

Colombia: La radiografía de un país a través de su teatro callejero. Encuentro Nacional de Teatro de Calle y Crítica

Beatriz J. Rizk

En medio de un nutrido público se presentaron nueve grupos de teatro callejero, o de espacios alternativos, capitalinos en el Parque Nacional de la ciudad de Bogotá, durante dos días que fueron maratónicas jornadas, complementadas por sesiones de crítica, durante el Encuentro Nacional de Teatro de Calle y Crítica que tuvo lugar del 14 al 17 del julio del 2005. Los críticos invitados fueron Carlos José Reyes, quien nos acompañó en la sesión inaugural de la crítica; Gilberto Bello, Fernando Duque Mesa, y la autora de estas líneas.

El evento se inició con la obra *El destino del Caminante*, escrita y dirigida por Carlos Araque del grupo Vendimia Teatro que lleva 18 años en el oficio. Una parábola del camino que se remonta a la época mitológica no sólo de un pasado sino de muchos (las referencias a diferentes contextos son obvias, empezando por los griegos con el viaje de Ulises; el hispánico del que se nutre obras como *A la diestra del Dios Padre* y el afro con sus leyendas de los ritos de pasajes, entre otros) se convierte en un espectáculo multi-color cuya fluidez, empero, al pretender el personaje principal recorrer grandes distancias, se ve entorpecida por el estrecho espacio elegido para la representación: una especie de glorieta encubierta. Un caminante, antes de caer en las “garras” de la Lechuza (la muerte vestida de negro), tiene la opción de recurrir a cuatro puertas, tal como un pájaro Pujuy, “abridor” de caminos, se lo advierte. Una de ellas esconde al amor, en la hija de la luna o Xtabay, simbólicamente vestida de rojo y metida en una jaula florida. Las otras dos representan a la guerra, en la “última ciudad” habitada por fantasmas vestidos de blanco en la que vive “el hombre de las manos de sangre” y la riqueza interpretada por un Búho (en el carnaval casi siempre representa al diablo), apropiadamente vestido de amarillo, dispuestos los personajes en los

cuatro puntos cardinales. Sin embargo, y de acuerdo al diálogo explícito, aunque todo parece ser un reflejo de lo que ya pasó, de lo que ya no existe (inclusive el amor), el caminante conserva la esperanza de salir adelante. No hay duda que al visitar estos “lugares de la memoria” simbólicos se está apuntando hacia la reconstrucción de una realidad en la que no sólo los estamentos del poder sino también los sistemas del significado están en crisis.

Otra obra de proporciones épicas es *Aterra* del grupo Luz de Luna, creación colectiva, bajo la dirección de Rubén Darío Herrera. Con 18 años batallando en los espacios alternativos, en esta ocasión el colectivo abarca un proceso histórico que nos lleva desde la pre-historia al comenzar la obra con formas amorfas que salen de costales y se convierten en miembros de sociedades primitivas en las que el sentido participativo y ceremonial es fundamental, hasta su destrucción con la llegada de forasteros armados con una cruz y su consecuente erradicación y mudanza forzosa a las grandes ciudades, para cubrir el desplazamiento interno y continuo como tema primordial de gran parte del pueblo colombiano (la cifra de los desplazados actual se aproxima a los tres millones de personas). Nos enfrentamos aquí a la necesidad del pueblo de contar su propia historia que, en este caso, apunta al vasto genocidio cultural cometido por la primera instancia globalizadora en nuestro continente, con la llegada de los españoles, y culminando con la globalización actual, de signos culturales y económicos norteamericanos, y difundida sobre todo por los anestésicos medios de comunicación. El concepto de la desterritorialización se agudiza al moverse una significativa parte de estas grandes masas poblacionales de la época pre-modernista a la globalización sin ni siquiera pasar por una etapa modernista. El cuerpo toma prioridad para expresar primero la alegría de la fiesta comunitaria, con reminiscencias bacanales incluida la repartición de chicha y pan, al son del tambor africano, aunando varias comunidades marginales que conforman el Pacífico colombiano, lugar en el que se inspiraron los autores, para luego producir el dolor y la desesperanza en su deambular físico (por varios espacios del parque al que el público se vio incitado a seguir), hasta llegar al sitio urbano en el que la imagen de unas inhóspitas antenas parabólicas parecen marcar el fin de su peregrinaje. Estamos ante una poesía de rupturas, pero también de regresos hacia “un pasado de sueños donde crecen las secretas plantas del poema,” de afirmación de una identidad en donde el concepto de integridad pese a las adversas vicisitudes actuales se manifiesta en su rechazo, por ejemplo, de los obvios mendrugos de pan que les ofrecen los burócratas. El ambicioso ciclo que cubre la obra, justo por su vasta magnitud, a veces

tiene problemas con el ritmo como cuando la acción se interrumpe para dar paso a un poema grabado que redundantemente apunta a lo que ya estamos viendo en escena.

El tema de *Los desplazados* vuelve a aparecer en la obra que lleva este nombre, por el veterano grupo Ensamblaje-Teatro que celebra su vigésimo aniversario, bajo la dirección y dramaturgia de Misaél Torres. Actor, relator de cuentos y ganador de varias becas y premios a través de su extensa trayectoria, Torres se sumerge, una vez más (esta obra es la número cuatro),



Ensamblaje-Teatro

en el imaginario popular de la obra cumbre de García Márquez, *Cien años de soledad*, en la obra plástica de la pintora Débora Arango, y en el libro de poemas *Señal de cuervos* de Juan Manuel Roca, para entregarnos una “tragedia criolla” en la que el tema tabú del incesto entre hermanos que recurre en la obra macondiana se une al peregrinar de una familia desplazada. El clan está compuesto esta vez por una “enorme matrona” y su hija embarazada (inevitable referencia a la abuela y su nieta, la cándida Eréndira) acompañadas por un viejo coronel delirante en el que reconocemos la casta de los Aurelianos, un ciego quien guía la carreta en la que viajan tirada por un vistoso caballo alámbrico y un gitano quien

cumple la función de llevarse al hijo de la indefensa parturienta quien será el padre de un “abuelo que morirá al tronco de un árbol y cuya descendencia será borrada de la faz de la tierra.” Este teatro, aun cuando está diseñado para los espacios abiertos, es un teatro de actor; del “actor festivo” que

encarna personajes absolutamente delineados en donde lo gestual se une al elemento oral para darnos actuaciones pulidas que hablan de un entrenamiento riguroso. De especial mención es Mérida Urquía que en el papel de la matrona se convierte en ese arquetipo gigante de la mujer “patriarcal,” al servicio de la tradición, que no tiene reparo en sacrificar a su propia hija con tal de preservar las “buenas” costumbres. Por supuesto, la *Madre Coraje*, con carreta y todo se hace presente pero también, y por encima, la Bernarda Alba lorquiana se insinúa acompañada por el ambiente rural que tanto en Andalucía como en la Costa Atlántica colombiana se nutre de leyendas, supersticiones, de la comunicación directa con los muertos cuyas sillas vacías se conservan, y de la religiosidad popular a veces tan mal entendida. El mantener el alto voltaje que se requiere para transmitir este contexto se ve disminuido por carencias en el ritmo y, sobre todo, por la inserción de una escena en la que dos títeres representando a los gemelos enamorados hacen explícito su amor el uno por el otro, lo que a todas luces parece ajena a la de otra forma lograda producción.

El Teatro Experimental de Fontibón, con 25 años en el campo y a cargo de la infra-estructura de este encuentro, se hizo presente con la obra *Elegía o del abandono*, dirigida por Ernesto Ramírez; un acto de solidaridad



El Teatro Experimental de Fontibón

con las víctimas del terremoto que en 1999 azotó la región cafetalera del país. No hay una propuesta dramaturgica *per se*, aunque nos están contando una historia, la de un pueblo despreocupado y alegre que de pronto se convirtió en “un jinete montado sobre un potro salvaje, la tierra.” La mimesis de la tragedia la encarnan los actores, en los que se nota un esmerado entrenamiento corporal en las diferentes coreografías empleadas, mediante el uso de la utilería. Lluvias de retazos color tierra parece que los ahogaran, los tubos con los que simulan construcciones se van desmoronando, el barro con que empiezan a cubrir parte de sus cuerpos y caras termina por enlodarlos, la música que comienza por los ritmos tropicales termina en estridencias minimalistas; todos los códigos se conjugan para dar paso a la tragedia que se representa en escena para que a pesar de tanta zozobra y violencia que los circunda no se olviden de estas víctimas involuntarias de la naturaleza.

Por su parte, el experimentado grupo TECAL, fundado en 1978, y teniendo a la cabeza el equipo de Mónica Camacho y Crispulo Torres, participó con su viajado y aclamado espectáculo *El álbum*, con dramaturgia y dirección de Torres. De un esteticismo obvio, en el momento que los once intérpretes



TECAL

salen pintados íntegramente (cuerpo y cara) del color que los representa: los padres panaderos aparecen de blanco; la hermana “honguito” de rosa; los parientes pobres de amarillo ocre; el amigo que se tragó “una bola de fuego” de rojo, la prima y su marido, el soldado, de verde; la pariente rica enamorada de un televisor de azul y el hermano inmigrante, en Nueva York, de negro, la obra trasciende lo visual al apelar a la ficción. Luego de posar como “estatuas” en un contexto absolutamente ciudadano, estas estampas de la pequeña burguesía empobrecida van cobrando vida a través de una niña quien como Alicia, la del país de las maravillas, de Lewis Carroll, nos hace entrar en un mundo en donde el realismo mágico prevalece por encima de toda realidad. Las “fotos” interactúan denotando comportamientos sociales, a veces convencionales, en donde, de paso, se refleja la inquietud de una juventud sin muchas alternativas otras que la emigración, el dejarse llevar por los efectos de los estupefacientes, o alienarse completamente por consecuencia de los medios de comunicación (en este caso la televisión). Radiografía de la clase media en decadencia, o memoria de un pueblo que quiere quedar registrado en el álbum de los recuerdos antes de que sus particularidades desaparezcan, la obra es altamente efectiva tanto por los elementos visuales como por los textuales.

De más breve trayectoria teatral pero igualmente impactante por su aspecto visual como referencial fue *Piel y cemento* del grupo Teatro Luna Lunar, con dirección y dramaturgia de Helena Neira y Jorge Rodríguez. Seguimos en el ambiente urbano en donde la conjugación de los diferentes códigos que alimentan el espectáculo – la plástica (los cuerpos semidesnudos de los bailarines están totalmente pintados con motivos geométricos y colores representando el betún y el asfalto de la ciudad), el uso medido del espacio, la música, los cuerpos que bailan y se deslizan y recrean movimientos a veces mecanizados a veces liberadores ejecutados con nitidez inusitada – se aúnan para plasmar el desarraigo de una vida monótona y rutinaria de un burócrata no conformista. Singularizado el personaje principal entre un grupo de oficinistas que entran de manera uniforme a la escena al principio de la obra, queda atrapado por “las fuerzas en pugna” (las pieles), representadas por cuatro danzantes que lo envuelven, atrapan, y llegan a inmovilizarlo con tiras de plástico, obvio símbolo de la civilización occidental globalizante. Su única conexión con el resto de los mortales es cuando se cruza con ellos por las calles cual resquicio necesario para continuar su lucha interna. Nos trae a la mente el cuento paradigmático y llevado a las tablas por el grupo Teatro del Escorpión de Uruguay en 1998, *Bartleby, el escribiente*, basada en el

cuento homónimo de Herman Melville (escrito en 1853), en el que un insignificante empleado de una oficina de escribientes se niega a participar en la establecida burocracia de su medio hasta el punto de acarrear su propia destrucción. El final de *Piel y cemento*, al contrario, conlleva un elemento positivo al despojarse de su terno tradicional y volver a su indumentaria original liberándose aparentemente de las fuerzas ocultas que lo asedian en busca de una armonía utópica. Como en algunas de las obras expuestas antes (*Aterra*, *Los desplazados*), ésta parece apuntar al regreso a “la tradición,” simbolizada por la vida rural, y “desde allí resistir” como antídoto contra la presente y alienante globalización, señalado ya por varios estudiosos de la realidad latinoamericana (Achugar 1996).

Otro grupo joven dedicado al virtuosismo corporal, esta vez en zancos, es el grupo Nemcatacoa, que estuvo presente con la obra *El momento justo antes de la muerte*, bajo la dirección de Fredy Torres. Usando la metáfora universal que asocia la vida con un halo pasajero, o con el sueño calderoniano, en calidad de pretexto, el grupo nos entrega un vistoso y pulido espectáculo en que los colores (el gris plateado del atuendo de los “seres de largas piernas,” unido al rojo del moribundo, con un fondo en que se destacan la silueta blanca de dos árboles recortados en el espacio en que se adivina el atardecer) y la acrobacia coral en el manejo de los zancos se fusiona de manera brillante. No se puede pasar por alto que una de las funciones esenciales del teatro, especialmente el que se hace en espacios abiertos, es divertir, entretener a los paseantes y, en este sentido, Nemcatacoa cumple a cabalidad su cometido.

Por su parte, el veterano y más antiguo de los grupos presentes, el Taller de Teatro, bajo la dirección de Jorge Vargas y Mario Matallana, trajo un espectáculo en el que está presente la recuperación de ejercicios circenses lo que ha sido una preocupación constante del grupo quien abrió una Escuela Internacional de Teatro Callejero y de Circo en el Departamento del Huila, al sur del país, en donde desde hace varios años preparan maromeros, malabaristas y acróbatas en tareas de re-apropiación cultural de rescate del circo y la comparsa. Apostando por el retomar la calle con toda su carga simbólica y social, al interrumpir en lo cotidiano, esta vez el grupo presentó un repertorio de ejercicios, entre los que entraron los zancos, los monociclos, lazos amarrados a un árbol gigantesco por el que se desliza y se hacen ejercicios de equilibrio, una rueda inmensa en la que se insertan los acróbatas en el medio también realizando proezas que desafían la gravedad, con un

resultado disparate al hacerse evidente que unos ejecutantes estaban mejor preparados que los otros.

Finalmente, el grupo Fundación Cultural Chiminigagua, liderado por el actual congresista Venus Albeiro Silva, se presentó con *Vive y deja vivir*, de la autoría de Silva con Carlos Castillo, una obra en la que el énfasis también está en el formato al utilizar la revista de tandas. En ella se integran tres *sketchs* intercalados por ejercicios físicos en los que participan casi todos los integrantes del grupo, saltando con maestría y precisión por encima de los cuerpos acostados de los compañeros en fila, o parados sobre la cabeza con las piernas abiertas en forma de tijeras. El segundo y tercer *sketch*, no exentos de humor, apuntan a la crítica de una sociedad cuya propensión al dogmatismo y a la retórica, característica de los usuarios del poder, se reproduce en una escena que evoca a las instituciones con su aglomeración de sillas y el consabido juego alrededor de las mismas, sobre las que se sientan los actores musitando por todo texto un literal “bla, bla, bla,” o a través de un director de orquesta que utiliza su posición jerárquica para sacar afuera a quien no se acomode a sus designios. El primer *sketch* es el que, desde un punto de vista femenino, es problemático, al concentrarse y ser blanco de las bromas, y exageraciones aparentemente producidas por una operación de cirugía plástica, los senos de una chica que de manera obvia se proyectan fuera de la blusa. Es difícil pedirle a una sociedad acendradamente patriarcal que produzca imágenes que no lo sean, pero en una obra en la que se predica la tolerancia, como afirma la frase con la que finaliza: “La libertad de uno termina cuando comienza la libertad de otro,” nos hace pensar de manera indefectible en que no hay libertad posible, al menos para un gran segmento de su población, mientras la mujer (e incluyendo, de paso, todos aquéllos y aquéllas cuyas preferencias sexuales difieren de la “nomativa” heterosexualidad) siga atrapada por convenciones y estereotipos devaluadores impuestos por los hombres. Chiminigagua, con 19 años de trabajo artístico y cultural ha desarrollado en Bosa, población marginal alejada a la capital que ya cuenta con más de 500,000 habitantes, en su mayoría colonos rurales o descendientes de los mismos, una labor comunitaria como pocas otras entidades de este tipo en el país. Ocupando ya varias sedes y habiendo rehabilitado espacios libres para el beneficio de la comunidad, integran en su programación fuera de la presentación de sus espectáculos, foros, talleres, programas de capacitación tanto artística como deportiva, y de habilitación comunal que los ha llevado a integrarse a la vía política para asegurar un mayor crecimiento.

En su totalidad las obras vistas representan un conjunto de productos culturales que gravitan alrededor de una situación social, política e histórica específica. Se erigen en un sistema productor de significados que constituye una poética particular con la que por encima de “imaginar” una comunidad, la están construyendo, en tanto que ciudadanos “performeros” que intentan legitimar su inserción en un discurso, en el de la nación, tanto ideológico como cultural, que en términos generales siempre los ha excluido. El teatro callejero colombiano, como sus fiestas populares y carnavalescas, no es el único en la América Latina en el que la disensión a un discurso “oficialista” o el afán de integración a una supuesta identidad nacional se hace visible, como bien ha hecho notar Lola Proaño-Gómez (2002) y Andrés Carreiro (2003) en el teatro argentino y/o brasileño, respectivamente; o Luis Ramos-García (1998), en cuanto a su contrapartida en el Perú; o Gustavo Remedi (2004) en su inquisitivo ensayo sobre las comparsas uruguayas y Daniel Goldstein (2004) en su estudio de la fiesta popular de San Miguel en Villa Pagador, en Bolivia. Lo que quizás lo hace diferente, y por supuesto paradójico, es el haber entendido esta misma “oficialidad” la importancia de estos eventos culturales y apoyar, aunque sea a veces con nimios fondos, las iniciativas de un movimiento teatral que se ha caracterizado siempre por su tendencia organizativa como da fe la incipiente Red Capital de Teatro Callejero (iniciativa gestora de Mónica Camacho y Misaél Torres, entre otros), en cuyo nombre se efectuó este encuentro. En el momento en que escribo estas líneas (julio de 2005), Bogotá está envuelta en una programación precarnavalera por parques y plazas de la ciudad que incluye un desfile de Orgullo Gay, un festival de salsa, otro de Ritmos y Tradiciones Populares del Mundo y presentaciones de danza, además de teatro. La actividad culminará el 6 de agosto próximo, fecha escogida por decreto para el Carnaval de Bogotá (en que se conmemora la fundación de la ciudad en 1538), que estará compuesto por un desfile de 30 comparsas, grupos musicales, de danza y de teatro. Bogotá recupera, de esta manera, “oficialmente” una tradición que le es propia a su vida cultural y que sus teatreros se han ganado a pulso, como bien señala Rubén Darío Herrera:

Hoy podemos decir que quizás como cultores no hemos bajado los índices de violencia pero si hemos propiciado una comunidad valiente, capaz de tomarse las calles y los salones comunales para recrearse; una comunidad decidida a revelarse cuando le violan sus derechos, una comunidad de artistas que ha ganado respeto por su labor. (2004)
El apego a sus “cosas” populares tradicionales, a la ritualidad, a la

oralidad que está en la base de su literatura y de sus artes escénicas (ver Rizk 1990), quizás sea, al decir del periodista Daniel Samper Pizano (respondiendo recientemente a varios estudios incluyendo uno publicado en la revista *Time*), una de las razones por las cuales los colombianos, aun en medio de un país con elevados “niveles de violencia, desempleo, inseguridad callejera, corrupción administrativa y desigualdad social” sea uno de los pueblos más felices del mundo (2005). En realidad, con “3,730 fiestas realizadas en cada año lectivo,” incluidos 143 carnavales, entre ellos el de Barranquilla declarado en 2003 por la UNESCO como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad, si no es el más feliz por lo menos sí es “una de las naciones más festivas de la tierra” (González Pérez 2005: 52; sobre el Carnaval de Barranquilla ver Rey Sinning 2004).

Miami

Bibliografía

- Achugar, Hugo. (1996). “Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios)” *Revista Iberoamericana. Crítica cultural y teoría literaria* 176/177: 837-44.
- Goldstein, Daniel M. (2004). *The Spectacular City: Violence and Performance in Urban Bolivia*. Durham: Duke UP.
- González Pérez, Marcos. (2005). *Carnestolendas y Carnavales en Santa Fe y Bogotá*. Bogotá: Intercultura.
- Herrera, Rubén Darío. (2005). “El carnaval de la alegría,” *Teatro en la calle: ciudad y fiesta*. Publicación de la Red Capital de Teatro Callejero 3.
- Proaño-Gómez, Lola (2002). *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73*. Buenos Aires: Atuel.
- Ramos-García, Luis. (1998), “El teatro callejero peruano: proceso de cholificación,” *Gestos* 13.25: 105-16. Remedi, Gustavo. (2004). *Carnaval Theater: Uruguay's Popular Performers and National Culture*. Trad. Amy Ferlazzo. Minneapolis: Minnesota UP.
- Rey Sinning, Edgar. (2004). *Joselito Carnaval: Análisis del Carnaval de Barranquilla*. Bogotá: Plaza & Janes Editores.
- Rizk, Beatriz J. (1990). “El teatro de la calle en Colombia,” *Expresiones colectivas en el teatro y en los espectáculos populares*. Ed. Lucía Fox Lockert. East Lansing: Imprenta la Nueva Crónica.
- Samper Pizano, Daniel. (2005). “País feliz,” *El Tiempo*, 9 de marzo.