</sup>, solo se necesita que “lo que está en juego” (en el caso de los campos culturales: el capital simbólico, el acceso a los bienes culturales. Ver García Canclini 1982) se pueda observar y comparar (medir). Tanto la dominación como la resistencia a ella (como también todas las posiciones intermedias) aparecen bajo la apariencia de “roles” que tienen que ver con el monopolio del capital simbólico, más en virtud del puesto ocupado en el sistema de jerarquías, que de las intenciones explícitas del “jugador”. Sin embargo, el conocimiento de las

---

<sup>33</sup> La analogía con los campos de las matemáticas aclara que se pueda hablar de campos culturales, en plural, y del campo cultural, en singular. Un campo puede ser  $R$  (los números reales: una dimensión), pero también puede ser  $R^2$  ( $R \times R$ : dos dimensiones),  $R^3$  (tres dimensiones) o  $R^n$  ( $n$ -dimensiones). Un campo puede ser sólo una dimensión, unas cuantas de ellas, o todas las infinitas dimensiones (lo cual es una abstracción).

<sup>34</sup> Esta idea es recurrente en toda la tradición sociológica francesa, desde Durkheim hasta Levy-Strauss, pero la costumbre de señalar en dichas jerarquías la oposición, real o simbólica, entre dominadores y dominados es herencia especialmente del pensamiento marxista.

reglas del juego, por lo tanto de los “poderes” que otorga la posición ocupada en cada uno de los campos de los que uno participa, la voluntad y la creatividad dan un margen amplísimo de transformación del campo :

*“Sólo en ocasiones excepcionales (el habitus) toma la forma de una conversión radical” (Bourdieu 1990: 157)*

Resumiendo, este concepto de campo cultural implica un factor importante de desequilibrio<sup>35</sup> introducido por dos factores constitutivos del campo mismo :

1) La heterogeneidad, la simultaneidad y el carácter dinámico de las interrelaciones entre las varias culturas de las que participan personas y grupos, ya sea comprendiendo, reproduciendo o transformando el sistema social (García Canclini 1982 : 37)

2) La desigualdad generada por la jerarquización de las diferencias y el monopolio de los bienes culturales por parte de los dominantes, es decir el “poder” generado por el establecimiento de relaciones desiguales (Bourdieu 1990: 136, 137) y por el conocimiento de las reglas del campo (138 y ss.), que por lo general, es también patrimonio de las “élites ilustradas” (cierta “cultura media” que tiene acceso a los bienes culturales de ambos lados del campo, ver Burke 1990: 67-68)

Tal desequilibrio es visto con buenos ojos por Bourdieu<sup>36</sup> en cuanto dinamismo creador. Su anulación es, por lo tanto, la supresión forzada de las fuerzas creadoras que operan en el ser

---

<sup>35</sup> Las definiciones de Bateson como sistema homeostático (1976 : 471), que permite las variaciones ignorándolas o integrándolas de manera que se mantiene un cierto equilibrio no revela el carácter desigual en el interior de los campos y mucho menos su potencial de transformación del sistema. Los esquemas marxistas permiten presentar las desigualdades en el seno de un desequilibrio “normalizado”.

<sup>36</sup> Aquí está implicado un juicio a lo que Bordieau llama “aparatos” (que es el mismo concepto manejado por Althusser en *Aparatos ideológicos de Estado*):

*“Los que dominan el campo tienen los medios para hacerlo funcionar en provecho suyo, pero tienen que contar con la resistencia de los dominados. Un campo se convierte en aparato cuando los dominantes tienen los medios para anular la resistencia y las reacciones de los dominados. ... Los aparatos son pues un estado de los campos que se podría considerar como patológico” (Bourdieu 1990 : 158, 159).*

humano y que hacen posible su avance en cualquier dirección : el aspecto equilibrado de un campo no es más que la máscara tras la que se oculta un régimen totalitario.

### 3.4. CAMPO CULTURAL Y DIÁLOGO

Así como la cultura puede ser vista como el contexto más amplio para el acontecimiento que denomino “evento semiótico” (o “acto de interpretación”), el campo cultural puede ser visto como el contexto más adecuado para interpretar un “diálogo”, o en general, un “evento dialógico”. El efecto que pretendo generar aquí es el de ubicarme en un terreno conceptual más dinámico que al principio del capítulo<sup>37</sup>, y que abarca el dinamismo generado por las desigualdades : un dinamismo histórico que implica mi afirmación de la necesidad de hacer el intento de superarlas (sabiendo que esa “superación” no puede ser el establecimiento de nada estable, nada estático. ¡Sería la muerte de los nacimientos!).

Trataré ahora de presentar un pequeño edificio conceptual en el que muestre algunos caminos por los cuales “escalar” desde los pequeños y sencillos diálogos cotidianos hacia los muy complejos campos culturales, a los que pretendo llegar en esta monografía. Este es el lado desequilibrado de mis referentes conceptuales (el lado equilibrado escala desde los signos, a través de los contextos, hacia la cultura, como término genérico).

La identidad es tautológica. Por lo tanto, no dice<sup>38</sup> nada. Decir es revelar algo desconocido, hasta el momento, de algo otro conocido, de manera que se introduzca en su identidad. Ese es el sentido que tiene la palabra cuando un profesor enseña algo ya sabido por sus estudiantes, alguno que le esté poniendo cuidado expresará su sentir diciendo : Todo esto que me dice, no me dice nada!. El

---

37 Esto no pasa, sin embargo, de ser eso : un “efecto”. Percibo que hasta ahora muchos autores que no mencionan el concepto de campo cultural le imprimen el dinamismo necesario a sus descripciones para evidenciar los desequilibrios en las culturas.

38 Lo que aquí entiendo por “decir” está en franca contradicción con lo que expresé el comienzo de este capítulo. El concepto de “decir” usado allá implica que toda proposición “dice” que el estado de cosas mostrado en ella es así (Wittgenstein 1992 : 4.022), según eso las tautologías “dicen algo” (?). Aquí me refiero al «decir» usado por las personas para comunicarse. Al comienzo del próximo capítulo resuelvo este problema aclarando que ambas definiciones están ancladas en contextos distintos.

mismo sentido tiene cuando los estudiantes no entienden nada, su profesor “no les dice nada” porque no les aporta, la revelación que él pretende generar en ellos con los mensajes que su cuerpo emite en el intento de enseñar, no se obra en ellos. El profesor solo “dirá” lo que pretende a sus estudiantes si ellos le manifiestan su dificultad para que la revelación se obre en ellos y él, entonces, buscará otras maneras de conseguirlo. Por lo tanto, el significado del verbo “decir”, en el sentido que le he dado ahora, es más preciso si se le ubica en el contexto de un diálogo.

Un diálogo es cualquier evento en que dos o más personas se dicen cosas. Es decir, cooperan mutuamente para “dar a luz” los significados de los signos que se exponen el uno al otro. El aspecto que un diálogo ofrece cuando se realiza es el de una sucesión de descubrimientos, de revelaciones, de partos, a veces fáciles, a veces difíciles.

Solo en el diálogo es posible que se efectúe la actualización del signo<sup>39</sup>, es decir toda creación humana es el resultado de alguna forma de diálogo. Las creaciones individuales son el resultado de un diálogo consigo mismo (un diálogo interno : un monólogo, ver Bajtín 1993 : 250), los bienes culturales son el resultado de un diálogo colectivo permanente. Más aún, el campo cultural es el diálogo de todas las identidades, de todos los sistemas de significados, diferentes entre sí, diciéndose mutuamente cosas sobre unas y otras, jugando, negociando, haciéndose trampa, agrediendo para ganar, para no desaparecer.

La expresión “diálogo entre iguales” no expresa nada. La única variable a la que se refiere es a la condición de humanidad de las personas que participan de él. Los únicos valores de esa variable son “ser humano” y “no ser humano”. La expresión “diálogo entre iguales” sólo dice que “todos los humanos somos humanos” e indica que de esa condición deben derivarse posibilidades de realización comunicacional iguales para todos, y para eso sólo se necesita “estar en el diálogo”: intervenir. Surge de la necesidad de ejercer un control mínimo sobre los monopolios en el mercado de bienes simbólicos, en el cual lo que llamo diálogo no es más que una negociación, un “regateo” con los bienes simbólicos, con el capital cultural.

---

39 El signo sólo puede actualizarse al “decir” algo en un diálogo (en el sentido de aportar, de revelar algo nuevo). A su vez, todo diálogo actualiza los signos que trae a él. Todo diálogo es un “acto creador”.

El diálogo es entre diferentes y, así mismo, entre desiguales. Esa diferencia da significado al signo y lo actualiza en el “acto de interpretar” en un diálogo<sup>40</sup>. El contexto del campo permite precisar el tipo de desigualdades que determinan la relación entre los participantes en el diálogo. Por ejemplo, el señor Cruz, bajito, de unos 60 años, administrador del parque principal de Mesitas, nos abordó por casualidad en el pueblo un día de diciembre (a Alvaro, Oscar y yo, del grupo de teatro), lo invitamos a una cerveza y aceptó, así que aprovechamos para conocernos. La relación nos convenía en cierto modo a todos pues ya habíamos “hecho fama” de artistas, por varias comparsas y por los ensayos del montaje de fin de año, con los zancos puestos, en el parque, cosa que llama mucho la atención por su espectacularidad. Mientras que él era el administrador del parque. De él dependía la seguridad de nuestras presentaciones, que no se cruzaran con otras actividades que se realizaran allí y que nos contrataran para participar en la comparsa de fin de año en las fiestas del pueblo. Se trataba de una verdadera negociación de bienes simbólicos : “el parque”, “los zancos”, “las fiestas del pueblo”, “la comparsa”. Los códigos de comunicación, por ejemplo, fueron impuestos por su presencia: formalidad, normas de cortesía, hablar “bien”, y escucharlo si contaba alguna anécdota de su vida...

Visto desde diferentes perspectivas (desde diferentes “campos”), ofrecía muchas desigualdades distintas determinadas por el tipo de capital simbólico al que él y nosotros tenemos acceso. Resultaba, por ejemplo, diferente el resultado de mirar la jerarquía según el criterio de la edad (él es mucho mayor que nosotros), que según el criterio de la formación académica (tenemos imagen de “gente estudiada”). Esta situación puede bien engendrar conflicto o bien beneficiar a las dos partes si la una es capaz de aprender de la otra sin imponerse).

---

40 Sin embargo, cuando alguna élite aprovecha su condición dominadora en el orden social desigual para acallar a sus subalternos, la desigualdad se torna estéril, las diferencias se camuflan hasta desaparecer y se desvanece también el diálogo que dinamizaba el campo. Ese es el aspecto, desde lo micro, de lo que Bordieau llama aparato (1990: 156). Martín Barbero denuncia una situación de ese estilo en la actual transformación de la cotidianidad dialógica hacia lo cotidiano-urbano como flujo de información (1994: 24-27). Yo había intuído algo similar en el lado A de mi diario (DI:21A-23A. Este lado de mi diario no ha sido incluido en los anexos de mi monografía).



En este sentido :

*“Una cosa piensa el burro y otra el que lo está enjalmando”<sup>41</sup>*

Una periodista preguntó a Eugenio Barba, en 1974, tras una temporada de su grupo de teatro, el *Odin Teatret*, en algunos pueblos de Cerdeña, al sur de Italia por el interés que los movía a ellos a viajar desde Dinamarca a esa zona tan olvidada de los centros de poder europeos, tan tradicional, tan ajena a la otra Europa industrial y desarrollada:

-¿Hace esto por la gente de aquí o por ustedes mismos? ¿Acaso no son un cuerpo extranjero en el pueblo?.

-Nos hemos definido recíprocamente a través de nuestro patrimonio cultural (Barba 1986 : 236).

### **3.5. LO QUE SIGUE...**

Los dos capítulos que vienen establecen los límites que impuse a mi trabajo de campo : mis ideas sobre el taller de teatro y los procesos de formación artística y un “campo teatral de referencia” constituido por los significados acumulados y/o transformados en torno al concepto de teatro y al ejercicio mismo de la representación escénica y que confluyen en los varios posibles significados de la palabra “teatro” para los colombianos de hoy (especialmente los de las ciudades más grandes de la zona andina y sus alrededores, que cubre los lugares donde realicé el trabajo de campo).

---

41 Veá, ¡qué curioso! Antes no le había visto yo ese sentido al refrán. Al ponerlo en esta página de mi monografía he actualizado su significado para los posibles lectores de mi mamotreto y he elevado la acción de enjalmar un burro a la categoría de diálogo!.



## 4. ¿POR QUÉ EL TEATRO?

### 4.1. EL TEATRO COMO DIÁLOGO IRRACIONAL

En la definición de diálogo que propuse en el capítulo anterior hay dos partes solamente.

1. Es un acto recíproco entre dos o más personas
2. y en ese acto las personas se “dicen”<sup>42</sup> cosas.

Sin embargo, no hice explícito ahí con claridad lo que entiendo por “decir”. Hay dos formas de entender ese significado que he usado en el capítulo anterior: la de Wittgenstein para quien “decir” es la función asertiva de la proposición, de aseveración del estado de cosas que en ella se muestra (4.022). Por ejemplo, la proposición “Pedro come” dice que hay un estado de cosas que es el caso para esa proposición, que de hecho ocurre que Pedro come. La otra definición es la que está implícita en la función predicativa del lenguaje interior de Vigotski: «decir» resulta ser revelar algo desconocido (una información nueva), no hecho presente antes de la enunciación, sobre algo otro conocido (Silvestri y Blanck 1993: 70-73).

Un poco más detalladamente, resulta notorio que ambos sentidos de la palabra corresponden a distintos contextos, a diferentes aplicaciones de ella. Wittgenstein usa el verbo “decir” para referirse a lo que “dicen” las proposiciones, mientras que Vigotski, y a su manera también Bajtín, se refiere a la predicatividad del enunciado, es decir, lo que «dicen» las personas y, más aún, lo

---

42 Hasta aquí he resaltado el verbo “decir” en todas sus conjugaciones usando comillas (“”). Sin embargo, de aquí en adelante resaltaré usando las comillas sólo cuando el sentido expresado sea el de Wittgenstein (un “decir” que es llevado a cabo por los signos en cuanto “cosas”). En el sentido de la predicatividad del enunciado para el lenguaje interior, o sea (Bajtín y Vigotski, retomados por Silvestri y Blanck : 70-73) cuando me refiero al «decir» entre personas uso los signos « ».

que en ese «decir», predicán para su auditorio (Silvestri y Blanck 1993: 71). Por eso, lo que se «dice»: -la enunciación- tiene un carácter eminentemente social, porque es entre personas (Bajtín 1993b: 273), no entre cosas (p. ej. los signos, las proposiciones... ).

En el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein, el concepto de “decir” se entiende por oposición al de “mostrar”. En rigor, “mostrar” es la forma de comunicación establecida por los signos que producen los artistas. Y “decir” es la forma de comunicación utilizada por los pretensiosos “discursos científicos”. Los “hombres de ciencia”, curiosos charlatanes modernos (como yo) incapaces de hacerse entender de la gente común, llenos de palabrerías indescifrables, exigen ser escuchados por todos para revelarles la verdad incontestable de la Ciencia... y sólo consiguen emitir horribles sonidos sin significado. Hablan y hablan al vacío sin nunca llegar a «decir» nada. Lo que sus proposiciones “dicen” no son capaces de «decirlo» ellos.

Se quedarán solos, atragantados con sus definiciones absolutas y verdaderas que nadie conoce. Se saldrán del mundo y se perderán en el mundo paralelo de proposiciones perfectas, más perfectas que los hechos que representaban. Sus cuerpos se recubrirán de silicio<sup>43</sup> y su conocimiento verdadero será eterno. La vejez no los tocará y sus cerebros sólo podrán pensar correctamente. ¡Pobres bestias apasibles e inofensivas, indignos impostores de Prometeo robando el fuego del lugar equivocado!

Regrésenme mi pequeño incendio eterno, mis fósforos y mi llama incendiaria. Permítanme deleitarlos con el espectáculo de mi garganta tragafuegos y mi aliento asqueroso de dragón humano de circo. Quiero dialogar con ustedes y provocar escándalos rebosantes de humor negro, de groseras burlas sarcásticas. Quisiera evocar las escenas y metáforas de limpiaculos y “pelotas” colgando, o su análogo en nuestra época (Bajtín 1971 : cap. 5). Pero me siento como el sádico del chiste violando a la niña con parálisis infantil que es este insensible e impotente lenguaje

---

43 Algunos “científicos” escandalosos pregonaron hace algunos años el advenimiento de una química orgánica del Silicio destinada a superar a la del Carbono, o cuando menos, más perfecta en el sentido de que los enlaces son más estables. La “vida” del silicio sería menos perecedera que la del carbono, perfecta para la construcción de seres cibernéticos perfectos, superiores a los humanos,... si no es ciencia ficción, la idea me parece cuando menos, asquerosa. Aún amo mucho la vida efímera y mortal. ¿Cuál es el afán por evitar la muerte? También ella tiene su belleza.

unilateral que no resiste las eyaculaciones con las que mi cerebro erecto lo penetra. ¡Que mil pedos acompañados de carcajadas histéricas abran paso a esta revelación !;Y que cada pedo sea mil revelaciones a la vez !<sup>44</sup>

Quiero agredirlos al «decir» esto. Pero mis palabras solas no logran “decirlo”. Esta agresión es una penetración de sus espacios de significados, y gracias a ella logro «decir» lo que quiero. Si mi agresión no es experimentada como tal por mis interlocutores no habré «dicho» nada. Tal vez solo la forma de mi emisión “diga” algo, pero no es seguro que sea lo que yo quería «decir». Por eso mi agresión es una invitación a los otros a que me agredan y expresa también mi deseo de ser agredido por ellos. Si soy respondido, entonces estamos en un diálogo. Y ese diálogo será constructivo sólo si al final entendemos cada uno lo que el otro quería decir. No, si estamos de acuerdo. Construir no es homogenizar.

El teatro es un diálogo. Pero no puede serlo en el mismo sentido en que lo es una conversación en la vida corriente (Goffman 1984: 19). En una conversación, por lo general, lo “dicho” tiene una función asertiva, de aseveración del estado de cosas que muestra, como en el discurso científico. El teatro no funciona de esa forma: las revelaciones motivadas desencadenadas por el acontecimiento del hecho teatral son el producto de “un acto de lucidez colectiva” (Campeanu 1978: 109), gracias a su naturaleza esquizofrénica, a que muestra un estado de cosas y “dice” que “no es”, porque es actuado, fingido... pero luego “dice” que “es”, por su semejanza con la vida (Bruner 1990: 23). ¡“Dice” las dos cosas al tiempo!

A la capacidad de captar varios significados diferentes, a veces encontrados, de un mensaje, y sentirlos, es a lo que llamo sensibilidad. Se accede a ella a través del extrañamiento radical de sí mismo y, una vez logrado este acceso, afecta todos los órdenes de la vida. Por eso Vachtangov, actor y director del Teatro del Arte de Moscú en los años 20, escribió en su diario :

---

44 Es curioso que algunas de las características que Bajtín asignó a la “risa cómica popular” están fragmentadas en estereotipos del humor regional en la clasificación presentada por Daniel Samper en la Nueva Historia de Colombia (tomo VI). Los chistes antioqueños son ricos en metáforas relacionadas con los excrementos, los costeños en metáforas sexuales, y los bogotanos son especialmente ingeniosos con los juegos de palabras y los dobles sentidos (Samper 1992: 327 y ss.).

*“No sé dónde termina el arte y dónde empieza la vida” (citado por Sakhava 1984: 27)*

Este extrañamiento radical de sí mismo puede ser una condición de la existencia encarnada en la conciencia de una persona o una vivencia extra-cotidiana generada en un acto cargado de alta dosis de emotividad. Los artistas lo vivencian de ambas formas, el público sólo ocasionalmente de la segunda.

Para llegar ahí hay varios caminos diferentes, por eso no me extrañan las frecuentes coincidencias entre los procesos de autoconocimiento exhibidos en libros de autores aparentemente lejanos entre sí, como Ira Progoff (sicología, antropología batesoniana), Hethmon y Strasberg (desde las ideas del “Método” de actuación, señalado como de escuela realista, en la que se han formado la mayoría de actores de Hollywood), Grotowski y Barba (supuestamente la corriente opuesta a la del teatro norteamericano, desembocando en la autodenominada “antropología teatral”) e incluso una amplísima bibliografía sobre “ejercicios espirituales”, métodos de oración y cosmovisiones religiosas del mundo (por el momento se me ocurren Anthony de Mello y Carlos Castañeda, pero estoy seguro de que hay muchísimos más).

El artista se diferencia de un público sensible, en que ha desarrollado su sensibilidad hasta el punto de crear significados conscientemente de ello. Él sabe que es un artista, y conoce sus materiales. Y este carácter polisémico y contradictorio de los signos que emplea para crear sus obras es la forma en que «dice» a través de ellas. Sin embargo, estas diferencias en la sensibilidad entre artista y público son sólo de nivel. Es incuestionable que todo ser humano es un ser sensible, es decir : “siente”.

*“En un sentido profundo, cada vida humana tiene la potencialidad de convertirse en una obra de arte. A este nivel, cada uno de nosotros puede llegar a ser un artista-en-la-vida con nuestra más perfecta creación : ser nosotros mismos (Progoff 1984: 296)<sup>45</sup>*

---

<sup>45</sup> *“In a profound sense, each human life has the potentiality of becoming an artwork. To that degree, each of us can become an artist-in-life with our finest creation, being own Self” (la traducción es mía).*

La forma en que la gente común desarrolla su sensibilidad tiene que ver con los actos en los que la intención de generar algún efecto previsto en su interlocutor es más explícita : enamorar, regañar, pedir disculpas, prometer, ordenar, convencer, etc. Hay muchas personas que, a pesar de no haberse reconocido nunca como artistas, ni haber estudiado con la intención de formarse en ello, son unos verdaderos artistas en estas “artes de la vida”.

Bajtín se refiere al caso de las enunciaciones del conferencista como parte de un diálogo sostenido entre éste y su auditorio, en el que “cualquier movimiento de un oyente, su postura, la expresión del rostro, las toses, el cambio de posición, representa... una respuesta clara y expresiva, que acompaña sin interrupciones a su discurso” (1993b : 250). La cita al pie que acompaña éste final de párrafo de un ensayo escrito en los años 20 resulta interesante y premonitoria

*“Es interesante notar la curiosa sensación de impotencia que experimentan los conferencistas consumados y los artistas cuando deben hablar por primera vez ante un auditorio absolutamente invisible e imperceptible, es decir, ante el micrófono durante una transmisión radiofónica” (1993b: 250)*

Es la misma sensación que me afecta a mí ahora, ante el perfeccionamiento de la técnica, hasta el punto de estar muy cerca de reemplazar al cuerpo humano hecho presente físicamente como creador de signos-sensaciones, a través de la ya famosa en nuestra época “realidad virtual”. El peligro es que la técnica anule la realización física efectiva del diálogo, y que la “sinceridad esquizofrénica” que es la forma en que los actores «dicen» lo que sus personajes quieren expresar al auditorio, le deje paso a la falsa unilateralidad de la “ficción perfecta”, más real que el otro mundo sensible, el que vivimos los humanos de este lado de la máquina. Corremos el riesgo de la desaparición de la magia de la comunicación artística<sup>46</sup>.

---

46 Sin embargo, en la medida en que el diálogo sea posible a través de los medios de comunicación, son viables las propuestas de García Canclini, Martín Barbero, Augé, en el sentido de “nuevas formas de estar juntos” (Martín Barbero 1994b : 38, 39 y García Canclini 1995 : 160-163).

En síntesis, “lo teatral” de un acontecimiento cualquiera se hace presente si es evidente la contradicción entre el contexto circunstancial extra-cotidiano en el sentido de cercano a lo lúdico, lo ficticio o lo ritual, y el significado expresado en el acontecimiento mismo destinado a elevar la imaginación más allá de los límites que le impone la vida de todos los días. Esta contradicción constituye un acto de desenmascaramiento, de “sinceridad esquizofrénica” que funda un diálogo también correspondido por el público con sus disposiciones y actitudes del cuerpo (Bajtín 1993 : 250, 251). Estos mensajes sin embargo, son emitidos por el auditorio involuntariamente y, por lo tanto, el diálogo en ese momento es un diálogo desigual, pero ya expliqué en el capítulo 3 que esa es una característica inherente al diálogo por estar inmerso en varios campos, y por ser ellos desiguales.

Al carácter de reciprocidad, aunque sea desigual, de este evento comunicativo, llamado teatro es a lo que ya llamé antes diálogo. Y al modo en que se obra en él este desenmascaramiento producido por una contradicción entre contexto y significado de la representación, es a lo que denomino “irracional”. Añado solamente que este modo en que obra lo irracional es irreductible a cualquier tipo de reproducción, pues es único, efímero y contingente, por eso una obra de teatro no se representa dos veces de la misma forma. ¡Ahí está su magia!

Toda creación artística, es decir, toda obra elaborada por un ser humano sensible, en ejercicio de su sensibilidad, logra este efecto de desenmascaramiento al ser creada por su autor. La experiencia estética que el espectador sensible vive es una vivencia de contacto con la belleza o la fealdad capaz de generar sentimientos y emociones en su interior por asociación con algún material significativo ya presente en su memoria, si no se establece ninguna asociación, la obra artística no le «dice» nada. Si se tratara de un discurso académico debería seguir un intercambio de enunciaciones con el conferencista para entender lo que él quiso «decir». Sin embargo, no es obligación de una obra de arte “decirle” algo a todo el mundo.

El teatro es el arte en el que este diálogo no difiere nada, el diálogo ocurre ahí mismo, y el artista puede percibir directamente como fue recibida su obra. Debe ser sensible no solo para crear, sino



también para interpretar a su público y conforme a ello continuar con su parte de ese “diálogo irracional”.

Si esta clase de sensibilidad es una de las características recurrentes de las culturas populares y ella constituye al teatro, el teatro resulta ser no solo el escenario para la “dramaturgia en diferencia” que propone Carlos Araque (s.f. 3, 4)<sup>47</sup> sino que también el taller de teatro, los ensayos previos a las presentaciones y las presentaciones mismas son lugares y tiempos donde se producen los significados que constituyen el capital simbólico y donde ellos se encarnan en el cuerpo de los actores. Este tipo de eventos de “comunicación teatral” serán las unidades mínimas de descripción de la experiencia para los próximos tres capítulos (especialmente los capítulos 6 y 7).

## 4.2. EL CAMPO TEATRAL

Hasta ahora he mostrado, en el nivel de lo social, el carácter dinámico que adquiere la sociedad cuando se revela el complejo campo de significaciones culturales que la subyace. Tal carácter dinámico es hoy punto común para el abordaje de los estudios culturales para la mayoría de antropólogos, y especialmente para prácticamente todos los que estudian la constitución cultural de las sociedades latinoamericanas.

---

47 Carlos Araque argumenta a partir del concepto aristotélico de “drao”: -acto-, asimilado con conflicto. Afirma que:

*“Todo acto lleva implícita una oposición, una acción o un enfrentamiento ; es decir, todo acto es teatro, suceso escénico o dramático, en él juegan un papel importante los lenguajes artísticos” (s.f. 1).*

De donde se desprende su concepción de dramaturgia como un “acto en diferencia”, de invención, la búsqueda de un lenguaje propio (Araque s.f., 3) y aquí coincide con prácticamente todos los teatreros actuales (ver por ejemplo la entrevista a Ricardo Camacho en la monografía de Nicolás Montero : 105 y el balance hecho por Fernando Duque sobre el Teatro Experimental en Bogotá : 82-85). Lee Strasberg, director de teatro en EE.UU. desde los años 30., sucesor de Stanislavski, coincide a su manera, con todos los otros también cuando dice:

*“Para mí, lo que tratamos de expresar en el teatro sigue siendo objeto de una búsqueda individual” (Strasberg 1989 : 217)*

En el nivel de lo particular he dejado entrever el carácter dinámico que el concepto de diálogo le imprime a la comunicación entre las personas. Superando el estatismo en que las teorías del signo ponen la relación persona a persona, con sus bellas abstracciones de “lectores modelo” y “autores modelo” (Eco 1979 : 73-95), y el énfasis en la pura interpretación sin contacto entre el interpretante y el autor real<sup>48</sup>.

He expuesto, finalmente, una concepción también dinámica del teatro como “drao”, como acto desarrollándose en escena. Paradójicamente (aunque creo que no es mera coincidencia), el teatro como acto, en el sentido que lo toma Carlos Araque, es también un conflicto (Araque s.f.: 4). Y el conflicto está también presente en la idea de diálogo de Mijaíl Bajtín (1993 : 251).

De esta manera, el campo cultural, dinámico, móvil, impreciso, polisémico, etc. se define, como dice Pierre Bourdieu, “definiendo aquello que está en juego<sup>49</sup> y los intereses específicos” (Bourdieu 1990: 135, 136), por lo tanto hay que mostrar también los actores sociales en que esos intereses se encarnan, la relación de fuerzas entre ellos (dada por la distribución del capital específico entre ellos, resultado de la historia del campo) y las estrategias seguidas por aquellos de esos “actores” destinados a transformarlo.

Tanto el diálogo en las comunicaciones interpersonales, como el acto creativo de la actuación en el teatro pueden definirse de la misma forma (el monólogo también, pues su construcción semántica y estilística es dialógica. Bajtín 1993b : 250). Por eso he asumido tanto el diálogo, como el acto dramático, como en general todo evento comunicativo dialógico, como la unidad mínima en que se manifiestan las características de un campo. Podría incluso asumir que diálogo y acto dramático son, en sí mismos, pequeños microcampos, y que una descripción detallada de dichos eventos puede reflejar aspectos significativos de la realidad social y cultural más amplia.

---

<sup>48</sup> La ausencia de diálogo entre personas reales, de carne y hueso, es lo que lleva Umberto Eco a establecer las condiciones en que “no se ha leído bien” (todas sus explicaciones de cuándo una interpretación es aberrante Eco 1975 : 13-16) complicando muchísimo el acto de “interpretar acertadamente”.

<sup>49</sup> Es decir, el objeto del conflicto.

El teatro, además, hace parte del capital cultural de una sociedad cualquiera, ya sea inserto en, o bajo la forma de rituales, de carnavales, fiestas, danzas o representaciones teatrales formales (estas últimas más propias de la cultura occidental en la que el espectáculo está separado de la vivencia religiosa y cada uno de ellos tiene sus propios espacios extra-cotidianos). Y una descripción de la distribución de las significaciones generadas por el teatro entre los actores sociales y sus intenciones al apropiárselo puede revelar una relación de fuerzas interesante, reflejo del campo cultural más amplio.

En el próximo capítulo haré una exposición general de la forma en que el teatro (su forma física, sus significaciones y los valores que reproduce) en cuanto capital simbólico ha “circulado” por el campo cultural sucesivamente transformado. De manera que sea visible la forma en que las culturas populares se lo han apropiado, y lo han producido y reproducido, comprendiéndolo y transformándolo. Esta restricción del campo cultural general al teatro como capital simbólico es a lo que llamo “campo teatral”. Y así como en el campo cultural entran en conflicto los sistemas semióticos que llamamos culturas, el campo teatral es también un estado de la relación de fuerzas entre muchas culturas teatrales, en condiciones desiguales de realización de su qué hacer artístico.

Para lo que sigue a continuación, asumiré los campos correspondientes a diferentes épocas como diferentes entre sí, pero susceptibles de ser sistematizados bajo una oposición más ambigua entre “Lo indisoluble” y “La Voluntad Homogenizadora” (Segato de Carvalho 1992)<sup>50</sup>, que tienen valor de polos de análisis, cuyos contenidos no son fijos. Justifico este proceder porque los actores sociales de un campo varían de una época a otra, y la oposición que tradicionalmente se ha hecho entre dominadores y dominados me parece demasiado rígida. La oposición tradicional, con su insistencia en los mismos personajes siempre, no logra explicar que aunque el poder sobre un Estado mude con tanta facilidad y rapidez (como en una revolución, por ejemplo), las maneras de sentir, las costumbres, los valores y los signos, en general tiendan a conservarse incluso, si es necesario, ocultándose bajo otras formas. En cambio, la oposición que asumo y desarrollo muestra

---

<sup>50</sup> Rita Laura Segato de Carvalho se refiere en esos términos a las culturas populares europeas ante el impulso homogenizador de la Revolución industrial en el siglo XIX.

para cada época los actores en conflicto, sus intereses específicos y la relación de fuerzas entre ellos, determinada por sus condiciones efectivas de realización de su quehacer artístico (ventajas y desventajas para la producción artística), que para este caso constituyen la “forma” del capital específico del campo teatral.

Algo implícito en esta oposición es la idea de Bourdieu de que los dominadores tienen los medios para controlar el juego, manipulando el capital político, económico, cultural, y tienden a imponer sus códigos simbólicos y sus valores, homogenizando la sociedad que dominan. Sin embargo, aunque el caso extremo de esta dominación manipuladora está previsto bajo la noción de “aparato”, históricamente se ha visto que el control total y la imposición avasalladora por completo de una cultura sobre las otras nunca son posibles. Y precisamente, algunas de esas estrategias de “no dejarse disolver” tienen que ver con representaciones teatrales, con el uso mágico del “diálogo irracional”.

**SEGUNDA PARTE :**  
**CONTEXTUALIZACIONES DESDE LA**  
**HISTORIA Y DESDE MÍ**



## 5. LA CONFORMACIÓN DEL CAMPO TEATRAL Y LAS CULTURAS POPULARES EN COLOMBIA

En los términos en que lo he planteado, el proceso de conformación del campo teatral es el proceso de apropiación y acumulación desigual del capital específico. En este caso, los bienes culturales con los que trata el teatro, es decir, los actores, las técnicas extra-cotidianas de representación dramática, los lugares, los signos, los valores y, de manera especial, el público (y sus interpretaciones) en los cuales se encarna la obra teatral, así como las condiciones adecuadas para su reproducción y transformación. Dicho proceso puede remitirse indefinidamente hasta la aparición misma de la especie *Homo Sapiens* sobre la Tierra, pues la función simbólica (es decir, la capacidad de elaborar representaciones de lo que percibe), constituye al ser humano como tal. Por eso creo que los humanos desde que lo somos hemos hecho teatro. Pero no es esa la historia que voy a contar (ni me interesa).

La historia que quiero contar no cabe aquí, es demasiado larga, compleja y aún faltan muchas investigaciones para poderla contar bien. Es la historia de las luchas en las que han participado los artistas, el público y las élites siendo a veces representantes de ese “algo indisoluble” que no se ha dejado homogenizar, cercano a las culturas populares, y a veces de “la Voluntad Homogenizadora” que parece que nunca podrá conseguir la victoria absoluta. Esta oposición se materializa, en esta historia, en campos diferentes para cada período, puesto que los actores sociales, la relación de fuerzas, los intereses y las condiciones de la realización del quehacer teatral han cambiado muchas veces.

Por el momento ofrezco este pequeño resumen de lo que hay. Lo incluyo con la intención de que contextualice históricamente el campo teatral actual en los lugares donde realicé los talleres.

## 5.1. LOS RENACIMIENTOS Y LAS CULTURAS POPULARES

*“Todos los actos del drama de la historia mundial tuvieron lugar ante el coro popular que reía”  
(Bajtín 1971 : 430)*

Nos han enseñado que la palabra “Renacimiento” denomina un período de la historia de Europa en el que hubo un retorno a los valores y signos de la cultura griega clásica en las artes y las ciencias Y que este retorno fue motivado por ciertos hechos históricos que confluyeron a la vez (la caída de Constantinopla en manos de los turcos, el agotamiento y descomposición del sistema feudal y, por lo tanto, el surgimiento de la burguesía como clase con poder suficiente para amenazar la autoridad de las monarquías). Sin embargo, creo que es posible verlo de otra manera, que sugiere que en algunos períodos históricos la sociedad se reorganiza usando para ello el material que tiene a la mano, es decir, lo que no es “oficial”, “lo nuevo” (como lo “oficial” es siempre lo mismo, en todo momento no aporta nada, no tiene nada que «decir»). Y que por esa vía tales momentos toman la forma de verdaderas revoluciones culturales en que “lo indisoluble”, casi siempre escondido, logra salir a la luz transformando de manera visible el conjunto social, cultural, económico y político. Eso podría tomarse como un renacimiento cada vez que ocurre.

Tomándome esta libertad mostraré los campos teatrales correspondientes a los momentos en que ubico tales “renacimientos” de “lo popular”. Sin embargo será algo corto porque dicho tema no es el objeto de mi monografía. Lo hago para establecer un contexto más detallado en el que ubicar los talleres de teatro en los que mi investigación tomó cuerpo.

Ubico el primero de estos “renacimientos” en el Renacimiento europeo de los siglos XV y XVI a partir de los signos, actitudes, costumbres, formas de pensar y de sentir, etc. propuestos por la cultura medieval popular. Bajtín describe esta revolución

*La cultura cómica popular, que durante varios siglos se había formado y sobrevivido en las formas no oficiales de la creación popular (“espectaculares” y verbales) y en la vida cotidiana extra-oficial, llegó a las cimas de la literatura y de la ideología, a las que fecundó, para después volver a descender a medida que se estabilizaba el absolutismo y se instauraba un nuevo régimen*



*oficial,... Mil años de risa popular se incorporaron a la literatura del Renacimiento. La risa milenaria no solo fecundó, sino que fue fecundada a su vez. Se incorporó a las ideas más avanzadas de la época, al saber humanista, a la alta técnica literaria. (Bajtín 1971 : 70)*

Y muestra, además, la presencia del teatro en ella, no sólo a través de la metáfora de la historia mundial como un gran teatro en el que el “coro popular” siempre ha reído a carcajadas irónica y sarcásticamente, sino también en el hecho mismo de que la cultura popular (que en realidad son varias culturas, ver Bajtín 1971 : 427, 428), sea a la vez “cultura cómica”, es decir una cultura teatral, de la representación paródica, burlesca. Pero también con un carácter más amplio que va más allá del puro teatro bufonesco, como se puede ver en el artículo de Ferdinando Taviani sobre la *Comedia dell’Arte*:

*“Aún en el 700 el famoso Arlequín Carlin Bertolazzi en París era admirado por su capacidad de conocer los espectadores y hacerlos llorar en escenas de comedias patéticas” (Taviani 1984 : 6)*

La lucha de los significados durante este tiempo de cambios se expresa en las exaltaciones de signos y valores no oficiales en la literatura italiana de los siglos XV y XVI y cuya influencia llegó al género de la picaresca a través de toda la Europa mediterránea, y muy especialmente, en toda la obra de Rabelais,

*“... Pero no en todas las épocas encontró este coro [popular] un corifeo de la talla de Rabelais.” (Bajtín 1971 : 430)*

	<b>LO INDISOLUBLE</b>	<b>LA VOLUNTAD HOMOGENIZADORA</b>
<b>ACTORES</b>	Masa imprecisa de vasallos y villanos, no sometidos al poder feudal (artesanos, artistas, etc. de diversos tipos) y clérigos de orden menor.	Alto clero medieval y reyes, nobles y señores feudales sometidos a él.
<b>SIGNOS E IMÁGENES</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Risa ambivalente.</li> <li>• Cultura cómica, teatral.</li> <li>• Fiestas y carnavales permisivos con rituales grotescos de “inversión de estatus”.</li> <li>• Imágenes cargadas de sátira, sarcasmo y doble sentido.</li> <li>• Cuerpo grotesco, metáforas corporales como estrategia de</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Seriedad unilateral.</li> <li>• Cultura piadosa, gótica.</li> <li>• Ceremonias religiosas rígidas. Relación con Dios únicamente a través del sacerdote.</li> <li>• Imágenes estáticas, inmóviles, magnas y sacras de inspiración divina exclusivamente.</li> <li>• Prohibiciones sobre el propio cuerpo “sucio” y pecaminoso : condenatorio.</li> </ul>

	exaltación de “lo bajo”. <ul style="list-style-type: none"> <li>• Primacía de la experiencia sensible.</li> <li>• Memoria oral muy desarrollada.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Primacía del espíritu y desprecio del cuerpo.</li> <li>• Memoria escrita elitista, excluyente.</li> </ul>
--	---	--

Los resultados de esta confrontación simbólica en el movimiento cultural del Renacimiento son interesantes porque los que se impusieron esta vez fueron los códigos de las culturas populares, reformando las artes y las ciencias de la época y abriéndolas al campo más amplio del contacto directo con los fenómenos, a ver, oír, palpar, gustar y oler directamente, “sin asco”, en el experimento. ¡Las culturas populares abrieron paso a la formulación del método científico!, por oposición a la ciencia “conjetural”<sup>51</sup> aristotélica.

*“La conquista familiar del mundo, de la que nuestro episodio es uno de los ejemplos, preparaba así su nuevo conocimiento científico. El mundo no podía convertirse en un objeto del conocimiento libre, fundado sobre la experiencia y el materialismo, mientras se encontrara separado del hombre por el miedo y la piedad, mientras estuviera impregnado por el principio jerárquico. La conquista familiar del mundo destruía y abolía todas las distancias y prohibiciones creadas por el temor y la piedad, aproximando el mundo al hombre, y a su cuerpo, permitiéndole tocar cualquier cosa, palparla por todas partes, penetrarla en sus profundidades, volverla al revés, confrontarla con cualquier otro fenómeno, por elevado y sagrado que fuese, analizarlo, medirlo y precisarlo, todo ello en el plano único de la experiencia sensible y material.*

*Es ésta la razón por la cual la cultura cómica popular y la nueva ciencia experimental se combinaron orgánicamente en el Renacimiento.” (Bajtín 1971 : 343-344)*

Aunque tales códigos populares, como dice Bajtín, luego volvieron al anonimato una vez afectada la cultura de las élites artísticas y científicas (1971 : 70).

El segundo de estos “renacimientos” fue protagonizado por el grupo de románticos que desde finales del siglo XVIII hasta mediados del XIX se dedicaron a “rescatar” la sensibilidad artística, especialmente la literatura, escondida tras las manifestaciones más visibles de la cultura de las

---

<sup>51</sup> Por ejemplo, que los objetos más pesados caen más rápido que los livianos era algo fuera de discusión hasta Galileo Galilei, desde tiempos de Aristóteles porque la demostración de la veracidad de las teorías no necesitaba ser llevada al hecho físico, material y corporal del experimento.

zonas rurales : cómicos, teatreros, declamadores, cantantes, bailarines, artistas de circo y de feria, etc. Pero el conflicto de los códigos culturales fue diferente esta vez. En esta ocasión los “defensores” de “lo popular” no hacían parte directamente de aquello que defendían, su interés era un interés académico, no de representación efectiva de “el Pueblo”. El conflicto de los códigos y las imágenes asumió primero la forma de una lucha entre románticos e ilustrados neoclásicos, y luego entre románticos y la pujante revolución industrial amenazante, portadores siempre los primeros de una calidez informal sensible, y los segundos de un frialdad académica de salón al principio, y de máquina después.

Esto no implica que las culturas populares de la Europa del siglo XVIII estuvieran dormidas o adormecidas. De hecho Thompson muestra su carácter profundamente rebelde (aunque sea una rebeldía conservadora, ver Thompson 1995: 22). Más bien se explica por el hecho de que sus formas de expresión no eran necesariamente escritas

*“No hay que olvidar que por aquellos días el arte de la memorización era mucho más desarrollado que hoy en día... Esta capacidad estaba aún más desarrollada entre quienes no conocían el arte de la escritura y de la lectura y que por lo tanto estaban acostumbrados a usar el libro de su propia mente.” (Taviani 1984 : 5)*

Entre otras cosas esto ayuda a ver también el enorme papel que las representaciones teatrales debieron cumplir en la dinámica cultural de aquellos tiempos. Todas las formas derivadas o asociadas con la *Comedia dell’Arte*<sup>52</sup> estaban extendidos por toda Europa y habían incluso influido sobre formas de teatro más elitista como el teatro de Molière (Taviani 1984 : 10)

De esta confrontación, los signos y valores de las culturas populares no salieron tan bien librados como lo habían salido en el siglo XVI. Por lo menos no en el sentido de influir todos los órdenes

---

<sup>52</sup> *“La Commedia dell’Arte no fue un teatro popular, un teatro de plazas, un teatro de actores semianalfabetos y geniales. Fue el teatro del más alto profesionalismo escénico europeo.” (Taviani 1984 : 15)* Pero a la vez fue la presencia más firme del arte escénico en medio de la vida de las culturas populares *“... basta pensar en las imágenes de Arlequín como fuerza primigenia del teatro ; en las imágenes de los actores trabajando en las plazas, a la intemperie,...” (1984 : 16)*

de producción cultural, artística y científica. Sin embargo, es interesante pensar que entre los muchos viajeros que por esta época se dieron a conocer la vida de otras partes, una vez vieron que sus propias zonas rurales ya no eran atractivas, se fue engendrando y desarrollando una visión académica de “lo exótico” que dio origen, primero a los museos, y luego a campos del saber destinados específicamente al estudio de las culturas étnicas (la última versión de lo primitivo, rústico y misterioso que tanto atrajo a los románticos hacia sus propias culturas populares rurales al principio).

Al final de este período de confrontación simbólica, las élites ya se habían asimilado no solo las formas materiales significativas de las culturas populares de sus propias naciones bajo el término de *folklore* que acabó convirtiéndose en una estrategia más de homogenización, sino también los de culturas lejanas acuñadas tras largos viajes en busca de aventuras y de objetos que exhibir en los museos de Europa y Estados Unidos, país montado en este tímido “segundo renacimiento” a través de Taylor y Morgan desde mediados del siglo XIX. Sólo tras un largo movimiento de la historia algunos de los campos engendrados en este entramado de luchas, tensiones y asimilaciones de unos códigos con otros, o bajo otros, dieron paso a personajes académicos relacionados estrechamente con fronteras culturales preocupados por afirmar la diversidad... Pero eso ya es otra historia.

La relación de fuerzas en los países en proceso de industrialización durante este período la presento en este cuadro que está en estrecha continuidad con el anterior<sup>53</sup>.

	<b>LO INDISOLUBLE</b>	<b>LA VOLUNTAD HOMOGENIZADORA</b>
<b>ACTORES</b>	Campeños, artesanos, artistas pobres que luego se convirtieron, la mayoría, en el proletariado y, otros menos, en burguesías industriales emergentes o en pequeño burguesías de intelectuales (bajo esta última forma los románticos siguieron “en escena”).	Cortes europeas ilustradas, intelectuales del romanticismo y del neoclasicismo. Y, más tarde, burguesías industriales dominantes de las ciudades de Europa y Estados Unidos.

<sup>53</sup> La referencia al campo teatral aquí no la he hecho explícita, pero todos los significados presentados en el cuadro son susceptibles de ser atribuidos al teatro, incluso los que hacen alusión a los libros “divertidos” vs. “serios” (Lafertl 1994: 170). Evidentemente un teatro divertido y amplio puede ser presentado como la continuación, en un contexto nuevo, de la risa cómica popular de la Edad Media.

<p><b>SIGNOS<sup>54</sup>, IMÁGENES Y VALORES</b></p>	<p><b>Del Romanticismo :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Primitivo, rústico, rural, artesanal.</li> <li>• Dotado de una sensibilidad artística propia.</li> <li>• Conformada residualmente con retazos del saber “docto” desbaratado y vuelto a armar.</li> <li>• Memoria oral aún muy desarrollada. Pero expresada también en libros de cuentos populares.</li> <li>• Libros de diversión para un público amplio con estructuras narrativas recurrentes.</li> </ul> <p><b>Gente del común :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Inferiores en cuanto no podían tener acceso siempre a lo que sus amigos intelectuales escribían sobre ellos</li> <li>• Nombres desconocidos porque no figuraban como autores de sus cuentos. Eran, con frecuencia, analfabetas.</li> </ul> <p><b>Romanticismo, izquierda, campesinos y proletariado :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Fiestas, carnavales, cencerradas permisivos y grotescos con “inversión de estatus” y burla de comportamientos “desfasados”.</li> <li>• Imágenes cargadas de sátira, sarcasmo, doble sentido y crítica del orden social desigual establecido.</li> <li>• Primacía de la experiencia sensible.</li> </ul> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Acosado por la urgencia del proceso de industrialización. En peligro de extinción.</li> <li>• Tradición “rebelde en defensa de las costumbres”, con motivaciones no necesariamente económicas. Las costumbres primitivas y originales como valores a ser recuperados.</li> </ul>	<p><b>Del Neoclasicismo :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Moderna, ilustrada, formal.</li> <li>• Sensibilidad acartonada, de salones y reglas rígidas de etiqueta.</li> <li>• Única Verdad nacida de la Ilustración y del perfeccionamiento de las ciencias y del “hombre ilustrado”.</li> <li>• Memoria escrita de todas formas excluyente por la especialización de los saberes.</li> <li>• Libros “serios” sobre temas especializados o con narrativas demasiado innovadoras y poco accesibles para la gente común.</li> </ul> <p><b>Románticos :</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Superiores al Pueblo por su formación intelectual.</li> <li>• Nombres conocidos gracias a sus publicaciones de cuentos populares y relatos de viajes recogidos en sus incursiones en el Pueblo.</li> </ul> <p><b>Industrialización - modernización:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sujeción de todo tipo de fiestas y diversiones a los tiempos de trabajo y a su capacidad de generación de capital: carácter de mercancía</li> <li>• Imágenes maquinales, metálicas. El carácter de mercancía de cada cosa como único sentido generador de valor.</li> <li>• Primacía del capital sobre la conciencia.</li> <li>• Urgida de llevar a cabo el proceso de industrialización. Necesidad de Progreso técnico.</li> <li>• Innovación impuesta como necesidad del progreso. Rechazo de las costumbres como atrasadas y supersticiosas.</li> </ul>
---	---	--

Lo que llamo “tercer renacimiento” es un fenómeno bastante reciente y aún inacabado que ha tenido como escenario a América Latina (pero tal vez en general a todos los países del llamado Tercer Mundo en la medida en que la revaloración de los saberes tradicionales de las culturas no occidentales puede considerarse como un punto en común a nivel mundial). Para entenderla (el caso latinoamericano) hay que ver qué es y cuál ha sido la naturaleza de “lo indisoluble” a lo largo

<sup>54</sup> Para la época comprendida en este cuadro, hay más fuentes que para el cuadro anterior. Conocemos mejor las características del campo para este último, por eso se hace más evidente el carácter movable de los signos, imágenes y valores que se ubican a lado y lado del cuadro. Esto es importante para dejar en claro que tanto “lo indisoluble”, como la “voluntad homogenizadora” son categorías relacionales, y la una no puede suceder en el mundo y en la historia, ni ser pensada, sin la otra.

de la historia de nuestros países<sup>55</sup>. La cultura popular del medioevo de la Península Ibérica en particular, y la del renacimiento europeo en general, recientemente conformada, pasaron a las colonias americanas, ya no como triunfo de “lo indisoluble” ante la rigidez de las reglas morales impuestas por las élites medievales, sino como una imposición sobre la variedad de culturas dispersas por todo el continente. Lo que en el contexto de la transición del medioevo al Renacimiento representaba lo excluido, tomando otro lugar en la nueva conformación cultural del mundo europeo, asumía ahora el papel contrario sin ser consciente de ello, pues a sus ojos la reproducción del orden recientemente conformado en Europa era sólo otro ingrediente más del triunfo implicado en el nuevo orden.

Las culturas indígenas ocultaron sus representaciones del mundo bajo la figura de otros signos, que no eran los suyos aprovechando incluso la ayuda de los clérigos, provenientes de una cultura popular en la que ellos mismos habían prestado sus iglesias, y ellos mismos se habían volcado a las calles para festejar con la gente común (de la cual provenían), las fiestas de locos (Bajtín 1971 : 72-74), la fiesta del asno (74, 75), las diabladas (238 y ss.), la fiesta de Corpus (para la cual en España se preparaba la representación de “autos sacramentales”: 206) y todo un calendario plagado de fiestas, carnavales y todo tipo de celebraciones con forma de “parodia sagrada” (74) riendo locamente los días de Pascua y de Navidad<sup>56</sup>. Fernando González muestra uno de esos casos en la provincia de Quito, al sur de lo que actualmente es Colombia

---

<sup>55</sup> Recomiendo el libro de Serge Gruzinski *La guerra de las imágenes : De Cristóbal Colón a “Blade Runner”* (1492-2019) editado por el Fondo de Cultura Económica hace pocos años. Destaco la importancia que le da a los primeros años de la conquista y a los efectos generados durante ellos tanto en Europa como en América, los cuales determinaron las relaciones entre las culturas populares y las élites para los subsiguientes 500 años.

<sup>56</sup> El libro de Bajtín está lleno de descripciones vivísimas de las fiestas, de las inversiones de los signos religiosos con el permiso y la complacencia de los sacerdotes para quienes la risa era igualmente sagrada que los ornamentos y la liturgia misma. Por ejemplo, extracto aquí una descripción de una misa en las “fiestas del burro” que me encanta

*“...Pero el tema central de esta fiesta no es ni María ni Jesús (aunque allí veamos una joven y un niño), sino más bien el burro y su «¡hi-ha!».... Cada parte de la misa era seguido de un cómico «¡hi-ha!». Al final del oficio, el sacerdote a modo de bendición, rebuznaba tres veces, y los feligreses, en lugar de contestar amén, rebuznaban a su vez tres veces.” (1971 : 75)*

*"Incomparablemente más escandaloso es lo que escribe el Presidente del Nuevo Reino, marqués de Sófraga, de las cinco o seis comedias que se representaron con su asistencia (del arzobispo Almanza), siendo el teatro la iglesia catedral; y después de ocupado con vancos (sic) todo el hueco della, servían de asientos las gradas del altar mayor, adonde está el Santísimo Sacramento, y aún en el mismo altar (según me han informado personas fidedignas) se sentaron y subieron de pie algunas personas umildes (sic) que por no aver comodidad en otra parte, y por no conservar los asientos, se quedó a dormir en la yglesia mucha gente y desde que amanecía se llenaba la dicha yglesia y allí avían comedias y banquetes, y hazían otras necesidades más yndecentes. Los que representaron fueron clérigos de orden sacra, sacerdotes, doctores y maestros, predicadores y curas doctrineros" (González 1986: 40)<sup>57</sup>*

Sin embargo, por la misma época que se iniciaron las restricciones a las festividades populares en Europa, por ejemplo con la prohibición de las fiestas de locos en el bando de Dijon en 1552, se restringió también la acción de los clérigos en América con el Concilio III de México:

-¡Queda prohibido *"representar comedias, aún en la fiesta de Corpus Christi."* ! (Gonzalez 1986: 41)

De manera que, a medida que las colonias se volvieron estables, y el ímpetu del Renacimiento en Europa fue declinando, la cultura popular de los españoles emigrados y de los criollos americanos (sus hijos) sufrió un movimiento similar al que tuvo en el Viejo Mundo (Bajtín 1971 : 70) pero encarnándose en la vida cotidiana de la gente común y mezclándose en formas variadas y múltiples con otras tradiciones culturales, primero las indígenas, y luego las de las culturas de los negros africanos que llegaron como esclavos para suplir la mano de obra indígena cuando ésta empezó a escasear.

La independencia de los países latinoamericanos no generó mayores cambios en la conformación cultural de esas naciones. Pero en el proceso de construcción de las identidades nacionales, algo más de medio siglo más tarde hasta la primera mitad del siglo XX, apareció alguna influencia del romanticismo europeo expresada finalmente en las iniciativas de

---

57 Este texto fue tomado por Fernando Gonzales del artículo escrito por Constantino Bayle El teatro indígena en América, en la revista Razón y Fe, (1944: 17). A su vez C. Bayle había tomado éste texto de la Historia de la Compañía de Jesús en la provincia de Quito, tomo I, (1941: 99).

principios de siglo por conformar y apoyar grupos folclóricos por parte de varios Estados nacionales (Rowe 1991: 16-19), y los intentos de hacer arte basado en la vida cotidiana de la gente común de parte de corrientes y grupos de intelectuales nacionalistas que buscaban diferenciarse concientemente de las influencias europeas bajo las que se habían formado (como los muralistas mexicanos de los años 30 y el movimiento llamado “Bochica” en la Colombia de la misma época). Rowe muestra algunos casos muy interesantes en el que el concepto de “folclor” fue apropiado y usado posteriormente por los mismos artistas de sectores populares generar “nociones alternativas de nación y resistir a la autoridad oficial” (como en los danzantes del Troquoyoq, ver capít. 2). Pero la mayoría de las veces la folclorización de las formas artísticas de las culturas populares fue una estrategia de integración, un artificio de la Voluntad Homogenizadora.

Hasta aquí, quiero resaltar que la relación de fuerzas en el capital simbólico del campo teatral en las colonias españolas (y portuguesas) y en la América Latina de los siglos XIX y XX es bastante similar a la que se presentó, en Europa primero y en los países industrializados después. A este nivel, la conquista de América fue entonces la imposición de todo un campo cultural sobre muchos campos desconexos y dispersos unos de otros (qué tan desconexos y qué tan dispersos es algo que merece una investigación mayor y más específica): fue la imposición del campo cultural del Renacimiento europeo, de lo que he llamado “el primer renacimiento”. Mientras que la conformación de las identidades nacionales ocurrió bajo la influencia de las ideas de “el segundo renacimiento”, bajo la cual también tomaron su primera forma las disciplinas asociadas y/o similares a la antropología actual: la lingüística, la arqueología, la etnografía...

La resistencia cultural para evitar la propia extinción (real y simbólica) de los pueblos diversos conquistados hace 500 años siempre ha estado ahí. Se expresa en los mitos del *Inkarri* estudiados por Nathan Wachtel en Perú, en el reconocimiento a los indígenas guatemaltecos con el premio Nobel de la Paz hace algunos años en la persona de Rigoberta Menchú, en las luchas de los indígenas bolivianos desde los años 20 hasta hoy y en su defensa del consumo tradicional del consumo de la hoja de coca reconocida por la ONU hace cuatro años, en la



persistencia de los palenques negros y las formas de religiosidad afrocatólicas en varios países de América, en las culturas rurales y sus métodos curativos ancestrales, en el surgimiento de múltiples y variadas formas de mesianismos sincréticos desde finales del siglo XIX y a lo largo de todo el siglo XX... Pero hasta ahora todas esas formas de resistencia cultural no habían adquirido dimensiones de transformación del campo cultural general.

La inclusión de indígenas y negros como grupos políticos con demandas y propuestas específicas en los campos de la política de varios países, la proclamación de pluriétnicidad y multiculturalidad en la Constitución colombiana de 1991 y el comienzo de iniciativas similares en otros países del continente, la fuerza y el apoyo popular de muchos mexicanos a la guerrilla zapatista de Chiapas, los indígenas ecuatorianos y del sur de Colombia comerciando por todo el mundo con sus capisayos de colores y sus prácticas curativas, el respeto demostrado por los “blancos” a los chamanes y a otras formas de medicinas alternativas y su inminente incorporación a la medicina occidental... ¿no son expresiones de una época en que, a pesar del poderío adquirido por la Voluntad Homogenizadora, se revelan con muchísima fuerza todos esos “otros” que conforman “lo insoluble” haciendo propuestas e influyendo sobre el campo cultural completo?

Mientras subrepticamente se iban gestando en todos esos terrenos de “los otros” las condiciones para su salida a “la superficie”, se iban también conformando en ella varios procesos simultáneos en torno a la industrialización y a la conformación de las grandes ciudades latinoamericanas. Procesos que fueron notablemente diferentes a los que ya habían ocurrido en Europa

*“...las mayorías latinoamericanas se están incorporando a la modernidad sin haber atravesado por un proceso de modernización socioeconómica, sin dejar sus culturas orales... no a través del proyecto ilustrado sino a través de otros proyectos en que están “aliadas” las masas urbanas y las industrias culturales” (Martín Barbero 1994b : 14)*

pero refiriéndose a una “*oralidad secundaria*»,... gramaticalizada por la sintaxis audiovisual que se inició con el cine y ha seguido con la televisión y, hoy, con el video-clip, los nintendo y las maquinatas de juego.” (1994b : 15)

Y en esto último coinciden varios de los investigadores latinoamericanos de la cultura (Rowe 1991: 21, García Canclini 1995: 23 y ss.). A lo cual añaden, como Martín Barbero, la hibridación (tema de uno de los libros de García Canclini) y la desterritorialización

*“... frente a las experiencias de los adultos, para los que no hay una cultura sin territorio, la gente joven vive hoy experiencias culturales desligadas de todo territorio.” (Martín Barbero 1994b : 18)*

En la aparición de la “cultura de masas” hubo una aparente ruptura con el proceso de construcción de las identidades de las clases medias urbanas en el que se presentaron los primeros indicios de masificación cultural, pero que no estaban mediados aún por el cine ni por la televisión. Tales indicios, señalados por Rowe, fueron la constitución de un solo mercado nacional, la consolidación del Estado y la fabricación de culturas nacionales unificadas, en los cuales tuvieron un papel protagónico el folletín, el teatro popular, la radio y el cine (Rowe 1991: 124). Y esta primera fase del proceso fue casi totalmente completada bajo la influencia de los románticos nacionalismos de la primera mitad del siglo XX.

Sin embargo, esta ruptura solo es aparente, y no es, en absoluto, cierta.

*“Lo novedoso de la segunda mitad del siglo XX es que estas modalidades audiovisuales y masivas de organización de la cultura fueron subordinadas a criterios empresariales de lucro, así como a un ordenamiento global que desterritorializa sus contenidos y formas de consumo” (García Canclini 1995 : 25)*

Y esta desterritorialización, por último, afecta al modo de relacionarse entre las personas, y (que es algo que me importa) al teatro. Las relaciones entre las personas han ido sufriendo una pérdida gradual de sus mediaciones materiales, de contacto físico con el mundo y con la gente que hay en

él. Ni siquiera la ciudad se salva de esta supresión radical que ha llevado de los folletines y el teatro popular, a la radio y al cine y por último a la televisión y a los computadores. ¿La ciudad existirá ahora para ser el escenario (¿virtual ?) del flujo de información y la circulación vial (Martín Barbero 1994b : 20) ? ¿Cuánta gente tendrá tiempo para detenerse ahora en una plaza cualquiera del “centro” de la ciudad (o de los múltiples “subcentros” que cada día le nacen a nuestras ciudades des-centradas) a ver “qué hay”? ¿No es más fácil verla por televisión en el noticiero nocturno mientras me como unas papas con arroz y constatar, superficialmente en mi diario recorrido atravesándola para ir de mi casa al trabajo y del trabajo a la casa, que así es?

-¡Bueeeenos Diiiass! Me disculparé la dama, el caballero que se encontraba charlando, o tal vez meditando... Les ruego que me concedan un minuto de su agradable tiempo. Como ustedes han podido observar, unos compañeros y yo trabajamos diariamente ofreciendo una gran variedad de productos para el deleite del gusto de los pasajeros del servicio de bus urbano. En el día de hoy les vengo ofreciendo...

Pienso: -¡Jueputa! ¡Qué gente tan viva! ¿Ese “pelaito” será consciente de todo contra lo que se acaba de rebelar?

Todos esos “otros indisolubles” que no han sido homogenizados se adaptan en la nueva escena de la historia, cada uno con lo que tiene y con lo que puede, a los ritmos que de todas maneras son impuestos por el vertiginoso progreso técnico de los medios de comunicación y de información. En este tiempo en que los grupos de “gente diferente” han empezado a ser escuchados les ha resultado imprescindible entender las maneras en que pueden ser escuchados. Y, desde el otro lado ha resultado ser también una estrategia de mercado incluir cada vez más significados no occidentales en la oferta de los medios (no sé si este sea un fenómeno igual en otras partes de América Latina)<sup>58</sup>: todos los medios informativos pasaron de las notas divertidas del taita guambiano Lorenzo Muelas caminando “en falda” hacia el edificio del Congreso hacia las entrevistas sobre los planteamientos indígenas en casos de interés nacional, como el del petróleo

---

58 De todas formas el solo campo de las medicinas alternativas es suficiente para ilustrar el carácter internacional de esta tendencia.

que la Oxi pretendía explotar en territorio U'wa. La propaganda del M-19 para las pasadas elecciones, mostrando al lado del candidato a presidente Navarro Wolf al indígena de la etnia nasa (paez) Jesús Piñacué, tenía una pesada carga de imágenes “verdes”, discurso con el que han sido asimiladas muchas de las propuestas indígenas, en su calidad de sabedores de los misterios de la naturaleza y guardianes protectores suyos. En el campo religioso, los *hare-krishnas* han sido poco a poco aceptados, hasta el punto de ser uno de los grupos más activos en los eventos en favor de la paz realizados durante 1997 en Bogotá, la capital de Colombia.

Y en este contexto de revolución cultural, de “tercer renacimiento de lo popular”, ¿cuál ha sido el papel cumplido por el teatro? ¿ha cumplido alguno? ¿cuáles han sido las transformaciones sufridas y cuáles las infundidas? Hasta ahora (ya lo entredije), algunas formas de teatro se habían erigido como formas de resistencia cultural a la dominación, e incluso como mecanismos de reproducción de signos y valores de los sectores subalternos antes de que la radio, el cine y por último, la televisión le ganaran el público y lo relegaran a salas poco concurridas, a pequeñas obras con escasa audiencia en algunas plazas y parques públicos, y a los carnavales y fiestas que aún sobreviven, aunque más en los pueblos y ciudades pequeñas que en las monstruos de ciudades que tienen nuestros países, luego de las desesperadas migraciones y la desordenada urbanización hacia las capitales.

El libro *Más allá de las islas flotantes*, así como toda la literatura producida por el ISTA (Institute of Studies in Teatral Antropology) fue el punto de partida de una manera interesante de ver el mundo moderno a través del teatro. Una de las prácticas realizadas por los miembros del *Odin Teatret*, de Eugenio Barba, es lo que ellos denominan “trueque”: una forma especial de intercambio cultural-artístico con “artistas” de culturas diferentes. En Colombia el grupo Acto Latino ha sido el que más se ha dejado influir por las ideas y postulados de la Antropología Teatral, a través de Juan Monsalve. Él y Lavinia Fiori se dieron a la tarea de tener una de esas experiencias de “trueque” con las comunidades indígenas de la región de los ríos Apaporis, Mirití-Paraná y Caquetá. Ellos cuentan la forma en que su espectáculo de teatro *El Huso de la Nacencia* fue recibido por el público indígena:

*“El teatro les ha gustado y lo han comprendido, los niños juegan a imitarnos haciendo voces y pasos”*  
(Monsalve y Fiori 1995: 81)

Y más adelante relatan su experiencia participando en *El Baile del Muñeco*<sup>59</sup> que es un rito, con fuertes elementos de actuación, realizado tradicionalmente en la época del chontaduro (febrero a abril) al cual fueron invitados luego de su presentación de *El Huso de la Nacencia*,

*“Antes de participar en el Baile de Muñeco, pensamos que no habíamos logrado una atención profunda de los espectadores, porque hablaban, se movían, hacían chistes... Pero después del Baile comprendimos que esa era su manera de comportamiento habitual ante el espectáculo, dirigirse directamente a los personajes, hacer comentarios sobre ellos, moverse, reír.”* (1995 : 22)

Sin embargo, el teatro resulta, en todo este panorama, incorporado al campo cultural, más que con la posibilidad de infundir transformaciones en él. Pero es interesante ver que, desde esta perspectiva, hace parte de los proyectos destinados a hacer emerger aquello “otro indisoluble” que ha sido siempre potencialmente transformador. Las formas y los medios son algo difícil de imaginar. Pero sea como sea, con toda seguridad será imprescindible adaptarse a las “nuevas reglas del juego”.

En los últimos años, a la vez que se ha consolidado la influencia de las propuestas artísticas y de investigación del ISTA y del *Odin Teatret* de Eugenio Barba, también se han desarrollado propuestas alternas, casi todas provenientes de la tradición de los grupos de Santiago García y Enrique Buenaventura, quienes lideraron todo un movimiento teatral de proyección internacional cuyos orígenes se remontan a los años 60. Los 90 han sido la década en que los procesos de las organizaciones dedicadas al teatro han intentado una sistematización rigurosa de sus procesos, admitiendo el desgaste de sus propuestas del pasado y proponiendo otros caminos. Una constante en las reflexiones de estos grupos (Buenaventura 1984, Arcila 1992, TPB 1993) es el “juego” de idas y venidas entre el ejercicio artístico y la reflexión académica sobre la realidad, en medio del

---

59 Que es el nombre del baile y, a la vez, el nombre del libro en el que relatan y describen sus aventuras de teatreros en medio de las celebraciones indígenas.

cual se han sucedido épocas diferentes con énfasis diferentes (Arcila 1992 : 11-17). La teorización aparece en esta vertiente del teatro colombiano como una necesidad para enfrentar

*“el caos que se ha producido en el trabajo artístico : puesto que la práctica ya no se rige por los lineamientos anteriores y ha entrado en una crisis, la práctica exige una actitud analítica, el planteamiento de hipótesis de trabajo para poder seguir adelante” (Buenaventura 1984 : 85)*

En los grupos de teatro de la Colombia de los 90 se pueden observar dos vertientes, que de todas formas se confunden cada vez más, en la medida que se perpetúa el “derecho a ser distintos” del que habla González Cajiao durante los 80 (González 1992). Se ha vuelto costumbre denominar a la vertiente que se gestó alrededor de la Corporación de Teatro Nacional (luego Teatro La Candelaria) y del Teatro Experimental de Cali (TEC), con su método de “creación colectiva”, como “Nuevo Teatro”, en oposición al teatro occidental más tradicional, con su distribución de roles más jerarquizada. Mientras que a la vertiente influida por el ISTA, se le ha llamado “Tercer Teatro”. Sin embargo, los grupos de hoy se nutren de las propuestas de ambas, e incluso de otras influencias : de investigaciones sobre la identidad cultural en las regiones y en las ciudades, de los pocos libros sobre “el Método” del Actor’s Studio de Lee Strasberg en EE.UU. y de propuestas académicas de diversos estilos (incluso me sorprendió gratamente hace poco enterarme que el Teatro TECAL ha estado estudiando a Bajtín desde una perspectiva de representación escénica, ver Duque 1995 : 52).

Este es el cuadro de la relación de fuerzas del campo teatral en la actualidad, en este “tercer renacimiento”.

	<b>LO INDISOLUBLE</b>	<b>LA VOLUNTAD HOMOGENIZADORA</b>
<b>ACTORES</b>	Las clases medias y bajas, especialmente en los países pobres con sus identidades precarias hechas de retazos rurales y urbanos. De entre ellos, las minorías (étnicas, religiosas o de otro tipo) son las que más resisten a la homogenización aunque con dificultad hasta ahora. Pero por lo mismo parecen ser las más fuertes en la conservación de su identidad y las que más tendrán que aportar en la construcción de una identidad múltiple.	Los monopolios económicos, las multinacionales, los conglomerados económicos internacionales, las élites nacionales en cada uno de los países y EE. UU., en su calidad de única superpotencia mundial.
<b>SIGNOS E</b>	<b>Lo popular (bajo, rústico, burdo)</b>	<b>La Alta Cultura (refinada, exclusiva)</b>

<p><b>IMÁGENES</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Oral en el sentido de “oralidad secundaria”, mediada por las imágenes de la televisión.</li> <li>• Mágico en cuanto que resuelve problemas cotidianos con una lógica incomprensible, diferente a la racionalidad industrial.</li> <li>• Sus sensibilidades, saberes y signos son identificados unilateralmente desde arriba, como brutales, de “mal gusto”.</li> <li>•</li> <li>• <b>Lo popular (resistente, diferente)</b></li> <li>• Múltiple, fragmentario, multicultural, híbrido desordenadamente.</li> <li>• Artesanal en el sentido de artístico y ligado físicamente con su autor material.</li> <li>• Fiestas tradicionales y carnavales con actos grotescos de “inversión de estatus” y burla de los personajes de la vida nacional.</li> <li>• Conformada residualmente con retazos de varios campos y tradiciones, inevitablemente influidos por la industria cultural de masas.</li> <li>• Dotado de una habilidad extrema para resignificar los materiales que usa en su producción cultural.</li> <li>• Primacía de la experiencia sensible.</li> <li>• Legitimado como auténtico.</li> <li>• Imágenes “vivas” cargadas de sátira, sarcasmo, doble sentido y crítica del orden social establecido.</li> <li>• Acosado por la desmaterialización de las relaciones interpersonales, a la cual se enfrenta como condición de sobrevivencia.</li> <li>• Defensa de los sistemas curativos tradicionales no occidentales.</li> <li>• Legitimado como accesible.</li> <li>• <b>Industria cultural alternativa</b></li> <li>• Telenovelas melodramáticas con las mismas estructuras narrativas recurrentes de los cuentos populares del romanticismo.</li> <li>• Genera formas artísticas con suficiente apoyo económico para sostenerse y reproducirse aunque no amenace el orden económico general.</li> <li>• Genera “nuevas formas” de habitar la ciudad sin tocarla, a través del TV.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escrita, en el sentido de acceso a formas más complejas de interpretar la imagen y al conocimiento especializado.</li> <li>• El único método verdadero para investigar un problema es el método científico, con el recurso al empleo de la tecnología industrial.</li> <li>• Exclusiva, relacionada con formas de sensibilidad, de saber y signos de acceso restringido, identificados como el “buen gusto”.</li> <li>• <b>Modernidad e Industria Cultural</b></li> <li>• Homogenizadora a través de los medios masivos de comunicación.</li> <li>• Producción en serie. El autor humano es sustituido por la “marca” del producto.</li> <li>• Folclor tradicional integrado y homogenizado representado como pasivo e inofensivo a través del televisor, en planes turísticos...</li> <li>• Conformada de acuerdo con las leyes del mercado que determinan lo que vale y lo que no vale.</li> <li>• Dotado de una habilidad extrema para satisfacer los gustos de los consumidores, con tal de vender, puede significar lo que sea.</li> <li>• Primacía del capital sobre la conciencia y determinación de las sensibilidades por la moda.</li> <li>• Deslegitimado como “falso”.</li> <li>• Imágenes maquinales, metálicas. La frialdad de las relaciones de trabajo entre personas como si fueran entre máquinas.</li> <li>• Urgido de anular las relaciones directas persona a persona, para reducir el tiempo inútil de los trabajadores.</li> <li>• La innovación impuesta como necesidad del progreso. Rechazo de los otros sistemas curativos como atrasados y supersticiosos.</li> <li>• Problematizado como inaccesible.</li> <li>• <b>Alta cultura (refinada)</b></li> <li>• Memoria escrita de todas formas excluyente por la especialización de los saberes e innovaciones académicas poco accesibles para la gente común.</li> <li>• Reivindica saberes y sensibilidades de élite incluso en contra de las razones económicas de los “nuevos ricos” que no los poseen.</li> <li>• Está adelante en esas “nuevas formas” por el acceso a recursos técnicos más poderosos (Internet, por ejemplo).</li> </ul>
------------------------	---	--

Veamos el proceso seguido por las artes de la representación escénica en el caso de las culturas populares en Colombia.

## **5.2. EL PAPEL DEL TEATRO EN LA HISTORIA DE LAS CULTURAS POPULARES EN COLOMBIA**

*"Esto, según sus cuentas, sucedió en diciembre, y así, en recuerdo y memoria de éste suceso, hacían los indios de esta provincia, en especial, los sogamosos, en ese mes, una fiesta que se llamaba «huan», en la que, después de juntos, saliéndose vestidos todos de colorado, con guirnaldas y chiasines que cada una de ellas se remataba en una cruz, y hacia la frente llevaba un pájaro pequeño; en medio de estos doce de librea roja, estaba otro que la tenía azul, y todos ellos eran mortales y se habían de convertir sus cuerpos en ceniza, sin saber el fin que habrían de tener sus almas; decían esto con palabras tan sentidas que hacían mover a lágrimas y llantos a los oyentes con la memoria de la muerte, y así era la ley que para consolarlos en esta aflicción, había de convidarlos el cacique y alegrarlos con mucho vino, con que salían de la casa de la tristeza y entraban del todo en la de la alegría y el olvido de la muerte" (FRAY PEDRO SIMÓN. "Noticias historiales", Biblioteca de autores nacionales, Bogotá, Ed. Kelly, 1953, tomo II: 283. Citado en González 1986: 19).*

El lugar en el que el teatro se ha encarnado a lo largo de la historia colombiana han sido las fiestas populares, los carnavales, las festividades religiosas, y una gran variedad de formas de representación escénica a través de espectáculos populares que frecuentemente incorporan la música y la danza (Triana 1992: 307-326) Y pocas veces se ha revelado bajo la forma de espectáculo "culto" destinado a reproducir los valores y códigos de las élites, éste fenómeno, de un teatro exclusivamente destinado a los gustos y códigos de un público de élite, ha sido más bien reciente. Ya para la época precolombina, Carlos Araque ha propuesto la existencia de una dramaturgia muisca expresada en las representaciones teatrales que se realizaban en algunas procesiones que formaban parte del calendario religioso al que obedecían desde muchas generaciones antes de la llegada de los españoles (Araque 1993b: 31-34). Lamentablemente las evidencias son muy pocas, se reducen a algunas vagas referencias en las crónicas de algunos clérigos que acompañaron los primeros años de la conquista del Nuevo Reino de Granada.



Por otro lado el teatro europeo, de tipo formal, entró oficialmente a territorio granadino en la segunda mitad del siglo XVI (exceptuando la difusión hecha por los clérigos en sus catequesis más populares, que ya mencioné como fenómeno generalizado a todas las colonias americanas). Durante la época colonial muchas compañías de teatro de origen europeo parecen haber viajado por las ciudades más grandes de la Nueva Granada sin dejar registros escritos de sus viajes y presentaciones. Pero el hecho de que fueran de origen europeo no implicaba que su público estuviera restringido a las élites coloniales. Al igual que en la mayor parte de la Europa mediterránea el escenario para la presentación de todo tipo de teatro era la plaza pública (sobre la “cultura de la plaza” de la Europa mediterránea, en oposición a la “cultura de taberna y de salón” de la Europa Nórdica ver Burke 1990: cap. 2) y por eso todos los transeúntes estaban en posibilidad de ver todo lo que allí se presentara. Aún más, a pesar de lo restringido, el teatro era un “bien cultural” accesible para todos por su carácter oral. Todos, por lo menos, podían entenderlo y “gozárselo”.

Los historiadores del teatro en Colombia (que son en realidad bien pocos : Carlos José Reyes y Fernando González Cajiao especialmente, además de Misael Vargas como compilador de varios artículos en 1978 y algunos escritores de artículos sueltos) nombran muy pocos puntos de referencia que ubiquen a un joven interesado en seguir o en descubrir una evolución histórica en el teatro colombiano de la colonia (como yo). La conclusión que ellos ya sacaron hace rato, es que no hay tal evolución, y que durante esa época el teatro del Reino de Nueva Granada era un reflejo siempre tardío de las tendencias estéticas de la metrópoli. Tales “mojones” son siempre los mismos :

- La presentación de *Los Alarcos* en Cartagena en 1580.
- Las noticias de la llegada de una compañía teatral europea a Santafé de Bogotá en 1594.
- La existencia del documento que atestigua el contrato de una compañía teatral en Bogotá hacia los años 10 del siglo XVII.
- La escritura de *La Guerra de los Pijaos* por Hernando de Ospina por esa misma época (texto desaparecido).

- La escritura de la *Laurea Crítica* de Fernando Fernández de Valenzuela en 1629 (primer texto de teatro sobreviviente hasta hoy, de los escritos por un neogranadino, por un bogotano).
- La existencia del misterioso escrito *La Conquista de Santafé de Bogotá* de Fernando de Orbea sin más noticias ni de su autor, ni de la obra misma o su presentación, hacia la segunda mitad del siglo XVII.
- Algunas obras y noticias de su presentación en varias ciudades de la Nueva Granada del siglo XVIII (alrededor de unas 12 a 15 obras conocidas).
- La construcción del Teatro Coliseo Colón a finales del siglo XVIII.
- El teatro de la independencia y luego el costumbrista durante el siglo XIX.
- El siglo XX , especialmente la segunda mitad, como “verdadero” comienzo del Movimiento Teatral en Colombia.

Pero contrariamente al panorama discontinuo que se genera al contemplar la supuesta evolución de las formas europeas del teatro en Colombia, al observar estas apariciones esporádicamente registradas de manera escrita como parte de un proceso más complejo de construcción obrada “en la sombra”, toma forma una cierta continuidad en la conformación de las culturas populares regionales como culturas de la representación dramática. Esto ocurre subrepticamente, en el esfuerzo de los grupos subalternos de la colonia por acomodarse en un espacio obligatoriamente común (no queriendo decir que compartir el mismo lugar fuera necesariamente algo un disgusto para esos grupos subalternos, sino que dicha situación no fue escogida por ellos voluntariamente).

Sin dar fechas exactas, la reconstrucción conjetural de la historia de algunas fiestas colectivas que incluyen representaciones dramáticas de algún tipo, le permite a Gloria Triana mostrar una ineludible continuidad en la progresiva conformación y permanencia de estas fiestas, que en algunos casos se remontan, de acuerdo con la tradición, hasta el siglo XVI, como es el caso de la representación del levantamiento de los indígenas tupes en Valledupar (Triana 1992: 319), o la danza de Males en Córdoba, Nariño que según una leyenda data de 1575 (1992: 312).

Precisamente, dos de las obras importantes reseñadas por los historiadores ya mencionados: *La Conquista de los Pijaos* y *La Conquista de Santafé de Bogotá*, siguen (por lo menos la última, que

es la que se conoce) un esquema similar a la obra representada en Valledupar: “*la lucha entre españoles e indios con la consabida derrota de éstos y su conversión al cristianismo*” (Triana 1992: 320). Y tal parece que la imagen ambivalente del indígena como despreciable “bárbaro”, pero a la vez como valiente y orgulloso contendor vencido (e incluso suicidado antes que rendido, como en el caso del personaje del brujo Nemequene en la obra de Orbea : 57) que se repite en ambos argumentos fue una estrategia exitosa de adoctrinamiento. La representación de la conquista de los tupes se realiza cada año en la fiesta de la Virgen del Rosario. Nada de extraño tendría que la obra de Orbea, si bien escrita, haya sido representada alguna vez con motivo de alguna celebración religiosa.

También la representación de las cuadrillas de San Martín tiene este carácter histórico, habiéndose dejado influir por los cambios que a lo largo de la historia se han ido sucediendo. Sobre la estructura de *moriscada* (lucha entre *moros* y cristianos), una celebración de origen popular del medioevo español, incorporó como actores a los indígenas *guahibos* y a los negros *cachaceros* que iban a trabajar a las caucherías a comienzos de siglo. Además parece que el hecho de que cada cuadrilla esté integrada por doce integrantes evoca a los doce pares de Francia, obra de teatro que se representó con mucha frecuencia en varios lugares de la Nueva Granada durante el siglo XVIII (Ortíz en Watson y Vargas 1978: 84).

El panorama nacional actual de fiestas (paganas y religiosas) y carnavales, con representaciones teatrales, danzas y música tradicionales durante la segunda mitad del siglo pasado y las primeras décadas del siglo XX, bajo la influencia muy suave y poco perceptible de las corrientes artísticas romántica y costumbrista (especialmente de “La Gruta simbólica”, de algunos grupos de artistas e intelectuales, como “Bochica”, y de varios movimientos estudiantiles que impulsaron la creación o recuperación de carnavales en varias ciudades grandes). En las costas, la influencia de las corrientes literarias europeas fue menor que en el interior. Las fiestas de La Candelaria de Cartagena celebradas por las comunidades negras pasaron al ambiente mestizo de Barranquilla constituyéndose en el que, con el tiempo sería el más famoso de los carnavales de las costas colombianas. Mientras que en Riosucio, la fusión de dos poblaciones, la una híbrida de blancos y negros esclavos explotadores de minas de oro, y la otra indígena chamí, dio lugar al Carnaval del Diablo, literariamente el más importante de la zona andina colombiana (Triana 1992: 320, 321)

*“Diablos, duendes, patasolas,  
madremontes y mohanes,  
viudas alegres, lloronas,  
con serpientes y alacranes:  
Yo os conjuro, yo os invito,  
¡oh espantos de las tinieblas!  
Para elevar un gran grito  
al símbolo de la fiesta:  
Luzbel, Viruñas, don Sata,  
El Maldito, El Colmillón,  
aquel que llaman «El Patas»,  
«El Mandingas» o «El Cachón».  
Oh pueblo desocupado,  
Parranda de boquiabiertos  
a mosquearse, pues, pasmados,  
háganme coro, tarados,  
no se queden ahí parados,  
invoquemos con acierto  
al Diablo del Carnaval  
¡que está vivo y no está muerto!”  
(“Padre Carnaval” en el carnaval del Diablo de Riosucio en Triana 1992: 321)*

Y es en los elaborados textos literarios de este carnaval donde percibo mejor la influencia los poetas de la “Gruta Simbólica”, tan ingeniosos para rimar y hacer juegos de palabras, habilidades que Daniel Samper atribuye al “humor bogotano”, algunos poetas simbolistas de finales del siglo pasado habían además recuperado para la literatura el recurso a la exaltación de “lo bajo” y “lo grotesco” como herramienta de creación literaria haciéndose con ello vehículos de expresión de la creatividad popular, además de que algunos de ellos fueron tachados por esa razón de “poetas malditos” (como José Asunción Silva). La inversión de los signos, el recurso a la exaltación de “lo bajo” están presentes en los textos del carnaval de Riosucio y en muchos chistes de tipos

regionales (ya lo afirmé antes), como se puede observar en el fragmento que extracté del artículo de Gloria Triana sobre la cultura popular colombiana del siglo XX.

El teatro formal, de corte europeo, de la independencia, y el que le siguió hasta mediados del siglo XIX contribuyó a formar identidades y ejes de adscripción política solamente, como muestra la monografía de García Molina (1993). Las estrategias de representación dramática son las mismas que tradicionalmente han empleado las culturas populares: ironía, sarcasmo, doble sentido... pero muy poco aportaron al género teatral propiamente dicho y menos aún a las formas populares del arte escénico. La asistencia a ese tipo de teatro era más bien escasa, a la gente común no le llamaba la atención.

El teatro de principios de siglo estuvo igualmente influenciado por las marcas dejadas por la Gruta Simbólica, lo cual fue una desventaja porque los escritores solo hacían comedias y sainetes con un éxito muy limitado. Y hasta mediados de siglo no logró la audiencia suficiente como para popularizarse y generar movimientos propios de creación dramática. El apoyo de la radio fue imprescindible para que por un corto período de tiempo el teatro fuera un negocio rentable y se popularizara. La comedia radiofónica *Hogar, dulce hogar* de Víctor Mallarino, por ejemplo, fue la de mayor sintonía durante muchos años en la radio colombiana, y el programa de radioteatro de la Radiodifusora Nacional de Colombia, dirigido por Bernardo Romero Lozano, ayudó a difundir muchas obras de teatro clásico (Reyes 1992: 222, 223).

La televisión y el japonés Seki-Sano llegaron a la vez, en 1954. Supuestamente el segundo venía para “darle una mano” a la primera, formando actores para actuar allí. Pero parece que cada uno llegó y siguió por su camino.

La influencia de Seki-Sano, quien se dedicó a enseñar el método de actuación stanislavskiano, basado en la “memoria emocional” y las vivencias, fue tan fuerte que por primera vez en Colombia se organizaron actores y directores en grupos para realizar un nuevo tipo de trabajo, de carácter profesional y permanente (Reyes 1992: 226). Esta forma de organización para la

producción teatral marcó profundamente el desarrollo del teatro en Colombia hasta la década de los 80

Además a finales de la década de los 50 fue organizado por primera vez el Festival Nacional de Teatro, el cual se seguiría organizando en el teatro Colón anualmente y serviría para cohesionar algunos grupos. Lamentablemente no logró formar un público para el teatro, pues los que asistían eran “*el sector elitista, amante de la cultura*” (Reyes 1992: 227).

El panorama político de los años 60, especialmente en las universidades, dirigió las vías de un incipiente teatro hacia preocupaciones abiertamente políticas de izquierda. El Pueblo fue el espectador al cual la mayoría de los grupos pretendieron llegar, con la intención de prepararlo para tomar partido por la revolución, y siguiendo el llamado “Paradigma Brechtiano” irradiado por Enrique Buenaventura desde el TEC (Teatro Experimental de Cali) hacia los grupos más cercanos a la Casa de la Cultura de Bogotá creada durante la década de los 60 y de donde se generó el grupo La Candelaria. Estos dos grupos lideraron durante las décadas de los 60 y los 70 el quehacer teatral colombiano encarnado en lo que se denominó “el Nuevo Teatro”, cuyo emblema: “la Creación Colectiva” logró algunos resultados en montajes que fueron muy bien recibidos por la crítica de la época y convirtió a Enrique Buenaventura y Santiago García en los teóricos y dramaturgos “de moda” durante esos años.

Muy conocidos por el público fueron, por ejemplo los montajes *Guadalupe: años sin cuenta* (que vi representada en 1993 por el grupo de teatro juvenil del CEC (Centro de Expresión Cultural) de FE Y ALEGRÍA Santa Librada, cuando yo aún no estaba metido ahí) y *I took Panama* (que fue incluso presentada en televisión). Ambas son ejemplos excelentes de lo que se pudo lograr a través de la Creación Colectiva: el tema político recurrente, con la intención de mostrar versiones de la historia diferentes a la oficial amparadas en la ficcionalidad permisiva de la representación teatral. Especialmente en la segunda con un generoso derroche de ironías, sarcasmos, dobles sentidos e incluso imágenes grotescas, propios de la expresividad popular bajtiniana.

Sin embargo, la versión alternativa fue erigida con frecuencia como el nuevo imperio de la verdad que los espectadores debían recibir y aceptar, para lo cual era importante que pudieran “entender el mensaje”. Esta necesidad del “teatro popular” de ser-entendido por el Pueblo se convirtió en una verdadera obsesión para casi todos los artistas del Nuevo Teatro.

Los grupos de teatro comprometidos con esta forma de hacer teatro, durante esos años, viajaron con frecuencia a sectores alejados, se presentaron en sindicatos, ante grupos de obreros, de campesinos y gente sencilla, con una preocupación muy pedagógica de “hacerse entender” por un público analfabeto o con deficientes procesos de aprendizaje, que llevó muchas veces, en varios escenarios a detener la obra por alguno de los actores, para explicar algún símbolo estimado como complicado, antes de proseguir con la actuación. En esto consistía, en la práctica el “distanciamiento brechtiano” del actor con respecto de su personaje y de la obra. Es difícil evaluar el impacto efectivo de estas dos décadas sobre los significados de las culturas populares. El Nuevo Teatro se proclamaba a sí mismo como popular y la Creación Colectiva no estaba muy lejos del romanticismo de los literatos europeos del siglo XVIII y XIX al atribuir a los cuentos populares la autoría del Pueblo, de todos y de ninguno, resultado de una permanente reproducción transformadora de las narraciones al ir corriendo de boca en boca de los narradores.

Solo hasta finales de la década de los 70 un paradigma diferente comenzó a disputar el protagonismo del paradigma brechtiano, al tiempo que el método de Creación Colectiva empezó a agotarse mostrando sus limitaciones dramáticas. Juan Monsalve del Teatro Acto Latino había estado en contacto con el Teatro Antropológico del *Odin Teatret* de Dinamarca, a partir del Encuentro-Taller realizado en Ayacucho, Perú, el cual también influyó notablemente sobre el Teatro Taller de Colombia, el Taller de Investigaciones Teatrales y el Teatro Experimental América Latina. Este nuevo paradigma fue llamado, en oposición al Nuevo Teatro, como Tercer Teatro: era la Antropología Teatral desarrollada a nivel mundial a partir del ISTA (Institute of Studies in Teatral Antropology) en Holstebro, Dinamarca.

Los principios más importantes de actuación que Barba y la gente del ISTA ha encontrado en todas las tradiciones teatrales que han estudiado son :

*“el principio de comportamiento extra-cotidiano, la ley de oposiciones que genera el movimiento, el rompimiento del equilibrio ordinario y la ubicación del centro de equilibrio en la cadera.” (Monsalve y Fiori 1995: 16)*

Los últimos años han sido de mucha experimentación por parte de prácticamente todos los grupos, de cambio de prácticas, dinámicas y preocupaciones. La Creación Colectiva ha sido dejada de lado valorando, eso sí, los aportes que en su momento hizo, el Teatro La Candelaria hizo posteriormente experiencias de Dirección Colectiva, con resultados relativos. Hoy, las propuestas son de tipos diversísimos: Teatro callejero, Performance, Cuentaría, Danza-Teatro, Pantomima, Espectáculos con inclusión de Multi-Media, etc. Pero la forma en que sus significados son tomados de, y transformados y retransferidos a, las culturas populares es algo difícil de mostrar.

La antropología teatral se entiende mejor si no se la ubica como oposición al Nuevo Teatro en el contexto restringido del cerrado círculo de artistas, intelectuales, gente bohemia que frecuenta los bares y sitios en los que está depositada la cultura académica de una élite de soñadores cada vez con menos sueños. Sino en el extremo opuesto al sinsentido de la vida que se ha ido ubicando en el centro de las ideas occidentales, desafiando su unilateralidad y falta de sensibilidad. Ella hace parte de las alternativas de la “otredad” para la crisis de Occidente mirándose el ombligo a sí mismo. Es la afirmación misma de la magia que hay en el diálogo con el otro, presente ahí físicamente, con uno.

Cuando pienso en los “trueques” del *Odin Teatret* con varios otros teatros tradicionales alrededor del mundo, y en especial en el viaje del Acto Latino al Amazonas para participar en el Baile del Muñeco, me parece que hay allí, en la misteriosa relación que la presentación de una obra entabla entre los actores y el público, algo mágico, que no está en ninguna otra modalidad de relación entre personas. ¿Cómo se explica entonces la respuesta afectiva, la aceptación y la invitación a participar del arte de ellos, de los “otros”? Es el “diálogo irracional”. Pero ¿cómo explicarlo?



Es mucha la riqueza de reflexiones teóricas que parece sobrevenir en los próximos años en el teatro colombiano, y en especial en la antropología teatral. Parece que la fusión de los trabajos de estudio independientes de una gran cantidad de grupos que valoran enormemente la relación entre arte y academia con los aportes provenientes del ISTA y de las innumerables experiencias de celebraciones populares parateatrales generará algo nuevo e importante para el teatro del mundo y para la antropología. Ubico mi monografía y a mí en el tránsito de este proceso.



## 6. YO

Esta es la historia de cómo se formó un ser humano consciente del poder que se adquiere cuando hay convicción y distancia a la vez, en las respuestas que uno se da a sí mismo sobre el problema de :

-¿Quién soy yo? ¿Qué hago aquí?

Este poder, ha sido en mi caso, susceptible de ser desplegado en forma de capacidad de interpretar los fenómenos sociales que se aparecen ante mis sentidos a través de la razón (cuando hago antropología), a través de la sensibilidad artística (cuando escribo o cuando actúo) o en la vida corriente a través de mis relaciones interpersonales (cuando vivo).

Sin embargo, como no es una tarea fácil para uno, he optado por no mostrarla como una historia necesariamente ordenada, sino como una suma sin orden de impresiones mías, algunas de ellas consignadas en mi diario de investigación (ver anexo).

### 6.1. UN VISTAZO AL SER HUMANO QUE COMENZÓ ESTE TRABAJO

Escribí el primer borrador de mi proyecto de monografía casi como una prolongación del último trabajo que presenté en las materias de la carrera *Teatro popular vs. Teatro culto en La conquista de Santafé de Bogotá de Fernando de Orbea*. El tiempo no me había alcanzado para cerrar ese escrito en torno a mí y el proyecto de ese trabajo era de por sí, ya bastante pretencioso. *La Conquista de Santafé de Bogotá* es una obra de teatro escrita por un casi anónimo Fernando de Orbea en la segunda mitad del siglo XVII. Si hubiera documentos que lo ubicaran o que referenciaran alguna presentación de la obra sería una interesantísima ocasión de analizar las formas de representación escénica de la época y seguir (así fuera conjeturalmente) el rastro del

teatro en Colombia hasta hoy para explicarlo con referencia a su pasado. Pero comprobé durante el trabajo que no sería fácil conseguir información al respecto.

Cuando comenzó 1996, un poco afanado por escribir rápido mi monografía, hice el proyecto y empecé a escribir un diario de investigación. Por un lado (lado A) empecé a escribir borradores de reseñas, resúmenes y esquemas de textos que me pudieran ayudar, y comentarios críticos sobre una o varias lecturas a la vez. Por el otro (lado B) comencé a escribir ideas sueltas, impresiones, narraciones y descripciones de hechos relacionados con la monografía que poco después empecé a denominar *Mi Disfraz de Pueblo*. Lo primero que hice fue una pequeña ubicación de mí mismo con relación a mi evolución académica (lado A) y a mi sensibilidad (lado B).

### **6.1.1. Lado A**

[DI. Feb. 21/96 : 1A.] Mi formación académica ha estado influenciada por una preocupación constante por problemas sociales de los que me siento sujeto activo...

La conjunción entre academia y problemas sociales tuvo lugar en mí, primero durante mis años de bachillerato. Traía una larga tradición de gusto por cierta forma de ser que no era propiamente la de los ricos. Mi vida no tenía por qué ser ostentosa. [...]

[2A] Desde muy niño me gustaba el campo, y las visitas a mis tías en Bosa eran muy agradables, mis primos, mi hermano y yo jugabamos mucho.

Cuando en 7o. grado un profesor nos invitó a colaborarle en el barrio San Martín , arriba de la Av. Circunvalar, en un apostolado (trabajo entre catequético y comunitario) que él hacía como seminarista, yo estaba en una época de poco entender eso de la fe y de la religión, pero no recuerdo por qué razones acepté la invitación... [3A : fue mi contacto con la “teología de la liberación” que marcó luego una buena parte de mi vida hasta poco después del bachillerato]

En lo académico, la época de finales de bachillerato fue muy fecunda, a pesar de estar embebida hasta la saciedad de estereotipos marxistas de los que yo me sentía orgulloso, preciándome de ser señalado pues : “dichosos los que sufren y son perseguidos por mi causa porque serán llamados hijos de Dios”.

Las clases de filosofía sobre el concepto de enajenación del hombre, etc., la lectura del *Manifiesto del Partido Comunista*, y al final, la lectura del *Hombre Unidimensional* me enseñaron a ver a la sociedad capitalista como poco menos que un demonio, culpable de casi todos los males y sufrimientos del mundo...

[5A] De mis reflexiones sobre la evolución moral, estimuladas por *El fenómeno humano* de Teilhard de Chardin, Kant y Hegel, atravesadas por los análisis marxistas del mundo capitalista realizados por Marcuse, fui pasando poco a poco a posiciones más eclécticas y más firmes desde el terreno de la argumentación. Sin embargo, el proceso fue lento, especialmente en los tres semestres de la carrera de física. Las materias de humanidades que tomé en esa época representan bien qué tipo de intereses preocupaban mi intelecto : “Movimientos campesinos” (mi primer contacto con la antropología, se trataba de una “Problemática Colombiana”) y “Filosofía y Política” (materia de la carrera de filosofía).

El existencialismo llegó lento pero seguro y me conmovió con alguna violencia a partir de *El proceso* de F. Kafka (*La Peste* de Camus y el *Así habló Zaratustra* de Nietzsche no me habían afectado en el bachillerato, pues mi sensibilidad no estaba preparada para ellos). A esta conmoción interna se sucedieron las producidas en mí por *El Extranjero* (de Camus) y cuanto libro caía en mis manos de H. Hesse (primero *El Lobo Estepario* y luego *Demian* y *Sidharta*). Casualmente, por esa misma época salió el último libro de Anthony de Melo, jesuita hindú cuyos libros de oración causaban actitudes encontradas entre mis amigos y conocidos de la iglesia católica, ese libro influyó mucho en mi interpretación optimista del existencialismo : *Un minuto para el absurdo*. Inicé un tiempo después una lectura profunda de algunos textos de Khalil Gibran, de *El Loco* que fueron adaptados por Alvaro, director del grupo de teatro en el que yo acababa de entrar para hacer un montaje con ellos. A ese proceso de montaje en particular y a mi

experiencia personal de interiorización del texto, le debo una buena parte de la forma actual de mi sensibilidad.

Las corrientes de la antropología también me han influido, así como la sociolingüística, la pragmatología, la filosofía del lenguaje, el postestructuralismo, la semiótica,... y me tienen aquí haciendo una propuesta que aún no acabo de precisar bien. En ella se incorporan también los trabajos de los últimos años en Santa Librada [6A], en Tierradentro y en Pueblo Nuevo. Especialmente mis acercamientos al teatro y mi voluntad de aprender más de teoría al respecto.

### **6.1.2. Lado B**

[DI. Feb. 20/96 : 1B] Comencé a trabajar en teatro con el grupo “Pregón”, del CEC (Centro de Expresión Cultural) en Santa Librada, hace como año y medio (en el segundo semestre de 1994).

Sin embargo, mi proceso individual interior me había ya preparado y dispuesto hacia el arte, que en esa época yo veía como una poderosa herramienta que yo podía aprender a usar en los trabajos en los que yo me metiera, y como la alternativa más viable a cualquier trabajo de los que se hacen llamar “de concientización”, que me parecía que no servían por lo aburridos y alejados del sentir cotidiano de la gente común.

[...] Un par de fracasos en trabajos de tipo barrial, uno en el barrio Canadá-Güira, de la Localidad 4a., y otro en el barrio El Pedregal de la Localidad 5a., me enfrentaron a la inutilidad de los trabajos hechos a punta de “reuniones de concientización” o de cualquier tipo parecido. Eso me lanzó a buscar experiencias artísticas que me formaran y me ofrecieran otra llave al corazón y la cabeza de la gente. Por eso me metí al grupo de teatro del CEC. [...] ...sin embargo, los integrantes del grupo no son una población constante, más bien fluctúa mucho y los que estamos quedando somos unos pocos. El CEC, a pesar de eso, está creciéndose rápidamente y mi participación en ese crecimiento ha sido importante como asesor y colaborando en cuestiones de enfoque académico de los problemas a los que nos tenemos que enfrentar en el trabajo con niños y jóvenes especialmente.

[2B] Pero esto no es todo. Hay una vertiente de intereses personales profundos que se había aplacado en mí en los últimos semestres : la comprensión de mí mismo como sujeto cultural surgido de la confrontación de los universos culturales (cada vez más indiferenciados como realizaciones individuales) ciudadano y campesino. Los cuales estudié desde una perspectiva sociolingüística hace dos años, pero que nunca concluí.

Hace un año concebí la idea de incorporar las dos cosas y proponer un taller de teatro en el cual el proceso de investigación y formación del grupo diera cuenta de los conflictos culturales de autoidentificación de cada uno. Pensé en montar talleres sencillos con ese enfoque en Pueblo Nuevo (Ubaque), en Togoima (mun. De Paez, Cauca), e incluso en Santa Librada (donde vivo).

Intenté hacer un libreto sobre las culturas juveniles de Santa Librada en el “Taller de Técnicas Etnográficas” y conseguir jóvenes dispuestos a formarse y representarlo, como una posible manera de dar cuenta de esos conflictos de que hablo. No funcionó porque no encontré una técnica que me garantizara que mi escrito daría cuenta de eso y no sabía cómo ni por dónde empezarlo.

[3B] Como el semestre pasado tomé el curso “Etnohistoria II” y yo no quería perder la continuidad de mi trabajo, propuse una investigación que me permitiera definir mejor algunos conceptos que necesitaba, y reunirlos como preámbulo para mi monografía de grado. El trabajo que presenté no fue muy bueno porque no le dediqué el tiempo suficiente (aunque después lo arreglé). Sin embargo, pude recopilar los poquísimos trabajos existentes sobre la historia del teatro en Colombia, la mayoría de los cuales dejan ver un notable desconocimiento de cualquier tipo de teatro prehispánico, y aún de cualquier tipo de forma de expresión artística de carácter declaradamente popular. Casi todo el teatro parecía ser de élite.

[4B : Sobre una alternativa : La posibilidad de construir una historia conjetural del teatro popular en Colombia. Y sobre las posibles condiciones de un eventual trabajo de campo en Pueblo Nuevo

y en Togoima (Tierradentro, donde había dirigido unos talleres en 1995) que finalmente no se concretaron].

## **6.2. TRANSFORMACIONES : LA ACADEMIA, EL TEATRO Y LOS AFECTOS**

Lo que soy en este momento es el resultado de varios cambios ocurridos en mí en los últimos años. Ninguno de ellos ha sido drástico, a mi manera de ver. Sin embargo, si por lo menos, notables si los miro desde adentro. Una manera de hacerlos aparecer aquí a la comprensión del lector de estas líneas es a través de varios cuadros en los que se evidencian los cambios ocurridos en la personalidad que más o menos creo haber retratado en los extractos de las primeras páginas de mi diario de esta investigación. El “lado A” se vio afectado especialmente por mis estudios académicos, y el “lado B” por mis estudios y vivencias en el teatro y por mi vida afectiva (esta separación tampoco es tan exacta, en realidad todo influye sobre todo).

### **6.2.1. La academia : ambivalencia y polisemia (1994-1995)**

Una tarde larguísima bajo un sol pesado cayendo por una ventana mediana que protege mi lado derecho, desde mucho más arriba de mi cabeza hasta mi cintura, del exterior del edificio para que el viento me toque. Estoy sentado, con la espalda curvada hacia adelante, mostrando en toda su amplitud una espléndida joroba. Parezco un ciclista preparándose para el *Sprint* final en una etapa de cualquier clásica ciclística, y estoy concentrado sobre mi manubrio hecho de hojas de papel fotocopiado.

Sobre la parte superior de la primera página, que he vuelto a coger varias veces he mirado el nombre de un personaje hasta ahora desconocido para mí : Gregory Bateson. Me cuesta leerlo, a veces pienso que no entiendo ni mierda! Sin embargo, el papel me tiene atrapado y me lleva hacia él una y otra vez. Se ha convertido en mi cárcel en una tarde eterna que no termina nunca. Y ¡ese bochorno!, no, no es cansancio lo que tengo, ni sueño, ni hambre, ni sed! Este estado del ánimo y de los músculos, huesos, tendones y glándulas de mi organismo es extraño. Ni siquiera mis glándulas salivales secretan la saliva normalmente. Ella está más viscosa hoy que los otros días.



No tengo nada, esto es normal. Tengo ¡una “mamera”! La “mamera” eterna del mito de Sísifo, condenado a trabajar y trabajar inútilmente sin motivo, o la tragedia de Prometeo, condenado a agonizar con dolor eternamente sin concretar su muerte nunca. Hoy me siento condenado a comenzar y comenzar de nuevo siempre los artículos de *Una Unidad Sagrada* sobre el “doble vínculo” y la esquizofrenia. Y siempre sentir haberlos entendido, pero hallar algo que aún permanece inexplicable, y volver a empezar para de nuevo no encontrar nada y quedar con la misma sensación de inconformidad con la lectura.

Mis compañeros de clase han sentido algo similar y se han sentido tentados a preguntarle a Carlos Pinzón. Pero ¿qué es lo que hay que preguntar? ¿No está todo claro? ¿No es el “doble vínculo” un problema de interpretación ambigua y confusa que genera comportamientos descontextualizados? ¿No es la incapacidad para detectar las señas contextuales que son el material para desambiguar la intervenciones de mis interlocutores en una conversación? ¿No está ahí la “enfermedad”, o la anomalía, o el problema, dificultad, o como se llame?... ¿Y cómo sabe uno si las señas contextuales escogidas por los locos para interpretar el mundo son escogidas voluntaria o involuntariamente? ¿Cómo sabe uno si en realidad un esquizofrénico es un genio o un loco?... ¿No está todo claro? ¿No me entiende? Vea es fácil : usted puede ser esquizofrénico y estar loco, o puede ser un genio y ser esquizofrénico... o las dos cosas... En fin, así es...

-Fácil. ¿No?

Oscar me está mirando con los ojos bien abiertos. Sé que Jhon y Janeth me tienen miedo porque les parece que cuando yo me río así me voy a volver loco. Les parece que escondo algo, que hay algo que no digo, que mi risa los invade y los explora. Y eso los aterra. Traté de explicarles eso de la esquizofrenia a varios amigos del barrio Santa Librada, a donde me pasaré a vivir, sólo, dentro de algunos meses. Les puse de ejemplo de situación de doble vínculo un caso vivido por mí cuando era niño : mis padres me exigían que, por ser el hijo mayor, tratara bien a mi hermano y que no le pegara bajo ninguna circunstancia, ese mensaje se vio reforzado una vez que por un empujón mío, y una caída de espaldas de mi hermano contra la pared, él se privó, lo cual asustó

mucho a mis papás y a mí. Sin embargo, si él me pegaba, yo no podía quejarme porque si yo era el mayor...

-No sea bobo, no se deje... -me terminaban diciendo.

Otro ejemplo que yo usaba con alguna frecuencia para mis explicaciones “populares” sobre la esquizofrenia, era hacer algo inesperado para mi papel dentro de este pequeño ambiente microsocioal: entre la gente que la imagen que yo había formado era formal, seria, algo académica... El tipo de persona que da consejo, que inspira confianza,... alejado de las preocupaciones mundanas y superficiales de la mayoría. Me daba yo el lujo de mirar con ojos de “viejo verde” a una amiga que por casualidad se puso *short* ese día y lanzarme a tocarle las piernas para hacerla gritar de susto, o tirarme un “pedo” delante de los amigos. Lo que generaba era casi siempre una forma extraña de terror hilarante. Eran unos ambientes artificiales muy interesantes.

Pensaba, y aún pienso que hay alguna forma de “inteligencia superior” en la capacidad de captar varios sentidos para todos los mensajes. Hay ahí algo de lo que la gente común llama “tener chispa”, aunque puede no estar lejos de ser interpretado en otro ambiente como “tener mal gusto”, si el interlocutor es demasiado acartonado, demasiado “inocente”, demasiado tonto.

Hacía mucho tiempo que una lectura no me atrapaba de tal forma como lo ha hecho ésta, ésta noche. He pasado una y otra vez por una frase mágica escrita por un personaje que desde esta panadería me parece el fantasma de alguna leyenda lejana, de otro mundo

*"Nosotros seguimos sin saber de dónde procede el instinto de verdad, pues hasta ahora no conocemos más que la convención que la sociedad ha pactado para poder subsistir: ser verdad no es otra cosa que utilizar las metáforas en uso, es decir, para expresarnos moralmente: obligados a mentir, en virtud de un pacto, seguir mintiendo como borregos, en un lenguaje válido para todos" (Nietzsche ....: 400).*

¡Qué orgullo y qué asco de ser humano! Nuestro gran logro, convertido en una cárcel irremediable, de la que no nos podemos librar : nuestro lenguaje, y más allá : nuestra cultura... Y todos nuestros sufrimientos : hijos de esa situación. ¡Qué lindos seríamos si no hubiéramos probado el fruto del árbol prohibido del Paraíso! ¡Qué inocentes seríamos! ¡Gracias a tí Adán, y a tí Eva, todos los humanos no somos un montón de tontos lindos e inútiles! ¡Qué buena ha sido la serpiente con nosotros! ¡Todo el género humano te lo agradece : Asquerosa Bestia Infernal! ¡Los católicos deberíamos recordarte con cariño como recordaban los griegos a Prometeo!

Tal vez sea cuestión de azar el que una persona esquizofrénica, o mejor, demasiado humana, como me acostumbré a decir después de un tiempo, caiga en un ambiente favorable. Quiero decir, en un ambiente donde pueda ser interpretado por sus “otros” más cercanos como alguien que “tiene chispa” : un excelente cuentachistes, chancero, narrador de cuentos... en fin alguien con quien vale la pena estar.

El tiempo de mi “fiebre” por el concepto de esquizofrenia se fue pasando y dejé de verla en todas partes, y de pretender infundir situaciones de “doble vínculo” en todos los lugares por donde iba. Sin embargo, noté que me había hecho muchos amigos que eran verdaderos “maestros” en el arte del “doble sentido”. No podía dejar la idea así, como se deja una moda. Y como en la carrera no me convencía nada, nada me gustaba, ni me cautivaba, busqué por otras partes orientación para ahondar más en esos conceptos de interpretaciones ambiguas, y de doble sentido. Y resulté metido en un curso de semiótica literaria (sobre Umberto Eco), y en otro cuyo título era muy llamativo : “Freud y Nietzsche : Interpretación de la cultura”, que lo daban en filosofía. Aquel semestre represento para mí, que yo pudiera entender bien, por fin, qué era todo eso que algunos hablaban de la polisemia. Solo que yo lo llamé en un principio “polivalencia del signo”.

Todo el terrorismo de esa horrible palabra (esquizofrenia), que suena como a enfermedad terminó por diluirse. Sin embargo, se lo transferí sin darme cuenta al hecho de ser-humano. De hecho, la ambivalencia de los sentimientos, en el sentido que Freud le da en *Tótem y Tabú* es prácticamente una característica definitoria de la manera particular que tenemos los humanos de existir. Pero lo es en virtud de que también nuestros sentimientos están mediados por los signos con que nos

representamos el mundo. Y los signos son, por su naturaleza, ambiguos, puesto que son y no son lo representado. Es más, nuestros sentimientos son los signos para la comunicación consigo mismo.

Ser humano resultó ser, irónicamente, algo trágico y enfermizamente masoquista, pero por el otro lado, también algo patéticamente bello. Todo esto era, para mí, un simple juego de palabras y de conceptos, filosofía, teoría desvinculada de la vida humana misma, hecha de carne, de placer y de dolor...

### **6.2.2. El teatro : los sentimientos del actor (1994-1996)**

Mis amigos y la gente cercana a mi me consideraban un tipo bastante inexpresivo, con un muy bajo nivel de emotividad. Yo lo sabía y era consciente de ello. Y sin embargo, al salir de ver *El Cartero* una tarde cualquiera a comienzos del año pasado pude hacer memoria de las últimas veces que yo había sentido momentos de emoción inmensa, algunos de los cuales me habían hecho escurrir las anheladas lágrimas, durante mucho tiempo de no conocerme : la demostración para mí mismo de que aún me quedaba algo de sensibilidad.

#### 6.2.2.1. Las lágrimas y la emoción.

La anulación de las lágrimas de mi repertorio expresivo había sucedido como resultado de un lento proceso de acomodamiento al colegio y al mundo de los hombres adultos. Recuerdo haber sido un “niño chillón” y recuerdo también que “los hombres no lloran”. En momentos de depresiones existenciales, o soledades profundas, o incapacidad para expresar lo que sentía a la “pelada” que me gustaba, deseé tener aún la capacidad de llorar pero ya no era posible.

Varios cuadros se me venían a la memoria esa tarde, ayudado por la imagen reciente de un joven cartero ingenuo preguntando a un famoso poeta puesto por la suerte al frente suyo charlándole, cantándole la música de las palabras que el veía salir de su boca poniendo cara de tonto, completamente embobado, hecho un saco de paja muerta espectante :

-Maestro. ¿Qué hay que hacer para ser poeta?... (Neruda pensando cómo responder para satisfacer a su insólito y solitario admirador aparecido en la última isla del mundo adonde se había retirado para descansar del asedio de los aduladores)...

-Pásate la tarde entera mirando al mar bajo el sol cayendo por el cielo azul profundo... (yo contemplando su cara de tonto, más embobado que él, perdido entre el cielo azul profundo viendo a un humilde cartero siciliano soñando con ser poeta bajo el sol...)

¡Qué bellissimo cuadro! Tras él venían a mí los otros tres cuadros inevitables, tan llenos de emoción como el que acababa de evocar por enésima vez sin hartarme, sin cansarme nunca.

En el primero, yo estoy actuando improvisadamente el personaje de un campesino recién llegado a la ciudad en una dramatización dentro de una de las dinámicas para analizar la realidad con la gente de la vereda Pueblo Nuevo, en Ubaque, adonde yo iba con bastante frecuencia hace algunos años con un grupo de estudiantes de la Universidad Javeriana. A los ojos de la gente éramos los misioneros, aunque el grupo se empeñara en hacerse llamar “Campamento de Promoción Social”, que era un abuso que cometimos con el nombre tradicional de “Campamento Misión”. Hasta hace poco yo visitaba cada vez que podía a mis amigos de la vereda, pero hace ya poco más de un año que no voy por allá (incluso llegué a tener la intención de hacer algunos talleres de teatro con jóvenes de Ubaque, pero en la práctica resultó mucho más difícil de lo que yo pensaba y tuve que desechar la idea, por lo menos dentro de esta monografía).

Me acaban de robar la maleta donde cargaba todo lo que traía para vivir acá, y el teléfono de mi hermana, que yo tenía que llamarla para que me salieran a recoger porque yo solo en esta ciudad tan grande me pierdo... Me empieza una sensación de desesperación, es una desesperación auténtica, comienza por un cosquilleo arriba de la nuca que no puedo dominar y que me domina y me desespera, luego mi cuerpo se tensiona y se abandona, siento que debo dominar esa emoción para no ponerme a llorar delante de todo el mundo porque no es la idea...

-...y ahora que voy a hacer? ¿para dónde cojo? ¡Ayúdenme!

Y el público quieto, mirando lo que podían mirar de aquel espectáculo que supuse sobreactuado, pero que me sorprendió por la capacidad recobrada de llorar. ¡Soy sensible otra vez! Y luego... ¿cómo lo hice?

En un bus viajando de norte a sur, hacia el ensayo de teatro de la obra *Yo y la Noche* escrita por Alvaro Mejía, el director del grupo de teatro. Nos hemos hecho amigos y charlamos por las noches cuando él regresa de Santa Librada para su casa en el norte, creo que es por el Barrio Las Margaritas, y yo regreso a la casa de mis padres cerca del 2o. puente con Autopista Norte. Ahora son como las 3 :30 p.m. y me preocupa llegar tarde porque el ensayo comienza a las 4 p.m. y este bus no le apura, y apenas vamos pasando la calle 1a. la misma que baja del Hospital San Juan de Dios antes de cruzarse con la Av. Caracas, por donde viajo en bus hacia Santa Librada. Aprovecho para estudiar el libreto de la obra, que es bastante largo para lo que estaba acostumbrado hasta ahora. Pero no importa, con un poco de juicio tal vez lo termine de aprender rápido. Además me conviene acabar de aprendérmelo rápido porque necesito ir despejando el tiempo para cuando entre otra vez a clases en la Universidad, entro a 5o. semestre... y el trabajo en el colegio y en los centros de validación... ¡No sé de dónde voy a sacar tiempo!

En medio de todo me he entregado a la lectura del texto de uno de los monólogos. La Noche y el Loco han mantenido un diálogo difícil, por decirlo así. El Loco ha buscado ser reconocido en su locura por la Noche, la forma de lograrlo ha sido dura, la Noche oponía bastante resistencia, y el Loco insistía una y otra vez. El momento más tenso, más fuerte y más dinámico, acaba de pasar, y la Noche a reconocido finalmente al Loco y se dispone a conocerlo. Ella le ha preguntado :

*-¿Cómo te volviste Loco?*

*-Me preguntas cómo me volví Loco...*

*El caso ocurrió como sigue :*

*En tiempos muy remotos, mucho antes de que muchos dioses hubieran nacido, desperté de un profundo sueño. Y noté que todas mis máscaras habían sido robadas. Sí! Las siete máscaras que había confeccionado en las siete vidas.*

*Y por calles atestadas de gente corrí gritando : -¡Ladrones! ¡ladrones! ¡malditos ladrones!- Hombres y mujeres se rieron de mí, y muchos se refugiaron en sus casas de miedo a mí.*

*Y cuando llegué a la Plaza de Mercado, un hombre que se hallaba en la azotea de su casa señalándome gritó : -¡Es un loco!*

*Alcé los ojos para ver quién era el que hablaba. Y entonces, por vez primera, la luz del sol bañó mi rostro desnudo. Por primera vez la luz del sol bañó mi rostro desnudo. Y mi alma hinchose de amor por el sol.*

*Y como en un éxtasis grité : -¡Benditos! ¡Benditos sean los ladrones que me robaron mis máscaras!... (adaptación de cuentos de Khalil-Gibran para teatro, por Alvaro Mejía)*

Un escalofrío me recorrió el cuerpo de la cabeza a los pies comenzando por el mismo cosquilleo incontrolable en la parte de arriba de la nuca y ¡tuve unas ganas de llorar! Por un instante me sentí metido en la carne del Loco. Sentí su desesperación y sentí además que era la misma de aquella otra tarde en Pueblo Nuevo, Ubaque, aunque la situación y las razones fueran diferentes. Pero aquí no se trataba de pensar en las razones, sino de sentir sensaciones similares y experimentar momentos análogos de sensaciones y de sentimientos. Fijé esa sensación con la intención de poderla provocar después a voluntad.

¡Tuve una tentación de risa! La noche de la presentación que, llegado este momento de la obra, esperé un rato al lado izquierdo del proscenio (visto desde el público, es lo más cerca que uno puede estar de ellos sin bajarse del escenario), antes de volverme para continuar :

*-Fue así como me volví Loco. Y encontré entonces tanta libertad como seguridad en mi locura. La libertad de la soledad, y la seguridad de no ser nunca comprendido, pues aquel que nos comprende esclaviza alguna parte de nosotros.*

La gente se había puesto a aplaudir. Pensaron que ya se acababa la obra y seguramente el instante había sido muy intenso, porque lo es. Es el monólogo más movido de *Yo y la Noche*, y cuando gritaba : -¡Ladrones! ¡Ladrones! ¡Malditos ladrones!- mientras corría como un loco buscando la plaza de mercado, yo sabía que la gente sentía mi locura, por su silencio absoluto y su concentración en lo que yo estaba haciendo y diciendo. Y ese día precisamente, yo había dejado caer los hombros, como quien queda extenuado después de un pesado esfuerzo. Y en la pausa que hice para volverme y caminar hacia atrás en busca de una banca donde sentarme, la misma banca donde función tras función yo terminaba sentándome siempre, pensaron que había terminado.

#### 6.2.2.2. Animalidad y rabia.

En otro taller recuerdo haber creado el personaje de un carnicero basto que se rascaba la barriga y los testículos mientras se alistaba para cortar la carne para sus clientes. A veces se levantaba un poco uno de sus glúteos de la silla donde permanecía sentado para dejar escapar un airecito suavemente sonoro, o eructaba descaradamente. Tales funciones hacían parte de su ciclo vital diario. Al final del taller, Alvaro sonriendo divertido me dijo : -¡Se te vio tan natural! ¡Ggrotesssco!.- Aquella vez también logré experimentar una emoción intensa en la actuación. Pero esta vez era una sensación mundanísima de placer físico, orgánico, biológico. Ahí estaba la tensión más primitiva, que en el contexto actual podría señalarse como la emoción de la irreverencia animal, la rebelión contra la razón a favor del lado animal burdo de uno.

El manejo de las emociones se metió en mi vida poco a poco. Incluso cuando empecé a trabajar como profesor, antes de entrar al grupo de teatro, aprendí a controlar el flujo de las tensiones que hay en el ambiente durante la clase para mantenerme concentrado. Por esa época fue que aprendí a actuar el papel de inflexible y, ocasionalmente, el papel de “profesor bravo”. Las clases en 701, por ejemplo eran un verdadero calvario porque el salón era demasiado pequeño y los niños se sofocaban fácilmente (eran 60). Dar clase allá me ayudó a lograr también el control sobre la sensación de rabia de no tener todo bajo control.



### 6.2.2.3. Alegría, fiesta y grito en la calle

Pero faltaban aún las emociones de la fiesta. La vivencia de esas emociones la venía cultivando sin saberlo desde los últimos años de bachillerato en las fiestas a las que uno va. Pero la magnificación de esas emociones para ser proyectadas en forma de espectáculo de actuación la fui aprendiendo en los procesos de montaje de varias comparsas en las que participé como zanquista en 1995 y 1996. Todas realizadas en representación de la Localidad 5a.: el festival nacional de comparsas CREA hecha en 1995 (el desfile de comparsas más grande que he visto en mi vida), la del cumpleaños de Bogotá el 6 de agosto de 1996, un par de salidas a ayudarlo a Alvaro a animar a la gente de Mesitas del Colegio en unas fiestas, y una presentación con Oscar en el Barrio Horizontes en la Semana por la Paz de 1995.

-A partir de aquí tendrás que aprender tú solo -me había dicho Alvaro hacía algunos días y yo me había dedicado a aprender los pasos del baile de la comparsa para ir bailando con todos y animar un poquito. Había notado que arriba, por tener las “piernas” más largas, los desplazamientos de cadera se proyectan más hacia afuera que cuando uno está abajo y se ve muchísimo más. Ahora caminaba detrás de un carro de bomberos de la estación de “La Marichuela” destinado a “cuidar” el recorrido de la comparsa. Los bomberos entusiasmados y divertidos me decían :

-¡Grite!

A veces yo los complacía y se reían y hacían gestos, contagiados del espíritu de la fiesta que los zanquistas, músicos y bailarines logramos infundir poco a poco. Un rato antes Alvaro me acababa de decir que dijera cualquier cosa para atraer a la gente. Yo, como nunca antes había salido a la calle acompañando un espectáculo como zanquista, y los otros zanquistas estaban aún aprendiendo y no podían andar “suelos” sino que algunos de los que estaban en el piso tenían que andar pendientes de ellos por si acaso se caían o pasaba algo, recordé que sabía gritar, o que por lo menos en esos últimos años había aprendido a proyectar la voz lejos y fuerte, por lo menos cantando, y un par de veces : una desde un alto sobre la laguna de Iguaque, a unos 3.400 metros

sobre el nivel del mar, y otra en la azotea de mi casa, por ese tiempo a media cuadra de la Escuela FE Y ALEGRÍA, ahí en Santa Librada. ¡Había “pegado” un par de gritos! (en estilo boyaco)

- ¡iiiiiiiiiiii.....Jjaaaaaaa... ! (me habían sorprendido a mí mismo).

Ahí estaba yo, gritando, saltando, bailando. Después de algún tiempo ya le había cogido el paso al bambuco y por raticos bailaba siguiendo los pasos de la coreografía para los bailarines del piso. En otros momentos alistaba todo mi cuerpo para el grito. Y en ese momento mi cuerpo todopoderoso era una ínfima partícula insignificante del Universo creado por mi grito. A través del viento, aquel sonido potente y festivo se iba liberando de mí hasta que, al final, ya no me pertenecía y se erguía por encima de las cabezas de todos aquellos “seres inferiores” que me miraban asombrados. Una señora gritaba de repente :

- ¡Ay! Se va a caer!

Los niños corrían hacia dentro de la casa a llamar a sus hermanitos o a sus padres para que salieran a mirar. La música dominaba el ambiente, Carlos nos llevaba a todos con su clarinete. Su melodía había embrujado ya los llamadores, tamboras, guaches y demás instrumentos, y a los músicos que los interpretaban. Los bailarines se movían con el San Juanito, currulao, mapalé y zamba que se alternaban para animar toda la comparsa. Los zanquistas atraíamos a la gente a mirar... ¡Era una fiesta!

Montando sobre esos zancos yo era un dios. Mi visión iba mucho más allá de donde podían llegar los ojos de los mortales que habitaban aquel otro nivel del mundo, más abajo. Las emociones que yo expresaba eran transmitidas directamente a los bailarines. Si yo bailaba, ellos también, si yo me emocionaba, ellos también, y a su vez ellos me transmitían a mí la emoción necesaria para no desfallecer a pesar de los cuatro litros de agua que me había tomado desde el comienzo de la comparsa. Nuestras sonrisas se comunicaban la complicidad justa para “ponernos de ruana” la calle y mover a toda la gente. Cuando los bomberos reían y me pedían que gritara de nuevo, en

realidad me estaban rindiendo culto y su petición se me asemejaba a una plegaria suplicante de mi gracia.

Dos días después nos volvíamos locos actuando, bailando y gozando la misma comparsa en el centro, metidos en el festival nacional de comparsas CREA, desde el Parque Nacional hasta la Plaza de Bolívar. El más grande desfile de comparsas que yo haya visto nunca. Bogotá, de hecho, no es una ciudad muy rumbera. Hube de aprender a dominar y expresar las emociones de la fiesta para participar luego en otras comparsas y presentaciones de teatro callejero que siguieron a esa tarde.

#### 6.2.2.4. Autocontrol y conocimiento de mí mismo

A lo largo de varios años me fui formando la idea de que conociendo cómo reacciono ante tal o cual circunstancia me conozco a mí mismo y adquiero la posibilidad de comunicar lo que yo quiero y no lo que los otros “accidentalmente” ven de mí. La memoria de las emociones me resultó una herramienta útil no sólo para la actuación, sino para lograr resultados prácticos en mis relaciones con otras personas en la vida corriente.

Con alguna frecuencia yo charlaba con el profesor de español y literatura (mi “compinche” del colegio Julio Cortázar, donde trabajé como profesor de matemáticas hace dos años) sobre un artículo que nunca terminé, titulado *La imagen dramática del profesor o la dramática imagen del profesor*. En ese, mi *hobbie* y también mi oficio de sobrevivencia durante algunos años, actuar también me sirvió para pedir mi sueldo cuando los dueños se atrasaban en el pago.

Me sentía orgulloso de conocerme a mí mismo, en virtud de aprender a actuar concientemente fuera del escenario, en la vida corriente. Se avecinaban conflictos sobre el significado de la sinceridad.

#### **6.2.3. Los afectos : las disposiciones hacia los otros y las relaciones con ellos (1996)**

Yo intuía que tampoco podía fiarme de mí mismo  
y me parecía razonable pensar así  
(incluso mucho más allá de la “duda metódica” cartesiana),  
necesité de unos cuantos “totazos” contra el mundo,  
a través de enamoramientos, chismes,  
relaciones por conveniencia, celos de amor  
y celos artísticos, diplomacia con “dobles sentidos”...  
realidades que hacen parte de la vida cotidiana  
y para las cuales ella se constituye en un proceso de aprendizaje cultural  
que puede desembocar en complicadas formas de “nihilismo popular”  
de sin sentido de todo, de ausencia de verdad,

*"Nadie sabe cuál verdad reproducir.*

*Pues ninguna merece tan alta dignidad.*

*Me conozco suficiente para saber que no la digo.*

*Mis amigos son una sartén de huevos fritos  
estallados.*

*Los estoy volteando para que no rieguen  
la poca yema que les queda.*

*¿Dónde está la mano del titiritero  
de carne y sueños  
que amenaza con desbaratar el teatrino  
de tu casa inhóspita?*

*Ruégale que una vez tumbado le practique  
el exorcismo que lo libre de otros sufrimientos  
tal vez peores en sus marionetas<sup>60</sup>.”*

---

60 Poema mío titulado Verdad, inédito, escrito en 1996.

No existe una sola manera de acceder a este estado  
de la carne y de la conciencia  
en el que toda certeza se desvanece sin avisar,  
a esta guerra de acusaciones  
sobre lo que ha pasado dentro de nosotros  
respecto de los otros que nos acompañan.  
Tampoco es posible reconocer la voz de uno mismo  
a través de la maraña de intervenciones  
en estos diálogos irracionales hasta el extremo,  
porque hay encubrimientos, pactos secretos,  
alianzas, deseos de lastimar a propósito... y a la vez  
lástimas, temores de lastimar a alguien que uno quiere mucho  
y que además odia también, y temor de que tus defendidos  
no te quieran y pretendan lastimarte.  
Incertidumbres abismales sobre las intenciones de los demás  
cuando ya están en el centro de tus emociones,  
en la posición precisa para estallar como un carro-bomba  
puesto en el lugar preciso de tus órganos vitales,  
en la profundidad emocional del intestino grueso,  
a lo largo del amor con que te tiras un pedo en una reunión familiar,  
y luego echas a reír sin saber de sus sensaciones de asco,  
de risa, de complicidad, de sorpresa, de cada una de sus vidas  
formadas únicamente para estar preparadas a desencadenar los gestos  
que les vi en el instante liberador del frotamiento  
cálido y suave de un airecito gástrico entre los bordes carnosos de mi ano.  
Incertidumbres totales sobre el sinnúmero de relaciones que pueden  
haber establecido ellos a costillas tuyas, de las noches asquerosamente  
alegres, en que tu te has convertido en el motivo de sus carcajadas  
sin saberlo, y del pequeño bache abierto en el amor que tu amada dice tenerte

cuando te lo dice y duda. ¿Lo has percibido?

Un hábil cambio de tema, un casual encuentro con un amigo de hace años,  
un ataque de locura amorosa delirante mientras silencio  
con un beso tu boca inquieta... ¿Lo has percibido?

Construimos nuestra desconfianza sobre aquellos que están cerca,  
aquellos a quienes más queremos. Sus bases son nuestros temores,  
nuestras pasiones más bajas, el deseo de todo aquello que nunca nos han hecho,  
ya no el miedo a lo desconocido como pensaba Freud,  
sino el deseo de los dolores desconocidos, sentidos y propinados a otros.

La necesidad de comunicarnos de una manera eficaz,  
lastimándonos los unos a los otros.

¡Bienaventurados los que provocan el sufrimiento en sus hermanos  
porque ellos no están nunca solos!

¡Bienaventurados los que saben del sufrimiento de otros y no hacen nada  
porque a ellos nunca les faltara su propio sufrimiento!

¡Bienaventurados los que gozamos con estos cuadros patéticos  
y no evitamos los sentimientos del abismo,  
porque seremos llamados artistas, idolatrados como dioses!

La parte de mí a la que he querido referirme en este pedazo de mi monografía es a una temporada interesante, pero también conflictiva y, a veces, dolorosa, vivida por mí durante 1996, especialmente. El círculo de amigos del que yo hacía parte era bastante diestro en el arte del doble sentido, de la crítica mordaz, de las agresiones directas a través de la palabra, de los así llamados “ranchazos<sup>61</sup> tenaces”, como un modo de expresar confianza y, aunque menos

---

61 Esta expresión ha salido en los últimos años de la jerga de los jóvenes en muchas ciudades colombianas, a partir del dicho “se le metió al rancho” que significa que a aquel a quien se dirige acaba de ser agredido por algún comentario sobre algo muy privado, muy suyo, una violación de su espacio de significados propio.

-¡Aaa! pero usted, ¿qué habla? ¿Acaso su papá no violaba a su hermanita cuando ella tenía seis años?

evidentemente, afecto. A la vez me involucré en un “triángulo amoroso” bastante complicado alrededor del cual los amigos del círculo tomaron diversas posiciones, en algunos casos extremas, que hicieron el ambiente pesado, para mí (y para todos, unos amigos preocupados por los otros, otros tratando de lastimar a los unos sólo por “alborotar el avispero”, varios sufriendo a veces, gozando a veces...).

Las emociones extremas vividas durante esa época terminaron de formar mi lado artístico, pasional (en el sentido artístico, pero también en el sentido afectivo). Siento alivio de que haya pasado esa época, pero también extraño las emociones extremas por la fuerza que despliegan para hacerle sentir a uno que está vivo. Creo firmemente que ese tipo de situaciones dobles, conflictivas, en las que se mezclan amor y odio, dolor y placer hasta no poderlas diferenciar y confundir unos extremos con los otros, forman la sensibilidad. Y que lo hacen ya no por la vía del intelecto, de entender el “doble vínculo”, la relatividad de las verdades antes llamadas absolutas, la hibridación de las culturas, la confusión de los significados... sino a través de la vía de los sentidos. Por eso este aspecto de la construcción de mi sensibilidad artística y vital no puede ser descrito objetivamente. Es más, creo que ni siquiera puede ser descrito en su totalidad sobre el papel. Creo que debo estar yo ahí, contándolo para poder transmitir todas las emociones que viví en esa parte de mi vida. Por escrito sólo puedo ofrecer algunas aproximaciones literarias (como las que anteceden este comentario).

---

- ¡Uy! ¡Se le metió al rancho! (ejemplo extremo de un “ranchazo tenaz”)





**TERCERA PARTE : DESCRIPCIONES  
DE LA GENTE Y LOS PROCESOS**



## 7. HISTORIAS DE OTROS

Los talleres de teatro y/o procesos de montaje de obra fueron realizados en tres sitios, todos alejados de los centros administrativos del distrito capital y del país, que constituyen el paisaje más propiamente urbano de Bogotá: el “centro”, la “zona rosa” y las localidades de barrios residenciales que no limitan con áreas rurales. Uno de ellos es un municipio cercano y los otros dos son sectores de barrios populares de estratos 1 y 2. El período cubierto por estos talleres fue entre diciembre de 1996 y agosto de 1997.

1. Mesitas, un municipio unos 60 km. al suroccidente, cuyos vínculos con la ciudad son muchos, como poblado turístico a donde muchos bogotanos bajan a descansar los fines de semana.

2. El sector Codito, de la Localidad 1a. (Usaquén), ubicado sobre la prolongación de la carrera 7a. (costado oriental) de la calle 182 hacia el norte. Conformado por ocho barrios pequeños (unas 15 manzanas por barrio), construidos en las laderas de los cerros orientales de Bogotá y habitados por aproximadamente 20.000 personas<sup>62</sup>.

3. El Pedregal, un barrio de la Localidad 5a. (Usme) aún no legalizado donde viven unas 100 familias (algo más de 600 personas, la mayor parte niños y jóvenes), a pesar de que el proceso parece que está en trámite desde hace varios años y ocasionalmente lo asalta la noticia falsa de que ya se legalizó.

Este capítulo está hecho de descripciones de personas que entraron en las presentaciones, talleres de teatro y procesos de grupo que describo en el capítulo siguiente. En virtud de su estructura de campo teatral (la de los talleres y presentaciones). Es decir, que la restricción que

---

<sup>62</sup> Datos aportados por la Asociación Horizontes.

ya he hecho del campo cultural a los significados, valores, etc. asociados al teatro, también puede ser abordado, de forma bastante completa, definiendo los “puestos”, su disposición jerárquica y el estado de las relaciones entre los protagonistas de uno de esos “hechos teatrales”, es decir, dentro del evento dialógico acontecido entre público y actores (en el sentido de diálogo irracional, de comunicación misteriosa que mencioné en el capítulo 4).

Aquí defino pues, los “puestos” (la ubicación jerárquica dentro de algunos campos pertinentes) a través de algunas personas que los ocupan. Y en el próximo capítulo mostraré los diálogos, la dinámica de las relaciones interpersonales a través de situaciones del tipo que se generan en el teatro.

### **7.1. DOS JÓVENES ZANQUISTAS DE “ESPÍRITUS FORTUITOS”**

Alvaro, el director del grupo de teatro del CEC, en el que he actuado desde 1994, se consiguió un trabajo por allá en Mesitas para hacer talleres de teatro en la Casa de la Cultura, hace algo más de un año. Nos invitó un par de veces a ir hasta el pueblo para algunas festividades, de manera que fuimos conociendo un grupo de jóvenes que él empezó a formar como zanquistas y los acompañamos en algún desfile importante. Sin embargo, no era mucho lo que podíamos conocerlos por el corto tiempo que pasábamos ahí.

Cuando Alvaro nos invitó en diciembre, era una invitación de otra clase. Recuerdo que a veces me preguntaba:

- Te acuerdas de tal...

Y yo: -¡Humm!?, ¡ni idea!

Entonces me describía a alguno pero a mí me resultaba muy difícil recordar cualquier rostro. El caso es que cuando llegamos a Mesitas a nuestro primer ensayo del montaje de teatro callejero de fin de año, me encontré con que Italo y Esley sí se acordaban de mí.

Para ese momento ya sabía yo de la fama que tienen ellos dos y varios amigos suyos en el pueblo. Eran por decirlo así de un grupo indefinido de jóvenes proscritos por vagos y pícaros, con algunas historias que les habían alimentado la fama en todo el pueblo. Y a Alvaro le habían hecho la recomendación de que los ayudara. Esley e Italo eran los dos mejores zancuistas que por esa época tenía Alvaro en el grupo de la Casa de la Cultura. Y algunos otros jóvenes querían aprender, pero en este montaje deberían contentarse solamente con actuar en el suelo.

### **7.1.1. Esley**

Ahora que lo pienso, el único momento que yo he charlado con Esley seriamente y sin nadie que moleste, fue en el bus de regreso a Bogotá después de la tercera presentación del grupo en diciembre pasado en Mesitas. Yo tenía la intención de hacerle una entrevista en ese momento, pero no cargaba la grabadora, y era tal mi cansancio que tampoco escribí nada.

Esa conversación fue la base de todas las entrevistas posteriores a los actores después de cualquier presentación (especialmente después de la primera). Mi intención era siempre saber en qué estaba su idea de la actuación después de haber sido el centro del espectáculo, ver qué tan críticos eran con sus propias actuaciones y qué problemas sentían tener en el desarrollo de las acciones dentro de la escena. En pocas palabras, quería tener una idea de cómo sentían y cómo entendían ellos el momento (o los momentos) de la actuación.

Esley me pareció un tipo muy maduro aquella vez, de hecho, en su grupo de amigos ese es el rol que con más frecuencia desempeña. Me dijo que montar zancos le gustaba mucho y que disfrutaba la sensación de mirar por encima de la gente.

Sin embargo, para él la diferencia entre “montar zancos” y “actuar” en ese momento era que:

- Montar zancos es lo que hacemos en los ensayos y cuando salimos por la calle, en cambio actuar es lo que hacemos delante de la gente.

Para Esley “actuar” era, y aún lo sigue siendo, por oposición a “montar zancos”, ¡la comunicación con el público! Y, en ese orden de ideas, lo que más le preocupa es montar zancos, no tanto ser actor. Por eso se la pasan con Italo poniéndose retos de superar pequeños riesgos con los zancos, cada vez más difíciles y peligrosos, saltos desde andenes cada vez más altos, subir cada vez más escalones, giros peligrosos, etc. Por eso a Esley no le preocupa saber que no es un buen actor. De todas formas es un excelente zancuista, en este momento el más dotado técnicamente para manejarlos acrobáticamente. Él lo sabe y le gusta. Admira a los buenos actores, pero lo que él quiere es ser un mejor acróbata.

No estoy seguro, pero creo que fue Esley el que me puso el apodo de “filósofo” porque me veían mucho tiempo escribiendo.

- Filósofo, me echaron de la casa.

Me dijo en diciembre el día de la última presentación. Su abuela no quiso vivir más con él. Esa noche él se tuvo que quedar con nosotros en nuestro improvisado dormitorio en el piso de la Casa de la Cultura. A la mañana siguiente llamó a Bogotá para decirle a su mamá que se iba para allá.

- La vida de Esley no es fácil -pensé, como respondiéndole sin hablar.

Sus padres son separados y él vive con su abuela, o a veces con sus tías. En casos de emergencia, y si el papá de Italo no está, también puede quedarse allá. No es la maravilla de familia, que digamos... pero por lo menos es un lugar donde quedarse.

Esley permanece en el grupo de teatro “Espíritus Fortuitos”, a pesar de tener tantos problemas por fuera, porque es el único sitio donde es reconocido por alguna cosa. El único sitio donde

lo que él tiene o sabe (su habilidad como zanquista), vale para los demás, donde tiene un “puesto”.

### 7.1.2. Italo

Ninguna de las personas que he pretendido describir a medias me desconcierta tanto como Italo. Y me parece además, que eso me sucede en virtud de que Italo es tremendamente sensible, es decir, tremendamente humano.

- Y así, con palabras tuyas, normales, así de persona común y corriente, emm, para usted ¿qué es el arte? ¿el arte qué papel juega en su vida?

Le he preguntado, después de intercambiar algunas palabras sobre el tercer cuadro de la obra *Dios es bueno pero no pendejo* que presentamos en Mesitas en diciembre pasado, en el que los personajes representados por él y Esley discuten sobre lo que es arte.

- ¿Arte?

Me pregunta y me hace acordar del personaje de Esley, que decía precisamente esa palabra poco antes de la entrada en escena de Italo.

- Si -le digo secamente.

- Arteee,... es que arte,...

-Es que el arteee... Me refiero al arte, incluso el artee... este arte del teatro. -preciso para ayudarle un poco.

-Pues que es chévere. Pues que, arte, pueesss... Eeess, ¿arte? Es como actuar, no sé. ¡Aa! Que ¿qué es para mí? Pueesss.

- ¿Qué tan importante es? -insisto, aunque con timidez.

- Pues como yo puedo ver los zancos también, como un arte, también. No sé qué es, bien. Peroo... me gusta hartoo. Pero no sé por qué. Por montar no... pero... por actuar no más.

- ¿Y a usted le gusta actuar?

- Si.

- ¿Y no sabe por qué?

-... de pronto, por pasar el tiempo

Lo piensa todavía un rato más.

- ¡Sí! (como hablándose a sí mismo para confirmarse en lo que acaba de decir).

Alvaro y yo nos quejábamos con frecuencia de su inestabilidad y de su impredecibilidad para actuar. Tenía un potencial expresivo gigantesco, pero su indisciplina siempre le hizo imposible aprender a actuar bien. Con Alvaro comentábamos que era el único que podría ser un actor aceptable. Por eso era más frecuente que él actuara hablando (con texto) en las presentaciones del grupo.

Como Esley, Italo también tiene una familia inestable y un gusto por el riesgo que generaban en él tanta inestabilidad como totazos por caídas de los zancos, que nunca llegaron a lastimarlos peligrosamente. Habían aprendido a caer bien y además tienen una suerte extraordinaria para que nunca les pase nada.



Su ventaja con respecto a Esley es su más desarrollada capacidad como actor. Pero su desventaja es la falta de técnica para el dominio acrobático de los zancos, su indisciplina mayor y su inestabilidad.

## **7.2. TRES JOVENES DEL GRUPO HORIZONTES**

### **7.2.1. Alcira**

Después de pasarme una larga noche de noviembre del año pasado buscando a Leonardo Bejarano, un amigo ex-compañero de bachillerato, que era mi camino de entrada a los jóvenes del grupo Horizontes, con el que hacía ya mucho tiempo que no mantenía contacto (ni con Leonardo, ni con los jóvenes del grupo, ver Diario : 233), estaba finalmente hablando con él animadamente sobre lo que yo tenía pensado hacer : unos talleres de teatro.

-Ummm..., aquí hay varios que podrían camellarle por ahí. Espere a ver le presento a Alcira que ella me había dicho algo de eso hace rato.- Leo hizo una seña a una mujer muy joven, de unos 17 años más o menos, trigueña, de cabello liso y ojos negros, para que viniera a donde estábamos hablando. Ella vino caminando despacio, sin afán. Cuando llegó percibí que tenía en el rostro un gesto de sorpresa, con algo de interés, parece que ya sabía para qué la llamaban, o lo que Leo le iba a decir.

-Acabo de pasar por tu casa -le dije.

-Aa- dijo como sin darse por enterada, -¿usted es el que había quedado de venir a la reunión de por la tarde?

-Si. Pero se me hizo tarde porque estaba en un ensayo de un montaje artístico al otro lado de Bogotá (me refería al FESTICEC en Santa Librada, que era al día siguiente).

-Lástima que no haya llegado porque ahí podía haber hablado con todos. Pero ahora, hasta que nos volvamos a reunir...

Me habían hablado y me seguirían hablando luego de Alcira porque desde hace rato ha ido dejando una muy buena impresión en la gente de la Asociación Horizontes (una ONG creada por Leonardo y otros amigos para organizarse y poder trabajar en el sector Codito y poder contar con apoyo económico para las actividades y procesos del grupo Horizontes, un grupo formado por jóvenes de allá con los que llevan trabajando alrededor de seis o siete años. Horizontes es el nombre del barrio del sector Codito donde trabajaron primero). Académicamente es una mujer muy “pila”, hace un año tuvo una actuación destacada en un concurso de ortografía organizado por el periódico EL TIEMPO. Estudia en la jornada alterna de un colegio del barrio Cedritos, la otra jornada es para hijos de familias adineradas del norte de la ciudad. Varios jóvenes del sector Codito y de San Cristóbal estudian allí. Acostumbra estar siempre con buenas notas.

En los últimos tiempos, sin embargo, se ha “desordenado” un poco : quiere estudiar literatura, bellas artes, o algo por el estilo, y el novio que tiene ahora no tiene un perfil académico como el de ella, antes por el contrario, Andrés, su novio, es un joven con una historia conflictiva bastante complicada, que ha tratado de ganarse un “puesto” en el grupo, pero que le ha resultado muy difícil por su falta de formación y de proceso grupal.

- ¿Alcira, tú cómo eres?- le pregunto.

- A mí? ¿me está preguntando a mí?

- Si. Alcira, te estoy preguntando a tí. ¿Tú cómo eres?

- ¡Ay! A mi no me pregunte eso. Esa pregunta no me gusta... Usted parece sicólogo ¿qué es lo que usted estudia? ¿No tiene algo que ver con sicología? A mi no me gusta que me clasifiquen!

*Como estaba sonando música porque el equipo estaba prendido, ella hizo un comentario sobre la canción que estaba sonando, dijo que no le gustaba. Yo le hice un reclamo suave : -¿Por qué clasificas esa canción ? estas separando las canciones que te gustan de las que no te gustan.- Ella rió con algo de pesadumbre : -No me juzgue así, no me gusta que me juzguen así.- Generé una situación doble en la que no queremos ni clasificar, ni ser clasificados, pero no podemos evitar lo uno ni lo otro porque siempre que pensamos lo hacemos.*

*Alcira participó activamente en la construcción de esa sensación y le dije que sus ideas eran lo más importante de un antropólogo francés de moda hace unos años: Levi-Strauss, y ella se sintió halagada. Los tres resultamos hablando de Maquiavelo. Me encantan esas situaciones. Recordé algunas situaciones similares hace varios años en la casa de Aleida, cuando yo estaba obsesionado en el cuento de la esquizofrenia (Diario : 241).*

Hace poco terminó bachillerato, se graduó a mitad de año pues el colegio donde estudia es calendario B. Ha estado trabajando contratada por la Asociación casi siempre transcribiendo cassettes de grabaciones relacionadas con los trabajos e investigaciones que sus integrantes han adelantado : cassettes de entrevistas para historias de vida, la historia del barrio, opiniones de personas consultadas, etc.

Su situación económica no es buena. Sus padres son separados, y ella vive con Adriana, su hermana menor y con su padre, a quien conocí la noche que estuve buscando a Leonardo por todo el sector Codito (viven en el barrio Buena Vista). No le gusta su casa, pasa allí el menor tiempo posible. En eso, el trabajo con la Asociación, el grupo Horizontes, los amigos y Andrés, su novio le han servido mucho. Sin embargo, esa extraña mezcla de éxitos, dificultades e imperfecciones la deprime.

Su estatus en el grupo está determinado por su capacidad académica, pero a la vez también por su inestabilidad emocional y su dependencia de Andrés, que en el contexto del grupo es un “sin puesto”, sumado a sus dificultades económicas. Su posición es ambigua en extremo.

### 7.2.2. Chocolate

Muchísima gente me había hablado de El Chocolate, Chocobreak, El Choco y todas las alusiones similares a derivados del cacao como denominadores de alguna persona cuyo rostro no podía hacer presente por más que me esforzara al principio. Leonardo, Darwin,... varios amigos que trabajan en Horizontes me habían insistido en que yo lo conocía. Pero no podía recordarlo.

Uno o dos días antes del 25 de diciembre, me lo volvieron a presentar. Y la noche del 24 al 25 de diciembre, en mi acostumbrada correría por las casas de mis amigos, buscando comida de Nochebuena, pasé un buen rato en su casa comiendo, bebiendo y bailando. Cuando lo vi, supe que efectivamente ya lo había visto varias veces, pero no pensaba que él fuera “El Chocolate”. En realidad su aspecto es bastante simple : menudito, delgado, trigueño bastante oscuro, de boca grande la mayoría de las veces sonriente, cabeza redonda, cabello corto, y dos particularidades que lo imprimen a su presencia una gracia especial que colinda casi con el chiste, sus gafas teñidas de un rojo suave y su voz ronca de tarro.

No sé por qué razón en mi diario no aparece nada escrito sobre el Choco sino hasta el ocho de enero, en la víspera de comenzar los talleres. Tengo la sensación de haberme relacionado con él varios días antes, e incluso de haber ido con frecuencia a su casa después del 25 de diciembre.

El día que pude empezar a conocerlo mejor fue el día del tercer taller (Ene. 11/97, ver Diario : 246). Por varias desafortunadas coincidencias, los otros no se pudieron encontrar con nosotros y él fue el único que estuvo en el taller ese día, situación que aproveché para hacerle una entrevista (algunos días antes en otra entrevista que le hice a él junto con varios otros supe que tiene 16 años, dos hermanas y un hermano, y una de las hermanas es la mayor):

“... Yo creo que esta es mi vida, hombre. Este barrio me enseñó a crecer, y me enseñó que la vida es una pelea consigo mismo. Y que para ganar esa pelea tiene que estar uno,... uno bien concentrado. Saber quién es uno, qué soy, qué hago,...

-¿Usted por qué vino hoy? -le pregunto sorprendido por sus palabras, pero preocupado de que no sean auténticas, solo que cómo no conozco a sus amigos más cercanos, ni a los que están cerca de él y tienen influencia sobre él, no puedo saberlo. Intuyo que tras esas palabras está de fondo su larga permanencia y su relación con las Comunidades Eclesiales de Base, y la teología de la liberación que con frecuencia lleva a posiciones de ese estilo.

-¿Hoy? Porque hoy era el taller de teatro y porque a mí me gusta el teatro.

-¿Por qué le gusta el teatro?

-Pueesss,... No sé. Será, pues porque, me parece, o no me parece. Estoy convencido que el teatro es un medio de expresión que ayuda mucho a la gente.

-¿A qué?

-A que entienda mejor la realidad dee... de lo que dice, de lo que siente, de lo que hace, de lo que es,... ¿usted a visto el teatro callejero?

-Yo he hecho teatro callejero.

-El teatro callejero es muy chévere. Le muestra a la gente cosas que la gente no ve, desde su punto de vista. Pueesss,... se podría decir que “le abre los ojos”.

-Ummm. O sea que para usted el teatro es como un teatro de concientización.

-Si. Es un teatro más bien concientizador. Yo creo que por eso me gusta, y todo lo que vaya en beneficio de la comunidad será apoyado por Chocolate.

No habría sido justo dar mi opinión en ese diálogo. Pero no me cuadra pensar que la función del teatro sea concientizar a nadie de nada. Precisamente esa es la visión del teatro y del arte contra la que escribo. Cuando me despedí del Chocolate ese día , me quedó una sensación desagradable de asombro. Pensaba : -Pero ¡cómo le han lavado el cerebro! -Sin embargo, Choco me ha mostrado después que es más crítico. Solo que aún le falta acabar de formarse (está en 8o. grado, ver Diario : 238) y el trabajo académico le cuesta, no es su fuerte. Más bien su lado duro está en la disposición anímica. Siempre se está moviendo, haciendo cosas, entablando relaciones...

### **7.2.3. Antuco**

Yo recordaba un “pelado” pequeño, buen jugador de micro y buen tipo,... tocaba el balón, hacía pases, jugaba en equipo... Habíamos jugado juntos hace como tres años, y me había sorprendido su compañerismo y su forma de compartir la gaseosa con sus amigos al final del partido. Cuando me lo encontré otra vez el 24 de diciembre por la tarde, él ya bastante más grande de lo que yo lo recordaba, con 19 años, y el cabello largo, aunque no tanto como el mío, “me le pegué” y nos hicimos compinches de Nochebuena con bastante facilidad. Néstor, un muchacho de 14 años pero cuyo cuerpo aparenta mucha más edad nos invitó esa tarde a Lijacá, el sector que está abajo, al otro lado de la Av. 7a., una zona algo más comercial que el sector Codito, a comprar regalos. Luego subimos al salón de “*Batuta*” un grupo de jóvenes músicos apoyados por la Filarmónica de Bogotá (o algo así). Y terminamos metidos en una presentación de “*Batuta*” en una tarima del barrio Buena Vista, yo tocando el “guache”, y Antuco como “nuestro representante”.

Durante los días de los talleres Antuco estuvo viviendo en la sede de la Asociación Horizontes (Diario : 240), en frente del parque del barrio El Chaparral, que queda abajito de Horizontes, y en la mitad entre Horizontes y Buena Vista. Para él, vivir ahí era una manera de empezar a

liberarse de un ambiente difícil en la casa de su tía, en el barrio Castilla, donde había estado viviendo los dos últimos años, lejos de los amigos y sometido a sus tías, cosa que no le gustaba. Yo me quedaba ahí con frecuencia cuando tenía taller al otro día. De manera que la persona con quien más pude hablar de los participantes en los talleres fue Antuco. Incluso, estoy convencido de que una de las cosas que más influyó en él para que asistiera a los talleres fue su amistad conmigo, aunque después se interesara más explícitamente por el teatro.

*“Bueno. Hoy con el fin de los talleres de teatro quedo con la emotividad de seguir trabajando de pronto con personas de otros barrios y más experiencia que nosotros.” (Evaluación del taller, de Antuco : Feb. 06/97)*

De los jóvenes del grupo Horizontes, Antuco me sorprendía bastante seguido por su madurez y su sentido crítico, a veces extremo y casi hiriente. Pero eso siempre me ha parecido una circunstancia aprovechable en cualquier proceso de formación artística. En los primeros días de enero sugerí la idea del pensamiento maquiavélico, lo mismo que hace tiempo identificaba con la genialidad esquizofrénica, pero ahora abiertamente manifestado como cosa normal y deseable. Antuco la captó con facilidad

*“... A Antuco le gustó la idea del pensamiento maquiavélico, porque hizo un comentario cómplice cuando pasamos por donde Miriam, incluso con el mismo gesto de picardía de sonreír y mover los dedos de las manos en ademán de titiritero (Diario : 241).*

Las imágenes proyectadas por Antuco a los otros en esta época eran tremendamente contradictorias. Por un lado, de su pasado de muchacho vago, había hecho alguna mala fama con las mamás de algunos jóvenes del grupo como “recostado”<sup>63</sup>. De otro lado, todos lo tenían por un “man buena gente” y sencillo. Que además se quedaba en la sede de la Asociación Horizontes, y por lo tanto administraba un bien común “del grupo” y estaba cerca de los “duros”: la gente de la Asociación había depositado su confianza en él. Por último, afectivamente había tenido por esos días un “paso en falso” con la mujer que le gustaba y su

---

63 Que deja que los demás le hagan todo, que vive de favores y se aprovecha de sus amigos.

condición era, de relativa inferioridad por “el fracaso”, pero de superioridad por “estar enamorado”.

### **7.3. TRES NIÑOS-ACTORES DEL GRUPO DE TEATRO Y DANZAS DE EL PEDREGAL**

#### **7.3.1. Diana**

*“El viernes me levanté de la cama, fui al baño, después desayuné, me bañé, me cambié, almorcé, cogí la maleta, fui al colegio. Llegué al colegio, saludé a la profesora, estudiamos, salimos a descanso, entramos, hicimos estética, la profesora nos calificó, cogimos nuestras maletas y nos venimos para nuestras casas. Llegamos a la casa, saludé a mi papá, comimos “calentado” y subimos a ver televisión, comimos y nos acostamos a dormir. FIN.” (Cuaderno de refuerzo escolar de Diana Bello : Abril 12/97)*

Un día hace poco, Diana me dijo que no iba a volver a refuerzo escolar : -Yo estoy muy adelantada y esos chinos no saben nada...

Y yo le hallé la razón. Hace un rato le acabo de echar una mirada al diario de investigación de esta monografía y el nombre que más aparece es el suyo, diferenciado del resto de Dianas que hay en El Pedregal por la “B.” de Bello, su apellido. Su nombre aparece 47 veces. A ella y a Camilo es a los que llevo más tiempo de conocerlos, pero he estado muchísimo más cerca de Diana que de Camilo porque Camilo no va casi al refuerzo escolar. Diana fue muy constante durante 1996 y la primera mitad de año de 1997. Acostumbraba descrestar a los niños de cursos mayores que el de ella. En los ejercicios de lectura ella siempre era de las más destacadas sin importar que esté en 4o. primaria y que haya en el grupo niños hasta de 6o. y 7o. (como Milena y Nubia respectivamente). En los talleres de matemáticas resulté al final enseñando cosas que apenas tal vez Nubia y Milena podrían entender.



El día que improvisamos sobre el texto de *Los Tres Ratoncitos* en forma de cuento (Diario : 264-265), me di cuenta que podría funcionar darle algún papel importante. Por su entonación fue que noté que el texto debía ser en verso, de esa manera ayudaba a los niños a la memorización y se adaptaba con facilidad a sus recursos expresivos, bastante musicales aún, en el sentido de que no se habían librado del tono recitativo exagerado que enseñan en los colegios para leer poesía.

Diana es una niña de 10 años, de mejillas rosadas y prominentes (que le dan un aspecto de *Topo Giggio*, en juego con su sonrisa lindísima “mostrando los dientes”) estudiante de 4o. primaria, de excelente rendimiento académico, lo cual no quiere decir que sea excesivamente juiciosa. He sabido que otro niño del Colegio Distrital del barrio Santa Marta, donde estudia es su novio, y ella saca tiempo para él. Parece, además, que Diana es una de las niñas más asediadas en su colegio. A su corta edad, podría afirmar que ha logrado una envidiable posición de prestigio en todos los niveles pertinentes para la cultura preadolescente de colegio distrital: académicamente tiene el reconocimiento de sus profesores, muy buenas observaciones en la libreta de notas, novio, y para completar, es una excelente bailarina y actriz! Es inteligente, emotiva, afectiva, expresiva y feliz!

- Diana, ¿para tí qué es actuar?

- Para mí actuar es como... a ver, actuar es para mí como, ¿sí? Como ¡actuar!, como sentir, como vivir la actuación en el momento en que nosotros estamos actuando. Ummm, y actuar para mí es muy chévere porque pues, se aprende mucho, y para cuando grandes tenemos ya una propuesta.

[...] -Diana, y tú ¿qué piensas ser? -le pregunto notando que ella no quiere responder, que le da pena y se sonrío tratando de evadir la respuesta.

- ¿Yo?, pues lo que Dios quiera.

- Y ahorita ¿qué te gusta?

Camilo hace bulla y no deja escuchar bien. Diana dice : -Que a mí me gusta?, ahorita. Por el momento, pueesss, estudiar y,...- Camilo se adelanta y responde por ella diciendo -¡actuación!, no aburrimiento.- Ella lo confirma : -... si, actuación, actuar!

Poco rato después, Diana está organizando una improvisada grabación por su cuenta, me pidió la grabadora prestada y ahora ella es la que hace las preguntas...

### **7.3.2. Camilo**

Hay en Camilo (el cartonero-garabato de nuestra obra de teatro, de 11 años y un aspecto pequeñito, con sus mejillas pecosas y sonrosadas) una vitalidad evidente para los que lo conocemos y que lo hace aparecer a veces como un “niño terrible” y a veces como un niño tiernísimo. Con Oscar siempre se ha entendido muy bien. Incluso en la celebración del día de la Madre que el CEC hizo en El Pedregal el año pasado el “Baile del Garabato” fue liderado por Camilo (Diario :218, 219).

Conmigo, en cambio, Camilo hablaba poco desde cuando dejó de asistir a los talleres de refuerzo escolar, a mediados de 1996 para meterse al curso de catequesis para la Primera Comunión. No habíamos tenido la oportunidad porque yo no sacaba el tiempo, además he notado que estudiar no es un oficio grato para él y tal vez la imagen que el se ha hecho de mí es similar a la de un profesor de escuela y eso lo había mantenido lejos hasta el momento. O simplemente no se acercaba porque sabía que yo estaba en taller de refuerzo escolar.

Oscar fue quien lo animó a participar. Yo también lo invité, junto con su hermana Carolina, que tampoco va al refuerzo escolar, pero que como él siempre han estado en contacto indirecto, un poco afectivo conmigo. El mismo día que Camilo fue al primer ensayo, prácticamente se ganó el “puesto”. No necesitaba ser un bailarín excepcional, simplemente mostrar su energía y liderar el baile. Nadie más podría hacer ese papel como él. Ese día me dio

una gratísima impresión de responsabilidad y franqueza que otras veces había percibido en su padre, también amigo de Oscar y mío.

- Camilo, ¿a usted qué personaje le toca en la obra?

- El cartonero.

- ¿El cartonero?

- Sí.

- ¿A usted le gusta ese personaje?

- Pueesss, sí.- No se trata de una vacilación por duda sino por darse importancia. Hay en su vacilación algo de parodia de la seriedad que se dan los adultos cuando los entrevistan.

- ¿Si?

- Si.- dice enfáticamente.

- ¿Qué es lo que le gusta del personaje? ¿Por qué lo cogió? ¿Por qué sigue con ese personaje?

- Porque es el más fácil de todos.

Y, que además le encanta “tomarle el pelo” a los otros y hacerse el serio. Tiene un fino sentido del humor y una capacidad interesante y precoz para el doble sentido y la irreverencia. Como cuando sostuvo ante Diana que Nubia había tenido la culpa por dejarse hinchar la muela el mismo día de la primera presentación, solo por discutir de cualquier cosa.

- ¿Cómo se sintió Camilo después de actuar?

- ¡Aa?!- como quien no le interesa mucho, despabilándose.

- ¿Cómo se sintió usted ese día? Cuando actuaba y después,...

- Mal. Me sentí mal porqueee... porque todo nos salió mal. Y, todo nos salió mal fue por culpa de Nubia,...- Diana dice : -...de la compañera...-, Camilo prosigue para no ser interrumpido : - ... de la compañera porquee... no fue. Y, tuvimos queee... quee... eee... (pensando)... cortar unos pedazos de papel, ¡de papel!-, se ríe y hace reír a varios de los otros que están ahí. Yo corrijo, digo : -¡Del papel!.- Camilo continúa : -...unos pedazos del libreto, dee... eee... de Nubia. Y, pueesss... eso fue lo que nos dañó todo. Y se nos olvidó todo.

Diana se siente responsable y trata de defender a Nubia : -Pero tampoco fue la culpa de ella...- Luego se genera un desorden, Nubia trata de hablar, Camilo también, yo trato de callarlos y de dar la palabra...

Camilo habla más duro y consigue ser escuchado, cuando se van callando se escucha a Camilo : -La mayoría de culpa fue de lluvia, ee, de Nubia...- se ríe y hace reír a los otros.

Es un payaso empeñado en hacerlos reír a todos. “Tiene chispa”. Su posición, en síntesis depende de su franqueza, su “chispa”, pero no es un buen estudiante, es inherente a su chispa un poquito de vagancia.

### **7.3.3. Nubia**

Cuando el grupo de refuerzo escolar empezó a estabilizarse el 2o. semestre del año pasado, quedó ahí una preadolescente evidentemente mayor que el resto de los niños, empecinada en estudiar y aprender más cosas. A comienzos de 1997, sin embargo, era evidente que el grupo ya no le atraía igual que antes, los niños eran demasiado niños para ella, y eso empezaba a costarle. De un momento a otro dejó de ir al refuerzo escolar (Diario : 260, 262). Su posición

de superioridad, por la edad (y por la talla), se volvió incómoda para ella porque ya no le reportaba ningún tipo de beneficio, ni le generaba ya la satisfacción de saber más, de ser la primera en todo.

Curiosamente ella fue la última en llegar a participar con texto hablado en la obra. Y, por decirlo así, “salvó patria” porque Giovanni no había vuelto, y Oscar y yo no sabíamos a quién soltarle el papel de “ratón mayor”. Faltaba sólo una semana para la presentación en el Almirante Padilla y Giovanni no se apareció, ni dio muestras de haberse aprendido el papel completo. Así que tocó decirle a Nubia que se aprendiera el papel en esa semana, cosa que no fue tan difícil porque ella es más grande. A ella le gustó la idea y se quedó con el papel.

- ¿El teatro y las danzas son importantes para ti?

- Si señor.

- ¿Si? ¿Soonnn más importantes que el colegio, o menos importantes que el colegio?

- Noo, lógico!, menos.- Diana exclama : -¡Uooich!

Mi pregunta suena inquisidora, un poco capciosa luego de la exclamación de Diana : -¿Menos importantes que el colegio?- Nubia ríe muy suavemente.

- Bueno, por igual.- cediendo al ambiente generado en ese instante.

- ¿Por igual? Cuando termine esta presentación y cuando termine... cuando, cuando te vuelvas más grande y dejes estos talleres, tú piensas ser,... actuar, o hacer danzas, o algo así?

Ella responde como para adentro, pensando en voz baja : -Ummm, algo así,...- sube la voz, - Lo que haya aprendido de lo que ustedes hicieron.- Camilo se atraviesa desde lejos con su franqueza habitual diciendo : -... Y se pone a estudiar fútbol.

El estilo de Nubia es muy diferente al de Camilo y de Diana. Ella es más introvertida, un poco menos expresiva y más práctica, en el sentido de que el arte no ocupa un lugar tan importante en su vida. Es inteligente y juiciosa, pero no necesariamente brillante ni muy inventiva, en ese sentido es una persona que vive más de la técnica de los procedimientos aprendidos, que de la creación de respuestas originales, como si podrían serlo Diana o Camilo.

Por lo mismo, parece que este año su ausencia del refuerzo escolar tenía que ver con una pequeña rebeldía contra las autoridades que ella tanto respeta (por lo menos más que Diana y Camilo, ellos nunca respondían diciendo “sí señor”, “no señor”,...). La imagen que tienen los otros niños de Nubia es de persona responsable, pero también de “mujer rebelde”, y esto último se manifiesta también en el hecho de que ella se rebele contra el rol “delicado” de ser mujer, jugando “banquitas” con los niños y preadolescentes del barrio, y jugando bien, en opinión de Camilo. O como sucedió el día de víspera a la primera presentación durante el último ensayo, ella tenía un absceso en una muela y soportó el dolor hasta que el ensayo terminara sin quejarse. Y el ensayo fue a cielo abierto en la cancha de microfútbol del barrio.

- La mayoría de culpa fue de lluvia, ee, de Nubia,... porque ella fue la que tuvo la culpa de haberse dejado hinchar la muela- acaba de decir Camilo. Diana dice algo más allá, en tono de desacuerdo con Camilo: -Noo.

- Nubia, ¿usted cómo se sintió ese día en la casa, acostada? (Camilo dice por allá : -con dolor) ... y cuando fue al médico, ¿cómo se sintió sabiendo que nosotros nos estábamos presentando sin usted?

- No. Pues yo me sentí mal porque... porque mis compañeros estaban actuando y yo sabía que se iban a enredar porque era mucho lo que yo tenía que aprenderme. Y..., y por unas partes me sentía bien porque yo sabía que mis compañeros podían hacerlo sin mí.

- ¿Y cómo se sintió usted cuando yo fui a su casa para hablar con don Saúl a ver si la dejaba ir, y ni pudo?

- Pues yo me sentí mal porque ¿no ve que yo tenía ganas de actuar?- responde haciendo ademán de vanidad fingida y parodiando su respuesta con una entonación jocosa. Uno que otro entiende y les da risa.

La estrategia de Nubia para mantener su posición es pues la de asumir comportamientos cercanos a los hombres rebelándose así contra el orden de roles sexuales tradicionales, es valorada entonces como mujer “fuerte”, como persona responsable y juiciosa, y como la mayor de todos, la del curso más avanzado (7o.).





## 8. DIÁLOGOS Y PROCESOS

En este capítulo pretendo describir algunos de los “diálogos irracionales” que vivimos en los talleres de teatro, y/o en las presentaciones de los grupos que elaboraron montajes y los presentaron al público. Ya he explicado que esos diálogos tienen la forma de un campo y que son susceptibles de revelar el campo teatral general si se los “exprime adecuadamente”.

Siguiendo rigurosamente las indicaciones de Bourdieu para definir un campo (que son aproximadamente las de Bajtín para definir un diálogo), he mostrado primero, en el capítulo anterior, las personas que ocupan los puestos de los campos que quiero describir. En seguida mostraré los campos teatrales de los lugares donde desarrollé el trabajo de campo, desde el nivel más particular en el que se pueden expresar, que es el diálogo en escena, irracional y extra-cotidiano. Esto implica no sólo la interpretación de las dinámicas internas de la comunicación entre los actores al representar sus papeles, sino también la de las relaciones misteriosas, laterales, sugerentes, metafóricas e irracionales, de comunicación entre el público y los actores. Así como la confabulación de ambas comunicaciones a la vez agrediendo, penetrando el espacio de significados de los espectadores, pero también vulnerando (sin que el espectador lo note), la carne de ser humano que constituye el cuerpo del actor, prestado como *medium* para que por un tiempo lo posean los personajes, culpables de los sucesos de la escena.

De todos es sabido (y si no lo sabía, sépalo, que casi todo el mundo ya lo sabe) que la actuación es una situación cotidiana e inevitable del hombre. Ese es el sentido que tiene la palabra “puesto” en la teoría de los campos : ocupar un “puesto” es asumir un “papel”, convertirse en un actor de la vida corriente, tapizarse el cuerpo de máscaras, de disfraces protectores del escarnio de la desnudez interior, de la desposesión, de no ser nadie, ni tener nada.

Las posibilidades de transformación del campo vienen ya determinadas por la naturaleza de esas posiciones, es decir por el lugar ocupado en la jerarquía que constituye el campo. Dicho lugar está determinado por la confluencia de varios subcampos, que en el caso del campo cultural (y, por lo tanto, también del campo teatral que es un subcampo suyo), son variables cuyos valores positivos significan las condiciones adecuadas para la reproducción y transformación simbólica del campo mismo.

En consecuencia, los valores otorgados por la ubicación dentro de estos subcampos tienen que ver con la eficacia comunicativa y, por lo tanto, también con el contenido de lo que se pretende comunicar, es decir con la credibilidad, con el acceso a los medios masivos, con la posibilidad misma de ser escuchado y comprendido. En el capítulo siguiente, para poder hacer manejable este concepto, de subcampo, lo uso en forma de variables dicotómicas sobre la forma en que es percibido por el grupo de participantes en el evento comunicativo, como por ejemplo: situación económica relativa (tener plata/no tenerla), autosuficiencia afectiva (establecer relaciones afectivas de dependencia/establecerlas sin dependencia), edad (mayor que/menor que)... Todas ellas relativas al evento mismo de comunicación (lo cual impide y deslegitima las jerarquizaciones absolutas dentro de cualquier campo). Esta es la forma del capital simbólico del campo cultural y del teatral, cuyo carácter es esencialmente comunicativo.

Sin embargo, aquí lo que me importa es la descripción literaria que dé cuenta de el estado de la relación de fuerzas entre los actores (en el triple sentido de actor de teatro/actor de la vida corriente/actor social), de sus intereses y de sus estrategias de transformación del campo (que son también las estrategias de “llevar” la conversación, de manipularla), y del capital simbólico invertido en el despliegue de esas estrategias.

### **8.1. GRUPO “ESPÍRITUS FORTUITOS” EN MESITAS DEL COLEGIO**

En la temporada de diciembre participamos Alvaro (director), Fafo, Cristian, Tito, Alejandra, algunos niños del grupo de mimos de la “Casa de la Cultura de Mesitas”, algunos ayudantes ocasionales que incluso llegaron a actuar desde el piso en alguna presentación y, como zanquistas, Esley e Italo (de Mesitas), Oscar y yo (que íbamos desde Bogotá acompañando a Alvaro).

### **8.1.1. Recién desempacados del bus armando el “circo” : diciembre 6 de 1996**

*“Hicimos un ensayo de música para cogerle la mecánica al ritmo de zamba en percusión y luego nos reunimos para ver cómo le empezábamos. Yo comenté lo de la canción del montaje con la gente de antropología pero propuse que fuera mejor una ronda infantil o algo fácil de cantar y fácil de que el público la coja.*

*Luego pensamos en el ritmo de la ronda. Alvaro dijo que lo mejor sería que fuera una marcha y Oscar recordó una ronda infantil y corta :*

*“Pan para mi café  
quién se lo va a comer.*

*Yo, yo, yo,  
comeré, comeré, comeré”*

*La cual variamos levemente en el 4o. verso para que dijera : “por aquí, por aquí, por aquí (bis)”, haciendo la invitación a seguimos al parque. Luego con la idea de que en el parque invitáramos a la gente a bailar, añadimos la misma estrofa pero concluyendo en el 4o. verso con : “bailaré, bailaré, bailaré, (bis)”.*

*Luego Alvaro ideó encadenar el juego seguido primero de ritmo de zamba, y luego con ritmo de mapalé.” (Diario : 226, 227)*

Durante el viaje hacia Mesitas Alvaro me había sugerido ir pensando en algún juego, o algo qué hacer para la entrada al parque el día de la presentación. Esta vez éramos conscientes de

que teníamos que andar rápido porque la presentación estaba encima. Era 6 de diciembre y la primera presentación era el 19 : ¡sólo 12 días! ¿Cómo íbamos a terminar algo “bueno” en tan poquito tiempo?

-Alvaro. ¿tienes escrito algún texto?-...

Su respuesta no fue tan inmediata. Por la noche, después del primer día de ensayo, que fue bastante arduo, en el bus de regreso a Bogotá, Alvaro me decía :

-¿Viste cómo nos rindió? Ahí con lo de hoy, tenemos prácticamente dos cuadros ya para mostrar. Ahí poco a poco vamos “montando el circo”.

*“Para el primer cuadro, Alvaro me pidió que soltara al monólogo inicial de “Yo y la Noche”. Él lo vio, y le pareció que podía servir, aunque le aclaré que no me acordaba de todo. Después le pidió a Italo que se metiera y que interrumpiera, pero sin decirle cómo. Y como un rato antes habían estado recochando con Esley cantando jolgoriosa y burlonamente la canción de la vaca lechera, lo único que se le ocurrió fue meterse y atravesándoseme decir : -Tengo una vaca lechera-, y luego seguirme interrumpiendo con apartes de la misma canción pero sin cantarla. Luego Oscar empezó a meterse con un texto inventado ahí mismo que sonó un poco entrecortado, pero que, poco a poco, se ha regularizado en ritmo y ha ido cogiendo expresividad. Casi todo lo suyo en ese cuadro es una especie de demostración de arrogancia tratándose de ubicar en el contexto planteado por el monólogo (que es de un poema de Khalil-Gibran de “El Loco”) pero dirigiéndose hacia la torre de la Iglesia como en actitud de reclamación.*

*El segundo cuadro quedó a medio hacer porque ya se nos había pasado el tiempo y se acababa la tarde. Sin embargo, nos llevamos la idea de que podía salir de algunas entradas que hicimos marchando [sobre los zancos : Esley, Italo, Oscar y yo, alrededor de la plazoleta central del parque]. El primer día de ensayo sirvió para fijar, de una vez, la entrada y un cuadro y medio.”*  
(Diario : 227)

Fue inevitable la sensación juglaresca de estar haciendo un “ejercicio de improvisación”. Se me vino a la cabeza el artículo de Ferdinando Taviani que yo había leído hacía algunos meses,

sobre la “improvisación” en la *Commedia dell’Arte* italiana del siglo XVI, en la que los actores mejor dotados eran capaces de componer obras de teatro con una preparación mínima aprendiendo cantidades enormes de versos a lo largo de su vida que luego mezclaban al salir al escenario dando la impresión de estar inventando “algo nuevo”, y sorprendiendo por su agilidad mental para resolver los problemas que se presentaran en el desarrollo de la actuación. Al fin y al cabo, Alvaro me hizo remitirme al repertorio conocido de antemano, con la diferencia de que no tenía que reordenar los versos para dar la impresión de “algo nuevo” : como en Mesitas nunca vieron *Yo y la Noche...* además las interrupciones de Italo y de Oscar le daban bastante dinamismo a ese monólogo que, en sala de teatro, con luces y estático!, quieto!, como temeroso,... capturaba de otra forma, de una forma que difícilmente podría atrapar al público en un espectáculo de calle.

En este primer día de ensayo Esley no se notó mucho. No tenía nada que decir, se la pasaba jugando a hacer maromas, piruetas y acrobacias en los zancos. Lo que más le preocupaba era que Oscar y yo le enseñáramos lo que supiéramos (algo que fuera difícil de hacer, un reto a su habilidad en el manejo de los zancos). Yo no tenía mucho que enseñarle, así que Oscar fue el que le mostró algunas cosas, pues ya él había hecho alguna fama como “destructor de zancos” en Mesitas. Y se necesita ser un buen zanquista y exigirle mucho a los zancos para romperlos con la rapidez que él lo hacía.

El ordenamiento jerárquico que en los días siguientes operó en las dinámicas internas del grupo de teatro quedó establecido ya desde este primer ensayo. Los criterios que lo determinaron, es decir, la forma del capital simbólico manejado internamente en cuanto campo teatral, por nosotros fueron : 1) los zancos y 2) la actuación. Sin embargo, otros criterios culturales influyeron notablemente sobre las relaciones internas entre ellos y nosotros. Ellos : los de Mesitas, más jóvenes e inexperimentados, subordinados a Alvaro (profesor de teatro), atormentados por muchos problemas en sus casas, etc. Y nosotros : los de Bogotá, mayores en edad, con experiencia como zanquistas y como actores, amigos de Alvaro (director del grupo de teatro) y a los ojos de los muchachos de Mesitas con vidas más cómodas o mejores que las de ellos (independientemente de que se pueda decir que fuera así).

En virtud de esos significados “desiguales” establecidos en nuestro primer “diálogo”, Oscar, Alvaro y yo nos erigimos ante ellos como “los dominantes”, como “La Voluntad Homogenizadora”. De hecho, nosotros determinábamos qué es montar “bien” en zancos y qué es “actuar”, no porque así lo hubiéramos resuelto, sino porque la relación se planteó así desde el principio. Esley, Italo y los demás preguntaban al comienzo : -¿Usted hace cuánto monta zancos? -e incluso hacían comparaciones y conjeturas de “quién le enseñó a quién” y establecían quiénes eran los más “duros”, los que saben, a los que hay que aprenderles algo.

### **8.1.2. Primera presentación : diciembre 19 de 1996**

Las expectativas que todos teníamos sobre si saldría bien o no, habían sido disipadas poco a poco por Alvaro :

- Lo que vamos a presentar es solamente un ensayo -decía, con la intención evidente (más para Oscar y para mí, que para ellos) de tranquilizarlos un poquito y no la fueran a “embarrar” por exceso de nerviosismo.

El sólo título ya había causado algún impacto en la vida del pueblo. El párroco había hecho ya algunos comentarios que indicaban que no le gustaba que se hiciera semejante uso del nombre de Dios al lado de una grosería : *Dios es bueno pero no pendejo*, y que en todo caso el no recomendaba la obra a sus feligreses. Sin embargo, el público de la obra seguramente estaría integrado en su mayoría por turistas bogotanos que viajan a Mesitas masivamente en época de vacaciones como en esos días, y ellos seguramente nunca se habrán enterado de las recomendaciones del párroco del pueblo.

#### **8.1.2.1. Entrada y primer cuadro**

*“La salida, con “Pan para mi café...” fue difícil porque estábamos como desconcentrados, pero en el camino hacia el parque nos fuimos metiendo, y cuando llegamos había buen ambiente, ¡Claro! No mucho público, porque no es tan grande el pueblo, y supongo que no todos se habrán enterado.*

*El primer cuadro empezó bien. Me sentí completamente posesionado del monólogo hasta que, más o menos a la mitad, comenzaron a sonar las campanas de la Iglesia, y sentí que mi voz no podía competir con ellas. Luego Oscar entró desconcentrado y no interrumpió donde tenía que interrumpir. Pero, con todo, no se vio tan mal.” (Diario : 231)*

La interrupción de las campanas tuvo repercusiones a lo largo del resto de toda la presentación. Lo primero que se me vino a la cabeza, mientras representaba el monólogo, fue : -¡Qué cura tan vivo!, le caímos mal y nos quiere hacer competencia.- La concentración ganada al comienzo se perdió y yo no pude quitarme la idea de que nos habían querido callar a punta de campanazos. Todas las imágenes caricaturescas de curas tradicionales y cerrados (verdes y avarientos) se me pasaban por la cabeza, imaginando cómo podría ser éste, que no apoyaba el arte. Y mi propia imagen vista por un personaje de tales características se me aparecía como la de un libertino, adúltero, la amenaza de las señoras del pueblo, andando semidesnudo (descalzo y con una pantaloneta rota) de la Casa de la Cultura al Parque Principal, vicioso, borracho, pecaminoso... perdiendo el tiempo en la calle en lugar de estar trabajando, igual que todos esos muchachos vagos del pueblo admitidos al grupo de teatro, como todos los que se hacen llamar artistas.

Sin embargo, aún hoy, casi diez meses después de aquel incidente, no puedo asegurar que él lo haya hecho a propósito. De todas formas, a la misma hora celebraba una misa. Competíamos con él atrayendo fieles, quitándoselos!

#### 8.1.2.2. Segundo y tercer cuadros

Estos dos cuadros dependían más de los muchachos de allá que de nosotros. Alvaro quería que ellos se vieran porque eran los de ahí mismo. Sin embargo, no podía embolarlos con mucho

texto. Hizo el intento con el tercer cuadro, a ver cómo les iba con texto y los ensayó muchísimas veces. Fue el cuadro más ensayado y más trabajado de todo el montaje. El resultado fue regular porque dependía de la concentración que Italo le pusiera y él no es estable como actor, con mucha frecuencia decepciona.

*“El segundo cuadro salió bien, por lo fácil. Solo era la marcha de los zanquistas, una parte de levantar la estructura central de guadua [en forma de tienda india de película gringa] y darle vueltas saltando. Y luego Tito haciendo preguntas desde su bicicleta alrededor de nosotros : - ¿José ?... tú eres José ? ... no es cierto ?- con cada uno de nosotros, y usando diferentes nombres, para luego salir ante una reclamación de respeto por el personaje de Oscar (zancos forrados en blanco, capa amarilla y pantalón negro).*

*El tercer cuadro me gustó mucho al comienzo porque Italo entró concentrado y completamente apersonado de su papel. Y Esley se vio bien porque domina muy bien los zancos. Pero se diluyó un poco con la entrada de Cristian (que estaba en el piso), no porque haya actuado mal, sino porque creo que no me gustaba esa parte [reconozco mi sesgo]. Preguntaba Cristian : -¿Maní?- respondía Esley : -Licor de pasas-, -¿maní?-, -Licor de yerbabuena-,... y así con varios licores.*

*Hasta que entraba la bicicleta con Tito montado sobre ella gritando : -¡Extra ! ¡Extra... ! ... la noticia fresca, compre antes que se le coagule la sangre-, salía Esley, y al cabo de un rato, yo entraba a echar a Tito del parque porque se supone que no se pueden usar bicicletas ahí.”*  
(Diario : 232)

Las intenciones de Alvaro, de mostrar a cada uno haciendo lo que más sabe se habían materializado en ese tercer cuadro. La discusión entre Italo y Esley resultaba en una pelea actuada en los zancos, de la cual Italo salía mal librado y caía al suelo. Pero que en realidad era a la vez otra pelea, también actuada (casi un juego de fuerzas, un deporte de contacto), entre los actores mismos que representaban los personajes, en cuanto a su habilidad como zanquistas y en cuanto a las tensiones generadas por su amistad.



*- Si, es que yo interrumpía, pero es que Esley solo miraba, y él era como el bobo del cuento. Porque él sólo miraba y hacía gestos no más, pero él no hablaba. Él no hablaba nada.-*  
(Entrevista a Italo de mayo 16 de 1997)

Y efectivamente Esley no hablaba porque Alvaro no se lo había permitido (le dejó poco texto). Él no era un buen actor, sus movimientos eran demasiado acartonados, cerrados e inexpresivos y su voz demasiado débil para poderla proyectar bien. Las intervenciones habladas de Esley eran mínimas. Aquí Italo entiende el papel de Esley como el de un bobo, cosa que no era evidente para el resto de los actores, ni para el público, se está refiriendo por lo tanto a una calificación de la actuación de Esley en la competencia (en el duelo, la lucha) que ellos sostenían ambivalentemente más como amigos y como zanquistas, que como los personajes representados.

*“Pues que él estaba viendo los cuadros y yo me metí de sapo a decirle quee..., empecé a hablarle «cháchara»<sup>64</sup> del arte. Entonces como que a él no le gustó,... y nos empezamos a insultar. Que él me decíaa... yo le dije una vaina y el me dijo,... Y desde ahí empezó. Desde ahí empezó el cuento ese que empezamos a insultarnos. Y dijimos quee,... que -¡su madre!-, quee... empezamos a pelear. Que el sabía más arte que yo y yo que él...”* (Entrevista a Italo en mayo 16 de 1997)

#### 8.1.2.3. Final.

De todas formas faltó tiempo para preparar el último cuadro. A mí no me gustó. Oscar había “metido la mano” demasiado, elaborando una coreografía que para él era importante porque la gente que estaban en el piso no habían tenido la oportunidad de mostrarse en los otros cuadros y de todas maneras ellos habían estado constantemente ahí. Sin embargo, no había claridad en cómo acabar el montaje, cerrar una historia siempre es difícil, y Alvaro solamente tenía claro que las últimas dos intervenciones debían ser la mía, volviendo al comienzo para decir de nuevo (igual que en *Yo y la Noche*): -Dios de las almas perdidas, tú que estas perdido

---

64 Término despectivo : “carreta”, basura.

entre los dioses. ¡Escúchame!.- Y la de Oscar burlándose de mi súplica y concluyendo que - Dios es bueno pero no pendejo!

Alvaro, que había visto a Oscar trabajar con los “pelados” del piso, y con Alejandra, y ellos querían figurar, le había dejado libertad de trabajar un cuadro y Oscar lo hizo aunque el resultado no nos haya convencido del todo por su desconexión argumentativa con el resto de la obra.

*“El último cuadro empezaba después de que yo salía a llamar a la policía (para que me ayudaran a echar a Tito, vendedor de periódicos).*

*Entraban varios del piso haciendo una especie de coreografía con “paso de garza” que se transformaba en mapalé. Después yo entraba a callarlo y detenerlo todo con un grito y a dejarlo que siguiera con otro grito.*

*En un silencio [de esos que yo generaba con las órdenes de mi personaje], entraba en rollos Tito y quedaba tendido en la mitad pero como no lo habíamos ensayado casi, quedó hacia un lado y lejos de la estructura de guadua (yo había pensado que quedaría debajo de ella) y eso confundió a los zanquistas, que improvisábamos un diálogo [ilegible]<sup>65</sup> ahí. Esa fue la peor parte.*

*Al final salimos a saludar [hacer la venia] un poco desordenados pero recibimos algunos aplausos de un público desconcertado y boquiabierto que seguramente quedó con la sensación de no haber entendido. Lástima no saberlo mejor con algunas entrevistas<sup>66</sup>.” (Diario : 233, 234)*

El poco éxito de la coreografía también se debió a que si en la obra había zancos, era inevitable que la oposición alto/bajo diera el privilegio a los que estábamos arriba. Incluso en facilidad para proyectar la voz, los zanquistas teníamos la ventaja. Por otro lado, los que participaron en la coreografía (llamémoslos “bailarines”) por ser bastantes y por estar

---

65 Parece que la palabra es “cortado”, podría ser “inventado”, o “entrecortado”.

66 Después de la presentación del día siguiente, en el barrio Barranquilla pude hacer algunas entrevistas al público sobre la forma en que sintieron e interpretaron la obra, como se verá más adelante.

bailando, haciendo todos lo mismo, sin diferenciarse, participaban como masa homogénea. Ninguno de ellos pudo figurar como personaje individual. Su actuación además, estaba determinada por los designios de los zanquistas, a través de mis órdenes gritadas y señaladas y a través de las actitudes despectivas ante “el muerto” (como fue interpretado Tito por la mayoría del público) una vez que éste apareció en escena al final, antes de las dos intervenciones, de Oscar y mía que terminaban todo.

### **8.1.3. Última presentación : diciembre 27 de 1996**

Yo había quedado pensativo y un poco decepcionado de la segunda presentación (el 20 de diciembre) y nos habíamos venido para Bogotá a cumplir con otros compromisos. Antes de despedirnos y de cuadrar lo del siguiente viaje a Mesitas, para la presentación de la misma obra en la Semana de la Luz que se celebra allá en la última semana del año, nos pusimos de acuerdo para pensar ambos, cada uno por su lado, en ideas para el final. Tenía que ser un cambio notable porque no nos gustaba. Había demasiadas frases sueltas sin conexión y las acciones estaban demasiado dejadas a la arbitrariedad de los zanquistas, no expresaban prácticamente nada.

Una de las interpretaciones del público fue que los dioses habían castigado con la muerte al vendedor de periódicos que un cuadro antes había entrado en bicicleta a la plaza y que los dioses-zanquistas estábamos celebrando su muerte, como un escarnio divino! Lo cual distaba mucho de lo que yo quería comunicar en ese cuadro. Pero como hubo tantas intervenciones de Italo, Esley y Oscar sin orden y sin orientación específica de contenido, esa no resultaba ser una interpretación aberrante, sino el resultado de todas las recriminaciones injustificadas y en desorden que cada quien iba echando para llenar el “hueco del último cuadro”. Como experimento fue interesantísimo, pero la última presentación tenía que aprovechar todos esos detallitos para hacer la mejor que las primeras.

El 27 de diciembre en la mañana, Alvaro y yo nos pusimos a charlar en el bus y le mostré un escrito mío, conformados por fragmentos de una poesía que había escrito algunos meses antes

y que me parecía que se podía ajustar. A Alvaro le gustó y me propuso además, que hiciéramos algo para captar la atención del público y para hacerlo participar más activamente en la obra. Le sugerí que repartiéramos algo, una fruta, o algo así y lo quedamos pensando. Horas más tarde compramos un racimo de “bananitos” (también llamados “bocadillos”) y decidimos que eso era lo que íbamos a repartir. Alvaro me indicó cómo seducir al público para comer esa “fruta prohibida” e invitarlos al placer y al pecado

*“... en el segundo alto del mapalé, la atmósfera estaba quietísima, como en un betamax con el “stop” accionado, pero yo si podía moverme (era mi papel, ni el público, ni ningún otro actor tenía un papel semejante en ese momento).*

*- Todos están donde no debieran, y donde debieran estar no están!*

*Y corrí a Yezid de su puesto (ordenándoselo), quien no sabía si tenía que hacer caso o no porque fue un actor de emergencia, y es aún muy “pelado” (tiene solo como 11 años), luego hice correr a otro actor, no recuerdo a quién. Finalmente, miré entre el público, en busca de una cara atenta, que respondiera a mi necesidad de cambiar todo de puesto y ubiqué a un joven de unos 20 años que estaba delante de su grupo de amigos, y le dije que se sentara dos metros más adelante, él vaciló, lo vacilaron sus amigos, pero finalmente se levantó y fue a sentarse donde le dije. Luego lo mismo con otro joven como de 25 a 30 años y con un señor ya mayor, con la cabeza cubierta de canas, que pensé que no me iba a hacer caso. El éxtasis fue decir : -¿Todos! ¡Cóoorranse de su puesto! ¡acéerquense! ¡háganse más adelante! que esta obra es de ustedes...“ (Diario : 239)*

Los altos del mapalé tuvieron esta vez una función precisa. El primero, para establecer la relación de diferencia temporal entre las “bullas” y los “silencios” de manera que los silencios fueran momentos especiales de tensiones concentradas en “qué va a pasar”. El segundo para acercar a la gente, ofrecer la fruta e invitar al placer y al pecado. Y el tercero para la entrada del muerto en rollos.

Sin embargo, en la práctica, no todo salió tan bien como estaba planeado y los altos se revolviéron un poco porque no alcanzamos a ensayar antes de la presentación y tal como yo se lo había pintado a Alvaro, el puro final dependía mucho del texto de mi poesía que, también

por falta de ensayo, no salió del todo bien porque me concentré demasiado en recordarla y la actuación fue volátil, además de que Italo, Esley y Oscar no habían reconocido bien los sitios dónde cortar, no los habíamos acordado con la precisión suficiente.

De todas maneras, desde esta monografía resultó para mí muy interesante esta tercera presentación por el campo teatral que plantea más explícitamente entre el público y los actores, y que en las presentaciones anteriores no se había manifestado tan visiblemente. Era una necesidad de Alvaro y nuestra, los encargados del espectáculo, hacer participar a la gente de alguna forma. En la exploración de maneras de comunicarse con el público para generar en él una experiencia estética, de las sensaciones y de los sentimientos (y que es una intención inherente al oficio artístico, no siempre revelada en forma explícita, como, sacrílegamente, hago aquí), decidimos ensayar en esta ocasión generando una confusión en el público dirigiéndonos directamente a algunos, en nuestra calidad de personajes de ficción, de otra realidad, de dioses superiores,... para ordenarles primero a algunos, y luego a todo el resto que se corrieran de su puesto, una agresión solamente tolerada a personajes de fantasía en los que se cree, ya sea con la razón o con la imaginación : duendes, hadas, geniecillos minúsculos, brujas, magos, bufones, héroes, santos, herejes, dioses y demonios... para «decirles», a las personas del público, que “están adentro”, que son más que simples espectadores, para indicarles que nos estamos «comunicando con ellos».

Pero hay también un acto de rebajamiento de parte nuestra en la dependencia establecida de antemano con respecto a la experiencia vivida por ellos. Nuestra satisfacción depende de que generemos sentimientos o no, de que haya en realidad una experiencia estética, de contemplación y participación a la vez. Y notamos que la hay, por las disposiciones corporales de las personas que asisten, por su troncos y sus cabezas erguidos e inclinados en dirección al centro de las acciones sobre la plazoleta del parque principal, por sus risas de emoción, satisfacción o burla, y por los comentarios entre ellos en voz baja que señalan un detalle u otro.

Desde este lado de la realidad, el público es el que determina los símbolos que se reproducen y los que no. Desde el otro lado, el de los personajes que emergen a este lado para tocarlo a través de nuestros cuerpos de actores, ellos son “los que mandan”. Si la gente se sintió invitada al placer y al pecado y por un momento pudieron vivirlos, significa que la estrategia de los personajes del otro lado, que de todas maneras son creados por nosotros, los que actuamos, fue un éxito, o simplemente que funcionó. Si en cualquiera de los dos lados un bando : ya sean las personas reales actuando como espectadores, o los personajes representados suprimen la participación y evitan ser influenciados por el otro, estamos en el medio de lo que Bourdieu (y antes Althusser) han llamado aparato, en el umbral del totalitarismo.

## **8.2. GRUPO “HORIZONTES” EN LA LOC. 1, USAQUÉN, SECTOR CODITO**

Lo que me parece interesante del proceso de formación actoral, que orienté durante mes y medio (entre enero y febrero de 1997) con jóvenes del sector Codito, al nororiente de Bogotá, es que haya sido planteado como un taller que no depende de la presentación de una obra para el público al final, sino que lo importante fuera la formación actoral de los jóvenes antes de ponerse a hacer planes de dramatizaciones de baja calidad, como si el teatro fuera solamente el juego de arremedar a la gente, o de imitar animales y cosas. Durante el mes y medio que duró la secuencia de talleres, pude estar bastante cerca (prácticamente metido ahí) de la vida cotidiana de los que participaban en los talleres y ver de qué manera las herramientas de actuación de los talleres aportaban a sus modos de relacionarse con las demás personas en la vida corriente, ver “qué tan bien representaban sus papeles de personas reales en el mundo real”.

Los talleres generaron situaciones interesantes de campos teatrales que reflejaban, como una metáfora en movimiento, aspectos de su vida en el “lado de afuera”, en el “mundo real”, exterior al “ambiente artificial”, “de laboratorio”, de los juegos de actuación. El primer “diálogo” que mostraré no fue un taller, pero gracias a un conjunto de circunstancias

particulares de ese momento, generó un ambiente similar que quiero retratar, por las ambivalencias y contradicciones que permite entrever.

### **8.2.1. Una charla sobre el pensamiento maquiavélico : enero 3 de 1997**

*“En medio del ambiente de jolgorio y mamadera de gallo, desde mi puesto, sentado en la cama de Leo, recostado contra la pared, escuchando que de pronto se habían puesto todos a hablar de poesía, por unos poemas que Antuco le escribió a Miriam, y que acababa de leernos, se me ocurrió echar una poesía corta que yo recordaba de memoria : “Separación”<sup>67</sup>, pero como capté que mi poesía no venía al caso, y todos habían puesto algún cuidado, eché un cuento de Khalil-Gibran, matizándolo con ademanes y gestos desde mi posición de “pachá”, recostado en la cama contra la pared. El que es el de “la Ciudad Santa”, y lo maticé un poco parecido a la forma en que construimos la adaptación del monólogo de “Yo y la Noche” en la época que dominaba todo el texto y me ponía a mamar gallo con movimientos y gestos para darle doble sentido y divertirme en los ensayos.*

*Por momentos se me iban y distraían, pero el cuento los traía con instantes fuertes que tiene, como el grito de dolor<sup>68</sup>, o como el murmullo<sup>69</sup>, pero lo más fuerte del cuento es la ceremoniosidad puesta en la cita bíblica : -Si tu ojo derecho te escandaliza, arráncalo y échalo lejos porque es mejor para ti que uno de tus miembros perezca, a que todo tu cuerpo sea arrojado al infierno. Y si tu mano derecha te escandaliza, arráncala y échala lejos, porque es mejor para tí que uno de tus miembros perezca a que todo tu cuerpo sea arrojado al infierno !- que desenvuelve la intriga puesta en el comienzo del cuento y explica todo. El final es muy suave y todos entienden fácilmente que el cuento acaba porque es muy fácil soltar el cuerpo con la explicación de : -...al*

---

67 Gracias a que no /te he visto, /te percibo /como un Dios, /algo distinto, /en la prisión /del corazón /que ya no siento.

Gracias a que ya /nos alejamos, /somos solo un par /de solitarios, /y una libertad /fugaz de labios.

68 Al ver cientos de manos y ojos, todos arrancados : -¡Ay... ! ¡Qué conquistador tan terrible cometió tanta maldad con ustedes!?

69 Y entre ellos escuché un gran murmullo, y uno de los más viejos avanzó hacia mi y me dijo : - Nosotros hicimos esto. Dios nos convirtió en conquistadores del mal que había en nosotros...-

*día siguiente, abandoné de inmediato aquella ciudad santa, porque yo ya no era demasiado joven y podía leer las escrituras.-*

*Apenas había terminado, cuando Charly se dirigió hacia mi y me dijo : -Entonces, es como una crítica a los que leen la Biblia así,... como sin entenderla... ?- y los otros asintieron la pregunta, como esperando que yo aprobara el comentario. Sentí que había logrado intrigarlos y me sentí halagado porque noté que se habían metido en el cuento y que los había tocado y que lo habían interpretado “bien”, a su manera. Fue un instante chévere, recibir [interpretación] sin pedirla,... les dije que sí.*

*En esa misma posición asumí varias actitudes bajo tensión expresando algo de locura. Cuando me dijo Charly que Leo como que venía al día siguiente, yo me contorsionaba en actitud de ansiedad, exagerando la vocalización y cerrando los labios apretadamente como para decir -¡Ummmm !- con algo de placer, diciendo -Leo, venmmm- apretando la [v] y la [m], -te estamos esperando...-, les daba risa, pero nadie siguió el juego.*

*Más tarde se quedó dormido Andrés, y Alcira se vino a hablar con Antuco y conmigo. De pronto se me ocurrió preguntarle cómo era ella : -Alcira, ¿tú cómo eres ? pero ante su desconcierto, le boté la pregunta a Charly, él dudó un rato, movió sus pupilas a un lado para pensar, dudó y dijo : -Yo soy como loco,... trato de ser libre-. Adriana no supo qué decir, y Alcira no quiso responder porque no le gustó la pregunta, pensaba que era como una trampa. Hablamos un rato, le expliqué que yo solo quería saber quién creía ella que era y ella me dijo que no quería que la clasificaran, que no le gustaba.*

*Como estaba sonando música porque el equipo estaba prendido, ella hizo un comentario sobre la canción que estaba sonando, dijo que no le gustaba. Yo le hice un reclamo suave : -¿Por qué clasificas esa canción ? estas separando las canciones que te gustan de las que no te gustan-. Ella rió con algo de pesadumbre : -No me juzgues así, no me gusta que me juzgues así-. Generé una situación doble en la que no queremos ni clasificar, ni ser clasificados, pero no podemos evitar lo uno ni lo otro porque siempre que pensamos lo hacemos.*

*Alcira participó activamente en la construcción de esa sensación y le dije que sus ideas eran lo más importante de un antropólogo francés de moda : Leví-Strauss, y ella se sintió halagada. Los tres resultamos hablando de Maquiavelo. Me encantan esas situaciones....*



*Me parece que puede ser un buen momento para lo del teatro y que la relación que estoy estableciendo ahí es muy propicia.” (Diario : 242, 243)*

Ese día quedó relativamente establecido mi “puesto” en el campo de relaciones que, luego, poco a poco, construimos en los talleres de teatro. Mi autoridad como profesor de teatro aterrizó en territorio conocido : el de la capacidad para generar situaciones de “doble vínculo”. El ambiente fue preparado por la expectativa acumulada de varias semanas en las que yo había estado yendo con bastante frecuencia, por el rumor que fuimos regando de que yo iba a ser el profesor de teatro y que iba a hacer unos talleres de eso en enero, en lo que quedara de las vacaciones, y finalmente por el cuento de Khalil-Gibran, que inevitablemente (contado a personas católicas o que se hayan formado en la doctrina católica<sup>70</sup>) genera un doble vínculo por el horror (la pérdida de manos y ojos de toda una ciudad) nacido de una interpretación demasiado fiel (fundamentalista al extremo) a la “palabra de Dios”, es decir, un “doble vínculo” entre el horror y la palabra de Dios que lo engendra y lo legitima, pero que indica a la vez el carácter horrendo de ese proceder, o que puede conducir, por esa vía, a deslegitimar la “palabra de Dios”... depende de como lo tomen. Esta capacidad de generar situaciones ambiguas tiene que ver con la expresividad “literaria” del estilo de la que esgrimí hoy contando el cuento Khalil-Gibran. Y la expresividad por sí misma puede bien haber sido uno de los elementos que determinaran las dinámicas internas de los talleres.

Alcira, por su parte, defendió su posición ambigua en virtud de ser inclasificable. Pero en su parte de la conversación se subordinó a mí, en virtud de mi supuesta intención de clasificar a la gente, de tener herramientas para hacerlo y de la capacidad para generar situaciones ambivalentes que confunden.

Pero aquí, en el grupo Horizontes, ¿cuál fue la forma asumida por el capital simbólico en los talleres de teatro?, en el particular ambiente generado dentro de ellos?, e incluso fuera, en la forma de relacionarnos “los de teatro” y yo, con el resto de la gente? A juzgar por esa primera

---

70 ... y supongo que en cualquier religión que tome la Biblia como libro sagrado

charla ambivalente, creo que el significado del teatro transmitido a través de las imágenes que generé, como en el caso de esa noche fue un significado relacionado con las situaciones de “doble vínculo”, y con las risas ruidosas, burlescas y casi amenazantes. En la negativa de Alcira a ser clasificada hay algo de eso mismo también. Más adelante mostraré cómo la capacidad para generar y vivir este tipo de situaciones, y la expresividad literaria en el sentido que la expliqué más arriba, establecieron los “puestos” para el funcionamiento interno de los talleres.

### **8.2.2. El paradero de buses : enero 14 y 15 de 1997**

#### 8.2.2.1. Primer día : Descripciones de gente común y actuación en el paradero

*“Chamarra, jean, maleta negra, joven, zapatos Apaches, piel blanca, sin peinar, iba un poco alegre caminaba saltao, camiseta de flores, era bajita.*

*Tenía 19 años, esperaba el bus, parecía dirigirse a su trabajo. Era una buena persona, tratable y amigable. Su rostro y su caminar hacían pensar que iba tarde, iba que caminaba un poco rápido, y además cogió el primer bus que salió...*

*... se sentó en la primera silla que encontró, buscó la plata para pagar” (descripción del Choco en el ejercicio del 14 de enero)*

Chocolate fue el primero en leer la descripción de la persona escogida de entre los transeúntes que esperaban la salida del bus en el paradero de la esquina del barrio Estrellita con Buena Vista. Le dije que al final de todas las descripciones hacía el comentario. Le dije a Antuco que siguiera con la descripción de él :

*“Martes madrugando a las 7 :45*

*Chaqueta y pantalón JEAN / pelo largo / tenis blancos nike / camisa café con flores /*

*tez blanca / uñas largas / rostro / labios no pintados / ojos tampoco y grandes /  
nariz grande / boca mediana / cachetes flacos / el cabello cubría sus orejas y la espalda /  
cola no muy grande / pantalón chicle /*

*camina dejando caer el cuerpo sobre sus piernas / aparentemente seria y malgeniada /  
tenía frío / iba de afán / observaba un bus con frecuencia//  
llevaba el cabello a medio recoger / no se veían los senos, [ni] el color de los ojos,[ni] los dientes,  
[ni tampoco] si tenía o no cicatrices, manchas, lunares, etc. en el rostro /  
su piel completamente descubierta, no pude observar...*

*Montó en el bus intermedio SFQ-563 de Santafé de Bogotá  
ventana izquierda, puesto cuatro,  
recargada contra la ventana, y su vaho o respiración opacaba el vidrio*

*Dos hijos / el esposo le cascaba con la olla Express  
sufría insomnio / sus hijos le pateaban el rostro contra la pata de la cama”  
(descripción de Antuco de enero 14 de 1997)*

Noté que Antuco había sido bastante más detallista y que había tenido en cuenta mucho más que Chocolate la sugerencia que les hice al principio de no hacer descripciones rígidas, sino intuir algunos datos que hicieran falta y ser lo más imaginativo posible con las descripciones de la gente, incluso inventar detalles que explicaran su comportamiento observado esa mañana mientras esperaban el bus. Pero aún así no describió posturas o movimientos específicos.

*“Fue la primera persona que vi al dar la vuelta en la esquina, parece que lleva poco esperando el bus, porque no se le ve cara de tener afán. Está apoyada sobre un pié y el otro adelante, tiene los brazos cruzados. Es una señora como de unos 40 años de edad, altura normal, cabello corto y mono, piel blanca, lleva puesta una falda azul oscuro con un bleiser del mismo color, una blusa blanca, medias veladas color piel y unos zapatos negros de tacón medianos, muy bien embetunados. Algo que en llamó la atención era que iba muy bien maquillada. Se veía bien, se nota que le tiempo a su arreglo personal. Además, llevaba un bolso negro, más o menos grande y una bolsa azul y blanca.*

*Por su aspecto parece que su trabajo es exigente, en cuanto presentación personal se refiere, y no sé si es porque hoy es martes (comienzo de semana) o porque su trabajo no es pesado, pero no se le ve cara de cansancio o desagrado.*

*Al rato de yo estar mirándola, bajó al paradero de buses y fue a mirar qué bus iba a salir, pareció que se le hizo tarde o quería llegar temprano a su trabajo ; un bus de esos estaba de salida y ella fue una de las primeras personas que se subió al bus.” (descripción de Alcira de enero 14 de 1997)*

La descripción de Alcira me gustó mucho, y como fue la única en describir posturas corporales (“...está apoyada sobre un pié y el otro adelante, tiene los brazos cruzados”) fue también la única en que pude contrastar con la otra parte del ejercicio, que era la parte propiamente de actuación.

*“... les pedí que las leyeran en voz alta, total, la gente ya se había montado en el último bus que salió. No hice comentarios mayores, sólo sugerencias sobre cosas que podrían haber incluido (pero que no “vieron”)...”*

*El “ejercicio supremo” (lo llamo así porque noté que les costó más que el resto del taller) consistía en tomar el personaje descrito y representarlo en el paradero.*

*El problema para ellos era: - a quién le toca primero?-,... [En suerte] le tocó a Antuco, opuso un poco de resistencia al principio, pero luego se animó y se dirigió al paradero, un poco parodiando su personaje y medio riéndose.*

*Cuando llegó al paradero se detuvo al lado de una señora mirando hacia acá, sin saber qué hacer. La señora se asustó y se corrió a un lado protegiendo su bolso. Luego le dije a Choco que pasara. Lo hizo, pero sin representar el personaje que había descrito, y sin saber tampoco, qué hacer. Al poco rato ya estaba riéndose sin poder controlarse aunque procurando hacerlo en silencio.*

*A Alcira le tocó después. Pasó sin afán, aunque su caracterización fue también muy vaga<sup>71</sup>. A todos les resultó pasando que su personaje no se notó mucho, no representaron las características descritas. O sucedía que las características descritas no abarcaban características representables, enfatizaron más en colores que en posturas y movimientos.*

*De regreso en la sede, nos encontramos con Andrés [el novio de Alcira], quien nos estaba buscando. Le pedí que se quedara callado mientras terminábamos el taller.*

*Intercambiamos comentarios. Enfatiqué mucho en lo de la tensión para definir los movimientos para hacerlos más reales, y les pregunté al final cómo les estaban pareciendo los talleres, y si no habían cosas difíciles o aburridas en ellos. Me dijeron que bien. Que solo les había dado un poquito de pena pero no más. Estuve tranquilo y contento después.” (Diario : 247, 248)*

Ante la necesidad de ejercitar más la tensión en el momento de actuar, les propuse trabajar en eso al día siguiente y les dije que continuaríamos desarrollando la idea del paradero y del bus urbano.

Cuando yo pasé haciendo el papel de un señor que cargaba una maleta pesadísima, pero inexistente, imaginaria, pero que era tan pesada que me hacía curvar el cuerpo para poderla cargar, la gente del paradero se extrañó un poco, pero la señora que se había asustado con Antuco ya no se asustó más. Llegué a donde estaban ellos, bajé mi pesada maleta al piso para descansar y me senté sobre ella para que nadie me la fuera a tratar de robar o lo que sea, y me puse a esperar el bus. Inmediatamente Antuco y Chocolate dejaron sus actitudes risueñas e hicieron el esfuerzo de representar un papel. Alcira siguió con sus brazos cruzados y su pierna más adelante que la otra, aunque a veces cambiaba. No hubo acción, por lo menos no diferente a la que yo propuse, recuerdo que desde mi puesto le pregunté a un señor la hora y me dijo qué hora era (no recuerdo el tiempo que me dijo, sólo la situación). Finalmente, me aburrí de que no pasara nada, y me levanté para decirles que nos fuéramos para la sede.

---

71 A duras penas se apoyó en un pié y puso el otro adelante mientras cruzaba los brazos. Nada más!

En este taller no se revelaron oposiciones notables, diferentes de la mía con respecto de ellos. Estimo que fue por la ausencia de interrelación que hace que las actividades sean prácticamente individuales. Eso cambiaría en los talleres sucesivos, no siempre con buenos resultados. La descripción y las actitudes corporales de Alcira, aunque leves, fueron muy interesantes pero nada más.

#### 8.2.2.2. Segundo día : calentamiento y ejercicio de tensión

*“Cuando llegamos, yo tenía en la cabeza la idea de continuar lo empezado el día anterior en el paradero de buses. También pensaba en algo parecido a un mini-taller que hice en Mesitas en uno de los ensayos para mantener ocupados a algunos de los del suelo que no iban en el cuadro 3 (sobre el arte) de Esley e Italo, al que Alvaro le ha dedicado bastante tiempo.*

*El mini-taller de aquella vez había terminado en un ejercicio de tensión para simular una cagada fuerte, exagerando los gestos de dolor y de placer acompañados de sonidos guturales bruscos.”*  
(Diario : 248)

El taller tuvo entonces dos partes. La primera dedicada especialmente al calentamiento y a ejercitarnos más en ejercicios de tensión e imaginación de objetos con los cuáles interactuar como si fueran objetos reales. Y la segunda para construir un pequeño juego de actuación basados en la idea del paradero de buses que habíamos visitado el día anterior.

Ante el cansancio de todos los que estábamos (incluido yo), introduje el calentamiento con mucho cuidado, sin imponer órdenes, sino infundiendo los pasos por mi actuación. Invitándolos a sentarnos, luego a levantarnos y cambiando de puesto arbitrariamente, con naturalidad, como si eso fuera lo que había que hacer, como si de verdad yo quisiera sentarme y luego cambiara de opinión. Los pasos del calentamiento debían llevar progresivamente y con suavidad a los ejercicios de tensión, que en este caso consistían en hacer un balanceo sobre las piernas flexionadas con rodillas hacia afuera, hacia un lado y luego hacia el otro, con ritmo y luego imaginando que al llegar al extremo de cada lado estirando el brazo, podían agarrar una uvas, luego unas moras, pero teniendo cuidado con las espinas de la mata,

finalmente cogiendo duraznos y luego una patillota de una mata colgante. Luego el ejercicio de la simulación de la masticación, que pareciera real, moviendo todos los músculos de la boca.

La parte culminante del ejercicio, y en la que se pone siempre más tensión es al final, porque de tanto comer frutas nos da ¡una indigestión tremenda! Y continuando con el mismo balanceo al caminar, cada uno se buscaba un baño para desocupar el estómago. La tensión era entonces infundida por la tensión y la agresividad que yo pusiera en mis órdenes, puesto que llegado este punto del taller mis indicaciones son órdenes. A una instrucción mía todos nos acurrucábamos :

- Ahora ¡Cáguense!

- ¡Uñgmmpf ! -decían todos bajo interjecciones desiguales y arrítmicas, de diferentes tonos, haciendo diferentes contorsiones con sus caras. Chocolate trató de reírse...

- ¡Cáguese Chocolate! -le grité señalándolo tenso desde mi posición de estar cagando yo también y manteniendo mi mano y el dedo índice que lo señalaban completamente rígidos, algo amenazador, -¡Pero haga fuerza!, así no va a sacar la mierda!

- ¡Mngnngpf! -pero se le seguían escapando las sonrisas y pocas veces logró concentrarse bien.

- ¡Cáguese en los pantalones Antuco! -trató de reírse pero no pudo por el esfuerzo que puso en hacer la fuerza para cagar.

- ¡Ummgngpfff ! -esforzándose cómicamente pero tratando de no reírse.

- Alcira ¡Cágate! -pero no se le notaba que estuviera haciendo fuerza. Le insistí.... -¡más duro! ¡más fuerza! ¡Cágate!...

Pero de nuevo este taller solo volvió a alimentar mi imagen ambivalente de serio pero extraño. ¡ese taller tan raro, tan chistoso... ! Y la asimilación sumisa de mis órdenes, por el contexto extra-cotidiano generado, a pesar del ridículo. Me preocupaba mucho que no hubiera aún interacción entre ellos pero no había que acelerar el proceso... Primero lo primero : el individuo, la persona.

### 8.2.2.3. Segundo día : representación actuada de un paradero

Duramos un rato en ese ejercicio. Luego, como aún quedaba tiempo, nos fuimos a un parque infantil desocupado y nos acomodamos en la ladera de la montaña que alcanza a tocar el pedacito de la estrecha terraza plana donde están la cancha de microfútbol donde habíamos hecho el primer ejercicio y el parque en el que estábamos ahora. Ahí, sentados les pedí que recordaran el personaje descrito el día anterior para representarlo ahí.

*“Pero fuimos por partes. Primero, les dije que pasaran al paradero y representarían la espera del bus individualmente, cada uno durante cinco minutos. Ahí fue donde noté que el Choco estaba afeitado, que Alcira no sabía qué hacer para ocupar el cuerpo mientras la mirábamos, y que Antuco no expresaba casi nada.” (Diario : 249)*

Hasta aquí el taller no había permitido establecer “diálogos”, “conflictos” entre los actores, ni entre los personajes. Nada de eso aparecía, a duras penas podría señalarse la oposición entre ellos y yo, para la cual hay bastantes diferencias y desigualdades que se pueden aludir. Pero en la siguiente parte de este segundo ejercicio del taller de hoy se pueden señalar varios campos, varios terrenos de conflicto, varios auténticos diálogos. La información del diario (la cita que aparece a continuación), sin embargo, es insuficiente. Apenas sugiere las formas de relación que se establecieron en ese singular momento.

*“El último ejercicio fue el más demorado. Les dije que tendrían que esperar todos juntos el bus. Pero que no podían hablarse entre ellos sino portarse como extraños entre sí.” (Diario : 249)*



Los personajes que debían representar : los descritos la mañana anterior, no hubo cómo. Los tres me pidieron que los pusiera a representar otra cosa. No sabían qué hacer con esos personajes (estaban demasiado poco definidos). Los puse entonces a representar estereotipos propuestos por mí especialmente.

*“Antuco representó un “viejo verde”, tuve que indicarle algunos movimientos característicos a los que la edad obliga a un anciano común. En eso se me fue algún tiempo.*

*Luego Alcira pasó sin afán, representando una mujer joven que procura estar lejos del “viejo verde”. Como no se concentraba porque Antuco le daba risa, hubo que intentar su entrada varias veces.*

*Por último entró Choco, quien tampoco se concentraba. Pero al final solo corregí algunos gestos, especialmente de manejo de la mirada para construir el espacio y de definición de la motricidad fina, también para crear el espacio de la actuación.*

*Pudimos coordinar algunas “pasadas de buses” que yo simulaba con el sonido de mi boca [diciendo : -¡Ññrraaann....]. Se vio chévere ese pedacito y creo que se sintieron bien.” (Diario : 249, 250)*

Los estereotipos tenían la ventaja de que están definidos culturalmente, la mayoría de la gente sabe como representar un “viejo verde”, y las actuaciones en ese sentido no tienen por qué variar mucho. Sin embargo, esto sólo podía ser un punto de partida. De ninguna manera concebía yo que termináramos sólo “arremedando gente” ¿qué sería entonces de la “creación artística”? El teatro no es una técnica imitativa, sino un “arte creador”. Pero también es cierto que “por algo se empieza”... Así que aproveché lo que ya sabían para explotarlo al máximo y sacarle jugo en este taller.

Y de todas formas hubo un principio de interacciones en los talleres que me gustó bastante y en el que vi que podía haber posibilidades interesantes de construir personajes, trabajándole cada uno al suyo.

El balance que saqué de este pequeño diálogo en la escena, que en esta ocasión fue un diálogo silencioso, fue mejor que los días anteriores. Ayudó que esta vez no había mucha gente mirando. Algunos niños que vieron actuar a Antuco, Alcira y Chocolate debajo del pasamanos se acercaron con curiosidad en un buen momento, porque ya habían pasado los momentos de desconcentración y estaban realmente apersonados de sus papeles, y me preguntaron que si los dejaba jugar. Pero ya estábamos terminando y no nos alcanzaba el juego para jugar con ellos. De todas maneras se quedaron mirando y se divertieron un poco. Antuco miraba de reojo y con un levemente disimulado descaro a Alcira y se le acercaba... esa era la situación que le producía risa al principio a Alcira. Pero aún así las contadas situaciones de ese estilo, no daban como para decir que hubo allí conflicto, o comunicación entre los personajes, o entre los actores.

Me iba yo desanimando. No había entre la gente de aquí ni esquizofrénicos, ni personas emocionales y expresivas. ¿Todos eran demasiado “normales”?

### **8.2.3. Lectura expresiva y creación de textos dramáticos : enero 16 y 29 de 1997**

Por experiencia, sabía yo que uno inevitablemente hace comparaciones entre la gente que participa en cualquier taller de teatro y va juzgando sobre las capacidades de cada uno, y entre ellos uno va mirando los que le parece que actúan mejor o peor. Sin embargo, para tristeza mía, las habilidades de todos los que estaban metidos estaban por lados diferentes a la actuación. Alcira, por ejemplo, en cuyas capacidades siempre he confiado desde que me la presentaron el año pasado, podría ser buena actriz pero es muy perezosa para las disciplinas corporales y el entrenamiento del cuerpo del actor la requiere para ganar expresividad (la sola sensibilidad no es suficiente). Chocolate tiene en la cabeza demasiado metida la idea de que el teatro es bueno para la comunidad, y esa idea reduce la sensibilidad artística porque lo subordina a intereses que no siempre son estéticos. Y Antuco, aunque es constante, no tiene aún suficientes seguridades sobre lo que quiere hacer con su vida como para estar seguro de que seguirá con el teatro.

Con la intención de desarrollar la expresividad y construir el tipo de comunicación directa y emocional entre los actores en formación y yo (su “guía” o su ayudante por el campo del teatro, la sensibilidad artística y la expresividad corporal), y que es necesaria para construir las obras de arte que el teatro logra a través del cuerpo de los actores. Yo había planeado los talleres de lectura expresiva, que luego serían memorizando un texto, pero que en principio también serviría para afinar la lectura y corregir vicios que a veces la escuela formal crea en ella.

Al primero de dichos talleres asistieron de nuevo Chocolate, Antuco y Alcira. Ellos, en su orden tomaron su lugar delante del resto con el libro de Fernando Duque : *Antología del Teatro Experimental en Bogotá* y leyeron en voz alta tratando de controlar la entonación y el volumen solamente en principio y aguantando las correcciones que yo les hiciera, que al principio eran de leer las preguntas con naturalidad, tal o cual palabra con el acento mal puesto (en los casos de Antuco y Chocolate especialmente), pero que al final eran sobre la forma de hacer la entonación para transmitir sentido con la lectura y sobre la forma de hacer que la lectura no fuera tediosa para los oyentes y captara su atención.

El primero fue Chocolate, a quién le tocó un pedazo de un texto del personaje *Bumer* de *Maravilla Estar* de Santiago García. Luego pasó Alcira con un monólogo de la *Novia* de *Outside ¿Okey?* del teatro Quimera. Y por último, Antuco, que leyó un discurso de *Pedro*, un personaje conflictivo de *Cenizas sobre el mar* de José Assad.

Los textos los había escogido yo, de acuerdo a lo que había visto de ellos estos días. A Chocolate, por ejemplo, yo ya lo había visto y escuchado leyendo y había notado algunas dificultades que tal vez tengan que ver con las gafas, a Alcira yo le había prestado una obra de teatro contemporánea y la había leído toda y hecho preguntas, y Antuco hacía varios años que no había podido estudiar, y aún así me parecía un tipo relativamente responsable, de lo cual deducía que debía tener un buen nivel de formación para no estar en colegio. El texto más largo y más complicado por la confusión de sentimientos que entrañaba era el de ella. Los de

Antuco y de Chocolate eran parecidos, pero el del Choco era más corto, y me cuidé de no dejarle algo que tuviera tono de político, porque hace un par de años tuvo un papel así en una obra de teatro de las CEBs. (Comunidades Eclesiales de Base).

Al final de la lectura de todos, y cuando ya todo estaba un poquito más pulidito, por decirlo así, les pedí a todos que escribieran un pequeño monólogo que tuviera el mismo “aire” del que habían leído, como si fuera el mismo personaje en otra situación. Como todos los monólogos escogidos por mí, para el ejercicio tenían algo de “doble sentido”, yo tenía la esperanza de que pudieran captarlo y recrearlo en una forma similar. Y todos lo pudieron hacer con relativa facilidad para luego leer, ahora, sus propios textos. Estos son los escritos de las obras seleccionadas comparados con los escritos de Chocolate, Alcira y Antuco :

#### 8.2.3.1. *Bumer*, en *Maravilla Estar* de Santiago García

*“(Obispo y oficiante.) ¡¡Aleluya! ¡¡Aleluya!. Mis queridos, mis: amorosos pichones. Ya lo tenemos todo listo para la ceremonia que en breve se llevará a cabo en este mismo sitio, donde han ocurrido tantos y tan maravillosos acontecimientos. Ve preparando los detalles. Vestido de novia, del novio, flores, anillos, arras, etc... Ustedes no tienen que preocuparse de nada. Yo, mientras tanto, voy colocando este Pequeño atril. que en cierta medida nos servirá de altar. lo cual es fundamental en estos casos, no como piedra de sacrificio sino todo lo contrario, como símbolo de alegría y de toda la emoción que nos invade al realizar este rito que garantiza la procreación de nuestra miserable especie.” (García en Duque 1995: 162)*

*“Mis queridos, mis amorosos pichones. Hoy estamos reunidos para celebrar un acontecimiento muy grande. Sí! La fiesta de Nuestra Señora de Chiquinquirá, que como ustedes saben, es nuestra patrona. La bendición del Padre Dios Todo Poderoso se tienda sobre tu Espíritu, el Señor alivie tus penas. Puedes donar lo que tú quieras hoy, lo máximo es 50.000 pesos, los cuales ayudarán a la Fundación de la Misericordia. Fundación que ayuda a las personas discapacitadas. En estos momentos los monaguillos pasarán recogiendo sus aportes, pero antes les recuerda qué le vas a pedir al Señor orando el Padre Nuestro. Podéis ir en paz y armonía con el Señor.” (escrito del Chocolate en el ejercicio de monólogo, enero 16 de 1997)*

Me pareció cómica la visión de “Chocolate” representando frente a la pequeña mesa que nos separaba de él, el papel de sacerdote, con ese texto imperfecto, claramente distinto del que lo había inspirado. El ejercicio de Choco le sirvió de pretexto para sacar a la luz algunos conflictos que debe haber tenido hace poco con la imagen institucional de la Iglesia. Su posición respecto del texto es de “inferioridad de estilo” (que se nota en la redacción), pero de superioridad por cuanto “su verdad” le permite criticarlo y ridiculizarlo (voluntaria e involuntariamente).

#### 8.2.3.2. *La novia de Out-Side ¿Okey?, del Teatro Quimera*

*“El día de mi boda la blancura de un traje de novia acariciará mi cuerpo . ¿Tu crees en el amor?. Yo también. Adoro los altares vestidos de azucenas y las palabras de unión del sacerdote . ¿Has escuchado algo más hermoso?. Yo quisiera sentir las algún día dirigidas hacia mi. ¿Romántica?. ¡Claro que soy romántica! . Amo la poesía y las canciones de amor me hacen temblar de emoción.*

*(Cambiando bruscamente.). Apártate de aquí borracho asqueroso, nauseabundo. Apártate!. (Cambiando.). Ven a una mujer sola en la calle y se creen con el derecho de tocarla. Creen que todas la mujeres son monumentos públicos sobre los que pueden posarse. (Cambiando.). No, no señor, a mí no me ocurre nada. Si . Si , si claro soy casada, vea usted . Lo que pasa es que lo estoy buscando a él . No , no es a él . Ah sí ,claro, es a él . No tampoco es él. Si , claro es a él , es a él a quien estoy buscando. No tampoco es. Mejor dicho yo no sé a quien busco. (Cambiando.). Mamá, Mamá . ¿Qué horas son?. No, no te puedo decir a donde voy. (Cambiando.). ¿Por qué no ha llegado? .Seguramente su reloj se descompuso. Ahora el mío tampoco funciona. (Cambiando y ahora bastante exaltada.). Mamá. ¿Qué horas son?. ¿Por qué no llegas?. ¿Por qué no apareces?. No, no equivoques el camino para llegar a la iglesia . Tú lo sabías , tú sabías el camino ¿Porqué no llegaste?. ¿Por qué nunca viniste?.*

*Ven que te estoy esperando. Ven a mis brazos. Mamá. ¡No llegó!.” (T. Quimera en Duque 1995: 245-246)*

*“A él lo conocí un día que iba por la calle. Era alto, corpulento e iba muy bien vestido. -¿Sabe usted dónde queda la oficina del Estado?-, -Si. En la otra cuadra-. Su mirada se cruzó con la mía y él estaba con el vestido de novio, y yo en mi traje blanco de novia.*

*¡Mamá! Él no llegó y toda esta gente está esperando que se realice este gran acontecimiento social. ¿Qué hago?*

*Tú, o tú, no tú no, tú no eres. Tiene que ser él. ¿Será que se quedó dormido? ¿o la despedida de soltero se alargó?” (escrito de Alcira en el ejercicio de monólogo. Enero 16 de 1997)*

El ejercicio de la primera lectura expresiva (con el texto original) fue excelente. Es posible que haya coincidido con la evocación de alguna emoción reciente vivida por ella (como también puede haber sido algo casual), pero noté una grandísima dificultad para escribir, lo cual hizo que le saliera mucho menos de lo que en otros ejercicios, de otros talleres, había escrito. Creo que hubo identificación de Alcira con el personaje. Así me lo dio a entender luego, porque la noté muy emocionada con lo que había hecho.

#### 8.2.3.3. *Pedro en Cenizas sobre el mar* de José Assad

*“¡Gracias!... ¡Mil veces gracias, hermanos de destino!. Quiero que sepan que el homenaje que me rinden, lo comparto con alguien más; pues hoy no solamente es mi cumpleaños pues también es el de mi patria, el de nuestra ingrata patria, porque ella y yo nacimos de mi bisabuelo, el otrora pastor de ovejas, el general inglés Other Jonhoson Smith, quién perdió de un arcabuzazo su testículo izquierdo por salvar la integridad del caudillo criollo, en medio del fragor de la batalla decisiva. Y aunque la historia no lo reconozca como mártir y paladín de la causa independentista, todo el mundo sabe quien fue él y que hizo por la naciente patria, como también saben que los descendientes directos de su testículo derecho, por más cuatro generaciones, hemos consagrado nuestras vidas y propósitos al servicio del engrandecimiento la patria. ¡Lo que sucede es que son unos hijos puta!. Por eso maldigo la hora en que mi bisabuelo se le ocurrió luchar por la libertad de un pueblo ignominioso que no conoce la palabra «¡Gratitud ! ». Para terminar sólo deseo que les quede claro que no estoy huyendo de aquella horda inconsecuente, si no que me libero de ella, lo cual es muy diferente, por eso mi grito de independencia será : ¡Tierra, tierra a la vista !.”*

*(Assad en Duque 1995: 202)*

*“¡Adiós! Les dejo el camino de escoger quién gobierne lo mío, lo que fue, o lo que nunca fue ni será. Pero, pueblo de incrédulos, el que venga al camino, no caminará como yo. Pero también lo hará mejor que yo. Esos!, los que no creen en el desarrollo, esos son los escasos de fe y ganas de luchar, son los que con el tiempo hacen que el hombre de temple se destiemple y decida dejar el camino para vivir en el lado de él. Yo no huyo, como lo dije antes, simplemente me retiro, pues siento que no, nada más que eso es lo que estoy haciendo y trancando el progreso.*

*Gracias de nuevo, pero con una voz de aliento me despido, por el apoyo que me dieron. Aquí muere lo que inicié, pero nace lo que yo deseé.*

*¡Pueblo! Gracias y adiós!” (escrito de Antuco en el ejercicio de monólogo de enero 16)*

Me pareció que fue fácil para Antuco el ejercicio porque el personaje coincidió con algunos rasgos irónicos de su personalidad. Su aptitud para la ironía y para la crítica contra todo (que a veces parece que solo fuera por criticar) y las situaciones tensionantes a las que la vida lo ha sometido en los últimos tiempos, estando solo. No creo que haya sido identificación con el personaje en el sentido de la situación retratada en el monólogo, sino en el sentido de algunas características de la personalidad.

#### **8.2.4. En los días siguientes...**

En los días siguientes, algunos de los que habían dejado de ir, regresaron ocasionalmente a participar. Nestor, el músico de 14 años que tocaba en “*batuta*” estuvo en dos o tres talleres de estos y participaba activamente. Jeison, más pequeño, el primo de Jhon Wilson y del Chocolate también estuvo seguido. Y Miguel, un muchacho bastante sensible y conflictivo, amigo de Antuco y de todo el resto, que se apareció al taller de enero 29, que casualmente fue nuevamente de lectura. Pero esta vez los monólogos los leyeron Miguel, Jeison y Nestor, mientras que Alcira y Antuco escuchaban y daban opiniones a veces. Este taller estableció una

diferencia entre Antuco y Alcira, y los demás, pero esa diferencia era inevitable porque de todas maneras ambos tienen más formación que los otros y son mayores que ellos.

Pero aún así no hubo diálogo de diferencias porque Antuco y Alcira no criticaron nada. No hubo discusión. Esta falla no abandonó el grupo mientras pudo medio funcionar. Creo que Antuco y Alcira no hicieron comentarios para evitar entrar en conflicto con sus amigos (a pesar de ser todos menores que ellos) y porque sentían que no había nada más que decir. Así lo dijo Antuco :

- Humm ! No tengo nada que decir.- ¿Sería esa declaración un indicador de su estado de aburrimiento con el teatro? O de que lo incomodaba no saber “para dónde íbamos” con esos ejercicios? Estaba cansado de no ver resultados?

#### **8.2.5. Algunas improvisaciones y un montaje frustrado**

Este numeral 8.2.4. no planeé escribirlo, pero después de hacer el balance del proceso vivido con los talleres de teatro en el sector Codito no me sentí bien sin explicar las razones de un proceso tan estéril, tan improductivo.

Cuando inicié los talleres de teatro en Horizontes, algunas ideas que he desechado, o reconsiderado de otra forma luego, estaban en mi cabeza. Por ejemplo, en esa época yo pensaba que podía convertir a unos jóvenes inquietos en investigadores en el curso de un mes, a través de una mezcla de talleres de actuación y de investigación de la realidad, en investigadores-actores, y esperaba que ese grupo “me hiciera la mitad del trabajo” como parte integrante del barrio donde viven. La idea, aún hoy, no me parece descabellada, pero lo que sí es imposible es lograrlo por cuenta propia y sin contar con una infraestructura organizativa que garantice al menos la divulgación de la información, la inscripción de jóvenes interesados, un sitio fijo dónde trabajar y recursos materiales con los que poder contar.



Sin embargo, por esa particular manera de ver los talleres de teatro yo me figuraba que la meta no tenía por qué ser el montaje de una obra, sino más bien la investigación de los imaginarios de identidad colectiva en el sector donde realizara los talleres. Pero sobre la marcha misma me di cuenta de que ese proyecto era irrealizable en las condiciones en que estaban los talleres. Además implicaba la transmisión de muchos conocimientos que pude ver que no les interesaban a todos. Ellos entendían los talleres como un espacio de formación que debía ser más artística que de cualquier otro tipo.

Por eso, y por la falta de tiempo de la gente cuando fueron comenzando las clases en sus colegios (Alcira, por ejemplo, quien estudiaba entonces en calendario B, entró en la tercera semana de enero), a mediados de enero fui pensando en la manera de continuar el proceso de grupo y de todas maneras hacer un montaje de teatro. Pero nuestros problemas serían de ahí en adelante los cruces de horario entre nosotros y las dificultades para encontrarnos.

Del Programa propuesto al principio de los talleres no llegamos nunca a la última parte, que era la de teoría de la conformación de la identidad urbana, porque ya no tenía sentido. Se había hecho evidente que el proceso, como formación de investigadores jóvenes era inviable. Por otro lado, después del sexto (o séptimo) taller los contenidos se fueron desordenando porque los problemas de lectura, de escritura, de expresividad, de volumen y calidad de la voz, etc. no habían sido superados en los poquitos talleres que llevábamos. Así que el proceso fue un proceso cojo, imposible de tapar con una obra montada de afán a última hora como para no sentirse uno tan culpable, tan estéril, tan improductivo...<sup>72</sup>

UNIDAD	TEMA	TALLER No.
<b>PRÁCTICA TEATRAL.</b>	1. Expresión corporal: gestualidad, motricidad fina y gruesa, ritmo.	1 - 4
	2. Voz: volumen, vocalización, timbre, tono, canto.	6 - 7
	3. Manejo del espacio en escena: para teatro callejero y para sala.	9 - 10
	4. Acrobacia: técnica de "payaso".	12 - 13

<sup>72</sup> El Programa de los talleres lo envié en diciembre de 1996 en un proyecto al Observatorio de Cultura Urbana. También lo mostré a los muchachos interesados en los primeros talleres como Plan a seguir.

	5. Estados de conciencia actoral: concentración, tensión, relajación, utonía.	5, 8, 11, 14 y 15.
<b>TEORÍA DE LA IMAGEN DRAMÁTICA (EL ACTOR COMO SIGNO AMBIGÜO).</b>	1. No soy yo (Aprender a reirse de uno mismo).	1 - 2
	2. Soy otro (Creación de un personaje).	3 - 5
	3. Mi personaje soy yo (Autocrítica y examen de las potencialidades propias para la actuación)	6
	4. Soy muchos a la vez.	7
<b>CONFORMACIÓN DE LA IDENTIDAD URBANA.</b>	1. ¿Qué es identidad?	8
	2. Historia de la Cultura Popular: en Europa, en América Latina y en Colombia.	9 - 11
	3. Conformación del espacio urbano.	12
	4. Imaginarios urbanos.	13
	5. Semiótica, signo y representación dramática.	14

Finalmente, opté por hacer talleres como me llegaran, en el sentido de que iba respondiendo, en ellos, a las necesidades que percibía en la formación actoral de los que asistieran. Toda perspectiva de proceso era siempre problemática por imposibilidad de cuadrar un horario. Las otras responsabilidades de cada uno nos fueron llamando y absorbiendo hasta que no pudimos continuar los talleres. La supuesta formación en investigación quedó reducida a la elaboración de unas “fichas de observación de personajes de la vida cotidiana” que hice para facilitar la observación de posibles candidatos a ser representados, y a unas entrevistas que alcanzamos a hacer con Alcira a algunos transeúntes que pasaban por el paradero de Estrella la mañana del 5 de febrero.

Las improvisaciones que hicimos fueron muy malas. Definitivamente no se aprende a improvisar macheteando, se necesitan actores muy buenos, con una creatividad excepcional (Taviani 1984 : 12), con memoria y sensibilidad (Talma citado en Strasberg : prefacio).

El último intento por no dejar que se perdiera el trabajo fue cuadrar algunos talleres entre semana por las noches. Los cuales nos permitieron seguirnos viendo, pero el horario tenía muchas desventajas y a duras penas sobrevivió hasta mayo. Tratamos de montar por esa época una obra de Anton Chejov : -La Boda-.

Pero eso tampoco funcionó.

### **8.3. GRUPO “EL PEDREGAL” EN LA LOC. 5 -USME-, BARRIO EL PEDREGAL**

El Pedregal es el barrio donde más tiempo he estado preocupado de ayudar, de hacer -si se le puede llamar así- trabajo comunitario por voluntad propia. Comencé en 1992 acompañando a unos estudiantes de filosofía jesuitas, y algún tiempo después seguí solo. Algunos amigos se acercaron a trabajar ahí conmigo. Dejé el barrio durante 1994 porque no vi perspectivas de hacer nada que valiera la pena. Y regresé en 1995 con la intención de ocupar en un trabajo de ese estilo a unos muchachos del CEC de FE Y ALEGRÍA, que querían formarse como animadores de grupos.

Desde 1996 iniciamos ahí con un amigo : Oscar (el mismo del grupo de teatro que estuvo conmigo en Mesitas), un Plan de Refuerzo Escolar y Recreación. Y poco a poco nos fuimos metiendo con la expresión corporal. Oscar preparó algunas danzas para mostrar con el grupo de recreación durante 1996. Este último año, aprovechando la aprobación de un proyecto de “Escuela Itinerante de Artes” por parte del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT), en el que habíamos aportado ideas, los talleres de teatro en El Pedregal pudieron tener alguna financiación. Lo cual ha resultado una ventaja grande no solo por la plata, sino por la posibilidad de participar en eventos más allá de la Escuela FE Y ALEGRÍA.

Sobre el campo de significados pertinente al trabajo del grupo de teatro de niños de El Pedregal, su definición ha vuelto a ser sencilla en virtud de tener un montaje teatral hecho, como referente. Eso, como ya se ha podido ver en los dos casos anteriores es una ventaja. La sistematización de los talleres de teatro con el grupo Horizontes, si bien muy completa, se tornó confusa por no tener un centro visible qué mirar. En cambio la presentación del “flujo de signos” a través de los ensayos y presentaciones del grupo “Espíritus Fortuitos” en Mesitas, adquirió un aspecto estable por estar focalizada sobre una sola obra artística concreta, y en la que confluyen varios niveles de conflicto, es decir, varios campos diferentes.

Los subcampos pertinentes para la comunicación construida en este grupo serán presentados en lo que queda de este capítulo.

### **8.3.1. *Los tres ratoncitos* y la construcción del texto dramático : mayo 10 de 1997**

En un salón húmedo de tamaño mediano (de 6 x 7 m.), sin sillas, en piso de cemento, con una carretera destapada que pasa por el frente y una “vista magnífica” que atraviesa todo el valle conformado por la parte más baja de la Localidad Quinta, Usme, para dar directo contra las carreteras interiores por donde las volquetas y carros de la basura transitan llevando los desperdicios de la ciudad al botadero doña Juana a lo lejos, y un poco más allá un corregimiento de Usme que funciona ya prácticamente como el último barrio de Ciudad Bolívar : El Mochuelo. Mirando el paisaje con un grupo de unos 20 niños entre los 7 y los 14 años, mientras esperamos a Oscar que trae una música para hacer el taller de danzas... y Oscar no llega...

Los niños aburridos me piden que juguemos, pero a mi lo que me afana es pensar en lo que vamos a montar para la Escuela Itinerante de Artes, que nos está aportando \$72.000 mensuales, que no es gran cosa, pero ayuda. Además, teniendo en cuenta que siempre habíamos hecho esto por gusto... no está mal. Sin embargo, hacer teatro con niños es difícil. Es más fácil decirles que juguemos. Así que decido invitarlos a jugar otra vez al salón pero esta vez para hacer un juego dramático a partir de alguna historia sencilla, a ver si se me ocurren ideas de qué mostrar en la Escuela Itinerante. Menos mal que aún queda bastante tiempo porque aún no hemos definido la fecha de la Muestra Artística

*“...hicimos un juego dramático con el cuento “Los tres ratoncitos” :*

*Les conté el cuento, y como además los vi muy animados, corrí rápido unas cajas y tablas que había ahí para marcar los espacios : la casa del cartonero, el basurero viejo y el camino.*

*Seleccioné el primer grupo de actores para la primera representación y ubiqué el resto como público.*

*Luego, en un arranque de espectacularidad, para inducir por mi actuación la concentración en los niños adopté una actitud seria de presentador y anuncié [ante un público imaginario, pero representado por los niños que no les tocó actuar en la primera oportunidad, les insistí mucho en que su papel era hacer de público, y “actuar” como público, para que no se desconcentraran] : - la presentación del grupo de teatro de el Pedregal !, con la obra escrita por Javier Lozano : Los Tres Ratoncitos!! -, me corrí a un lado y empecé a narrar la historia mientras ellos dramatizaban las acciones que yo contaba.*

*Al final los niños del Público [los que habían hecho de público] querían ser el cartonero y los ratones.... Todos querían actuar.” (Diario : 267)*

De todos los niños, Diana Bello fue la que me sugirió más ideas de cómo representarla, e incluso actuó algunas de esas ideas. Yo había contado primero el cuento haciendo énfasis en algunos “puntos claves” de la historia, que normalmente son cosas, a veces chistosas, dichas por alguno de los personajes de la historia, con la intención de que los niños usaran esas cosas chistosas como “mapas para la memoria”.

Algunas de estas “cosas chistosas”, o simplemente llamativas, eran :

- La gente decía : -allá sólo hay basura sintética! (por el uso de la palabra nueva que llama la atención).
- El cartonero llega y dice : -¡Qué basurero tan picho!, no hay ni un pite de comida!
- El ratón más grande lo ve y dice : -¡Es el hombre más fuerte del mundo!
- Los ratones saltando entre el costal : -¿a dónde llegaremos?
- Vivieron felices jugando con los hijos del cartonero y comiendo ricas frutas podridas que la gente deja y bota por ahí.

Cuando finalmente dejé que Diana fuera el cartonero, se apersonó de su papel. Llegado el momento no vacilaba en decir -¡Qué basurero tan picho!...- Algunos otros niños quisieron

jugar en esos papeles, pero no eran capaces de “fantasear”, de vivir el cuento en serio (o podría decir en juego : el juego es cosa seria). William, por ejemplo insistió mucho para que lo dejara jugar en el papel de cartonero, y cuando le tocó, le dio pena y no se movió de su puesto. Los niños más pequeños vivían el cuento, y eso se notaba en que hacían absolutamente todo lo que el cuento predestinaba, pero simplemente no decían nada porque para qué?, los que estaban jugando eran ellos, no los que los estén mirando.

Milena también “jugó” en serio. Pero no se notó tanto porque, a pesar de ser la del grado más alto entre los niños que estaban ahí, no habla duro. Pocholo jugó un rato y después se fue.

La posición de Diana durante este año en el grupo de refuerzo escolar es de mucho prestigio porque sobresale con facilidad prácticamente en todo. Hoy no fue la excepción.

### **8.3.2. La muestra artística de la Escuela Itinerante de Artes : 20 de julio de 1997**

#### 8.3.2.1. Preparación y primer cuadro

Por varios imprevistos el día de la primera presentación llegamos sobre el tiempo al Colegio Distrital Almirante Padilla (sin Nubia, que estaba enferma) y no pudimos ensayar bien. Los “pelados” estaban muy nerviosos. Tampoco habíamos previsto que el lápiz delineador que llevamos no fuera delineador, sino un color común y corriente. A última hora almorzamos todos, maquillamos a los que iban a salir, con lo que hubiera, miramos el espacio en la cancha del colegio, donde se acababa de presentar *Popón o el sueño de Tisquesusa* del Teatro Taller de Colombia, “arreglamos” el sitio, Oscar llamó a Alfredo para lo de la música y comenzamos. Pero habíamos olvidado el nerviosismo de los niños. ¡Era su primera presentación fuera del barrio! Y delante de toda esa gente!...

Pedí el micrófono, y recordé el día que había infundido la concentración en los niños por la espectacularidad de mi actuación (esta vez debía mostrar una espectacularidad menos exagerada, pero animarlos).

- Buenas tardes (algo ceremonioso). El grupo de teatro y danzas de el barrio El Pedregal les presentará *Los Tres Ratoncitos*, de Javier Lozano, con coreografía de Oscar Rodríguez. Esperamos que sea de su agrado, y de paso les pedimos que pongan toda su atención en nuestra obra. Los muchachos necesitan de su colaboración pues para algunos de ellos es su primera presentación.

*“Casi tuve que agarrar, literalmente, a Camilo G. de la mano y llevarlo al escenario para que los demás lo siguieran. Y ahí mostrarle, sugerirle, recordarle los pasos para que empezaran, Y aún así les costó arrancar!”*

*Un buen rato duramos Oscar, Alfredo y yo tocando el comienzo para asegurarnos de que cogieran el paso, pero no lo cogieron, desde el comienzo Camilo G. solo caminó, tal vez porque olvidó el paso, o cuál era el primer baile, o tal vez porque no reconoció la música al no ser la del cassette de San Juanito, con el que habíamos ensayado.*

*Nos detuvimos para que no se alargara tanto todo y dejamos todo “a la diestra de Dios”... a ver cómo salía el resto. Afortunadamente Milena y Diana B. empezaron bien, y salvo un descordine con la música todo iba “sobre ruedas”, pero llegado ya casi el final del primer cuadro, Diana B. olvidó un pedazo y metió algo del segundo cuadro, de forma que se enredaron. Y no se montaban al costal del cartonero, que era el comienzo del baile del garabato : el intermedio “salvador”, que salió mejor que el San Juanito gracias a que al final Camilo G. cogió el ritmo de la música y los botó del costal, que era el comienzo del segundo cuadro. (Diario : 275)*

El grupo del Pedregal es un grupo bastante desigual. Las individuales que se destacaban en los ensayos “apabullaban” al resto con sus habilidades. Sin embargo, a los ojos de Oscar y míos los dos actores más destacados del grupo eran, y aún lo siguen siendo, Camilo y Diana B., y también merecen ser reconocidos Milena y Nubia quienes, aunque no bailen igual de bien, ni

hablen tan duro, logran permanecer estables. Sin embargo, de estas dos últimas, Nubia no pudo estar en esta presentación.

Hasta ese momento, las condiciones para el conflicto que la escena planteaba entre el cartonero y los ratones, no estaban dadas. Todos estaban preocupados de no ir a olvidar lo que les tocaba decir. Incluso los pasos dejaron de ser importantes a partir del momento en que a Camilo se le olvidaron, de los nervios. Oscar trató de hacerle señas a Diana para que asumiera ella la dirección de las danzas, pero Camilo ahí sí se acordó y retomó su puesto. Al lograr, los nervios, que los niños-actores actuaran no para comunicar nada, sino para no irse a equivocar, frustraron todas sus ya maltrechas intenciones de «decirle» algo al público.

Se generó entonces un efecto similar al de la primera presentación en Mesitas, en la que al dejar el último cuadro a lo que pueda y quiera pasar, no se comunica absolutamente nada y el público inventa sus versiones, para lo cual está en total libertad, sin embargo, sucede que bajo esas circunstancias el actuar ya no tiene mayor mérito. El actor pierde la total conciencia de sus actos. En este caso se presentó esa situación hasta el extremo de que lo único que los niños-actores de El Pedregal pudieron proyectar fue el hecho de ser niños, y que por el sólo hecho de presentarse así merecen ya el reconocimiento, que resulta más un apoyo para algo que no se sabe qué es, que un auténtico reconocimiento a la labor artística. Los actores se convierten en víctimas del “aparato” constituido por las interpretaciones impuestas por el público, sin que él pueda decir nada : es el autor inconciente, bobo, lerdo, marioneta de algún público que domina sus imágenes y las reparte sin que el actor lo pueda controlar..

#### 8.3.2.2. Segundo cuadro, salida y ambiente

*“El problema del segundo cuadro es que les tocó revolver varias cosas que ya habían dicho. Sin embargo, como no dependía tanto de Milena y Diana B., eso las relajó un poco. El final estuvo más o menos bien. Además para el segundo cuadro y el último baile ya se había reunido una buena cantidad de público que no estaba al comienzo, pues el descanso después de lo del jeque Popón los había dispersado.*



*El baile de las Farotas salió como un garabato. Camilo G. olvidó la mayoría de figuras aunque estuvo de todas formas más seguro.*

*La presentación terminó y el aplauso fue benévolo con los niños y con nosotros (Oscar y yo), porque la obra no salió tan bien que digamos. Los vestuarios no eran buenos (demasiado “normales”), la escenografía demasiado subutilizada por los niños-actores por lo cual se perdía por completo. Y el volumen de voz estaba aún demasiado bajito. Cosas que tendrán que ir mejorando.” (p. 260, 261)*

Tampoco en este cuadro la obra mostró ningún conflicto, ninguna construcción desde el diálogo : no «comunicó». El aplauso resulta ser un accidente en virtud de que los actores sean niños (y que además sean de El Pedregal, barrio que ha hecho fama últimamente como barrio marginal de mucha actividad organizativa, de mucho “empuje”). Los niños vistos como objeto de contemplación, de ternura pasiva que no aporta nada : unos pequeños monigotes, el sentido de cuya existencia es adornar la vida de los adultos. No existen para nadie más. Los adultos aplauden a la dicha de tener monigotes humanos pequeños, fáciles de cargar, obligados a “hacer caso”, para deleite suyo.

Mucha de la gente que estaba allí tenía toda la disposición para aplaudir al trabajo de los niños de El Pedregal, además, porque al no tener mucha formación artística, o un gusto estético muy refinado, “cualquier cosa que hagan esos niños está bien”.

Sin embargo, los niños, no conscientes de la función que cumplen a pesar suyo, en la vida de los adultos se sienten complacidos de los aplausos que reciben, así no sepan por qué son. A esa edad no es fácil reconocer el lugar, el “puesto” ocupado en algún campo. Pero este ejemplo es útil para ver la posición de “los niños” en un campo teatral, el significado que les es asignado por los adultos, su público, su “voluntad homogenizadora”.

Pero a la vez también sus adoradores, los adultos se sienten en la obligación de aplaudir un espectáculo de niños “porque se lo merecen, por el esfuerzo ... porque son niños!” Los niños

se erigen así como figura de todo lo que no está acabado, pero aún así merece celebración. Y lo que hay que celebrar es eso, precisamente su carácter inacabado, su debilidad y su fragilidad. En los niños, los adultos celebran la fragilidad del ser humano, fragilidad que adquiere en los niños connotaciones no de desventaja, sino de ternura, connotaciones afectivas

- ¿Como cuánta gente había ahí que ustedes vieron?

- Umm... 50!-, dice Diana B.

- ¿Pues los que nos vieron actuar? -pregunta Camilo. Le dicen : -Si -Y él : -Eran más o menooss... aproximadamente, summaannndo, dividiendo tres personas por cinco... 60 personas.

- ¿Y cuántos los aplaudieron?

- ¡Todos! -dicen todos en desorden.

-... se pararon de las sillas y ¡bravvoooo! -varios ríen y sonrín complacidos.

- ¡No! no. -dicen Camilo y Carolina, -ella está diciendo mentiras- prosigue Camilo, -No nos aplaudieron. Puesss..., sí nos aplaudieron pero (hace ademán con las manos sueltas, de aplaudir sin ganas)... que pase el otro grupo!...-

Hubo que esperar a la siguiente presentación en la Muestra Artística del CEC para ver los cambios, disponer de más medios físicos y materiales allá... e ir con Nubia para no tener que cambiar el libreto a última hora.

### **8.3.3. La muestra artística del CEC : 7 de agosto de 1997**

*“... hubo un poco de expectativa casi en forma de susto. Pero ya los niños tenían la experiencia acumulada de las dos presentaciones anteriores, y eso los ayudó bastante. Poco antes de empezar, bajamos y les señalé los espacios por donde se iban a mover. Esas fueron las últimas indicaciones. Después de eso, todo corría por cuenta de ellos.*

*Pasó al grupo de danzas y luego nos tocaba a nosotros. Oscar, Nany y yo acomodamos como pudimos una medio escenografía con lo que hubo a la mano : una escalera plegable con una cartulina vieja grande (que alguna vez fue un adorno forrado en celofán), unas sillas puestas patas arriba en el suelo, y basura (papeles y plásticos).*

*Alfredo y el grupo de música se acomodaron abajo del escenario para no verse tanto y empezaron a tocar el San Juanito. Camilo G. salió, y todos los demás bailando detrás, muy concentrados. La música duró un buen rato (como tres o cuatro minutos) y Diana B., Milena y Nubia se fueron alistando para el primer cuadro... Todo salió bien. Las voces tuvieron el volumen un poco por debajo de lo necesario para el lugar y para la cantidad de gente, pero aún así fueron fuertes (sobre todo las de Nubia y Diana B. La voz de Nubia incluso sorprendió a Alvaro, o sería la de Diana B.?).*

*El intermedio de los cuadros (Garabato) también me gustó. Alfredo, además, ya tenía idea del corte abrupto cuando el cartonero (el garabato) bota a los ratones al suelo con el costal (que es el significado que le dimos a la última agachada del garabato. Ahí va el corte abrupto de la música y el comienzo del segundo cuadro).*

*El segundo cuadro también me gustó. Todos estuvieron nuevamente concentrados. Incluso Jhon Daniel, que habla demasiado consentido en la vida corriente, logró cambiar el tono en la intervención de su personaje.*

*El coro final estuvo bien coordinado, y el “baile de las Farotas”, se vio bien por primera vez (las otras veces era un garabato plano, sin figuras y aburrido).” (Diario : 281, 282)*

El único comentario que tengo para esta última presentación es que, aunque salió muchísimo mejor que la presentación en el Almirante Padilla, aún falta bastante por hacer con ese grupo

en formación actoral, para que puedan proyectar sus emociones al público sin tener que apelar a la “solidaridad del público”. Las danzas y la voz mejoraron notablemente.

Por el momento, el grupo se sigue reuniendo. Pero empiezan a dejar de ir a los talleres de teatro y danzas cuando no hay presentaciones a la vista. Lo que a ellos les importa es mostrarse, darse a conocer. El proceso aquí fue completamente diferente al sector Codito, pues lo central no era “aprender a actuar”, sino “de una”, montar una obra. El IDCT acosaba a la Escuela Itinerante a “mostrar resultados”. El C.E.C. realiza eventos culturales y artísticos con alguna frecuencia, y ya que había el espacio ¿por qué no mostrar algo de El Pedregal? El vínculo con ambas instituciones ayudó a forzar el proceso. Cosa que nunca pudo ser en El Codito (en el caso de Mesitas, también la Alcaldía había forzado las cosas en la temporada de diciembre de 1996).

**CUARTA PARTE : ANÁLISIS Y  
RESPUESTAS PROVISIONALES**



## **9. CAMPO TEATRAL Y CULTURAS POPULARES EN MESITAS, EL CODITO Y EL PEDREGAL**

Me propuse en este capítulo responder a la pregunta sobre cómo es la relación entre el teatro y las culturas populares en los sectores donde estuve participando de los procesos, haya sido como profesor, como actor, como acompañante, etc. Es decir, cuál es la visión que tienen del teatro las culturas populares, la gente común, y a la vez, cómo éste participa de los procesos de reproducción y transformación simbólica en el ámbito de comunidades urbanas o semiurbanas pequeñas. Y entendiendo el “teatro” en un sentido amplio, de “metáfora viva”, de arte que toma como materia prima el cuerpo humano presente, vivo, aquí y ahora, y en movimiento.

Para poder responder esta pregunta con alguna precisión y desde mi experiencia del trabajo de campo realizado desde finales del año pasado hasta hace poco más de mes y medio (primeros días de agosto), he tenido que construir algunos conceptos basados las teorías de Pierre Bourdieu, de campo cultural, y de Mijaíl Bajtín, sobre lo oficial y lo no-oficial en la cultura y sobre la comunicación dialógica. El concepto propuesto, de “campo teatral” puede ser asimilado tanto a un diálogo “irracional”, metafórico, lateral del tipo que los actores establecen con el público, como a un campo, con desigualdades, intereses, estrategias y capital en juego.

Lo que haré entonces, antes de concluir, es exponer en forma más esquemática de lo que lo he hecho hasta ahora los campos teatrales particulares de algunos de los eventos descritos en el capítulo anterior. Para develar esa relación (que ya mencioné y que la detallo tanto en las visiones de la gente común respecto al teatro y en los aportes de las obras de arte escénico en la actualidad a los códigos de las culturas populares), mostraré qué características, que sean recurrentes de las culturas populares, cuyos procesos describí en el capítulo seis, se encuentran de nuevo en los campos teatrales (representados aquí en forma de oposiciones) y cómo.

Los campos que mostraré aquí revelan oposiciones de imágenes y de significados encarnados en los actores sociales concretos del microcosmos creado alrededor de la obra teatral, del grupo y del taller de teatro.

He caracterizado cuatro niveles de relaciones entre los actores del hecho teatral, que pueden ser “reales” o ficticios. En adelante, me referiré a “personas reales” a los papeles representados por fuera del contexto extra-cotidiano de la obra de teatro o de los talleres, mientras que “personajes” serán las personas del “mundo de ficciones” creado allí. Los cuatro niveles (de cada uno de los cuales daré ejemplos más adelante) son :

- i. Nivel de relaciones interiores del individuo (entre los actores y los personajes por ellos encarnados) : Se trata de un nivel que cubre las vivencias subjetivas del actor en el proceso de deconstrucción de los textos de su personaje y de creación de su forma de representarlo. Involucra factores psicológicos y de volición de parte del actor. Lo más preciso para dar cuenta de este nivel es la descripción del proceso conflictivo de construcción de un personaje desde el punto de vista del actor hablando con toda la sinceridad que le sea posible (parecido a algunos apartes de lo que hago en el capítulo seis).
- ii. Nivel de relaciones cotidianas en el grupo de teatro (entre los miembros del grupo, en cuanto “personas reales”) : Que implica el supuesto, en la superficie, de que las personas obran “auténticamente”, es decir, no actúan. Se trata también de un supuesto de univocidad de significado, de un sentido claro de lo dicho en una enunciación y captado, como tal, por el interpretante. Las habilidades individuales determinan este tipo de “puesto”.
- iii. Nivel de relaciones extracotidianas en el grupo de teatro (entre los “personajes”) : Se refiere a las “relaciones artificiales” establecidas en contextos teatrales específicos : el taller de teatro, la presentación de una obra en público o las conversaciones que usan ironías y dobles sentidos manifiestamente (como en el juego de los “ranchazos”). La univocidad del nivel anterior da paso a la multivocidad que se manifiesta en forma de

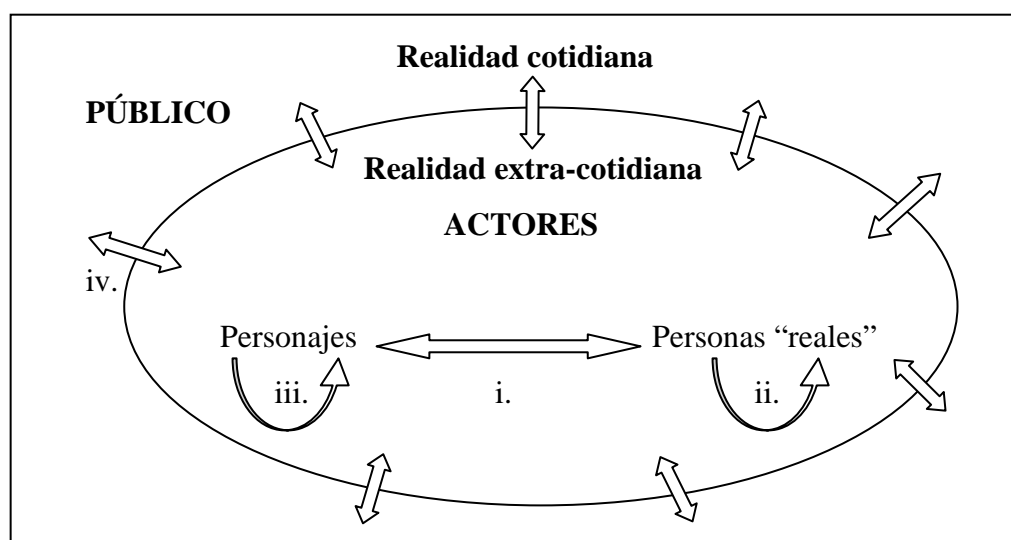


ingenio (en una chanza o “rancho”), o de sensibilidad artística (en el teatro propiamente dicho).

iv. Nivel de relaciones general (público y actores) : En este nivel se pierde la perspectiva de la relación persona a persona, cara a cara. El actor puede notar cómo está el público, pero perdería concentración si se pusiera a detallar a cada una de las personas que lo constituyen en una presentación. A su vez, el público contempla el espectáculo en su conjunto y rara vez aísla uno solo de los personajes (a no ser que sea crítico de teatro y quiera separar la actuación de alguno de los actores, pero éste ya es un caso muy particular de público).

Cada nivel determina la posibilidad de un diálogo, es decir, de un evento comunicativo, de un campo teatral. Cada nivel, organizados de esta manera, abarca a los anteriores. De forma que, en la ocurrencia de un hecho teatral específico, se despliegan todos los niveles de relación. Estos pueden ser tomados también como niveles de significación y de comunicación, en ese orden (de la relación, al signo, al “diálogo irracional”).

Por eso un hecho teatral puede ser representado con este esquema, de acuerdo a la pertinencia, para explicarlo, de estos cuatro niveles :



A continuación, muestro una clasificación de los eventos descritos en el capítulo anterior, según los niveles de relaciones más acentuados en cada uno de ellos :

## 9.1. EN MESITAS DEL COLEGIO

### 9.1.1. Mesitas : Campo teatral del primer ensayo

	LO INDISOLUBLE	LA VOLUNTAD HOMOGENIZADORA
<b>ACTORES</b>	Esley, Italo y los demás del grupo "Espíritus Fortuitos".	Alvaro, Oscar y Javier.
<b>SIGNOS E IMÁGENES</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• No siguen las instrucciones de Alvaro, son imprudentes, son "unas locas".</li> <li>• Nunca tienen plata.</li> <li>• Usan texto libre bajo algunas indicaciones precisas durante el montaje.</li> <li>• Menores de edad (la mayoría).</li> <li>• Menos experiencia en arte y en teatro.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Supuestamente saben más. Enseñan y orientan el aprendizaje de zancos y ocasionalmente de actuación.</li> <li>• Tienen plata.</li> <li>• Los textos que les son asignados en el montaje son más rígidos.</li> <li>• Mayores de edad.</li> <li>• Más experiencia en arte y en teatro.</li> </ul>

Nivel de relación más acentuado : Relaciones cotidianas (ii.) en el grupo de teatro (en cuanto personas, es decir, voluntades subjetivas, y en cuanto roles sociales y de funciones prácticas dentro del grupo).

### 9.1.2. Mesitas : Campo teatral de la primera presentación (cuadro 3)

No hace falta hacer un cuadro. Dentro del grupo, hay dos criterios que determinan quién es el que domina, es decir, el que reproduce sus formas culturales con mayor, rapidez, masividad y efectividad :

- Que la presentación sea un espectáculo de zancos (lo más tradicional es bailar), caso en el cual Esley resuelve a su favor las situaciones conflictivas, es decir, que en ese caso es él quien muestra sus habilidades y se habla poco.

- Que la presentación sea una obra de teatro, caso en el cual es Italo el que tiene las prerrogativas, pues aunque no es del todo un buen actor, es el que mejor actúa de los del grupo de zanquistas de allá.

Nivel de relación más acentuado : Se confunden los niveles de relación cotidiano (ii.) y extracotidiano (iii.) en el grupo de teatro.

### 9.1.3. Mesitas : Campo teatral de la primera presentación (cuadro 4)

	<b>LO INDISOLUBLE</b>	<b>LA VOLUNTAD HOMOGENIZADORA</b>
<b>ACTORES</b>	Los actores que están en el suelo.	Los zanquistas.
<b>SIGNOS E IMÁGENES</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Abajo - inferior.</li> <li>• Sin voz (no tienen voz fuerte y desde abajo se pierde más fácil).</li> <li>• Actúan como masa, todos entran con la misma coreografía y en adelante tienen patrones comunes de movimientos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Arriba - superior.</li> <li>• Voz fuerte y más ventajas para proyectarla lejos por ausencia de obstáculos.</li> <li>• Actúan con personajes individuales, tienen roles de asignación exclusiva.</li> </ul>

Nivel de relación más acentuado : Relaciones extracotidianas (iii.).

### 9.1.4. Mesitas : Campo teatral de la última presentación en las relaciones con el público

Al igual que en el caso de las relaciones establecidas entre Esley e Italo, que representan respectivamente el “montar zancos” y el “actuar”. En el caso de las relaciones entre público y actores, hay dos ambientes diferenciados en los que la jerarquía se invirtió :

- En la presentación de la obra, en el mundo de la ficción, de la otra realidad, una realidad alterna, el público se deja llevar por los actores y ellos proponen los códigos y los temas de la comunicación que el público asume. Aún más, en el cuarto cuadro cuando mi personaje ordenaba moverse de su sitio, el público obedeció sumisamente.

- Afuera de la presentación, de regreso en este mundo, el público es el que decide qué fue lo que le gustó y el actor debe acogerse a su veredicto : -Me gustó-, o -No me gustó-, por tales y tales razones ... O, -esto fue lo que entendí ... O, -no entendí nada.

En sus respectivos momentos de subordinación, tanto el público, como los actores se cuidan de no ser víctimas de la subyugación total. En el momento en que eso sucede, tal situación expresa alguna forma de totalitarismo.

Nivel de relación más acentuado : Nivel de relaciones general (iv.). Diferenciando el estado del campo en el momento extra-cotidiano de presentación de la obra, de los momentos antes y después, en la frontera con lo cotidiano (en cuanto personas y en cuanto roles sociales).

## 9.2. EN EL CODITO

### 9.2.1. El Codito : Campo teatral de la noche del 3 de enero

	LO INDISOLUBLE	LA VOLUNTAD HOMOGENIZADORA
ACTORES	Antuco, Charly, Alcira y Adriana.	Javier.
SIGNOS E IMÁGENES	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Alcira negándose a ser clasificada.</li> <li>• Interés en "entender" el cuento.</li> <li>• Pensamiento maquiavélico.</li> <li>• Asimilación y comprensión de la situación de "doble vínculo".</li> <li>• Contradictorio (fíjese en estos puntos : ¡son contradictorios!).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tendencia irrevocable a clasificar.</li> <li>• Expresividad literaria (para contar un cuento).</li> <li>• Pensamiento maquiavélico.</li> <li>• Generación de situación de "doble vínculo".</li> <li>• Contradictorio.</li> </ul>

Nivel de relación : Relaciones cotidianas (ii.) y extra-cotidianas (iii.), por habilidades y estrategias comunicativas desplegadas.

### 9.2.2. El Codito : Campo teatral de talleres sobre el paradero de buses y del taller de lectura expresiva de textos del 16 de enero

	LO INDISOLUBLE	LA VOLUNTAD HOMOGENIZADORA

<b>ACTORES</b>	Antuco, Chocolate y Alcira	Javier
<b>SIGNOS E IMÁGENES</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rol de aprendices.</li> <li>• Resistencia a “hacer el oso”.</li> <li>• Risa ¿evasiva?.</li> <li>• Expresividad insuficiente.</li> <li>• Normales.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rol de profesor de teatro</li> <li>• Invitación a “hacer el oso” y no sentirlo así.</li> <li>• Concentración para actuar.</li> <li>• Expresividad.</li> <li>• Esquizofrénico, emocional.</li> </ul>

Nivel de relación : Relaciones cotidianas (ii.) en el grupo, en cuanto personas, en cuanto roles sociales y en cuanto funciones dentro del grupo.

### 9.2.3. El Codito : El actor frente al personaje en el taller de lectura expresiva del 29 de enero

Las oposiciones entre los actores y los personajes asignados en el ejercicio de lectura expresiva muestra tres casos bastante diferentes entre sí. El texto escrito puede ser interpretado como la “voluntad homogenizadora” pues varias de las imágenes que asume coinciden con las imágenes de las élites.

	<b>LO INDISOLUBLE</b>	<b>LA VOLUNTAD HOMOGENIZADORA</b>
<b>ACTORES</b>	Antuco, Alcira y Chocolate.	Bumer, la novia y Pedro.
<b>SIGNOS E IMÁGENES</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Móvil, adaptable.</li> <li>• Fresco.</li> <li>• Multitud de formas de representar el personaje.</li> <li>• Imperfecto. El segundo texto, resultado del ejercicio, no siempre retiene el estilo que había en el original.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estático, rígido.</li> <li>• Riguroso.</li> <li>• Uno solo. Una sola escritura.</li> <li>• Exacto. Es el que está bien.</li> </ul>

Nivel de relación : Nivel del individuo (i.), trata de dar cuenta de la relación del actor con su personaje.

### 9.2.4. El codito : Campo teatral del taller de lectura expresiva de textos del 29 de enero

	<b>LO INDISOLUBLE</b>	<b>LA VOLUNTAD HOMOGENIZADORA</b>
<b>ACTORES</b>	Miguel, Jeison y Nestor.	Alcira, Antuco y Javier.
<b>SIGNOS E</b>	• Menores en edad.	• Mayores en edad.

<b>IMÁGENES</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Relaciones más distantes con los de la Asociación Horizontes.</li> <li>• Les faltan varios años para terminar bachillerato.</li> <li>• Llevan menos tiempo en el taller de teatro.</li> <li>• Dificultades en la lectura de los textos y en la expresividad.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Relaciones más cercanas con los de la Asociación Horizontes.</li> <li>• Les falta poco para terminar bachillerato.</li> <li>• Llevan más tiempo en el taller de teatro.</li> <li>• Buenos lectores, expresivos.</li> </ul>
-----------------	--	---

Nivel de relación : Relaciones cotidianas (ii.) entre miembros del grupo de teatro (por experiencia y habilidades).

### 9.3. EN EL PEDREGAL

#### 9.3.1. El Pedregal : Campo teatral del primer taller de teatro con *Los tres ratoncitos*

	<b>LO INDISOLUBLE</b>	<b>LA VOLUNTAD HOMOGENIZADORA</b>
<b>ACTORES</b>	Los otros niños.	Javier y los niños que pudieron “jugar en serio”.
<b>SIGNOS E IMÁGENES</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dificultad para liberar a la imaginación.</li> <li>• No se notan casi.</li> <li>• “Oso” de hacer algo para que no lo miren.</li> <li>• No se puede saber si tienen buena memoria o no.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Capacidad de “fantasear”.</li> <li>• Espectacularidad en la actuación.</li> <li>• Desinhibidos y descomplicados.</li> <li>• Memoria aceptable.</li> </ul>

Nivel de relación : Relaciones cotidianas (ii.) entre personas del grupo de teatro (por habilidades individuales).

#### 9.3.2. El Pedregal : Campo teatral interno de las presentaciones

Análogo al caso de Italo y Esley en el grupo “Espíritus Fortuitos” en Mesitas del Colegio, aquí los ordenamientos jerárquicos por prestigio que determinan quiénes más y quiénes menos influyen en el resultado final de la obra tienen que ver con dos aspectos de la expresión corporal :

- Cuando es la danza el elemento que prima en el espectáculo, quien más sobresale, y por lo tanto su influencia es más decisiva, es Camilo (y un poco en menor escala : Diana B.). El aspecto de las coreografías armadas por Oscar al principio, al final y en el intermedio, está firmemente fusionado ya con Camilo, con su irreverencia, su franqueza descarada, actitud pícaro, etc.
- En cambio, si se trata de actuación, quienes más sobresalen son Nubia y Diana B., que tienen un volumen de voz aceptable para sus edades. La actuación de los dos cuadros, dependía especialmente de ellas. Y ellas aportaron a sus personajes el material de sus cuerpos, incluidas sus formas de ser, de hablar, de caminar, etc.

Nivel de relación : Se confunden las relaciones cotidianas (ii.) con las relaciones extracotidianas (iii.), diferenciando los momentos de danza de los momentos de teatro y separando las habilidades corporales individuales de la relación entre personajes.

### 9.3.3. El Pedregal : Campo teatral externo de la primera presentación

	<b>LO INDISOLUBLE</b>	<b>LA VOLUNTAD HOMOGENIZADORA</b>
<b>ACTORES</b>	Los niños-actores de El Pedregal.	Público.
<b>SIGNOS E IMÁGENES</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Realizando una labor artística muy desafortunada.</li> <li>• Preocupados porque se les olvidó todo y por la ausencia de Nubia.</li> <li>• Incapaz de prever las imágenes que está proyectando. Imágenes y signos salidos de control.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aplaudiendo en virtud de que eran niños y que eran de El Pedregal.</li> <li>• Reconociendo el esfuerzo.</li> <li>• Incapaz de entender el contenido y el sentido que la obra pretendía transmitir</li> </ul>

Nivel de relación : General (iv.), en cuanto roles sociales y en cuanto personajes.

### 9.3.4. El Pedregal : Campo teatral externo de la última presentación

Los niños-actores de El Pedregal, aprovechando la experiencia de dos presentaciones anteriores pudieron más o menos «comunicar» algo esta vez. De esa forma se restablece la

doble dinámica de interacción de actores y público, como la expliqué para el caso de Mesitas : que durante la obra los actores subordinan al público en un mundo paralelo, “de ficción”, mientras que después de la presentación el público subyuga a los actores al adueñarse de las imágenes proyectadas a través de sus cuerpos para interpretarlas.

Nivel de relación : General (iv.), en un caso análogo al de la última presentación en Mesitas.

#### **9.4. CONCLUSIONES**

El plan trazado en los capítulos de la primera parte, de “escalar” desde los signos y los diálogos hacia la cultura (en sentido genérico) y los campos (en sentido más riguroso, cfr. 48), no pudo ser concluido por completo. De una forma un tanto más burda, yo explicaba a mis amigos, cuando me preguntaban sobre el tema de mi monografía : -Vea! Yo tomo un pedazo de un taller de teatro, y lo contextualizo taaannto ... que aparecen las culturas populares.

El intento es, sin embargo, interesante, si tengo en cuenta que la caracterización de los cuatro niveles que he usado para dar algún orden a los cuadros de oposiciones con los que he sistematizado algunos eventos interesantes de mi aún corta experiencia en el teatro, ofrece esa perspectiva de ascenso que parte del individuo, y las imágenes que lo representan, hacia la diversidad cultural que lo asedia y avasalla.

Ofrezco entonces, estas conclusiones, diferenciadas de acuerdo a los niveles del campo teatral (niveles de relación), durante una presentación cualquiera :

i. Nivel de relaciones interiores individuales :

- Las relaciones interiores a través de las cuales el actor se vincula al personaje asignado obran de maneras diferentes en cada persona (cfr. 189). Hay, sin embargo, maneras de reforzar el vínculo y mantenerlo durante la representación teatral. Y esas maneras tienen que ver con las aptitudes del actor para la memoria, la sensibilidad artística, el doble



sentido... en fin, para el pleno desarrollo de las facultades del ser humano. Y como esas aptitudes no asumen formas únicas, las posibilidades de estrategias de representación, y las técnicas para actuar (cfr. 80, 84 y ss.) son ilimitadas (tanto a través de mediaciones culturales, como psicológicas, como de la propia voluntad)

ii. y iii. Nivel de relaciones interpersonales cotidianas y extra-cotidianas en el grupo de teatro :

- Con frecuencia se confunden las relaciones entre personas “reales” con las relaciones entre “personajes” (ver páginas anteriores, aparecen mezclados muy seguido). Esta confusión es la clave para entender el carácter esquizofrénico del hecho teatral al que refería Campeanu (1978 : 128). Este tipo de confusión genera desconcierto cuando alguien no está preparado (cfr. 150-152 y Diario : 243, 244).
- Que el mundo “real” no sea confundido con el mundo ficticio depende de la presencia de algunas señas contextuales que permitan a los presentes entender que las relaciones que se desenvuelven ahí no son de este mundo, que ese espacio y ese tiempo están “ritualizados” (en este sentido el teatro puede ser abordado como un ritual). Así las polisemias “subversivas” que se generan en la confusión en el cruce de niveles de relaciones (y, por lo tanto, de códigos de comunicación) ni hieren a los participantes (cfr. 158, 159), ni afectan el tejido social, y dan la impresión de transgredirlo trascendiéndolo en un plano supramaterial (este es un punto recurrente en los trabajos de Turner).
- Al igual que en algunos rituales de restablecimiento del orden, es posible que la actuación de un conflicto entre personas que integran un grupo de teatro contribuya a atenuar la tensión entre las personas “reales” (como en el caso de la amistad entre Italo y Esley en momentos que sus relaciones han estado difíciles).
- Entre los factores de desequilibrio que establecen diferencias y desigualdades determinantes de las relaciones entre miembros de un grupo, tienen especial prevalencia las disposiciones favorables a la esquizofrenia y al pensamiento maquiavélico, que se

manifiesta en el “humor negro” característico de las conversaciones, y en la capacidad para pensar, sentir y obrar posesionado del papel del personaje ficticio (cfr. 152 y Diario : 244, 245).

- El modo de producción artística del teatro es, de todas formas, artesanal. Las desigualdades que se establecen entre los miembros del grupo, en virtud de la distribución de funciones destinada a producir teatro, así como la asignación de personajes están determinadas por la experiencia y las habilidades de los actores en cuanto individuos.

#### iv. Nivel de relaciones general :

- El sentido de las desigualdades establecidas en las relaciones entre público y actores varía según si el contexto es extra-cotidiano o no. Es decir, la jerarquía se invierte en el momento de la presentación solamente. El resto del tiempo los teatreros cumplen el rol de inferiores estructurales, sometidos a la crítica del público, tanto en lo que hicieron durante la presentación, como en lo que hagan fuera de ella. Por eso un grupo de teatreros siempre llama la atención (Diario : 223 y ss.).
- Las interpretaciones del público y la manera en que estos se expresan, no está siempre determinada por el contenido o la forma del material dramático. Influyen, con frecuencia, factores externos a la actuación (conocimientos y afectos sobre los actores, conceptos e imágenes preestablecidas que permean las percepciones), como en el caso del aplauso de la gente a los niños de El Pedregal en su primera presentación (cfr. 175, 176).

Hasta aquí las conclusiones son más bien de tipo descriptivo del “hecho teatral” como evento comunicativo, como diálogo irracional. Para escalar hacia el campo cultural más general hay que agarrarse de los referentes conceptuales esbozados en los primeros capítulos. Las conclusiones que siguen a continuación pueden ser tomadas como hipótesis de trabajo para investigaciones posteriores. Resultan ser hipótesis sobre la parte más impredecible, desde el punto de vista de los teatreros : el público, especialmente el público de sectores populares.

- Entre los factores externos a la actuación que determinan las actuaciones del público están elementos (a favor o en contra), de características señaladas antes (ver el capítulo cinco) como distintivas de las culturas populares, como la risa cómica popular (vinculada por Bajtín al doble sentido como risa ambivalente, irónica, de crítica mordaz, una risa poco “inocente”), el melodrama romántico (cuyos esquemas fueron sacados a la luz por los escritores románticos, recopiladores de cuentos infantiles en los siglos XVIII y XIX), la exaltación grotesca del cuerpo, de lo bajo y mundano, inversión de sus imágenes... Dichas posiciones, preestablecidas, del público, son hoy mediadas a través de los medios masivos de comunicación. Dichas posiciones, además, no son fijas. Pero la explotación que de estas características hacen hoy las industrias culturales hace pensar que ya fueron asimiladas, y que lo están siendo aún (pienso en “lo grotesco” de la sociedad norteamericana pintado a través de “Los Simpson” y programas similares que le han sucedido, de altísima audiencia).
- Al igual que en los “renacimientos” anteriores, en este “tercer renacimiento” existe un rol preciso, relacionado con el arte y la reflexión académica, que no se ubica con exactitud ni en las culturas populares, ni en las élites. El campo privilegiado del saber que se constituye en la mitad de la herramienta, es el de la comunicación social con cierta perspectiva cultural, la otra mitad es la sensibilidad artística. Creo que los grupos de teatro actuales en Bogotá entienden que ocupan ese “puesto” en el campo cultural, pero se niegan, con frecuencia, a usar los medios de comunicación masivos para difundir su arte porque sacrificarían bastante del carácter artesanal que aún tiene el teatro. Tienen mucha fuerza todavía la visión romántica del teatro como espacio de comunicación “directa” entre el público y sus actores, que lo vincula con muchas de las imágenes que los románticos tenían de “lo popular” (cfr. 70). Lo rústico, sencillo, primitivo se opone ahora a la “dictadura de la técnica y de la tecnología”.
- El teatro y, en general, el arte están liberados por ahora de todo compromiso político impuesto, pero incentivan la crítica inevitablemente, por el camino esquizofrénico. En otras palabras, dejamos atrás el pesado lastre de las obligaciones que cargaba el “arte

comprometido” durante los años 60 y 70, para darnos cuenta que, de todas maneras, muchas de las exigencias que se le hacían entonces, podían ser el resultado connatural del desarrollo de su libre expresión. Esta es una reacción que ya muchos autores han señalado (González 1992, Arcila 1994, Duque 1995)

Como última conclusión y, a la vez, respuesta a la pregunta que me lanzó a esta investigación : ¿cuáles son las maneras en que pueden ser relacionados las culturas populares y el teatro (o “los teatros”)? Afirmo que en la actual transformación del orden establecido, a nivel mundial, el teatro sigue siendo la regla y no la excepción. Mucho más allá de la restricción a los espacios y momentos extra-cotidianos, todos los humanos mentimos y actuamos por disposición de nuestra naturaleza humana. En cuanto a los modos de relación entre las culturas populares y el teatro, quiero detallar tres, que pueden extraerse echando un mirada de conjunto al panorama y a los casos particulares descritos en esta monografía :

- Por identidad política : Ya no es el teatro el modo de expresión del Pueblo, como proclamaron la mayoría de grupos y actores durante las décadas de los 60 y los 70. Sin embargo, es interesante detallar que tanto en el caso de El pedregal, como en el caso de Horizontes, las instituciones que respaldaron los talleres de teatro son organizaciones de trabajo con la comunidad. Muchas de estas estuvieron muy influidas, como el teatro, por el auge político de las izquierdas durante los 60, y han asumido ahora la forma de trabajo artístico y cultural. Hay una relación no explicitada entre trabajo comunitario y trabajo artístico en los barrios populares. Podría hablarse de una transformación progresiva, una conversión lenta, de muchos líderes comunitarios de esa época en artistas o en impulsores del arte.
- En el terreno formativo : Casi siempre los papás elogian los logros de sus hijos en cualquier grupo artístico en el que se metan, y reconocen la influencia en otros niveles de su formación. De hecho, al necesitar desarrollar las habilidades individuales de los actores hacia el nivel más óptimo posible, esas habilidades pueden beneficiar a los muchachos para

otras cosas<sup>73</sup>. Sin embargo, existe un punto en el cual el grupo de teatro adquiere una imagen peligrosa para los padres : el punto en que la capacidad crítica se convierte en rebeldía. Ambas imágenes están en el universo de significados de la gente de barrios populares.

- Desde la creatividad y la sensibilidad : Es punto común al teatro y a casi todos los ambientes que conozco de Bogotá una disposición favorable a la comunicación “cerda” (a punta de “ranchazos”). Ese tipo de comunicación expresa o bien un nivel de confianza alto, o bien una manera indirecta de hacerle saber al otro que no me simpatiza, que “no me cae bien”. Los medios de comunicación, especialmente en los últimos años han asimilado esas formas de comunicación. Sin embargo, es desconocido para la gente que hay una relación entre ese modo de comunicarse y el teatro. Precisamente, porque muy pocos saben algo de teatro. Pero sí es común que la gente comente ante una persona con estas habilidades cosas del estilo de : -Este está bien para que lo saquen en televisión...

Curioso... Parece que no quedara uno en nada ¿no? Elevar una conversación “cerda” al nivel de momento central de un proceso de formación actoral, también rebaja el teatro al nivel de nada, de un atractivo juego de palabras y actitudes en los encuentros con los amigos en la vida diaria. Y no estamos tan lejos de empezar a hacer comentarios sobre los medios de comunicación...

---

<sup>73</sup> *Los talleres me sirvieron para ser más expresiva, a leer mejor y a ser un poco más extrovertida (Fragmento de la evaluación de Alcira de los talleres de enero. Febrero 6 de 1997).*



## **10. AUTORREFLEXIÓN Y VALIDEZ DE LAS PROPUESTAS DE ESTA MONOGRAFÍA**

Creo que el experimento resultó viable, y que todo “hecho teatral” es susceptible de ser tratado como texto etnográfico. El éxito del esquema de campo, a partir de diálogos concretos, está en la evidencia de las desigualdades como característica de cualquier relación entre diferentes, pero también en su cambio de sentido cuando se cambia de contexto.

Que en el fondo de todo esto esté como punto de partida la imposibilidad de que existan comportamientos humanos auténticos (en el sentido de transparentes, unívocos, “inocentes”) no me parece algo trágico, como a algunos amigos a quienes les he comentado de esta monografía. Me parece “emocionante”. Sin embargo, existe el riesgo de que empiece a desconfiar de todo el mundo, argumentando que todos son unos “falsos”. Pero no. Llegado este punto de mis reflexiones he decidido optar por confiar en los otros (aunque eso no implica que deje de tomar mis precauciones, en un país de vivos como éste, esa es una habilidad que se aprende culturalmente).

Valdría la pena que más antropólogos se dedicaran a estudiar teatro. El desarrollo de la sensibilidad tiene muchísimas aplicaciones en el trabajo de campo y previene ante la amenaza, siempre latente de encontrarse con algún nuevo totalitarismo disfrazado de ciencia. Estimula la originalidad en la escritura de textos etnográficos y proporciona razones estéticas para vivir, cosa que la academia por sí sola difícilmente puede lograr.





## BIBLIOGRAFÍA

- 1989 ANTEI, Giorgio (comp.). *Las rutas del teatro en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.
- 1994 ALFARO, Rosa María (et. al.). *Comunicación y cultura política: entre públicos y ciudadanos*. Calandria. Lima.
- 1993a ARAQUE, Carlos. *Ceremonial y ritual muisca y teatro en la actualidad*. Monografía de grado de antropología. Universidad Nacional de Colombia. Santafé de Bogotá.
- 1993b \_\_\_\_\_. “La dramaturgia en el teatro de los muiscas” en : *Revista Gestus*, No. 4 (ene.). Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD. Santafé de Bogotá D.C.
- s.f. \_\_\_\_\_. *Dramaturgia en diferencia*. Fotocopia del original, sin publicar, 6 p.
- 1992 ARCILA, Gonzalo. *La imagen teatral en La Candelaria : Lógica y génesis de su proceso de trabajo*. Ediciones Teatro La Candelaria. Santafé de Bogotá.
- 1993a BAJTÍN, Mijaíl. “¿Qué es el lenguaje?” en : SILVESTRI, Adriana y BLANCK, Guillermo. *Bajtín y Vigotski : La organización semiótica de la conciencia*. Anthropos. Barcelona.
- 1993b \_\_\_\_\_. “La construcción social de la enunciación” en : SILVESTRI, Adriana y BLANCK, Guillermo. *Bajtín y Vigotski : La organización semiótica de la conciencia*. Anthropos. Barcelona.

- 1971 \_\_\_\_\_ . *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barral Editores. Madrid.
- 1986 BARBA, Eugenio. “Más allá de las islas flotantes”. Grupo editorial Gaceta. México.
- 1984 \_\_\_\_\_ y SAVARESE, Nicola (comps.). *El arte secreto del actor : Diccionario de Antropología Teatral*, ISTA. Holstebro, Dinamarca.
- 1976 BATESON, Gregory. *Pasos hacia una ecología de la mente*. Ed. Carlos Lohlé. Buenos Aires.
- 1985 BOAL, Augusto. *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*. Editorial Nueva Imagen. México.
- 1990 BOLLEME, Genevieve. *El pueblo por escrito: significados culturales de lo popular*. Grijalbo. México.
- 1991 BONFIL BATALLA, Guillermo. *Pensar nuestra cultura*. Alianza editorial. México.
- 1990 BOURDIEU, Pierre. *Sociología y Cultura*. Grijalbo. México [1984].
- 1985 BUBER, Martin. *¿Qué es el hombre?*. Fondo de Cultura Económica. México [1942].
- 1984 BUENAVENTURA, Enrique. “Nuevo Teatro” e Improvisación en : Revista *Quehacer teatral* No. 2. Centro de Investigaciones Teatrales. Bogotá.
- 1990 BRUNER, Jerome. *Realidad mental y mundos posibles*. Gedisa. México.
- 1990 BURKE, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza editorial. Madrid.

- 1978 CAMPEANU, Pavel. “Un papel secundario : el espectador” en : HELBÓ, André (et. al.). *Semiología de la representación*. G. Gili. Barcelona.
- 1990 CUSHMAN, Dick (et. al.). *El Surgimiento de la Antropología Posmoderna*. Gedisa. Madrid.
- 1995 DUQUE MESA, Fernando. *Antología del Teatro Experimental en Bogotá Tomo I*. Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Santafé de Bogotá.
- 1971 DURKHEIM, Emile y MAUSS, Marcel. “De ciertas formas primitivas de clasificación : contribución al estudio de las representaciones colectivas” [1903] en : *Institución y Culto : Representaciones colectivas y diversidad de civilizaciones*. Barral editores. Barcelona.
- 1993 ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. Editorial Lumen. Madrid.
- 1987 \_\_\_\_\_ . *Lector in Fábula*. Editorial Lumen. Madrid.
- 1977 \_\_\_\_\_ . *Tratado de semiótica general*. Editorial Lumen. Madrid.
- 1981 FREUD, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Ed. Siglo XXI. México [1929].
- 1995 GARCÍA CANCLINI, Nestor. *Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo. México.
- 1982 \_\_\_\_\_ . *Las culturas populares en el capitalismo*. Grijalbo. México.
- 1993 GARCÍA MOLINA, Mario. *Cómicos, masones y liberales en el teatro bogotano 1848-1853*. Monografía para posgrado en Historia. Universidad Nacional de Colombia. Santafé de Bogotá.

- 1990 GARZÓN MARTHA, Alvaro. "Del sentido de la actitud trágica en el teatro de la Independencia" en : *Revista Gestus*, No. 2. (dic.) Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD. Santafé de Bogotá D.C.
- 1989 GEERTZ, Clifford. *El antropólogo como autor*. Alianza Ed. Barcelona.
- 1987 \_\_\_\_\_. *La interpretación de las culturas*. Gedisa. Madrid [1973].
- 1984 GOFFMAN, Erving. *La presentación del sí mismo en la vida cotidiana*. Alianza editorial. Madrid [1961].
- 1992 GONZÁLEZ CAJIAO, Fernando. "Los años 80 en Colombia: el derecho a ser distintos" en: *Latin American Theatre Review*, vol. 25, No. 2. Kansas.
- 1986 \_\_\_\_\_. *Historia del Teatro en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá.
- 1984 GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Alianza editorial. Madrid.
- 1986 GRUZINSKI, Serge. "La red agujereada, identidades étnicas y occidentalización en el México colonial (siglos XVI-XIX)" en: *América Indígena*, México. Vol 46, No. 3.
- 1978 HELBÓ, André. "El código teatral" en : HELBÓ, André (et. al.). *Semiología de la representación*. G. Gili. Barcelona [1975].
- 1989 HERNANDEZ, Carlos Nicolás (selección). *Teatro colombiano siglo XIX: de costumbres y comedias*. Tres culturas editores. Bogotá.
- 1987 \_\_\_\_\_ y PARDO, Jorge Manuel. *Teatro colombiano contemporáneo*. Tres culturas editores. Bogotá.

- 1986 HETHMON, Anthony. *El método del Actor's Studio: conversaciones con Lee Strasberg*. Editorial Fundamentos. Madrid [1965].
- 1997 LOZANO, Javier. *Los tres ratoncitos*. Obra para teatro de niños en dos cuadros. Santafé de Bogotá D.C. (inédito).
- 1995 \_\_\_\_\_. *El hombre animal y no-animal*. Trabajo final del curso "Freud y Nietzsche: Interpretación de la cultura". Depto. de Filosofía. Universidad Nacional de Colombia. Santafé de Bogotá D.C. (inédito).
- 1993 \_\_\_\_\_. *¿Existe un conocimiento integral del Hombre?*. Ponencia presentada al II Encuentro Nacional de Estudiantes de Antropología. Universidad del Cauca. Popayán.
- 1978 LUZURIAGA, Gerardo. *Popular theater for social change in Latin America*. UCLA Latin America Center Publications. San Salvador.
- 1995 LYOTARD, Jean Francois. "Anima mínima", en *Quinta Cátedra Internacional de Arte Luis Angel Arango*, pp. 5 -10. Santafé de Bogotá D. C.
- 1994a MARTÍN BARBERO, Jesús. "Medios de comunicación e identidad cultural en América Latina" en : ALFARO, Rosa María (et. al.). *Comunicación y cultura política: entre públicos y ciudadanos*. Calandria. Lima.
- 1994b \_\_\_\_\_. *Mediaciones urbanas y escenarios de comunicación*. Fondo Editorial Fundarte. Caracas.
- s.f. MEJÍA, Alvaro. *Yo y la Noche*. Adaptación de cuentos de Khalil-Gibran para teatro (inédito).

- 1995 MONSALVE, Juan y FIORI, Lavinia. *El baile del muñeco*. Magisterio. Santafé de Bogotá.
- 1950 ORBEA, Fernando de. *Comedia Nueva: La conquista de Santafé de Bogotá*. Biblioteca del Banco Popular. Bogotá [segunda mitad s. XVII].
- 1996 PARDO, Jorge Manuel y CHAPARRO, Jairo. *Oferta de productos teatrales en Bogotá*. Corporación Comunitaria “RAICES” e Instituto Distrital de Cultura y Turismo. Santafé de Bogotá D.C.
- 1984 PROGOFF, Ira. *At a Journal Workshop*. Dialogue House Library. New York [1975].
- 1992 REYES, Carlos José. “Cien años de teatro en Colombia” en: *Nueva Historia de Colombia*, tomo VI, pp. 213 - 236. Editorial Planeta. Santafé de Bogotá.
- 1982 \_\_\_\_\_ y VARGAS, Misael. *El teatro colombiano*. Instituto colombiano de Cultura. Bogotá.
- 1993 ROWE, William y SCHELLING, Viviana. *Memoria y modernidad: cultura popular en América Latina*. Grijalbo. México.
- 1992 SAMPER, Daniel. “Humor regional en Colombia : Prototipos, características y vertientes” en: *Nueva Historia de Colombia*, tomo VI, pp. 327- 350. Editorial Planeta. Santafé de Bogotá.
- 1992 SEGATO DE CARVALHO, Rita Laura. “A Antropologia e a Crise taxonómica da Cultura Popular” en: *Seminário Folclore e Cultura Popular: as varias faces de um debate*. Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, Universidad do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro [1988].

- 1993 SILVESTRI, Adriana y BLANCK, Guillermo. *Bajtín y Vigotski : La organización semiótica de la conciencia*. Anthropos. Barcelona.
- 1992 SOMMER-MATHIS, Andrea (et. al.). *El teatro descubre América: fiestas y teatro en la Casa de Austria*. MAPFRE. Madrid.
- 1993 STRASBERG, Lee. *Sueño de pasión*. Emecé. México.
- 1984a TAVIANI, Ferdinando. "La Improvisación en la Commedia dell'Arte : Testimonios" en Revista *Quehacer teatral* No. 2. Centro de Investigaciones Teatrales. Bogotá.
- 1984b \_\_\_\_\_. "Visiones : Del actor y del espectador" en BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola. *El arte secreto del actor : Diccionario de Antropología Teatral*, ISTA. Holstebro, Dinamarca.
- 1994 TAUSSIG, Michael. *La cultura como sistema nervioso en estado de emergencia*. Gedisa. Madrid.
- 1995 THOMPSON, Edward. *Costumbres en común*. Editorial Crítica. Barcelona.
- 1993 TPB Centro de Artes Dramáticas y Audiovisuales. *TPB 25 años: Centro de Artes Dramáticas y Audiovisuales 1968-1993*. El Teatro. Santafé de Bogotá D.C.
- 1992 TRIANA, Gloria. "La cultura popular colombiana en el siglo XX" en: *Nueva Historia de Colombia*, tomo VI, pp. 303-326. Editorial Planeta. Santafé de Bogotá.
- 1986 TURNER, Victor. *El proceso ritual*. Siglo XXI. Madrid.
- 1980 \_\_\_\_\_. *La selva de los símbolos*. Siglo XXI. Madrid.

- 1978 VARGAS, Misael y WATSON, Maida. *Materiales para una historia del Teatro en Colombia*. Instituto colombiano de Cultura. Bogotá.
- 1992 WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Alianza editorial. Madrid [1922].
- 1984 ZAKHAVA, Boris. *Gorki- Stanislavski- Vachtangov : Un experimento de improvisación* (Tomado de Eugenij Vachtangov y su Escuela, Moscú, 1973). En : Quehacer teatral. Revista del Centro de Investigaciones teatrales. No. 2. Bogotá.



# **ANEXO 1: DIARIO DE CAMPO**

## **DIARIO DE INVESTIGACIÓN.**

### **“MI DISFRAZ DE PUEBLO : LAS CULTURAS POPULARES EN EL TALLER DE TEATRO”**

#### **TEXTOS QUE LO COMPONEN.**

Los textos que hacen parte de este diario están tomados de varios cuadernos. La información ha sido seleccionada, de manera que solo incluyo aquí lo que he considerado pertinente para la investigación de cada uno de ellos. Los cuadernos de los cuales incluyo información aquí son :

- [DI1.] Diario de Investigación 1. Las culturas Populares : El teatro y los teatros populares en Colombia (s. XV - s. XX). Escrito durante 1996 y hasta marzo de 1997.
- [DI2.] Diario de Investigación 2. Historias de obras y actores : ¿(Entre identidades originales, medios de comunicación, sensibilidad popular y sueños confusos de un puñado de jóvenes)? Continuación del anterior, escrito entre mayo y julio de 1997.
- [DP.] Diario de Campo. Proyecto “CEC en El Pedregal” : Plan de refuerzo escolar y recreación formativa 1996-1997, especialmente de abril a julio de 1997.
- [DJ3, DJ4 y DJ5.] Diario de Javier Orlando Lozano Escobar (fragmentos de los cuadernos 3, 4 y 5). Abarcan sucesos ocurridos entre mitad del año 1994 y agosto de 1997.

Como cada uno de los diarios fue iniciado en un momento diferente, y mi manera de llevarlos ha variado en algunas cosas conforme ha avanzado mi proceso de aprendizaje y mi evolución de ideas, cada diario tiene sus propias reglas en lo referente a la forma de clasificar la información (en general) y de situar los “paquetes de información” (la forma de separar unas informaciones de otras y de ubicar cada “paquete” con respecto a mí, que soy el que “soy-ahí”).

#### **NOTAS SOBRE LAS PARTICULARIDADES DE CADA DIARIO.**

##### **Diario de investigación 1 [DI1].**

En la primer página del diario dice “Estoy empezando a elaborar mi monografía de grado sobre “los teatros populares en Colombia” desde una perspectiva etnohistórica y de antropología teatral”. Escrito el 15 de febrero de 1996, luego de haber hecho el primer borrador del proyecto, y aún bastante influenciado por el trabajo que presenté en Etnohistoria II el segundo semestre de 1995 (el último que hice antes de dedicarme a la monografía) titulado “Teatro popular vs. teatro culto en La Conquista de Santafé de Bogotá de Fernando de Orbea”, y prácticamente, su continuación.

En ese trabajo yo proponía hacer una etnohistoria de las formas de representación escénica en Colombia, desde la época precolombina, pasando por la colonia, hasta hoy. Por eso el título del diario y el énfasis en “teatros populares (s. XV a

XX)". Sin embargo la perspectiva histórica fue dejada de lado con el tiempo. Sostuve algunas conversaciones con Carlos José Reyes, teatrero, dramaturgo, historiador y director de la Biblioteca Nacional por ese tiempo.

La forma de anotar en el diario fue muy desprevenida al comienzo mientras la idea maduraba. Empecé a escribir por ambos lados. Por un lado (lado A) escribía detalles de las lecturas que yo iba haciendo y que me sirvieran para enriquecer el marco teórico de la monografía, pues durante todo el primer semestre de 1996 me dediqué a leer sobre teatro, historia del teatro, técnicas de actuación, enfoques del teatro desde la antropología, y a repasar los conceptos básicos de la disciplina antropológica para escoger lo que me sirviera. Por el otro lado (lado B) dejé el espacio para escribir las descripciones de mis observaciones una vez que empezara el diario de campo, además de ideas sueltas que se me fueran ocurriendo, de manera que este lado, tenía yo la intención, se pareciera más a un cuaderno de apuntes que me ayudara a no olvidar detalles.

Hubo sin embargo, cambios notables en la forma de anotar hacia finales de 1996, cuando “despegó” el trabajo de campo. El lado A<sup>74</sup> se convirtió en el sitio donde yo reflexionaba sobre el proceso de los talleres en los sitios donde los estábamos realizando, es decir que la referencia a las lecturas no era directa aunque podría decirse que más bien los comentarios de ellas estaban ahora mediados por la práctica de los talleres de teatro. El lado B, mientras tanto, se convirtió en el diario de campo propiamente dicho, lo que escribía allí casi siempre era en el taller mismo, en el ensayo de alguna presentación, o poco tiempo después de que hubiera pasado. Ocasionalmente consigné ahí los apuntes de una que otra entrevista cuando no tenía grabadora a la mano.

El 12 de marzo terminé de usar ese diario [p. 145B ó 33A]. Ya no quedaba espacio.

### **Diario de investigación 2 [DI2].**

Al iniciar el segundo cuaderno de diario, ya me había yo quitado de la cabeza hacía rato la idea de hacer un trabajo de etnohistoria, además no me hubiera quedado tiempo para hacer una buena revisión de materiales de archivo. En cambio, tenía claramente establecido que si había que buscar una forma llamativa de “contar” cómo había sido el trabajo de campo, la mejor manera era aprovechar el estilo narrativo sobre el material recogido de los procesos de las talleres y montajes (en Mesitas, El Codito y en El Pedregal) y hacer algo que pudiera llamarse “Historias de obras y actores”. Ese título me pareció bien para la monografía durante algún tiempo. Pero finalmente decidí dejarlo como estaba en el proyecto: -“Mi disfraz de Pueblo”- aunque precisando en el subtítulo “Las culturas populares a través del taller de teatro”.

Nuevamente dividí el diario y lo empecé por ambos lados conservando la estructura del primero. Pero con la diferencia de que planteé desde el principio la selección de la información en continuidad con el final del primer diario. El lado A para ocuparse de la “construcción imaginativa y conceptual”, y el lado B para la construcción práctica. Es decir, que en el lado A las lecturas de la realidad (interpretaciones) serían de orden 2 en adelante, y en el lado B serían exclusivamente lecturas de orden 1 (en el sentido que Geertz le da a esos niveles de interpretación en el capítulo “La descripción densa” de “La Interpretación de las Culturas”).

---

<sup>74</sup> Este lado del diario de investigación no fue incluido dentro de este anexo.

Este diario no ha terminado. Alguna de la información consignada ahí no alcanza a entrar para esta monografía.

### **Diario de El Pedregal [DP].**

La intencionalidad del diario del proyecto “CEC en El Pedregal” es diferente de la de los diarios de investigación en antropología con los que llevé los procesos de montaje en Mesitas y de talleres (y montaje frustrado) en el barrio Horizontes (sector El Codito). El trabajo mío en El Pedregal precedió en muchos años a mi monografía. Y desde 1996 se enfocó en un proyecto de refuerzo escolar y recreación para los niños y jóvenes del barrio, con la perspectiva de ir creando talleres de arte conforme avanzara el tiempo y se vieran las condiciones necesarias para ello.

La intencionalidad manifiesta en ese diario es llevar un registro de talleres y actividades comunitarias, como experiencias pedagógicas. Unos pequeños apartes de talleres realizados en 1996, que son pertinentes para mi monografía, están hechos de información fragmentaria pues tomar notas en un taller, a la vez que se trata de mantener el control de la situación es difícil.

Sin embargo, para el tiempo de los talleres de teatro y el proceso de montaje, desde abril hasta ahora he podido ser más cuidadoso con la escritura del diario. De manera que ésta es la única época del diario de El Pedregal en la que más o menos las notas han sido tomadas rigurosamente. Eso hace que el diario de El Pedregal sea bastante difícil de entender pues los criterios de la toma de notas han sido demasiado variables. Las notas del período mencionado fueron tomadas usando las mismas marcas que en el segundo diario de la monografía.

### **Diario de Javier Orlando Lozano [DJ3, DJ4 Y DJ5].**

Es mi diario. Los pedazos seleccionados son bastante pocos y sirven como “señales” de los procesos vistos desde mí.

## **DIARIO**

[DJ3. Jun. 30/94. Sólo incluyo aquí fragmentos pertinentes para la monografía, especialmente para el quinto capítulo, sobre mí]

Mis preocupaciones de estos días son :

- Andrea<sup>75</sup>.
- El teatro.
- Los metálogos de Bateson.

[siguen varios otros, menos importantes. Este dato sólo me sirve para marcar una fecha aproximada de ingreso al grupo de teatro del CEC -Centro de Expresión Cultural- del Centro FE Y ALEGRÍA del barrio Santa Librada. En esa época yo no vivía allá todavía. Vivía con mi familia al norte de Bogotá]

---

<sup>75</sup> Nombre ficticio.

---

[DJ3. Jul. 08/94]

... Claro que, en rigor, estos días han sido prácticamente iguales (así ayer no haya venido a la Luis Angel Arango). En lo del taller de teatro-danza que estamos haciendo con niños de Santa Librada, fue mejor día antier. Los niños tenían menos pena para hacer las cosas. Claro que hace poco que estuve leyendo el libro "¡Arriba el Telón!", que hicieron unos chilenos para orientar un poco el montaje de obras con niños. Me di cuenta que ayer no hicimos ejercicios de respiración antes de imitar a los animales. Eso hacía un poco de relajación y ponía en buen ambiente.

... Estos días me he estado dejando cautivar por el teatro. Estuve leyendo algo de Stanislavski sobre la creación de un personaje (además del libro de los chilenos) y los talleres se han vuelto una de mis preocupaciones fuertes de estos días (aportar algo a la expresión corporal de estos niños). Claro que lo de Stanislavski me ha servido a mi particularmente y me ha hecho ver una cara muy antropológica del teatro. He pensado vincular más el teatro y el arte de la expresión corporal a mi mismo y con más seriedad de la que lo he hecho hasta ahora. Vamos a ver en qué concluye todo esto.

... Si hoy puedo hablar con Andrea, tal vez recupere algo de estabilidad emocional y pueda seguir con esas cosas, y acabar de aprenderme de una vez lo de Khalil-Gibran antes de empezar clases de nuevo.

---

[DJ3. Jul. 12/94]

Anoche tenía ganas de escribir. Estos días han favorecido la reflexión, y el teatro me sorprende cada vez más. La expresión corporal me cautiva cada día con más pasión. Hoy di con un libro en la estantería de la biblioteca que se llama "El teatro como vehículo de comunicación", de Antonio Prieto (mexicano), y le he hallado muchas correspondencias con mi proceso de los últimos días.

... Creo que del sábado para acá no he hecho más que saltar del individualismo al "espíritu dionisiaco", y eso es lo que hoy he encontrado en el libro de Antonio Prieto. Me remitió a Nietzsche. Vamos a ver ahora de qué sirve este descubrimiento. Creo que de algo tendrá que servir en mi búsqueda del sentido de todo, y en la posibilidad de darle un rumbo más preciso a mi vida, y tal vez en aportar algo a la antropología.

---

[DJ3. Jul. 19/94]

He vuelto a pensar en mí. Solo que ahora soy más conciente de la falsedad de cualquier autosuficiencia. Estoy tratando de acostumbrarme a eso. Creo que me ayudó el paseo a Villeta del fin de semana con el grupo "Trigo Verde", luego del éxito que tuvimos con los niños de los talleres. Todo salió mejor de lo que podía esperarse : los papás quedaron contentos, las monjas también, y fuera de eso le calentaron el oído al cura para que nos apoye...

Lástima que esta época está para acabarse. Tan pronto como comience al trabajo en el colegio, mi tiempo diario para mí empezará a disminuir. Y dentro de dos semanas ya estaré de nuevo en clases en la universidad, tratando de mantener el equilibrio entre mis ocupaciones. Ya veremos cómo me va este semestre.

---

Algo que yo tenía ganas de escribir la semana pasada era el proceso de la experiencia que tuve con los niños del taller de expresión corporal (danzas y teatro). Creo que fueron dos semanas de un relativo derroche de creatividad de parte de Yolanda y mía, especialmente (aunque también ayudaron Miguel, Diana T. y Oscar).

El primer día fue el martes 5 de julio. Ese día solo hubo dinámicas para todos durante la mayor parte del tiempo, y presentaciones de los niños y de nosotros. Y al final nos separamos en los talleres.

La primera impresión parece haber sido buena para todos, aunque con algunas dificultades : en mi caso, no fue casi nadie, sólo una niña de las inscritas previamente, y tres niños más (dos niñas y un niño) con quienes no pude hacer mucho que digamos. Mi idea inicial era jugar todo tipo de juegos representacionales infantiles con ellos (al “papá y a la mamá”, a “policías y ladrones”, a “los animales”, etc.). Pero siendo tan poquitos y estando a la vista de los niños de un taller vecino más grande, mi intento de ese día fue un fracaso : les dio pena.

Decidí unirme a los de danzas y, al otro día estábamos unos 20 niños arremedando a los animales, participando de la relajación con música suave que llevó Aleida,... Pero la dificultad seguía siendo la misma. Claro que la impresión nuestra y la respuesta de los niños fluctuaba todo el tiempo. Un día muy bueno se seguía de un desastre, luego no se sabía qué podía venir.

Finalmente, mi idea tuvo aceptación entre todos los que estábamos al frente de los talleres, y duramos unos dos o tres días puliendo los ejercicios de imitar animales. Hasta que los niños empezaron a cansarse y las niñas especialmente, se quejaron de que lo que querían ellas era montar un baile.

Eso sucedió el martes pasado (Jul. 12/94). Afortunadamente ese día yo había llevado un cassette lleno de canciones de ritmos muy diversos y decidimos hacer una audición para ver qué música les gustaba. Finalmente se pusieron de acuerdo en preparar un baile con la música de “Yellow Submarine”, y eso fue lo que hicieron. Yolanda y yo orientamos un poco la preparación, y Oscar y Miguel ayudaron, y al otro día ya había una coreografía sencilla que les quedó gustando hasta el punto de quererlo ensayar todo el tiempo.

El viernes se presentaron junto con los otros talleres y las cosas salieron de la mejor manera. Los papás, los niños, Darío y Claudia que fueron a ver,... nosotros,... Todo el mundo quedó contento.

Sin embargo, quedaron reflexiones profundas sobre las dificultades de hacer talleres como estos :

- Para la próxima : más preparación de nosotros sobre pedagogías específicas.

- La tensión constante entre si enseñar a crear por medio de la exposición de reglas prescritas, o hacerlo por medio de una “vía libre” para crear lo que cada uno quiera.

En mí personalmente, esta última inquietud es la síntesis de todas mis reflexiones sobre el taller de expresión corporal. Los problemas que ahondan más esa tensión son sobre todo el hecho de que existan muchos tabúes sobre el cuerpo en toda nuestra cultura latina de la que formo parte, y muchos prejuicios sobre gustos personales que son creados por la influencia exagerada de las modas actuales.

Sin embargo, me gustó saberme flexible en una situación como esa. Al final, los niños hicieron lo que quisieron y no hice reparo sobre la génesis de sus gustos ni nada de eso. Creo que aprendí mucho y que algunas otras cosas que aprendí, y que ahora olvido escribir seguramente se reflejarán en mi modo de actuar en el futuro.

---

... [Aparece la descripción de algunas evocaciones en el momento en que estaba escribiendo en el diario y se acercó una compañera de trabajo de mi mamá. Hay un fuerte aire de cinismo en ese pedazo, se refiere a la seguridad de las madres cuando saben que uno “estudia”, al concepto de “vacaciones” y a una charla que tuve por esos días con Jaime<sup>76</sup> sobre algunas actitudes autohumillativas con que otro amigo se había dirigido a mí por esos días]

NOTA : En ese momento estaba viendo un escrito de “El Loco” -de Khalil-Gibran-, que empieza : -Amigo mío, no soy el que te parezco,...- (que hace parte del texto de “Yo y la Noche” la obra que estamos montando)

---

[DJ3. Jul. 27/94]

... Las cosas que han ocupado mi pensamiento de estos días no son muy académicas que digamos. Fui a Une el domingo y me vine el lunes. Estuve en Santa Librada el sábado y la mañana del domingo. No he tenido tiempo para pensar mucho. El domingo en la noche tuve un sueño que no recuerdo y los ratos libres los he dedicado a adelantar el parcelador, leer y seguir aprendiéndome el guión de la obra “Yo y la Noche” (que va como en la mitad).

---

[DJ3. Jul. 28/94. En el bus]

Creo que mi proceso debe consistir en hinchar mi Ego hasta el infinito y después reventarlo a propósito.

Me conozco en el sentido que sé que mi Ego ya se ha hinchado bastante, y sé por dónde debo pincharlo para que reviente, y tengo el alfiler. Pero ¡tengo tanto miedo!

---

[DJ3. Ag. 05/94]

---

<sup>76</sup> Nombre ficticio.

Todos estos meses que me la he pasado pensando en mí mismo, se me han ido volviendo un problema. Pensar en uno mismo lo pone a uno de frente a sus incoherencias y le presenta dos opciones : dejarlas así (acostúmbrese uno o no se acostumbre), o pretender cambiarlas (y entonces alegrarse si se logra o amargarse la vida si no es así).

En esto y en otras cosas, mi vida se ha vuelto un poquito de "a veces sí", y otro de "a veces no" (a veces escojo lo uno, a veces escojo lo otro). Y de todas maneras no es fácil vivir así, por ejemplo, poco a poco mis pasiones desorbitadas hacia Andrea se han ido difuminando (ocasionalmente, ella aún me causa problemas. Tiene la capacidad de influir sobre mis estados de ánimo, pero creo que no es la única salida que desahoga mis represas de soledad). Tengo claro que los días más críticos me hicieron ver que tengo un problema de expresión de mis afectos y que mi cobardía para expresarlo es extrema (Ese es el alfiler del que escribí algo el otro día).

Estos días me he expuesto nuevamente a la soledad. Pero esta vez es la soledad de las clases que dicto, es una soledad bien escondida. Es como un vacío en cada pedazo de mi cuerpo que hace experimentar una sensación de ingravidez y de angustia cuando redescubro, tras mil reflexiones iguales, que estoy solo en medio del mundo. Es más, solo contra el mundo, porque no me gusta como lo veo.

No me gusta nada, ni Dios, ni mis amigos más cercanos, ni mi familia, ni la antropología, ni mis acciones filantrópicas con la Iglesia Católica. Y a pesar de todo me los aguanto porque tampoco resistiría estar sin ellos.

Y lo mismo me pasa conmigo. Hay una ausencia de sentido de todo ante la cual he respondido obrando por costumbre, permitiéndome gozar los pequeños ratos alegres que hay dentro de mi rutina diaria y amargándome la vida con los momentos feos, que de todas maneras son inevitables.

Y estudio, como, duermo, trabajo, sueño, me masturbo, juego, oigo música, a veces hago una cosa o la otra, a veces no. Y al final experimento la sensación de que todo da lo mismo, si no mato, robo, o vivo en los prostíbulos es sólo por falta de costumbre, miento cuando lo considero necesario para procurarme un rato de descanso y de liberación de los compromisos que mi costumbre me impone. Soy como el adivino de la gran laxitud que proclamaba : -Todo es igual, todo da lo mismo,...- ante quien el mismo Zaratustra se espantaba. Pero el adivino está oculto en el fondo de mí y lo tapo con una máscara sutil que nos protege a todos de mí.

Temo confundirme con mi personaje de la obra que estamos montando : El Loco. El guión tiene como título "Yo y la Noche", y es una adaptación de "El Loco" de Khalil-Gibran [hecha por Alvaro Mejía, director del grupo]. Hay muchas cosas de mí que coinciden con él. Eso me preocupa pero me apasiona.

---

[DJ3. Oct. 18/94]

... El ensayo de teatro fue bueno. Hay más material para trabajar. Vamos a hacerle a varias obras y entraron tres integrantes de los más pequeños. Aunque en realidad son jóvenes, solo que estaban en el grupo de por la mañana y son algo menores que Viviana y que yo.



[Por la forma en que describo el hecho, creo que una o os semanas antes fue el estreno de "Yo y la Noche"]

---

[DJ3. Nov. 11/94. Finalmente nunca hablé con Andrea de mis sentimientos hacia ella. Sin embargo, ella y varios amigos tenían suficientes señas para sospechar sobre ellos con bastante certeza. Hoy ella y un amigo me contaron en la tarde que llevaban un mes de novios. Por la noche yo tenía presentación de "Yo y la Noche"]

... Creo que me dio un poco de rabia esa situación, pero la calmé por la noche en la obra de teatro. Sentí que tenía ¡una potencia! Con ese personaje mis emociones cambiaban de la prepotencia a la tristeza, y de nuevo a la prepotencia, a la ansiedad, al terror y la rabia, y todo mezclado dentro de mí tensaba mis músculos y le daba un vigor incontenible a mi garganta. Y los gritos de dolor, de rabia, de terror, y de alegría ansiosa salían de mis profundidades como la voz grave de una caverna perdida en el monte.

[Ese día Alvaro me dijo al final que me había notado sin voz al final]

---

[DJ4. May. 30/95]

... Tengo la posibilidad de salirme [de trabajar] en el colegio y empezar una compañía de teatro con Alvaro y otra gente que él dice que puede conseguir... Ahora los conflictos están por el lado de si escoger el teatro o los "pelados" del colegio. Si escojo meterle a lo de la compañía y dejar el colegio dañaría un proceso interesante con ellos y además me arriesgaría al azar de vivir parcialmente del teatro, lo cual es un peligro potencial. Ya veremos como se resuelve la cosa.

---

[DJ4. Ag. 01/95]

... Hace un rato, cuando salía del colegio, doña Lilia<sup>77</sup> me contó que unos niños del colegio le habían dicho -Ese profe de matemáticas es como loco...- y ella preguntó -por qué?-, y le contaron que me habían visto montado en zancos y bailando con unos *hippies*<sup>78</sup>. El incidente me sirvió de pretexto para pegar en la cartelera del colegio un volante con la programación del festival CREA que va a ser el próximo domingo en las localidades, y el lunes desde el Parque Nacional hasta la Plaza de Bolívar.

Con lo del CEC, y especialmente el grupo LiderCEC, algunas cosas parecen estar mejorando. Están empezando a salir varios conmigo a El Pedregal y otros se van a meter en otros trabajos, están encarretándose algunos y eso es bueno y me gusta.

El teatro va bien, pero aún veo bastante remota la posibilidad de recibir algún ingreso de ahí.

---

<sup>77</sup> La dueña del colegio. Era a la vez profesora de artes plásticas y ejercía con frecuencia en el control de la disciplina: un verdadero dolor de cabeza para jóvenes inquietos y niños hiperactivos [recuerdo añadido en sept.14/97].

<sup>78</sup> Seguramente me vieron en el ensayo de ayer, que fue por la calle.

---

[DJ4. Sept. 01/95 : 12 :50. "contento y fresco"]

... Voy a almorzar, y luego a la Nacional. Hoy celebro los cinco mil pesos con una picada de morcilla en esta fritanguería de la Marichuela, donde hace como cuatro semanas estuvimos celebrando el estreno de la comparsa.

---

[DJ4. Sept. 28/95 :6 :30 p.m. Biblioteca Central de la Universidad Nacional. "ánimo bueno, aspecto serio"]

...Hice demasiado almuerzo y dejé algo para la comida. No alcancé a leer ni lavar la ropa porque tenía ensayo de teatro, así que salí para allá. Parece que la cosa va a funcionar porque ahora todos estamos un poco más relajados de tiempo.

Del ensayo salí para clase aquí en la Nacional a las 4 :30 y llegué al salón en el edificio de sociología como a las 5 :40 p.m. Pero no había nadie ahí....

---

[DJ4. Oct. 07/95 :1 :15 p.m. Fe y Alegría. "buen ánimo, aspecto serio"]

Dentro de un rato comenzamos el taller de percusión con Carlos (el del clarinete). Las cosas van bien y parece que esta semana va a estar suave (como hay exámenes de admisión en la Nacional, no voy a tener clases sino hasta el jueves).

Hoy me parezco a la hoja de un árbol que está cayendo suavemente, imperturbable.

---

[DJ4. Feb. 07/96 : 4 :00 p.m. Güinpi de la Nacional. "más o menos contento y fresco"]

... La lenta espera perjudica mi funcionamiento de máquina gracias al cual es posible que logre conseguir un tutor, hacer el proyecto de trabajo en "El Pedregal", el Taller de autodescubrimiento, las cartas a la carrera para arreglar problemas de notas, el programa de tertulias juveniles en el CEC, el proyecto de sistematización, etc. Sin embargo, la misma espera me lanza al vacío de mí mismo como una moneda diminuta al aire sobre un pozo de agua que trae buena suerte al hasta hace poco último dueño de tan ínfima riqueza.

---

[DJ4. Abr. 08/96 : 8 :50 p.m. "muy contento y fresquísimo"]

Mi pasión por la educación es la que más me ocupa por ahora en el CEC y en CINCCO con todo lo de El Pedregal, las asambleas, las tertulias y los proyectos de educación de adultos, con caminatas urbanas,... y leyendo.

En cambio lo de la Antropología Teatral (o Teatro antropológico, depende de donde lo mire), está estancado y tengo que liberarlo esta semana. Lo cual no será fácil porque hay un poco de papeleo que tengo que hacer para no tener problemas con la carrera y para poder dar vía libre a mi monografía

---

[DJ4. May. 14/96 : 2.58 p.m. "no tan bien pero fresco" (al final)]

Sobre mis alternativas de sobrevivencia biológica, creo que son casi nulas. Nada de lo que hago me da plata y no quiero dar clases en ningún colegio porque sería declinar una decisión radical que ya sumí

La posibilidad viables, para mí, son : aguantar hambre y vivir pidiendo prestado hasta que me financien algún proyecto, repartir volantes promocionando la obra "Yo y la Noche", pedirle prestado a Pilar que me dé más plata, buscar trabajo en alguna otra cosa que no me ocupe mucho tiempo para poder seguir estudiando e investigando por mi cuenta, vender algo (poemas, canciones,...)

---

[DJ4. May. 24/96 : 4 :15 p.m. "contento y fresco"]

Por fin parece que voy a sacarle tiempo al trabajo de la monografía. El comité asesor ya me dio una carta ratificando a Gloria Triana como mi tutora del proyecto de monografía y, aunque ella está en Italia, creo que la situación tiene remedio, además he leído mucho estos días sobre cultura popular, identidad, teatro y cosas por ese lado. Sin embargo, debo cuidarme de no perder definición en el tema. Voy a reelaborar el proyecto y hacerle un primer informe a Gloria Triana para tenerlo listo cuando vuelva.

Los otros trabajos en los que ando están saliendo bien. Lo del CEC está funcionando y lo de CINCCO también. Llevo un atraso considerable en los diarios de campo de ambas experiencias pero me he sentido a gusto con todo lo de ambas partes.

Lo del Pedregal también está muy bien. Pero la carga de trabajo que me representa es fuerte.

---

[DP. May. 26/96. Escrito desde mayo 28/96. Actividad 13 de 1996]

#### CELEBRACIÓN DEL DÍA DE LA MADRE.

Participó prácticamente todo el barrio, y gente de los barrios vecinos. Colaboraron muchas personas, pero especialmente don Alfredo y don Gustavo (presidentes de la JAC entrante y saliente), los grupos de danzas infantil y juvenil, de música folclórica y mimos del CEC, el grupo de danzas de El Pedregal y al payaso "Buñuelito" (habitante de El Pedregal).

Coordino el Plan de Refuerzo Escolar y Recreación Formativa (Oscar y Javier, Diana T. también pero con menos fuerza porque tenía gripa).

Gasto total : \$40.776

Aportes del barrio : \$35.700

Aportes del CEC : \$5.076

Saldo : \$ 000

Planeación :

1. Presentación de "Buñuelito" (9 a.m.).
2. Grupo de danzas del CEC (10 a.m.).
3. Grupo de música CEC (10 :10 a.m.).
4. Grupo infantil de danzas El Pedregal (10 :20 a.m.).
5. Presentación especial de "Buñuelito" (10 :30 a.m.).
6. Grupo de música CEC (11 a.m.).
7. Grupo de danzas CEC (11 :10 a.m.).
8. Mimos CEC (11 :20 a.m.).
9. Homenaje a las madres (rosa, ponqué, y champaña, 11 :30 a.m.).

Este horario de todas formas se reformó sobre la marcha.

---

[DP. Sept. 21/96. Actividad 31, Taller 22 de 1996]

Los que están yendo a danzas según Oscar, son :

Rodrigo, Marcela Ariza, Jazmín, Jennifer, Adriana (inconstante), Yimer, Nubia, William, el hermano de Yimer, Alex (el "gordo"), Jhon Daniel, Carolina y Camilo G. (que han estado canzones e inconstantes), Milena y Yenny (que son nuevas en teatro). Edwin y Milena no han vuelto.

---

[DP. Sept. 27/96. Reunión con Oscar. Actividad 32]

Oscar sugiere :

- Este año acabar con danza-teatro.
- Dejar de lado la Unidad de Ecología que teníamos prevista en el Programa porque ya no alcanzamos.
- Dar más elementos de expresión corporal a los niños de los grupos.

Evaluación de ellos :

En coordinación y ritmo Nubia, Marcela, Diana B., Rodrigo, Yimer y Camilo G. están en un nivel aceptable. Carolina (la hermana de Camilo G.) esta muy mal.

En volumen de voz están bien especialmente Diana B., Carolina, Nubia y Camilo G. (aceptables).

En motricidad fina todos están muy regulares.

En creatividad y recursividad todos están más o menos bien. Son bastante hiperactivos (Oscar cree que es por la edad).

Tareas : Es importante hacer los programas de los talleres para que el año entrante funcionemos mejor y aguantemos la gran responsabilidad que se viene encima.

Pensar en mantener abierto recreación el año entrante.

Quedan (para el año entrante) :

- Expresión corporal (danza-teatro).
  - Recreación.
  - Refuerzo escolar.
  - Grupo de adultos.
- (mirar contacto con los catequistas para evitar cruces de horario).

---

[DJ4. Oct. 06/96 :9 :20 a.m. Salón comunal del barrio Alfonso López Michelsen. "bien"]

En El Pedregal , el trabajo pinta bueno. Lástima que no he podido estar más pendiente de Oscar porque no alcanzo. Pero él me dice que le ha ido bien y yo lo veo que se ha puesto a estudiar libros de danzas folclóricas por su cuenta y eso es bueno. Además los niños del refuerzo escolar empezaron a asistir a su taller y un grupo de adultos también empezó a reunirse para bailar.

Si se crece mucho habrá que urgir más al CEC para que nos ayude con un tallerista o dos.

---

[DP. Oct. 19/96. Casa de doña Libia. Asistieron unos 15 niños. Escrito desde Nov. 25/96]

Taller de adjetivos y de adverbios.

Quise desarrollar la idea de hace ocho días.

Así que para evitar que el juego los dispersara, les asigné roles que cumplir, con mímicas predeterminadas (o a veces sugeridas, en el caso de los más grandes) que desarrollar todos al tiempo mientras yo hacía las preguntas

Recuerdo que esta vez les repartí oficios, algunos eran escritor, lavandera, vaquero (ordeñador), conductor de bus, etc.

Les expliqué cómo podían completarse los sustantivos y los verbos calificándolos al final, ya fuera con adjetivos o adverbios según el caso.

El ejercicio consistía en lo siguiente, una vez explicado a los niños :

1) Yo grito : -¡Acción!-. Entonces todos se ponen a trabajar, haciendo los movimientos y ejecutando las actitudes propias de su oficio.

2) Llamo uno por uno a todos, por su oficio y le digo un sustantivo o un verbo en voz alta (casi gritado).

Ellos añaden al sustantivo o verbo la palabra que le completa el sentido.

Por ejemplo grito : -Albañil : Chaqueta-

Y me contesta el niño que hace de albañil : -¡rojo!-, o -¡sucia!-,...

O si grito : -Lavadero : comer-

Me contesta el lavadero : -¡rápido!.

3) Cuando ya todos habían pasado, grito : -Descanso-

Les gustó a la mayoría (sobre todo los mayores, entendieron la idea)

---

[DP. Oct. 26/96. Casa de doña Libia. Vinieron bastantes, no recuerdo quiénes]

Taller de matemáticas y cuento.

Los primeros en llegar fueron Nubia y William, y como me pidieron que les explicara algo de fraccionarios, y yo había alistado el papelógrafo, les expliqué algo y les puse algunos problemas que entendieron con relativa facilidad.

Cuando llegó el resto, vi que había varios pequeños que no podrían entender nada de lo que estaba explicando.

Como algunos insistieron en que les hiciera un dictado, les dije que les iba a dictar un cuento. Y me inventé uno basado en algún cuento que había escrito hace años. El título es "Los Tres Ratoncitos".

Me gustó seguir la idea de subvertir algunas imágenes tradicionales de los cuentos infantiles pero manteniendo la estructura.

Así que el cuento resultó mostrar una linda y tierna imagen del cartonero, desde la óptica de los ratoncitos.

Me gustó tanto la idea que lo comenté en la reunión del Equipo Asesor del CEC, por la noche, como una propuesta de trabajo con los niños en la Jornada contra la Limpieza Social.

La semana siguiente a este taller, reescribí el cuento e hice otro con la misma intención, para que los usaran con los niños de los grupos del CEC en la Jornada contra la Limpieza Social.

Varios niños tienen escrita en su cuaderno la primera versión del cuento y algunos hicieron dibujos.

---

[DJ4. Nov.25/96 :3 :00 p.m. "contento y fresco"]

Comencé un buen rato esta mañana repartiendo cartas de invitación al FestiCEC. No encontré a Manolo en su casa (parroquia de la Fiscala), tampoco a William Dueñas (el profesor de educación física) en su colegio (San Andrés de los Altos). En cambio vi a Lilia Camelo en la JAC y a Luis Raúl en el teologado de los jesuitas.

---

[DJ4. Dic. 03/97 :4 :30 p.m. Cafetería de Ciencias Humanas. "contento, un poco serio"]

El FestiCEC del domingo pasado (antier) estuvo bien para los espectadores, aunque no todo fue bueno para los bailarines y actores. Ensayamos varias cosas con relativa improvisación. No fue del todo malo pero en momentos algunos perdimos el control. Afortunadamente el público parece no haberlo notado.

---

[DI. Dic. 10/96 : 6 :30 p.m. "Contento y fresco" p. 17B] RECUENTO

[... p. 22B ...] IDEAS.

Intelectualmente, el problema de pretender dar cuenta del procesos mediante el cual se recrea la identidad colectiva de los sectores populares a través del teatro, ha evolucionado rápidamente y me ha hecho decantar varias ideas importantes.

---

[... p. 23B ...] Los talleres de teatro están planeados para enero en el sector Codito (nororiente de Bogotá) y para febrero y marzo en El Pedregal. Los otros sitios los deseché para acabar más rápido (y porque no hay plata para viajar).

---

[p. 24B] Hay además una ocasión que he decidido aprovechar y que se presentó solo en los últimos días. Es un montaje que Alvaro Mejía, el director del grupo en el que estoy, comenzó a preparar hace poco en Mesitas del Colegio, y a cual nos invitó a Oscar y a mí, dos actores del grupo de aquí, con la intención de que el intercambio con los artistas jóvenes de allá nos enriquezca mutuamente.

Las características del montaje lo hacen especialmente interesante para mis fines pues los ensayos que llevamos me he sentido en el centro mismo de un proceso de creación de texto y de modelo dramático de la cultura popular (en genérico) con base en textos y modelos aprendidos de diversas fuentes de los que participamos en el montaje (busqué una ocasión similar como observador a mitad de año, sin éxito. Esta ocasión es excepcional porque soy actor).

---

Lo que viene aquí ahora, es la descripción sistemática de este proceso, que durará unas dos semanas largas. En tiempo, es posible que se cruce con los primeros contactos con los jóvenes del sector Codito.

---

[p. 25B] RECUPERACIÓN.

El proceso de montaje de la obra de Mesitas comenzó el viernes pasado. Ese día hubo ensayo por la mañana desde las 10 a.m. hasta la 1 p.m. aproximadamente, de música (en la Casa de la Cultura). Y luego de 3 p.m. a 5 p.m. en el parque con los zancos.

---

Siguió ayer por la tarde en la Casa de la Cultura con zancos y música. Luego por la noche en el parque (no muy afortunado) y por último, hoy en la mañana de 9 a.m. a 1 p.m. pasadas.

---

[DI. Dic. 15/96 : 10 a.m. Casa de la Cultura Mesitas. "Muy contento y fresco" p. 25B] DETALLES.

Tenía la intención de escribir con más detalle cómo fueron los primeros días de ensayo de este montaje. Pero en Bogotá tuve mucho que hacer y me distraje.

[p. 26B-36B] Tampoco he escrito nada aún de cómo han funcionado las cosas en el sector Codito donde ya empecé a camellar yendo un poco más seguido y ya me hicieron toda la propaganda que yo pudiera necesitar.

---

Hoy nos levantamos tarde con Oscar, yo me quedé anoche en mi casa después de venir de Horizontes y haber constatado el muy buen ambiente que me han hecho allá.

---

[11 a.m.] Cuando llegamos aquí, después de la cita con Alvaro, cumplida tarde en la Sevillana (era a las 7 a.m. y llegamos a las 8 a.m.) y de la salida rápida desayunando un tamal de arroz en el bus. Teníamos un aspecto que me pareció patético.

Oscar se puso hoy su chaqueta de cuero marrón con forro de lana de oveja por dentro y como por el afán no se alcanzó a bañar, su pelo grasoso le daba un aspecto de contraguerrillero enguayabado, o de Elvis Prestley con gomina barata. No



me había dado cuenta que su cabello le da un aspecto con frecuencia agresivo, pero también es el caminado y la actitud acechante o temerosa, como de que estuviera tramando algo. Al fin y al cabo, me he ido acostumbrando a andar con él desde hace como dos años o algo más.

Podría demorarme mucho más describiendo a Oscar, puesto que sé mucho de él y lo conozco bastante bien. ¡Si hasta vivió conmigo durante seis meses antes de irme a vivir con Patricia !

Alvaro por su parte se veía relativamente normal. Él no tomó ni traspasó anoche y parece que estaba más o menos descansado. Cuando se bajó del bus tenía puesto un pantalón de sudadera gris y una camiseta blanca. Para mí, sin embargo, tenía algo diferente hoy : se peluqueó, es decir, se despuntó un poco el cabello que antes estaba un poco más largo. Lo que hizo fue emparejárselo y dejarlo nivelado un poco más abajo de la altura de los hombros. El aspecto que le da es de una formalidad suave. Pero imagino que para muchos del pueblo su aspecto es escandaloso por el pelo largo, porque ya muchos saben que es teatrero y porque últimamente se la ha pasado andando acompañado de un grupo de jóvenes rebeldes, con relativa "mala fama", y de dos personajes algo misteriosos, el uno que ya describí de primero, y el otro, también de pelo largo y liso y que anda todo el tiempo vestido con una pantaloneta de jean que solo se cambia para ir a Bogotá, es decir, al subir o bajar del bus.

Esta mañana, por ejemplo me vine con un pantalón de dril café con rayas oscuras y una camisa blanca de rayas azules, estilo más bien formal pero que contrasta con el cabello y que se informaliza porque casi siempre ando con la camisa por fuera y el pantalón me queda ancho.

---

[3 :15 p.m.] Interrumpí la sesión de escritura de esta mañana porque tuvimos que salir al ensayo. El de hoy era el cuarto ensayo. Sin embargo, no estuvimos muy de buenas porque los zancos estaban en reparación donde el zapatero y no estaban listos.

Esley, quien había quedado encargado de ponerle pilas al asunto, la había embarrado comprometiéndose a conseguir unas hebillas que hacían falta para las polainas de varios zancos. Toca ir a buscar a Bogotá. Pero Esley no llamó a Alvaro a Bogotá y los zancos se quedaron quietos en la zapatería.

Cuando yo estaba escribiendo esta mañana. Alvaro y Oscar fueron a buscarlos y a su regreso ya estaban aquí Esley, Italo y Tito. Yo no le había puesto mucho cuidado hasta que Alvaro estalló contra Esley por lo de la embarrada aquella. Yo escuché un poco los gritos y reclamos de Alvaro, las respuestas, excusas y tímidos alegatos de Esley en su defensa. Finalmente se fue calmando y resolvimos ir por los zancos a la zapatería.

La zapatería queda a media cuadra del parque central, lo cual facilitaba ir por los zancos, sacarlos estuvieran como estuvieran y comenzar el ensayo, como en efecto hicimos hasta que llegamos al parque e íbamos a empezar el ensayo...

---

Como de costumbre, nos pusimos los zancos y nos subimos. Yo me tuve que acomodar con cuidado ambos zancos porque estaban mal de correas.

Alvaro se perdió un rato y regresó cuando ya Oscar (que es tan ansioso) estaba empezando a impacientarse.

El ensayo se demoró un poco más porque estaban en las misa de 12 m. y le habían pedido a Alvaro que no hiciéramos ruido mientras estaban en misa.

---

Hoy vino Alejandra. Llegó a la hora de la misa. Alvaro me llamó y me dijo. -Javier, ven acá- y me la presentó. Ella está aquí en este momento y le estoy explicando para qué escribo y por qué lo hago en esta forma.

---

[5 p.m.] Ahora estamos en un ensayo en la Casa de la Cultura. Tito y Cristian están ensayando un intermedio de combate con palos que va entre el primer cuadro y el segundo. Oscar y yo les ayudamos con algunas indicaciones y sugerencias. Al otro lado del patio están ensayando Italo y Esley un pedazo del tercer cuadro. Alvaro los está dirigiendo, se impacienta con ellos con frecuencia.

La principal dificultad de Tito y Cristian es que se rinden con mucha facilidad y desisten a cada rato de seguir practicando la batalla de palos. Lo cual es un problema porque no acaban de coordinar y fuera de eso no son capaces de sostenerse así más de un minuto, y en la obra, el intermedio que corresponde a la batalla puede durar casi hasta cinco minutos.

En cambio, el caso de Italo y Esley es diferente. Como lo que están ensayando es con texto, deben aprender a concentrarse mientras lo actúan, y hasta ahora solo han logrado concentrarse ocasionalmente y con más frecuencia en el caso de Italo que en el de Esley. Hay además actitudes cotidianas posturales, de relación y de dicción que les cuesta dejar de lado para asumir las de sus personajes. Es más difícil el problema de Esley pues él se confía mucho en que como es buen zanguista, no tiene más que aprender. Pero no es un buen actor. Por estos días Alvaro ya me lo había dicho. Tiene muy poco volumen de voz, no se concentra y no sabe qué hacer cuando está en el escenario. Cosa, ésta última en la que Italo le lleva mucha ventaja.

---

Italo se acaba de concentrar y se le está prendiendo un poco la concentración a Esley. La expresión del rostro de Alvaro es ahora más relajada porque siente que ya le están funcionando los “pelados”. Lo sé porque lo conozco bien y he aprendido a interpretar los gestos y señales de su rostro y de su cuerpo cuando dirige.

Sin embargo, creo que aún costará mucho lograr que no se aceleren tanto con la “soltada” del texto. Lo dicen muy rápido y se mueven con afán. De esa forma algo en sus actuaciones adquiere la apariencia de falso, de fingido. Especialmente en las intervenciones de Esley, que son muy monosilábicas.

---

De los ensayos anteriores de estos días hay algunas situaciones interesantes que me gustaría recuperar. Tal vez lo más notable de ellos ha sido el cruce de influencias culturales en la concepción misma de cada cuadro. Pero decir “influencias culturales” suena demasiado antropológico, en realidad son también más propiamente artísticas.

El primer cuadro por ejemplo (no es exactamente el primer cuadro al que me refiero, sino la entrada al Parque Central, llegando desde la Casa de la Cultura, un recorrido de unas seis o siete cuadras) salió en la mañana del viernes 6 de diciembre, que fue el primer ensayo. Alvaro me había dicho que tenía ganas de idear un juego en la calle con los zancos. Yo le había dicho que tenía algunas ideas desde la última fiesta de los niños que celebramos en Santa Librada, y en la que hicimos una marcha con unos 300 niños que llegaron a Fe y Alegría e interrumpimos el tráfico de algunas calles menores para hacer unos juegos. En esa ocasión yo había pensado en que los juegos asumieran formas parecidas a rondas muy ágiles en los cruces de las calles pero finalmente no lo pudimos organizar bien.

También tenía en la cabeza la idea de algo parecido a un montaje político que hicimos en antropología hace tres o cuatro años, en el que le cambiamos la letra a la canción esa de “Yo tengo ya la casita, que tanto te prometí, y llena de margaritas, para ti, para mí...”, para hacer una alusión irónica al problema de los militares gringos en Juanchaco, durante el gobierno de César Gaviria. Y todo el tiempo que íbamos de una plaza a otra, la íbamos bailando y cantando.

---

Este montaje sin embargo, es muy diferente y yo lo sabía ya ese día. Hay mucho menos de bulto, pues aquí no tenemos mucha gente dispuesta a hacer cualquier cosa e improvisar, sino muy poca, y en proceso de aprender con el mínimo de improvisación posible, y con los movimientos, gestos e intervenciones muy bien marcados y definidos.

---

Hicimos un ensayo de música para cogerle la mecánica al ritmo de zamba en percusión y luego nos reunimos para ver cómo le empezábamos. Yo comenté lo de la canción del montaje con la gente de antropología pero propuse que fuera mejor una ronda infantil o algo fácil de cantar y fácil de que el público la coja.

Luego pensamos en el ritmo de la ronda. Alvaro dijo que lo mejor sería que fuera una marcha y Oscar recordó una ronda infantil y corta :

“Pan para mi café  
quién se lo va a comer.

Yo, yo, yo,  
comeré, comeré, comeré”

La cual variamos levemente en el 4o. verso para que dijera : “por aquí, por aquí, por aquí (bis)”, haciendo la invitación a seguirnos al parque. Luego con la idea de que en el parque invitáramos a la gente a bailar, añadimos la misma estrofa pero concluyendo en el 4o. verso con : “bailaré, bailaré, bailaré, (bis)”.

Luego Alvaro ideó encadenar el juego seguido primero de ritmo de zamba, y luego con ritmo de mapalé.

Ese mismo día por la tarde fuimos al parque a hacer nuestro primer ensayo allí. Estuvimos un rato largo jugando bajo la dirección de Alvaro, haciendo varios intentos, de todas las formas que se nos ocurrían, que íbamos viendo cómo asumir. Y que Alvaro finalmente escogía y fijaba, hasta ir dejando un cuadro tras otro.

---

[DI. Dic. 16/96 : 7 :15 a.m. "De buen ánimo, fresco" p. 36B-42B] Ese día, del que venía hablando, nos rindió bastante. Al final, regresando a Bogotá, como a las 7 p.m., charlábamos con Alvaro que los dos primeros cuadros (fuera de la llegada al parque) habían salido muy fácil.

Para el primer cuadro, Alvaro me pidió que soltara al monólogo inicial de "Yo y la Noche". Él lo vio, y le pareció que podía servir, aunque le aclaré que no me acordaba de todo. Después le pidió a Italo que se metiera y que interrumpiera, pero sin decirle cómo. Y como un rato antes habían estado recochando con Esley cantando jolgoriosa y burlonamente la canción de la vaca lechera, lo único que se le ocurrió fue meterse y atravesándoseme decir : -Tengo una vaca lechera-, y luego seguirme interrumpiendo con apartes de la misma canción pero sin cantarla. Luego Oscar empezó a meterse con un texto inventado ahí mismo que sonó un poco entrecortado, pero que, poco a poco, se ha regularizado en ritmo y ha ido cogiendo expresividad. Casi todo lo suyo en ese cuadro es una especie de demostración de arrogancia tratándose de ubicar en el contexto planteado por el monólogo (que es de un poema de Khalil-Gibran de "El Loco") pero dirigiéndose hacia la torre de la Iglesia como en actitud de reclamación.

El segundo cuadro quedó a medio hacer porque ya se nos había pasado el tiempo y se acababa la tarde. Sin embargo, nos llevamos la idea de que podía salir de algunas entradas que hicimos marchando. El primer día de ensayo sirvió para fijar, de una vez, la entrada y un cuadro y medio.

---

Ahora vamos a salir de nuevo a ensayar, comienza el quinto día. Hoy vino un amigo de Alejandra llamado Andrés, quiere ayudar.

Ya son como las 8 :30 a.m. Salimos tarde.

---

[9 :15 a.m.] Hace poco empezamos el ensayo de hoy. Le dije a Alvaro que yo aprovecharía para tomar notas mientras él continúa dándole al cuadro 3, en el que están trabajando Esley e Italo.

---

El segundo día de ensayo fue hace exactamente una semana, el lunes 9 de diciembre. No fue un buen día. Comenzamos por la tarde. En la Casa de la Cultura estuvimos repasando ritmos, especialmente el de zamba que era el más urgente.

Por la noche intentamos ensayar en el Parque Principal pero no avanzamos nada porque Italo y Esley especialmente no se pudieron concentrar.

---

El tercer día de ensayo fue regular. Sin embargo, avanzamos y pudimos dejar listo el segundo cuadro y algunas ideas para el tercero. Eso lo escribiré después.

De esos dos días (lunes y martes de la semana pasada) que yo recuerde fue importante la invitación que nos hicieron a participar en la comparsa de la semana de fin de año, el 31 de diciembre.

Como Oscar y yo aceptamos, tendremos que venir aquí del 26 al 31 de diciembre para participar en los ensayos de esa comparsa.

La obra de teatro callejero en la que estamos trabajando ahora la vamos a presentar el jueves a las 5 p.m. aquí en el Parque Principal, y después el viernes a las 10 a.m.

Ambas cosas son igualmente interesantes para lo que busco en antropología porque nuestro montaje, hecho de absurdos sobre Dios y sobre el arte creo que podría convertirse en un centro de propuestas expresivas para la cultura popular en cuanto que inevitablemente sugerirá imágenes a la gente del pueblo. Tal vez posiblemente en virtud de factores como estos :

- Que algunos actores son de acá.
- Que parte de los textos han sido fijados salidos de propuestas expresivas cotidianas de Italo especialmente.
- Y otros (quién sabe cuáles, ...ya los iré viendo).

En cambio, la comparsa del 31 es ya una propuesta que está mucho más del lado de las expresiones dramáticas propias de acá.

Incluso el día de la propuesta (hace ocho días) nos hablaron de algunos señores que todos los años han acostumbrado a representar los mismos papeles, que parecen ser personajes estereotipados.

---

Hoy, Alvaro subió a Esley e Italo para continuar con el tercer cuadro, y parece que se han logrado concentrar más.

Oscar se subió también y se la ha pasado jugando en una especie de taller de rondas con la gente que se ha acercado pero que no está en el montaje tan de lleno (Diana, Alejandra, Andrés, Fafo, los mimos y algunos espectadores ocasionales del ensayo). Como la ronda de las alemanas se la saben casi todos, empezaron con Fafo cantando :

Una alemana me la meneaba  
en una tienda de campaña  
como la tienda se resistía  
fueron a buscar otra alemana.

Dos alemanas me la meneaban....

Ahora que ya se cansaron de estar cantando, se pusieron a hacer algunos ejercicios de movimientos de motricidad fina en los brazos mezclada con gritos fuertes ocasionales que para Oscar tienen la función de ir haciendo “que no les dé oso” actuar.

---

Ahora voy a subir.

---

[11 :30 a.m.] Estamos en un descanso. Hoy no he hecho sino montar en zancos. Me ha tocado actuar muy poco pero he aprovechado para hacer ejercicios arriba y eso me tiene bien porque he recuperado bastante habilidad.

Hoy Esley e Italo están muy desconcentrados. Parece que el sol intenso que cae a esta hora sobre nosotros les ha hecho mella. Y ellos se dejan desconcentrar con facilidad.

---

[DI. Dic. 17/96 : 11 :55 a.m. “Muy contento y fresquísimo” p. 42B-44B] Aquí están Esley y Cristian.

J.L. : Cuántas novias ha tenido Cristian ?

C. : Seis novias.

J.L. : Y Esley ?

E. : Siete, le gané (risa suave burlándose sin malicia).

J.L. : Y cuántos goces ?

C. : ¡Uy ! Goces si como 400.

E. : Yo solo he tenido dos goces.

J.L. : Y usted cuántos años tiene (a Esley) ?

E. : 14

J.L. : Y la primera novia a los cuántos años los tuvo ?

E. : ¿Mmm ! Mi primera novia ? ...A los 13 años.

J.L. : Y usted ? Cristian.

C. : Tengo 15 años, y la primera fue a los 11.

---

Esley y Cristian se fueron. Nosotros nos fuimos a almorzar.

---

[1 p.m.] Nos detuvimos en una tienda del pueblo y nos encontramos a don Luis Antonio Cruz, el administrador del parque, de unos 60 años, algo canoso, muy activo pues lo he visto varias veces limpiando el parque y hoy mismo lo vimos Oscar, Alvaro y yo mientras nos contaba algunas historias de celebraciones de fin de año en años anteriores.

Alvaro lo había llamado cuando él pasó por la calle para charlar y para invitarlo a la presentación de nuestro montaje en el Parque Principal, que será el jueves a las 5 p.m. De pronto salió el tema de “El entierro del año” que es como se ha

llamado en otras ocasiones a la celebración del 31 de diciembre. Don Cruz se animó y se sentó con nosotros a contarnos algo de esa fiesta. Primero se quejó de que las últimas veces, los más jóvenes se habían dedicado a echarle huevos y maizena a la cara de la gente, y que eso le parece un irrespeto y no está dispuesto a ayudar si no se sanciona a los jóvenes que hagan eso. Luego habló de las envidias que han hecho que no funcione todo bien en el fin de año pues cada uno jala para su lado y no se ayudan ni se apoyan. Entonces nos contó una historia de el año que él fue al “Club de la Televisión” de Carlos Pinzón.

---

[DI. Dic. 19/96 :3 :20 p.m. “Contento y fresquísimo” p. 44B, 45B] Anoche me quedé en Horizontes. Parece que el ambiente para los talleres es bueno. Lo que me preocupa un poco es el hecho de que no sé qué tan listo esté yo para dirigirlos. Todo se verá cuando empiece.

---

Ahora estoy aquí en Mesitas recordando lo de anoche. Tuve la sensación de que esta sería una navidad completamente dispersa por el montón de sitios entre los que voy a repartir mi tiempo.

Menos mal que parece que ya no nos le vamos a medir a hacer el montaje de la comparsa de fin de año aquí porque no hay plata, y Alvaro no está dispuesto a seguir gastando de su bolsillo por una fiesta que debería pagar la Alcaldía.

Hoy llegamos aquí como a las 11:30 a.m., almorzamos, desempacamos y nos pusimos a preparar elementos del montaje, viendo qué hacía falta, arreglando zancos y finalmente un ensayo rápido en el piso (creo que tomé una foto de eso).

En este momento estamos alistando escenografía aquí en el Parque Principal, he tomado algunas fotos y espero a que llegue Natalia, que trae una grabadora para hacer algunas entrevistas a algunos de los muchachos del montaje (tal vez Cristian, Esley e Italo) y a gente del público (según estereotipos vigentes aquí: el viejito -posiblemente don Cruz, el heladero-, un policía bachiller, un tendero de los lados de la plaza y alguien que represente algún poder, ya sea el cura o alguien de la Alcaldía, o incluso un profesor o de la Casa de la Cultura, un niño,...)

---

[DI. Dic. 20/96 : 00:40 a.m. “Contentísimo y fresquísimo” p. 45B, 46B] Estuvimos tomando unas cervezas después de comer. Natalia, María Fernanda y Libia llegaron cuando la función ya había terminado, y Esley, Cristian, Italo y el resto ya se habían ido.

No alcanzamos a hacer las entrevistas que pensé, pero Natalia dijo que mañana me presta la grabadora. Alvaro tomó un montón de fotos que podré aprovechar después.

El montaje no salió tan bien que digamos, sin embargo, superó a cualquier ensayo de los que lo precedieron. Para destacar, la actuación de Italo, se creció en el escenario y terminó representando algunas partes muy chévere. Especialmente el cuadro tres, que estaban ensayando fuertemente el lunes pasado.

---

El cuarto cuadro, y sobre todo el final, resultaron muy mal librados. Pero eso fue porque fue a lo que menos le trabajamos. Solo un rato en la tarde del martes, y de afán.

---

[ 7:20 a.m. "Contentísimo aún, pero no tan fresco" pp. 46B-49B] Me levanté ronco por la gripa. Ahora nos vamos a alistar para la función de las 10 a.m. en la cancha del B. Barranquilla. Ojalá hoy sí podamos hacer las entrevistas.

En el montaje de ayer terminamos con varios imprevistos que, sin embargo, pudimos sobrellevar.

Como Alvaro no consiguió maquillaje corporal, usamos barro de por aquí y un poco de vinilo fosforescente encima, del que usan los mimos. Creo que se veía bien.

La salida, con "Pan para mi café..." fue difícil porque estábamos como desconcentrados, pero en el camino hacia el parque nos fuimos metiendo, y cuando llegamos había buen ambiente, ¡Claro! No mucho público, porque no es tan grande el pueblo, y supongo que no todos se habrán enterado.

El primer cuadro empezó bien. Me sentí completamente posesionado del monólogo hasta que, más o menos a la mitad, comenzaron a sonar las campanas de la Iglesia, y sentí que mi voz no podía competir con ellas. Luego Oscar entró desconcentrado y no interrumpió donde tenía que interrumpir. Pero, con todo, no se vio tan mal.

El segundo cuadro salió bien, por lo fácil. Solo era la marcha de los zanguistas, una parte de levantar la estructura central de guadua y darle vueltas saltando. Y luego Tito haciendo preguntas desde su bicicleta alrededor de nosotros : -¿José ?... tú eres José ? ... no es cierto ?- con cada uno de nosotros, y usando diferentes nombres, para luego salir ante una reclamación de respeto por el personaje de Oscar (zancos forrados en blanco, capa amarilla y pantalón negro).

El tercer cuadro me gustó mucho al comienzo porque Italo entró concentrado y completamente apersonado de su papel. Y Esley se vio bien porque domina muy bien los zancos. Pero se diluyó un poco con la entrada de Cristian (que estaba en el piso), no porque haya actuado mal, sino porque creo que no me gustaba esa parte. Preguntaba Cristian : -¿Maní ?- respondía Esley : -Licor de pasas-, -¿maní ?-, -Licor de yerbabuena-,... y así con varios licores.

Hasta que entraba la bicicleta con Tito montado sobre ella gritando : -¡Extra ! ¡Extra... ! ... la noticia fresca, compre antes que se le coagule la sangre-, salía Esley, y al cabo de un rato, yo entraba a echar a Tito del parque porque se supone que no se pueden usar bicicletas ahí.

El último cuadro empezaba después de que yo salía a llamar a la policía (para que me ayudaran a echar a Tito, vendedor de periódicos).

Entraban varios del piso haciendo una especie de coreografía con "paso de garza" que se transformaba en mapalé. Después yo entraba a callarlo y detenerlo todo con un grito y a dejarlo que siguiera con otro grito.



En un silencio, entraba en rollos Tito y quedaba tendido en la mitad pero como no lo habíamos ensayado casi, quedó hacia un lado y lejos de la estructura de guadua (yo había pensado que quedaría debajo de ella) y eso confundió a los zanquistas, que improvisábamos un diálogo [ilegible]<sup>79</sup> ahí. Esa fue la peor parte.

Al final salimos a saludar un poco desordenados pero recibimos algunos aplausos de un público desconcertado y boquiabierto que seguramente quedó con la sensación de no haber entendido. Lástima no saberlo mejor con algunas entrevistas.

---

[2:50 p.m. “aún contento y fresquísimo” p. 50B] Natalia, María Fernanda y Libia se fueron para Bogotá después del montaje. Natalia me dejó su grabadora. Tengo pensado ir a hacerle una entrevista al heladero y ver a quién más le puedo hacer una entrevista, que la haya visto.

---

[DI. Dic. 23/96 : 3:00 p.m. B. Horizontes “Contento y fresco” pp. 50B-54B] Hasta el momento no había escrito en mi diario nada desde aquí, pero ya que hoy he sido la única vez que puedo estar aquí sin afán he decidido aprovechar.

Este diciembre he venido ya varias veces. La primera fue el 30 de noviembre, sábado, precisamente antes del FESTICEC de la gente de Santa Librada. Ese día algunos (sobre todo Pilar) del lado de allá vieron con malos ojos que yo los dejara botados en vísperas de la fiesta más importante del CEC, por irme a otra parte. Ellos no conocen el trabajo de la Asociación Horizontes.

Sin embargo, también quedé mal a este lado, porque, por ponerme a ayudar allá, y a esperar a que se acabara el último ensayo del FESTICEC, salí muy tarde y aquí vine a llegar como a las 7.30 p.m., cuando la cita era a las 6 p.m., por tarde. Ese día me recorrí medio sector Codito buscando a Leonardo (Bejarano, mi amigo, también estudiante de antropología) y no lo encontré sino como hasta las 11 p.m. en la casa de Mariluz, la vecina de la sede, quien estaba en plena celebración de grado de bachillerato, y había pasado un rato larguito esperándolos. Ese día conocí la casa de Andrés Fonseca, quien vive al frente de la primera sede que le conocí yo a la Asociación, esa sí quedaba en el barrio Horizontes (la de ahora queda en Chaparral, es un sitio más central). Pero él no estaba.

Pasé por una fiesta de unos tipos que no tenían ni idea de Leo, aunque sí una vaga referencia a Carolina y Rocío. Y fui incluso hasta la casa de Alcira, en Buena Vista, para llegar cuando todos acababan de salir y solo quedaba don Jorge Lara, el papá, que ya se iba a acostar.

En la fiesta donde Mariluz nos dieron caldo de gallina y me presentaron a Alcira, a Víctor, que estudia idiomas en la U. Distrital, y a otros que no recuerdo. Leo me dijo que a ellos les interesaba el teatro.

---

<sup>79</sup> Parece “cortado”, puede ser “inventado”.

Me perdí, por los agites de fin de semestre, y volví a aparecer el sábado 14 de diciembre para ver cómo podía yo encajar ahí para ir conociendo la gente.

Llegué a ver televisión con un poco de gente que había ahí como hasta las 7 :30 p.m., que pasaron Juancho y Rocío a dejar los periódicos “Nuestra Voz”, que acababan de salir, y seguían derecho para sus casas porque tenían que hacer un trabajo o algo así. Yo me fui con ellos y hablamos un rato mientras me llevaban a la 127 con autopista norte donde cogí un bus de regreso a Santa Librada.

---

Vine después el miércoles 18 de diciembre a quedarme para madrugar a Mesitas al día siguiente y estuve en la novena de Chaparral con Carolina, Rocío, Yeison y Johana. Ayudé a trabajar con los niños.

Después nos vinimos para la sede de la Asociación y salimos un rato a acompañar a Rosita, que estaba cumpliendo años. Por ahí estaban Fernando, Jhon Wilson, Alex, Andrés, y varios de ellos.

Esa noche comimos pollo con Rocío, Carolina, Juancho y Leonardo antes de que se fueran Rocío y Juancho.

---

Estos son algunos de los nombres que se me quedaron : Andrés Fonseca, Andrés (el de Alcira), Giovanni, Mariluz (la vecina), Víctor (el de la U. Distrital), Fernando, Alex (el gordo), Jhon Wilson, Jeison, Johana (que estuvo en la novena de Chaparral), la mona y Rosita.

---

Anoche aprendí algunos otros en la fiesta de navidad de El Chaparral, que fue aquí al frente, en el parque (donde hace un año y pico vinimos Oscar y yo con los zancos).

No alcancé a mucho que digamos, pero aproveché para charlar con gente que no conocía. De nombres recuerdo : Nestor (que ganó el concurso de baile y esta mañana nos ayudó a cargar cosas de la tarima), Martha y Jeny (que son hermanas y ayudan en la novena de Horizontes), Oscar (salesiano que estaba contento), Susana y Carolina (creo que son franciscanas), Gregorio (muy camellador), Teresa (de pelo largo y medio mono) y Mariluz (que ayuda en El Codito).

---

Sobre los talleres, esperaré a ver cómo van las cosas. Alcira está muy interesada y quiere empezar ya, pero yo no he hecho mucha propaganda aún. Tendré que ir empezando a afanarme para empezar eso en enero.

Aún no sé si el proyecto fue aprobado o no por el IDCT.

---

[DI. Dic. 26/96 : 3 :30 p.m. PanLAA<sup>80</sup> "Contento y fresco" pp. 54B-56B] El 25 de diciembre como a las 6 a.m. cogí el bus para devolverme a Santa Librada.

Desde la fiesta de El Chaparral del 22 hasta esa madrugada estuve casi todo el tiempo en el sector Codito. Aunque no hice mucho por los talleres de teatro de enero.

El 23, después de escribir lavé ropa un rato y salí a la novena del barrio El Codito con Jeison. Por ahí estuvimos dando algunas vueltas y hablando de la otra gente del grupo Horizontes. Pero sobre todo de Jhon Wilson, que es primo de Jeison, y de quien Jeison se queja mucho porque, según él, es muy flojo, trabaja poco, manipula a los metaleros (Jair, Fernando, Edgar y Miguel) e impone sus opiniones y gustos a los demás (lo cual Jeison lo ha sufrido más, tal vez por ser el menor y por ser su primo).

No hubo novena en El Codito y nos devolvimos contando las placas de concreto de la carretera para que él me demostrara que desde el Salón Comunal de El Codito hasta la sede de la Asociación Horizontes en El Chaparral, hay más de 400 metros, con la suposición de que cada placa mide 4 m. de largo. Finalmente contamos algo más de 200 placas, o sea 800 m. larguitos.

Por la noche fui con Leonardo a la novena del barrio Estrellita. Allá conocí a Yulbi, Sandra y Miriam, a quienes Leo les había sugerido lo de los talleres de teatro. También estaba por ahí Teresa y un Mauricio (que no recuerdo bien, o se llamaba Omar ?).

Al final de la novena nos fuimos a tomar tinto a la casa de Miriam, quien durante los días de la novena había prestado la extensión de las luces que iluminan el pesebre que lo hicieron en un lote que está en obra negra, con solo algunos muros entre los que arreglaron arena, papel del verdecito y varios muñecos y casas. No le puse mucho cuidado al pesebre pero era mediano, de unos tres metros de fondo por tres de frente.

A Leo le parece que Sandra, Miriam y Yulbi pueden funcionar en los talleres de teatro por lo que son muy pilas, pero me a dado la impresión de que tal vez estén demasiado amarradas a estereotipos convencionales de las muchachas de su edad (entre 14 y 17 años, creo).

De regreso a la casa había harta gente por ahí, como se volvió costumbre después de las novenas. Juancho, Rocío, Leo, Carolina y yo salimos a comer, y luego de vuelta a la casa. Todos se fueron yendo después de ver un video que grabaron el domingo durante el acto cultural y la fiesta de navidad. Cuando nos quedamos solos los cinco, nos tomamos media de aguardiente, grabamos unos minutos de recocha entre nosotros y nos acostamos a dormir.

---

<sup>80</sup> Se trata de una tienda que queda cerca a la Biblioteca Luis Angel Arango, a donde acostumbro entrar luego de solicitar los libros a la sala de lectura. Queda por la calle 10a. entre calles 4a. y 3a., creo que es la tercera casa subiendo desde la 4a., tiene dos puertas verdes grandes. Venden de todo, pero yo la he tomado por panadería, voy a tomar tinto, café o gaseosa y a comer pan.

El 24 madrugué a salir para ir a la casa de mis papás. La visita se me alargó porque acompañé a mi hermano a llevar a mi abuelito Germán, que tiene cáncer, hasta Bosa. Pero regresé como a las 4 p.m.

---

[DI. Dic. 27/96: 12:10 m. Casa de la Cultura Mesitas. "Contento y fresquísimo" p. 57B-61B] Acabamos de llegar con Jaime, Gordo, Jhon Jairo, Patricia, Nany, Alvaro, Patricia (su esposa) y José (su hijo).

En el bus pensamos en algunos cambios qué hacer en el cuarto y quinto cuadros de la obra. Ojalá podamos ensayar antes de la presentación a las 4 p.m. para intentar hacer esos cambios.

---

[1:15 p.m.] La segunda presentación de la obra fue, por partes, mejor que la primera. El parque del barrio Barranquilla es más grande que el Parque Principal del pueblo (por lo menos el escenario es más amplio) y eso tuvo a los espectadores más lejos, lo cual nos dio más libertad de movimiento y nos permitió concentrarnos un poco más.

---

Nany me pidió que escribiera que ella me hace muchas preguntas y me interrumpe siempre. Quiere montar zancos. Quiere que yo escriba un poco de cosas que, aunque no son pertinentes, me ayudan a quitarme esta mamera que tengo de escribir. Ella no ha estado en las dos presentaciones de la obra, pero vino hoy a acompañarnos, y como ella actúa en nuestro grupo en Bogotá, tal vez nos ayude hoy.

---

[2:30 p.m.] No estamos todos. Solo llegó Italo. Vamos a ver qué sale.

---

[5:00 p.m. Hay aquí unas notas que luego usé para reconstruir unas entrevistas que hice después de la presentación. Lástima que no tenía grabadora. p. 58B, 59B]

---

[8:15 p.m.] Armamos la carpa de mi hermano aquí, en la Casa de la Cultura, y nos vamos a quedar Jhon Jairo, Jaime, Andrés (gordo), Patricia, Liliana, Esley y yo.

La presentación de hoy salió mejor que la del barrio Barranquilla de hace ocho días. En esa ocasión hicimos algunos cambios menores en la estructura de la obra con relación a la presentación del jueves.

El primer cuadro quedó igual. Pero creo que salió mejor esta vez. Hubo más concentración en mí, y creo que también ayudo a Oscar, que éramos los que más teníamos que hacer ahí.

Lamentablemente, en el tercer cuadro Italo salió desconcentrado, lo mismo que Esley. Sin embargo, al público le gustó mucho la caída de Italo y de Esley que va ahí porque les salió muy bien coordinada esta vez, y de todas formas es una acrobacia bastante espectacular.

El último cuadro salió muy mal. A pesar de que le sugerí a Alvaro a última hora un cambio, supuestamente para arreglarla un poco, porque, en opinión mía, y de Alvaro (aunque no sé si en la misma forma), ese cuadro no tenía sentido dentro de la estructura de la obra. Simplemente, no decía nada.

Respecto de la primera presentación, cambió que en el segundo alto de la música y de movimiento le dije a algunos de los actores que estaban en el piso que se corrieran, con el argumento de que “todos están donde no debieran y donde debieran estar no están”. No salió del todo bien porque no todos estaban preparados para un cambio de planes y actuaron como desconcertados<sup>81</sup>.

Pero hubo alguna demora en el comienzo del quinto cuadro (el del martes) porque Oscar esperaba que yo hiciera otro alto. El final se volvió tedioso además porque lo alargamos mucho y Alvaro pareció desesperarse porque no veía llegar el momento del último grito de “Dios de las almas perdidas”.

Sin embargo, la metida de Oscar ahí no estuvo tan mal. Esta vez sí cortó seco y sin hablar tanta mierda. Las intervenciones en ese cuadro habían estado bastante mal por descordinadas, y las de Oscar, demasiado largas y con pretensión de protagonismo, queriendo ser él siempre el que lleva la contraria, como si se tratara de una competencia del que tenga la razón, o del que hable más mierda.

---

[DI. Dic. 28/96: 11:40 a.m. Casa de la Cultura Mesitas “Regular de ánimo pero muy fresco” pp. 61B-66B] El día de la segunda presentación salí por la tarde a hacer algunas entrevistas por el lado del parque y por el barrio Barranquilla. Pero no fue mucho lo que salió de ese viaje, las entrevistas fueron más bien malas, solo puede entrever en las opiniones de la gente un punto de vista caóticamente argumentado. El resto de la gente estaba más bien predispuesto a que yo les dijera que tenían razón, que lo que me estaban diciendo no era, que estaban equivocados.

Ayer en la mañana tuvimos una conversación con Alvaro sobre el final de la obra. La sugerencia fue mía sobre el texto de un poema, con algunas modificaciones que yo tenía escrito desde hace rato (mi poema inconcluso que he llamado “Mis pasos lentos y largos”). La idea que yo le mostré era para el final, cosa que siempre ha sido un problema cuando montamos algo porque es muy difícil cerrar una serie de cuadros de absurdo como la que precede al final y que constituye el montaje.

---

<sup>81</sup> En uno de los ensayos de esa semana (no recuerdo fecha, ni día) había ocurrido una experiencia simpática, en el grito de alto que detenía la música, no me gustó algo del lugar donde estaba Cristian y le ordené, con gestos de mal humor que se corriera, que ese no era el sitio donde debía estar. El estaba muy desubicado y no pareció entender, al principio, luego pareció que entendió que lo habíamos “pillado” elevado e hizo caso con un gesto de sorpresa tan expresivo y tan cómico, que Alvaro y yo sonreímos. Cuando estábamos pensando en cómo arreglar ese cuadro antes de la segunda función, le comenté que qué pasaba si yo repetía lo mismo sin avisarle a los “pelados”, me dijo que yo vería. Y ahí estuvo el resultado, no fue muy bueno que digamos, creo que no fui convincente esta vez.

Mi intención era soltar un texto interrumpido varias veces, de manera similar a como hacíamos en el primer cuadro, pero juntando los absurdos, ordenándolos, dándoles coherencia interna y estableciendo (o revelando) una relación oculta con el título: "Dios es bueno pero no pendejo".

Lo que le mostré a Alvaro era un borrador formado por varias estrofas viejas y cortas de mi poema y algunas nuevas o acomodadas con el fin de hacer una recogida de los sentidos ocultos en cada cuadro.

Mi interpretación de los tres primeros cuadros era que pretendían aparecer como confrontaciones un poco burlescas de algún tipo de poder, y que el título es también una confrontación directa a una forma común de ver el poder divino como algo omnipotente, todopoderoso y serio.

El primer cuadro representaba, para mí, una provocación solemne de una forma de rebeldía ante el orden establecido, revelando su carácter aparente. Pero las interrupciones le daban el carácter de una rebeldía solemne burlada.

El segundo cuadro, sin texto, resultaba por las actitudes pretensiosamente arrogantes de los zanquistas, supuestos soldados o algo así, una burla al poder militar. Pero ese cuadro aún me parece muy ambiguo, y parece más un juego entre nosotros que algo que proyecte sentido al público.

El tercero, por el texto de Esley y de Italo resulta ser una especie de sátira al arte, aunque creo que es una lástima que ese texto especialmente es un poco más académico que los otros y que no es fácilmente digerible por el público común. Ni siquiera Italo domina todo el vocabulario de que hace gala su personaje en ese cuadro (recuerdo que Libia me hizo algún comentario al respecto cuando la vi en la segunda presentación. De lo cual deduzco que es más fácil manejar la voz en el espacio abierto del barrio Barranquilla que en la plazoleta del Parque Principal).

Pero el cuarto cuadro y el quinto no decían nada. Y mi preocupación era hacer que esos dos cuadros le dieran sentido más explícito a los tres primeros. Sin embargo, mi propuesta solo era de final, es decir, de una forma de terminar el quinto cuadro. La idea es que los reclamos que ellos resultaron haciendo en el preludio del final, en las dos presentaciones anteriores, fueran las interrupciones del texto que armé. Además porque la idea de Alvaro de que yo hiciera interpelaciones a los "buenos deseos" de los otros no funcionó porque Oscar resultaba pretendiendo tomar mi papel y hablaba mucha mierda.

Estableciendo interrupciones de un texto base, cabían incluso las cagadas de Oscar y no quedaban mal. El cierre del texto caía en las palabras : -¡cerrado ! ¡muerto !-, que empezaban a ser repetidas paranoicamente por todos los que estábamos ahí en tonos, ritmos y colores diferentes hasta generar un caos disonante que sería roto con el final de las otras dos veces : -Dios de las almas perdidas...-, ... -No te escucha. Él es bueno, ¡pero no pendejo !-.

Sin embargo, Alvaro fue ideando como cambiar el cuarto cuadro desde la entrada de los del piso bajo ritmo de percusión suave, que nunca le pudo gustar, hasta el final, que yo le acababa de mostrar.

Quedó así : En el momento de la caída de Italo y Esley, Oscar también bajaba y permanecían en el piso haciendo algunas contorsiones, mientras yo dirigía desde arriba un rito con el público en el que les ofrecíamos una fruta (que resultó ser banano del pequeñito, que llamamos “bocadillo”) y los invitaba al placer y al pecado.

El rito culminaba con un desorden en ritmo de mapalé con todos bailando en el escenario, venían los altos y los “sigan” pero en el segundo alto extendía el cuento ese de que “todos están donde no debieran, y donde debieran estar no están”, para el público también y hacia irse corriendo más hacia el escenario y meterse algunos en él, para luego entrar al muerto en rollos.

Dejar que el corte fuera por la gente del piso que corría despavorida entre nosotros y el público dando la noticia del muerto (ahí ayudó Nany y varios de los amigos del grupo que estaban en el piso).

Y finalmente el pedazo de “Mis pasos lentos y largos” que era propiamente el final.

---

[pp. 66B-68B] Al montar los cambios no todo salió bien porque no pudimos ensayar bien antes y el ensayo vino a la presentación en el parque.

Oscar entró muy rápido a contorsionarse en el piso y se tiró el cuadro de Esley e Italo. El rito no salió del todo bien porque habían poquitos bananos y además los actores del piso que lo repartían se fueron todos pegados por 2el mismo lado y no se captó la atención de todo el público, creo que además eran muy poquitos<sup>82</sup>.

Lo que si fue especialmente emocionante, sobre todo para mí fue la invitación al público a moverse, en el segundo alto del mapalé, la atmósfera estaba quietísima, como en un betamax con el “stop” accionado, pero yo si podía moverme (era mi papel, ni el público, ni ningún otro actor tenía un papel semejante en ese momento).

-Todos están donde no debieran, y donde debieran estar no están !-. Y corrí a Yezid de su puesto, que no sabía si tenía que hacer caso o no porque fue un actor de emergencia, y es aún muy “pelado” (tiene solo como 11 años), luego hice correr a otro actor, n recuerdo a quién. Finalmente, miré entre el público, en busca de una cara atenta, que respondiera a mi necesidad de cambiar todo de puesto y ubiqué a un joven de unos 20 años que estaba delante de su grupo de amigos, y le dije que se sentara dos metros más adelante, él vaciló, lo vacilaron sus amigos, pero finalmente se levantó y fue a sentarse donde le dije. Luego lo mismo con otro joven como de 25 a 30 años y con un señor ya mayor, con la cabeza cubierta de canas, que pensé que no me iba a hacer caso. El éxtasis fue decir : -¿Todos ! ¡Córranse de su puesto ! ¡acérquense ! ¡háganse más adelante ! que esta obra es de ustedes...-

Yo no sentí mucho movimiento, pero sí lo hubo, y Alvaro me contó por la noche que bastante gente se levantó para correrse, y por todas partes. El final estuvo regular de concentración (sobre todo por mí), pero creo que salió más o menos bien. Dentro de lo planeado.

---

<sup>82</sup> Hace poco le escuché a Nany una opinión diferente. A ella le pareció que la gente toda se involucró ahí (aunque es posible que Nany se haya referido más bien a la invitación al movimiento.

---

Después me bajé rápido e hice unas entrevistas [sin grabadora, no la tenía a la mano].

---

[DI. Ene. 02/97 : 7 :00 p.m. Casa de Alcira. Hay unas notas sobre los horarios que les convenían en ese momento a cada uno para los talleres de teatro. Andrés : el sábado en la tarde y el domingo. Alcira : hasta el 14 de enero todo el tiempo, pero después solo los sábados por la tarde y festivos. Adriana : Lunes, jueves y vienes por la mañana, sábados por la tarde y domingos.]

---

[DI. Ene. 03/97 : 4 :00 p.m. Fe y Alegría Santa Librada. "Ánimo aceptable y fresco" pp. 68B-72B] Llegué hace un rato a Santa Librada. Anoche me quedé en la sede de la Asociación Horizontes en El Chaparral.

Primero llegué a la casa de Alcira donde me encontré con los dos Andrés y con Adriana que iban a salir a sacar un par de videos de una videotienda en Lijacá, y luego iban a subir a la sede.

Dimos una vuelta por Lijacá, nos metimos a una panadería y subimos a la sede. El plan mío era como de conocerlos pero me tocó hacer de violinista porque Andrés (Charly) parece que se cuadró hace unos días con Adriana.

A Adriana y Alcira las dejamos en su casa y a la sede subimos Andrés, Andrés y yo. Andrés "Charly" se llevó el VHS y pasó derecho hacia su casa, pero el otro Andrés (el de Alcira) se quedó un rato y nos pusimos a jugar algo que yo había aprendido hace pocos meses en la Casa de Claudia y Oscar (dos amigos que viven en la Urbanización Santa Rosa, por la Localidad 4a. y que conozco por el CEC, y estuvieron, o están, en una CEB de su sector).

Como a la 11 p.m. llegaron Fernando y Edgar, medio borrachos. Edgar quería que nos fuéramos a Lijacá, a tomar trago con unos amigos que lo invitaron. Al final lo convencimos de que se quedara, recochamos un rato y nos acostamos a dormir.

---

Por la mañana arreglaron la sede, que había quedado bastante desarreglada. Casi no nos levantamos. Edgar fue el primero en pararse, pidió desayuno, y como no le dije nada, él se fue y volvió al rato trayendo café en una botella litro de Coca-Cola, y pan con huevos revueltos.

Edgar y Andrés se pusieron a discutir sobre sus habilidades artísticas. El fuerte de Edgar son los tatuajes, mientras que el de Andrés son los grabados y tallados en madera y algunas cositas en metal, que hace rato que no practica con juicio. Está muy contento porque Alcira le va a ayudar a que vuelva a dedicarse al arte. Él se había salido de eso porque cuando lo practicaba era "colino" y su arte estaba asociado al hecho de meter droga y pegante. Parece que Alcira le ha proporcionado una estabilidad grande.

---



De lo del 24 de diciembre pasado me faltó contar lo de la fiesta en el CASFA. Pero no es grava, fue una fiesta chévere. Antuco se cuadro con Miriam ? (eso parece)

---

De lo de la última presentación en Mesitas no alcancé a relatar bien las entrevistas que hice después del montaje, apenas me bajé de los zancos.

Al primero que se me ocurrió entrevistar fue a un heladero. Lástima que no fue el mismo viejito que nos vio en las dos presentaciones anteriores. Esta vez no fue. Al que entrevisté le pedí que me dijera su nombre y me dijo que se llama Nelson Barrera y luego, que había estado en la primera presentación, pero no en la del barrio Barranquilla.

Sobre lo que le había gustado, me dijo que le gustaba el comienzo, que le parecía chistoso lo de la vaca lechera, y que lo del muerto del final era porque como ahora hay tanto muerto, y que el mensaje sería algo así como una crítica a tanto muerto que hay ahora por ahí. Pero no recordó nada más que la llamara la atención.

---

A la segunda persona que entrevisté fue a una señora que estaba son un grupo como de seis personas entre 20 y 40 años. Me dijo que no la había visto desde el puro principio, pero que le había llamado la atención ver zanquistas y que lo que entendía era que como que ellos eran unos dioses o seres superiores y estaban siempre dándoles órdenes a los de la abajo (los del piso). Pero lamentó no entender el texto porque no se oía todo.

---

Un amigo de ella añadió que le parecía que era un reclamo contra Dios y contra la injusticia, y que como que mostraba que siempre funciona la ley de la tierra y no la de Dios.

Les pregunté de dónde eran y me dijeron que venían de Bogotá.

---

[DI. Ene. 05/97 :10 :00 a.m. Une. "Bien de ánimo y muy fresco" pp. 72B-78B] El viernes pasado (ene. 3) me quedé en Horizontes otra vez. Llegué como a las 9 :30 p.m. a la sede, así que me pareció que era tarde para visitar a cualquiera, y como yo aún no tengo suficiente confianza con ninguna familia... Salvo tal vez, con la de la Sra. Carmenza, la mamá de Jhon Wilson, que resultó ser la misma señora que hace varios años hizo una canecada de chicha y nos habíamos puesto a charlar sobre clases de chichas y formas de preparación.

Precisamente el 24 de diciembre, fue una de las casas en las que más tiempo me quedé, ahí me alcancé a tragar unas dos o tres platadas de ajíaco ante su mirada complacida y un poco halagada por mi actitud tragona.

El caso es que cuando llegué a la sede antier, la luz estaba prendida. Golpeé y abrió Adriana, la novia de Andrés (Charly), estaban ahí Adriana, los dos Andrés y Alcira, tomando vino, y ya casi terminaban la segunda botella. Como el ambiente estaba acogedor, gasté yo una botella y un pan de \$300, y eso fue lo que comí. De todas formas estaba como lleno por el exceso de comida que engullí los días anteriores.

Al rato llegó Antuco, quien ha estado pensando pasarse a vivir a la sede por un tiempo, que tal vez coincida con los talleres. Así que creo que él se meterá en ellos. Como los otros cuatro estaban emparejados, Antuco y yo nos pusimos a hablar, y supe que no se cuadró con Miriam, sino que ella “lo nombró” su confidente y amigo. Para él la situación es difícil porque está muy tragado de ella, pero ella según parece no quiere comenzar ahora un noviazgo ni nada parecido. En medio del ambiente de jolgorio y mamadera de gallo, desde mi puesto, sentado en la cama de Leo, recostado contra la pared, escuchando que de pronto se habían puesto todos a hablar de poesía, por unos poemas que Antuco le escribió a Miriam, y que acababa de leernos, se me ocurrió echar una poesía corta que yo recordaba de memoria : “Separación”<sup>83</sup>, pero como capté que mi poesía no venía al caso, y todos habían puesto algún cuidado, eché un cuento de Khalil-Gibran, matizándolo con ademanes y gestos desde mi posición de “pachá”, recostado en la cama contra la pared. El que es el de “la Ciudad Santa”, y lo maticé un poco parecido a la forma en que construimos la adaptación del monólogo de “Yo y la Noche” en la época que dominaba todo el texto y me ponía a mamar gallo con movimientos y gestos para darle doble sentido y divertirme en los ensayos.

Por momentos se me iban y distraían, pero el cuento los traía con instantes fuertes que tiene, como el grito de dolor, o como el murmullo, pero lo más fuerte del cuento es la ceremoniosidad puesta en la cita bíblica : -Si tu ojo derecho te escandaliza, arráncalo y échalo lejos porque es mejor para ti que uno de tus miembros perezca, a que todo tu cuerpo sea arrojado al infierno. Y si tu mano derecha te escandaliza, arráncala y échala lejos, porque es mejor para tí que uno de tus miembros perezca a que todo tu cuerpo sea arrojado al infierno !- que desenvuelve la intriga puesta en el comienzo del cuento y explica todo. El final es muy suave y todos entienden fácilmente que el cuento acaba porque es muy fácil soltar el cuerpo con la explicación de : -...al día siguiente, abandoné de inmediato aquella ciudad santa, porque yo ya no era demasiado joven y podía leer las escrituras.-

Apenas había terminado, cuando Charly se dirigió hacia mi y me dijo : -Entonces, es como una crítica a los que leen la Biblia así,... como sin entenderla... ?- y los otros asintieron la pregunta, como esperando que yo aprobara el comentario. Sentí que había logrado intrigarlos y me sentí halagado porque noté que se habían metido en el cuento y que los había tocado y que lo habían interpretado “bien”, a su manera. Fue un instante chévere, recibir sin pedirla,... les dije que sí.

En esa misma posición asumí varias actitudes bajo tensión expresando algo de locura. Cuando me dijo Charly que Leo como que venía al día siguiente, yo me contorsionaba en actitud de ansiedad, exagerando la vocalización y cerrando los labios apretadamente como para decir -¡Ummm !- con algo de placer, diciendo -Leo, venmm- apretando la [v] y la [m], - te estamos esperando...-, les daba risa, pero nadie siguió el juego.

Más tarde se quedó dormido Andrés, y Alcira se vino a hablar con Antuco y conmigo. De pronto se me ocurrió preguntarle cómo era ella : -Alcira, ¿tú cómo eres ? pero ante su desconcierto, le boté la pregunta a Charly, él dudó un rato, movió sus pupilas a un lado para pensar, dudó y dijo : -Yo soy como loco,... trato de ser libre-. Adriana no supo qué decir, y Alcira no

---

<sup>83</sup> *Gracias a que no /te he visto, /te percibo /como un Dios, /algo distinto, /en la prisión /del corazón /que ya no siento.*

*Gracias a que ya /nos alejamos, /somos solo un par /de solitarios, /y una libertad /fugaz de labios.*

quiso responder porque no le gustó la pregunta, pensaba que era como una trampa. Hablamos un rato, le expliqué que yo solo quería saber quién creía ella que era y ella me dijo que no quería que la clasificaran, que no le gustaba.

Como estaba sonando música porque el equipo estaba prendido, ella hizo un comentario sobre la canción que estaba sonando, dijo que no le gustaba. Yo le hice un reclamo suave : -¿Por qué clasificas esa canción ? estas separando las canciones que te gustan de las que no te gustan-. Ella rió con algo de pesadumbre : -No me juzgues así, no me gusta que me juzgues así-. Generé una situación doble en la que no queremos ni clasificar, ni ser clasificados, pero no podemos evitar lo uno ni lo otro porque siempre que pensamos lo hacemos.

Alcira participó activamente en la construcción de esa sensación y le dije que sus ideas eran lo más importante de un antropólogo francés de moda : Levy-Strauss, y ella se sintió halagada. Los tres resultamos hablando de Maquiavelo. Me encantan esas situaciones. Recordé algunas situaciones similares hace varios años en la casa de Aleida, cuando yo estaba obsesionado en el cuento de la esquizofrenia. En esa época comenzó mi influencia sobre Jaime.

Me parece que puede ser un buen momento para lo del teatro y que la relación que estoy estableciendo ahí es muy propicia.

---

A la mañana siguiente nos levantamos como a las 7 :30 a.m. Alcira y Adriana se habían ido como a las 6 a.m. y Andrés (Charly) salió como a las 8 a.m. Andrés (el de Alcira) fue a su casa y trajo pan, galletas y panela. Yo compré huevos, salchichas y más pan. Después Antuco y yo hicimos el desayuno y desayunamos. Poco después me fui.

---

Volví por la tarde para llevar una copia del programa de los talleres a Mauricio, el administrador del CASFA (Colegio Anexo San Francisco de Asís), otra para la sede de la Asociación, visitar a Miriam y Yulbi, y ver si de pronto me encontraba con Leo.

Yulbi no estaba, Antuco me llevo hasta allá. A Antuco le gustó la idea del pensamiento maquiavélico, porque hizo un comentario cómplice cuando pasamos por donde Miriam, incluso con el mismo gesto de picardía de sonreír y mover los dedos de las manos en ademán de titiritero.

Por donde Mauricio pasé solo. Me dijo que a Gonzalo Díaz lo podía encontrar el martes en el colegio Santa Francisca Romana ("Las Pachas") y me explico lo de la sigla CASFA. Después me fui.

---

[Ene. 08/97 Sede Horizontes. "Muy contento, más o menos fresco" pp. 78B-82B] Me vine ayer por la tarde. Había estado con mi familia el fin de semana (desde el sábado que me fui a Une luego de que mis papás me recogieran aquí). Venirme me ayudó en parte a superar una depresión cuyo origen está al otro lado de la ciudad.

No salí temprano de Santa Librada porque pasé por la casa de una amiga (Aleida, a quien le conté cómo me estaba yendo por aquí y le narré la situación levemente esquizofrénica del viernes pasado). Me lamenté por ello en el bus mientras

atravesaba Bogotá para ir a “Las Pachitas” en el barrio Cedritos, para buscar a Gonzalo Díaz y dejarle una carta pidiéndole que nos prestara el salón múltiple del CASFA. Le anexé la programación de los talleres y anoté el teléfono de su colegio para llamar y estar pendiente.

Di algunas vueltas por barrios gomelos en busca de pedazos de mi pasado ya lejano de San Bartolo, y al final me vine como escapando a la sensación de sin salida.

Cuando llegué me encontré con Antuco y Néstor, que acababan de llegar de un partido de micro (o por lo menos estaban hablando algo de eso cuando llegaron) y que comentaban que iban a hacer un equipo.

Por las tardes fue llegando más gente a la sede, y poco a poco se fue llenando. Yo estaba preocupado porque no había salón para empezar los talleres y el grupo no se había concretado. Lo raro es que ya todos sabían del programa de talleres de teatro y, de alguna forma esperaban que yo me manifestara con algo.

---

Como a las 6 :30 p.m., ya había un buen número de gente en la Asociación. Varios de ellos se habían pasado discutiendo sin dirección entre gustos musicales y estereotipos sociales, del mundo de los jóvenes, entre ñeros y metaleros.

No recuerdo cómo, pero de repente interrumpí todas las conversaciones simultáneas para preguntar: -Al fin ¿quiénes son los que van a estar en los talleres de teatro?-

De una se anotaron Chocolate y Marcela, luego Edgar y Fernando, que dudaron un poco, Edgar dijo: -póngale que “pendiente”-, le pregunté a Antuco y dijo que listo, en cambio Adriana mostró como que no tenía muchas ganas, y a Néstor lo anoté de todas formas. La lista la completé con Alcira, Andrés Niño, Yulbi y Miriam (a quien le puse “pendiente”, porque yo no la había visto tan decidida como a Yulbi).

---

Alcancé a hacer varias visitas para regar rápido el cuento de que los talleres empezaban al otro día a las 6 a.m. con una trotada a La Caro (aunque pensé que no llegaríamos con la primera trotada). De la hora me convenció Marcela con el argumento de que la gente siempre llegaba tarde.

Esa noche pasé por donde Yulbi, Miriam y Alcira<sup>84</sup>, a donde fui con Andrés, a quien me encontré en el camino.

Finalmente, antes de ir a mi casa acompañé a Andrés a la suya, para convencer a su mamá, doña Marina, de que lo dejara quedar en la sede de la Asociación esa noche para que pudiera madrugar al taller.

Andrés bajó un dominó de madera muy bonito que le regaló su tía el año pasado. Estuvimos jugando un rato con Antuco cuando llegamos a la sede.

---

<sup>84</sup> Yulbi tiene 4 hermanos y una hermana, todos menores que ella. Hay uno: Carlos, que es un caso especial, me recibió de un pepazo en la cabeza. Es muy espontáneo. La Hermana es Liliana, tiene 11 años. Los Hermanos menores de Alcira y Adriana son Néstor (ernestor) y Camilo.

Después de jugar dominó, armé los primeros talleres en un papel y en mi memoria y los fui ordenando pensando en no cansar a la gente que se meta, e idear estrategias para detectar buenos actores.

---

Hoy por la mañana, en general, las cosas salieron bien y el primer taller tuvo un éxito relativo pero suficiente para lo que yo esperaba. Al fin y al cabo, la idea no es que les guste a todos, sino más bien que a los que los apasiona el teatro les guste y los anime a quedarse.

---

Trataré de describir el taller después con base en el borrador de la preparación de los talleres, que aún tengo a la mano.

---

[DI. Ene. 11/97:1:00 p.m. Casa de Alcira "Muy contento, muy fresco" p. 82B, 83B] Me iba a ir para la casa de mis papás, de visita esta mañana, pero resulté aquí, haciendo el almuerzo en la casa de Alcira, con Antuco, Adriana y Alcira. Me vine a decirle: -¡Faltón!-, a lo que ella me respondió : - ¡Faltón!-, luego le dije que me invitara a un tinto y seguí. Hablando nos dimos cuenta que nos habíamos cruzado porque como Chocolate y yo salimos a comer pan, y después fuimos por las llaves, Alcira no nos vio. Además, ella había pasado por la sede y golpeado la puerta, pero como no le abrieron, pensó que había sido a propósito, y cuando pasó por el salón comunal de Horizontes no esperó, solo miró que no había nadie y se fue.

Con Chocolate esperamos un rato. Lo entrevisté para preguntarle por sus impresiones de los dos primeros talleres y aprovechar para que él me recordara qué fue lo que hicimos en ellos.

Como no llegó nadie más, barrí el salón y luego le echamos una mirada a algunos pedazos del texto "Ruleta Rusa" de Victor Viviescas, que yo llevaba entre la mochila por si acaso. No adelanté nada de lo previsto en el programa, sino que me dediqué exclusivamente a la formación teatral del Choco.

Así que tomamos algunas páginas del primer acto y las leímos juntos, tratando de darle algo de expresividad a la lectura.

---

[DI. Ene. 12/97: 12 m. Estadero "Brasas del Norte". "Contento y aspecto relativamente relajado" p. 84B] Nos vinimos por la 7a. y por la carrilera buscando una cancha.

El grupo es mediano. Cuando salíamos del barrio alguien (creo que Charly) dijo que este año estamos empezando muy deportivos.

La entrevista que le hice a Choco ayer me va a servir mucho para completar este diario. Ahora voy a jugar banquitas.

Jhon Wilson me acabó de preguntar de qué es mi tesis, y le dije: -sobre percepciones populares del teatro- (interpretaciones populares del teatro).

---

[DI. Ene. 14/97: 11:50 a.m. ETB "Muy contento y de aspecto algo relajado" p. 84B, 85B] Vine a visitar a mi mamá después del 4o. taller de teatro. Yo estaba preocupado porque pensé que no íbamos a poder hacerlo hoy, ya que Alcira, Marcela, Adriana y no sé quiénes más entraron a estudiar hoy, y había una confusión de horarios que ni ellas mismas me habían podido aclarar. Algunas decían que entraban por la mañana y otras, que por la tarde. El consenso general estaba en que durante este año tendrían clases todo el día, es decir, en ambas jornadas: mañana y tarde. Pero la discusión estaba en si ese horario regiría desde el comienzo o no. Según Alcira: -No-, el horario al principio solo sería por la tarde, y más adelante lo pondrían todo el día. Pero, según Marcela, empezaban de una vez clases por la mañana. Y, a decir verdad, yo les creo a ambas, y ambas me interesan como actrices en potencia. Alcira, por su dedicación, aunque su asma no le ayude (supe lo del asma antier porque perdió el inhalador, y eso le preocupa), y Marcela porque me ha parecido que actúa aceptablemente, incluso mejor que Choco (pero no se lo voy a volver a decir, le "eche flores" después del primer taller, y en el segundo estuvo como acartonada en el ejercicio de lectura).

---

[3:00 p.m. Panadería barrio Nueva Primavera. "Contento y bastante relajado" pp. 85B-92B] Vine a esta panadería en el barrio Nueva Primavera un rato antes de ir a visitar a una vieja amiga que tuvo una niña hace unos días. Terminé la idea que había dejado cortada en la oficina de mi mamá y trato de continuarla.

El taller de esta mañana me gustó por varias razones:

Estuvieron los que debían estar: Choco, Antuco, Alcira y yo.

Hicimos un ejercicio de observación interesante (que alguna vez le había yo comentado a Alvaro) en el paradero de buses.

Iniciamos el proceso de construcción de un personaje en cada uno de los que estuvieron.

No se rompió la continuidad de los talleres, que era a lo que yo más le temía.

Ahora creo que así seamos solo los cuatro, vamos a llegar hasta el final del curso-taller, y que posiblemente sea esta la base de un grupo posterior.

---

Hoy me desperté temprano. En parte porque me acosté temprano anoche, y en parte porque desde que me quedo en Horizontes se me ha quedado la costumbre de despertarme temprano, no sé por qué, pero es posible que sea porque aún no siento esa casa como mi hogar (o será cosa de mi metabolismo de estos días? o qué?).

Serían como las 6:30 ó 6:45 a.m. cuando me desperté. Como no sabía qué hora era, me levanté y prendí el radio mientras leía un rato. Pero después escuché la hora: -las 7 a.m., leí otro rato y me levanté a bañarme. Fue rápido.

Cuando me estaba acabando de vestir, alguien golpeó a la puerta, era Alcira. Le abrí, me terminé de vestir y subimos a la casa de Choco. Antuco y Andrés, a quienes yo había despertado hacía un rato, dijeron que ahora salían y nosotros quedamos de esperarlos en el Salón Comunal.

Yo recordé al salir, que no le habíamos dicho a la señora Isabel, la presidenta de la Junta de Acción Comunal, nada sobre lo de usar el Salón los martes, pues en la carta que yo le había pasado pidiendo permiso para usar el salón en las mañanas, solo mencionaba los jueves y los sábados. Así pues, eso me preocupaba un poco. Por eso cuando llegamos allá, le propuse a Alcira que subieramos por el Choco, que aún no había llegado, y como queda cerca...

Subimos y lo sacamos de la casa. Fue rápido. Cuando bajábamos por las escaleras del lado del salón para ir al paradero de buses, cosa que me pareció muy a lugar puesto que no teníamos salón, y aún no habíamos empezado con el lado antropológico de los talleres, nos encontramos con la señora Isabel.

Ella se disponía a abrir el salón comunal (el segundo piso, donde funciona un consultorio médico). La saludamos y nos saludó, a la vez que preguntaba para dónde íbamos. Yo pensé aprovechar para usar el salón hoy también. Pero ya se me había metido la idea de la observación en el paradero. Así que le dije: -Vamos al laboratorio-. Me parece que la señora Isabel no pudo entender bien a dónde íbamos.

---

El camino que lleva del salón comunal de Horizontes al paradero que está arribita del CASFA, tiene unas 7 u 8 cuadras a lo largo de la Avenida Principal del sector Codito, que pasa entre los barrios Chaparral y Horizontes y, más al norte, entre Buena Vista y Estrellita.

Mientras íbamos hacia allá, yo dudaba del ejercicio exacto que haríamos allá, y de si el Choco, Antuco y Alcira serían capaces o no.

Mi actitud era suave pero callada. Tal vez algo pensativo y enmismado. Ellos charlaban alegremente, como es su costumbre (mucho más en Antuco y el Choco que en Alcira, que es más tranquila y más reflexiva).

---

Al llegar al paradero, busqué con la mirada un sitio para sentarnos, y les pregunté a ellos que dónde nos sentábamos a mirar.

Nos hicimos al frente del costado de la calle donde la mayoría de la gente coge el bus, y quedamos con una magnífica vista. Se veía bien la gente que llegaba de abajo (Buenavista) y la que venía de arriba (Estrellita), los que venían de Horizontes, Chaparral y El Codito no se veían sino hasta que se asomaban a la esquina donde se detenían a esperar el bus. Pero la gente que mejor pudimos ver era la que venía de Buenavista.

Busqué entre mi mochila hojas sueltas de papeles que ya no necesitaba porque papel en blanco no tenía, y saqué los dos esferos que llevaba allí. Se los di y les pedí que describieran a una persona al azar, que pasara frente a nosotros. Y que

describieran lo que se ve, y lo que no se ve, es decir, los rasgos físicos evidentes, y los rasgos de la personalidad que se pudieran deducir de sus actitudes, posturas y movimientos. Les enfatiqué en que escribieran harto.

Los vi mientras escribían. Para el Choco y Antuco, era como una pequeña diversión asumida con picardía. Para Alcira se convirtió en un oficio de escritura (que lo hace bastante bien). No pude recordar bien en qué cursos estaban. Creo que Choco está en 9o. (al rato me lo confirmó doña María, la mamá, en el desayuno, aclarándome que perdió 8o., cosa que ahora al Choco le da un poco de pena porque afirma estar en 9o. ó 10o.), Alcira, que estudia en calendario B, está en 11o., y Antuco no está estudiando, pero creo que lo hizo hasta 8o. y quiere validar bachillerato (ya tiene 20 años).

El Choco y Antuco describieron mujeres. Alcira, a una señora, en estilos muy diferentes entre sí (tengo sus descripciones guardadas).

Luego les pedí que las leyeran en voz alta, total, la gente ya se había montado en el último bus que salió. No hice comentarios mayores, solo sugerencias sobre cosas que podrían haber incluido (pero que no “vieron”). Por último, antes del ejercicio “supremo”, hicimos una “ficha de observación “ de personajes de la vida cotidiana, para facilitar nuestras próximas observaciones.

---

El “ejercicio supremo” (lo llamo así porque noté que les costó más que el resto del taller) consistía en tomar el personaje descrito y representarlo en el paradero.

El problema para ellos era: - a quién le toca primero?-, como ninguno se decidía a ir, anoté una vocal detrás de una hoja que yo tenía por ahí, y les dije que escogieran una vocal... Le tocó a Antuco, opuso un poco de resistencia al principio, pero luego se animó y se dirigió al paradero, un poco parodiando su personaje y medio riéndose.

Cuando llegó al paradero se detuvo al lado de una señora mirando hacia acá, sin saber qué hacer. La señora se asustó y se corrió a un lado protegiendo su bolso. Luego le dije a Choco que pasara. Lo hizo, pero sin representar el personaje que había descrito, y sin saber tampoco, qué hacer. Al poco rato ya estaba riéndose sin poder controlarse aunque procurando hacerlo en silencio.

A Alcira le tocó después. Pasó sin afán, aunque su caracterización fue también muy vaga<sup>85</sup>. A todos les resultó pasando que su personaje no se notó mucho, no representaron las características descritas. O sucedía que las características descritas no abarcaban características representables, enfatizaron más en colores que en posturas y movimientos.

Por último, creyendo darles algo más de seguridad, y como pensando en mirarlos desde otro lugar, pasé yo cargando una pesada maleta imaginaria, roja y grande, en el hombro izquierdo, y me senté sobre ella, a esperar el bus, tratando de ser un hombre de unos 30 años que un rato antes se había subido al bus y que parecía ser un obrero de cualquier fábrica, tal vez venido del campo, por el estilo de la maleta (muy viejo y bastante deteriorado).

---

<sup>85</sup> A duras penas se apoyó en un pie y puso el otro adelante mientras cruzaba los brazos. Nada más!



De regreso en la sede, nos encontramos con Andrés, quien nos estaba buscando. Le pedí que se quedara callado mientras terminábamos el taller.

Intercambiamos comentarios. Enfatiqué mucho en lo de la tensión para definir los movimientos para hacerlos más reales, y les pregunté al final cómo les estaban pareciendo los talleres, y si no habían cosas difíciles o aburridas en ellos.

Me dijeron que bien. Que solo les había dado un poquito de pena pero no más.

Estuve tranquilo y contento después.

Por lo pronto es urgente hacer algunas fichas de las que ya mencioné.

---

[DI. Ene 15/97:9:00 p.m. Sede Horizontes. "Contento y fresco" p. 93B-95B]<sup>86</sup> El taller de hoy me gustó mucho. Fue un poco difícil el comienzo porque todos estaban cansados. Tal vez un poquito menos Alcira que Choco, Antuco y yo.

Anoche, cuando llegué aquí me encontré con Andrés (Mameluco), Edgar, Jhon Wilson y Antuco jugando Atari. Mi llegada les sorprendió porque eran ya como las 11:15 p.m., y yo había quedado de llegar como a las 4 ó 5 de la tarde. Estaba visitando a Yulbi, quien parece que no podrá seguir en los talleres, y como estaba lloviendo, y me había amañado mucho en esa casa, no me pude venir más temprano.

De esa manera, yo llegué directo a dormir, pero me puse a jugar con ellos un rato, disparándole a la pantalla con una escopeta de plástico conectada por cable al Atari instalado en el televisor. No supe a qué hora nos acostamos.

---

Cuando me desperté no sabía qué hora era. Y tenía ¡una pereza...! Me costó mucho trabajo levantarme a subirle el volumen al equipo de sonido, que amaneció prendido. Luego, como no había agua (se fue desde ayer y llegó hasta hace solo un rato, pero esta mañana no había llegado aún), me empecé a vestir.

Apenas me había puesto el pantalón gris viejo de Levi's, cuando alguien golpeó en la puerta: -Alcira llegó, deben ser las siete pasadas- pensé.

Le abrí la puerta, desperté a Antuco y al Mameluco, y me acabé de vestir, mientras le di a entender a Alcira que esperara un rato.

Subimos a la casa del Choco a sacarlo porque hoy "se le pegaron las cobijas". Pero solo fue llegar, golpear la puerta y al momento salió el Chocolate precedido de la voz de su mamá: -¡ya sale!-, doña María. Lamenté para mí, que Marcela no estuviera, creo que actuaría bien si le interesara más.

---

<sup>86</sup> Por error omití en la numeración de las páginas del diario de campo, la página 94B. Esa página no existe ahí.

---

[DI. Ene. 16/97:10:30 a.m. Casa de Mariluz<sup>87</sup>. "Muy contento, refresco" p. 95B] Acabamos de desayunar "pera" con chocolate después del taller de teatro.

---

[Ene. 17/97:10:00 p.m. Sede de la Asociación en Horizontes. "Contentísimo pero serio" p. 95B-96B] Llegué aquí hace un rato con Andrés (Mameluco) y Miguel. Hablé con Andrés sobre el problema que es el que se quede aquí con tanta frecuencia. Le dije que lo iba a "echar al agua" con doña Marina su mamá, y le expliqué lo que pienso sobre la evasión de los problemas familiares, tratando de convencerlo de que sea el que sea su problema en la casa, lo afronte en vez de estar usándome como escudo y quedándose casi todas las noches en la sede. Le enfatiqué mucho en que yo no quiero problemas con su mamá y que por eso voy a hablar con ella mañana personalmente.

---

[DI. Ene. 18/97:4:00 p.m. Casa de mis papás. "Contento y fresco" p. 96B] Vine a la casa de mis papás para hacer las "fichas de observación de personajes de la vida cotidiana" que vamos a usar en los talleres de la próxima semana. También quería desatrasarme en el diario, pero no alcancé. Voy a ver si recupero tiempo con la grabadora, antes del taller de hoy a las 5 p.m.

El taller de hoy es el séptimo. Me he tomado muchas libertades con respecto al programa que había hecho. Pero lo fundamental es conducir el proceso de construcción de un personaje hacia la experimentación bien documentada.

---

[DI. Ene. 19/97:1:00 a.m. Mi casa. "Levemente deprimido pero fresco" pp. 97B-103B] Llegué hace poco aquí. Estaba donde Aleida, con Jaime, Darwin y Fabio.

---

Anoche (noche del 17 al 18), me quedé en Horizontes. Pero esta mañana (mañana del 18) salí para la casa de mis papás a descansar un rato, y en parte para librarme de tener que ir a jugar fútbol a La Cita, porque me estaba doliendo la espalda, tal vez por algún movimiento brusco durante el sueño hace dos días.

Hoy (ayer, 18) no hicimos taller. Antuco no había llegado, Alcira llegó tarde y el Choco estaba cansado. Además, se nos vino un aguacero encima apenas nos encontramos con Alcira y subimos a la casa del Choco a escampar un rato. Allá ensayé el modelo de "ficha de observación de personajes de la vida cotidiana" que hice por la tarde, con el papá de Choco que estaba muy concentrado resolviendo el crucigrama de "El Espacio".

Antes, pude pasar por la casa de la Sra. Marina, la mamá de "Mameluco", para ver si estaba molesta porque yo haya dejado quedar a su hijo estos días en la sede. La encontré tomando cerveza y jugando rana en la tienda de al lado, con su marido, quien le estaba dando ¡una mano...! Charlamos muy poco de Andrés, pero le entendí que confía mucho en mí y

---

<sup>87</sup> Al lado de la sede de la Asociación.

que no hay problema en que se quede en la sede, mientras yo esté ahí. Pero me dijo que su marido no estaba tan contento. Sin embargo, ambos me trataron muy bien y me brindaron un par de cervezas.

---

De la casa del Choco fuimos a la de Andrés (Charly) quien estaba hablando por teléfono con Juancho y Rocío. Estuvimos ahí un rato, luego bajamos a la sede y me fui (me vine) para Santa Librada.

---

Los talleres del miércoles y jueves salieron muy bien. El del miércoles comenzó poco después de que pasamos por el Choco. Estuvimos Antuco, Alcira, el Choco y yo. Fue en la cancha de arriba de Horizontes.

Cuando llegamos, yo tenía en la cabeza la idea de continuar lo empezado el día anterior en el paradero de buses. También pensaba en algo parecido a un mini-taller que hice en Mesitas en uno de los ensayos para mantener ocupados a algunos de los del suelo que no iban en el cuadro 3 (sobre el arte) de Esley e Italo, al que Alvaro le ha dedicado bastante tiempo.

El mini-taller de aquella vez había terminado en un ejercicio de tensión para simular una cagada fuerte, exagerando los gestos de dolor y de placer acompañados de sonidos guturales bruscos.

Pero como no sabía cómo empezar, y todos teníamos pereza, les dije : -Sentémonos aquí-, sentándonos en una de las piedras del lado sur de la cancha, que coincide con uno de los arcos. Y nos sentamos. Luego les dije : -No. Mejor sentémonos allá, y eché a caminar al lado norte, donde hay otras piedras parecidas.

Después : -No. Mejor vamos allá-, y fui al costado occidental, donde una malla de unos tres metros de alto evita que los balones caigan hacia abajo, por la ladera llena de casas del barrio Horizontes.

Les dije : -empecemos el calentamiento al sol-, y me extendí dando el frente al sol, que a esa hora, se asoma sobre las montañas de oriente, que estaban sobre nosotros. Y me estiré cogiéndome de la malla como si fuera ropa recién lavada y en proceso de secado. Luego la espalda. Ellos hacían todo lo que yo dijera. La dinámica de los talleres anteriores lo había hecho tácito tal vez, o simplemente hacían caso a mi imagen de profesor de teatro, o de amigos de los de la Asociación, o algo así.

---

El resto del calentamiento fue normal, aunque un poco rápido, de abajo hacia arriba : tobillos, caderas, cintura, hombros, brazos, muñecas, cuello. Algunos ejercicios de tensión suave, algunos estiramientos,... Noté que tienen una pésima flexibilidad. Finalmente, un ejercicio de imaginación con movimiento, para atrapar uvas, manzanas y papayas en el aire y luego dar unos pasos, contados por mí hacia el baño y cagar todo lo que nos comimos.

---

En ese momento yo pensaba aprovechar el pasto para iniciar un pequeño entrenamiento de técnicas de "clown", pero los vi muy mal de estado físico y el pasto aún estaba muy mojado por el rocío.

Entonces decidí hacer un pequeño ejercicio que continuara lo del día anterior y aprovechar para construir personajes con algo más de precisión. Les propuse que representaran el personaje que describieron el martes, pero les pareció muy difícil. Entonces les asigné personajes con algunos estereotipos convencionales.

Pero fuimos por partes. Primero, les dije que pasaran al paradero y representaran la espera del bus individualmente, cada uno durante cinco minutos. Ahí fue donde noté que el Choco estaba afanado, que Alcira no sabía qué hacer para ocupar el cuerpo mientras la mirábamos, y que Antuco no expresaba casi nada.

El paradero era el pasamanos de uno de esos parques de madera que he visto construir en muchos barrios periféricos de la ciudad (hay uno exactamente igual en El Pedregal). Pero a esa hora, afortunadamente, no hay niños ahí, y menos entre semana.

El último ejercicio fue el más demorado. Les dije que tendrían que esperar todos juntos el bus. Pero que no podían hablarse entre ellos sino portarse como extraños entre sí.

Antuco representó un “viejo verde”, tuve que indicarle algunos movimientos característicos a los que la edad obliga a un anciano común. En eso se me fue algún tiempo.

Luego Alcira pasó sin afán, representando una mujer joven que procura estar lejos del “viejo verde”. Como no se concentraba porque Antuco le daba risa, hubo que intentar su entrada varias veces.

Por último entró Choco, quien tampoco se concentraba. Pero al final solo corregí algunos gestos, especialmente de manejo de la mirada para construir el espacio y de definición de la motricidad fina, también para crear el espacio de la actuación.

Pudimos coordinar algunas “pasadas de buses” que yo simulaba con el sonido de mi boca. Se vio chévere ese pedacito y creo que se sintieron bien.

---

Como a las 10 a.m. pasadas, bajamos a hacer el desayuno en la sede.

---

El jueves el taller fue más sencillo. Fue en la sede, con base en la lectura de monólogos cortos de varios personajes de las obras incluidas en la “Antología del Teatro Experimental en Bogotá”.

Todo el taller se fue en leer en voz alta varias veces los textos para mejorar la entonación y hacerla lo más expresiva posible, y luego, en crear textos nuevos para los personajes que tuvimos en cuenta. Fue muy interesante (hay un material que quedó del taller).

---

[DI. Ene. 21/97 :7.30 p.m. Sede Horizontes. "Muy contento y muy fresco" p. 103B-105B] Me vine anoche tarde de Santa Librada. Había quedado de llegar a la casa de doña Marina (la mamá de Andrés) a las 7 p.m., pero no pude. El bus que cogí en Santa Librada se demoró casi tres horas y media en atravesar la ciudad.

Cuando yo llegué a la casa de doña Marina, ella ya había terminado de hacer la comida y estaba esperando a William (el esposo) y a Andrés. Ninguno de los dos acostumbra llegar temprano.

Mientras llegaban me ofreció un tinto y un cigarrillo y nos pusimos a charlar de temas sueltos, en los ratos de las propagandas (ya olvidé qué programa estaban dando a esa hora). Un poco después vimos el noticiero, y cuando acababa de terminar e iba a empezar la novela de las 10 p.m., llegó William con algo de alcohol en el organismo, muy contento. Me saludó con familiaridad.

Al tiempo que me saludaba, me invitó a tomar una cerveza, muy cordialmente hacia mi, muy mandón hacia su esposa, le ordenó que trajera unas cervezas. Ella no le hizo caso (yo ya había notado que no le gustó ver llegar a su marido así), pero le dijo : -¿por qué no van los dos ?- Yo no supe cómo decir que no. Entre otras cosas porque tenía mucha hambre, y sabía muy bien que estaba invitado a comer esa noche ahí. Solo pasó que al visita se alargó más de lo que yo pensaba, y salí hacia la sede como a las 12 de la noche. Lo último que me dijo doña Marina fue : -Saludos a Andrés-.

Cuando llegué a la sede, la luz ya estaba apagada. Golpeé suave. Me abrió Andrés (Mameluco). Le conté que venía de su casa, y como él quiso saber qué había hablado, le conté poco más o menos lo que habíamos charlado con sus papás.

---

Que sea pertinente pa'l trabajo de este etnografía, tal vez lo que charlamos en lo que toca a Antuco. La opinión de William y Marina sobre él, no es buena porque tal parece que alguna vez se tomó más confianza de la que ellos estaban dispuestos a darle.

En la época que Andrés les había dado más problemas, doña Marina le pagó una pieza en arriendo, aparte de ellos, a manera de castigo.

Y Antuco y "El Gaviota" (otro muchacho que vivió aquí, y que ahora está en Candelaria La Nueva, y viene por acá de vez en cuando) parece que han estado relativamente cerca de Andrés en esos momentos, lo cual lo ha hecho aparecer, con frecuencia, como los "amigos aprovechados".

Según doña Marina, alguna vez (no sé hace cuánto) Antuco se comenzó a quedar allá, y ellos lo acogieron algunos días, y que él, al principio, ayudaba a veces a limpiar la loza, o a mantener limpia la pieza, o a tender la cama, pero que a los pocos días ya no hacía nada y se quedaba a dormir hasta tarde en la cama de Andrés ,y que por eso no lo dejaron seguir viviendo allá. Y que ahora mira mal a doña Marina.

---

Yo ya sabía que doña Marina no quiere mucho a Antuco porque él me había contado. A él no le gusta ir a esa casa porque siente la desaprobación de ellos.

---

Hoy no hubo taller de teatro. Alcira tenía que ir al colegio por la tarde. Antuco se fue a acompañar a Jhon Wilson y Choco tenía que cuidar la casa, ninguno de ellas llegó a la sede.

---

[DI. Ene. 22/97 :1 :00a.m. Sede Horizontes "Muy contento y fresco" p.106B] El taller de hoy (ayer) en la mañana salió bastante bien. Estuvieron Yeison, Miguel, Néstor, Alcira, Chocolate y Antuco. Me pareció curiosísimo que viniera toda esa gente. Y la mayoría hombres ! Rarísimo ! Tocó en la casa de Choco... Después lo relataré con más detalle.

---

Por lo pronto, cada uno le dio ya un nombre a su personaje, y algunas características generales de la personalidad. Para mañana continuaremos la construcción de esos personajes. Lo curioso es que cada personaje escogido casualmente resulta responder a ciertos estereotipos interesantes.

Hubo un par de cuadros interesantes en grupos de a 3. Vi muy bien al Choco y a Alcira en su cuadro, que establecieron una comunicación interesante entre sus personajes.

---

[8 :15 a.m. Sede Horizontes p. 106B, 107B] Al taller hoy solo vinieron Antuco y Yeison. Ahora están leyendo : Antuco un trozo de "Altazor" de Vicente Huidobro, y Yeison, uno de la obra "Vía Láctea", del libro de Fernando Duque.

Después lo que haré será un ejercicio de lectura expresiva, similar al que hicimos hace una semana aquí mismo, y otro para ir caracterizando al personaje de cada uno. La idea es hacer varias improvisaciones en situaciones variadas de escena, tratando de actuar como actuaría ese personaje en la realidad.

---

Es una lástima que no hayan venido (parece que falta mencionar el ejercicio realizado en la sede de Horizontes del martes 28 de enero de 1997 del que quedaron algunas fichas).

---

[DI. Ene. 29/97 :7 :10 a.m. Sede Horizontes. "Contento y más o menos fresco" p. 107B-109B] Ayer hicimos otro taller para caracterizar más los personajes. Fue un ejercicio muy sencillo porque varios tenían afán, especialmente Alcira, quien empezó a trabajar en su colegio para algo que se llaman "pasantías", que no sé cómo funcione allá, pero que el horario se le cruza con los talleres y le ha tocado volarse para estar en algunos talleres (tal vez uno o dos).

Estuvimos Antuco, Néstor y Alcira. Me sorprendió que viniera Néstor, pero me sorprendió más que no viniera Chocolate.

Luego del calentamiento acostumbrado, que fue rápido, con la intención de que tuviéramos ya la sensación de rutina, porque hacía rato que no empezábamos el taller con calentamiento, entramos a la sede a sacar una sillita, para improvisar un miniescenario en la cancha de El Chaparral, donde habíamos iniciado el taller.

Pusimos la silla en frente de las gradas que la ladera sobre la que se construyó la cancha, permitió improvisar “al natural”. Les expliqué la situación sobre la que íbamos a estrenar los personajes, hice mucho énfasis en que había que abordar la situación desde la psicología del personaje, y no la de cada uno de ellos. Sin embargo, me parece que, -y ya lo intuía-, había demasiado poco trabajo con esos personajes como para esperar algo bueno de este taller.

---

[DI. Feb. 07/97: 6:30 p.m. Mi casa. “Contento y fresco” p. 109B] Les expliqué que la situación sobre la que íbamos a entrar era una espera de “algo”, y que en algún momento de la espera yo le indicaría a algunos de los otros dos lo que debería hacer. Como yo había llevado varias hojas de esas de descripción de personajes ese día, y pensaba ponerlos a ellos a usarlas para darme cuenta de su manera de ver a los otros y perfeccionar el ejercicio de la descripción. Le pedí a Antuco que empezara,

---

[Cont. De Ene. 29/97:7:10 p.m. Taller realizado en Ene. 30/97 p. 108B-109B]<sup>88</sup> Les expliqué que la situación sobre la que íbamos a actuar era una espera de “algo” pero no les dije qué podía ser ese “algo”. Luego puse la grabadora y esperé un rato, a ver qué pasaba. Como noté que no se les ocurría nada, traté de simular que estábamos en un complot y que lo que esperábamos era muy importante para la realización de nuestra empresa. Pero Alcira, especialmente, se mostró desconectada, Antuco en cambio a duras penas pudo seguir el juego pero despojándose de su personaje.

Al final, la improvisación, como ejercicio, no fue muy buena que digamos. Además las pilas de la grabadora no estaban muy buenas y no grabó bien. Cuando lo noté, por la noche, me pareció mejor así.

---

[DI. Feb. 09/97:2:00 p.m. Programa por la Paz. “Contento y fresco” Continuación de Feb. 07/97p. 109B-111B] ...él hizo un leve reclamo en tono de recocha, pero sin oponer mucha resistencia. Pasó despacio adelante y se sentó en la silla como sin saber bien a lo que iba. Luego esperó un rato a que yo le indicara alguna cosa, pero no le indiqué nada, y me hizo un gesto como diciendo: -Ahora qué?-, arrugando la nariz y moviendo rápido la cabeza hacia arriba.

Como no reaccioné a su gesto, inmutable mirándolo con cuidado, trató de meterse por su cuenta en el cuento de la situación. Y siguió esperando, ahora dramatizando un poco, y creando objetos con las manos, leyó algo que tuvo entre las manos imaginariamente, lo dejó a un lado, se levantó algunas veces, caminó en varias direcciones, y cuando había pasado harto rato, y nosotros habíamos estado viéndolo y llenando las fichas de observación de personajes, se cansó y volvió a hacer el mismo gesto como de: -y ahora qué?-, pero añadiendo un gesto de: -Paremos ya!- en tono de repetición suavemente suplicante y moviendo la cabeza hacia arriba y hacia abajo, y haciendo un remedo de guiño con el ojo del lado opuesto. Le indiqué que siguiera.

---

<sup>88</sup> Aquí hay una confusión que se puede superar sin preocuparse por la fecha. Importa que fueron dos talleres distintos.

Después de un rato corto, le dije a Néstor que pasara, pero que él no era lo que Antuco estaba esperando, sino que pasaba por ahí por casualidad y se ponía a hablar con él. Yo les daba la indicación de empezar a hablar diciéndoles alguna letra que previamente había acordado con el actor (o la actriz), la idea era hacer un ejercicio similar a los de seguimiento de luces con texto, que hacíamos antes en Fe y Alegría con Alvaro, pero como no hay luces en Horizontes, improvisé indicando a cada cual su momento de hablar, gritando la letra que le correspondía. Grité: -K!- y Antuco dijo algo que no recuerdo, luego: -T!-, y Néstor habló poco. Intercambié letras varias veces, y noté con ello que no estaban muy concentrados, así que les pedí que se sentaran.

Luego lo mismo, empezando con Alcira y llegaba Antuco, y después con Néstor y llegaba Alcira,... es una lástima haber dejado perder esos recuerdos. No recuerdo ahora detalles de ese taller. En todo caso, quedaron las fichas de descripción de personajes que usamos esa vez.

---

Esta semana que acaba de pasar finalizamos los talleres con el grupo del sector Codito. Solo estuvieron Antuco y Alcira.

---

[DI. Feb. 10/97: 8:30 a.m. Fe y Alegría. "Muy contento y fresquísimo" pp. 111B-114B] El 29 de enero, miércoles, fue el taller en el que pusimos a los que no habían hecho ejercicios de lectura expresiva a leer algunos textos diferentes también sacados del libro de Luis Fernando Duque.

Leyeron Néstor, Yeison y Miguel. Chocolate no bajó según me dijeron, porque estaba trabajando. Antuco y Alcira se dedicaron a escuchar conmigo a los otros. La idea era que también los otros escribieran sus propios textos con base en los que leyeron.

El primero fue Yeison. Pero está muy pequeño y tiene graves deficiencias en lectura, así que su ejercicio no fue bueno y se tornó aburrido para todos. No le hice mucha fuerza a que leyera más y le pedí que se sentara. El segundo fue Miguel, a quien le puse un texto fuerte y muy emotivo que le facilitaba un poco las cosas porque tenía algunas groserías que Miguel supo decir muy bien. Sin embargo, Miguel no es un buen lector y no pudo superar un problema de entonación en el final de las preguntas.

El último fue Néstor, pero como teníamos afán, -Alcira por llegar al trabajo, yo por ir a la Universidad y algunos otros por otras razones que no recuerdo-, no le hice mucha fuerza a su lectura. Noté, de todas formas, que también tiene problemas de lectura.

Los textos que escribieron fueron "normales" para la edad y el curso. Miguel tiene buena ortografía. Néstor más o menos. Ambos tienen problemas de redacción, aunque los de Miguel son más graves. Y Yeison escribió algo corto y sencillo, con poca ortografía pero legible y con sentido.

---

La semana pasada, como había dicho, los talleres fueron poco concurridos : el martes 4, no fue nadie y yo aproveché para bajar rápido a la Universidad y hablar con Antuco de la reunión que tuvieron el sábado 1 de febrero y en la que se iba a



desenvolver, desarrollar, tratar de resolver,... el problema del trago en la sede, y el de la imagen de la sede y del grupo ante la gente adulta de las familias de los muchachos y de los barrios del sector en general.

El miércoles 5, Antuco tuvo que salir temprano y no se pudo quedar al taller, no recuerdo por qué. Alcira llegó tarde y para que no perdiera la ida, nos fuimos a hacer entrevistas al paradero, con la grabadora en la mano. Hicimos cinco entrevistas procurando que las señoras que entrevistamos le dieran ideas a Alcira para su personaje. Mientras yo entrevistaba, Alcira llenaba la ficha de descripción de personajes. Pero resultó mejor tomando notas desprevenidamente porque la ficha es muy larga para llenarla en solo cinco minutos que fue lo máximo que duró una entrevista.

El último taller fue el 6, jueves, estuvieron Antuco y Alcira. Improvisé una especie de evaluación del taller durante el tiempo que duró, y luego hicimos un “ejercicio de improvisación” que resultó bastante regular, tampoco lo pudimos grabar bien.

---

Quedamos de continuar los talleres los lunes por la noche pero hoy no voy a poder ir por la Reunión del grupo de Derechos Humanos de la Localidad Quinta.

---

[DI. Mar. 12/97 : 11 :15 a.m. CINEP. “Contento y fresco” p. 114B, 115B] El proceso de la monografía está estancado por el exceso de actividades y procesos de los que estoy participando sin darme cuenta cómo me involucré en ellos. Tendré que soltar uno o dos.

Afortunadamente ya pudimos cuadrar un horario de trabajo para el Grupo de Teatro de el sector Codito y pedimos prestado el salón comunal de Horizontes para hacer los talleres allá, que es un sitio adecuado para eso y muy bien iluminado de noche, porque los talleres serán de 7 :30 a 9 :30 p.m., los lunes y los viernes.

Para seguir en algo, mientras no teníamos salón hicimos varias sesiones de lectura en la sede de la Asociación Horizontes, pero no eran muy buenas porque a esa hora hay mucha visita ahí, y el ambiente distrae mucho. Finalmente les gustó la idea de montar algo de Chejov, creo que es “Matrimonio por interés”, un texto que yo les mostré antier. Nos le vamos a medir, a ver cómo sale.

---

Sin embargo, hay que pensar en algo para continuar con la propuesta de trabajo de lo de mi monografía.

---

De otra parte, están para empezar los talleres de teatro en El Pedregal, en la Localidad Quinta, pero falta hacer más propaganda allá. La ventaja es que en ese barrio ya me conocen desde hace rato.

---

[DJ5. Mar. 29/97 :9 :40 a.m. Villeta “muy contento, un poco serio”]

Me ha ido bien aquí con la gente del grupo Horizontes. Terminé convirtiéndome en el presidente de la mayoría de las celebraciones.

La celebración de anoche fue grotesca : La Muerte.

Pero esta mañana empezamos el día leyendo la descripción de la muerte de Jesús según Lucas, en la que los soldados se arrepienten y sufren por haber crucificado a Jesús. Luego hicimos una ronda de abrazos para reconciliarnos entre nosotros y deshacer al efecto negativo que generó lo de anoche.

El dolor fue transformado en un banquillo muy fuerte, despiadado. Todos fuimos lastimados. Por eso la reconciliación era algo urgente. Una necesidad desesperada de todos.

Ahora nos calmamos todos un poco. Creo que la celebración de la resurrección de Jesús va a ser fuertísima.

Lástima que me tenga que ir en un rato y tendré que dejar a esta gente aquí, preparándose para la fiesta.

---

Hay mucho material salido de aquí que puedo aprovechar para el trabajo de la monografía. Juancho ha llevado con ellos un taller basado en el libro de Mario Peresson sobre análisis de estructura.

Anotaré en borrador algunas cosas para mi diario de la monografía.

---

[DI2. Jun. 25/97. Casa de la Cultura de Mesitas. "Contento y más o menos fresco" p. 1B] Oscar y yo vinimos a apoyar a Alvaro en una semana intensiva de talleres de teatro y zancos.

Aprovecho para hacer memoria del proceso de los talleres que tienen que ver con mi monografía e iniciar una sistematización más detallada de los procesos de formación actoral de Esley, Italo, Alcira, Chocolate y Diana B. (la de El Pedregal).

---

La forma en que intentaré resumir los tres procesos será uno por uno, centrado en la secuencia de los talleres, especialmente durante el tiempo y en los momentos que no pudo quedar consignado en el primer tomo de este diario.

Empezaré con el de Horizontes, que es el que más ha avanzado en desorden y que se irá concentrando cuando regrese a Bogotá con los talleres de los lunes. Luego seguiré con el proceso de Italo y Esley, que tiene momentos fuertes cuando venimos a Mesitas, pero que se ha sostenido en Bogotá en sus apariciones más o menos esporádicas por Santa Librada (hay incluso una entrevista interesantísima que le hice a Italo allá). Y luego el proceso reciente de El Pedregal.

---

Habrà paréntesis para describir eventos importantes del trabajo de acá en estos días, ayudándole a Alvaro.

[Las páginas 3B a 16B, describen, en líneas generales algunos ensayos y las presentaciones del grupo de teatro “Espíritus Fortuitos” en el que participamos cuando vamos a Mesitas, durante esta temporada, fue cortísima pero intensa. No la incluyo aquí para no recargar demasiado la experiencia hacia Mesitas, donde el director del grupo no era yo, sino Alvaro, además no estaba en mis planes incluir esta experiencia en mi monografía. Aunque este proceso ha sido interesantísimo, y es el proceso del cual tengo más notas escritas, los más importantes para mi trabajo son el de El Codito y el de El Pedregal]

---

[p. 16B. Para la parte que debería seguir acá, remítase el lector al diario de campo de El Pedregal 96-97]

---

[DP. Mar. 01/97. Taller 1]

Llegaron tarde. A las 8.15 a.m. solo estaban Diana B. y Lina en la tienda de don José.

0. Ayudé a Lina [Cuando Lina, de 15 años, quien cursa 11o. grado en el Colegio Distrital del barrio La Aurora, va al taller de refuerzo escolar, es porque necesita que le ayude con alguna tarea de matemáticas, en este caso habían llegado temprano con la intención de que le ayudara antes de que llegaran los niños del taller de refuerzo escolar]
1. Fuimos al potrero ----- La Iliada [leímos una versión corta, adaptada para niños, con un párrafo por página e ilustraciones]. Cada uno [leyó] una página + dibujo mostrar [el libro de la Iliada que llevé ese día era una versión corta, para niños, muy bien ilustrada. En cualquier página del libro, la página opuesta es una ilustración, en colores, alusiva al texto. El trabajo de cada niño era leer el texto en voz alta, para todos, y ahí mismo mostrar a los demás el dibujo alusivo]

Diana B. ----- muy bien en tono de voz y vocalización (4o.)

Alex ----- Bien, aunque su actitud es sobradora, se siente más grande, trató de leer por Jhon Daniel (5o.)

Jazmín ----- Más o menos, se le entiende, aunque lee entrecortado (3o.)

Marcela ----- Poco volumen, lee entrecortado, le da un poco de pena (3o.)

Milena ----- muy bien en vocalización y tono de voz, matiza la lectura (6o.)

Jhon Daniel ----- Problemas en vocalización, concentración y signos de puntuación, no se le entiende (2o.)

Andrea y Nelly no saben leer (aunque están en 2o.) hicieron dibujos (Andrea no hizo nada)

Yuli Paola (llegó tarde) no alcanzó a leer (4o.)

[Luego sigue una descripción similar de la parte de matemáticas del taller de refuerzo escolar. Empieza : -Les puse ejercicios individualmente.]

[De los talleres de refuerzo escolar, a veces es pertinente la parte de lecto-escritura. A medida que el año fue avanzando, esa parte se fue transformando en el taller de teatro y se fue fusionando con el taller de danzas, dirigido por un amigo mio : Oscar]

[DP. Mar 08/97. Taller 2]

[Asistieron :]

Grado 1o. Filadelfo, Lilia y Edwin.

- “ 2o. Yuli Katherine y Andrea Villarraga.
- “ 3o. Juan Carlos, Jonatan, Carolina y Jazmín.
- “ 4o. Diana B., Paola, Erika y Jair.
- “ 5o. Alex y William.
- “ 6o. Nubia.

1. Llegué tarde. Como a las 8.30 a.m., ya estaban varios en frente de la tienda de don José. Me “regañaron” suavemente por llegar tarde. Como no tuve tiempo esta semana, de conseguir salón, entonces nos tocó irnos para el potrerito de siempre, ante las protestas de varios [niños] que no querían ir allá. Pero como no hay salón...
2. Jugamos improvisadamente sobre la canción de Alex : -“ahí viene la serpienteeeeee... se arrastra por la tierraaaa... Haciendo chiquichiquichiqui...”-. Que fue una “tomadura de pelo” de él cuando les pregunté si se sabían la canción de la serpiente [yo no había preparado nada para empezar y pensé que alguien podía saberse una ronda que se llamara así, o algo parecido, o sino, nos la podíamos inventar. Al preguntar si se sabían la “canción de la serpiente”, Alex, en tono de burla dijo : -¡Si !, ahí viene la serpienteeeeee... se arrastra por la tierraaaa... Haciendo chiquichiquichiqui- mientras hacía el ademán de tocar las cuerdas de una guitarra imaginaria a la altura de la parte superior de su abdomen]. Luego le puse una mímica [a la canción] que les pareció chistosa a algunos y que todos terminaron siguiendo. Nos subimos hasta una piedra en la mitad de la loma [por el lado que no hay casas] donde el pasto del frente proporcionaba una especie de gradería natural.
3. Lectura. Les dije que íbamos a usar el estrado para leer, y les di algunas indicaciones de cómo leer, insistiendo en que tenía que ser duro y abriendo bien la boca para que se entienda.

Erika ----- Bien, vocalizó. Buen volumen de voz. Me gustó como leyó, aunque le faltan comas, tildes y puntos (bien concentrada). Parece que le queda fácil.

Diana B.----- Muy bien. Lee despacio, vocaliza bastante bien, buen volumen. Pero a veces se pierde un poco (muestra mucho empeño y concentración).

Paola ----- Muy nerviosa. Es un problema porque se le desconcentra el público. Corregí volumen (muy bajito) y posición del libro (se tapaba la cara con él).

Nubia ----- Muy despreocupada. Queda muy sola en su nivel de formación. Anda muy consentidora con Alex. Lee bien, pero rápido y su actitud es sobradora (¡Pilas con ella !).

Alex ----- Lee con dificultad pero está bien, le preocupa “quedar bien” y por eso se esfuerza porque sabe que niños menores que él están mejor y porque quiere impresionar a Nubia.

William ----- Se tapaba la cara con el libro. Muy nervioso. Su actitud no le ayuda porque tiende a creer que no puede. Volumen de voz muy bajito.

Jair ----- Se empeña pero le cuesta mucho leer, está en un nivel muy bajito por la voz y por signos de puntuación, etc. Hubo que repetir lectura.

[continúa la descripción de la parte de matemáticas del taller]

---

[DP. Mar 15/97. Taller 3] Vinieron Nubia, Alex, Erika, Yuli Katherine, Jonatan, William y Jair [los hermanos Paez], Juan Carlos y Diana B. [familia Bello], Edwin, Andrea, Lilia y Filadelfo [los Alvarado. Lilia tiene problemas de dicción, su habla es deficiente], Milena, Jeny, Jhon Daniel y Diana (que está en 1o. y viene por primera vez).

1. Llegué tarde. Comienzo difícil porque el salón donde don Carlos es muy frío y a los niños les gusta más al aire libre.
2. Fuimos al potrerito. Yuli Katherine y Andrea se sabían una canción [me dijeron que si la cantabamos].
3. Yo estaba disperso y resulté jugando un rato para luego proponer que nos aprendiéramos la canción. Como yo no me la sabía, tuve que convencer a Andrea de que no se la enseñaran.
4. Cuando ya se la supieron, la mayoría. Les pedí que la escribieran en el cuaderno. A los que no sabían escribir les empecé a poner planas de acuerdo al nivel que había percibido en ellas.

Alex y Nubia se aburririeron un poco. El caso de Nubia es especial porque está adelantada en comparación con el resto. Se está empezando a estancar porque no le propongo nada nuevo. Hizo el ejercicio con desgano y no fue muy fiel a la canción por pereza.

Alex tiene el problema de que es mayor que los otros y su nivel académico está bastante bajo. Eso lo desmotiva con frecuencia porque le da pena mostrar lo que no sabe. No hizo el ejercicio porque no se aprendió la canción.

Milena llegó tarde con Daniel y Jeny, traté de distribuirlos con otra gente para que se integraran más y se disolvieran las roscas. Jeny se sabía la canción y se la enseñó a Jhon Daniel y a Milena, Milena fue muy fiel a la canción. Escribió mejor que Nubia, estaba muy metida en el ejercicio.

Daniel se esforzó pero le costó mucho y no maneja aún los signos de puntuación.

A Jeny creo que no le alcancé a poner nada [como no sabe escribir, yo debería haberle puesto algún trabajo acorde con su nivel, pero es difícil estar pendiente de cada niño en particular, como me había propuesto, y esta vez, seguramente olvidé a Jeny].

William escribe más o menos bien. En eso no se siente tan desmotivado como en las matemáticas, y compensa un poquito la “humillación” que para él representa que Jair, su hermano [menor] sea mejor matemático que él.

De los de 4o., Diana B. escribe muy bien. Está excelentemente motivada y hace lo que se le pide al pié de la letra. Puede ser conveniente exigirle más a medida que va dando lo que puede. Es capaz de manejar más o menos bien los signos de puntuación.

Jair escribe muy regular y le da pereza. Es parecido a la actitud de su hermano frente a las matemáticas.

Erika no recuerdo cómo escribió. Supongo que está en el nivel normal, entre Jair y Diana B.

Jazmín, Jonatan y Juan Carlos prefirieron hacer planas. Recuerdo que Jonatan me sorprendió. Jazmín quería hacer ejercicios de matemáticas y Juan Carlos estaba disperso.

Yuli escribe bien las planas, le ayudó un poco a Andrea.

Edwin ya es capaz de hacer varias letras y le gusta.

Diana no recuerdo, fue la 1a. vez en el taller.

Filadelfo y Lilia están “en ceros” . Él entiende todo con relativa facilidad. Pero Lilia está muy “lenticia” y se apega a mí más por afecto, que por gusto al estudio.

---

[DP. Marzo 22/97. Taller 4]

Hoy ocupamos el salón de don Carlos Rodríguez, por primera vez y cerramos negocio.

Hubo poquitos niños (tal vez por descordine).

Recogimos tablas y bloques entre todos. Hay un papel de inventario que los niños firmaron.

[doña Libia no podrá seguirnos prestando el salón que nos prestaba el año pasado porque va a estudiar los sábados. Decidimos hacer un contrato con don Carlos para usar un salón bastante grande, que él tiene en el primer piso de su casa. El salón es muy feo, pero se puede arreglar y sacarle buen provecho. Nos cobra \$60.000]

AQUI VA ESE PAPEL DE INVENTARIO.

---

[Los talleres del 5 y 12 de abril fueron de habilidades matemáticas especialmente. Empezaron a subir Franci y Wilson, dos exalumnos míos de física, de hace dos años]

---

[DP. Abril 19/97. Taller 7. Hoy asistieron 23 niños de edades variadas. Las más grandes fueron Nubia y su amiga Adelaida, que estuvo un rato, pero no se dejó convencer]

Cantamos y actuamos la canción: "Mi compadre carpintero, carpinteaba de rodillas...". Franci y Wilson estuvieron contentos con lo de hoy. Franci dijo que había estado más animado.

[Se aprendieron fácil la canción. Les cuestan varios movimientos, especialmente si son de la cadera o de mover todo el cuerpo a la vez. Por la edad casi no pueden mantenerse concentrados]

---

[El 26 de abril fue el último día que hubo taller de recreación propiamente dicho después del refuerzo escolar. Oscar llevó ese día a unos amigos suyos de la Universidad Javeriana, que llevaron su grupo de oración carismática y estuvieron jugando con nosotros a la "guerra de los zapatos". La actividad del refuerzo escolar fue un escrito a partir de unas descripciones orales que hicieron todos ante el grupo de "lo que hicieron ayer", para los que ya sabían leer, y dibujo para el resto]

---

[Parece que el 3 de mayo no hubo actividad, la fecha no aparece registrada en el diario]

---

[DP. Mayo 10/97. Taller 9 : Ensayo 1 de "Los tres ratoncitos"]

[La actividad del refuerzo escolar fue a partir de la pregunta] "¿cómo es la cama en la que usted duerme?", [los 18 niños compartieron las descripciones de sus camas. La intención era iniciar una secuencia de talleres que propiciaran la exploración del mundo desde lo íntimo de cada uno hacia afuera, con temas accequibles para todos]

Las descripciones de la cama fueron muy sencillas. A los más pequeños había que hacerles preguntas [sobre detalles de la cama. Para ayudarles].

Oscar llegó tarde. Entonces [mientras tanto] hicimos un juego dramático con el cuento "Los tres ratoncitos" : Les conté el cuento, y como además los vi muy animados, corrí rápido unas cajas y tablas que había ahí para marcar los espacios : la casa del cartonero, el basurero viejo y el camino.

Seleccioné el primer grupo de actores para la primera representación y ubiqué el resto como público.

Luego, en un arranque de espectacularidad, para inducir por mi actuación la concentración en los niños adopté una actitud seria de presentador y anuncié [ante un público imaginario, pero representado por los niños que no les tocó actuar en la primera oportunidad, les insistí mucho en que su papel era hacer de público, y “actuar” como público, para que no se desconcentraran] : -la presentación del grupo de teatro de el Pedregal !, con la obra escrita por Javier Lozano : Los Tres Ratoncitos !!! -, me corrí a un lado y empecé a narrar la historia mientras ellos dramatizaban las acciones que yo contaba.

Al final los niños del Público [los que habían hecho de público] querían ser el cartonero y los ratones.... Todos querían actuar.

Escogí otro grupo, volví a presentarlo y anunciarlo y a narrar la obra que cambiaba en matices [detalles pequeños] de acuerdo a los niños que actuaban y a sus formas de entender la obra y la actuación.

Me sorprendieron de nuevo Diana B. y Pocholo [Juan Carlos, hermano menor de Diana B.]. Aunque más Diana B., su actuación estaba muy “amarrada” a lo que enseñan en la escuela : la entonación era bastante recitativa,... pero se atrevió a decir las cosas que su personaje debía decir. Ella cogió el cartonero y decía pequeñas cosas [previstas en el cuento] como : -¡Qué basurero tan picho !, no hay ni un pite de comida...- y quería decirlo. De los otros fue notable el entusiasmo de Leidy y de Sandra, y también de María Helena. William... también, pero no le iba bien y se revolvía con facilidad.

---

[DP. Mayo 17/97. Taller 10 : 9 :00 a.m. El juego de “congelados” fue la actividad para el taller de teatro. Es muy útil para ayudar a los niños a seguir instrucciones precisas en los ensayos. Los ensayos sobre “Los tres ratoncitos” debieron esperar un rato a que yo escribiera el guión]

[El comienzo del taller fue la continuación del de la semana pasada, pero esta vez les pedí que hicieran descripciones del juguete que más le gusta a cada uno].

Leidy -----	Muñeca de trapo
Filadelfo -----	Carro
Lilia -----	Muñecas
Jazmín -----	Muñeca (habló poquitico)
Cindy -----	Muñeca
Diana B. -----	Dominó (Pocholo dijo : -Aah, ese es mío !)
Juan Carlos (Pocholo) -----	Balón de fútbol
Camilo -----	(No habló)
William -----	Atari (está jugando con él)
Erika -----	Muñeca
Nubia -----	Balón de microfútbol
Gabriel -----	Camión
Javier Oswaldo -----	Carro
Diana -----	Muñeca



Sandra ----- (No habló)  
Milena ----- Perro de peluche  
Jhon Daniel ----- Cicla  
Yenny ----- (No habló)

Los más pequeños decían de una vez que juguete era. No sirvió de mucho la sugerencia de “hacerlo como si fuera un adivinanza”

[Salimos a jugar] “Congelados”, hasta que llegó Darwin [un amigo mío que había quedado de subir con unos alumnos suyos de la Universidad del Rosario, a quienes yo iba a guiar para que conocieran la Localidad Quinta] con la gente del Rosario. Jugamos con ellos también.

---

[DP. Mayo 24/97. Taller 11. Asistieron 11 niños al taller de refuerzo escolar. Esta vez el taller fue de habilidades matemáticas. Cuando llegó Oscar, quien traía una película para ver con los niños en el tiempo del taller de danzas, que el tenía preparado hoy, muchos niños más se acercaron. Pero no anoté casi nada hoy]

---

[DP. Mayo 31/97. Taller 12. Asistieron 19 niños de 1o. a 5o. grado. La primera parte del taller fue de matemáticas, la segunda fue de lectura de las primeras páginas de ZORO, de Jairo Aníbal Niño]

Leímos las primeras páginas de “Zoro” varias veces, tuve que explicar la última lectura y mantenerlos atentos con preguntas sobre el lenguaje metafórico [diciendo, por ejemplo, qué puede significar tal cosa,...]

Diana B. y Juan Carlos “las cogen todas de una” [entienden con facilidad las imágenes que el cuento trata de evocar]

William y Jair quieren ser protagonistas y participan animadamente. Leidy también.

Sandra, Diana y Jazmín se distraen con frecuencia.

El teatrino que empezó Oscar hace rato está vuelto mierda. Ya los niños dicen que para qué es eso.

Franci y Wilson no han vuelto. Yo tampoco les he insistido [dos amigos que me ayudaron en tres talleres durante abril]

Oscar y yo nos hemos puesto de acuerdo en repartir la plata del Proyecto de Escuela Itinerante entre los dos y trabajar juntos en los talleres de danza-teatro [el Proyecto de Escuela Itinerante es uno que el Consejo Local de Cultura patrocinó a la Fundación Sainville, que también trabaja en la Localidad Quinta. El año pasado tuve alguna influencia en la consecución del proyecto, de manera que este año empezaron a pagarme los talleres de teatro en El Pedregal desde abril. A Oscar no lo aceptaron como tallerista, de manera que el acuerdo representaba un estímulo para él]

Quién sabe quién sea el que va a trabajar en El Pedregal (tal vez sea Zoraida) [como faltaba que la Escuela Itinerante de Artes nombrara tallerista de danzas, diferente de Oscar cuyo trabajo es extraoficial, era posible que nombraran a una amiga mía : Zoraida]

Quedamos de seguir leyendo el libro "Zoro".

Cuando Oscar llegó fuimos por una grabadora a donde doña Custodia. Ella nos la prestó un rato y bailamos un poco, pero nada organizado.

---

[DP. Junio 07/97. Taller 13 : 8 :30 a.m. Asistieron 27 niños. Hoy retomamos la forma de taller de teatro para el final con el fin de ir haciendo ambiente para los ensayos del montaje de "Los tres ratoncitos" cuyo guión ya casi estaba escrito con base en las improvisaciones de hace algunas semanas. Una de mis intenciones era tener algunos niños con poesías en caso de que el montaje de "Los tres ratoncitos" no funcionara, y aún así ir pensando después en montar alguna de las fábulas que trabajamos hoy]

Como éramos muchos, esta vez nos sentamos en los periódicos que teníamos guardados. Las tablas que ponemos sobre los bloques no alcanzaban para todos y me pareció mejor no moverlas. Los periódicos son más fáciles de poner y de quitar [normalmente usábamos para sentarnos unas tablas puestas encima de unos bloques de ladrillo, pero esta vez no lo hicimos por las razones expuestas]

Leímos un par de artículos del periódico pero los niños estaban muy desconcentrados.

Como yo traía para hoy unas fábulas de Tomás de Iriarte que había pasado en hojas sueltas, les di una por grupo para que las dramatizaran.

Los más grandes y los más "pilos" lideraron las dramatizaciones : Milena, William, Diana B. y Leidy.

El grupo de Diana B. y William se bloqueó porque William, como es el más grande, trató de liderar y Diana B. se dejó. Pero como es tan perfeccionista, no le gustó como les quedó y no quiso salir. William es grande [y hace "bulla", y los más pequeños le hacen caso] pero es muy lento.

Los otros grupos funcionaron bien.

Me gustó el de Milena (es muy minuciosa y lidera con mucho orden).

Me sorprendió el de Leidy (por su empuje y su interés, se los llevó a todos, hicieron lo que ella dijo).

Al igual que la semana pasada, cuando llegó Oscar bailamos, pero sin orden.

[DP. Junio 14/97. Taller 14. Asistieron 15 niños. Para continuar con la serie de temas para descubrir el mundo desde adentro hacia afuera, hoy hablamos de las fiestas y del baile. Empezamos con la pregunta : -¿cuándo fue la última vez que bailó ? y cuántas veces ha bailado ?, o cuántas veces bailó esa última vez ? Diana Bello no vino hoy, la Diana que aparece aquí es Diana López, hermana menor de Sandra y de Leidy]

Todos bailan. Aunque Jonatan, Sebastián y Paola no hablaron.

Yamile ----- dijo que la última vez fue en la 1a. comunión de la hna. Que hizo 17 bailes.

Sandra ----- Fue en los 15 años de una prima. Bailó 10.

María Helena ----- En la 1a. comunión de ella. Bailó 5.

William ----- En los 15 años de una prima. Bailó 5.

Nubia ----- 1a. comunión de ella. Bailó como 10.

Edwin -----Cumpleaños de la abuelita. Bailó 10, él solo.

Milena ----- Cumpleaños de la abuelita. No bailó.

Oswaldo ----- 1a. comunión de él. Bailó 6.

Yuli Katherine ----- 1a. comunión de la hermana. Bailó con un primo, como 20 hasta las 11 p.m.

Diana ----- 7 años de ella. Bailó con primos, como 80, como con 12 hombres.

Leidy ----- Matrimonio tía ----- Bailó 25 con los que se aparecieran.

Jazmín ----- Bautismo de Ferney [un primo]. No bailó ni una, no se le dio la gana.

Cindy ----- Cuando el primo cumplió 5 años. Bailó 20 con William [un primo]

Hoy estamos como cansados y por eso no hicimos danzas [ni teatro]. Nos bajamos temprano con Oscar.

---

[DP. Junio 21/97. Taller 15 : Ensayo 2 de "Los tres ratoncitos". Con Oscar acordamos llenar los cambios de cuadro de la obra con bailes. El garabato ya había sido ensayado varias veces desde el año pasado por algunos niños. Por eso Oscar pensó que podía aprovecharlo otra vez en esta ocasión]

¿Garabato ? Suave...

No anoté nada este día. De todas formas fue el día que pudimos ensayar el baile del garabato. La mamá de María Helena y Yamile nos prestó la grabadora.

Oscar trajo los CDs. [de Totó “La Momposina” y La Candela Viva, que serían la música para bailar en los intermedios del montaje de “Los Tres Ratoncitos”]

Como hoy fue la elección de la nueva Junta de Acción Comunal, y salió don Gustavo, le pedí el favor de que fuera a la Fundación Sainville y que se pusiera pilas [a conseguir la grabadora que la Escuela Itinerante cede en comodato a las Juntas de Acción Comunal de los barrios donde hay talleres de teatro y danzas, la Junta anterior no había hecho nada por conseguir esa grabadora para el taller]

El tren del garabato les encanta. Es muy divertido, se convierte en una especie de juego de estar “piloso”.

Comparto la opinión de Oscar de que el mejor para llevar el tren [ir de primero marcando los pasos y las direcciones a seguir por los otros] es Camilo G. Ojalá él agarre el papel del cartonero.

---

[PD. El 28 de junio no hubo taller porque Oscar y yo nos fuimos a ayudarle a Alvaro con su montaje de los zanquistas de Mesitas del Colegio. Descanso de mitad de año para los niños de El Pedregal. No hubo taller pero en el diario aparece el número 16]

---

[PD. Julio 05/97. Taller 17 : Lluvia]

Solo bajaron Sandra y Juan Carlos Bautista.

Sandra me acompañó toda la mañana.

Estuve hartito donde Juan Carlos Bautista. Ahí también vive Armando (el *breaker*). Charlamos.

Pasé por donde Diana B. porque me pidió el favor que le explicara algo a Lina.

La grabadora finalmente se la prestaron a don Gustavo. Hizo las vueltas. Charlamos un rato cuando llegó Oscar. Pero no había música.

El 6 de julio también me pasé un buen rato en El Pedregal. También llovió.

Hoy la intención explícita era iniciar en serio el montaje de la obra de teatro que nos legitima con los de la Escuela Itinerante. Sin embargo, recién desempacado de Tierradentro aún veíamos difícil sacar el montaje tan rápido [fuimos a Tierradentro con Oscar después de las presentaciones de “Espíritus Fortuitos” en Mesitas, para tratar de hacer contactos

para una gira del grupo de teatro por los poblados indígenas de Belalcázar, donde tenía yo unos amigos desde cuando estuve allá hace dos años]. Y preciso le da por llover hoy...

A Diana B. le pregunté que si se acordaba de la vez que dramatizamos "Los Tres Ratoncitos", y me dijo que sí. Así que me dediqué a motivar a todos los que me encontraba a que se metieran en la obra de danzas y teatro y de recordarles el cuento a los que ya lo habían dramatizado.

Aunque ya traía el libreto definitivo, no hubo nada de ensayo. Usar la grabadora sirvió para sentar el precedente de que sí la necesitamos, y que su uso es fundamental para el desarrollo de los talleres, e incluso del montaje. Pero el taller de danzas y teatro no se pudo hacer porque de todas formas la lluvia los espantó a todos.

Varios de los niños quedaron de venir el martes, ese día es muy importante porque inaugura una etapa de ensayos fuerte.

Una ventaja aquí es que todos estamos cerca y es viable llamar a los niños personalmente cuando no llegan y estarlos "puyando" [afanarlos y preocuparlos por el montaje]

---

[PD. Julio 08/97 : 2 :00 p.m. Taller 18 : Ensayo 3]

Bajé la grabadora mientras llegaba Oscar. Fui a llamar a varios niños que no estaban enterados del ensayo.

Alcancé a reunir un buen grupo. Que yo recuerde [escribí esto desde julio 11/97 : 10 :30 a.m. "Contento, un poco serio" en Fe y Alegría] estaban Camilo G. y Carolina (que les importa explícitamente la presentación), Diana B. y Juan Carlos Bello (Pocholo), Sandra y Adriana Rodríguez (hijas de don Carlos), Jazmín (la primera en llegar) y, de paso estuvieron también Leidy y Sandra López que se tenían que ir rápido.

Y los que no fueron los visité luego para invitarlos al ensayo del viernes (Jhon Daniel, Milena, Jenny, William, Jair, Marcela, Nelly, Edwin y la otra Milena)

Como Oscar no llegó, el ensayo fue más de la parte de teatro. Hicimos varias lecturas entre nosotros del texto para ver cómo se escuchaba y ver quiénes podrían quedar mejor interpretando los personajes.

Como siempre, me pareció que Diana B. es una lectora excepcional y que debe tener en papel ahí. Hoy leyó el personaje del ratón menor. Hubo que enseñarles a leer el libreto porque todo lo que está entre paréntesis no se lee en voz alta y varios niños no lo sabían. Algunos incluso leían en voz alta también los nombres de los personajes que indican quién habla. Eso demoró un poco el comienzo, pero sirvió. Al final la lectura era buena. Faltaba, eso sí, bastante volumen en algunos.

Escuchándolo se da uno cuenta que no está tan mal, y que a los niños les gusta. El principal interés de ellos parece ser mostrarse un poco. Varios discutían, o pedían animadamente ser incluidos en la siguiente lectura, y a pesar de que era un ejercicio pesado y de estudio. Ellos seguían ahí pidiendo ser escogidos (igual que la vez que dramatizamos el cuento).

De danzas no hubo ensayo. Usé un poco la grabadora para escuchar música todos, pero del radio, porque no había música (como no vino Oscar...)

Lo bueno fue que entonces me quedó tiempo para llamar a la gente [que faltó] al ensayo del viernes.

---

[DP. Julio 11/97 :2 :00 p.m. Taller 19 : Ensayo 4. Asistieron 21 : Giovanni, William, Jair, Oswaldo, Camilo Garzón, Laura y Carlos (Caliche), Edwin, Adriana, Marcela y Nelly Giral, Yesenia y Maicol, Milena, Sandra Rodríguez, Helena, Sandra López, José y Fredy Reyes, Leonardo y Jhon Daniel]

Aunque Oscar llegó tarde, hoy más o menos le fui viendo cuerpo al montaje.

Fijamos algunos actores para algunos personajes :

Giovanni será el ratón mayor, Milena será el del medio y Diana B. el ratón menor (Camilo G. podría ser el cartonero pero no vino hoy)

El papel de cartonero hoy lo cogió William, pero no muy bien que digamos. Solo que no habiendo más... Al final manifestó no querer hacer ese papel. Jair si quiere.

El imprevisto de hoy fue que un señor del barrio murió ayer, y lo están velando en el salón de don Carlos Rodríguez, donde normalmente hacemos los talleres. Además don Gustavo no estaba por ahí y a doña Alba (o Etna), la mamá de Camilo, le tocó prestarnos su grabadora.

Les insistimos mucho a todos en lo importante que es venir a los ensayos. Incluso que era uno de los factores para decidir quién sale y quién no.

Nos citamos para mañana a las 10 a.m.

El intermedio ya está más o menos bien trabajado, Oscar les ha enseñado muchos pasos para el garabato. La mayoría no los cogen, pero Oscar lo hace para verlos y sirve para escoger los pasos que se usarán en el montaje definitivo.

---

[DP. Julio 12/97 :10 a.m. Taller 20 : Ensayo 5. Asistieron 12 : Jhon Daniel, Milena, Jenny, Edwin, William, Jair, Yuli Paola Reyes, José y Fredy (de "sapos" los dos), Leonardo, Diana B. y Giovanni, aunque no todos llegaron al tiempo. Diana B. y Giovanni llegaron exclusivamente al ensayo y no fueron al taller de refuerzo escolar]

Los tres actores que ya están fijos se tomaron en serio lo de la asistencia y están motivadísimos.

Hoy supe que Camilo G. no estuvo ayer por estar velando a don Aníbal [el señor que murió antier, como era vecino de la familia Garzón...], hoy no vino porque estaba durmiendo la traspasada de la velación.

Sin embargo, como a alguien había que ponerle el papel de cartonero, se lo dejé a William (que al final me dijo que no lo quería coger). Ojalá venga Camilo G. porque William no da la talla para ese personaje y su formación y capacidad intelectual le harán difícil responder.

Diana B. y Milena andan muy bien con sus personajes respectivos. Giovanni le pone muchísimo empeño y también se adueñó ya del personaje. Solo que se desconcentran y se pierden con alguna frecuencia.

Del resto ninguno se destaca. Es una lástima que la lluvia haya espantado tanta gente hoy.

La lluvia ha sido un obstáculo tenaz para estos ensayos. Valoro mucho el esfuerzo de estos niños que vinieron hoy : Milena y Jhon Daniel quieren estar y están muy animados. Lástima que Jhon Daniel no lea mejor. Estoy viendo que habrá algún conflicto a la hora de escoger los actores con texto y que los dos personajes que más se van a pelear serán los hijos del cartonero, porque son de texto cortísimo (una sola intervención cada uno) pero lo tienen. Los papeles centrales todos son concientes que exigen unas condiciones y dedicación más excepcionales.

Todos parecen estar de acuerdo en que Giovanni, Diana B. y Milena están bien para esos papeles.

Hoy ya fijé algunos movimientos. En la primera lectura procuré que los gritos e intervenciones de grupo, que son varias, sonaran bien coordinados, y fijé el garabato del intermedio, aunque con mucho cuidado de que fuera luego Oscar el que pusiera los detalles de los pasos y la coreografía (yo me encargó de la dramaturgia y la actuación y él coge la parte coreográfica y de danzas).

En la segunda lectura fijé varias posiciones, movimientos y cuadros especialmente, como el juego de los ratones que interpelan al cartonero atravesándosele y él esquivándolos.

Oscar llegó hoy tarde otra vez y hubo algunos problemas para conseguir la grabadora. Cosa que yo creí que no íbamos a alcanzar a hacer nada de danzas. Pero alcanzamos a ensayar algo de eso ya casi a las 12 m.

A los que se quedaron hay que hacerles una estatua. Pero es que están muy encarrutados. Casi a la 1 p.m. ya estaba por aquí Pocholo para afanar a Diana B. que se fuera ya para la casa. Jhon Daniel y Milena tenían permiso sólo hasta las 12 m. Acabamos a la 1 p.m. Ojalá no pongan el grito en el cielo los papás.

---

[DP. Julio 13/97: 2 p.m. Taller 21: Ensayo 6. Asistieron 10: Diana Bello, Camilo Garzón, Nubia, Diana (hija de doña Lucila, asistió por primera vez a uno de estos ensayos), Jhon Daniel, Milena, Leidy y Sandra López y dos niños más cuyos nombres no recuerdo]

Fue muy fácil empezar el taller de hoy. Los adultos del barrio estaban por ahí y don Gustavo estaba en la esquina de don Pedro con don Carlos (el que nos arrienda el salón) y otros varios amigos.

Como Oscar dejó ayer la grabadora por equivocación donde doña Libia, lo primero que hice fue pasar por ahí a recogerla, y la música sonó rápidamente en el salón de don Carlos, donde no habíamos podido hacer los últimos ensayos por la velación de don Aníbal.

Pero el ser domingo, metió varios factores que no había tenido yo en cuenta, especialmente el cambio de horarios de toda la gente. Algunos salen de paseo, otros que trabajan toda la semana salen por el barrio precisamente en domingo.

Precisamente Giovanni no vino hoy por eso, y a Diana B. casi no la dejan estar (afortunadamente le di una clase de matemáticas a Lina, la hermana mayor, lo que me dejó “bien parado” con la mamá, doña Mariela). Mientras que Nubia y Diana (la de doña Lucila) hacía rato que no venían a los talleres de refuerzo escolar, ni al de danzas y teatro cuando fue comenzando [no habían estado en los ensayos anteriores, pero de tiempo atrás habían demostrado ser dos mujeres muy “pilas”, con la ventaja de que por su edad, son un poco más seguras para actuar y entienden fácilmente las instrucciones]. Nubia estaba asistiendo intermitentemente, pero Diana hacía año y medio que no venía a los talleres de refuerzo escolar. Este año no se había aparecido por acá.

Nubia reemplazó a Giovanni hoy, y Diana cogió el papel de hija del cartonero, también por hoy. Ambos casos se deciden en el próximo ensayo (aunque yo creo que Nubia es mejor que no quede si viene Giovanni).

Oscar fijó el San Juanito (aunque falta precisar más la coreografía) y el primer cuadro quedó listo. Al segundo cuadro le faltan algunos detalles. El garabato está muy bien. Falta la coreografía del cierre y precisar algunos movimientos en general.

Charlamos sobre el vestuario. Será lo más sencillo posible, cada uno se buscará la ropa más vieja que tenga en la casa, y maquillaje que los papás les regalen, especialmente lápiz delineador. Para los ratones no tenemos que inventar unas orejas y cola.

También charlamos la escenografía. Los niños quedaron de conseguir costales, cajas, botellas, etc.

Los textos de los ratones (Diana B. y Milena) ya están un poco aprendidos, los que hay que decir entre todos, más o menos. El del final lo ensayamos hasta que lo aprendimos.

---

[DP. Julio 19/97. Taller 22: Ensayo 7. Asistieron 20 al taller de refuerzo escolar, pero al ensayo de la presentación de mañana sólo se quedaron algunos. Oscar y yo tuvimos que excluir a algunos que no habían estado en los ensayos previos pero que no se querían perder del “paseo” de mañana. El tema del refuerzo escolar de hoy fue “los negocios” pensado con la intención de continuar con los diálogos de entrada al taller que habíamos hecho las últimas veces. Los anteriores habían sido sobre los juguetes, las camas de cada uno y la última vez que habían bailado. Esta vez el tema introducía algunas charlas posteriores sobre ‘la interacción’ entre humanos, en un lenguaje de niños, los más grandes afirmaron con orgullo



haber hecho algún “negocio” últimamente y lo explicaron: eran canjes y tratos sencillos con los papás, los amigos o los hermanos mayores]

El taller de teatro de hoy fue difícil porque no todos estaban concentrados y porque, como hizo buen tiempo y el ensayo fue en la cancha de microfútbol, había muchos niños (que no están en el montaje) que distraían al resto.

Oscar y yo somos muy conocidos y queridos aquí, y eso es un obstáculo porque niños que no han estado en los ensayos quieren estar en la presentación a última hora, y están todo el tiempo encima de uno. Tocó ser un poco duro y tratarlos con un poco de frialdad para que se comportaran como un “buen público”.

Hoy volvieron las hijas de don Carlos (Sandra y Adriana), no vino Diana (la hija de doña Lucila), estuvieron Camilo Garzón, Diana Bello, Nubia, Milena, Jhon Daniel, Leidy, Sandra y Diana (las tres hermanas López Sáchica), Jazmín, Marcela y Nelly Giral y Carolina Garzón (que no había venido, pero de tanto insistir hoy se metió), Erika quería entrar pero se fue porque no la incluimos al principio (no insistió tanto como Carolina).

Oscar se apersonó del ensayo de hoy, por su afán de que las danzas queden bien montadas. Pero entonces dejó muy poco tiempo para que ensayáramos los pedazos del texto [que faltaban].

En cambio regañaba mucho a los niños en la danza atribuyendo a falta de seriedad y concentración las deficiencias que, a mi juicio son más producto de incapacidad o de falta de trabajo (el tiempo ha sido muy poco para que aprendan todo lo que Oscar quiere), e incluso a mala pedagogía de Oscar (falta de explicación y paciencia).

Llovizó a ratos y a ratos hizo sol, pero el ensayo no se detuvo. Terminamos como a la 1 p.m. y yo salí para la reunión con los del área artística del CEC.

Nubia, Diana B. y Milena tienen ya bien aprendidos sus papeles. Camilo G. hace bien de cartonero y como sus hijos quedaron Jhon Daniel, que ha dejado de ser tan mecánico y Sandra López (que sustituyó a Diana, la hija de doña Lucila) que hizo ese papel el domingo pasado.

---

[DP. Julio 20/97. Taller 23 : Ensayo 8. Presentación 1. Asistieron muchos niños por curiosidad al ensayo y algunos se pegaron para ir a la presentación. Los que actuaron fueron Diana Bello, Jazmín Ovalle, Carolina y Camilo Garzón, Milena y Jhon Daniel Yankén, Sandra y Leidy López, María Helena y Yamile]

Hoy por la mañana me levanté temprano, gracias a que anoche me vine juicioso para la casa, con la intención de hacer las orejas de los ratones. Pero como estaba cansado me acosté temprano.

A las 6:30 a.m. yacía yo en mi cama pensando en cómo arreglar los últimos detalles del montaje: el maquillaje, los vestuarios, precisiones en los movimientos de los cuadros y la coreografía, Y especialmente, cómo ayudarlos a concentrarse y a subir el volumen de la voz. También me preocupaba no conocer bien el escenario donde nos íbamos a presentar.

Como mi cuerpo estaba entumido, fui y volví a Usme trotando. Eso me despertó pero me retrasó un poco. Me quedé haciendo el primer par de orejas y forrándolas en papel gamuza que compré ayer.

Terminé de hacerlas a las 10 a.m. pasadas, y cogí un bus porque la cita con los niños en El Pedregal era a las 10 a.m. Confié en que Oscar ya estuviera allá. Pero al llegar no estaba Oscar, así que yo repartí funciones y materiales entre los niños para acabar las orejas que hacían falta y así las acabamos como a las 11:45 a.m.

Nubia estaba enferma y bajé a su casa para hablar con don Saúl, su papá, para que la dejara ir, pero la vi con la cara muy hinchada, tenía una muela dañada y le dolía mucho. Era mejor que se quedara.

Pero el papel de "ratón mayor" era muy importante. Entonces fui a buscar a Giovanni, que había estado en algunos ensayos interpretando ese papel. Pero no estaba, había salido de viaje con su familia.

[continuación. Escrito desde Sept. 22/97] Un poco desanimado regresé a la casa de doña Martha, donde estaban todos acabando las orejas y les dije que no había nada que hacer, que nos iba a tocar actuar sin el personaje de Nubia, y que nos tocaba ensayar para ver cómo suprimíamos ese personaje.

Ya durante el ensayo, vimos que sí se podía suprimir el personaje. La obra quedaba con menos texto, pero las danzas de los intermedios entre cuadro y cuadro llenaban mucho. Además noté a Camilo G. muy animado en el papel de cartonero. Incluso en algún momento subió hartísimo el volumen de la voz.

Oscar no llegaba para ensayar las danzas y yo estaba preocupado de que el tiempo no nos fuera a alcanzar y de que no tuviéramos música para la presentación pues eso era lo que más llenaba. Y con los riesgos que implicaba la improvisación que nos iba a tocar, sin Nubia, la música era como el salvavidas.

Ensayamos un par de veces y definimos los cambios para esta presentación. Quedamos en que el vestuario sería con la ropa vieja que ellos habían llevado y el maquillaje con lo que tuviéramos a la mano : algo de base, sombras, escarcha y lápiz delineador.

Oscar no llegó y nos fuimos casi a la 1 p.m. (supuestamente al presentación era a la 1 p.m.) así que ya sabía yo que estábamos más, mucho más que retrasados.

Oscar se apareció por el camino cuando íbamos saliendo de El Pedregal. Le hice el reclamo por su excesiva tardanza y me contó que se había levantado tarde pero que ya había pasado por el Almirante Padilla y que la música estaba lista.

Llevábamos también un par de tablas de triplex grandes que servían para ubicar el espacio de la casa de los ratones y que nos dieron bastante trabajo por el camino, por lo pesadas.

Algunos niños de los más pequeños se pegaron al paseo y fueron sin pedir permiso en sus casas : Coco, Nelson y Jonatan, que siempre han sido niños problemáticos en ese sentido, a pesar de lo pequeños (entre 4 y 6 años).

También varios jóvenes del barrio y algunos familiares de los niños-actores y adultos del barrio habían hecho llegar varias invitaciones que él se encargó de difundir especialmente entre los jóvenes. Recuerdo sobre todo a Marcela (hija de don Gustavo), a Lina (hermana de Diana B.), Daniel (hermano de Carolina y Camilo G.).

Cuando llegamos al Almirante Padilla, vi la tarima y noté que era muy pequeña, como para un grupo pequeño de músicos, pero no para la representación de una obra de teatro. Así que a Oscar y a mí nos pareció mejor la cancha de baloncesto, sin techo, que hay al frente.

Nos asignaron un salón para guardar las cosas y cambiar y maquillar a los niños cuando fueran a actuar. Guardamos las cosas y tratamos de hacer un pequeño ensayo (o trató Oscar, que estaba preocupado por las danzas), pero los niños que fueron de “colados” molestaban mucho, aún sacándolos del salón donde estábamos los del grupo de teatro.

Finalmente, el ensayo fue corto y dejamos salir a los niños del grupo a ver la obra del Teatro Taller de Colombia sobre “el Jeque Popón”, algunos almorzamos mientras tanto. Luego de ellos seguíamos nosotros. Así que, como a la mitad de esa presentación nos fuimos reuniendo para ponerse el maquillaje y los vestuarios.

Hubo varios incidentes imprevistos : el lápiz delineador que llevábamos (que era de María Helena y Yolima) no era delineador, sino corriente y no pintaba sobre la piel.

Camilo G. no alcanzó a almorzar por estar viendo la obra del Teatro Taller, los niños (as) y jóvenes de El Pedregal que no estaban en la obra se la pasaban husmeando por la puerta. Algunos se pusieron a jugar con los instrumentos musicales que otro grupo había dejado en el salón,... los niños-actores se fueron poniendo nerviosos y a veces uno que otro decía que ya no quería salir.

Llegó la hora de la presentación y Oscar me reveló un último incidente imprevisto : -el cassette del “San Juanito”, el baile con el que abríamos el montaje, la entrada al primer cuadro, se le quedó en El Pedregal entre la grabadora con la que ensayamos (los otros dos bailes eran “el garabato” en la mitad, y la “danza de las Farotas” al final, en el cierre, esos sí los tenía ahí en compact disk).

De una vez Oscar sugirió que tocáramos todo nosotros y se adelantó diciéndole a Alfredo, cosa que no me causó mucha gracia porque los niños estaban acostumbrados a la música con la que ensayaron, y la música tocada por Alfredo y su grupo, no podía ser lo mismo. Pero de todas formas no teníamos música, así que accedí con la condición de que sólo tocáramos Alfredo, Oscar y yo, porque o si no el grupo opacaría a los niños y no era esa la idea.

Fui a decirles a los del grupo para que se prepararan a escuchar los tambores (eran un llamador, una tambora y un guache), pero no logré más que ponerlos más nerviosos.

Les indiqué que cuando empezara a sonar la música fueran saliendo a la escena, que era una zona circular en el centro de la cancha de baloncesto delimitada por varios objetos que debían dar la impresión de basurero : -las tablas de triplex

que llevamos, unas sillas viejas y rotas de ese colegio que estaban arrumadas en un rincón, pedazos de tabla pequeños y latas y plásticos por el piso.

Los niños más aseados y cívicos presentes entre el público nos “limpiaron el escenario” y nos quitaban los “puntos de referencia” de la escena a cada rato poco antes de empezar, tuve que explicarles *que* la basura era parte de la escenografía.

Cuando Alfredo, Oscar y yo empezamos a tocar algo pasó que hizo que los niños-actores no se movieran de su sitio, bastante más atrás, y que cuando acudí para animarlos a empezar, acompañado del guache tampoco supieran qué hacer.

Casi tuve que agarrar, literalmente, a Camilo G. de la mano y llevarlo al escenario para que los demás lo siguieran. Y ahí mostrarle, sugerirle, recordarle los pasos para que empezaran, Y aún así les costó arrancar!!

Un buen rato duramos Oscar, Alfredo y yo tocando el comienzo para asegurarnos de que cogieran el paso, pero no lo cogieron, desde el comienzo Camilo G. solo caminó, tal vez porque olvidó el paso, o cuál era el primer baile, o tal vez porque no reconoció la música al no ser la del cassette de San Juanito, con el que habíamos ensayado.

Nos detuvimos para que no se alargara tanto todo y dejamos todo “a la diestra de Dios”... a ver cómo salía el resto. Afortunadamente Milena y Diana B. empezaron bien, y salvo un descordine con la música todo iba “sobre ruedas”, pero llegado ya casi el final del primer cuadro, Diana B. olvidó un pedazo y metió algo del segundo cuadro, de forma que se enredaron. Y no se montaban al costal del cartonero, que era el comienzo del baile del garabato : -el intermedio salvador-, que salió mejor que el San Juanito gracias a que al final Camilo G. cogió el ritmo de la música y los botó del costal, que era el comienzo del segundo cuadro.

El problema del segundo cuadro es que les tocó revolver varias cosas que ya habían dicho. Sin embargo, como no dependía tanto de Milena y Diana B., eso las relajó un poco. El final estuvo más o menos bien. Además para el segundo cuadro y el último baile ya se había reunido una buena cantidad de público que no estaba al comienzo, pues el descanso después de lo del jeque Popón los había dispersado.

El baile de las Farotas salió como un garabato. Camilo G. olvidó la mayoría de figuras aunque estuvo de todas formas más seguro.

La presentación terminó y el aplauso fue benévolo con los niños y con nosotros (Oscar y yo), porque la obra no salió tan bien que digamos. Los vestuarios no eran buenos (demasiado “normales”), la escenografía demasiado subutilizada por los niños-actores por lo cual se perdía por completo. Y el volumen de voz estaba aún demasiado bajito. Cosas que tendrán que ir mejorando.

Supongo que la gente aplaudió el esfuerzo de los niños, y que eso los hizo sentir bien.

[Inmediatamente después de la presentación, en el salón que teníamos asignado, les hablé para felicitarlos por ser la primera vez, pero también para llamarles la atención por la falta de concentración y por el poco dominio de los nervios que habían mostrado.]

Luego de la presentación los que faltaban almorzaron nos quedamos viendo algunos de los otros grupos que nos siguieron (todos de danzas y música), y como a las 4 p.m. nos fuimos de nuevo para El Pedregal. Nos llevamos todo, tomé unas fotos (además de las que tomé en la presentación, pero que se velaron todas). Y los dejamos allá. Yo regresé al Almirante Padilla un rato después. Eso fue todo por este día.

---

[DP. Jul. 26/97. Taller 24. Ensayo 9. Escrito desde Jul. 29/97 : 12 :30 p.m.]

El taller de refuerzo escolar volvió a adquirir la importancia que tuvo en el pasado. El montaje había hecho que los “actores” asistieran sólo al ensayo.

Esta semana yo había estado muy preocupado porque la oficina del plan de apadrinamiento en El Pedregal no había podido despegar por no encontrar un salón adecuado para ubicarla ahí, y el salón en la casa de don Carlos no está bien. Él no lo ha podido arreglar aún.

Finalmente en esta semana me las arreglé para hablar con don Alvaro, para ver si arrendaba o no el salón que acabó de arreglar hace poco, y donde tienen guardado un poco de material con el que están construyendo la parte de adelante de las bodegas que el está haciendo frente a la tienda de don Pedro.

El sitio está ubicado en el mejor lugar del sector. Casi en toda la mitad. Y el sábado pasado (o tal vez fue el viernes Jul. 18?) que subimos aquí con Omar [de FE Y ALEGRÍA], a él le pareció que ese salón podía servir. Decidimos que la primera opción sería esa. Así que en esta semana le “monté la cacería” a don Alvaro , hasta que lo agarré por la noche del lunes, antes de subir a la novena de don Aníbal (ya en el último día). Y quedamos de charlar el miércoles. Pero no pudimos sino hasta el viernes en la noche.

El sábado cerramos el trato. Quedó en \$80.000, y con la cláusula de que el pago del arriendo se hará en FE Y ALEGRÍA.

El sábado en la mañana yo estaba más tranquilo con lo de la plata que le debíamos a don Carlos (de los arriendos de junio y julio), porque el viernes yo le había pagado esa plata para quedar a paz y salvo y cerrar platas con él. Así que habría podido usar el salón (pues aún es julio) pero preferí poner un letrero que decía que yo estaba en donde doña Martha y don Eduardo y subirme para allá, como allá es donde están las sillas...

Tuve que ir hasta la casa de don Gustavo para que nos diera permiso de usar las sillas que don Eduardo había guardado. Los niños, que empezaron a llegar poco a poco tenían sus cuadernos listos para hacer lo que yo les pusiera.

Cuando regresé de la casa de don Gustavo y él ya había prendido el equipo de sonido de la Junta, conectado a los altavoces del barrio, y había dicho por ellos que podíamos usar las sillas, ya unos 15 niños estaban esperándome.

Subimos 20 sillas y alcanzaron para todos, pero al rato hicieron falta como cinco o seis, pues llegaron más niños.

A pesar de la estrechez del espacio que teníamos, logré aprovechar el ambiente para centrar la atención de todos en los conceptos de “regalo”, “favor” y “negocio” para continuar con las ideas de la semana pasada. Me gustó que varios establecieron las diferencias entre unos y otros por su propia cuenta.

Después de la charla compartida por todos, en la que como siempre, algunos niños más tímidos que el resto no participaron, repartí trabajos de acuerdo a las capacidades de cada uno. Para los más grandes fueron problemas de matemáticas y para los más pequeños dibujos y planas.

---

Fui sacando a los que no estaban en el grupo de teatro a medida que iban terminando. Algunos del grupo llegaron cuando acabó el taller de refuerzo escolar (casi a las 11 a.m.)

El ensayo fue chévere por lo relajado. Camilo G. hoy tuvo la voz más fuerte que nunca pero fue porque lo presioné un poco. Estuvieron Milena, Nubia y Diana B., así que no hubo problemas por “Los Tres Ratoncitos”, pero Milena se tuvo que ir rápido.

No vino Oscar y por eso no pudo haber ensayo de danzas.

En la manera de representar algunos momentos hice algunos cambios pensando en la presentación en el CEC el próximo 7 de agosto y en el ensayo general que será allá el próximo sábado 2 de agosto.

Todas las persecuciones las convertí en juego de protegerse tras los objetos de la escenografía, saltando de uno a otro con rapidez, sin dejarse coger... Esta manera resultó mucho mejor que la anterior, de simular una persecución en forma de ejercicio de “carrera de mimo”, el cual sirve más para escenario elevado y ojalá con luz negra y strober (osciloscopio óptico), pero no para espacios abiertos o escenarios bajos (y sin luces especiales).

Diana B. y Nubia se sintieron mejor con el cambio. Además repasé algunos pasos sin música, porque como no había...

La última fue una entrevista a los niños-actores sobre la presentación del sábado pasado y cómo se sintieron. Fue una buena entrevista, me gustó mucho.

---

[DP. Ag. 02/97. Ensayo general de la muestra artística en el CEC. Taller 25. Presentación 2<sup>89</sup>, Ensayo 10]

Hoy estrenamos salón en El Pedregal, nos lo arrendó don Alvaro en \$80.000. Llegué temprano para limpiarlo un poco antes de salir para FE Y ALEGRÍA.

---

<sup>89</sup> Fue vivido por los niños como una presentación.

De 8 a 9 a.m. nos la pasamos barriendo y trapeando el salón para poderlo estrenar bien. Y a las 9 a.m. pusimos un trabajo para la casa a los que no son del grupo de teatro y arrancamos para FE Y ALEGRÍA, adonde llegamos como a las 9 :30 a.m., pero resultó ser buena hora.

El ambiente del ensayo fue muy interesante. Todos los grupos tenían ahí la oportunidad de ver el trabajo de los otros con frescura, porque era como una especie de presentación privada informal.

El grupo de El Pedregal era el segundo punto, luego de una danza del grupo juvenil de danzas del CEC, y yo debía salir con el grupo de teatro del CEC al final (cosa esta última que no pasó porque aún no habíamos tenido el primer ensayo del recital para la muestra artística, ese sería esta misma tarde).

Los "pelados" de El Pedregal estuvieron más concentrados esta vez y la voz no se perdió gracias a que el sitio era cerrado (el patio cubierto de Fe y Alegría) y a que toda la gente estaba poniendo cuidado. La única falla fue que la música la tocó el grupo música del CEC, desde el escenario, cosa que luego charlé para que no se repitiera igual el día de la muestra artística (que ya era ese jueves).

La presentación fue muy buena comparada con la anterior y nuevamente recibió bastantes aplausos (que aquí podrían ser también por apoyo o por reconocimiento). Los niños se probaron algunos vestuarios y todo quedó listo para el jueves.

Hubo sólo un par de cambios : Jazmín no quiso actuar, solo mirar esta vez, así que el grupo se redujo un poco y además María Helena y Yamile no vinieron esta vez. Así que el grupo se redujo un poco.

Sin embargo, hasta aquí, todo bien !

Quedamos (pero más con Oscar) de reunirnos temprano el jueves para ensayar mejor los pasos. Quedó a las 3 p.m. para ensayar un poco, pues la muestra es a las 5 :30 p.m.

---

[DP. Ag. 07/97. Taller 26. Presentación3. Ensayo 11]

Con Oscar, hoy perfeccionaron, e incluso añadieron uno o dos movimientos coreográficos que introducen más variación en la obra. Sobre todo en el "baile de las Farotas" al final y que le dan mayor vistosidad.

De mi parte yo estaba bastante más tranquilo que en las dos salidas anteriores, esta vez ya estaba prácticamente listo todo lo que dependía directamente de mí. Me dediqué a apoyar el ensayo de la parte de Oscar.

Las orejas que hice para hoy estaban mucho mejores que las de la vez pasada y eso animó a los niños. Había también mejor maquillaje (iluminador para los ratones y lápiz delineador de buena calidad) y vestuarios más bonitos (aunque eso dio el inconveniente de que algunos niños se negaban a ponerse el que les tocaba porque les gustaba más el que le había tocado a otro niño).

El ensayo acabó como a las 3 :30 p.m. y a esa hora arrancamos para FE Y ALEGRÍA, preocupados de ayudar a preparar los últimos detalles de la muestra artística. Era una muestra sencilla y corta, sólo para medir cómo iban los grupos a estas alturas del año. No era una presentación importante a los ojos del CEC, y por eso no se había preparado “con todas las de la ley”. Sin embargo, para los niños de El Pedregal e incluso para varios de los otros grupos era importante salir bien ahí.

En FE Y ALEGRÍA estaban a esa hora terminando un Encuentro de Agentes de Pastoral que hizo retrasar un poco el alistamiento del patio cubierto para acoger a los espectadores, que en esta ocasión eran sobre todo papás de los niños y jóvenes de los grupos y amigos del CEC.

Oscar y yo nos reclinamos en un salón que nos asignaron junto con los niños de El Pedregal, y Oscar aprovechó para hacer un pequeño ejercicio de calentamiento de voz mientras yo buscaba vestuarios y maquillaje. Al rato llegué con las trusas, el iluminador para la cara, los vestidos del cartonero y sus hijos, la base, las sombras, la escarcha y el labial.

Cuando todo estuvo listo para empezar la muestra, hubo un poco de expectativa casi en forma de susto. Pero ya los niños tenían la experiencia acumulada de las dos presentaciones anteriores, y eso los ayudó bastante. Poco antes de empezar, bajamos y les señalé los espacios por donde se iban a mover. Esas fueron las últimas indicaciones. Después de eso, todo corría por cuenta de ellos.

Pasó al grupo de danzas y luego nos tocaba a nosotros. Oscar, Nany y yo acomodamos como pudimos una medio escenografía con lo que hubo a la mano : una escalera plegable con una cartulina vieja grande (que alguna vez fue un adorno forrado en celofán), unas sillas puestas patas arriba en el suelo, y basura (papeles y plásticos).

Alfredo y el grupo de música se acomodaron abajo del escenario para no verse tanto y empezaron a tocar el San Juanito. Camilo G. salió, y todos los demás bailando detrás, muy concentrados. La música duró un buen rato (como tres o cuatro minutos) y Diana B., Milena y Nubia se fueron alistando para el primer cuadro... Todo salió bien. Las voces tuvieron el volumen un poco por debajo de lo necesario para el lugar y para la cantidad de gente, pero aún así fueron fuertes (sobre todo las de Nubia y Diana B. La voz de Nubia incluso sorprendió a Alvaro, o sería la de Diana B.?).

El intermedio de los cuadros (Garabato) también me gustó. Alfredo, además, ya tenía idea del corte abrupto cuando el cartonero (el garabato) bota a los ratones al suelo con el costal (que es el significado que le dimos a la última agachada del garabato, en círculo a la tercera agachada, al final del baile, se botan hacia afuera dejándose caer todos a la vez con el garabato. Ahí va el corte abrupto de la música y el comienzo del segundo cuadro).

El segundo cuadro también me gustó. Todos estuvieron nuevamente concentrados. Incluso Jhon Daniel, que habla demasiado consentido en la vida corriente, logró cambiar el tono en la intervención de su personaje.

El coro final estuvo bien coordinado, y el “baile de las Farotas”, se vio bien por primera vez (las otras veces era un garabato plano, sin figuras y aburrido).



Al final, Oscar y yo los felicitamos. Aunque yo tuve que irme de una vez a alistarme para mi punto : el recital del grupo de teatro del CEC. No los vi más sino hasta el final.

Es una lástima que no pude preguntarle a nadie sobre cómo la vio por estar preparándome para mi actuación.

NOTA : En todas las presentaciones, los únicos comentarios que he recibido han sido de Emilio (el delegado del IDCT en el Consejo Local de Cultura de la Localidad Quinta) luego de la primera, a quien le gustó pero lamentó la falta de voz. De Pilar (hermana vedruna, directora del Centro FE Y ALEGRÍA Santa Librada) que en la segunda dijo que le había gustado mucho (ella valora especialmente el hecho de que los niños sean de El Pedregal). Y de Alvaro, que en la tercera presentación dijo haberle gustado la voz de “la más grande”, no sé si se refería a Nubia o a Diana B.

---



**ANEXO 2: TEXTO DEL MONÓLOGO DE  
SUSTENTACIÓN DE LA MONOGRAFÍA**



# **MONÓLOGO DE SUSTENTACIÓN DE MONOGRAFÍA DE GRADO**

**JAVIER ORLANDO LOZANO**

PERSONAJE :

EL ESTUDIANTE

ACTUACIÓN, DRAMATURGIA Y

DIRECCIÓN :

JAVIER ORLANDO LOZANO

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**BOGOTÁ D.C., AGOSTO DE 1997**



# MONÓLOGO DE SUSTENTACIÓN DE MONOGRAFÍA DE GRADO

*Esta obra fue estrenada el 11 de agosto de 1998 a las 11 a.m. en el Laboratorio de Etnografía del Edificio de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, ante un público compuesto por estudiantes de varias carreras y profesores de la carrera de antropología.*

*Así inicié mi sustentación de esta monografía, en dos ocasiones, en el laboratorio de etnografía de la Universidad Nacional de Colombia (Fac. de Ciencias Humanas, 3er. piso). También se han realizado dos presentaciones más en escenarios de la localidad quinta: el Salón Comunal del barrio La Sureña, ante la Junta de Acción Comunal, y el patio de deportes del Colegio FE Y ALEGRÍA del barrio Santa Librada, con ocasión de la Semana por la Paz 1997. Esta temporada abarcó los meses de julio a septiembre de 1997. Los ensayos se iniciaron en mayo del mismo año.*

## ESCENOGRAFÍA

Frente al público, no necesariamente sobre un escenario más elevado, está la mesa de la sustentación. Tiene que ser una mesa resistente y grande (unos 3 x 1,5 metros), de madera. Está ubicada horizontalmente respecto a ellos. De manera que los extremos más cortos de la mesa sean los lugares donde se ubiquen las sillas de los profesores.

Detrás de la mesa, de frente a los espectadores, está el estudiante, nervioso, esperando su turno para sustentar la monografía, en la que ha invertido todo su esfuerzo de los últimos dos años. Delante de ella, hay ubicadas tres sillas, dispuestas en forma de una pequeña sala de visitas, entre el público y la mesa de sustentación.

Detrás del estudiante, hay un tablero de acrílico en el cual ocasionalmente el estudiante aclarará detalles de su monografía, para apoyar su sustentación.

De acuerdo a las condiciones del sitio donde se presente el monólogo, el público puede estar incluso muy cerca de la mesa de la sustentación, pero las tres sillas de la salita de delante deben estar desocupadas. El tamaño de la salita debe ser menor que el del lado largo de la mesa, de manera que la mesa “cubre” la salita.

La disposición general del espacio debe dar la sensación de estar en un salón de clase, o asistiendo a una conferencia importante. A pesar de ello, la mesa no puede tener mantel. Así mismo, es preferible que las sillas usadas en el escenario (para la mesa y la salita) sean iguales que las que usa el público. En este montaje el escenario existe para el actor. Los espectadores no tienen por qué saber hasta donde llega el espacio de los actores, aunque ello es algo que puede intuirse una vez iniciada la representación.

## **DETALLES DE LA REPRESENTACIÓN DEL PERSONAJE**

El actor representa a un estudiante joven. En la medida de lo posible, el papel debe ser representado por alguien de aspecto descomplicado, un poco formal : puede ser un pantalón elegante en dacrón, dril o algún otro material que sea barato, una camiseta sin letreros y su cabeza calva. La ausencia de cabello da la sensación de un hombre desposeído de posesiones y de vanidades. Debe estar muy bien afeitado y con la cabeza brillante, para que caude un impacto notable en el público, al momento de sentarse en su lugar, en la mesa de sustentación.

## **GUIÓN DE ACTUACIÓN Y TEXTO**

*El estudiante es presentado en términos ceremoniosos por uno de los profesores. Debe ser presentado de una manera formal, sin exageraciones, siguiendo las siguientes indicaciones :*

1. *Saludar a los asistentes*
2. *-Les presento al estudiante...*
3. *-Él va a sustentar su monografía titulada “Mi disfraz de pueblo”*



4. *-Les advierto que es una monografía muy densa, difícil de leer pero rica en contenido...*

*El estudiante se levanta de su puesto una vez es presentado. Toma un marcador y escribe en el tablero (arriba a la izquierda):*

### **TEORÍA (CONCEPTOS)**

*Debajo escribe :*

### **TEORÍA (MARCO HISTÓRICO)**

*Se vuelve hacia el público, se acerca un poco, preparándose para hablar, y dice :*

- ¡Bla !

(Luego espera un rato, unos cinco o seis segundos. Mira al público, dominándolo. Y continúa)

-... bla, bla, bla... (este será el parlamento de toda la obra, sin embargo, variará por cambios frecuentes en el ritmo y la entonación)

(Durante cinco minutos prosigue el bla, bla, bla..., actuando como un profesor que dicta una clase monótona. Están a la mano todos los recursos gestuales expositivos de un profesor corriente, reiteración en los mismos gestos, cierta dejadez de las cosas que dice...)

(Cuando el actor haya logrado cansar a alguna parte del auditorio, se sienta en una de las sillas de la salita y continúa hablando con otras dos personas imaginarias que están en las otras dos sillas)

(De repente, se cambia rápidamente, con un movimiento lo más fino que le sea posible)

- Larala, larala, laralaralarala, larala, larala, laralaralarala... (con la melodía del coro de la canción que dice “El pueblo unido, jamás será vencido”)

(Va subiendo la voz, lentamente, hasta lograr un tono de marcha de protesta. Entonces se cambia al tercer asiento de la salita)

- Para acá para, para allá para, para allá para, para acá para... para acá para, para allá para, para allá para, para acá para... (con la melodía de consigna tradicional en una marcha reivindicativa de cualquier sindicato)

(Va subiendo la voz hasta lograr el tono y el volumen de marchas de protesta. Entonces vuelve al primer asiento)

- Bla, bla, bla ...

(Se cambia al segundo puesto, luego al tercero. Los tres personajes se ponen a discutir entre ellos, la discusión llega a su clímax al poco rato. Todos terminan alzando la voz. Cada uno defiende su sonido)

(Al estudiante que habla bla, bla, bla... le da sueño y empieza a cabecear mientras sus amigos de discusión siguen muy animados en la conversación)

(El estudiante se deja llevar por su peso y casi se cae a un lado de la silla. En medio de su sueño, recobra el equilibrio y empieza a tambalearse por el salón alrededor de la salita y de la mesa, da una vuelta por detrás de la mesa en ese estado, saca un frasco de base líquida de su bolsillo y se la unta por toda la cara con avidez. Finalmente, toma el lápiz delineador y se delinea las cejas rápidamente, antes de tomar un pedazo de media velada de mujer para ponérselo en la cabeza y la camisa de fuerza para locos que estaba sobre la mesa al lado del delineador)

(Pone un pié sobre la silla del estudiante, trás la mesa y sube a la mesa con la camisa de fuerza amarrada a sí sobre sus brazos cruzados)

¡Dios de las almas perdidas !

Tú que vives perdido entre los dioses, ¡Escúchame !

Amable destino que nos vigilas,

espíritus locos, errantes, ¡Oídmme !

Vivo en medio de un mundo de hombres perfectos.

Yo, el más imperfecto de los hombres.

Yo, un caos humano, una nebulosa de elementos confusos

Me muevo entre pueblos regidos por leyes ejemplares

Y un orden puro, de sueños ordenados y visiones registradas.

Sus virtudes están medidas, sus pecados, registrados y pesados,

Y así sucede con las cosas incontables que pasan por el horizonte oscuro

Que no son pecados ni virtudes, son registradas y catalogadas.

Aquí los días y las noches están divididos en períodos exactos

Y las estaciones están gobernadas por normas de impecable precisión.

Comer, beber, dormir, cubrir la propia desnudez

Y después sentirse cansado a su debido tiempo

Trabajar, divertirse, cantar, bailar

Y después entregarse al descanso a la hora que el reloj lo indique

Robar al vecino con una sonrisa,

Dar un regalo con un gracioso ademán,

Destruir un alma con una palabra,

Quemar un cuerpo con un soplo.

Elogiar con prudencia, censurar con cautela.

Y lavar luego las manos, una vez terminada la diaria faena.

(debe dejarse cortado el monólogo en una frase intermedia, y tiene que ser un corte abrupto, al tiempo que el estudiante-loco, se quita la camisa de fuerza subiendo los brazos cruzados, luego la media velada y se baja de la mesa, mientras sigue con su parlamento)

- Bla, bla, bla... (bajando la voz hasta casi un cuchicheo suave pero sonoro, luego se hunde en la silla y pasa boca arriba bajo la mesa y bajo una de las sillas de la salita, la que está de frente al público, finalmente, se yergue empinado en el proscenio, o cerca de los primeros espectadores, adoptando una postura similar de montar zancos, dando los pasos de manera que involucre los músculos de la cadera).

- ¡Bla! (colérico), ¡bla!, ¡bla!... (colérico hacia el público, centrando el gesto en dos o tres puntos de entre el auditorio. Luego ríe de repente, varias veces, estalla en carcajadas y hace un grito potente de comparsa callejera).

- Bla bla bla, bla bla blablaba... (el mismo sonido pero con ritmo de zamba, mientras camina empinado, despacio, y haciendo algunos ejercicios de calentamiento de zancos).

- ¡Esta es, la Compaarsaa de la Quintaaa! (agachándose como un zanquista que se tensiona para concentrarse en la voz).

- Bla bla blablaba, bla bla blablaba... (el mismo sonido con ritmo de currulao, mientras el estudiante baila con pasos y saltos grandes, de la misma forma que baila un zanquista).

- Bla blablaba, bla blablaba... (convierte el ritmo de currulao en mapalé y baila mapalé, hace juegos rítmicos con la voz y con el cuerpo. Luego de un punto fuerte de agitación en el baile, el ritmo baja y, jadeando, el estudiante escribe en el tablero de acrílico:)

*En frente de TEORÍA (Conceptos):*

**YO --- LO POPULAR --- CULTURA, SEMIOSIS, SIGNO**

*En frente de TEORÍA (Marco histórico):*

**RABELEIS. 1ER. RENACIMIENTO ---- ROMANTIK. 2º. RENACIMIENTO**

- Bla, bla, bla... (mientras escribe y vuelve al proscenio. En pié)
  
- Y, ¿cómo cuántos había, que ustedes vieron? (con brazos cruzados, suavemente inquisitivo. Luego gira un cuarto de vuelta a la derecha y se agacha, adoptando otro personaje)
  
- Umm... ¡Cincuenta! (con las manos atrás, retrocediendo con timidez, mostrandose de perfil. Luego gira media vuelta y se eleva un poco sin erguirse, adoptando un tercer personaje)
  
- ¿Cómo? ¿los que nos vieron actuar? (Luego gira adoptando el primer personaje)
  
- Si (Luego se devuelve al segundo personaje)
  
- A veeer. Más o menos, sumando, dividiendo, multiplicaando. Tres por cinco. Sesenta personas!
  
- ¿Y todos los aplaudieron?
  
- ¡Siii!
  
- (El segundo personaje) ¡No! Eso es mentira. Ooo, bueno, sí nos aplaudieron. Peroo (hace ademán de aplaudir en el vacío, sin que las manos se toquen), ¡que pase el otro grupo!
  
- Bla, bla, bla... (se desplaza hacia atrás de la mesa y se acuesta boca abajo. Empieza a bucear y el sonido del bla bla bla se torna acuático. Bucea boca abajo, cambia de dirección, luego cambia de lado, por momentos parece un acto sexual con la mesa, cuando está buceando boca arriba, da un bote sobre al borde y cae al piso. Luego se levanta como un resorte)

Yo intuía que tampoco podía fiarme de mí mismo  
y me parecía razonable pensar así  
(incluso mucho más allá de la “duda metódica” cartesiana),  
necesité de unos cuantos “totazos” contra el mundo,  
a través de enamoramientos, chismes,  
relaciones por conveniencia, celos de amor  
y celos artísticos, diplomacia con “dobles sentidos”...  
realidades que hacen parte de la vida cotidiana  
y para las cuales ella se constituye en un proceso de aprendizaje cultural  
que puede desembocar en complicadas formas de “nihilismo popular”  
de sin sentido de todo, de ausencia de verdad,

(Vuelve al piso, al lugar exacto donde cayó de la mesa)

Nadie sabe cuál verdad reproducir.

Pues ninguna merece tan alta dignidad.

Me conozco suficiente para saber que no la digo.

Mis amigos son una sartén de huevos fritos  
estallados.

Los estoy volteando para que no rieguen  
la poca yema que les queda.

¿Dónde está la mano del titiritero  
de carne y sueños  
que amenaza con desbaratar el teatrino  
de tu casa inhóspita?

Ruégale que una vez tumbado le practique  
el exorcismo que lo libre de otros sufrimientos  
tal vez peores en sus marionetas.

(Vuelve a incorporarse como un resorte y se sienta sobre la silla de la salita que está de frente  
al público. Durante el resto del monólogo jugará con ella y con el espacio desde ahí)

No existe una sola manera de acceder a este estado  
de la carne y de la conciencia  
en el que toda certeza se desvanece sin avisar,  
a esta guerra de acusaciones  
sobre lo que ha pasado dentro de nosotros  
respecto de los otros que nos acompañan.  
Tampoco es posible reconocer la voz de uno mismo  
a través de la maraña de intervenciones  
en estos diálogos irracionales hasta el extremo,  
porque hay encubrimientos, pactos secretos,  
alianzas, deseos de lastimar a propósito... y a la vez  
lástimas, temores de lastimar a alguien que uno quiere mucho  
y que además odia también, y temor de que tus defendidos  
no te quieran y pretendan lastimarte.  
Incertidumbres abismales sobre las intenciones de los demás  
cuando ya están en el centro de tus emociones,  
en la posición precisa para estallar como un carro-bomba  
puesto en el lugar preciso de tus órganos vitales,  
en la profundidad emocional del intestino grueso,  
a lo largo del amor con que te tiras un pedo en una reunión familiar,  
y luego echas a reír sin saber de sus sensaciones de asco,  
de risa, de complicidad, de sorpresa, de cada una de sus vidas

formadas únicamente para estar preparadas a desencadenar los gestos  
que les vi en el instante liberador del frotamiento  
cálido y suave de un airecito gástrico entre los bordes carnosos de mi ano.  
Incertidumbres totales sobre el sinnúmero de relaciones que pueden  
haber establecido ellos a costillas tuyas, de las noches asquerosamente  
alegres, en que tu te has convertido en el motivo de sus carcajadas  
sin saberlo, y del pequeño bache abierto en el amor que tu amada dice tenerte  
cuando te lo dice y duda. ¿Lo has percibido?  
Un hábil cambio de tema, un casual encuentro con un amigo de hace años,  
un ataque de locura amorosa delirante mientras silencio  
con un beso tu boca inquieta... ¿Lo has percibido?  
Construimos nuestra desconfianza sobre aquellos que están cerca,  
aquellos a quienes más queremos. Sus bases son nuestros temores,  
nuestras pasiones más bajas, el deseo de todo aquello que nunca nos han hecho,  
ya no el miedo a lo desconocido como pensaba Freud,  
sino el deseo de los dolores desconocidos, sentidos y propinados a otros.  
La necesidad de comunicarnos de una manera eficaz,  
lastimándonos los unos a los otros.  
¡Bienaventurados los que provocan el sufrimiento en sus hermanos  
porque ellos no están nunca solos!  
¡Bienaventurados los que saben del sufrimiento de otros y no hacen nada  
porque a ellos nunca les faltara su propio sufrimiento!  
¡Bienaventurados los que gozamos con estos cuadros patéticos  
y no evitamos los sentimientos del abismo,  
porque seremos llamados artistas, idolatrados como dioses!

(Bruscamente, rompe el punto fuerte del final de monólogo)

- Bla, bla, bla... (va al tablero y termina de escribir)



*En el renglón de arriba, continuando:*

**CAMPO CULTURAL, DIÁLOGO ---- CAMPO TEATRAL, DIÁLOGO IRRACIONAL**

*En el renglón de abajo, continuando:*

**OTREDAD, SUBJETIVIDAD.**

**3ER. RENACIMIENTO ---- YO ---- BLA, BLA, BLA**

- Bla, bla, bla... (se toma su tiempo para sentarse, mientras termina su exposición magistral. Al final, queda sentado en silencio en la misma silla donde empezó mirando al auditorio, dominándolo)... - ¿Alguna pregunta?

Santafé de Bogotá D.C., agosto de 1998



## FICHA TÉCNICA DEL MONÓLOGO DE SUSTENTACIÓN DE MONOGRAFÍA DE GRADO

El monólogo fue concebido bajo la influencia muy fuerte del “Teatro Pobre” de Grotowski. Los requerimientos y necesidades técnicas son mínimos. Sin embargo, se le pueden acomodar luces (sería deseable, por lo menos, contar con una luz cenital roja sobre el centro de la mesa y varias luces azules y verdes sobre la salita del proscenio, el resto del escenario puede tener iluminación plana con reflectores amarillos).

Lo mínimo necesario para la presentación es:

- Una mesa de madera de 3 x 1,5 metros.
- Seis sillas.
- Un tablero de acrílico, marcador borrable e implementos de maquillaje (base líquida y lápiz delineador negro).
- Una camisa de fuerza para loco.
- Un escenario (preferiblemente no elevado, puede ser en una sala o salón para unas 40 a 50 personas).
- Iluminación plana o los reflectores de colores como indiqué más arriba.

Tiempo de duración: 30 minutos.



**ANEXO 3: COMENTARIO SOBRE OTROS  
MATERIALES ETNOGRÁFICOS Y FUENTES  
MENOS APROVECHADOS**



## **COMENTARIO SOBRE OTROS MATERIALES ETNOGRÁFICOS Y FUENTES MENOS APROVECHADOS**

En el segundo semestre de 1996 hice un intento de ficha para analizar textos de teatro, en una época en que creía que una parte de la investigación podría ser en archivo.

En enero de 1997 hice otro intento de ficha, esta vez para analizar las actitudes corporales y el aspecto de transeúntes destinados a convertirse en los “personajes” de los jóvenes del grupo. Pero ese intento fracasó : era demasiado experimental.

He realizado entrevistas en muchos momentos de la investigación. Considero valiosas especialmente las de opiniones del público después de la segunda presentación en Mesitas, en diciembre de 1996, la de Italo en mayo de 1997 sobre su visión del montaje de diciembre de 1996 y las de los niños de El Pedregal después de su primera presentación en agosto de 1997. Las entrevistas que hice a los jóvenes de Horizontes y algunos talleres grabados de esa época son interesantes, pero igual que las fichas : demasiado experimentales. Había transcrito varias de ellas, pero el destino no quiso que reposaran entre estas otras hojas (además, para qué engrosar más el mamotreto).

Tengo unas fotos muy buenas de los montajes realizados en Mesitas. Las del primer montaje de los niños de El Pedregal se velaron.

Los quedo debiendo para otra ocasión