



SOCIEDAD
& ECONOMÍA

N° 45

Ene - Abr 2022

Créditos fotografía: autores.

¡Arriba el telón!: teatro comunitario y jóvenes en la ladera de la ciudad de Cali

Arriba el telón!: community theater and young people in the hillside of the city of Cali

Edgar Muñoz-Morales¹

Universidad del Valle, Cali, Colombia

✉ edgar.munoz@correounivalle.edu.co

🆔 <https://orcid.org/0000-0001-6980-9535>

Jan Grill²

Universidad del Valle, Cali, Colombia

✉ jan.grill@correounivalle.edu.co

🆔 <https://orcid.org/0000-0002-3467-3735>

Recibido: 15-02-2021

Aceptado: 07-07-2021

Publicado: 15-12-2021

1 Magíster en Epidemiología.

2 Doctor en Antropología Social.

Resumen

El objetivo de este artículo es explorar el espacio de práctica del grupo Arriba el telón, tanto en su capacidad para generar una transformación de sus participantes como en su potencial para desarrollar una crítica frente a las dinámicas de opresión circundantes. La metodología utilizada fue la etnografía, con un trabajo de campo de 18 meses de duración enfocado en las prácticas del teatro Arriba el telón del barrio Terron Colorado en la ciudad de Cali. También, se realizaron entrevistas semiestructuradas y visitas al teatro Esquina Latina, mentor del programa "Jóvenes, teatro y comunidad", al que pertenece Arriba el telón. Entre los principales resultados, se encontró que el espacio de práctica de Arriba el telón permite que los jóvenes tengan un proceso de reflexividad relacional con su entorno barrial, desarrollen estrategias de resistencia frente a la opresión y transformen sus contextos a partir del trabajo con sus voces y cuerpos.

Palabras clave: etnografía; teatro popular; animación cultural; *performance*.

Abstract

The objective of this article is to explore the practice space of the group Arriba el telón, both in its capacity to generate a transformation of its participants and in its potential to develop a critique of the surrounding dynamics of oppression. The methodology used was ethnography, with 18-month fieldwork focused on the practices of the Arriba el telón theater group in the Terron Colorado neighborhood in the city of Cali. Semi-structured interviews and visits to the Esquina Latina theater, mentor of the "Jóvenes, teatro y comunidad" program, to which Arriba el telón belongs, were also conducted. Among the main results, it was found that the practice space of Arriba el telón allows young people to have a process of relational reflexivity with their neighborhood environment, develop strategies of resistance to oppression and transform their contexts from working with their voices and bodies.

Keywords: ethnography; popular theater; cultural animation; performance.

Financiación

La presente investigación tuvo financiación de la *Wenner-Gren Foundation* mediante el grant 9916 otorgado para la realización del trabajo de campo de la tesis doctoral: *Unraveling theatre for young people: performance and agency in Cali's Community theaters* y parte de los resultados fueron presentados en el XIII Congreso Nacional de Sociología "60 años de la sociología en Colombia".

Conflicto de interés

Los autores declaran no tener ningún conflicto de interés en la publicación de este artículo.



Este trabajo está bajo la licencia **Atribución-No-Comercial 4.0 Internacional**

¿Cómo citar este artículo?

Muñoz-Morales, E. y Grill, J. (2022). ¡Arriba el telón!: teatro comunitario y jóvenes en la ladera de la ciudad de Cali. *Sociedad y economía*, (45), e10211015. <https://doi.org/10.25100/sye.v0i45.11015>

1. Introducción

En el quiosco del centro recreativo Tory Castro, del barrio Terrón Colorado, una veintena de jóvenes están listos para el ensayo teatral. Una de las participantes, en voz alta, cuenta “siete y ocho”, sincronizando el espacio y el tiempo del ensayo con todos los presentes. Los jóvenes toman sus posiciones y antes de arrancar se miran entre ellos y revisan la imagen que proyectan como grupo. A través de una danza con cuchillos de cartón y de onomatopeyas como ladridos y maullidos, el grupo reproduce un duelo a muerte entre pandillas. Al final, después de cinco vueltas a la imagen y dubitativos con la idea de hacerla una vez más, la animadora teatral los motiva a continuar: “Bienvenidos al arte de la repetición, el teatro”.

En los párrafos siguientes, este artículo abordará, a través de un acercamiento etnográfico, uno de los procesos comunitarios y juveniles del teatro Esquina Latina, denominado Arriba el telón. Funciona en el barrio Terrón Colorado, ubicado en la comuna uno, zona de ladera de la ciudad de Cali, Colombia, considerada un área marginal con una mayor prevalencia de dinámicas de opresión y violencia (Urrea y Quintín, 2001). El artículo da cuenta de cómo, a través de la repetición y el ensayo, este grupo teatral produce espacios artísticos, de convivencia, reflexión comunitaria y transformación. Estos hallazgos se relacionan teóricamente con la animación sociocultural y el *performance* político, y enfáticamente con la liminalidad (o espacios liminales) para explorar las posibilidades de transformación social. En ese sentido, el objetivo de este texto consiste en explorar el espacio de práctica del grupo juvenil Arriba el telón, tanto en su capacidad para generar una transformación de sus participantes, como en su potencial para desarrollar una crítica frente a las dinámicas de opresión circundantes.

De la misma manera, se revisarán brevemente los principios del teatro comunitario y su desarrollo en Latinoamérica, se contextualizará la animación sociocultural (Úcar, 1999; Yúdice, 2002) y el *performance* político (Flynn y Tinius, 2015) en tanto guías teóricas de todo el proceso. También, se describen las relaciones

comunales del grupo Arriba el telón observadas en el trabajo de campo y el contenido artístico de una de sus obras. Todo esto en función del trabajo de campo realizado y la idea de mostrar principalmente la práctica teatral como asunto investigativo. Las diferentes fases del trabajo de campo realizado contaron con la aprobación del Comité de Ética de la Facultad de Salud de la Universidad del Valle, de Cali. Este artículo pretende mostrar un ejemplo del teatro comunitario y sus posibilidades de afrontamiento de las dinámicas opresivas en los territorios.

2. Antecedentes del teatro comunitario en Latinoamérica

El teatro comunitario ha tenido a lo largo de su historia muchos nombres, conocido también como teatro popular (Lawrence, 2013), teatro aplicado (Motos, 2012), teatro de vecinos (Scher, 2010), entre otros. Esta expresión artística ha tenido un desarrollo ininterrumpido en Latinoamérica desde la década de los años cincuenta (Fernández, 2013) y ha estado vinculado a procesos de movilización, reflexión y crítica contra las dinámicas de opresión. Dentro de sus desarrollos más notables, está el teatro del oprimido de Augusto Boal (1995), desarrollado en Brasil, y el movimiento del teatro comunitario argentino contemporáneo (Fernández, 2013). Estas iniciativas se encuentran hoy en día agrupadas en la “Red latinoamericana de teatro en comunidad”, donde se reúnen propuestas que conciben al teatro como una experiencia cultural de aprendizajes colectivos, que posibilita la transformación social. En términos políticos, el teatro comunitario parte de la idea de que todas las personas pueden desarrollar su creatividad si se les brinda la oportunidad de hacerlo y, por lo tanto, el ejercicio artístico no constituye un privilegio reservado para los que acceden a una formación profesional, sino un derecho de las colectividades (Mercado, 2017). En ese sentido, esta aproximación artística ha crecido en espacios y con líderes poco convencionales, se ha tomado las calles y ha incluido a los vecinos de los barrios donde funciona, sus vivencias y

relatos, involucrándolos a las obras teatrales que produce (Scher, 2010).

El teatro comunitario es una apuesta social que nació en las comunidades y se ha mantenido en ellas. Toma distancia del teatro canónico porque no amarra su producción a la mimesis literal de un texto dramático, ni a las puestas escénicas destinadas a los escenarios tradicionales. En ese sentido, el teatro comunitario se conecta con la animación sociocultural y con el *performance*, teorías que han integrado intereses artísticos y comunitarios en explicaciones vívidas del teatro con sentido político.

3. Teatro comunitario, animación sociocultural y *performance* político

La práctica del teatro comunitario se soporta en la creación de espacios de trabajo grupal. El hecho de pensar el ensayo como un derecho colectivo hace que el acceso al teatro no esté supeditado por las aptitudes actorales de las personas, sino por el deseo de actuar en una obra (Mercado, 2017). Esta aproximación hace que el teatro comunitario defienda la acción misma de la actuación como un acto de resistencia (Pavlovsky, 2015; Bidegain, 2007). La creación colectiva genera en términos del *performance* un “*communitas*” que integra y posibilita la emergencia de una representación teatral. El “*communitas*” es, entonces, esa acción teatral que es producida en conjunto y no reposa solamente en un individuo y su trabajo aislado (Diéguez, 2014).

En ese sentido, la animación sociocultural es para el teatro comunitario tanto una teoría como una metodología de trabajo. En tanto teoría, la animación sociocultural sitúa a las prácticas artísticas en el escenario de la vida democrática y concibe la transformación personal en el convivio de las prácticas artísticas colectivas, no jerarquizadas (Úcar, 1999; Yúdice, 2002). Así, a manera de metodología de trabajo, la animación sociocultural crea contenido teatral a partir de la improvisación y el pulimiento de las ideas en el espacio del ensayo. Esta categoría se originó a mediados de la década

del cincuenta en Europa y fue apropiada en América Latina en la década de los ochenta. La animación sociocultural, etimológicamente, proviene de la doble raíz latina *anima* y *animus*, las cuales remiten al concepto de acción, de poner en acción algo o actuar sobre algo y ampliamente también significan dar vida a algo. Por lo tanto, la animación es un término que se refiere al movimiento, a dar vida a algo mediante la acción (Aguirre *et al.*, 2017).

La animación sociocultural quizás caló bien dentro de los grupos teatrales de principios de la década de los setenta en Colombia por el antecedente del teatro del maestro Enrique Buenaventura, quien construyó una metodología denominada creación colectiva, que consistía en un proceso abierto y democrático en donde todos los participantes de una obra teatral, tanto actores, como ayudantes y demás personal asociado, tenían como tarea la construcción de la obra en sí misma (Jaramillo y Osorio, 2004). Teniendo en cuenta el desarrollo del teatro en Colombia, en la década de los años sesenta, cuando el maestro Buenaventura comenzó a trabajar con estas ideas, la creación colectiva generó una pequeña revolución dentro de los cimientos del teatro local y propició el acercamiento del teatro a los espacios comunitarios, principio fundamental de la animación sociocultural (Uribe, 2016).

Esta definición de creación colectiva está en sintonía con el teatro del oprimido de Augusto Boal (1995), el cual hizo popular, por esta misma época, una estrategia bastante conocida que introducía el trabajo corporal, la improvisación y la idea de eliminar las barreras entre el público y el teatro con la rotura de la cuarta pared, como formas de trabajo artístico para afrontar la opresión. Tanto el teatro del oprimido como la creación colectiva y la animación sociocultural dejan atrás el trabajo sobre el texto dramático como única forma de acercarse a la actuación. De esta manera, el teatro de autor, los grandes montajes y puestas escénicas eran reemplazados por el trabajo mancomunado, la improvisación y el minimalismo en favor de la introducción de las dinámicas comunitarias al teatro (Uribe, 2016).

La animación sociocultural permite entonces comprender el trabajo teatral más allá de su valor estético y enfoca la atención en el proceso comunicativo, pedagógico y relacional que el ensayo teatral produce. La importancia que tiene el espacio del ensayo en este proceso, como puente comunicativo entre la obra y la comunidad, nos remite al *performance* político (Flynn y Tinius, 2015), el cual está basado en la antropología teatral desarrollada por Victor Turner y Richard Schechner (1988; Schechner, 2004), a partir del trabajo clásico sobre los ritos de paso (Van-Gennep, 2004). A grandes rasgos, plantea que el hecho teatral no solo es trabajo estético, sino también una producción con extensas conexiones con el mundo social que las produce. El *performance* clásico destaca los efectos de la repetición y el ensayo sobre la persona durante la producción de un personaje dramático y conceptualiza al ser humano como un “sujeto liminal” (Harrop y Njaradi, 2013) que está en capacidad de desarrollar nuevas disposiciones corporales a través de los ‘comportamientos restaurados’.

La liminalidad es central en este artículo porque es una categoría que entiende el hecho teatral como un espacio, el cual está ubicado en algún punto entre la realidad y la ficción. La liminalidad es, por lo tanto, exploración e iteración, implica caminar entre los bordes, dudar de las cosas que se dan por sentado, disponer el cuerpo a nuevos aprendizajes y cuestionar la institucionalidad. La liminalidad implica un sentido comunitario, un aprestamiento al trabajo colaborativo y se conecta con la animación sociocultural en la medida en que ambas apuntan a la construcción de micropolíticas que implican transformaciones sociales y cambios orientados a una vida mejor. Antes de ser una idealización sobre la vida comunitaria, la liminalidad está en capacidad de abordar la angustia de la muerte y combatir la pulsión conducente al desarraigo en tiempos de opresión y de violencia (Diéguez, 2014).

En resumen, el *performance* hace referencia al acto que, a través de la repetición, es capaz de no solo mimetizar una escena teatral sino de crear una representación que simultáneamente contenga elementos ficcionales y rea-

les. En contextos opresivos, esas realidades no son otras que aquello que invariablemente se intenta callar, silenciar u olvidar (Pavlovsky, 2015). El *performance* es entonces una forma de aflorar contenidos problemáticos como la violencia a través del hecho artístico. Lo político, en el contexto del *performance*, hace referencia a la característica mancomunada del hecho teatral, a las formas mediante las cuales el teatro problematiza democráticamente la creación artística. Lo político dentro del *performance* se entiende como la manera en que el disenso, la crítica y el desacuerdo se ponen en marcha dentro del proceso creativo. Más que una visión programática del teatro o instrumentalista del mismo, lo político es un estilo de trabajo que alienta el conflicto y explora las relaciones de poder al interior de un proceso creativo.

La idea de la liminalidad nos lleva finalmente a la transformación que se presenta gracias a las iteraciones. En ese sentido, la transformación puede devenir del *performance* cuando las iteraciones terminan ofreciendo una reflexividad y una pedagogía que permite que el ejercicio artístico impacte tanto al público como al grupo actoral, generando cambios. Pero estas iteraciones pueden devenir en cambio cuando son incorporadas por los actantes. Es decir, cuando el enunciado de la obra se corresponde exactamente con la realidad del actante. El ejemplo obvio de esto es el *performance queer* en donde, lejos de ser una representación ficcional, el actante vive con su cuerpo, en lo real, el contenido de su *performance* (Flynn y Tinius, 2015).

Este último proceso es justamente denominado performatividad o actos performativos, que en esencia son diferentes del *performance* en tanto que la performatividad es una acción real perlocutiva o consecuencia directa del acto enunciativo de una obra. El *performance*, por su parte, conserva la distancia entre lo ficcional y lo real de cuenta de los espacios liminales. La “performatividad” fue desarrollada por Judith Butler (1997) para criticar los esencialismos sobre la identidad de género. En ese sentido, su interés por el aspecto teatral de la cotidianidad está más orientado a explicar

cómo el género termina siendo una construcción social independiente del sexo de la persona. Los roles masculino y femenino resultan en la teoría de Butler (1990) conceptos tautológicos que se representan socialmente como naturales. De ahí que la performatividad critique estos esencialismos y busque, a través de las iteraciones y “actos perlocutivos” (Austin, 1975), otras posibilidades de transformación social (Butler, 1990; 1993; 1997; 2013).

Con estas ideas en mente, este estudio incorpora las categorías de reflexividad relacional (Flynn, 2013), de la pedagogía de la transformación (Baron-Cohen, 2015) y de Ósmosis (Boal, 1995), como lentes analíticos durante la investigación. La categoría de “reflexividad relacional” explora el carácter fluido y contextual que estos procesos artísticos/teatrales poseen, como también explora los procesos de interrogación intersubjetiva y contextualiza los actos performáticos con el público y la comunidad (Flynn, 2013). Por otro lado, la “pedagogía de la transformación” analiza las formas mediante las cuales los jóvenes transforman sus vidas, en contextos barriales violentos (Baron-Cohen, 2015). Y la categoría de “Ósmosis”, que está definida como una red de pensamientos, principios y valores que se transmiten entre individuos que pertenecen a la misma sociedad, enfatiza en las luchas de poder asociadas con la herencia colonial en América Latina y la intervención de la violencia desde el arte (Boal, 1995).

Estas herramientas, del *performance* principalmente, permiten la integración de los datos del trabajo de campo y las reflexiones de los jóvenes sobre sí mismos y sus comunidades, porque son extraídas de procesos comunitarios teatrales similares a los de la ladera de la ciudad. Todas tienen el interés de explorar tanto el hecho artístico que se produce en el espacio del ensayo teatral o espacio liminal, como también los diálogos que produce el teatro con el entorno inmediato (estructurado por múltiples formas de violencia), donde están enclavados los procesos. Teniendo en cuenta esta última consideración, dichas categorías sirven para explorar los actos cotidianos de los practicantes, dentro y fuera de los teatros,

y así dar cuenta del potencial transformador del teatro en la renegociación del sentido de ubicación social del sujeto. De esta manera, el artículo muestra tanto el proceso creativo del teatro comunitario, como las consecuencias que este proceso tiene en la confrontación de las narrativas dominantes en las márgenes urbanas sobre la juventud, y en la activación de posibilidades de movibilidades existenciales y sociales.

4. Metodología y trabajo de campo

El trabajo de campo tuvo 18 meses de duración. La observación participante fue la estrategia más importante para desarrollar el trabajo de campo (Emerson *et al.*, 2011), porque permitió escuchar las voces y ver las acciones de los jóvenes en el ensayo teatral y establecer una relación con el grupo entre la amistad, la confianza y la extrañeza inicial que producía la presencia del grupo investigador en sus ensayos. Con el tiempo, a través de las conversaciones informales y las explicaciones del trabajo y sus objetivos, la extrañeza inicial se fue transformando en una comunicación fluida que permitió otras actividades como las entrevistas semiestructuradas.

Las prácticas del teatro comunitario fueron observadas tres veces por semana: los martes, jueves y viernes en la tarde. Otras actividades del trabajo de campo fueron las observaciones del teatro profesional de Esquina Latina, así como las observaciones de las presentaciones formales que Arriba el telón realizó en diferentes festivales de teatro organizados por Esquina Latina. Estas observaciones permitieron explorar la práctica artística de Esquina Latina y sus relaciones con el grupo bajo observación. También se realizaron entrevistas semiestructuradas a varios de los practicantes para comprender mejor sus representaciones. De esta manera, fue posible contrastar sus relatos personales y de afrontamiento de la vida urbana, con lo observado en los ensayos teatrales y presentaciones formales. Estas entrevistas se realizaron después de haber pasado seis meses en el trabajo de campo, una vez creados

lazos de confianza para facilitar el carácter fluido de las mismas.

En términos generales, Arriba el telón lleva más de treinta años de trabajo teatral en el barrio. Durante el periodo en que se desarrolló el trabajo de campo, el grupo estaba conformado por 30 practicantes, que provenían principalmente del barrio Terrón Colorado; el promedio de edad estaba en los 16 años y las edades más extremas de los participantes eran 10 y 24 años. No había diferencias significativas según el sexo. El grupo más avanzado estaba conformado por cinco estudiantes y su promedio de edad era de 20 años. Ellos eran denominados líderes teatrales y, en promedio, llevaban siete años de práctica con Arriba el telón. La mayoría de estos practicantes estudiaban en el colegio en jornadas diurnas, por lo que la práctica teatral se desarrollaba después de las seis de la tarde. Al momento de la escritura de este artículo, el grupo continuó siendo coordinado por Lucy³, quien es actriz profesional del teatro Esquina Latina, psicóloga y licenciada en artes escénicas de Bellas Artes, vinculada al grupo Arriba el telón desde los nueve años, momento en que inició su formación artística. Ella prefiere denominarse animadora teatral, ya que considera su labor más cercana a la orientación y al acompañamiento actoral que al aleccionamiento académico de los estudiantes.

5. Arriba el telón y Terrón Colorado: encuentro de experiencias y actuaciones

Arriba el telón es uno de los primeros grupos de teatro comunitario creados por el teatro Esquina Latina y cuenta con más de treinta años de trabajo continuo (Marín, 2016). Sus sitios de presentación son frecuentemente canchas de colegios públicos, el quiosco del centro recreativo Tory Castro y otros espacios no convencionales dentro del barrio. Asociadas a estas actividades artísticas, Arriba el telón

realiza otras actividades como los mapas andantes que son espacios de exploración conjunta del barrio. Al menos dos veces al año, los participantes del grupo recorren las calles en búsqueda de las narrativas de sus habitantes. En estos recorridos, los integrantes del teatro se presentan a la comunidad y describen su quehacer teatral y con cierta orientación etnográfica obtienen relatos de violencia y otras dinámicas de interés como, por ejemplo, las historias de las pandillas locales, que terminan incorporadas a sus obras con el objetivo de generar una reflexión sobre la dinámica barrial. En un proceso de creación colectiva, los practicantes arman sus propias historias, deciden cuáles incluyen, cuáles fusionan y cuáles dejan de utilizar. Al mismo tiempo, la animadora teatral propone referencias artísticas generales que puedan utilizar para crear una obra que cuente una historia de relevancia tanto para los actores como para los habitantes de Terrón Colorado.

Este dato no es menor, pues el barrio tiene una connotación de exclusión y los participantes del teatro han sufrido o han sido testigos de primera mano de las situaciones de violencia del barrio. Terrón Colorado se ubica en la comuna 1 de la ciudad de Cali que, para el año 2018, contaba con 97.382 habitantes (Alcaldía de Santiago de Cali, 2018). Alrededor del año 1940, el barrio creció en la ladera de Cali gracias a procesos migratorios provenientes de Nariño, Cauca, Antioquia y, en menor proporción, de otros municipios del Valle como Buenaventura. La mayoría de estas migraciones fueron por la situación de violencia en el país y, en menor medida, buscando alternativas laborales. A pesar de estar ubicado en un sector montañoso, contar con varias cuencas hidrográficas como la del río Aguacatal, que le daban proyección a estos terrenos, el sector creció de una manera caótica y excluido del plan de ordenamiento territorial de la ciudad de Cali (García, 2015). Actualmente, la connotación de barrio marginal persiste en este sector gracias a fenómenos como la violencia; por ejemplo, entre el 1 de enero y el 15 de agosto del 2020 se registraron un total de siete homicidios y, durante ese mismo periodo, en el año 2019, hubo once homicidios. En años anteriores, el barrio Te-

3 Todos los nombres de los entrevistados han sido cambiados para proteger su identidad.

rrón Colorado ha registrado cifras altas de homicidios, enfrentamientos entre pandillas, delincuencia común, como también ha tenido la presencia de grupos armados al margen de la ley que han llevado al barrio las dinámicas propias de las guerras urbanas, como toques de queda ilegales y otros graves fenómenos cercanos a las mal llamadas “limpiezas sociales”, que consisten en asesinatos sistemáticos de personas consideradas como amenazas para estos grupos, entre otras dinámicas violentas (CNMH, 2018).

Para analizar estas relaciones del teatro con el barrio, tomaremos la producción de la obra *Luna Roja* durante el año 2019, tanto en su creación colectiva a lo largo de los ensayos semanales, como en sus exhibiciones a los diversos públicos donde fue presentada. El ensayo final de temporada del año 2019 del grupo *Arriba el telón* se realizó en los primeros días de noviembre. La animadora teatral del grupo comenzó revisando todas las actividades que los participantes tenían a cargo para promocionar la obra. Uno a uno los integrantes describieron las invitaciones puerta a puerta que realizaron, los afiches que diseñaron grupalmente y los videos promocionales que habían puesto a circular en los diferentes medios de comunicación del teatro *Esquina Latina*. Revisaron el maquillaje que utilizarían en la presentación final, el tipo de rasgos que quieren acentuar y seleccionaron las personas del grupo que maquillarían a todos los demás. Revisaron igualmente el vestuario y recapitulaban las personas invitadas que estarían en el escenario, en especial los músicos que hacían parte de otros procesos comunitarios del teatro *Esquina Latina*.

Estas actividades aparentemente por fuera del espacio del ensayo, en realidad hacen parte de la construcción colectiva que *Arriba el telón* desea conservar y que se repiten cada vez que el grupo tiene una presentación. Las experiencias grupales de cara a la comunidad y desarrolladas en la cotidianidad del barrio generan formas de relación que van más allá del aprendizaje de la técnica teatral. El contacto con los vecinos puerta a puerta o el diseño de material promocional, por ejemplo, los lleva a

considerar qué contenidos de la obra deben resaltar para ampliar su público. A la larga, las acciones satélites que giran alrededor del hecho teatral son parte de los espacios liminales y posibilitan una reflexión sobre el contenido social de las obras, pero en el terreno de lo real y concreto del mundo material que los rodea.

Estas acciones performáticas de *Arriba el telón* buscan generar lo que Boal (1995) llamaría una ósmosis, pues, a través de la creación de redes y un conjunto de conocimientos sobre el entorno, se facilitaría una reflexión al interior del grupo que trasciende la práctica técnica teatral y enclava el proceso en la comunidad. Tanto los mapas andantes, como los preparativos previos a las obras sirven para generar un espacio de trabajo colaborativo y mancomunado y de manera implícita ponen en consideración las resistencias del teatro comunitario contra los discursos hegemónicos que con frecuencia se encuentran contra la actividad teatral. Al respecto, Lucy, la animadora teatral, comenta:

Aunque llevamos mucho tiempo en el *Tory*, para mucha gente somos personas no confiables, varias veces han llegado padres de familia a decirme que sus hijos pierden el tiempo haciendo teatro o que corren el riesgo de volverse maricas. Ellos vienen aquí y se paran todo el tiempo del ensayo a ver qué es lo que hacen sus hijos y nosotros simplemente hacemos lo que nos gusta, que es ensayar. Por eso nosotros vamos a los colegios a promocionar el grupo, le contamos a los líderes comunitarios del barrio de las funciones, hemos ido a las emisoras barriales a hablar del grupo y tenemos nuestra camiseta con nuestros logos, me interesa que podamos identificarnos como artistas, gente que hace teatro (Lucy, comunicación personal, 21 de marzo de 2019).

Las acciones descritas por Lucy muestran cómo la reflexividad relacional no emerge únicamente de la puesta escénica y que los elementos performáticos que posibilitan la obra no son abstracciones edulcoradas sobre el barrio, sino que son vivencias incorporadas de todos los participantes. Desde una perspectiva liminal, el teatro comunitario de *Arriba el telón* ha hecho del espacio del ensayo una exploración metafórica del entorno, un rol que el practican-

te termina ejerciendo como una estrategia de resistencia. Pavlovsky (2015) afirma que:

El teatro construye otras territorialidades de subjetividad alternativa y, en ese sentido, se transforma en metáforas contra el poder. En herramientas de resistencia contra la desterritorialización de las redes comunicacionales, contra el olvido, el pensamiento único y contra la espectacularización de lo social y la pérdida de la praxis social” (p. 14).

En el caso de *Arriba el telón*, las formas de resistir pasan por este trabajo en red que vincula al teatro a la vida política barrial, estimulando la praxis social. En este proceso comunicacional, *Arriba el telón* no solo sale a caminar su comunidad e informarse, sino que también devuelve su visión a la comunidad con sus obras teatrales. Siendo este ejercicio tanto un esfuerzo pedagógico que cultiva nuevos públicos en cada presentación, como también un ejercicio de confrontación de las estructuras de opresión en el barrio, que plantea una necesidad de transformación social. Como veremos en la descripción de la obra *Luna Roja*.

6. Luna Roja: nacer, a las cuatro morir a las diez

Esta obra aborda el duelo en sus dos significados. Primero porque narra la historia de dos pandilleros que se enamoran de una misma mujer y deciden solucionar el conflicto en un duelo, en el cual ambos fallecen. Segundo porque muestra el duelo de una mujer que sobrevive al asesinato tanto de su esposo, como de su hijo.

La obra se desarrolla con una estructura coral. Cada protagonista aparece con varios alter egos que, como sombras espectrales, contradicen, afirman o cuestionan los pensamientos de los personajes. Cada una de las narrativas planteadas se corresponde con información obtenida en los mapas andantes y en conjunto construyen una sola historia dramática. La primera parte de la obra muestra a los dos jóvenes enfrentados por un amor; en la segunda parte, se muestra la historia de la madre de

uno de ellos, quien vive sumida en la tristeza por el asesinato de su esposo y temerosa frente a la posibilidad de que su hijo también sea asesinado. La tercera parte muestra la muerte de los duelistas y la actualización del duelo de la madre que sucumbe en una desesperanza sin retorno.

En varios fragmentos de la obra, el grupo utiliza la poesía de Federico García Lorca, especialmente la obra *Bodas de sangre* (García-Lorca, 1933). De hecho, el principio de la obra muestra a la muerte danzando en solitario, representada mediante la luna que vestida de blanco se tiñe de rojo con el movimiento de una capa. La luna recita un poema de *Bodas de sangre*, del cual resaltamos el siguiente fragmento:

Madeja, madeja,
¿qué quieres hacer?
Jazmín de vestido,
cristal de papel.
Nacer a las cuatro,
morir a las diez.
Ser hilo de lana,
cadena a tus pies
y nudo que apriete
amargo laurel.

(García-Lorca, 1933, p. 185).

De esta manera, la obra va fluyendo, entrelazando poesías, historias barriales y jerga juvenil para brindar una reflexión acerca de la violencia que el barrio terrón colorado ha presentado. Especialmente resaltan las escenas de la madre en duelo, que desde el principio de la obra intuye que el destino de su hijo es similar al del padre. Al final, las escenas del cortejo fúnebre permiten mostrar el dolor que queda en las familias de una persona asesinada. El duelo que es sistemáticamente silenciado por las estadísticas sobre homicidios en ciudades como Cali, aparece en la obra como una advertencia sobre las consecuencias de las estructu-

ras patriarcales y los roles violentos adjudicados especialmente a los hombres jóvenes de barrios marginados. De ahí que muchas de las expresiones utilizadas por los personajes permitan identificar una posición social y, en algún sentido, también un destino. Como lo dice uno de los actores durante un ensayo: “Yo represento a un personaje que desde el principio se sabe que es un *man* que está caliente”. Llama la atención que estas expresiones barriales contrastan con el lenguaje refinado que utiliza la muerte. De esta manera, la obra le otorga al personaje que tiene el control absoluto de este microcosmos teatral, los modales y formas de la clase poderosa.

Luna Roja organiza su mensaje con diferentes códigos comunicativos para señalar las temáticas que quiere explorar junto con el público. Un primer código es el rítmico que en muchas ocasiones es marcado con las palmas o los pies. De esta manera, la obra se acelera cuando las escenas violentas aparecen y se ralentiza cuando la muerte habla. Este código rítmico fluye en paralelo con el código musical y poético. La obra rescata canciones del repertorio flamenco para señalar la influencia de Federico García Lorca y pone su poesía en los momentos claves para aumentar su dramatismo.

El código visual también es importante porque todos los participantes aparecen vestidos de negro exceptuando la luna que es blanca y roja. El color negro simboliza el destino funesto de los personajes, mientras que el color blanco y rojo de la muerte la escinde de ese destino y, al contrario, lo controla. Finalmente, otro código de importancia es el movimiento coreográfico porque permite ver a una veintena de practicantes en escena representando las diferentes emociones de los personajes. Esto permite que un poco de humor sea introducido en la obra porque algunos de estos reflejos espectrales son torpes, risueños y definitivamente menos trágicos que el personaje central.

Desde la perspectiva del teatro comunitario, es interesante ver cómo Luna Roja no recurre al humor, la parodia y la ironía, que son cosas centrales en este enfoque (Fernández, 2013). La influencia del proceso teatral profesional de

Esquina Latina puede explicar estas elecciones de estilo narrativo, pues, aunque Esquina Latina tiene muchas obras infantiles con contenido hilarante, la mayoría de las obras dirigidas al público adulto están narradas en un tono trágico. La construcción de Luna Roja implicó una descontextualización de la obra de García Lorca para centrarla en la problemática barrial. Aunque la poesía y la música traída al espacio de la obra fueron creadas en un país y época diferente, lo interesante de su elección consiste en el carácter trágico de la poesía lorquiana escogida que coincide con la lectura del destino que Luna Roja hace de sus personajes. El resultado final de Luna Roja es un conjunto de ideas provenientes tanto de la lectura de los clásicos teatrales, como de las experiencias vitales y barriales de los jóvenes actores, que toma una fluidez narrativa gracias a los espacios liminales construidos durante los ensayos teatrales.

Desde una perspectiva performática, Luna Roja es un testimonio del sufrimiento del barrio; es un intento por crear una advertencia y una memoria de la violencia. Tendencia que se suma a una larga tradición teatral crítica en Colombia de denuncia frente a los hechos violentos (Reyes, 2014). En este caso, dándole especial atención al duelo y su alta carga social y emocional. Según Flynn (2013), “el *performance* político es un elemento importante de la vívida capacidad humana, en donde las personas a través de los espacios de reflexión interpretan de manera espontánea lo que sucede alrededor de ellos y en ellos mismos” (p. 42). Para Arriba el telón, Luna Roja es una acción sincrética que muestra esa capacidad reflexiva, sin perder el interés de realizar una obra teatral. Esta forma de trabajo se resume en la idea del salto poético, concepto fundamental en el teatro de Esquina Latina y que se describe a continuación.

7. Esquina Latina y el grupo Arriba el telón

En el suroccidente colombiano, el teatro Esquina Latina ha sido pionero del teatro comunitario. Cuenta con más de cuarenta años de

trayectoria artística e intervención comunitaria, especialmente en las zonas marginadas de la ciudad de Cali. Fundado por un médico con orientación salubrista, el teatro Esquina Latina se ha caracterizado por la orientación social de su práctica teatral (Uribe, 2016). En la actualidad, hace parte de la Red Colombiana de Teatro en Comunidad, con la cual ha liderado varios congresos y conferencias. Esta propuesta teatral postula como eje central el salto poético, acción mediante la cual integran una puesta escénica inspirada en el trabajo de Bertolt Brecht con una práctica comunitaria basada en la animación sociocultural. De esta manera, Esquina Latina se ha enfocado en un teatro participativo que, aunque reconoce y valida el teatro de autor, utiliza eclécticamente los principios y estéticas del teatro clásico, para hacer de la creación colectiva su impronta de trabajo (Ministerio de Cultura, 2014).

Aunque muchos teatros comunitarios tengan la idea romántica o romantizada de la autogestión como mecanismo de sostenibilidad, para muchos autores latinoamericanos esto no es suficiente y se hace necesario buscar otras estrategias. Sin embargo, el tema de la gestión empresarial del teatro comunitario continúa siendo un tema tabú (Scher, 2010), y en muchos espacios de diálogo se acepta que la gente del teatro siempre esté desempleada y, en el mejor de los casos, con empleos mal remunerados (Motos, 2012). En ese sentido, Esquina Latina como organización artística tiene un modelo que se ha sostenido por décadas y que socializa con claridad en sus redes sociales y documentos escritos, por lo que es necesario explorar esta armazón administrativa y su relación con el teatro producido en Arriba el telón.

El trabajo de Esquina Latina tiene dos procesos artísticos que se complementan. El primero consiste en la producción de teatro profesional (Cajamarca *et al.*, 2009). Este proceso está centralizado en la sede principal del teatro, ubicada en el tradicional barrio San Fernando de Cali y tiene como función el montaje colectivo de las obras teatrales que Esquina Latina ha creado a lo largo del tiempo. Aunque los diecisiete actores que conforman este proceso provienen de las diferentes intervenciones

comunitarias que tiene el teatro y aunque la metodología del montaje se guía por la creación colectiva, en cierto sentido su propuesta general parece más cercana al teatro de autor ya que tiene un sello artístico propio que es reconocido localmente y, en lo cotidiano, este proceso teatral compite con el resto de la oferta cultural teatral de la ciudad.

El segundo proceso consiste en la intervención comunitaria que se denomina “Jóvenes, teatro y comunidad”, la cual cuenta con trece sedes, algunas fuera de la ciudad de Cali, y de las cuales hace parte el grupo Arriba el telón. Estos grupos están sostenidos por una estructura basada en tres componentes: el pedagógico, el artístico y el comunitario (Cajamarca *et al.*, 2009). Los diecisiete actores profesionales del teatro, a su vez, son los animadores teatrales en estos procesos. Ellos son los responsables de montar y socializar una obra a lo largo de una temporada con los diferentes grupos, como es el caso de Lucy en Arriba el telón.

El largo proceso que emprende un actor profesional de Esquina Latina empieza en uno de los trece grupos de teatro, continúa con el grupo de líderes que ensaya los sábados en la tarde en la sede principal. Después de estos grupos, que son los de base comunitaria, continúa un grupo intermedio que se denomina Plataforma Juvenil Socioteatral, en donde los jóvenes están contratados medio tiempo y van a la sede principal del teatro a terminar su formación actoral. Finalmente, algunos de estos jóvenes se vinculan de tiempo completo al grupo de actores profesionales.

Aunque no todos los practicantes asisten con la firme intención de convertirse en actores profesionales, aquellos que le apuestan a ese proceso junto a Esquina Latina se encuentran con un duro y estrecho camino que recorrer. En ese sentido, la estructura participativa y colaborativa enmarcada en la creación colectiva y la animación sociocultural que se desarrolla en el grupo Arriba el telón y que tanto Lucy como el grupo entero de practicantes reconoce como valiosa en su formación personal, cambia cuando un practicante intenta vincularse en los procesos intermedios de formación tea-

tral. Uno de los participantes de Arriba el telón explica su experiencia dentro de este proceso:

Yo estaba en el grupo de plataforma teatral, pero renuncié, yo no quería seguir ahí porque eso me demandaba mucho tiempo. Ellos [los coordinadores del proceso] quieren que vayamos a quedarnos todo el día en el teatro y a mí me gusta manejar mi tiempo. Y la verdad es que eso es muy difícil ¿Cuánto tiempo tendrá que pasar para que me den la oportunidad de estar en el grupo profesional? ¿Cuánto tiempo tocará esperar a que uno de ellos se jubile y el teatro meta a uno de nosotros a la planta profesional? Y eso no es todo, una vez que se vuelven actores profesionales tienen que responder por los procesos comunitarios, a mí me encantan eso procesos, pero ¿Qué pasa si me mandan bien lejos? Me tocaría ir a coordinar los ensayos y aparte montar las obras profesionales de Esquina y eso demanda mucho tiempo porque vos sabes que todos los procesos comunitarios arrancan en la tarde. Yo me di cuenta de que eso no era lo mío, pero en mi grupo sí quiero seguir, yo adoro mi grupo (Arriba el telón) y eso no va a cambiar (Anthony, comunicación personal, mayo 17 de 2019).

La estructura administrativa de Esquina Latina plantea la difícil situación del teatro como práctica profesional en el medio colombiano. Esquina Latina ha resuelto con éxito la pregunta de cómo hacer un grupo teatral sostenible a lo largo del tiempo, contando con una planta profesional de actores relativamente grande y sosteniendo una temporada anual con un promedio de dos funciones semanales. Pero, al mismo tiempo, este modelo plantea una contradicción con respecto a las formas de trabajo de Arriba el telón. Mientras Esquina Latina funciona con un gran aparato administrativo, Arriba el telón depende del trabajo mancomunado y colectivo para su sostenimiento. La presencia de Lucy como animadora teatral garantiza la continuidad de Arriba el telón en tanto teatro comunitario, pero también le pone el sello de Esquina Latina al proceso y con ello le garantiza un prestigio y reconocimiento a la intervención dentro del barrio. En el fondo, esta estructura jerárquica de Esquina Latina permite un desenvolvimiento económico del teatro a manera de una empresa artística y facilita la búsqueda de

financiación para los procesos comunitarios, pero confronta a los practicantes de los grupos de base comunitarios con un aspecto de la realidad material de la práctica teatral. De esta manera, la práctica comunitaria con el objetivo de conocer la realidad a través del arte es posible en grupos como Arriba el telón, pero estos espacios liminales incluyen también el aspecto competitivo y complejo si la intención del practicante es volcarse al deseo de convertirse en actor profesional de Esquina Latina.

Arriba el telón, en un sentido performático, ha sabido dialogar en sus espacios de ensayo con los intereses artísticos y socializadores del teatro comunitario y con la complejidad administrativa de Esquina Latina y hacer de esta situación un aprendizaje más dentro del espacio del ensayo, pues a pesar del trabajo mancomunado, al interior de Esquina Latina hay metas claramente diferenciales que se cumplen por medio de la competencia, lo que nos recuerda que tanto Arriba el telón como Esquina Latina están articulados al complejo campo teatral y artístico de la ciudad y el país, que durante las últimas décadas viene mostrando crisis económicas constantes y en donde la permanencia en el tiempo es una proeza empresarial, tal y como Esquina Latina lo ha demostrado.

8. Las voces de los practicantes de Arriba el telón

La liminalidad como espacio creativo, de reflexión y de exégesis teatral puede dar cuenta de los procesos de resistencia y transformación social del teatro, de los asuntos artísticos y técnicos de este, como también del mundo interno de los practicantes. En ese sentido, la transformación personal se puede leer como un acto performático que hace parte de las dinámicas propias de ensayo teatral. Antes de leerse a manera de una psicologización sobre las funciones del teatro en las personas, los aspectos performáticos de la práctica teatral dan cuenta de las incorporaciones del material trabajado en el espacio del ensayo. Para muchos de los practicantes, asuntos como la capacidad

de hablar en público, de improvisar una frase en medio de una presentación y de llevar una imagen teatral en conjunto con sus compañeros se traducen en ganancias personales por extrapolación de capitales (Bourdieu, 1989; 1995).

Una de las participantes del proceso que ha tenido en su experiencia vital situaciones como la migración con su familia desde el departamento de Nariño por la violencia y episodios de intimidación escolar que fueron asumidos en lo personal con una conducta tímida frente al entorno, explica de qué manera la interacción con el teatro le permitió explorar su voz y enfocarse en su deseo.

El teatro me ayudó mucho a proyectar mi voz, porque yo me reprimía mucho las cosas que pensaba, mi opinión nunca la decía, siempre era de las que callaba todo y en el teatro pasa lo contrario. Hay que levantar la voz, opinar, dar a conocer lo que piensas, lo que sientes y eso es lo que me gusta porque creo que el teatro me ayudó a enfocarme mucho en lo que realmente quiero, lo que realmente me agrada, que es la comunicación social (Daniela, comunicación personal, julio 11 de 2019).

Otro de los integrantes resalta también la importancia que el trabajo vocal ha tenido dentro su formación personal.

Me daba mucho miedo cuando me tocaba alzar la voz para presentarme, porque no era algo que yo estuviera acostumbrado a hacer. Hablar fuerte y proyectar mi voz no era algo que hiciera usualmente. Entonces ver ese proceso que he tenido en el grupo me llena de nostalgia y de orgullo por todo lo que he logrado hasta ahora (Mario, comunicación personal, marzo 12 de 2019).

Estos participantes resaltan dentro del trabajo del espacio teatral la fundamentación técnica que el teatro les brinda y como esta les ha possibilitado la ganancia de habilidades para la vida en el sentido de la extrapolación de capitales (Bourdieu, 1989; 1995). Desde una perspectiva performática, esta percepción de los practicantes estaría influida por las iteraciones realizadas durante el ensayo y por la acción percibida de la ficción sobre la realidad, aunque esta sea una relación bidireccional.

Esto muestra cómo el trabajo y las prácticas del teatro en Terrón les permiten hacer frente a algunas de las formas comunes de violencia y barreras, como la intimidación escolar que es un antecedente observado con frecuencia en Arriba el telón. Otra de las participantes del proceso, migrante del departamento del Cauca, por ejemplo, se retiró de una institución de educación superior, en donde estudiaba teatro, a causa de la intimidación y el acoso del cual fue objeto.

Es que en la entrevista un *man* me hizo “pam, pam, pam” en una ventana, yo estaba al lado y de una comencé a llorar porque estaba nerviosa y soy muy sentimental, no sé, y yo de una comencé a llorar y desde ahí él me la montó. Luego me comenzó a tirar bombas de agua, me comenzó a escupir. Él y los compañeros me perseguían, cuando yo salía me perseguían con cara de malos y yo corría, me daban besos, me veían en cualquier parte y me daban besos... Él me cogía a la fuerza y me daba besos, me encerraba, una vez me echaron agua con manguera y yo no soporté más eso (Gilene, comunicación personal, septiembre 20 de 2019).

Pese a este episodio de acoso que la llevó a retirarse, esta practicante decidió volver al grupo Arriba el telón, en donde encontró la posibilidad de interactuar en una cotidianidad grupal sin ser juzgada o violentada por sus compañeros. Al contrario de la situación vivida en una institución universitaria de prestigio de la región, encontró en la animadora teatral la interacción necesaria para afrontar emocionalmente su situación.

Ella (Lucy) a mí me ha aconsejado mucho, yo he llegado acá llorando y ella me dice: “Venga para acá, ¿qué le pasó?” y a veces uno le cuenta las cosas. Ella además de ser una animadora es, no voy a decir una súper amiga, pero es muy buena directora y es muy buena para aconsejar. Ella no nos dice: “Ay, venga que está llorando yo la abrazo”, no, ella es “Haga esto, haga lo otro por su vida...”. Me ha ayudado a ser persona, a entender las dificultades de los demás, a entender que no todos aprendemos de la misma forma que los demás (Gilene, comunicación personal, agosto 16 de 2019).

A pesar de la gravedad de los episodios de intimidación que estos estudiantes cuentan, el teatro ha permitido que las consecuencias emocionales no sean graves y que tengan un apoyo frente a las formas de sobrellevar y enfrentar este tipo de situaciones y barreras.

Todos los estudiantes que refirieron el antecedente de intimidación escolar consideran que síntomas como la depresión, la tristeza, y las ideas de minusvalía fueron resignificadas en la práctica teatral. El teatro ha sido un espacio de socialización, de cambio personal y también una oportunidad para reflexionar sobre la comunidad donde vive, como lo dice esta integrante:

Yo creo que esto era para mí, yo era una persona muy tímida antes de conocer el teatro y después de conocerlo ya me volví súper extrovertida, entonces a mí me gustaba. Además, era porque me gustaba este espacio, era donde estaban mis amigos, y después, no sé luego de unos cinco años comencé a ver el proceso cultural que no era tan fuerte como lo que es ahora, ya en serio nos preocupamos por la comuna, por dar un mensaje por todo, de hecho, me gustaba cómo me sentía en el escenario, me gustaban los aplausos, yo siempre he dicho que me encantan los aplausos, y eso es lo que más me llama la atención del teatro, que es diferente a la televisión. Me gusta mucho improvisar. Es como empezar a ver las problemáticas de las comunas, es como empezar a ver, a interesarse un poco más (Gilene, comunicación personal, agosto 16 de 2019).

La mayoría de los jóvenes de Arriba el telón, que pertenecen al grupo general, comparten esta visión de los practicantes sobre el teatro como un espacio de formación que les ha aportado muchas cosas adicionales aparte de la formación artística. Aunque la movilidad del grupo es alta y algunos no regresan al proceso porque se cambian de barrio o eligen otras actividades dentro de las dinámicas barriales, existe un grupo de practicantes que piensan en la proyección del grupo a futuro porque lo consideran un proceso valioso:

Los que estamos nos esforzamos para que los nuevos se empoderen de este proceso, se llenen de él y lo amen. Y esto lo hacemos

es con imágenes, con autoridad y amor para que, si en el futuro faltamos, el grupo no quede sin bases y tenga alguien más ahí que pueda sostenerlo (Daniela, comunicación personal, agosto 23 de 2019).

El empoderamiento al que hace referencia la practicante se refiere al desarrollo de una actitud de trabajo frente a los espacios del ensayo, de amor y dedicación tan potentes que motiven a las generaciones futuras de practicantes a sostener el grupo teatral. Con más de treinta años de trabajo ininterrumpido y tendiendo en mente ese sentido del empoderamiento, Arriba el telón puede decir que ha logrado este objetivo a lo largo del tiempo. Para esta practicante, el empoderamiento es posible gracias a las acciones colectivas que ella denomina imágenes (teatrales y personales) capaces de generar autoridad. Esta visión de la practicante coincide con las investigaciones del *performance* que muestran cómo el empoderamiento asociado a las artes está desligado de los objetivos mercantilistas de los sistemas productivos contemporáneos y se acerca con decisión a la búsqueda del deseo personal y un espíritu de libertad. En ese sentido, el empoderamiento no consiste en la determinación de las formas de superar las dinámicas opresivas, sino en desarrollar voces capaces de reclamar sus derechos y escoger la forma como quieren vivir sus vidas (Boon y Plastow, 2004); por ejemplo, practicando teatro. La posibilidad de crear estas redes complejas que se amplían entre los integrantes más nuevos por medio de la pedagogía teatral, remite también a la idea de ósmosis del teatro del oprimido (Boal, 1995) y al cultivo de un *performance* político a través de la práctica teatral comunitaria.

La connotación política de Arriba el telón está dada entonces por la reflexividad relacional (Flynn y Tinius, 2015) en un sentido doble: no solo permite el reconocimiento de una realidad social susceptible de crítica, sino que también les da la posibilidad a los practicantes de circunnavegar por su realidad, su barrio, su trayectoria vital y por la ficción teatral de manera fluida, y desarrollar liminalmente su propio sentido de orientación en la vida.

9. Conclusiones

Al documentar etnográficamente las experiencias de Arriba el telón, a través de sus voces y actuaciones, este artículo explora los espacios liminales en función de las realidades sociales y la técnica teatral de este grupo de teatro comunitario.

En este caso, las configuraciones de fuerzas y vectores de diferencia que se cruzan en el espacio del barrio –como, por ejemplo, la marginalidad, la precariedad socioeconómica, el desempleo, la violencia y las dinámicas callejeras ilícitas– contribuyen a reducir el sentido de posibilidad y a fortalecer las limitadas vías de movilidad social y existencial para los jóvenes marginalizados del barrio Terrón Colorado.

Para muchos de los jóvenes participantes de estos procesos, el teatro brinda un espacio, alternativo a otras posiciones en sus trayectorias, en el que se ponen en acción diversas prácticas de socialización, de resistencia y de representaciones teatrales, no solo para generar nuevos conjuntos de disposiciones corporales y conocimientos, sino también para transformar su sentido de orientación, reconocimiento y aspiraciones en realidades alternativas. Este artículo muestra cómo el teatro no es solo un ejercicio de entretenimiento, sino que, a través del espacio del ensayo se conecta a la comunidad del sector y se difunde un mensaje de resistencia a través del acto teatral, lo cual contribuye a la transformación social.

Los aprendizajes técnicos en torno a la actuación de los estudiantes del teatro muestran en obras como Luna Roja una crítica al entorno, al mismo tiempo que generan un conjunto de disposiciones que orientan otros sentidos de vida alejados de la lógica opresiva de reproducir un sistema de relaciones violento.

En términos del *performance*, las prácticas y compromisos de los jóvenes con la pedagogía de Arriba el telón crean un juego de espejos entre el entorno que ejerce algún tipo de opresión y los jóvenes capaces de

resistirse constantemente a través de las actividades del teatro. Aunque existe una estructura piramidal y una compleja red administrativa que sustenta económicamente al teatro Esquina Latina, el grupo Arriba el telón ha logrado balancear esta característica y darle espacio a la creatividad, al desarrollo corporal y a la imaginación de los participantes.

De acuerdo con Lucy, la animadora teatral, la calma que muchas veces los estudiantes muestran en diferentes escenarios, refleja una confianza en sus propias actuaciones y posibilidades sociales, así como una orientación de apertura hacia los demás y nuevas posibilidades académicas y laborales.

Muchos de los estudiantes del grupo, por ejemplo, pasaron las pruebas universitarias y son estudiantes activos de carreras relacionadas con las humanidades y el arte. Logro que no es menor, porque ir a la universidad en la ciudad implica desplazamientos diarios a través de las divisiones raciales y de clase del paisaje urbano, así como nuevas experiencias que los exponen a diferentes composiciones sociodemográficas de estudiantes y personal universitario, a rutinas y ritmos de trabajo diferentes. Este movimiento hacia la universidad también implica un sentido de orientación y un movimiento existencial dirigido hacia el futuro (Hage, 2005), que en algún sentido prolonga el largo proceso formativo iniciado en Arriba el telón.

Aunque no todos los practicantes están vinculados a la universidad, en Arriba el telón encuentran un ambiente diverso de formaciones y experiencias vitales que permiten contrastar la práctica teatral del grupo con una amplia gama de experiencias profesionales. Lucy, por ejemplo, estudió arte dramático y psicología, y, en el caso amplio de Esquina Latina, Orlando, su fundador, es médico en su formación de pregrado. Pero lo más importante es que los practicantes ven en el grupo de actores profesionales de Esquina Latina un ejemplo de transformación que pueden reproducir en sus propias

vidas, así no sea dentro del estrecho esquema administrativo del teatro.

En su relato sobre un gimnasio de boxeo en el gueto de Chicago, Lóic Wacquant (2004) demuestra una formación del *habitus* pugilista entre aquellos que siguen las prácticas cotidianas y encarnan una ética particular que permite a sus miembros acumular un sentido de vidas significativas. El mundo material y simbólico del gimnasio opera como una “isla de orden y virtud” y adquiere su significado social solo en relación con el contexto circundante de calles violentas, precariedad socioeconómica y marginación étnico-racial.

En ese sentido, el teatro producido constituye una estrategia de resistencia frente a su entorno social. La posibilidad de agenciar la vida juvenil, utilizando el cuerpo y la voz como instrumentos básicos de comunicación, muestra una disposición de resistencia en los jóvenes frente a su entorno social. De la misma manera que Wacquant (2004) plantea el espacio pugilístico como una ‘isla de virtud’, el teatro opera como un sitio de resistencia frente las realidades del barrio en donde está emplazado. Es en relación con este sentido de resistir que los jóvenes se transforman dentro del teatro.

Sin embargo, este proceso no es homogéneo para los practicantes del teatro: muchos de los jóvenes que asistieron a los mismos espacios no encontraron más estabilidad en sus vidas ni participaron regularmente. Algunos comenzaron, pero nunca regresaron porque se mudaron (o salieron) del vecindario. Algunos padres dejaron de llevar a sus hijos al teatro, mientras que otros se sintieron atraídos o empujados hacia otras actividades y fuerzas sociales del barrio. Esto es problemático, ya que el interés por el desarrollo dentro del teatro se cultiva con el tiempo y depende de la constancia en los ensayos. Sin embargo, lograr esa continuidad a largo plazo ha sido difícil en condiciones de volatilidad estructural, interrupciones y emergencias cotidianas que se experimentan en las vidas precarias en los márgenes urbanos. Incluso con la presencia de inter-

venciones comunitarias creadas desde dentro del vecindario y dirigidas por algunos de sus residentes, como Lucy, por ejemplo, que es animadora y residente en Terrón Colorado, los problemas estructurales obstaculizan las posibilidades de una asistencia más regular para muchos de los jóvenes.

Un resumen de todas estas disposiciones emergentes en el teatro comunitario se puede obtener en la figura de la banda de Möebius, que performáticamente conecta, en un *continuum*, el conocimiento adquirido, a través de diferentes campos sociales en la trayectoria vital, con la imaginación y creatividad de la ficción teatral. La banda de Möebius es una abstracción que proviene del contexto de la matemática y se ilustra como una superficie con una sola cara y un solo borde, es decir que es un objeto no orientable, al no existir una contracara en ningún punto de la banda. Se puede comprobar siguiendo el borde de la banda con un dedo y apreciando que se alcanza el punto de partida tras haber recorrido la totalidad del borde. La metáfora de la banda es útil para describir varios procesos de la organización psíquica (Frigerio, 2005). En este trabajo, evidencia la ausencia de solución entre el conocimiento incorporado, trayectoria vital y la ficción teatral; lo que equivale, en términos performáticos, al espacio de la liminalidad.

El teatro Esquina Latina, a través de Arriba el telón, tiene el interés de ofertar un espacio para que los jóvenes tengan una formación alternativa orientada hacia una “reflexividad relacional” con su entorno, mediante la incorporación de las realidades en la ficción teatral. La práctica teatral está anclada a la dinámica social mediante la producción de obras basadas en la realidad inmediata del barrio en donde está localizada. Desde esta perspectiva, el teatro permite que los jóvenes intenten transformar sus contextos a partir del trabajo sobre sus propias voces y cuerpos, que los dota de una capacidad para la acción no circunscrita al espacio del desarrollo artístico, sino ampliada a la circunnavegación por la cotidianidad de una manera más autónoma.

Referencias

- Aguirre, A., Moliner, L. y Traver-Martí, J. A. (2017). La pedagogía social, la animación sociocultural y la educación no formal en el tiempo libre y de ocio de la ciudadanía. *Papers infancia*, (17), 1-20. <http://www.infanciacontemporanea.com/2017/03/28/papericn17/>
- Alcaldía de Santiago de Cali. (2018). *Sistema de Indicadores Sociales. Perfiles por Comunas*. Alcaldía de Santiago de Cali. <https://indicadores.cali.gov.co/consulta-indicadores/dimensiones-sis-comunas/perfiles>
- Austin, J. (1975). *How to do things with words*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.24197/her.20.2018.483-508>
- Baron-Cohen, D. (2015). Performing Transformation: Cultivating a Paradigm of Education for Cooperation and Sustainability in a Brazilian Community. En A. Flynn y J. Tinius (Eds.), *Anthropology, Theater, and Development. The transformative potential of performance* (pp. 53-81). Palgrave Macmillan.
- Bidegain, M. (2007). *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*. Atuel.
- Boal, A. (1995). *The rainbow of desire: the Boal method of theater and therapy*. Routledge.
- Boon, R. y Plastow, J. (Eds.). (2004). *Theatre and empowerment: Community drama on the world stage*. Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1989). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge.
- Butler, J. (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Routledge.
- Butler, J. (2013). *Dispossession: The Performative in the Political*. Polity.
- Cajamarca, O., Jaramillo, E., Ocampo, L. y Paz, A. (2009). *Gestos y Gestas. Jóvenes, teatro y comunidad*. Universidad ICESI.
- CNMH –Centro Nacional de Memoria Histórica–. (2018). *Bloque Calima de las AUC. Depredación paramilitar y narcotráfico en el suroccidente colombiano* (Informe No. 2). CNMH. <http://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/02/bloque-calima-auc.pdf>
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios Liminales: teatralidades, performatividades, políticas*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A.C.
- Emerson, R., Fretz, R. y Shaw, L. (2011). *Writing ethnographic fieldnotes*. University of Chicago Press.
- Fernández, C. (2013). Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo: Los inicios de un movimiento. *Aisthesis*, (54), 147-174. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812013000200008>
- Flynn, A. (2013). Mística, Myself and I: Beyond Cultural Politics in Brazil's Landless Workers' Movement. *Critique of Anthropology*, 33(2), 168-192. <https://doi.org/10.1177/0308275X13478223>
- Flynn, A. y Tinius, J. (2015). *Anthropology, Theater, and Development: The transformative potential of performance*. Palgrave Macmillan.
- Frigerio, G. (2005). En la cinta de Moebius. En G. Frigerio y G. Diker (Comps.), *Educación: ese acto político* (pp. 11-36). Del Estante Editorial.
- García, D. (2015). *Orientación de planificación urbana para la integración urbanística y el manejo de la segregación socioespacial de Cali* (tesis de maestría). Universidad Javeriana, Cali, Colombia.

- García-Lorca, F. (1933). *Bodas de sangre: tragedia en tres actos y siete cuadros*. Editorial El Árbol.
- Hage, G. (2005). A not so multi-sited ethnography of a not so imagined community. *Anthropological Theory*, 5(4), 463-475. <https://doi.org/10.1177/1463499605059232>
- Harrop, P. y Njaradi, D. (Eds.). (2013). *Performance and Ethnography: Dance, Drama, Music*. Cambridge Scholars Publishing.
- Jaramillo, M. y Osorio, B. (2004). El legado de Enrique Buenaventura. *Revista de Estudios Sociales*, (17), 107-112. <https://doi.org/10.7440/res17.2004.10>
- Lawrence, L. C. (2013). *El discurso del teatro popular en América Latina*. On-Demand Publishing, LLC.
- Marín, Y. (2016). *Teatro para la vida. El teatro comunitario en la construcción del proyecto de vida de los participantes del grupo arriba el telón de la comuna 1 de Cali* (tesis de pregrado). Bellas artes, Cali, Colombia.
- Mercado, C. (2017). Arte y transformación social en Buenos Aires: Análisis de una actuación cultural de Teatro Comunitario. *Cuadernos de antropología social*, (45), 117-132. <https://doi.org/10.34096/cas.i45.2422>
- Ministerio de Cultura. (2014). *Grandes Creadores del Teatro Colombiano. Teatro Esquina Latina, 40 años*. Ministerio de Cultura de Colombia.
- Motos, T. (2012). Otros escenarios para el teatro: el teatro aplicado. *Ñaque. Teatro Expresión Comunicación*, (73), 6-24.
- Pavlovsky, E. (2015). *Resistir Cholo: cultura y política en el capitalismo* (Vol. 4). Editorial Topia.
- Reyes, C. J. (2014). *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Ministerio de Cultura.
- Schechner, R. (2004). *Performance theory*. Routledge.
- Scher, E. (2010). *Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad*. INTeatro.
- Turner, W. y Schechner, R. (1988). *The anthropology of performance*. PAJ Publications.
- Úcar, X. (1999). Teoría y práctica de la animación teatral como modalidad de educación no formal. *Revista Interuniversitaria*, 11, 217-255. <https://doi.org/10.14201/2852>
- Uribe, J. (2016). *Panorama del teatro en Cali entre los años 1967 y 1990: utopía y realidad en la construcción de un movimiento cultural* (Informe de investigación). Universidad del Valle.
- Urrea, F. y Quintín, P. (2001). Segregación urbana y violencia en Cali: Los jóvenes del distrito de Aguablanca. *Anuario de Investigaciones del CIDSE*, (1), 319-338.
- Van-Gennep, A. (2004). *The Rites of passage*. Routledge.
- Wacquant, L. (2004). *Body and Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*. Oxford University Press.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Editorial Gedisa.