

Performance en escenarios marginados:
Coreografías de resistencia, sufrimiento social y agencia infanto-juvenil en
dos teatros comunitarios de Cali, Colombia.

Tesis presentada a la Facultad de Salud para obtener el título de Doctor en
Salud de la Universidad del Valle

2020

Edgar Jhonny Muñoz Morales

Universidad del Valle

Facultad de Salud

Performance en escenarios marginados:
Coreografías de resistencia, sufrimiento social y agencia infanto-juvenil en
dos teatros comunitarios de Cali, Colombia.

Tesis presentada a la Facultad de Salud para obtener el título de Doctor en
Salud de la Universidad del Valle

Tutores

María Isabel Gutiérrez M.

Jan Grill

2020

Edgar Jhonny Muñoz Morales

Universidad del Valle

Facultad de Salud

[Escriba aquí]

Dedicatoria

Esta tesis la dedico a mis familiares que partieron recientemente: Cilia, Alberto y Flor, sus vidas fueron ejemplos de fortaleza, tenacidad y capacidad de transformación constante.

Agradecimientos

A todos los niños y jóvenes que conocí en mi trabajo de campo, sin sus palabras y actuaciones este trabajo hubiera sido imposible.

A los teatros Casa Naranja y Esquina Latina por abrirme sus puertas con decisión.

A la Doctora María Isabel Gutiérrez Martínez por su apoyo constante.

Al Doctor Jaime do Amparo Alves por sus críticas en la pasantía virtual.

A la Doctora Lena Isabel Barrera, Al Doctor Alexander Agudelo y la Doctora Beatriz Guerrero, por sus sugerencias durante el desarrollo de este trabajo.

Al señor Carlos Albarracín y al Doctor Mauricio Sendoya por su apoyo logístico.

A mi familia: Ramiro, Shirley, Cecilia, María y Sol, por su ejemplarizante vitalidad.

Un agradecimiento especial al Doctor Jan Grill, por su brillante pedagogía y asertivas palabras en los momentos más difíciles de este proceso, que lo hacen, más que un profesor, un maestro.

Financiación

Dissertation Fieldwork Grant

Wenner-Gren Foundation.

Tabla de contenido

Resumen.....	1
Abstract	1
Introducción	2
Preguntas de investigación	5
Objetivos	7
Hipótesis de estudio	7
Metodología	9
Observación participante.....	9
Otras actividades del trabajo de campo.....	12
Marco teórico	14
Capítulos	24
Capítulo I. Ensayando la escena Teatro comunitario en los barrios El Poblado I y Terrón Colorado	26
Introducción	26
I.I. Visitando el Teatro Casa Naranja.....	27
Teatro, barrio y dinámicas sociales en el oriente de Cali.....	35
Coreografías teatrales en Casa Naranja.....	43
I.II. Visitando el grupo Arriba el Telón	46
Teatro, barrio y dinámicas sociales en la ladera de Cali	54
Coreografías teatrales en Arriba el Telón.....	60
Conclusiones	62
Capítulo II Trayectorias de vida y prácticas teatrales: Los directores de Casa Naranja y Esquina Latina.....	66
Introducción	66
II.I. De casa familiar a casa teatral: la historia de John en el teatro comunitario.....	68
Yo lo que voy a hacer es teatro, nací para eso... ..	68
Inclusión laboral: teatro y deseo de independencia.....	73
Fundación de la Casa Naranja.....	77
Filosofía de la Casa Naranja.....	78
Dirección artística y práctica comunitaria en Casa Naranja.....	81
Conclusiones sobre la trayectoria de John	87
II.II. De un proyecto médico a uno teatral: la historia de Orlado en el teatro comunitario.....	90
Dirección artística y práctica comunitaria en Esquina Latina.....	90

[Escriba aquí]

Yo soy un hijo de la época de los setenta.....	92
Inclusión laboral: Medicina, teatro e intervención social.....	98
Consolidación de la intervención comunitaria	100
Filosofía de Esquina Latina.....	101
Conclusiones de Orlando	110
El campo teatral en Cali	112
Conclusiones	116
Capítulo III Coreografías teatrales y agencias infanto-juveniles en Casa Naranja y Arriba el Telón	120
Introducción	120
III.I. Rojo y la obra <i>Momo</i> en Casa Naranja	121
Trayectoria de Rojo y su práctica en Casa Naranja.....	123
Montaje de Momo en Casa Naranja.....	129
El repertorio naranja: efectos del teatro en la vida infantil y juvenil	132
Performance y relaciones políticas en Casa naranja	136
III.II. Daniela y la obra <i>Luna Roja</i> en Arriba el Telón.....	140
Trayectoria de Daniela y su práctica en Arriba el Telón.....	143
Montaje de Luna Roja en Arriba el Telón.....	147
El repertorio de Arriba el Telón	150
Performance y relaciones políticas en Arriba el Telón	153
Conclusiones	156
Capítulo IV Teatro en las calles: las relaciones barriales de Casa Naranja y Esquina Latina.....	162
Introducción	162
VI. I. El Desfile de la luz en Casa Naranja.....	163
Historia del desfile	168
Carnaval en el barrio: irrupción y subversión del espacio público	173
IV.II. Los Mapas andantes de Arriba el Telón.....	177
La creación de los Mapas andantes	183
Diferencias entre los procesos barriales de cada teatro	184
Conclusiones	186
Capítulo V.....	188
Coreografías teatrales, coreografías vitales: Relaciones del teatro comunitario con la salud pública y el abordaje del sufrimiento social.....	188
Introducción	188
V.I. Perspectivas del teatro y el sufrimiento social en Casa Naranja.....	190

Perspectiva del sufrimiento social en Karen	192
Conclusiones sobre el abordaje del sufrimiento social de Casa Naranja	196
V.II. Perspectivas del teatro y del sufrimiento social en Arriba el Telón	197
Perspectiva del sufrimiento social en Lucy.....	199
Conclusiones sobre el abordaje del sufrimiento social en Arriba el Telón	203
Teatro y salud: una conclusión más allá de la ficción.....	204
Sufrimiento social	205
Consideraciones generales sobre la idea de salud y salud mental.....	206
Modelos de salud pública e intervención teatral	209
Categorías identificadas	211
Conclusiones	215
Conclusiones	219
Epílogo: teatro comunitario en tiempos de pandemia	224
Bibliografía	226
Anexos.....	238

**Performance en escenarios marginados:
Coreografías de resistencia, sufrimiento social y agencia infanto-juvenil en dos teatros
comunitarios de Cali, Colombia.**

Resumen

Esta tesis explora las intervenciones y representaciones en dos teatros comunitarios y su papel en la (re) construcción de la agencia juvenil en sectores marginados de la ciudad de Cali, Colombia como una forma de afrontamiento del ‘sufrimiento social’ desde la ‘determinación social de la salud’. El estudio pregunta cuál es el papel del teatro comunitario para los jóvenes en los márgenes urbanos marcados por la estigmatización territorial, los desplazamientos internos, el despojo económico y la violencia. A través del seguimiento de las trayectorias, prácticas y experiencias de los estudiantes e instructores, la tesis examina cómo las coreografías, los performances y las disposiciones adquiridas a través del estudio y la enseñanza del teatro se vuelven constitutivas de una reestructuración particular de la agencia y las reorientaciones para crear una vida digna de seguir. Si bien la pedagogía del teatro y sus estrategias están marcadas por las experiencias de los participantes en una comunidad penetrada por un continuo de violencia y sufrimiento social, ofrece un espacio alternativo de resistencia para que los sujetos sean impulsados hacia un sentido de autonomía, transformándose a sí mismos e impulsándose hacia una moral y luchas orientadas hacia el futuro por realidades alternativas. Por tanto, dicho trabajo constituye una aproximación crítica a la investigación en salud que trasciende la explicación individual biológica del malestar.

Palabras clave: agencia, performance, teatro comunitario, violencia, intervenciones en la infancia y la adolescencia.

Abstract

This thesis explores interventions and performances in two community theatres and their role in the (re)construction of youth agency in marginalized branches of Cali, Colombia, as a way of facing 'social suffering' from the 'social determination of health'. The study asks what is the role of community theatre for the youth in urban margins punctuated by territorial stigmatization, internal displacements, economic dispossession, and violence. Through tracing the trajectories, practices and experiences of the students and instructors, the thesis examines how the performances, choreographies and dispositions acquired through studying and teaching theatre become constitutive of particular re-making of agency and reorientations of creating a life worthy of pursuing. While the theatre pedagogy and its strategies are marked by participant's experiences in a community penetrated by a continuum of violence and social suffering, it offers an alternative space of resistance for subjects to springboard into a sense of autonomy, transforming the self and propelling them towards particular moral and future-oriented strivings for alter-realities. Therefore, this work constitutes a critical approach to health research that transcends the individual biological explanation of discomfort.

Keywords: agency; performance; community theatre; violence; childhood and youth intervention

[Escriba aquí]

Introducción

En las gradas de un auditorio espero la presentación de uno de los grupos teatrales que visito en mi trabajo de campo. Todos los jóvenes corren de un lado a otro con vestuario, maquillaje y utilería mientras alisto mi cámara fotográfica y me dispongo a grabar la presentación como ya lo había hecho en otras oportunidades. Empotro la cámara, verifico el micrófono, hago un par de grabaciones de prueba, dejo que mi mirada recorra el entorno pacientemente y observo cómo el grupo convierte el pequeño auditorio en un escenario teatral.

Mientras todos están atareados con sus trajes y maquillaje, expectantes por subirse al escenario, al lado mío se sienta Gilene, una de las integrantes del grupo. Con la voz acelerada me saluda y me muestra el mechón de color violeta que se hizo en el pelo. Trae consigo un ukelele, el cual casi siempre lleva a los ensayos y me pide el favor que lo cuide durante la presentación. Su compañía me resulta importante porque, aunque hay una gran algarabía en el recinto, el grupo entero está atareado y no hay mucho tiempo para conversar.

Varios compañeros de Gilene pasan por las gradas en donde estamos sentados, algunos le recuerdan que ya es hora de cambiarse y maquillarse para la presentación. Ella no se inmuta, sabe que aún tiene tiempo y lanza la mejor sonrisa a sus compañeros. Está feliz porque su grupo presenta la versión final de la obra de teatro que han ensayado durante un año y a pesar que debió ausentarse un mes de los ensayos por motivos de salud, ella ha participado activamente en todo el proceso creativo.

Quizás fue el momento de felicidad o un impulso por terminar una conversación que habíamos iniciado tiempo atrás, pero antes de irse me dijo: “¿Quieres saber que siento

[Escriba aquí]

yo por el teatro? Yo amo hacer teatro, me gusta estar aquí, me siento libre, el teatro me ha dado eso ¡libertad!”. Me mira un segundo para examinar mi reacción y se va con ganas de salir frente al público que ya comenzaba a llegar a la función.

No era la primera vez que escuchaba ese tipo de declaraciones sobre el teatro, desde el inicio de la exploración previa al trabajo de campo, varios artistas, actores y directores me manifestaron una pasión similar por la práctica teatral. La declaración de Gilene me parecía importante porque la intensidad de su pasión por el teatro la vi no solo en sus palabras ese día, ni en sus historias personales en once años de vida artística, sino también en los ensayos en donde mostraba lo mejor de sus coreografías¹ para sacar adelante una escena junto al grupo de jóvenes artistas.

La etnografía que presento a continuación es un intento por comprender esa intensidad con la cual Gilene y muchos niños y jóvenes con los que interactué en el trabajo de campo definen la práctica teatral. Basándome en la estructura de un escenario como metáfora para este trabajo ubico en el telón de fondo la fuerza del hecho teatral. Sobre el escenario, la agencia en niños y jóvenes y la teoría del performance político. Tras escena, la antropología y la salud pública comprometidas con la inclusión de las voces cotidianas en la intervención comunitaria. Y como dramaturgos, en tanto directores de la obra y derroteros teóricos, propongo a Dan Baron Cohen (2015), Alex Flynn (2015) y Aimee Meredith Cox (2015), entre otros importantes académicos.

Esta estructura pensada espacialmente como un performance es el resultado de la transformación de una idea de investigación que se originó en la clínica, sin embargo aquí

¹ A lo largo de este trabajo la palabra ‘Coreografía’ hará referencia a los desplazamientos en escena, los ritmos teatrales y la sincronía entre los actores dentro de una obra teatral.

se quiere dar cuenta de un modelo alternativo de salud pública que vincula el teatro con el modelo de la ‘determinación social’ de la salud.

A través de un proceso de exploración en la ciudad de Cali, conocí varias intervenciones artísticas que desde diferentes orillas buscaban la transformación personal. La oferta incluía procesos educativos específicos con danza, música y teatro, psicoterapias y procesos de rehabilitación psiquiátrica y neurológica basadas principalmente en la música y algunos procesos lejanos al sector salud que interceptaban arte, animación sociocultural y contextos violentos en su intervención.

La decisión de realizar el trabajo de campo con el teatro comunitario la tomo después de conocer la Casa Naranja. Me interesó explorar este teatro porque su proceso, basado en la idea de la ‘multiplicación cultural’², se ubicaba espacialmente en las márgenes urbanas de la ciudad y conceptualmente, lejos de los modelos del campo de la salud. Esta particularidad de las coreografías teatrales de Casa Naranja³, me permitía explorar el desarrollo personal desde otras formas de intervención, con una perspectiva interdisciplinaria que dialoga con los abordajes tradicionales de salud.

La decisión de comparar los procesos de Casa Naranja y Esquina Latina, la tomo después de entrevistar a los directores de cada teatro. Orlando⁴, el director de Esquina Latina, tiene su sede principal en un barrio tradicional de Cali, desarrolla proyectos internacionales y ha fundado trece grupos en la ciudad de Cali y otros municipios. En contraste, John ha autogestionado la Casa Naranja, cuya única sede queda en el barrio El Poblado I, tiene algunos proyectos financiados nacionalmente y ninguno internacional e

² Basado en estrategias como el teatro del oprimido y la animación sociocultural, como lo veremos más adelante.

³ Entendidas como un conjunto de estructuras, de movimientos, figuras y pasos de las obras teatrales.

⁴ Todas las personas nombradas en este documento tienen seudónimos, excepto Orlando Cajamarca y John Jairo Perdomo. Ellos como directores de los teatros, manifestaron el deseo de conservar sus nombres en el documento.

interviene a niños del sector con un proceso de base comunitaria, administrado familiarmente.

Estas diferencias enriquecían el trabajo de campo, porque posibilitaban la comparación de prácticas, historias y contextos de dos procesos dedicados a la intervención social con teatro.

La exploración inicial la realicé en julio de 2018, haciendo visitas a ambos teatros, hablando con sus directores, con algunos de los profesores y personal administrativo y sin interactuar con personas intervenidas por ambos teatros. Paralelamente realicé la sustentación de la candidatura doctoral. Durante el 2019 y principios del 2020 realicé el trabajo de campo, con un total de 18 meses de observación, proceso que incluyó una parte de seguimiento virtual por motivos de la pandemia asociada al virus SARS-CoV-2.

De manera general, este proyecto pone bajo un mismo paraguas analítico tanto a los actores que están diseñando e implementando las intervenciones como a los niños y jóvenes sujetos de sus intervenciones teatrales. Los teatros en donde realicé la observación participante son el Teatro Esquina Latina, en su sede del barrio Terrón Colorado que se llama Arriba el Telón y el Teatro Casa Naranja ubicado en el barrio El Poblado I.

Preguntas de investigación

Las preguntas de investigación que han guiado este proceso, son las siguientes:

1. ¿Cuál es el papel de las coreografías teatrales de Casa Naranja y Arriba el Telón en la (re)construcción de la agencia de los jóvenes ubicados en las márgenes urbanas, marcadas por la estigmatización territorial, los desplazamientos internos, el despojo económico y la violencia?

[Escriba aquí]

- a. ¿Cómo describen estos jóvenes la práctica teatral en relación con sus trayectorias vitales y su cotidianidad?
2. ¿Cuáles han sido las trayectorias, dentro de la escena teatral y social de la ciudad de Cali, que han llevado a ambos teatros a conformar su práctica actual?
 - a. ¿Tiene alguna relación la trayectoria artística de ambos teatros con la forja de una práctica teatral orientada a la intervención comunitaria?
 3. ¿Cuál es la relación entre las coreografías teatrales de Casa Naranja y Arriba el Telón con el afrontamiento del sufrimiento social?
 - a. ¿Cuáles son las implicaciones en salud pública de estas relaciones?

Indagué estas preguntas a través de una inmersión etnográfica, la cual me facilitó observar de manera vívida la práctica teatral y la forma en cómo se construyen los ‘espacios liminares’ en el contexto del ensayo. En términos de participación, dicho proceso implicó un trabajo de en promedio un año en el que hice parte de los espacios de formación conociendo actores, directores y espacios, y participé a manera de alguien que acompañó el proceso mientras establecía lazos de amistad y confianza con la comunidad. Desde mi rol como médico fui consultado frecuentemente con respecto al contenido de las obras en relación con la promoción en salud y demás asuntos en los que podía intervenir, todo lo cual permitió la construcción de relaciones horizontales frente a la que pudo ser la imagen de un investigador distante e impositivo ante la intervención. Basado en estas preguntas y para acotar el objeto de estudio, construí los objetivos de la investigación.

[Escriba aquí]

Objetivos

1. Explorar como las coreografías teatrales operan en la (re)construcción de la agencia en los niños y jóvenes vinculados a Casa Naranja y Arriba el Telón.
2. Explorar las trayectorias tanto artísticas como personales de los directores, profesores y practicantes de ambos teatros.
3. Explorar las conexiones de estas intervenciones teatrales con el afrontamiento del sufrimiento social, desde la salud pública.

Hipótesis de estudio

Muchos relatos etnográficos de la juventud en los márgenes urbanos que revisé durante este proceso destacan las dinámicas de la hiper masculinidad y de la violencia, como constitutivas de subjetividades particulares (Alves, 2019; Baird, 2015; Bourgois, 1995).

En contraste, en este trabajo propongo explorar la construcción de subjetividades no violentas orientadas hacia una direccionalidad con propósito particularmente porque las oportunidades en la vida de estos jóvenes están en gran medida moldeadas por la marginalidad, la 'vulnerabilidad estructural' (Quesada et al., 2011) y por un fantasma inquietante de 'muerte social', de acuerdo con la categoría anotada por Alves y Vergara (2018; 2019).

La presente exploración permite relacionar la agencia y la práctica teatral con la Salud Pública, ésta última pensada desde la 'determinación social' o aquella propuesta que concibe la salud en términos de un asunto comunitario y no individual. De tal forma este trabajo dialoga con dicho modelo, pues asume la agencia en tanto una construcción

[Escriba aquí]

mediante la teoría del performance cuyo énfasis está en la práctica teatral que a través del ‘espacio liminar’ (Turner y Schechner, 1988; Schechner, 2004) modifica la realidad social y lo ‘socialmente encarnado’ del individuo (Wacquant, 2005). Lo anterior, opuesto a la visión de los ‘determinantes de la salud’ o el modelo hegemónico de la práctica salubrista que condiciona la respuesta social desde la vivencia del individuo.

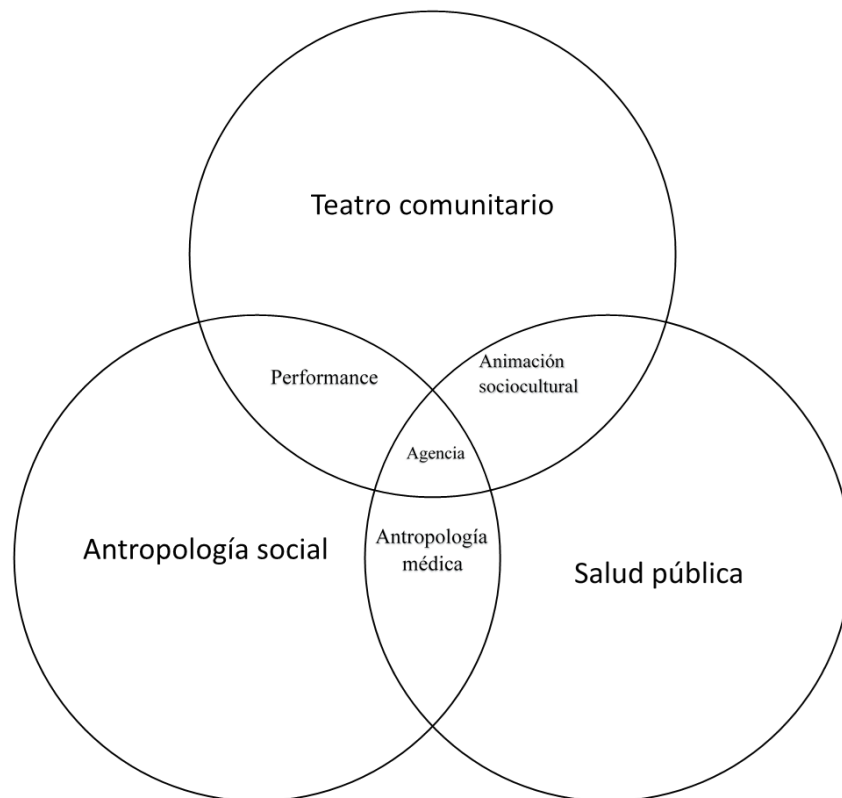
En ese sentido, los objetos de estudio del presente trabajo son los teatros explorados (‘Teatro Casa Naranja’ y ‘Arriba el Telón de Esquina Latina’), su práctica y su contexto social e histórico integrados con la antropología y la Salud Pública. Así el teatro comunitario es concebido aquí como una práctica enfocada en el cultivo de las relaciones vecinales como eje central, más que en el desarrollo de un valor estético de la obra teatral; la antropología, en términos de una disciplina que le interesa la comprensión de las estructuras sociales en donde se producen los fenómenos y la Salud Pública, a manera de una disciplina que le interesa el cuidado de la salud de las poblaciones.

Como se ve, este trabajo permite conectar de manera interdisciplinar no solo el performance y la Salud Pública sino la antropología médica y la animación sociocultural en la exploración de la agencia, tal como muestra la Figura 1. La teoría del performance la ubico entre el teatro y la antropología, porque es justamente donde nació este cuerpo teórico. La antropología médica, entre la Salud Pública y la antropología social teniendo en cuenta que me permite comprender el sufrimiento social con la mirada puesta en las intervenciones alternativas. Y la animación sociocultural, entre la práctica teatral comunitaria y la promoción de la salud.

[Escriba aquí]

Figura 1.

Relación del teatro comunitario con la antropología y la salud pública en la comprensión de la agencia infanto-juvenil.



Fuente: elaboración propia

Metodología

Observación participante

El trabajo de campo inició en enero de 2019, cuando obtuve el aval del Comité de Ética de la Universidad del Valle. Mi punto de partida fue la observación participante (Emerson, 2011), que me permitió escuchar las voces y ver las acciones de los niños y jóvenes en el

[Escriba aquí]

ensayo teatral y establecer una relación con los grupos entre la amistad, la confianza y la extrañeza inicial que producía mi presencia en sus ensayos.

En Casa Naranja el reto inicial consistió en desligarme del rol de profesor que los niños y jóvenes me asignaron en principio. La mayoría de los practicantes están entre los 7 y los 14 años de edad y es frecuente que estos niños y jóvenes vean llegar profesores nuevos que van por cortos periodos de tiempo a enseñar algún oficio.

La participación durante más de un año en diferentes espacios asociados al teatro como sus talleres y juegos, el hecho de compartir horas de conversación antes y después de los ensayos y la interacción con ellos en el espacio mismo del ensayo, compartiendo mis impresiones y sus chistes y juegos, permitieron una renegociación de mi presencia en el campo y al final llegamos a una relación cotidiana que permitía un diálogo espontáneo con las personas del teatro.

En Arriba el Telón, desde el primer día fui identificado como un investigador, proveniente de una universidad local, interesado por el teatro. En este grupo las edades oscilaban entre los 15 y los 24 años de edad. La relación con los jóvenes fue de amistad, conversando en reiteradas oportunidades en sus tiempos libres y en los descansos. El proceso en general es más estructurado que en Casa Naranja, con tiempos de entrega de las obras, y evaluaciones a mitad de año, por lo que la práctica parecía profesional. Esto limitaba el tiempo de interacción con los estudiantes, razón por la cual solía llegar media hora antes y hablar con los jóvenes que usualmente llegaban más temprano a la clase.

La observación participante la realicé durante un periodo de 18 meses de visitas continuas a los teatros, de los cuales el trabajo más intenso lo realicé durante la temporada del año 2019. Durante este periodo de tiempo acompañé tres veces por semana a cada teatro
[Escriba aquí]

en sus ensayos. A Casa Naranja asistí los días lunes, miércoles y sábado y a Arriba el Telón los días martes, jueves y viernes. Muchas horas de observación cumplí en ambos teatros, mirando como ensayaban y repetían las escenas para las presentaciones finales. Compartí la felicidad de los estudiantes en cada una de sus presentaciones, visité un par de colegios en donde algunos de los participantes estudian y recorrí los barrios en su compañía.

Además de estos ensayos, asistí a las presentaciones formales de cada teatro. Casa Naranja por lo general presenta las obras propias e invitadas, los días sábados en la noche. Esquina Latina presenta, en su sede principal del barrio San Fernando, las obras profesionales los días viernes y sábados en la noche y los domingos en la mañana presenta las obras profesionales dirigidas al público infantil.

Con este mismo sentido, asistí a algunos ‘recorridos’ especiales programados por los teatros y que se realizan dentro y fuera de las áreas de influencia de los mismos. Acompañé a los informantes de la investigación en ‘El Desfile de la Luz’ en Casa Naranja y al taller de los ‘Mapas andantes’ en Esquina Latina. Estos eventos hacen referencia a recorridos en los que los participantes del teatro caminan por los vecindarios para generar más interacciones y "compromisos participativos" con los demás residentes.

Para agilizar mi observación, decidí tomar notas en mi celular. Al principio de mi trabajo de campo noté que la mayoría de los asistentes en sus tiempos libres usaban sus celulares frecuentemente, así que con el objetivo de hacer menos notorias mis notas de campo, las realicé con un aplicativo de notas desde mi celular. Una vez terminada la actividad, los apuntes los transcribí en el diario. También, hice uso de algunas grabaciones

[Escriba aquí]

de video a través de las que analicé posteriormente asuntos en relación con el estilo teatral de cada uno de los teatros para así complementar el estudio del ‘espacio liminar’.

Esta dinámica la sostuve hasta el inicio del mes de marzo, en donde el trabajo de campo fue interrumpido por el inicio de la pandemia asociada al virus SARS-CoV-2. Las observaciones fueron retomadas casi dos meses después, pero en modalidad virtual. Aunque la temporada 2020 fue realizada en ambos teatros, las dificultades asociadas a la pandemia la hicieron intermitente. Algunas de las observaciones durante la pandemia las recojo en el epílogo de la tesis, para mostrar las adaptaciones que cada teatro realizó para continuar su trabajo.

Otras actividades del trabajo de campo

La observación de los ensayos como principal herramienta metodológica la enriquecí con la realización de trayectorias vitales a los jóvenes, la sistematización de información institucional de cada teatro y algunas entrevistas a profundidad a participantes clave de estos procesos. El proyecto explora cómo se representan a sí mismos los actores y cómo representan sus alrededores, buscando sus modos distintivos de identificación, sus vidas diarias y su actuación en ensayos teatrales y representaciones artísticas formales. Además de observar la manera en que afrontan los contextos de violencia urbana.

La participación en la vida cotidiana de los teatros me permitió conocer a algunos de los padres de familia de los niños y jóvenes vinculados con los teatros y con esto conocí algunas de las estrategias de adaptación familiar que han desarrollado frente al entorno urbano. También conocí algunas de las prácticas de los jóvenes por fuera del teatro como la escuela, sus pasatiempos, la interacción en las calles y algunas actividades de tiempo libre.

[Escriba aquí]

Después de seis meses de recorrido en el trabajo de campo inicié las entrevistas en profundidad, algunas con estrategias de la etnografía de la performance para mejorar la recopilación de datos (Hjorth, 2017; Lamphere, 2018). Esta información se presenta combinada con las observaciones realizadas, la investigación de archivos y el estudio de documentos históricos relevantes y políticas relacionadas con la promoción y la gestión del arte en Colombia.

Finalmente, indagué -hasta donde los teatros lo permitieron- las estrategias de apoyo administrativo. Preguntándome cómo las fuerzas estructurales enmarcan el ejercicio de la gestión cultural del "teatro comunitario" y cómo esta gestión ha configurado las formas de trabajo artístico y comunitario a lo largo del tiempo, especialmente en el contexto desigual de la intervención cultural y social en Cali. Esto implicó seguir y observar tareas administrativas como la búsqueda de financiamiento, la escritura de propuestas, el estudio de los informes escritos y otros documentos de "teatro comunitario" producidos dentro de ambos teatros.

En esta investigación no estoy interesado en mostrar solamente la perspectiva estética de la imagen teatral. En contraste, exploro las influencias de la estructura social y de las asimetrías de poder en la producción del performance político de niños y jóvenes en el "teatro comunitario". En este sentido, las visiones y posiciones que se generan en el espacio teatral a partir de las voces y actuaciones de niños y jóvenes y dramaturgos son el núcleo de este estudio. Es importante tener en cuenta, con fines metodológicos, que estas voces están reguladas en gran medida por estructuras e instituciones de una red dinámica de relaciones sociales y simbólicas (Snyder-Young, 2010).

El proceso de interpretación y de análisis del teatro y de las experiencias de los niños, jóvenes y profesores/dramaturgos desde mi propia disposición personal que incluye [Escriba aquí]

por supuesto algunos aprendizajes e inmersiones en el campo, hace que vea la producción etnográfica como una acción performativa, en lugar de una descripción impuesta o prevalorada del teatro como estrategia de intervención (Wacquant, 2005).

Finalmente, tengo como referencia una serie de estudios relacionados con teatro desde diferentes perspectivas metodológicas, que me permitieron comprender algunas formas de entrar al campo, de construir el objeto de estudio e inclusive formas de relacionar el trabajo etnográfico con otras disciplinas como la psicología social y el teatro (Conroy, Dickenson y Mazzoni 2018; Córdoba, Guevara y Mejía 2010; de Smet et al., 2018; Gallagher y Rodricks 2017; Geilhorn, 2017; Hanasaki, 2017; Jordaan y Coetzee, 2017; Marschall, 2018; Morales, 2013; McKinney, O'Connor y Pruitt 2016; O'Connor y Colucci, 2016; Pallini, 2011; Paz et al., 2009; Paredes, 2015; Saldaña, 2005; Sonn et al., 2015; Sutherland, 2017; Wernick, Kulick y Woodford 2014).

Marco teórico

La primera observación que emergió de mis notas de campo de los ensayos y de las obras profesionales que cada teatro presentaba a la comunidad es que a pesar que ambos teatros están adscritos en el gran paraguas del teatro comunitario, cada uno tiene un estilo diferenciable. Por tal motivo, incluí la teoría de las prácticas sociales de Pierre Bourdieu, (1989, 1995, 2000, 2008) para dar cuenta de la historia de la práctica teatral, mostrando como los diferentes capitales invertidos en la creación de cada intervención, influenciaron en el posicionamiento de los teatros dentro de su campo y en la estética actual de sus prácticas.

Este ejercicio de contextualización de las intervenciones muestra la práctica y estética de cada teatro como un proceso sociohistórico que influye en la forma de intervenir

[Escriba aquí]

a los estudiantes en cada teatro, forjando una serie de disposiciones corpóreas que, a través de los ensayos y montajes de las coreografías teatrales, modifican las formas de circunnavegar en la cotidianidad⁵.

En este trabajo, la práctica social es entendida como el resultado de las relaciones cualitativas que los sujetos construyen en un espacio topológico o campo social. Dichas relaciones son construidas a través de los capitales que no son otra cosa que recursos económicos, sociales, culturales y simbólicos con los cuales cuentan los sujetos para movilizarse en la dinámica social. En esta red relacional, el habitus es una categoría que vincula en el individuo las experiencias sociales externas susceptibles de objetivación y la subjetividad susceptible de ser externalizada en la dinámica social.

El campo social, como espacio topológico, emerge mientras exista una ‘ilusio’ o creencia generalizada en los sujetos pertenecientes al campo. En otras palabras, el campo social como espacio topológico se sostiene en reglas tácitas que los sujetos comparten. El capítulo II aborda esta teoría para explicar las conformaciones de las prácticas en Casa Naranja y Arriba el Telón. Estas prácticas en el capítulo III están enganchadas en la exploración de la agencia que se produce en el contexto del teatro comunitario en los estudiantes de teatro de ambas casas teatrales.

Dado que la agencia explorada en el trabajo de campo está vinculada íntimamente con el espacio del ensayo teatral que los estudiantes construyen junto a sus profesores o animadores teatrales, vinculé las teorías del performance político y de la agencia en niños

⁵ Hablar de un habitus teatral en el trabajo de campo también es posible, pero ambos teatros no tienen la intención explícita de convertir a estos jóvenes en participantes del campo teatral de manera directa. El teatro es una vía para alcanzar otros logros y no hay una direccionalidad clara, por ejemplo, en identificarse como una escuela que forma actores. Obviamente algunos de estos practicantes alcanzan un nivel actoral semiprofesional y luego continúan su proceso de formación artística y podríamos decir que comparten una ilusio que los hace jugadores dentro del campo teatral, pero estos no son la mayoría. Como veremos más adelante algunos estudian otras áreas dentro del campo de las humanidades como la comunicación social.

para explicar las relaciones del teatro con el sujeto, su comunidad y la transformación personal⁶.

El ‘performance político’ incluido dentro del paradigma del performance, lo incorporé como una teoría que analiza el pensamiento contemplativo, la acción razonada y la producción creativa en un acto teatral determinado, como fenómenos imbricados en un contexto social. Por lo tanto, el sujeto político deviene de la interrelación, que en el caso del teatro se produce por la comunicación constante con el público (Flynn y Tinius, 2015).

En particular, incorporé las categorías de ‘reflexividad relacional’ (Flynn, 2013) y de la ‘pedagogía transformance’ (Baron Cohen, 2015)⁷ como lentes analíticos durante el trabajo de campo. Estas categorías, desarrolladas en investigaciones teatrales en Brasil, se centran en las dinámicas de los actos performativos que generan nuevos entendimientos de ‘yo’, pero teniendo en mente un marco político amplio y las posibilidades de cambio al interior de las comunidades.

La categoría de ‘reflexividad relacional’ explora el carácter fluido y contextual que estos procesos artísticos/teatrales poseen (Flynn 2013), como también explora los procesos de interrogación intersubjetiva y contextualiza los actos performativos con el público y la comunidad. Por otro lado, la ‘pedagogía transformance’ (Baron Cohen, 2015) analiza las formas mediante las cuales los jóvenes transforman sus vidas, calles y escuelas violentas. Estas herramientas me permitieron la integración de los datos del trabajo de campo y las reflexiones de los jóvenes sobre sí mismos y sus comunidades con la categoría de la agencia en niños.

⁶ Para una visión general ver a Taylor 1994, 1997, 2002, 2003, 2006, 2008.

⁷ Esta categoría descrita por Baron Cohen es un sincretismo de transformación personal y performance.

Es importante en este punto del anclaje teórico, diferenciar dos conceptos clave que están presentes de manera tácita en la investigación como son el performance y la performatividad. Ambos están fuertemente relacionados, pero apuntan a dos procesos distintos en el análisis de la identidad y la transformación personal. ‘Performatividad’ es un concepto desarrollado por Judith Butler para criticar los esencialismos sobre la identidad de género y explica a través de los ‘actos perlocutivos’ (Austin, 1975), el poder reiterativo introyectado en el cuerpo para crear fenómenos tautológicamente regulados (Butler 1900, 1993, 1997, 2013).

En contraste, ‘performance’ se refiere a la capacidad de ‘representación’ y de ‘mimesis’ que el cuerpo desarrolla a través de la acción repetida durante el ensayo artístico. En este sentido, la ‘performatividad’ puede superponerse, en el análisis del proceso de transformación del sujeto, con la riqueza de los procesos implicados en la ‘performance’. Mientras un análisis centrado en la performatividad puede enfocarse en las incorporaciones y/o naturalizaciones de los sujetos, un análisis centrado en el performance se enfoca en el proceso mediante el cual se modifican las disposiciones corpóreas.

El paradigma del ‘performance’ (McKenzie, 2002, 2003) está sedimentado en el trabajo desarrollado por Víctor Turner y Richard Schechner (1982, 1982b, Turner y Schechner 1988) sobre ‘los espacios liminares’, que a su vez se soporta en el trabajo clásico de Van Gennep (1909) sobre los ritos de paso. Al respecto, dentro del ‘espacio liminar’, los ritos de paso posibilitan al individuo realizar una práctica teatral que interactúa con el contexto sociocultural. 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 liminar’ (Harrop y Njaradi, 2013) que está en capacidad de

[Escriba aquí]

desarrollar nuevas disposiciones corporales a través de los ‘comportamientos restaurados’ (Schechner, 2003, 2010, 2017).

Esta distinción conceptual resalta la función de la reflexividad en las acciones humanas y me permite cuestionarme por las motivaciones de las personas cuando realizan un ‘performance’ y no solo centrarme en los efectos o resultados de la ‘performatividad’ de la actividad teatral.

Para entender las relaciones entre performance, etnografía e intervención política, utilizo la tríada de ‘mimesis’, ‘poiesis’ y ‘kinesis’ (Conquergood, 1986, 1998, 1989, 2002), la cual permite relacionar los elementos técnicos del trabajo de campo etnográfico con los aspectos políticos de la performance. La categoría de ‘mímesis’ la entiendo como un espacio de (re) interpretación y creatividad continua (Taussig, 1993), vinculada inextricablemente con la acción humana (Benjamin, 1978). ‘La poiesis’ hace referencia al salto poético, o a la presentación teatral de la cotidianidad y la ‘kinesis’ a la práctica misma que involucra el cuerpo del actor.

En su perspicaz etnografía sobre las niñas negras y el personal de un refugio para personas sin hogar en Detroit, Aimee Meredith Cox (2015) introduce la noción de ‘cambio de forma’ (*shapeshifter* en inglés) con el fin de explorar una amplia gama de estrategias implementadas para circunnavegar los límites sociales existentes, las narrativas impuestas y las formas de opresión establecidas a través de los servicios e instituciones educativas dominantes que se esfuerzan por moldear a las jóvenes negras en imaginables ciudadanas respetables y gobernables (p. 7).

La autora muestra cómo las representaciones cotidianas tanto de sí mismo como las artísticas "son respuestas mutuamente definitivas y encarnadas a la necesidad fundamental de ser visto y escuchado en los propios términos" (p. 37). Inspirado en la perspectiva de [Escriba aquí]

Cox, resume la noción de performance, porque en ‘el cambio de forma’ quedan vinculados los espacios liminares en donde se produce el hecho teatral, el sujeto liminar relacionado con su entorno a través de la ‘mimesis, poiesis y kinesis’ y los ‘procesos reflexivos relacionales’ que llevan a este ‘sujeto liminar’ a una transformación pedagógica a través del arte.

Las coreografías como producto teatral a su vez reflejan esta perspectiva del performance, toda vez que el trabajo del actor, sus movimientos en escena y el conjunto de signos que utiliza, tienen una dimensión coreográfica. Las Coreografías cobijan los desplazamientos en escena, los ritmos teatrales, las sincronías entre actores, no solo de la palabra a través del guion, sino también de los gestos y las posiciones que dibujan sobre el escenario (Davis; 1996). Es a través de la coreografía que los espacios liminares muestran el efecto encarnado en los actores del ensayo teatral. De ahí que en las coreografías emerja el sentido de resistencia que los teatros comunitarios promueven en la comunidad.

Estas categorías asociadas al performance me permiten referirme a los actos artísticos y cotidianos dentro y fuera de los teatros, para dar cuenta del potencial transformador del teatro en la renegociación del sentido de ubicación social del sujeto - especialmente en el contexto de márgenes urbanos-, perturbando las narrativas dominantes y recreando activamente las posibilidades de movilidades existenciales y sociales.

La íntima vinculación del teatro comunitario con el ‘teatro de los oprimidos’ (Boal, 1995, 1998, 2002), teoría pionera en la investigación teatral en América Latina, amplió la mirada teórica a la categoría de ‘Ósmosis’ (Boal, 1995) que está definida como una red de pensamientos, principios y valores que se transmite entre individuos que pertenecen a la misma sociedad y enfatiza en las luchas de poder asociadas con la herencia colonial en América Latina y la intervención de la violencia desde el arte (Österlind, 2008).

[Escriba aquí]

Este conjunto de categorías las intercepto con la perspectiva de la antropología de la infancia y la agencia en niños, que en general es relativamente menor con respecto a la dedicada a la vida adulta. De manera general, me baso en las exploraciones etnográficas de la infancia (Lancy, 2014, 2017) que ofrecen un vistazo a las circunstancias de la crianza y reconocen las perspectivas de los niños como portadores legítimos de conocimiento (Qvortrup, Corsaro, y Honing, 2011).

Este estudio reconoce a los niños y jóvenes como sujetos con una capacidad de acción que los lleva a jugar un rol activo en su comunidad frente al sufrimiento generado por las tensiones de la existencia y en las luchas cotidianas (Threadgold, 2018).

La agencia al igual que el performance es una categoría polisémica. Desde la psicología y desde una postura evolutiva, la agencia está relacionada con categorías como la subjetividad, el individuo, la persona y el yo, que ubican a esta categoría dentro del análisis de la personalidad. Por otro lado, las discusiones de la agencia usualmente están ligadas a discusiones entorno a las estructuras, las resistencias, la performatividad, el deseo y la práctica. En estos abordajes la agencia está relacionada con la capacidad de acción o con la voluntad para darle vida al ‘espacio liminar’.

No es de mi interés discutir las vertientes de la agencia en las diferentes disciplinas y las consecuencias de este análisis. La definición provisional de la agencia como una capacidad, mediada socioculturalmente, para la acción (Frank;2006; Qvortrup, Corsaro, y Honing, 2011; y Threadgold, 2018), permite entender los entrecruces con el performance y el teatro comunitario y las intervenciones en salud pública. En el sentido de mostrar la creatividad de los jóvenes practicantes de teatro, su capacidad de respuesta frente a sus situaciones de marginalidad y opresión, como también en el sentido de explorar como el teatro ayuda a generar unas condiciones de posibilidad en estos niños y jóvenes.

[Escriba aquí]

En ese sentido, destaco la importancia de una etnografía comprometida con documentar las voces de los niños en contraste o en yuxtaposición con los adultos, y no necesariamente en una relación de subordinación (Darici, 2011, 2013) sino como un 'aprendizaje situado' (Lave y Wenger, 1991).

Este proyecto es un intento por identificar el entrecruce de estas categorías en el estudio de la infancia. Buscando en la experiencia de sus personajes, en su voz y en las relaciones que establecí a lo largo de un año largo de trabajo, un camino para entender las posibilidades de agencia que brinda el teatro en los niños y jóvenes. Es también una exploración del espacio teatral materializado en las tablas, en donde las historias son contadas a través de la voz, el cuerpo, la imaginación y la reelaboración artística en los espacios liminares que brindan los ensayos.

Finalmente, basado en el trabajo de A. Kleinman (Kleinman, Das y Lock, 1997; Wilkinson y Kleinman, 2016), exploro la conexión entre el teatro y las representaciones sociales incorporadas de la violencia y el sufrimiento social, el cual es definido como aquel que está generado y condicionado por la sociedad (Wilkinson y Kleinman, 2016).

Por lo tanto, desde esta perspectiva se pueden documentar experiencias y condiciones de vida encarnadas en los cuerpos de las personas y vivenciadas como malestares físicos o mentales. Esta mirada muestra las dinámicas sociales y sus efectos en las personas, por lo tanto, es una aproximación crítica a la investigación en salud, que trasciende la explicación individual, biológica del malestar, para analizar la dinámica relacional, ambiental e institucional asociada al sufrimiento.

El nacimiento del término data desde finales del siglo XVIII y está asociado a los cambios en los estilos de vida que introdujo la revolución industrial. La primera referencia al sufrimiento social aparece en la poesía, gracias al escritor romántico William [Escriba aquí]

Wordsworth, quién criticaba los métodos mediante los cuales avanzaba la industrialización, los cuales conducían a las personas a una cultura de comunicación rápida, que despojaba al sujeto de la capacidad de discriminación y favorecía una cultura de masas (Wilkinson & Kleinman, 2016).

Otros autores (Bourdieu, 1999) también han explorado las consecuencias sociales de las prácticas económicas neoliberales implementadas a principios de los años ochenta sobre la sociedad contemporánea, mostrando que el sufrimiento social es un fenómeno encarnado en las personas. Es decir, el sufrimiento que se vive a diario como una vivencia unitaria, tiene unos orígenes sociales velados, a pesar de estar a la vista de todos.

En ese sentido, campos como la medicina, la salud pública y la salud mental se benefician de la discusión del sufrimiento social en la medida en que, por ejemplo, el análisis de fenómenos tan importantes como la depresión y la ansiedad se enriquecen al cambiar de direccionalidad con respecto al origen (Chul Han, 2012).

Este abordaje del sufrimiento permite entonces el reconocimiento en las trayectorias vitales de los practicantes de teatro, aquellas circunstancias del entorno barrial como la marginalidad y la exclusión, que producen un malestar, el cual es manifestado y re interpretado en la acción teatral. De esta manera, la exploración incluye el reconocimiento de la acción social que apela a la experiencia de los seres humanos y propende por la generación de estrategias que disminuyan los efectos del sufrimiento social.

La comprensión del sufrimiento como un devenir social permite darle a este trabajo un diálogo continuo con la Salud Pública, entendida desde el modelo de la ‘determinación social en salud’ (Breilh, 2013) y con el paradigma de la salud mental, incorporando las voces críticas sobre la intervención no médica (Boyden, Hardgrove y Knowles 2012; Cooper y Boyden 2007; Giordano 2011, 2018). Al respecto, me permito ampliar el [Escriba aquí]

concepto que acompaña al modelo de la ‘determinación de la salud’ en términos de un paradigma que entiende la salud a manera de un resultado de la dinámica social, en donde las manifestaciones del cuerpo son la consecuencia de la interacción entre individuos y el sistema y así mismo determinan o no el sufrimiento social. En palabras, de Breilh (2013), *El núcleo interpretativo de este paradigma es la unidad y diversidad social, ambiental y sanitaria que surgen en medio de la reproducción social y la condición sine qua non de conservar tanto en la interpretación como en la acción de la epidemiología la unidad de los procesos alrededor de la acumulación como forma de reproducción frente a la cual puede moverse, en su autonomía relativa, una génesis emancipadora saludable –como diría Samaja– creada por las clases, pueblos y comunidades afectadas por dicha forma de reproducción en su afán por construir un nuevo modelo civilizatorio que implique un metabolismo sociedad naturaleza protector y promotor de la vida* (Breilh, 2013, pp 21).

De tal modo, si pensáramos en un trastorno como la depresión la ‘determinación social’ lo explicaría en tanto consecuencia de los sistemas de producción imperantes que al exigir al individuo una serie de ideales pueden generar depresión al no verse alcanzados. Por el contrario, el modelo de los ‘determinantes de la salud’, que sabemos es el paradigma hegemónico, explica este trastorno a manera de un resultado de variables biológicas (alteraciones de la serotonina, del sistema límbico y desequilibrios de las funciones ejecutivas del lóbulo frontal) cruzadas con interacciones sociales como estresores que causan la enfermedad. El modelo de la ‘determinación social’, por el contrario, privilegia el origen social del problema el cual no opera aquí como un estresor o factor asociado sino a manera de la causa misma.

Desde este trabajo, la aproximación etnográfica al teatro permite vislumbrar los ‘espacios limares’ en términos de construcciones sociales en las que es posible explorar el
[Escriba aquí]

modelo de la ‘determinación social en salud’, a través de la agencia desarrollada por los practicantes mediante el performance como estrategia de afrontamiento para el sufrimiento social.

Capítulos

La información y resultados de este trabajo la presento en cinco capítulos, unas conclusiones y un epílogo sobre el teatro en tiempos de pandemia. Cada capítulo explora y compara un tema particular en ambos teatros, Los capítulos son los siguientes:

Capítulo I: Este capítulo muestra la práctica cotidiana de ambos teatros comunitarios, el tipo de coreografías que practican y las diferencias en estilos de teatro comunitario que terminan produciendo. Aprovechando el concepto de los espacios liminares, vincula los contextos barriales y comunitarios donde se desarrollan las actividades de los teatros, para mostrar cómo se abordan estos contextos en el espacio del ensayo.

Capítulo II. Siguiendo la línea de análisis del texto, este capítulo explora la historia y conformación de cada intervención a través de las voces de los directores de ambos teatros. Muestra, desde la teoría de los campos sociales, que las diferencias en las prácticas, coreografías y estilos teatrales del capítulo I, están mediadas por los capitales utilizados en cada teatro a lo largo de su trayectoria.

Capítulo III. Entrecruza el espacio del ensayo teatral, las prácticas y coreografías previamente descritas, con las trayectorias de vida de los estudiantes y sus percepciones acerca del teatro para mostrar la agencia que reconstruyen y las movilidades que realizan.

[Escriba aquí]

Capítulo IV. Explora los recorridos que cada teatro hace en sus comunidades y las relaciones que establecen con la comunidad y los efectos de estos procesos en los estudiantes de teatro.

Capítulo V. Articula las observaciones sobre el teatro con las observaciones sobre el sufrimiento social y las posibilidades de intervención desde la salud pública. Vincula el teatro como estrategia de intervención a un modelo alternativo de salud pública basado en la determinación social de la salud.

Capítulo I.

Ensayando la escena

Teatro comunitario en los barrios El Poblado I y Terrón Colorado

Introducción

Las intervenciones de Casa Naranja y Esquina Latina son similares en sus generalidades. Ambas utilizan el marco teórico y técnico del teatro comunitario⁸, su población objetivo está en la niñez y la juventud y trabajan en sectores marginados de la ciudad. Pero en la cotidianidad de su trabajo, cada teatro tiene prácticas diferentes. Este primer capítulo explora los momentos del ensayo en ambos teatros⁹, las características que los diferencian estéticamente, como también las diferencias en las relaciones de enseñanza y aprendizaje.

Las viñetas de cada teatro están enfocadas en la descripción de los espacios liminares (Turner, 1982b; Turner y Schechner, 1988) que cada teatro construye continuamente con sus estudiantes. En estos espacios confluyen realidades y trayectorias de los estudiantes y profesores de teatro, como también ficciones e imaginarios propios del acto dramático. La descripción y análisis de la relación estrecha entre estas dos caras del ensayo teatral es un recurso que aparece a lo largo de todo el escrito, por lo que esta tesis la enmarco principalmente en la teoría del performance.

⁸ También llamado teatro popular (Ver Cajamarca, 2009 y Oschsenius, 2019).

⁹ Casa Naranja como sede única y Arriba el Telón como sede satélite del teatro Esquina Latina.

En ese mismo sentido performativo¹⁰, el primer capítulo completa las descripciones del ensayo teatral con la contextualización de los barrios y comunas en donde están emplazados los teatros. Las realidades materiales en donde se desarrollan las ficciones teatrales son tan importantes como el trabajo técnico y artístico de cada teatro. La marginalidad, la violencia y la exclusión, son realidades inseparables de la intervención de ambos teatros. Cada uno a su manera piensa en estas realidades de los jóvenes del sector y cada uno las incorpora en su trabajo estético.

Al igual que en los otros capítulos, al final ofrezco una comparación entre los dos teatros, con el objetivo que en la diferencia emerja las características constitutivas del teatro comunitario como estrategia de intervención social (para orientarse con las posiciones que ocupan cada una de las personas mostradas en este trabajo, mirar los esquemas 1 y 2 presentados en anexos, que además ilustran las diferencias en la organización de cada teatro).

I.I. Visitando el Teatro Casa Naranja

El taxi avanza por la autopista Simón Bolívar en la ciudad de Cali hasta el cruce con la carrera 31, un largo corredor vial que conecta los barrios El Diamante, El Poblado, El Poblado II, El Vergel, Comuneros y otros más de un gran sector conocido como “Distrito de Aguablanca”. La panadería Panexqui, larga e iluminada, señala el giro que el vehículo debe dar. El retumbe de un equipo de sonido de una casa esquinera se mezcla con la música de otras viviendas y se produce un enjambre sonoro que se extiende por todo el barrio.

¹⁰ Utilizo performativo en vez de performativo para diferenciar la teoría del performance que abarca los desarrollos de Turner y Schechner, con la teoría de la performatividad desarrollada por Judith Butler.

El teatro Casa Naranja está un kilómetro después del cruce de la carrera 31, en un estrecho y largo pasaje donde las casas parecen unirse a lo lejos a través de las cuerdas de la energía, que llegan desde los postes de concreto. A una cuadra del teatro está la concurrida carrera 29, que es conocida como la calle del comercio porque hay tiendas de ropa, víveres, farmacias y otros pequeños negocios que funcionan hasta altas horas de la noche.

El teatro, de fachada naranja y amarilla, parecería una casa más del sector, sino fuera por tres pendones colgados desde el segundo piso. En el primero, una actriz y profesora del teatro, vestida con un traje de payaso amarillo anuncia que el teatro pertenece al programa de salas concertadas del Ministerio de Cultura. El segundo anuncia, con una foto de carnaval, el IX Encuentro Popular de Teatro Joven que se lleva a cabo anualmente durante el mes de agosto. Y el tercero enumera las diferentes clases que ofrece la casa: teatro, música, maquillaje, danza, circo y zancos.

En el primer piso, la pintura de una mujer que está bailando y extiende sus brazos hacia el aire complementa la fachada. De sus manos parecen surgir colores y estrellas que se extienden como un flujo de energía por los lados de la fachada. De piel cobriza, con el rostro indistinguible y un vestido azul que se degrada con el movimiento en colores rojo y amarillo, la bailarina se ve feliz. Una pequeña placa de mosaicos que lleva el nombre del teatro en letras amarillas y fondo negro, se ubica en la mitad del dibujo y cierra la decoración del primer piso.

Entro al teatro y me encuentro con Iris quien está sentada frente a un computador portátil. Vestida con el uniforme del Barcelona, me dice “¡Hola!” sin dejar de mirar la pantalla. “¿Y así es que me saluda?”, le digo. Da un brinco, como un resorte se pone de pie y me saluda con un beso en la mejilla. Alta, delgada, de piel caoba, ojos negros y unos rizos largos, Iris habla riéndose y siempre tiene algo por hacer, ya sea estudiar, entrenar fútbol o [Escriba aquí]

ensayar teatro. Después del saludo, me dice “Ayyy qué pena, es que estoy revisando unos listados de asistencia”. Luego de esto vuelve al computador y continúa su trabajo.

Mientras tanto, Rojo, el estudiante más antiguo de la casa y, al mismo tiempo, el profesor más joven, me saluda levantando las cejas desde el fondo del pequeño salón. Tiene puesta una peluca de utilería de pelo corto y lacio, la camiseta del encuentro de teatro comunitario de Medellín del año 2018 y una pantaloneta corta. Pone música en el equipo de sonido y comienza a ensayar una presentación. Se para frente a las cinco personas que estamos en el primer piso en ese momento, nos saluda como si saludara a un público gigantesco y comienza a bailar.

El público improvisado en el que me encuentro comienza a reír y a aplaudir y con cada risa Rojo aumenta su frenesí y exagera sus movimientos para hacerlos graciosos. Al público se unen otros niños que han llegado al teatro a esperar la clase de la tarde y Rojo termina su ensayo con una extensión completa de las piernas sobre el piso. Carlos, un estudiante y amigo cercano a Rojo le dice “Uyy no pana, qué boleta” y él contesta “ya quisiera mijito”.

Después de la presentación de Rojo, me siento en un sofá a esperar a Karen, la profesora de teatro y prácticamente directora de la casa. Hija de John, el fundador de Casa Naranja, Karen ha ido ganando terreno en la administración del teatro. Hoy en día, la mayoría de contratos y eventos de la Casa son escogidos por ella. A mi lado, varios niños simplemente se extienden en el sofá a revisar sus celulares.

Aprovecho ese instante para mirar la pared de recuerdos que exhibe el teatro. Enmarcados y del techo al suelo hay afiches de obras y festivales de teatro, una nota del periódico El País sobre la Casa Naranja, un afiche del Teatro Esquina Latina junto con un par de notas dedicadas a Orlando Cajamarca y a Enrique Buenaventura, dos dramaturgos
[Escriba aquí]

reconocidos de la ciudad. En medio de estos recuerdos, John, el director, ha puesto su diploma de Licenciado en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Destaca en la exhibición, un cuadro con el símbolo del teatro que muestra las máscaras de la tragedia y la comedia en alto relieve.

Karen llega apurada al teatro. La clase del martes a las seis de la tarde está retrasada por quince minutos. Con ojos negros e inquietos, una sonrisa a medio camino, el pelo recogido en una moña sencilla, jeans ajustados, una blusa monocroma y una maleta que carga en la espalda con los dos tirantes bien puestos, Karen habla con una voz enérgica y aguda que se extiende por el espacio de la sala, saluda a todos los niños y los pide que suban al escenario en el segundo piso. Antes de continuar, conversa brevemente con Rojo, Iris y Carlos.

La sala huele a polvo, procedente tal vez de las máscaras de gran formato que ahí se guardan. El escenario está ubicado al fondo del segundo piso. En el techo hay luces frontales, laterales y cenitales con filtros de colores. El tendido de tablas gruesas y angostas está dispuesto sobre un andamio de metal. La silletería plegable recuerda los viejos teatros de Cali de los años ochenta, en total son cincuenta sillas que se mecen cada vez que alguien se sienta o se pone de pie. Entre el techo y la silletería hay un planchón de madera al que se llega por una escalera clavada sobre una de las esquinas del escenario y que sirve para instalar el sonido, algunas luces y más utilería.

Todos suben al escenario para comenzar el ensayo. Para el calentamiento, Karen pone música en su celular que está conectado a un parlante. Primero suena '*Titine*', la versión de Charles Chaplin en su película *Tiempos Modernos*, los estudiantes comienzan a caminar y cambian de velocidad según la orden de Karen. Utilizan una escala en donde uno es la velocidad más lenta posible y diez la más rápida. "Cubran todo el espacio. No se [Escriba aquí]

queden atrás, vea jovencito, no está viendo todo este espacio adelante. Velocidad cinco. Velocidad diez. Velocidad uno. Uno es más lento, usted va como en tres, acuérdense que velocidad cinco es caminando en la calle”.

Los estudiantes sudan y Karen me observa sonriente. Cambia la música a uno de los discos que más le gusta poner en los calentamientos, *‘Bourbon Street Strut’* de *Spirit of America Ensemble* y los estudiantes caminan más rápido. Karen utiliza la música para hacer los cambios de velocidad y contrasta el disco anterior con *‘Thursday’* de Takenobu. Con la música del violín y el chelo, pone fin al calentamiento. Muchos niños entran a la clase para curiosear y se van rápidamente, otros van tan frecuentemente que tienen la camiseta del teatro. Pero, independiente del nivel y vocación de cada estudiante, después del calentamiento Karen no permite que salgan de su clase.

“Ahora mis amores vamos a hacer un ejercicio nuevo, vamos a dividirnos en dos grupos”, Karen levanta la mano y comienza a señalar a sus estudiantes “vamos a ver ustedes van con Rojo y ustedes con Iris. El grupo de Rojo va a representar un ejército que llega a un pueblo para someterlo y el segundo grupo va a representar la población de dicho pueblo. Venga les cuento, resulta que aquí estuvieron unos amigos de Argentina y ellos nos dieron un taller del teatro del oprimido y lo que vamos a hacer, hace parte de los talleres que aprendimos. Entonces divídanse y en veinte minutos miramos qué tienen”.

Cada grupo se reúne en un círculo y planea su presentación, hablan en voz baja, se ríen, siguen murmurando, se toman en serio la escena teatral que están construyendo. Mientras tanto, Karen habla conmigo y me cuenta del taller de teatro del oprimido (Boal, 1995). “Un amigo mío me llamó el miércoles y me dijo que, si podía darles un espacio a unos muchachos de Argentina y claro, yo de una les dije que sí. Mira que el taller fue

[Escriba aquí]

chévere, ya vas a ver”. Los veinte minutos se pasan rápido, hablamos de música, de cine, de teatro y de mi trabajo, siempre pregunta si he progresado.

La sala se pone oscura, ya no hay más música de fondo, Karen mira fijamente al tablado y dice “luces, cámara, acción”. Iris acostada en el piso del escenario lentamente se levanta estirando sus manos, se para y comienza a organizar una cama ficticia, el pueblo a su alrededor comienza a aparecer, unos repartidores de comida andan en bicicletas, la gente camina, algunos niños salen a la escuela, se escucha un murmullo detrás del telón del otro grupo de estudiantes que ultimán detalles y se ríen. Karen interrumpe, “silencio ahí atrás. Otra vez, volvamos a empezar”. Rojo asoma su cabeza y hace una mueca, “no vayan a interrumpir” y arranca de nuevo la escena.

Ahora, algunos niños salen entre sonrientes y amenazantes, apuntan al infinito con rifles de cartón y comienzan a disparar ráfagas onomatopéyicas “tatatatata”, “ta ta ta”, “pum pum”. Uno de ellos se tira al piso, da vueltas y se queda en posición de ataque asemejando un soldado en la jungla, otros se quedan apostados al lado izquierdo del escenario en formación militar. Karen detiene la escena “muchachos, ¿ustedes cuándo han visto que los soldados llegan riéndose a disparar? No eso es así con rabia, que se vea que van decididos. Otra vez”.

Un pequeño pueblo colombiano se levanta tranquilo en la mañana de un día corriente. Una señora delgada acostada en su cama abre los ojos y estira su cuerpo. Se levanta y con sueño en los ojos se acicala el pelo despacio y ayuda a que sus hijos salgan a la escuela. En la calle, un repartidor en bicicleta entrega domicilios puerta por puerta, unas personas caminan despacio por la plaza del pueblo, un habitante observa la mañana con las manos en la cintura y sonrío. Todo el pueblo se levanta a vivir su tranquila dinámica.

[Escriba aquí]

Por un costado del pueblo aparecen unos hombres que marchan al trote, algunos de civil y otros con camisetas de camuflaje. Están armados, algunos sonríen y otros metidos a fondo en su rol miran con odio a los pueblerinos. Las ráfagas llegan muy rápido, algunos caen al suelo, otros con el pánico en la frente se esconden infructuosamente tras una pared. El pueblo entero se rinde, la mayoría de habitantes queda de rodillas ante el sorprendente ataque. Un hombre tranquilo, de mirada burlona y con voz de mando aparece de pronto a ultimar la redada.

El comandante se pasea tranquilo entre los ciudadanos y saca al frente, tirándola del pelo, a la señora que antes había mandado a sus hijos a la escuela. La tira a un lado y al otro con rabia y mirada asesina, “ahora te vamos a matar por guerrillera y por sapa”. Dos hombres se alistan, disfrutan el momento, la mujer en el suelo busca con sus brazos proteger a sus hijos, la gente la mira y los gritos de horror se escuchan a lo lejos. Antes de disparar, el pueblo entero abraza a la señora y enfrenta su suerte: “si la van a matar que nos maten a todos”.

Rojo e Iris como líderes de cada grupo se abrazan y entre todos los niños surge un alivio. Hay risas y abrazos, las armas ahora nuevamente son cartones y el abrazo que protege a esa madre de los disparos certeros, se convierte en un abrazo fraterno entre compañeros que por el día de hoy terminan su clase con una sonrisa.

Iris sentada en el borde del escenario y aun agitada, comienza a llorar. Karen sube al escenario “¿qué le pasó mi amor, por qué está llorando?” “No sé es que es muy intenso, me sentí esa señora, amenazada, como si me estuviera pasando. Cada vez que Rojo gritaba en escena, lo sentía real”. “Bueno mi amor, ya pasó, tranquila”. Karen se para y cierra diciendo “imaginémonos todos esta angustia que deben sentir los pueblos reales cuando son atacados por estos ejércitos. Por eso ser solidarios y soportarnos las cargas entre todos es [Escriba aquí]

importante. Uno no sabe si el vecino o amigo de pronto ha pasado por cosas así y qué tal que nosotros seamos ese abrazo que les sirva de apoyo”.

Este ensayo de la Casa Naranja muestra la cotidianidad del teatro y la estética que Karen, la hija del director, imprime en las obras. Más preocupada por desarrollar una interacción entre sus estudiantes y transmitir un mensaje de convivencia, Karen utiliza la improvisación y en cada ensayo propone una actividad dirigida a que los estudiantes creen contenidos al tiempo que vinculen realidades sociales en el ensayo. La utilización del teatro del oprimido como método para elicitación de contenidos en los estudiantes es una estrategia recurrente en Casa Naranja y muestra la importancia que tanto Karen como John, el director del teatro, le dan a la dinámica del barrio. Ellos han vivido de cerca los procesos de sus estudiantes y comprenden la importancia de explorar en sus obras, estas realidades. Vale recordar aquí que desde una perspectiva performática la escenificación de un pueblo tomado por un grupo ilegal muestra de qué manera las historias de vida de los integrantes del teatro se relacionan con la ficción representada, no solo a través de las onomatopeyas o las escenas básicas, sino en términos del cruce simbólico entre realidades que se emparentan a través de la violencia. Consecuencia de esta correspondencia, aquello que se vive entre los practicantes, como el llanto de Iris y la reflexión de Karen tras haber rodado la escena, da cuenta de la conformación de los ‘espacios liminares’ y su efecto en la dinámica social propios de la Casa Naranja cuyo énfasis es construir relaciones horizontales, ceder a la improvisación y privilegiar la empatía y solidaridad comunitaria antes que la formación profesional de un actor. Así, este ‘espacio liminar’ anticipa la forma en cómo la agencia se construye entre los practicantes, pues el individuo puede conjugar la ficción con su bagaje personal para afrontar el sufrimiento social, entenderlo y en la medida de lo posible, trascenderlo.

[Escriba aquí]

Para conservar esta perspectiva performativa, describo en la siguiente sección la comuna 13 y el barrio El Poblado. Mezclo algunos datos de estudios y encuestas municipales con los obtenidos en el trabajo de campo en conversaciones con los estudiantes y sus familias.

Teatro, barrio y dinámicas sociales en el oriente de Cali

Teatro

El Teatro Casa Naranja está localizado al sur oriente de la ciudad de Cali, en el barrio El Poblado I perteneciente a la Comuna 13. La mayoría de sus estudiantes residen en este barrio y son vecinos del teatro, pero hay estudiantes de otros barrios como El Vergel, Antonio Nariño, El Diamante, Comuneros, El Poblado II y de otras comunas como la 14 y la 15. Exceptuando la Comuna 21, el área de influencia del teatro es la franja conocida como “Distrito de Aguablanca”.

El grupo de estudiantes del teatro es numeroso, pero variado en su conformación. En promedio asisten treinta niños entre los siete y los quince años a las clases de teatro, los días martes, miércoles y sábados. La temporada inicia en el mes de febrero y finaliza en la segunda semana de diciembre. Durante este periodo, los estudiantes montan una obra de teatro, asisten a varias obras que la Casa Naranja lleva de manera gratuita y participan de clases de baile, música y expresión corporal.

Junto a este grupo de base comunitaria, hay un grupo de estudiantes más experimentados que llevan entre tres y diez años en formación teatral. Este grupo está conformado por cinco jóvenes cuyo promedio de edad son los diecinueve años y en donde están Rojo, Carlos, Iris, Liz y Daniela (Revisar la estructura del teatro en anexos).

[Escriba aquí]

Este grupo está encargado de procesos administrativos dentro de la casa como guardar las llaves del teatro, servir de porteros durante las funciones de visitantes o cuidar la utilería que incluye máscaras de papel -algunas de gran formato-, vestuario, maquillaje y zancos. También participa en las presentaciones artísticas que el teatro se gana por convocatorias institucionales, asiste a los festivales de teatro comunitario en el país y en algunas ocasiones dicta las clases habituales de teatro, zancos o maquillaje.

El grupo de profesores está conformado por Karen que dicta las clases de teatro, Daniel que dicta clases de zancos, Andrés que da clases de guitarra y Cvetka que ofrece las clases de baile. Durante el 2019 asistió Gina, una diseñadora que ayudaba con el vestuario y maquillaje de las obras y apoyaba algunas clases. También asistieron durante el 2019, Valeria y Karime, un par de ex profesoras del teatro para montar dos obras infantiles y exalumnos como Omar, María y Andrea que participaron en las actividades masivas del teatro como el festival de la luz y la fiesta infantil de fin de año.

El director general del teatro es John que se encarga de gestionar los recursos que provienen de programas como las “salas concertadas” del Ministerio de Cultura y del municipio, cuya colaboración es muy pequeña en relación con los gastos que el teatro demanda. John, junto con Karen y algunos estudiantes caracterizan la población infantil del teatro para los informes de gestión y en estos se describe que en la conformación del grupo predominan los niños afrodescendientes del barrio El Poblado I¹¹.

Barrio

La predominancia de los afrodescendientes entre los estudiantes de la Casa Naranja refleja la conformación étnica tanto del barrio El Poblado, como del sector de “Aguablanca”. La

¹¹ Aproximación del director del teatro y de Karen, la profesora de teatro. No incluyo información basada en auto identificación porque no era mi objetivo en el trabajo de campo.

población estimada en el oriente es de 636.275 personas (RSO, 2018), de las cuales 178.909 viven en la Comuna 13 (ASC, 2018).

De esta población, la composición étnica es de 51 % de afrocolombianos, 24,8 % mestiza, 20,3 % blanca y 3,3 % indígena (ASC, 2011) y predomina la gente joven, siendo los grupos etarios comprendidos entre los 20 y 24 años y los 15 y los 19 años los de mayor proporción (RSO, 2018). La pirámide poblacional de los residentes en la franja oriental es expansiva y con una tendencia a ser constrictiva (RSO, 2018).

La conformación poblacional en términos de raza y estructura poblacional está influenciada por un proceso histórico de migraciones constantes, provenientes de la Costa Pacífica de los departamentos de Nariño y el Cauca principalmente. Estos procesos migratorios sumados a la pobre planeación urbanística que la franja oriental de la ciudad de Cali ha tenido, llevaron a que muy tempranamente este sector fuera marginalizado y estigmatizado como un lugar violento y peligroso.

Estos procesos migratorios constantes han estado asociados, principalmente, a la violencia sistemática generada por las confrontaciones entre el Estado, la guerrilla y los grupos paramilitares en sur del país (Urrea y Murillo, 1999; Urrea y Quintin, 2001; Alves y Vergara-Figueroa, 2018). Sumado a esto, varios hitos históricos han contribuido a que la migración haya aumentado en la ciudad, con la agravante de que la respuesta municipal ha sido más lenta que la demanda de la dinámica social.

Por ejemplo, en 1971 Cali fue sede de los Juegos Panamericanos¹², con estos se dinamizó la ciudad y se generó un incentivo para que las personas migraran en busca de trabajo. Pero, el crecimiento de la ciudad fue asimétrico, pues el plan de ordenamiento

¹² Libreros, L. (2011). *Recuerdos de Cali como sede de los Juegos Panamericanos de 1971*. Recuperado de: <http://www.elpais.com.co/cali/recuerdos-de-como-sede-de-los-juegos-panamericanos-de-1971.html>

territorial de la época se centró en la franja central de la ciudad, mientras que la oriental y la franja de la ladera fueron zonas que crecieron sin un control municipal claro (García, 2015).

La conjugación de la segmentación temprana que privilegiaba la franja central de la ciudad, con la migración promovida por los juegos panamericanos, llevó a que la población que comenzó a habitar el oriente de Cali fuera rápidamente estigmatizada, como lo muestra el documental ¡Oiga, vea! de Carlos Mayolo y Luis Ospina (1972).

Estrategias de producción

Las estrategias de producción de la franja oriental no han estado exentas de la influencia de estos procesos migratorios y de exclusión. Aunque a una cuadra de la Casa Naranja está la calle del comercio, en donde se ubican panaderías, pequeños mercados, bares, tiendas de ropa, de zapatos, farmacias, restaurantes de comidas rápidas y que sumados representan el 57 % de la economía de la Comuna Trece (Alonso y Arcos, 2007), la percepción de los habitantes, al menos de los vecinos del teatro, es que en esta comuna del oriente no hay trabajo.

La mayoría de las personas tiene trabajos informales que se encuentran lejos de sus hogares, en áreas centrales de la ciudad. Por ejemplo, Amanda, quien es la madre de Manuel y Sebastián debe salir más temprano de la casa donde trabaja como empleada doméstica al sur de Cali, para hacer un recorrido en transporte público de una hora y media de duración, llegar a su casa, alistar a sus hijos y estar en la Casa Naranja a las 6:30 p.m. Cielo es acompañada por su madre al inicio de la clase y la recoge el padre en la noche, cuando ya ha llegado de su trabajo en un taller del centro de la ciudad.

Muchos otros padres interrumpen sus labores como taxistas o transportadores informales para llevar a sus hijos en el carro y seguir trabajando hasta el final de la clase,

[Escriba aquí]

tal cual es el caso de Juan Fernando. Pero, la gran mayoría de los niños espera en sus casas a que un compañero arrime y juntos se van caminando hasta el teatro, porque sus padres están trabajando y no alcanzan a llegar para acompañarlos. Solo uno de los padres de familia con los que tuve contacto durante el trabajo de campo refirió tener un contrato formal y estable.

Al respecto, las estadísticas municipales muestran que la tasa de desempleo para la Comuna 13 es de 16,9 (ASC, 2018). La tasa ajustada calculada en un estudio para esta Comuna es de 15,96 (Cardona y Jiménez, 2015). Otro estudio mostró que en esta comuna existe un mayor riesgo de estar desempleado si se es joven y que la tasa de desempleo entre esta población es el doble de la estimada para la comuna en general. Esta situación tiene mayor riesgo de prolongarse en el tiempo si el joven es afrodescendiente, migrante, mujer y si cumple con la doble condición de estar desempleado y desescolarizado (Mora, Caicedo y González, 2017).

Educación

Detallando el sistema educativo, los niños que asisten a la Casa Naranja cuentan en la Comuna Trece con sesenta y tres establecimientos educativos de preescolar, con ochenta y cinco instituciones educativas de primaria y sesenta y tres de secundaria (ASC, 2018). La asistencia educativa promedio es del 80 % y el rango etario entre los 11 y los 21 registra la menor asistencia. Aparte de estas instituciones, en la Comuna Trece hay siete centros polideportivos ubicados en los barrios: Calipso, Comuneros, El Cortijo, El Pondaje, La Hormiga, Villa del Lago y El Poblado. El único centro de emprendimiento queda en El Pondaje.

[Escriba aquí]

Cuando visité la sede de uno de estos colegios donde estudia Cielo, vi que el número de estudiantes por curso superaba los cincuenta, dado que fui en horas de la tarde, el calor en las aulas de clase me resultaba soporífero. Y aunque pretendía quedarme la jornada completa, suspendí la visita y salí a tomar agua afuera de la institución. Recorriendo las instalaciones vi que las áreas comunes tenían poco mantenimiento, las sillas en los salones parecían gastadas y varios profesores intentaban dictar su clase en medio de un bullicio desalentador.

Aunque las observaciones en colegios no fueron suficientes para obtener una idea amplia de su funcionamiento, me quedó la sensación de que, al menos en el caso de Cielo, la escuela no proporciona el espacio adecuado para los procesos de aprendizaje y la Casa Naranja, con todas sus limitaciones logísticas, resulta un alivio en medio de la ajetreada semana escolar que lleva.

Violencia

Finalmente, es imposible hablar de marginalidad, exclusión, migración y juventud en el oriente de Cali, sin hablar de las conductas violentas que se presentan. Cali ha tenido un número de homicidios y muertes violentas por encima del promedio nacional en varios momentos de su historia. Especialmente, en la década de los noventa cuando las guerras asociadas al narcotráfico estaban en su punto más cruento, por esta razón desde el año 1994 se implementó un sistema de vigilancia sobre la mortalidad violenta que al día de hoy todavía se utiliza en la política pública municipal.

Independientemente de su capacidad para resumir la realidad social de las comunidades, los datos que este sistema produce no dejan de ser tristemente célebres. La Comuna 13 ha registrado siempre una alta tasa de homicidios, por ejemplo, entre el 1 de

[Escriba aquí]

enero y el 15 de agosto del 2020 un total de 63 homicidios fueron registrados en esta Comuna y durante ese mismo intervalo temporal en el año 2019 los homicidios fueron 59. Estos indicadores han contribuido al aumento del estigma social de sus pobladores como personas violentas; por ello, las estrategias desde la legalidad, el arte y la educación popular deben ser analizadas con detalle para encontrar qué las hace importantes, así su rango de acción no sea el acostumbrado, ni tengan el gran volumen de personas e impactos comprobables que exigen los proyectos coordinados desde el estado y/o el municipio.

Finalmente, un detalle que hace de la aproximación etnográfica un instrumento pertinente para observar las prácticas de las personas en sus espacios cotidianos se presentó casi al final del trabajo de campo durante el año 2020. Antes del primer caso de covid-19 registrado en Cali y de la subsiguiente cuarentena que llevó al teatro a cerrar por dos meses y replantearse el trabajo desde la virtualidad, al teatro estaban llegando varios estudiantes venezolanos¹³.

Un día, en medio de la clase de teatro de las tardes, un niño venezolano de unos 11 años de edad estaba hablando con un tono de voz alto e interrumpía la actividad de los otros niños. Dos de sus compañeros se dirigieron a este joven con las palabras “chamo” y “veneco” para que se callara. La profesora interrumpió la clase para llamar la atención acerca de la discriminación y la nula tolerancia que ella tenía con esas formas de expresión dentro del teatro. Los niños hicieron silencio, pero una vez terminada la clase y casi que a hurtadillas seguían diciendo “el chamo es muy cansón, está buscando que lo levanten”.

Las dinámicas de la violencia, la marginalidad y las pugnas por situarse en la inclusión para luego señalar al excluido se reflejaban claramente en el comportamiento de

¹³ De acuerdo con Migración Colombia para abril de 2020 más de 1.825.000 venezolanos estaban radicados en Colombia, de los cuales el 44% estarían de forma regular y el 40% entre Bogotá, Cúcuta, Medellín y Cali.

los niños. Aunque Casa Naranja asume su actividad como un instrumento que permite a niños y jóvenes aproximarse a otras opciones de vida, la tarea frente a las fuerzas estructurales dominantes del sector es, por decir lo menos, titánica. El esfuerzo por analizar la construcción de ciudadanía, el agenciamiento personal y la movilidad social no puede obviar dichas fuerzas, so pena de pasar por una psicologización de la intervención social.

Perspectiva de los estudiantes del teatro

Los niños y jóvenes que asisten a la Casa Naranja no son ajenos a esta realidad social. Durante unos talleres de expresión corporal realizados entre noviembre y diciembre de 2019 en los cuales se representaron a sí mismos, a sus familias y sus entornos mediante el dibujo, era consistente la representación de la actividad artística como una posibilidad de movilidad social. Muchos niños se dibujaron frente a grandes escenarios actuando y expresaron el deseo de convertirse en actores profesionales de televisión (figura 1 y 2).

En estos dibujos con frecuencia aparecieron en los retratos familiares unos padres de familia que salen desde tempranas horas de la mañana a trabajar (figura 3). Algunos dibujos expresaban gratitud por la fortaleza de los padres para trabajar y sostener la familia (figura 4), lo que contrastaba con la representación del ambiente barrial en donde con frecuencia los dibujos mostraban la violencia, las pandillas, el hurto común y la fuerza policial como parte de la cotidianidad que experimentan (figura 5, 6 y 7).

El teatro Casa Naranja funciona entonces como un espacio pedagógico que utiliza las artes escénicas para mostrarles a los niños una opción para su formación personal, ya que aparte del sistema educativo del sector, las escuelas de fútbol y de danzas, las alternativas de formación para los niños y jóvenes son escasas (figura 8). El teatro Casa

Naranja es la única sala concertada que existe en el oriente de Cali, mientras el resto de salas concertadas de la ciudad se ubican en los barrios centrales y tradicionales de Cali.

El contraste entre la percepción infantil de los niños de la Casa Naranja, que ven la actuación como un anhelo para la vida adulta, con la situación de sus padres que se ocupan en trabajos con largas jornadas y poca estabilidad, muestra la importancia del teatro como un espacio alternativo que ofrece una opción de movilidad y agenciamiento, en un contexto de marginalidad en donde los jóvenes encuentran mayores posibilidades de acción a través de la ilegalidad.

La más reciente aproximación etnográfica sobre los jóvenes del oriente de Cali aborda el fenómeno de las pandillas juveniles mostrando cómo estas operan en tanto una estrategia de agenciamiento en la búsqueda de resistencias a los mecanismos de gobernanza y opresión instrumentalizados a través de la fuerza pública. En ese estudio confluyen las categorías de raza, migración, marginalidad y violencia para explicar cómo los jóvenes del sector tienen pocas oportunidades de movilidad social y las pandillas son un intento de escisión de esta realidad que es cobrado hasta con la vida misma (Alves, 2019).

Coreografías teatrales en Casa Naranja

El tipo de coreografías que desarrolla Karen con sus estudiantes se basa principalmente en el juego y la improvisación como elementos generadores de contenido. Por ejemplo, el ensayo presentado al inicio de este texto sobre la toma de un pueblo por parte de un grupo armado ilegal no tenía guion, fueron los niños durante la clase quienes desarrollaron los diálogos y escenas de la muestra.

[Escriba aquí]

Eso no quiere decir que la práctica teatral de la Casa Naranja no tenga una dirección e intencionalidad manifiesta. Para Karen es importante que los niños resuelvan sus escenas, que si se les olvida un diálogo estén en capacidad de improvisar otro y que sus compañeros puedan responder a esa improvisación sin que la escena se caiga. Karen asegura que para ella lo importante es que los niños y jóvenes que asisten a la Casa Naranja perciban que sus ideas -y por lo tanto ellos como sujetos- valen la pena y son incluidas en los montajes finales de las obras.

Este tipo de práctica teatral queda sintetizada en otra clase en donde Karen le solicita a sus practicantes que imiten a un animal, pero lo hace con un juego. La dinámica consistía en que un niño decía el nombre de un animal y otro lo representaba. Al principio del ejercicio los niños se mostraban dubitativos al momento de escoger el animal. Algunos decían león, perro, gato y otros se quedaban callados sin saber qué animal escoger. Varios niños manifestaban no saber cómo representar, por ejemplo, a un leopardo. Entonces Karen dice:

-A ver, mis amores, ¿quién hace como un chorimpulo? ¿No saben qué es un chorimpulo? Fácil, a ver, Manuel haga como un chorimpulo.

[Silencio].

Los niños quedan desconcertados, no conocen ningún animal u objeto llamado chorimpulo y Karen espera alguna representación. Como nadie se atreve a representar algo que no conoce y quedar expuesto, la profesora sube al escenario y dice: “-Les voy a mostrar el chorimpulo” y mueve las manos en un aleteo y con la voz hace un graznido. “-Eso es un chorimpulo”. Los niños se ríen y comienzan a improvisar sonidos y movimientos, frente a

[Escriba aquí]

lo cual Karen replica “-Vio que sí sabían: chorimpulo es cualquier cosa que ustedes se imaginen y que piensen en darle movimiento”.

La solución al ejercicio propuesto del chorimpulo provenía de la creatividad y la improvisación, más que del fundamento técnico y la capacidad actoral. En ese sentido, Karen no está juzgando con estos ejercicios la cantidad y calidad del conocimiento enciclopédico que tienen los niños sobre los animales, sino que explora la capacidad de imaginación y creatividad que pueden potencializar en la práctica teatral.

Este tipo de ejercicios se repetían con diferentes variaciones metodológicas y técnicas en cada clase. Durante el año que pasé con el grupo, observé con frecuencia que estas herramientas del teatro mezclaban juegos populares, como las rondas infantiles, el tingo tango y otros juegos grupales. Igualmente, los ejercicios de proyección de la voz, de expresión corporal y de manejo del escenario eran modificados o presentados a los niños como juegos que permitían la exploración de la imaginación.

Esta forma de trabajo garantizaba la permanencia de los niños en las clases, pues generaba un ambiente de confianza y empatía dentro de la Casa Naranja que situaba la participación infantil en el centro del proceso. La generación de una red de trabajo con los niños era un objetivo constante de Karen que estaba inclusive por encima de la exigencia técnica del teatro, lo que recuerda el principio de ‘osmosis’ en del teatro del oprimido (Boal, 1995), que hace referencia a la capacidad de trasmisión de pensamientos, principios y valores entre las personas de una misma sociedad.

La visión de Karen del teatro comunitario proviene no solo de su formación empírica, en parte desarrollada bajo la tutoría de su padre, sino también de su formación como trabajadora social que le permite pensar el teatro más como una herramienta que como un fin en sí mismo. De esta manera, explora las relaciones sociales que los niños
[Escriba aquí]

establecen con su entorno. Esas relaciones en las cuales comparten pensamientos, principios y valores están traducidas en puestas escénicas cargadas de contenido social, como lo muestra el ensayo teatral en donde un pueblo busca soluciones para problemas tan comunes en nuestro país como la incursión de un ejército ilegal.

La Casa Naranja como espacio creativo resulta interesante por la fuerza y honestidad con las que interviene a los niños. Aunque económicamente es un espacio amenazado, pues no cuenta con recursos externos suficientes para mantener la intervención cultural, ha logrado construir y sostener una red de trabajo con la comunidad enfocada en los niños (Figura 9). A diferencia de esta estrategia, el grupo del teatro Esquina Latina en Terrón Colorado cuenta con recursos provenientes de proyectos culturales y está sostenido en una tradición creada hace más de treinta años por un médico interesado en el teatro comunitario como intervención social.

Las visitas realizadas al grupo Arriba el Telón durante el mismo año que realicé las visitas a la Casa Naranja me mostraron que el teatro comunitario es una amplia sombrilla en donde caben diferentes formas de intervención, con diferentes metodologías de trabajo. Sin embargo, el teatro como estrategia performática que potencializa la imaginación de los participantes es una característica que ambos comparten, como lo veremos a continuación.

I.II. Visitando el grupo Arriba el Telón

El canto de las chicharras, impaciente con la llegada de la tarde, se estrella contra el muro de swinglas que rodea al Centro Recreativo Tory Castro (Figura 10), un pequeño parque ubicado sobre la falda de una loma al lado de la calle 19 oeste, la cual conecta un sector conocido como la Portada al mar con el barrio Terrón Colorado y que debe su nombre al

[Escriba aquí]

dueño de las tierras que decidió donar el terreno para la construcción del centro recreativo del barrio.

Los ruidos de las gualas¹⁴ y buses peleando por llegar de primeros al barrio, de las motos ahogadas por la falda de la montaña y de la charla de dos policías distraídos consintiendo sus armas de alto calibre, se pierden tras el muro verde que oscila acompasado con el viento de las montañas circundantes.

Dentro del Tory Castro, la combinación del viento y el silencio menguan el calor de Cali. Los postes del alumbrado público se reflejan en la piscina semi olímpica, mientras un par de competidores terminan su ronda de entrenamiento. En una esquina se encuentra el edificio de dos pisos, en el que hay salones para fiestas y reuniones. Al fondo, en un quiosco, el agregado del centro recreativo está limpiando el piso a la espera del grupo de jóvenes actores que hacen allí sus ensayos. El olor a hojas húmedas se funde con el del agua clorada de la piscina y me recuerda los paseos familiares de la infancia.

Miro el reloj y son las seis de la tarde. Prefiero llegar temprano porque en la portada al mar hay trancones vehiculares y Lucy, la animadora teatral, siempre llega en punto de las seis treinta a iniciar su clase. El aislamiento del ruido exterior, la leve penumbra en la que entra el centro recreativo y la brisa fresca de las montañas hace de ese momento algo especial. Entiendo por qué durante más de treinta años Esquina Latina ha sostenido en ese espacio un proceso teatral. La tranquilidad que se percibe en el sitio es ideal para que los practicantes entren en conexión con las escenas durante los ensayos.

En efecto, la primera en llegar es Lucy, que entra en su moto hasta el quiosco. Con un atuendo deportivo de color negro enterizo y una chaqueta para protegerse de la brisa,

¹⁴ Vehículo de transporte informal tipo jeep o campero, utilizado en las márgenes de la ciudad.

Lucy tiene una marcha alterada “todavía me duele esta rodilla” afirma. Se sienta a mi lado y comenzamos a hablar de su lesión. Unos cuantos meses atrás sufrió un accidente en su moto y cayó sobre la rodilla, desde entonces ha estado muy preocupada porque la mayoría de su trabajo actoral implica una flexión sobre las rodillas que le resulta dolorosa.

Lentamente, mientras conversamos, van llegando uno a uno los practicantes de teatro, Daniela y Mario llegan casi juntos, apurados. Nos saludan todavía con el afán de la calle. Mario aún vestido con el uniforme de su oficina le dice a Lucy “-He pensado en usar este movimiento en la última parte del poema” y hace un arco con las manos que termina en un golpe seco. Daniela camina apurada hablándole a los pocos compañeros que han llegado “chicos vamos al centro sin zapatos”. Amatista, otra de las estudiantes, pone una música de guitarras españolas desde un equipo de sonido ubicado pie del escenario.

El quiosco cuenta con un escenario que ocupa la mitad del espacio bajo el techo, Lucy y yo nos ubicamos en las gradas desde donde hay una visión de 180 grados sobre el ensayo. Daniela y Mario entran al calentamiento con Amatista y Gilene, que recién ha llegado corriendo. Hacen estiramientos y todos muestran una gran habilidad para esta tarea, se doblan en el piso, estiran la espalda, las piernas, los tobillos y realizan una caminata cubriendo el espacio a diferentes velocidades.

Luis, el más callado de los participantes, se sienta en la penumbra de una esquina, procurando evitar el contacto con la luz mientras toca unos acordes en su guitarra y entra al ensayo cuando Lucy le llama la atención. Steven viene, como siempre, apurado de su trabajo como mesero en un restaurante del centro de la ciudad, sonriente saluda a los presentes y ensaya sin cambiarse, utilizando una camiseta deportiva, bermudas y sandalias. Otros jóvenes del grupo vistiendo sus uniformes de colegio, prefirieron llegar después del calentamiento para empezar directamente el ensayo teatral.

[Escriba aquí]

Todos están listos para ensayar una escena de la obra *Luna Roja*, escrita por Lucy con base en la obra “*Bodas de Sangre*”, de Federico García Lorca. Lucy empieza el conteo en voz alta: ¡siete y ocho! para simular que el tiempo cotidiano transcurre en compases de ocho corcheas. La atención de la veintena de jóvenes se sincroniza y entran a la acción teatral compartiendo la ilusión de un tiempo único. Cada uno estira su voz hasta el fondo del quiosco y prolonga su mirada hacia las luces de la ciudad. Contraen su musculatura, congelan sus muecas y avanzan, a su turno, sobre la obra.

En simultáneo con el ensayo comienza una celebración de cumpleaños en la zona verde del Tory, actividad que no era la usual a esa hora en el centro recreativo. Varias personas se acomodan en el césped sobre manteles de picnic a cuadros rojos y blancos. Sobre una de las mesas de cemento hay una torta, vino y uvas. Un conjunto vallenato, a ritmo de acordeón, comienza a entonar canciones de cumpleaños. El bajo retumba en las paredes y ahoga todo intento de comunicación verbal en el ensayo. El grupo había repetido cuatro veces la muestra de la obra que presentarían dos días después a su comunidad y Lucy, antes de acabar el ensayo, pide una quinta repetición.

Muchos de los participantes palidecen y antes de que empiecen la queja, Lucy los sorprende con una frase que más parece una orden: “-Bienvenidos al arte de la repetición: el teatro”. Mario y Daniela reorganizan a sus compañeros y todos miran los labios de Lucy esperando el conteo de arranque. Es importante anotar que esta frase enunciada por Lucy tiene su correspondencia con la teoría del performance, ya que en los ‘espacios liminares’ el cambio y la transformación personal se producen a través de la iteración del contenido dramático. Tal situación difiere de lo que ocurre en Casa Naranja, donde no es este el objetivo, sino que se trata de darle vía a la creatividad y la improvisación mientras que Arriba en Telón apuesta por una formación cercana a lo profesional. Se puede decir, [Escriba aquí]

incluso, los ‘espacios liminares’ construidos en cada teatro difieren en la forma de incorporar la ficción a la realidad.

El poema de García Lorca fluye de nuevo por el cuerpo de Mario con tal naturalidad que parece escrito por él. El joven delgado, de voz pausada, baja estatura, pelo corto y con vestigios de acné en el rostro, expande su cuerpo en el escenario a través de una caja torácica entrenada. Su voz camina por los versos del poeta en una escalada de arte y adrenalina que lo hace gigante. Primero pausado, en un tono intrigante:

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.

Se torna dubitativo, premonitorio:

¿Qué pasaría
 por los tallos de la viña?
 ¿Qué pasaría
 por el ramo de la oliva?
 ¿Qué pasó
 que nadie volvió?

[Escriba aquí]

Y luego canta a ritmo de flamenco:

Madeja, madeja
¿qué quieres cantar?
Heridas de cera,
dolor de arrayán.
Dormir la mañana,
de noche velar.

Termina triunfante, amenazante:

El hilo tropieza
con el pedernal.
Los montes azules
lo dejan pasar.
Corre, corre, corre.
Y al fin llegará a poner cuchillo
y a quitar el pan.

Luego el grupo completo inicia su presentación. Steven, que hace de un joven pandillero, está hablado con la madre, representada por Daniela. Mediante un diálogo coloquial, el joven le pide una navaja prestada para “pelar mangos” y la madre, al advertir que la solicitud del hijo es un signo de mal presagio, se la niega. El hijo decide entonces sustraer el arma mientras ella realiza los oficios de la casa.

Como la obra apenas está empezando su montaje, el ensayo cubre solo el inicio y el final. Por lo tanto, después de la escena del hijo con la navaja, representan la pelea entre

[Escriba aquí]

dos pandillas rivales y el joven con su navaja se enfrenta en un duelo a muerte con el líder de la otra pandilla, representada por Gilene. Utilizan onomatopeyas como ladridos y maullidos para representar la amenaza y la rabia y en una danza caótica terminan ambos duelistas en el piso.

Entre los cuerpos tirados en el piso, sale de nuevo Mario a culminar el ensayo. Comienza de nuevo con el poema de García Loca a manera de coda. El grupo de jóvenes actores se incorpora lentamente y saluda a un público ficticio con una venia formal. El conjunto vallenato había dejado de tocar y el ambiente recobra la tranquilidad de la noche. Al menos por ese momento, el ensayo termina y los jóvenes sudorosos y cansados desfilan entre risas y burlas hacia sus casas.

Me acerco a Mario que estaba cambiándose para irse a su casa y lo felicito por el ensayo, le digo que su actuación me resulta sorprendente. Mario se limita a agradecer orgulloso de su trabajo. Al fondo, Lucy da algunas ideas adicionales, pero a las nueve de la noche yo ya no quiero escuchar más sobre el ensayo, aprovecho que Gilene va saliendo y me uno a su marcha con las buenas noches.

A diferencia del trabajo de Casa Naranja, Lucy basa el ensayo en un guion. La presencia de la obra y estilo de Orlando, el director de Esquina Latina, está subrayada en todo el trabajo que Lucy realiza. La obra Luna Roja, no solo está basada en Bodas de sangre de Lorca, sino también en la obra Elegía... Lorca, escrita por Orlando en 2009 y ganadora del Premio Iberoamericano de dramaturgia Alejandro Casona Principado de Asturias y de la Beca Nacional de creación en Teatro del Ministerio de cultura.

Aunque los estudiantes memorizan sus líneas, muchos, como Mario, desarrollan un sentido del ensayo similar al de un actor profesional. La repetición constante y la

[Escriba aquí]

supervisión de Lucy no impiden que los estudiantes impriman su identidad en los personajes que interpretan y transmitan la pasión de la acción teatral con honestidad.

Al sábado siguiente, fui a la presentación de la muestra, era medio día, hacía calor y el Tory Castro estaba a reventar de bañistas. Familias enteras con sus hijos disfrutaban de una tarde de piscina. En el quiosco estaban sentadas más de trescientas personas esperando la muestra teatral. El grupo entró vestido de negro al escenario, adornado con pañoletas doradas y azules. Las manos se despliegan, las voces se expanden, el público aplaude espontáneamente en la mitad de la obra, ¡qué buen teatro! afirman. Mientras Mario sin olvidarse de sus líneas se prepara para cerrar la obra: “Madeja, madeja ¿qué quieres hacer?”.

El ensayo de Arriba el telón también muestra los ‘espacios liminares’ que han construido a lo largo del tiempo y las diferencias estéticas con respecto a Casa Naranja son notorias. La utilización de fragmentos de poesía, el enfoque más convencional de la coreografía teatral le da al espacio del ensayo un sentido profesional a la práctica comunitaria. Aunque Arriba el Telón pertenece a una estrategia de intervención amplia y bebe de la historia y tradición teatral de Esquina Latina, estos aspectos no impiden que los prácticamente aporten su creatividad al proceso. En cierto sentido Arriba el Telón renegocia las estructuras mas convencionales de la intervención teatral y de esquina Latina y permite que los estudiantes hagan su aporte creativo constantemente utilizando la repetición del ensayo como estrategia de generación de contenido.

*Teatro, barrio y dinámicas sociales en la ladera de Cali***Teatro**

Arriba el Telón es uno de los trece grupos del programa “Jóvenes, teatro y comunidad” del Teatro Esquina Latina. Funciona en el barrio Terrón Colorado, fue fundado en el año 1987, su primer animador¹⁵ fue Orlando Cajamarca y durante sus treinta y tres años de funcionamiento nunca ha interrumpido sus actividades. Los estudiantes que asisten a este teatro viven principalmente en los barrios Terrón Colorado I y II, pero también asisten jóvenes de los barrios Palermo, Villa del Mar, Aguacatal Bajo, Normandía Alto y del corregimiento de Montebello, es decir, su área de influencia es la Comuna 1.

El grupo de estudiantes del teatro es numeroso y variado en su conformación. En promedio asisten treinta jóvenes entre los quince y los veintidós años a las clases de teatro, los días martes, jueves y viernes. Aunque hay niños, la proporción es menor comparado con la Casa Naranja. La temporada inicia en el mes de enero y finaliza en diciembre. Durante este periodo, los estudiantes montan una obra de teatro cuyo guion realiza la animadora teatral del grupo y asisten por turnos a las obras que el grupo de actores profesionales de Esquina Latina presenta en la sede principal del barrio San Fernando los fines de semana.

Junto a este grupo de base comunitaria hay uno de estudiantes más experimentados que llevan más de cuatro años en formación teatral y que se denomina ‘Grupo de líderes’. Este grupo está conformado por cinco jóvenes cuyo promedio de edad son los veinte años y asisten a un ensayo los sábados en la tarde en la sede principal de Esquina Latina. Este ensayo está coordinado por el subdirector del teatro y montan una obra adicional que se

¹⁵ Denominación del Teatro Esquina Latina para los profesores, basada en la teoría de la animación sociocultural. Para ellos, un animador es una persona que se permite relaciones horizontales en los procesos teatrales que coordina y, antes que instruir en una cátedra, dinamiza la clase.

presenta para los trece grupos del programa “Jóvenes teatro y comunidad” en la ceremonia de clausura de diciembre.

La animadora del grupo es Lucy quien se encarga de todas las clases, supervisa cada escena, aprueba el vestuario, el maquillaje y escoge la música de la obra. Durante el año de montaje, Lucy es supervisada por Alfaro, el subdirector de Esquina Latina quien asiste dos veces al año para ver los avances del montaje. Con frecuencia recibe la visita de otros animadores de otros grupos de teatro de Esquina Latina y de estudiantes y amigos de estos procesos, quienes contribuyen con alguna pieza musical, baile, calentamiento o juego durante las clases.

Aunque el director general del teatro es Orlando, su presencia en el grupo Arriba el Telón es menor. Él se encarga de la gestión administrativa del programa “Jóvenes teatro y comunidad”, y lidera tanto un grupo artístico conformado por diecisiete actores profesionales que se presentan todo el año, como un grupo administrativo conformado por veinte personas entre profesionales diversos y personal técnico. Su oficina está localizada en la sede principal de Esquina Latina y poco requiere visitar el grupo de Terrón Colorado (ver estructura del teatro en anexos).

Los diversos informes que Esquina Latina produce muestran que en Arriba el Telón no hay una predominancia étnica como en Casa Naranja. Pero, sí hay un antecedente importante de migraciones en las familias de sus estudiantes. En este caso, al igual que en Casa Naranja hay una correspondencia entre la composición del grupo teatral, el barrio y la Comuna.

Barrio

Según datos del municipio, en la Comuna 1 viven 97.382 personas (ASC, 2018) y a diferencia de la composición de la Comuna 13, en esta Comuna solo el 12,9 % de su población es afrodescendiente. El proceso migratorio inicial que dio origen a Terrón Colorado y a la Comuna 1 se produce en la década de 1940, una época previa a la expansión de Cali como ciudad moderna. Los primeros pobladores provenían de Nariño, Cauca, Antioquia y en menor proporción de municipios del Valle como Buenaventura. Por tanto, la población se ha caracterizado por su heterogeneidad.

Al igual que el oriente de la ciudad, la ladera de Cali, en donde está asentada la Comuna 1, ha sido un sector marginalizado. A pesar de estar ubicada en un sector montañoso, contar con una vista privilegiada de la ciudad y varias cuencas hidrográficas como la del río Aguacatal, que le daban proyección a estos terrenos, el sector creció de una manera caótica y poco representada en el plan de ordenamiento territorial moderno de la ciudad.

La pirámide poblacional de los residentes en la ladera muestra una mayor proporción de gente joven y una proporción ligeramente mayor de mujeres. Tiene una estructura progresiva como resultado de la transición demográfica, la reducción de las tasas de crecimiento vegetativo y el aumento de la esperanza de vida al nacer (RSL, 2018).

Estrategias de producción

Las estrategias de producción en la Comuna 1 no han estado exentas de la influencia de estos procesos migratorios y de exclusión. Al igual que en el oriente, hay una calle conocida como la 19 que sirve de acceso a Terrón y que conecta con la Avenida 5 oeste, una vía principal en donde hay todo tipo de negocios como panaderías, restaurantes, bares y

[Escriba aquí]

que termina sobre la vía al mar con una iglesia ampliamente reconocida. Pero, la percepción de sus habitantes es muy similar a la referida en Casa Naranja, pues creen que el barrio es un sector con pocas oportunidades.

Muchos de los jóvenes que hacen parte del grupo Arriba el Telón trabajan en el día y ensayan en la noche. Por ejemplo: Steven trabaja en un restaurante del centro de la ciudad y por eso llega tarde a las clases. Mario trabaja como auxiliar contable en una empresa al norte de la ciudad y también suele llegar tarde. Gilene ha trabajado como cajera en un mercado del sector, ha firmado pequeños contratos de diseño gráfico con su novio y ha realizado otras actividades con contratos por prestación de servicios a corto plazo. Daniela trabaja por temporadas en un almacén de ropa en el centro.

La mayoría de ellos prefiere estudiar que salir al mercado laboral solo con el título de bachillerato, pues los salarios que obtienen sin pregrado son bajos en comparación con el volumen de trabajo que adquieren. Daniela, por ejemplo, empezó a estudiar comunicación social a finales del 2019, Antony comenzó a estudiar arte dramático en Bellas Artes, Gilene estudio teatro en esa institución, pero se retiró porque fue acosada escolarmente, Mario estudió un diplomado en contaduría. Otros jóvenes expresan el deseo de realizar estudios universitarios y ven el teatro como una preparación para la vida académica.

Al respecto, las estadísticas municipales muestran que la tasa de desempleo para la Comuna 1 es de 17,4 (ASC, 2018). La tasa ajustada calculada en un estudio para esta Comuna es de 16,60 (Cardona, 2015). El comportamiento del desempleo entre los jóvenes es muy similar al observado en el oriente de Cali (Mora, 2017). En general, los estudiantes

[Escriba aquí]

de Arriba el Telón han incorporado todas estas preocupaciones de su vida juvenil en las obras de teatro.

Durante el año que asistí a sus ensayos vi cómo en las obras se introducían las dinámicas personales y de la comunidad. Por ejemplo, Luna Roja que fue la obra del 2019, mostraba la violencia asociada a las pandillas y las condiciones sociales alrededor de la vida barrial. Aunque Arriba el Telón no tiene un teatro con las condiciones técnicas suficientes, el espacio del Tory Castro que coordina Lucy, les permite a los participantes analizar la vida barrial desde las posibilidades artísticas del teatro.

Educación

Detallando el sistema educativo de la Comuna 1, los jóvenes del grupo Arriba el Telón cuentan con 31 establecimientos de preescolar, 30 de primaria y 18 de secundaria. En esta Comuna también hay varios grupos artísticos como el grupo de hip-hop que ensaya cerca al Tory Castro en los parqueaderos de la sede abandonada del Centro de Atención Inmediata de la Comuna. Hay una emisora barrial con varios años de funcionamiento, varios grupos de danza folclórica, un grupo de senderismo ecológico y varias asociaciones de residentes que lideran actividades recreativas.

Violencia

En la actualidad, la Comuna 1 presenta tasas y números absolutos de homicidios más bajos que la 13. Entre el primero 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 los homicidios. Sin embargo, históricamente esta Comuna carga con el estigma de la violencia. En años anteriores ha registrado cifras alarmantes de homicidios, enfrentamientos entre pandillas, delincuencia común y presencia de grupos armados al margen de la ley.

[Escriba aquí]

La impronta de ser un barrio violento se ejemplifica durante un recorrido por las calles de Terrón Colorado con los jóvenes del teatro. Mario me mostró un sitio que solía ser un bar y actualmente es un restaurante de comidas rápidas. Él decía que en la entrada del antiguo bar había una serie de casilleros en donde se guardaban las armas de los visitantes. Como abreocas a esta historia, Mario decía medio orgulloso: “como todos sabemos, Terrón siempre ha tenido fama de tener los mejores sicarios. A ellos los buscan para hacer los trabajos más difíciles porque son los mejores”.

En el barrio Terrón Colorado y en la Comuna 1 confluyen también antecedentes migratorios, políticas de exclusión, marginalidad, con un sistema que ofrece pocas posibilidades de ocupación y movilidad social. Arriba el Telón resulta una opción para los jóvenes del sector y al igual que Casa Naranja, les permite un espacio de reflexión y creatividad a través del teatro. Estos espacios ubicados en las márgenes de la ciudad, son intervenciones que no esperan impactar a los miles de jóvenes del sector, pero su especificidad de labores, los hace importantes dentro de la red de intervención comunitaria en las márgenes urbanas.

Perspectiva de los estudiantes

Como la mayoría de los estudiantes de Arriba el Telón son jóvenes que realizan diferentes actividades productivas, su visión del barrio es más crítica que la vista en Casa Naranja. Aunque la idea de convertirse en actores profesionales persiste, como lo manifiestan algunos niños en Casa Naranja, muchos aterrizan este deseo a su realidad material. Para algunos el ingreso a la universidad es el reto que afrontan a diario y utilizan estrategias como la pertenencia al cabildo indígena, la búsqueda de becas a la excelencia académica o al ahorro mediante trabajos de medio tiempo y muchas veces esporádicos.

[Escriba aquí]

Al igual que con Casa Naranja, Arriba el Telón funciona entonces como un espacio pedagógico que utiliza las artes escénicas para mostrarles a los jóvenes una opción para su formación personal. Aunque Arriba el Telón no tiene una sala de teatro en el sector, cuenta con la sostenibilidad administrativa y financiera de Esquina Latina, que además brinda la posibilidad a los estudiantes del grupo, de trasladarse a la sede central para observar sus espectáculos profesionales.

Tanto los jóvenes de la Casa Naranja como los de Arriba el Telón ven en la actuación un anhelo para la vida adulta, lo cual resalta la importancia de ambos teatros a manera de un espacio alternativo que ofrece una opción de movilidad y agenciamiento, en un contexto de marginalidad en donde los jóvenes encuentran mayores posibilidades de acción a través de la ilegalidad.

Coreografías teatrales en Arriba el Telón

La experiencia con el grupo Arriba el Telón durante el año que estuve acompañándolos me pareció diametralmente opuesta a la de Casa Naranja. Aunque el trabajo se basa en el teatro comunitario y cuentan con una profesora formada en el mismo espacio teatral, también es claro que el estilo de teatro es diferente. Hay un enfoque que privilegia el desarrollo técnico y estético en las coreografías teatrales y cada ensayo es tomado muy en serio. La alusión al juego como lo hace la Casa Naranja es menor y predomina más bien un ambiente de trabajo con cronograma y tiempos definidos para alcanzar objetivos.

La elección de García Lorca como base para la creación de la obra *Luna Roja* demuestra el interés por el desarrollo estético, cosa que Lucy se esfuerza en construir en cada uno de los ensayos y que estudiantes como Mario interpretan con valentía en un

[Escriba aquí]

trabajo meticuloso cada semana. La presencia de controles administrativos constantes, de un grupo de comunicación social que registra todos los eventos y presentaciones, de asesorías técnicas que desarrolla el teatro, al menos dos veces en el año, hacen que el trabajo en Arriba el Telón luzca más profesional que en Casa Naranja.

Para Lucy, la animadora del grupo, esta apuesta queda resumida en una frase que soltó a manera de colofón en una conferencia sobre su proceso en Terrón: “el teatro sí es un juego, pero nosotros jugamos en serio”.

Si bien es cierto que hay un uso de la creatividad y la imaginación de los participantes, esta forma de trabajo limita la participación infantil en los guiones y escenas que produce el teatro. Contrario al trabajo de Casa Naranja en donde con frecuencia los niños improvisan cosas que quedan en la obra final, en Arriba el Telón se promueve la memoria como estrategia actoral para mejorar el desempeño en las tablas. Lucy lo resume muy sencillo en una de sus clases:

Ustedes mientras vayan en el bus, se estén cepillando, se estén bañando o haciendo oficio en la casa, vayan repitiendo sus líneas. La repetición ayuda mucho en la actuación, el error se corrige repitiendo. Entre más lo repite, más se hace suyo el diálogo y así la inseguridad desaparece en el escenario. El actor de teatro se distingue porque habla solo, no les dé miedo que les digan locos, háganlo y verán que la actuación va mejorando.

La visión de Lucy sobre el oficio teatral, queda claramente resumida cuando frente al cansancio de los jóvenes, la bulla en el centro recreativo y el deseo de irse a casa porque la noche está fría, ella responde “Bienvenidos al arte de la repetición: el teatro”. La intencionalidad es clara y lo que espera como respuesta grupal es un ensayo más de la obra para verificar que todo está en el punto adecuado y en el momento adecuado. Gracias a

[Escriba aquí]

estos esfuerzos durante los ensayos, *Luna Roja* es una obra que tiene un sentido estético adicional al comunitario.

Lucy, que aparte de haber estudiado teatro en Bellas Artes, es también psicóloga, escucha a sus estudiantes y funge como guía artística y de vida, pero durante los ensayos es claro que su interés se enfoca en obtener un resultado acorde con el criterio estético de Esquina Latina. La forma de impostar la voz, de mirar al público y gesticular sobre las tablas es el sello del trabajo de Esquina Latina. La repetición de las escenas permite a los estudiantes aprender esta forma de hacer teatro que al preguntarles cómo se llama, varios de ellos dicen que se trata de un teatro expresionista.

Mario, Daniela, Steven, Amatista y Gilene son ejemplos de este proceso de aprendizaje y de transmisión de conocimiento. Al igual que ellos, muchos estudiantes en la ciudad de Cali aprenden teatro de esta manera en los trece centros que tiene Esquina Latina. En ese sentido, su red teatral, donde se transmiten conocimientos, procesos y saberes, es más amplia que la desarrollada por Casa Naranja, pero con el costo de una menor inclusión del juego, la improvisación y las voces infantiles, que son elementos fuertes en el trabajo de la Casa Naranja.

Conclusiones

Los párrafos anteriores son un esfuerzo por describir el hecho teatral como un conjunto de relaciones entre personas interesadas por el desarrollo artístico, que siguen una serie de reglas tácitas en sus casas teatrales y que vinculan el contexto inmediato en sus prácticas con diferentes estrategias. Mientras los estudiantes de Casa Naranja juegan e

[Escriba aquí]

improvisan, los de Arriba el Telón memorizan y crean contenidos a partir del guion. “El chorimpulo” es un ejemplo de la forma como Karen en Casa Naranja aborda el juego y Lucy resume su estilo cuando dice “Bienvenidos al arte de la repetición: el teatro”.

La violencia como tema de fondo en los ensayos es una constante en el trabajo de ambos teatros. Las realidades de los entornos que describo en este capítulo son abordadas por los profesores y por los estudiantes de manera recurrente. El sufrimiento social asociado a estos contextos violentos es llevado a las tablas con un sentido de transformación desde la ficción. En Casa Naranja el ejemplo de un pueblo sitiado, resalta las respuestas ciudadanas frente a la violencia y Karen en su discurso final enfatiza a sus estudiantes en la necesidad de ser empáticos cuando dice “ser solidarios y soportarnos las cargas entre todos es importante”.

Desde una perspectiva sanitaria, el teatro ofrece una serie de disposiciones a través de los espacios liminares que por ejemplo en el teatro del oprimido (Boal, 1995) se entienden como vectores que dialogan frente a las realidades sociales opresivas de las personas. Así, el teatro dota de una direccionalidad a los practicantes y en el caso de Arriba el Telón y Casa Naranja lo hace a través de los espacios liminares y su trabajo sobre la (re)construcción de la agencia.

En Arriba el Telón, las dinámicas de la pandilla como manifestación de la violencia asociada al barrio, es abordada desde una perspectiva crítica. Muestran que los enfrentamientos entre estos jóvenes, dejan duelos en familias ya golpeadas por hechos violentos similares. Los textos de García Lorca junto con los hechos cotidianos del barrio, permiten el salto poético en la obra y universalizan los eventos particulares del barrio para

reflexionar sobre las dinámicas de la violencia, no en vano Mario abre y cierra la obra con los versos: “Corre, corre, corre/ Y al fin llegará a poner cuchillo/ y a quitar el pan”.

Desde la perspectiva de la intervención social, ambas representaciones muestran una intencionalidad de abordar el contexto en un sentido transformador desde la ficción. Las coreografías teatrales generan disposiciones corpóreas que permiten a los estudiantes cuestionar sus realidades. Ómar a través de sus arcos de movimientos, golpes secos en sus manos, la ampliación de su tórax para proyectar la voz e Iris en su capacidad de encarnar hasta las lágrimas el sufrimiento de una persona expuesta a la barbarie, son ejemplos de cómo la coreografía teatral genera una condición de posibilidad para intervenir en el contexto. Dicho resultado performático puede leerse desde la Salud Pública en términos del conocimiento que deben tener las personas de su realidad, la cual debe ser pensada e intervenida de manera crítica siendo éste un logro de la práctica teatral.

La disciplina del ensayo, que en Casa Naranja se lleva a través del juego y en Arriba el Telón a través del “juego en serio”, muestra como las incorporaciones en los espacios liminares están producidas gracias al tiempo de práctica y a la capacidad de movilizar capitales en la ‘mimesis, poiesis y kinesis’ teatral (Conquergood, 1986, 1988, 1989, 2002). No en vano tanto Karen como Lucy emplean tiempo suficiente para que los estudiantes caminen por el espacio del ensayo en diferentes velocidades y estilos y talvez por este protagonismo del cuerpo, Lucy sonría poco cuando dice que “todavía le duele la rodilla”, preocupada por la afectación de su técnica teatral.

Estas formas del ensayo y sus resultados coreográficos no son solo el resultado de las interacciones entre los profesores y los estudiantes, también son el reflejo de una práctica teatral arraigada a la historia personal y artística de los directores de cada teatro,
[Escriba aquí]

que se han acercado a la intervención comunitaria desde orillas sociales muy diferentes en la ciudad de Cali.

El juego y la improvisación en actividades como el “chorimpulo” viene por ejemplo del gusto de John por el teatro callejero y el circo en donde con frecuencia la improvisación resuelve tensiones dentro de las obras. La elección de García Lorca proviene del gusto de Orlando por la obra del autor, que está plasmado en la obra Elegía... Lorca, que fue un hito artístico para Esquina Latina en su momento.

La oscilación entre ficción y realidad -que también planteo como práctica teatral y trayectoria social- signa el primer y segundo capítulo de la tesis. Desde la perspectiva del performance, el primer capítulo muestra los espacios liminares de los teatros, mientras que el segundo muestra el campo social en que estos procesos se han desarrollado.

Capítulo II

Trayectorias de vida y prácticas teatrales:

Los directores de Casa Naranja y Esquina Latina

Introducción

El presente capítulo explora la historia de los teatros Casa Naranja y Esquina Latina desde la perspectiva de sus directores. Me interesa resaltar que, aunque sus prácticas se construyeron dentro del campo teatral, cada lugar configuró un estilo artístico y una forma de intervención comunitaria particular.

Estas prácticas teatrales están mediadas por las trayectorias de vida de ambos directores, los momentos históricos en los cuales cada uno decidió fundar su teatro y por los capitales culturales y simbólicos que han dispuesto en la materialización de sus ideas. Aunque cada proceso ha contado con cientos de personas que, desde el teatro, el circo, la danza, la música, la administración, la comunicación social, el trabajo social, la psicología y la medicina, han colaborado en la construcción del proceso artístico, los objetivos iniciales de cada teatro se conservan según la perspectiva inicial de sus directores.

En el caso de John, la Casa Naranja surge por la necesidad de tener un sitio de práctica autónomo. El emplazamiento en el barrio El Poblado está dado por conveniencia, pues John utilizó la casa materna heredada en el sector para fundar el teatro. La intervención comunitaria de Casa Naranja tiene elementos del teatro popular aprendidos por John en diferentes procesos comunitarios.

[Escriba aquí]

En el caso de Orlando, el estilo artístico y la intervención comunitaria están definidas a partir de su trayectoria y por las conexiones desarrolladas tanto con el movimiento teatral de la ciudad de los años setenta, como con la escuela de medicina. La elección de la animación sociocultural como marco de referencia, le permitió articular el interés por la medicina preventiva y el psicoanálisis con el teatro.

En los párrafos siguientes presento las historias teatrales y de vida de ambos directores a través de sus propias voces. También, amplío la descripción de la práctica teatral utilizada en ensayos y presentaciones formales de ambos sitios.

Al final, conecto las voces de los directores y las historias de cada teatro con la sociología de la cultura y el arte a través de la obra de Pierre Bourdieu (1989, 1995) para mostrar la relación entre la conformación de una práctica teatral comunitaria y las trayectorias artísticas y de vida por las cuales han circunnavegado estos directores y que han posibilitado la conformación de un tipo de intervención claramente diferente entre los dos teatros, a lo largo de los años.

Esta conexión con la sociología del arte se extiende a la teoría del performance, en la versión clásica de Víctor Turner y Richard Schechner (1988) para comprender que la conformación de espacios liminares en la práctica teatral es un proceso lento de ensayo y error que incide tanto en la incorporación de un estilo teatral en los participantes - profesores y alumnos- como en la cotidianidad de sus vidas, lo que posibilita la agencia y la transformación personal, que se abordan en el tercer capítulo.

Desde una perspectiva de salud pública, la exploración de la conformación de la práctica teatral a través de los campos sociales permite una sedimentación interdisciplinaria de la intervención. De esta manera, el estudio muestra que los procesos artísticos construyen espacios liminares que están acordes con sus trayectorias. Dicha coherencia [Escriba aquí]

construidos a través de la iteración performática forja una mirada crítica del practicante como agente social. El incluir en las intervenciones las disposiciones y capitales adquiridos a lo largo de la conformación de los procesos teatrales, se produce una concepción social de la agencia y esto en términos de la determinación social de la salud permite comprender que la intervención para la transformación puede desarrollarse en un ámbito sanitario que privilegia las categorías sociales sobre el aparato diagnóstico de la salud tradicional.

II.I. De casa familiar a casa teatral: la historia de John en el teatro comunitario

La Casa Naranja me devuelve la fantasía de que hay un mundo distinto a ese que uno ve todos los días en las noticias, donde roban, atracan, se matan, donde las naciones no son capaces de darse la mano y construir un mundo distinto, donde el poder está hecho para generar más poder.

John

Yo lo que voy a hacer es teatro, nací para eso...

Sentado en el comedor de su casa, John lee con unas gafas de marco grueso, sostenidas por un cordón strap de silicona, una factura del teatro. De contextura atlética, con el pelo corto y ligeramente ensortijado, John se acaricia la barba mientras lee el documento. Cuando creí que se había olvidado de mi presencia, levanta la mirada y sincronizando sus ojos saltones con una sonrisa burlona me dice: “estos chequécitos, mi negro, me dan dolor de cabeza”.

El apartamento de John es pequeño y tranquilo, desde el balcón se alcanza a ver la cordillera Occidental que sirve de límite a la ciudad de Cali. Al entrar al apartamento, se puede ver la utilería que John tiene guardada en cada rincón, parece que fuera un cuarto más de la Casa Naranja. Hay muchas máscaras, una de ellas es de color rojo, nariz

[Escriba aquí]

prominente y pómulos aguzados que representa al “diablo” de los carnavales decembrinos colombianos. Sobre la mesa hay guiones, cartas y formatos a medio llenar. Hay vestuario en fundas de plástico sobre los muebles y algunos trajes se están secando en los ventanales. “Llevo dos días de trabajo intenso por una presentación pendiente de la Casa. Me toca que llevar esto aquí, esto otro por allá, pero bueno, ahí vamos”.

La sala donde nos ubicamos está conectada con un pequeño estudio donde sobresale un afiche de la película El Chico de Charles Chaplin, además de muchos documentos apilados, libros de teatro y un computador de escritorio. Es temprano en la mañana y John trabaja en el informe financiero de la Casa Naranja. Le pide a su ayudante administrativa que paren el trabajo mientras nosotros hablamos. Había intentado varias veces encontrarme con John en el teatro, pero sus visitas eran cada vez menos frecuentes, debido a sus compromisos laborales.

John se dedica a la docencia teatral en el Instituto Popular de Cultura (IPC). Ha trabajado como actor en varios grupos de teatro de Cali, siendo los más sobresalientes: la Fundación Escénica Cali Teatro, El Teatro Experimental Comunitario Abierto (TECA) y Prometeatro. Ha participado en eventos como el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, el Festival de Teatro de Manizales, el Festival Internacional de la Cultura de Tunja y coordina el Desfile de la luz que es un evento de salvaguarda del desfile del Cali viejo en la feria de Cali.

John ha sido jurado de teatro en varios eventos nacionales y regionales y fue el director del Festival Internacional de Teatro de Cali en el año 2017 y el director artístico del Carnaval del Cali Viejo entre el 2016 y el 2018. Su formación inicial en teatro fue empírica y utilizaba las calles como espacios no convencionales de presentación. Se graduó de la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad del Valle gracias a un programa de [Escriba aquí]

Colombia Creativa¹⁶ que en convenio con varias instituciones universitarias profesionalizó a algunos artistas autodidactas.

En el 2019 terminó la maestría en Creación y Dirección Escénica de la Universidad del Valle con la aplaudida obra *Lilli Blue y sus hermanos* (Figura 11). Aunque asiste a las presentaciones del teatro Casa Naranja, lleva invitados con frecuencia, presenta sus obras en el teatro y está al tanto de la administración, ha delegado la mayoría de las actividades asistenciales a su hija Karen. La historia de la Casa Naranja ha sido un proceso de construcción lento que inició con la nostalgia de John por hacer de las calles su escenario:

Esto es un tipo de impulso que te lleva a la decisión de vida de: yo lo que voy a hacer es teatro, yo nací fue para eso. Creo que eso tiene muchos espacios históricos en la cronología de mi vida, elementos que de pronto ahora identifico como: ¡ve, eso es un impulso!, que ahora veo en retrospectiva y digo: ¡ah no es que ver a ‘los diablitos’ cuando yo tenía cuatro años y casi perderme con ellos hasta arriba de Siloé por *La Estrella*! Entonces ese sería un primer impulso, irse detrás de este arte que es una cosa muy bonita, ver a unos diablitos juguetones con una muerte que pedía plata y la viuda y el diablo.

Esta rememoración de los recorridos que solía hacer en la infancia por las calles de Cali en el mes de diciembre, donde había una representación popular del fin de año que él mismo califica como “bonita”, le dio pie para sedimentar la importancia de brindarle a los estudiantes de la Casa Naranja una experiencia teatral cercana y constante:

Nosotros los niños intentábamos cogerle la cola y el diablo nos daba un latigazo. Ese —señala con insistencia— creo que es un impulso del cual uno no es consciente, porque no tuve la oportunidad como los niños de Casa Naranja que desde muy temprana edad pueden ver teatro y hacer teatro, música, danza, técnicas de circo y zancos. Ellos pueden acercarse a eso y decir: “ve, esto puede ser

¹⁶ Proyecto creado entre el Ministerio de Cultura de Colombia, el Icetex, el Ministerio de Educación, el Sena y la Asociación Colombiana de Facultades de Artes (Acofartes), para promover el bienestar y calidad de vida de los artistas

una opción de vida o no”. Pero digamos que tienen esa posibilidad de tener una inmersión en eso para conocerlo, reconocerlo y reconocerse ellos en sus habilidades.

De esta afirmación sobre la posibilidad de brindar un contexto educativo alternativo a través del arte, John hace referencia a algunos de sus profesores que le brindaron otras formas de aprendizaje y le permitieron descubrir en su momento un interés por la narrativa, en general, que después conectaría con su gusto por los comics y la temprana entrada a un grupo de teatro:

Otro elemento que yo identifico está en el colegio, con un maestro que considero uno de los mejores: Álvaro Quintero, que era el maestro de español y tenía una metodología muy innovadora para su época, digo yo, o muy interesante para nosotros. Él no te ponía a leer, por decir, “¡léanse el libro!”, no. Él te contaba el libro, te habla de La Iliada y te dejaba la historia en punta, y uno qué tenía que ir a hacer, pues a leer, hermano [ríe]. Entonces era la pelea por el libro en la biblioteca, porque casi siempre había poquitos. De esa manera descubrí que me gustaban las historias, leerlas, pero también contarlas.

Y eso me retrotrae a mi gusto por los cómics. Mi infancia fue bastante humilde, sí, pero cuando había la posibilidad de alquilar un cuento, yo lo hacía. Me llamaba la atención un cómic de Superman, Batman, Memín, El Santo, El Látigo Negro, Arandú o Calimán. Pero yo no sabía leer, porque uno entraba a estudiar a los 7 años, entonces recuerdo esa necesidad de entender, de leer las imágenes y lo que estas contaban.

Esa misma necesidad me ayuda ahora porque se me hace muy fácil componer, resolver algo que para otra persona puede ser muy complicado, como una puesta en escena. A mí me surgen ideas de manera relativamente fácil. Yo miro una escena y pienso: “esto se resuelve así, así y asá”, y bueno, tengo ese don, pero creo que ese don se alimentó un poco desde el principio, aun cuando no entendía la escritura y tenía solo el grafismo para entender una historia.

Pero impulsos más concretos, más fáciles de leer, están con Cali Teatro. En mi necesidad de instruirme... lo que pasa es que no tenía ni el recurso para meterme a una universidad, ni el tiempo. Me metí a unos talleres en Cali Teatro y Álvaro Arcos, que era el director, me permitió actuar en una

[Escriba aquí]

obra de teatro profesional. Yo estudiaba con jovencitos y con niños y ya tenía veinte y algo de años y pues mi necesidad de buscar el conocimiento me hacía estar en esos talleres.

Estos relatos de John sobre su infancia y juventud están ligados a la Cali de la década de los años setenta y al barrio El Guabal donde nació. Para esta época la ciudad vivía un aumento en la demanda de la vivienda y se expandía hacia los márgenes del sur oriente y la ladera (Vásquez, 1990). El Guabal, que llevaba una década de fundado cuando John nació, era un barrio periférico que aún tenía dificultades en su infraestructura y en la prestación de los servicios públicos¹⁷.

La Cali central de la década del setenta estaba muy lejos del barrio El Guabal y es durante esta década que Cali vive la transformación urbana, mencionada en el capítulo uno, asociada a los Juegos Panamericanos (Vásquez, 1990). Los procesos migratorios en la década del setenta fueron en aumento y terminaron con la expansión del oriente de Cali en los ochenta. El barrio El Guabal en medio de estos procesos dejó de ser un barrio periférico y John vivió parte de esta transición en su infancia.

John recuerda la época del barrio El Guabal como un periodo de muchas carencias. Su madre se dedicaba a varios oficios informales, llegó a tener un puesto de verduras en la calle, cerca de la vivienda. El abuelo de John, quien es su referencia paterna, vivía en el barrio San Judas, un barrio cercano a El Guabal y con las mismas características materiales. John recuerda a su abuelo como un líder comunitario que hacía recolectas para ayudar a los vecinos, promovía la pavimentación de las cuadras del barrio y tenía un megáfono con el cual promocionaba las actividades comunitarias del sector.

¹⁷ “El barrio El Guabal existe hace 59 años”. Alcaldía de Santiago de Cali, <https://www.cali.gov.co/participacion/publicaciones/155894/el-barrio-el-guabal-existe-hace-59-anos/>

La aproximación de John al teatro se da en la infancia, pero desde la perspectiva del carnaval popular decembrino, del cual recuerda con afecto a los diablitos y a los personajes burlones que recorrían las calles con tambores, buscando dinero. Espectáculos que hoy en día se ven reflejados en las prácticas de la Casa Naranja como, por ejemplo, el uso de máscaras y zancos, que están por todas partes en el teatro y en el apartamento de John. En general, hacen referencia al carnaval como estrategia de comunicación con el público, como es el caso del Desfile de la luz que será abordado en el capítulo cuatro.

El ingreso de John a Cali Teatro se produce después de la adolescencia, paralelo al inicio de su vida laboral. El teatro aparece aquí como un deseo y una vocación a la que se suman el gusto por el comic, la narrativa, las remembranzas del carnaval decembrino; pero también las dificultades para conseguir empleo, las frustraciones por el tipo de contratación a las que tuvo acceso y que se negaba a aceptar como su futuro inmediato.

Inclusión laboral: teatro y deseo de independencia

John recuerda principalmente su vinculación con las Empresas Municipales de Cali (EMCALI)¹⁸, porque ingresó en una época en la cual trabajar en esta empresa era visto como una gran oportunidad para obtener un contrato con muchas garantías legales, pero él consiguió un puesto de conductor y fue contratado por prestación de servicios. En EMCALI tuvo la oportunidad de hacer teatro y llegó a ganar un concurso; sin embargo, las valoraciones de la vida laboral y la necesidad de buscar un espacio autónomo de desarrollo teatral lo llevaron a renunciar.

Yo tuve varios trabajos. En esa época ya había contratos por prestación de servicios y casi todos los trabajos que conseguía eran de ese tipo. Yo seguía interesado en el teatro y ensayaba en Cali Teatro,

¹⁸ Empresas prestadoras de servicios públicos.

en esa época comencé a trabajar para EMCALI y ahí entré a un grupo maravilloso que se llamaba el Grupo de Desarrollo Humano de Cali. EMCALI tenía muchos problemas con la atención al cliente y surgió este grupo para comunicar cosas al cliente interno. Yo llegué ahí —a la empresa— de conductor, pero como siempre tenía esa búsqueda de cómo hacer teatro y terminé montando el primer grupo que tuvo EMCALI y recibiendo la capacitación de un grupo que se llama el TECA (Casa Teatro Experimental Comunitario Abierto), un teatro experimental que queda en la Comuna 17.

Yo descubro ese mundo maravilloso de la gente que hace teatro en las calles y que se toma los parques y hacen comparsas y montan espectáculos de calle y montan zancos... qué es una cosa ¡AGHH!, qué se hace con la comunidad, qué se trabaja con la comunidad y me dije: “¡no, yo ya sé por dónde es que es el teatro!” Me gustó esa línea que es más cercana a la gente y, es más, construye otro tipo de relaciones, y yo pidiendo canoa ahí y no me dejaban entrar, hasta que me dieron chico de hacer un duende con una llave y yo no sé qué cosas, y a partir de eso no me pudieron sacar y llegué a ser presidente de la organización.

Paralelo al trabajo con el TECA, monté un grupo que se llamó el Colectivo Teatral Espejos. El nombre de espejo se lo colocan algunas chicas, porque para nosotros el teatro era un reflejo de la vida y contábamos nuestras historias, no montábamos autor, sino que nos pegábamos de las vivencias de la propia gente. Se llamaba colectivo porque era como un carro colectivo¹⁹, de esos en donde la gente se monta y se baja en cada esquina. Entonces vos te podías montar en esta obra, bajarte en la otra y volverte a montar en la que seguía y no había ninguna obligación, no teníamos ni papeles.

Nosotros ensayábamos en parques, en calles, en dónde nos pudiéramos reunir. Yo creo que recorrimos la mayoría de los parques de la ciudad. Yo tenía alquilado un aparta-estudio en San Antonio, pero realmente no era un aparta-estudio, era un garaje con baño y lo alquilaban. La cama tocaba correrla para ensayar algunas escenas, abrir las puertas y ensayar ahí. Eso era con mucha dificultad.

¹⁹ En Cali se conoce como “colectivo” a buses pequeños de transporte público.

[Escriba aquí]

Por esa época yo tuve una experiencia que no fue muy grata, pero fue muy importante para que naciera Casa Naranja. Para presentar una obra yo necesitaba una sala. Resulta que yo la presente dos veces en un mismo día y me cobraron el equivalente de dos días. Además, yo era de esa sala y yo decía ¡yo trabajo aquí y no me hacen esa colaboración!, ¡no me miran con otros ojos! Ese fue el impulso para decir ¡tengo que tener mi sala!, ¡tenemos que construir una sala!, y en eso se da que se salva la casa materna en El Poblado. Una casa de interés social que fue comprada por mi madre y que al final se vuelve la Casa Naranja.

Esto fue como en el año 1996, yo continuaba en EMCALI, pero sentía la necesidad enorme de solo dedicarme a hacer teatro. Tenía una hija pequeñita, que es Karen, y una esposa, una familia. Y te preguntas “¿bueno, renuncio?”. Y no, el modelo no permite que tú digas eso así tan fácil, pero yo lo hice, yo tomé la decisión de renunciar. Esos contratos de prestación de servicios que te firmaban por tres meses, luego por otros tres meses y luego dos, y siempre la angustia de saber si sí o si no seguías, y el contrato se da es si el ‘doctor’ quiere o no. De esas relaciones tan particulares, yo me aburrí.

Este tipo de empresas que están tan politizadas a mí me golpeaban como ser humano, entonces dije no más, y yo tenía un ‘Renolcito 4’, que ese fue el primer automóvil que compré, y ese ‘Renolcito’ me sirvió. Pues hermano, yo creo que fui el primer pirata²⁰ en Cali [se ríe]; llevaba mercados, iba al aeropuerto, cosas así.

El acercamiento de John al campo teatral de la ciudad se da en la década de los ochenta y principios de los noventa. La Fundación Escénica Cali Teatro de la que habla John como su primer sitio de encuentro formal con el teatro, se funda en 1989²¹ en el barrio San Antonio, de la mano del director Álvaro Arcos, un actor formado en la Escuela Departamental de Teatro en la década de los setenta. En ese mismo año se funda la Casa Teatro Experimental Comunitario Abierto (TECA) que es dirigida por Daniel Andrés Roncancio, un dramaturgo

²⁰ Se conoce como “piratas” a los transportadores públicos ilegales.

²¹ “Nuestra historia”, Cali Teatro, <https://caliteatro.com/nuestra-historia/>

formado en la Universidad de Antioquia y en Bellas Artes. John tomó talleres en esta última, durante la época de EMCALI y posteriormente le pediría a su director ayuda en la creación de Casa Naranja.

Al igual que estos dos teatros, otros espacios independientes con una intensa actividad funcionaban en la época como el Teatro Experimental Latinoamericano²², fundado en 1971 por Francisco Antonio Henao quien ha defendido la idea del tercer acto, para referirse al teatro popular que se manifiesta en las calles a través de la fiesta y el carnaval.²³ Estos espacios alternativos con respecto a los teatros más tradicionales de la ciudad, son los que John conoció al inicio de su formación actoral y calaron bien en la idea de teatro que traía, por la coincidencia del gusto por el carnaval, la escena callejera y el circo.

John habla de estas experiencias tempranas con el teatro como formas de auto descubrimiento en el mundo artístico, pero su relato muestra también una estrategia que le ha permitido profesionalizarse y vivir del teatro, un arte que, a pesar de tener una historia de más de sesenta años en la ciudad, siempre ha estado en la cuerda floja²⁴ en comparación con otras formas de consumo cultural en la ciudad.

²²“Grupo de Teatro Experimental Latinoamericano de Cali.” <https://es-la.facebook.com/grutelaakelarre.teatral>

²³ “¡No quisimos desaparecer, no queremos desaparecer! Queremos hacer lo que nos gusta: ¡Teatro, el tercer teatro!”, Periódico La Palabra, http://cms.univalle.edu.co/lapalabra/index.php?option=com_content&view=article&id=605:teatro-edicion-279&catid=15:teatro

²⁴ Aunque los teatros en Cali siempre han estado en crisis, desde el 2018 el problema se ha agudizado. En ese año el conjunto de teatros pertenecientes al programa de “Salas Concertadas” denunciaron públicamente que la Secretaría de Cultura retrasó los pagos de los contratos. Este programa otorga entre 20 a 40 millones de pesos al año, dependiendo del aforo y la actividad teatral de cada grupo. En promedio un teatro mediano tiene un gasto fijo de 8 millones mensuales, por lo que las salas concertadas ayudan al sostenimiento, pero cada sala está obligada a gestionar otros recursos. En el 2020 con la llegada del Covid-19, los teatros entraron en una crisis más profunda, ya que tuvieron que cerrar sus puertas y dejar de percibir el dinero de la boletería. Muchos se reinventaron en la virtualidad, pero algunos no aguantaron la situación económica y se vieron obligados a cerrar sus puertas.

[Escriba aquí]

Fundación de la Casa Naranja

La fundación de la Casa Naranja aparece como parte de una estrategia de vida que tiene como objetivo tanto crear un espacio teatral libre de las reglas estéticas, técnicas y comerciales de los otros teatros, como sentar una posición política frente a la vida y la función del artista en su comunidad. Con la Casa Naranja, John dialoga con las posturas del arte como fin en sí mismo y le apuesta a un teatro que más que un fin es un medio de intervención social.

La génesis de esta visión del teatro proviene tanto de la trayectoria personal de John, como del lugar en donde materializa el deseo de una casa de ensayo. John llega a fundar Casa Naranja en El Poblado, en la casa de interés social que la madre había comprado años atrás. Este barrio había sido fundado a principios de los años ochenta junto con El Vergel, Mojica, Alfonso Bonilla, El Diamante, entre otros y conformaban el amplio sector denominado Distrito de Aguablanca que era ocupado principalmente por personas migrantes de departamentos vecinos (Vásquez 1999; Miranda y cols., 2001).

Al igual que El Guabal en los años setenta, El Poblado en los años ochenta se situaba en la marginalidad de la ciudad y vivía dinámicas similares a las experimentadas por John en su infancia con respecto a la precariedad de los servicios públicos y de otros servicios de saneamiento básico. La identificación con estas situaciones del barrio El Poblado llevó a John a pensar que la Casa Naranja sería un lugar en donde los niños y jóvenes podrían encontrar una opción de vida, aunque luego no quisieran hacer teatro.

Pero este proceso fue lento en su implementación, en la medida que las condiciones materiales de la casa fueron cambiando. Entre los años 1998 y 2010, la casa funcionaba como un sitio de encuentro para hacer teatro. Pero más que un sitio de intervención

[Escriba aquí]

comunitaria con teatro, era un espacio que John utilizaba para sus ensayos personales. El conseguir una tarima, que fue adecuada en el segundo piso, fue el factor que movilizó la Casa, pasando de ser un sitio de encuentro a una sala de teatro con una filosofía de intervención comunitaria que privilegiaba a la infancia.

La Casa Naranja funcionaba antes del 2010. Teníamos un espacio vacío donde podíamos ensayar, gritar, saltar, entrenar y hacer cosas, pero era como tener la sala de la casa vacía, era como un galpón [se ríe]. Conseguir esa tarima fue una suerte. Yo andaba haciendo unos proyectos en Yumbo de la Cámara de Comercio, estuve como quince años y de ahí salieron muchas amistades y contactos.

Un día fui a uno de los talleres y resulta que no había nadie, todo cerrado, como si llegaran los niños a la Casa Naranja y estuviera cerrada. Entonces me fui para la sede de la Cámara de Comercio a saludar a unos amigos y escuché que iban a dar de baja a una tarima, entonces yo pregunté si me la podía llevar y me dijeron que consiguiera el camión y me la daban. Y qué casualidad que esta tarima cupo exacta en la Casa Naranja. Eso tocaba montarla tabla por tabla. Quien la montó fue una amiga, Estefanía Lombana, ella fue la única que supo cómo hacer ese trabajo.

Entonces así nace el teatro, el modelo y toda la filosofía. Teníamos ya todas las condiciones mínimas necesarias: la tarima, las luces, el sonido. Todo muy poquito, pero había de todo, hasta silletería conseguimos. Ahí decidimos constituirnos legalmente y nace la filosofía de la vitamina C, que fue algo que nosotros no inventamos, sino que encontramos por ahí, pero terminamos diciendo: “ve, algo de eso es de nosotros. Hagámoslo parte de nosotros entonces”. La gente ahora reconoce que Casa Naranja somos los de la vitamina C [ríe].

Filosofía de la Casa Naranja

La creación de la Casa Naranja implicó el desarrollo de una filosofía de intervención que en gran parte estuvo influida por la visión de Álvaro Arcos de Cali Teatro y Daniel Roncancio del teatro TECA, quienes habían sido los principales mentores de John durante su formación actoral. La orientación comunitaria de la Casa Naranja se construye a través de

[Escriba aquí]

la mezcla de elementos del teatro popular, la pedagogía Waldorf y elementos de la animación sociocultural que John conocía de las intervenciones del teatro Esquina Latina.

Realmente la vitamina C venía de procesos de animación sociocultural de Brasil, no sé bien dónde, pero no la tenían, así como tan fuerte; sin embargo, a uno se le quedaba en la cabeza la vitamina C de la confianza. Pero nosotros le metimos cultura, carnaval, cariño, comunidad, convivencia, comunión, celebración, todas estas palabras con C en positivo, y eso hace parte de la filosofía.

Inspirados en la pedagogía Waldorf, que es una metodología alemana, se construyó una oración. Ya había una por ahí muy buena, pero a mí me dio por pensar que nosotros deberíamos de construir la nuestra. Chévere repetir lo que alguien construyó, chévere, pero es más chévere que surja entre nosotros, y me doy a la tarea con los chicos y salió eso que “todo aquello que por mis acciones se transforma en mí mismo, vive, sana y obra en los demás”. Todo esto estaba unido a un proceso de animación sociocultural que yo denominé, o realmente no sé si fue Daniel Roncancio²⁵, con el nombre de multiplicadores culturales.

La multiplicación cultural entendida como un proceso en donde yo te enseño algo que sé y eso que yo te enseño tú se lo enseñas a otro de la misma manera como yo te lo enseñé, sin cobrarte. En ese proceso se ve una cosa que es muy bonita y es que se pule el conocimiento. Digamos, el que descubrió cómo montarse en los zancos se dio muchos palazos y tuvo que pensar dónde poner el tornillo y tales, pero ya al que le entrega ese conocimiento se lo entrega más limpio, ya él no quiere que se pegue esos palazos.

Entonces, mi hermano, para que no se pegue esos palazos hace así y asá [gesticula con unos movimientos circulares de las manos] y de esta manera se lo entrega al otro todavía más limpio. Porque además cada uno tiene sus propios descubrimientos y al final en ese proceso se va entregando un conocimiento muy limpio.

²⁵ Reconocido gestor cultural en Cali, especialmente por su trabajo con el TECA.

Este proceso de producción de conocimiento teatral de la Casa Naranja se ve reflejado en la intención de John de pasar la batuta a su hija, lo que ha tomado varios años, pero que hoy en día es una realidad que John asume con felicidad.

Yo soy el que menos hago ahora. Inclusive, en estos días un muchacho, así como de los muchachos malos de por allí, se paró en la puerta y me estaban haciendo una entrevista de Telepacífico y él dijo como mucho chiste así -se para, mueva cabeza en círculos y habla con voz pesada-: “Ah, ese man es el que menos hace. La que hace es la niña, la niña es la que trabaja, la niña es la que hace”. Y es verdad [ríe]. Entonces los de la televisión se pusieron incómodos y decían: “ah, no, cómo así y por qué habla así del profe. Qué tal, maestro, qué pena”. Yo le dije: “Usted tiene toda la razón, yo lo apoyo y estamos de acuerdo”.

Además de mi hija, han estado otros profesores como Cvetka, Daniel, Valeria y Omar²⁶, que se fue a terminar su carrera de circo. Está Rojo y toda esta gente que es una bacanería. Entonces yo no soy el que más hace en la Casa, yo atiendo los problemas de gestión y organización; pero los que hacen con la comunidad, esos son los más, porque los tienen ahí cerquita, intentan entenderlos. Muchas veces estos pelaos lo único que necesitan es quien los escuche, que puedan contar su historia, reunirse con otros, contar chistes, no sé, ser humanos.

La postura política del teatro que viene construyéndose desde la fundación de la Casa Naranja en el año 1998, se ve reflejada en la forma como John asume el trabajo con el teatro como un encuentro, donde el diálogo y la posibilidad de reconciliación a través de la puesta en escena es lo más importante. Pero no lo expresa solo en relación con los actores y estudiantes, sino también con su público. John encuentra en el teatro la posibilidad de que

²⁶ Cvetka es una profesora de danza de origen esloveno, quien estuvo vinculada al teatro por cinco años e impulsó el baile de la salsa, ritmo del cual se enamoró durante su estancia en Cali. A finales del año 2019 viajó a su país natal, pero alcanzó a estar en el Desfile de la luz de ese año. Daniel es profesor de zancos y está vinculado a Casa Naranja desde su fundación. Valeria es una profesora de teatro proveniente de Bogotá, cuya formación teatral es informal y también ha estado desde los primeros años con el teatro. Omar es profesional en técnicas de circo, estudió en Bogotá, pero su formación teatral inicial la realizó desde niño en la Casa Naranja a donde iba desde el barrio el Vergel en donde vive su familia.

[Escriba aquí]

el público también tenga a través de la risa, el juego y el efecto performativo, una posibilidad de conciliación.

Entonces cuándo vos generás estos espacios de encuentro, generás convivencia pacífica en el oriente de Cali. Muy sencillo: posibilitás el encuentro. Cuando tú te encuentras con alguien tienes la posibilidad de dialogar y si tienes la posibilidad de dialogar es posible que tengas las posibilidades de solucionar un conflicto; así como hicieron las FARC y el gobierno: se sentaron, se encontraron para dialogar, encontraron una solución, ¡la encontraron!, a pesar de que hay gente que está de acuerdo y otros no, ahora hay gente que ya está desarmada.

Lo mismo pasa con Casa Naranja. También aquí hay cosas concretas: posibilitar que la gente se encuentre con la gente que está en el barrio, pero que nunca se han hablado, o la vecina que peleó con la otra, están ahí y están viendo la misma obra y las dos están riendo de los mismos chistes y descubren que a ambas les gusta lo mismo y la cosa se relaja un poco al final.

Dirección artística y práctica comunitaria en Casa Naranja

La construcción de la Casa Naranja como un espacio en donde el teatro se concibe como una herramienta de intervención para los niños y adolescentes ha sido un proceso de más de veinte años de duración, en el cual han participado dramaturgos, bailarines, músicos, y cirqueros. John ha sido el hilo conductor del proceso y ha logrado transmitir a muchas personas su forma de entender el teatro. Karen y el grupo de jóvenes liderados por Rojo pertenecen a la generación más reciente.

La dirección artística de Casa Naranja se puede entender bajo la sombrilla del teatro comunitario y el teatro popular, en ella el juego tiene una función importante. A lo largo del tiempo John ha consolidado varios elementos que caracterizan la forma de hacer teatro de la Casa Naranja, como son:

[Escriba aquí]

El trabajo sobre el juego

Para John el juego es un elemento útil para producir contenido teatral en la Casa Naranja Es un elemento están presente en todos sus ensayos y obras montadas. Por ejemplo, en los ensayos es frecuente que la sesión se dedique a juegos de habilidad psicomotriz como Tingo tango antes de empezar a ensayar una escena. También se utilizan juegos en donde se representan animales o se escogen situaciones de la cotidianidad como ir a comprar un pan y encontrarse con un amigo en la calle y cada estudiante va mostrando su forma de representar la imagen. En otros juegos, los estudiantes memorizan palabras y van saliendo aquellos que se equivocan.

Las obras de la Casa Naranja son en su mayoría infantiles y tiene dentro de sí varios juegos. Momo, que fue la obra del 2019, por ejemplo, inicia con un juego en donde los niños se imaginan que van en un barco pirata y se enfrentan con un monstruo marino que es representado con la técnica del teatro de sombras.²⁷ En Luna lunera, la historia de una gallina cualquiera varios personajes cantan una canción dedicada a la luna entre juegos y bailes y en Bio-cuadritos se utiliza la representación de un superhéroe para aprender a través del juego el manejo adecuado de las basuras.

El juego teatral en la Casa Naranja es una herramienta que permite a los estudiantes desinhibirse y ser creativos en el escenario. Sirve para improvisar, crear situaciones, personajes y atmósferas a través de la voz, el cuerpo y la interacción con otras personas vinculadas al mismo. Esta relación con el juego ha sido promovida por John desde el inicio del teatro a través de los calentamientos y en general con su forma de dirigir que es asertiva

²⁷ Ver el capítulo III para una descripción detallada de la obra Momo.

pero tranquila. La incorporación de las clases de zancos refuerza el elemento lúdico del proceso artístico de la casa.

El uso de la comedia

Para John la comedia es un recurso que va de la mano del juego. Él utiliza en sus obras el humor para descolocar al espectador. Es muy común que, en medio de una escena dramática, sorprenda con un chiste a la audiencia. En sus supervisiones de las obras, rescata las escenas de humor que apoyan las historias dramáticas.

Él piensa que “la realidad es tan dura y triste que el teatro no debe quedarse en ese solo punto, debe contrastar con la risa para divertir al público”. Y hace referencia justamente al símbolo del teatro “acordémonos que el teatro se representa con la máscara de la tristeza, pero también de la alegría, porque son las dos cosas juntas, la vida es así” “está llena de esas contradicciones”.

El teatro popular

Para John el teatro popular implica salir a la calle, interactuar con el transeúnte desprevenido y tomar los espacios públicos a través del arte. En ese sentido, la Casa Naranja ha desarrollado trabajos en donde incorporan zancos y vestuario de gran formato para hacer desfiles y pequeños performances. También John lidera el Desfile de la luz en donde cada siete de agosto se dan cita artistas de todo Cali y los vecinos y amigos del teatro para recorrer varios barrios de la Comuna Trece.

La influencia del teatro popular se ve en el trabajo cotidiano de la Casa Naranja por la predilección de la improvisación sobre el diálogo formateado, el sentido comunitario de la intervención, privilegiando el proceso más que el resultado, la vinculación de artistas

[Escriba aquí]

como mimos, payasos y actores naturales en las obras y el recurso de las situaciones del barrio como fuente de inspiración para sus obras.

John y La ventana de dulcinea

Los elementos mencionados sobre la práctica teatral se encuentran de una forma pulida y profesional en las obras de John. Un buen ejemplo es La ventana de Dulcinea, una de las primeras obras de la Casa Naranja y que, según John, fue creada pesando en “hacer una reflexión y homenaje a la amistad en tiempos en los que la tecnología paradójicamente nos acerca a los amigos distantes, pero nos aleja de los amigos cercanos que rodean nuestro entorno y cotidianidad”.

En esta obra, que pude ver en la temporada del 2019 en Casa Naranja, John aparece como Don Quijote en compañía de Sancho, pero sus aventuras ocurren en redes sociales. Ahí conoce Don Quijote a Dulcinea y ahí mismo se decepciona de ella. Pero lo más interesante ocurre al final, cuando el espectador comprende que en realidad la obra del Quijote es un ensayo de un par de pacientes hospitalizados en un manicomio. Y en un juego de espejos en donde la obra del Quijote está incluida en otra obra de teatro, escuchamos las voces de Antonio y Gilberto, los pacientes mentales de esta segunda obra que analizan su actuación en El Quijote:

Altavoz: Son las 9:25 de la noche, en cinco minutos apagarán las luces, invitamos a todos los pacientes del sanatorio mental “La Cordura” a dirigirse a sus respectivas camas, mañana a las 7:30 de la mañana reiniciaremos las actividades de este, su hogar.

Antonio: como la viste Gilberto pues, casi que podemos terminar la obra oís.

Gilberto: ve, Antonio, eso estuvo bueno, yo pensé que no íbamos a terminar mirá.

[Escriba aquí]

Antonio: pero sabes qué fue de las cosas que me gustaron, ¿qué fue que vos me dijiste cuando yo te pedí una vida?

Antonio: que yo no soy un gato para tener tantas vidas.

Gilberto: que gato vas a ser vos con esa cara de perro que tenés [risas].

Antonio: qué va, más bien, pensemos mañana qué vamos a ensayar.

Gilberto: a mí me gustó eso de la batalla, mañana hagamos la de los molinos y yo voy hago del quijote y voy y tan tan...

Antonio: estoy mamao de trabajar las cosas que se te ocurren, porque no trabajamos algo que yo quiera.

Gilberto: pero qué vas a trabajar vos.

Antonio: Hamlet, *¡To be or not be!* ser o no ser, ese es el dilema. ¡Padre, tu hijo te vengará para que no tengas que vagar como un fantasma por toda la eternidad...!

Gilberto: ¡no!, a vos no te van a dejar volver a salir al patio, ahora sí te tostaste del todo. Pero qué vas a decir vos que montemos al tal Hamlet, un man que hablaba con fantasmas, con muertos, asesinaba gente, no jodás, eso en qué cabeza cabe.

Antonio: pues en la misma cabeza que cabe hablar por un computador, vos sos idiota, ¿no? ¿Dónde estás viendo aquí un computador, a ver? En el teatro eso no existe, todo es una ficción, pura mentira. Hace vos de Ofelia pues (risas).

Gilberto: no hombre, hagamos otra cosa.

Antonio: hagamos de Napoleón que era chiquitico como yo y vos hacés de Josefina.

La luz del teatro comienza a disminuir, los dos personajes se acomodan en las camas y se arropan con una manta, una sola luz cenital ilumina el centro del escenario y se desvanece en la oscuridad

[Escriba aquí]

Antonio: o podemos hacer de Bolívar que también era chiquitico, vos haces de Manuela, ya que te gusta tanto la Manuela.

En este fragmento, John muestra su forma de solucionar las obras de teatro. Inventa un giro que descoloca por un momento al espectador, utiliza frases coloquiales y acentos regionales para enfatizar la diferencia entre la rima del Quijote y la rima de la calle. Introduce chistes y comentarios mordaces para entretener a su público y en la escena final juega con el espectador, al dejar toda una obra, contenida dentro de otra.

En Lili Blue y sus hermanos, obra original de Misael Torres, el montaje con el cual John se graduó de la maestría en dirección escénica en 2019, utiliza la estética del comic para producir escenas a medio camino entre el punk y el cine negro. Yuxtapone metáforas visuales como mariposas que revolotean en el aire, con chistes de doble sentido. Aunque la obra narra la tragedia de una mujer que coquetea con la muerte durante toda su vida, conforma una banda criminal junto a tres hermanos y es asesinada por uno de estos, John no escatima en utilizar el humor negro para narrar esta historia de violencia.

En trabajos menos formales como la promoción que hace cada año para la Secretaría de Cultura Municipal durante la Feria de Cali, John se muestra relajado, sonriente y exagera el acento caleño para representar al personaje de Juan Pachanga, un bailarín que goza de la feria con responsabilidad. En la mayoría de estos trabajos, John vincula tanto a Karen, como a otros de los estudiantes de Casa Naranja. En Lilli Blue, por ejemplo, aparecen en escena Karen, Rojo y Carlos junto a varios actores profesionales de la ciudad (Figura 12).

Durante las clases que tanto Karen como Rojo imparten en el teatro, observé varios de estos recursos estéticos que John utiliza en sus puestas escénicas. Karen con frecuencia

[Escriba aquí]

habla con el público para romper la cuarta pared, hace de mimo o se viste como payaso para las obras e inventa juegos como el del chorimpulo, visto en el capítulo uno, para motivar la participación de los niños. Rojo por su parte adapta el baile a las obras de teatro siempre con una intención de hacer reír a la audiencia. Otros estudiantes utilizan los zancos y trajes de carnaval en sus presentaciones (Figuras 13 y 14). La inclusión del contexto barrial es también una constante del trabajo de Karen y Rojo.

Durante el trabajo de campo en Casa Naranja nunca vi ensayos basados en grandes autores, ni a Karen o Rojo en una lectura oficial de guion. La forma de trabajo con la cual los estudiantes aprenden a hacer teatro ha sido construida por John en un proceso que él mismo denomina de “pulimiento” dentro de su intervención teatral y que ampliaré en el capítulo tres. Personas como Rojo que son los actores jóvenes más capacitados de la Casa van en la misma línea creativa, así refieren que “John casi no viene al teatro y Karen es la que está haciendo todo ahora”.

Conclusiones sobre la trayectoria de John

La trayectoria de John con Casa Naranja se puede resumir en un neologismo que él mismo ha creado y que con frecuencia menciona en sus conversaciones: “En la Casa Naranja venimos a tras-subir” y que propone como antónimo de la palabra trabajar. John considera que la palabra “trabajar” lleva implícito el hecho de dirigirse hacia abajo, de doblegarse en el ejercicio cotidiano de la sobrevivencia y extraviar el deseo. Así, desde la perspectiva de los ‘campos sociales’ el concepto de “tras-subir” asume el sentido de la Casa Naranja que relaciona captar un tipo de capital cultural que produzca valores para la vida y no dinero para el sistema. “Tras-subir”, entonces, es una categoría que da cuenta de un capital cultural práctico, pues permite que los participantes den vía libre a su agencia y hagan de su camino

[Escriba aquí]

un recorrido con intencionalidad que interactúe con su realidad e incluso, en la medida de lo posible, la transforme. “Tras-subir”, así, se reviste de una faceta salubrista ya que es asumiendo el sentido del término como se afronta el sistema a través del agenciamiento personal que ahora está en capacidad de generar pensamiento crítico ante la visión hegemónica del bienestar.

En este neologismo John condensa su gusto por el teatro, que es además su fuente de ingreso principal, y sus frustraciones en empresas como EMCALI donde trabajó bajo la modalidad de prestación de servicios. La movilidad social que John alcanzó deviene de su persistencia con el teatro, que es la actividad que le permitió pensarse otras alternativas de vida cuando los capitales sociales, culturales y económicos acumulados eran pocos.

La fundación de la Casa Naranja se produce justamente cuando encuentra en el mismo campo teatral en el cual se creía integrado, un trato poco justo con la presentación de una de sus obras. Se arriesga entonces a jugar una apuesta que parecía perdida: montar un teatro en un barrio marginal de la ciudad, cuando la mayoría de la actividad teatral se ubicaba en barrios centrales de la ciudad.

El estilo de teatro que la Casa Naranja construyó está relacionado con los encuentros tempranos de John con el comic, los carnavales decembrinos y más profundamente con Cali Teatro y el teatro TECA, que han desarrollado actividades comunitarias desde mediados de los años setenta. Curiosamente John no perteneció a Esquina Latina, que para los años ochenta ya tenía procesos funcionando en el oriente de la ciudad, tal vez porque John estaba interesado en otros estilos de trabajo que no se encontraban en la propuesta de Esquina Latina.

[Escriba aquí]

El juego es una característica importante en la Casa Naranja, quizá porque tiene la potencia de reproducir una acción autónoma situada en la ficción, pero que está fuertemente relacionada con la realidad del practicante. Esto le ha facilitado al teatro la representación del mundo social mediante una experiencia personal de los estudiantes que genera relaciones de grupo y facilita la asimilación de reglas de tiempo y participación (Huzinga, 2020; Pavis y de Toro, 1983).

Esta relación con el juego en Casa Naranja sitúa la práctica teatral en los espacios liminares de la teoría de la performance en donde la relación con el ensayo permite una conexión de los elementos ficcionales con la trayectoria de vida del practicante (Turner, 1982, 1982b; Turner y Schechener, 1988), en este caso de los niños y jóvenes que asisten a Casa Naranja. En ese sentido, la trayectoria de John muestra el desarrollo de espacios liminares en donde confluyen historias personales, de barrio, de violencia, como también la creatividad y la ficción (Taylor 1997, 2002, 2003, 2006; Taylor y Townsend, 2008).

Estos espacios que hoy en día desarrollan Karen, Rojo y los otros estudiantes del teatro invitan a tomarse la vida con humor, a afrontar la adversidad con la actuación y a superar las adversidades del entorno con una máscara de carnaval. El ejemplo de John es valioso porque muestra cómo a través del juego y la actuación es posible situarse dentro del campo teatral en la ciudad de Cali y descubrir que en el teatro subyace una potente forma de vida.

La historia del teatro construido por Orlando con Esquina Latina es diferente a pesar de estar ubicado en Cali y pertenecer al teatro comunitario. Su posición como estudiante de la Universidad del Valle y la época en que comenzó a hacer teatro, marcan una trayectoria que lo diferencian del proceso de John. Esquina Latina tiene acumulado un capital cultural

[Escriba aquí]

y simbólico diferente al de Casa Naranja y una práctica igualmente diferencial, como lo veremos a continuación.

II.II. De un proyecto médico a uno teatral: la historia de Orlado en el teatro comunitario

Dirección artística y práctica comunitaria en Esquina Latina

La práctica artística y comunitaria que Orlando ha construido en Esquina Latina en más de cuarenta años de dirección artística, está sistematizada en libros como *Gestos y gestas* (Cajamarca y cols., 2009), *Grandes creadores del teatro colombiano: Teatro Esquina Latina* (Ministerio de Cultura, 2014) y en algunos artículos y tesis de grado publicados por sus animadores sobre el trabajo personal en el teatro (Castillo, 2016; Giraldo, 2016; Gonzalías, 2016; Marín, 2016; Rendón, 2016; Silva, 2016)

El trabajo de Esquina Latina se podría dividir en dos grandes procesos relacionados. El primero es el del teatro profesional que Orlando dirige junto con Alfaro, el subdirector artístico del teatro. En este proceso están los diecisiete actores de planta del teatro, los cuales presentan hasta diez obras por temporada, algunas para el público adulto los viernes y sábados en la noche y otras para público infantil los domingos en la mañana.

El segundo proceso es la intervención comunitaria que se denomina “Jóvenes teatro y comunidad”, la cual cuenta con quince sedes, algunas fuera de la ciudad de Cali y de las cuales hace parte el grupo Arriba el Telón. Estos grupos se sostienen en una estructura de

intervención construida sobre tres componentes: el pedagógico, el artístico y el comunitario (Cajamarca, 2009)

Los animadores del teatro son los responsables de montar una obra a lo largo del año con estos grupos. Cada obra se socializa al final del año en encuentros entre los mismos grupos y hay un evento de cierre en donde todos los grupos pertenecientes a la red de teatro comunitario se reúnen para ver la obra que monta el grupo de líderes.

El largo proceso que emprende un estudiante de Esquina Latina empieza en el Grupo Teatral Juvenil y Comunitario, sigue con el grupo de líderes que ensaya los sábados en la tarde en la sede principal. Después de estos grupos, que son de nivel aficionado, continua un grupo intermedio que se denomina Plataforma Juvenil Socio teatral en donde los jóvenes están contratados medio tiempo y van a la sede principal del teatro a terminar su formación actoral y comunitaria. Finalmente, algunos de estos jóvenes se vinculan, de tiempo completo, al grupo de actores profesionales.

Asociado a esos dos procesos, hay uno de gestión administrativa que se encarga de buscar los recursos, administrar los convenios del teatro, escribir los informes finales de cada proyecto y, en general, de garantizar el funcionamiento corporativo del teatro. Esquina Latina es una empresa artística independiente, no ligada a ninguna universidad, que ha tenido una buena relación con Bellas Artes y en menor medida con la escuela de teatro de la Universidad del Valle. Fue declarado Patrimonio cultural de Santiago de Cali, según el Acuerdo Municipal 0366 2014.

El proceso artístico lo ha definido el mismo Orlando y otros de sus animadores como un teatro expresionista. La impostación de la voz, la exageración de los movimientos corporales y rostros del artista son la característica de Equina Latina. Desde Orlando

[Escriba aquí]

cuando declama poesía, pasando por Lucy cuando indica alguna técnica y llegando hasta Daniela o Mario, todos impostan y musicalizan la voz para proyectarla.

La obra Luna Roja del año 2019 del grupo Arriba el Telón muestra estas características y estéticamente se parece a las obras que durante el 2019 exhibió el grupo profesional como, por ejemplo: El solar de los mangos, Las Bernardas, Memorias de historia patria, entre otras. El teatro de Esquina Latina denomina a este ejercicio el salto poético que, a grandes rasgos, es la capacidad de mezclar las obras clásicas y la cotidianidad de los barrios intervenidos en su lenguaje expresivo. Cabe señalar que esta forma de trabajo es opuesta a la tendencia contemporánea de actuar de manera natural, semejando la cotidianidad.

Yo soy un hijo de la época de los setenta

Orlando, el director de Esquina Latina, estudió medicina en la década de los años setenta. Con el teatro ha sido autodidacta y fundó Esquina Latina junto con varios estudiantes de la Universidad del Valle, de quienes él es el único que permanece actualmente. Coordina el programa “Jóvenes teatro y comunidad” y en el 2019 recibió, de manos de la Gobernadora del Valle del Cauca, el Doctorado honoris causa en Artes Escénicas de Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle

Entre sus obras teatrales escritas y premiadas en las últimas dos décadas, se destacan: Alicia adorada en Monterrey que ganó la Beca de intercambio México/Colombia en el 2003; Elegía... Lorca, que ganó el Premio de Dramaturgia Alejandro Casona en 2004; El solar de los Mangos(figura 15), que ganó el Premio Latinoamericano de Dramaturgia George Woodyard en 2007; Ritornelos del Amor, ganadora de la Beca Nacional de

[Escriba aquí]

Creación Teatral del Ministerio de Cultura en 2009 y Lecciones de Historia Patria (Figura 16), que ganó la Beca de creación teatral del Ministerio de Cultura en 2014.

Ha publicado artículos de crítica y teoría teatral en revistas especializadas como *Latín American Theatre Review*, *Tramoya* y *Paso de Gato* entre otros. La *Inter-American Foundation* le otorgó la Beca Interamericana de Desarrollo ‘Dante Fascell’ para la sistematización del proyecto ‘Teatro y comunidad’. Durante el trabajo de campo, visité a Orlando en la sede principal del teatro Esquina Latina, ubicada en el tradicional barrio San Fernando, donde lo entrevisté en varias ocasiones.

Para llegar a esta sede, atravesé a pie el concurrido Parque del Perro. Era temprano en la tarde, pero los restaurantes y bares estaban llenos de comensales que terminaban de almorzar o pasaban la tarde con amigos. A una cuadra, se escondía un pequeño parque triangular con árboles grandes y frondosos que le daban un aire fresco y tranquilo al sector. Varios jóvenes conversaban sentados sobre una piedra gigante dentro del parque y algunos vecinos paseaban sus mascotas.

La sede principal de Esquina Latina queda a un costado de este parque, atravesando un paso vehicular poco concurrido y se identifica fácilmente por un pendón grande con el nombre y logo del teatro. De frente largo, tiene dos pisos y una construcción sobre la terraza que parece más nueva que el resto de la casa. Sobre el sardinel amplio del teatro se encontraban estacionados un pequeño camión de transporte, una camioneta grande y alta tipo pick up de color blanco y un remolque con techo de lona para transportar utilería, todos debidamente identificados con el logotipo del teatro.

Timbré y una secretaria muy amablemente me preguntó qué necesitaba y respondí que buscaba a Orlando. Me ubicaron en una pequeña sala de espera en donde hay varios afiches promocionales de temporadas pasadas del teatro. El interior de la edificación es [Escriba aquí]

iluminado y ventilado, tiene espacios amplios que han sido adaptados con muebles modulares de oficina para las actividades administrativas del teatro.

La sala de teatro está ubicada en el primer piso y tiene un aforo de más o menos cincuenta personas, aunque no es muy grande, el escenario sí es profundo y pueden utilizar hasta dos telones en las presentaciones. Mientras esperaba a Orlando, me entretuve observando la dinámica del teatro, dos secretarías escribían en sus computadores en una oficina contigua a la sala en donde yo estaba, varios jóvenes portando chalecos del teatro entraban y salían del lugar con cámaras fotográficas y equipos de iluminación. El conductor del teatro salió con el grupo de jóvenes e informó que iban a visitar uno de los talleres teatrales.

Después de un momento en silencio, Orlando salió y subimos unas escaleras que conducen al segundo piso en donde él tiene su oficina. Antes de entrar a las oficinas, me mostró una sala amplia que sirve de recepción para el público cuando tienen presentaciones. Un ventanal abierto de par en par permitía que el viento de la tarde entrara al teatro, desde ahí las copas de los árboles enmarcan la vista del parque y acentúan la tranquilidad del sector. En las paredes reposaban muchas fotos de escenas a blanco y negro de obras pasadas. Unos cuantos asientos plegables de color rojo terminaban la decoración de la sala.

El desarrollo del teatro ha sido un proceso lento de construcción basado en el empeño de Orlando por hacer del teatro una herramienta de intervención social, interés que nació cuando era estudiante de medicina y le gustaba tanto la salud pública como la psiquiatría:

Todo viene de la época, yo soy un hijo de la época de los setentas, que es una confrontación entre múltiples pensamientos, una época florida en contradicciones muy fuertes en el mundo. Mezcla de

[Escriba aquí]

The Beatles y del Che Guevara tan tenaz que nos tocó vivir a nosotros en Cali, después de una efervescencia cultural, social, política, económica, después de la Revolución Cubana, el comunismo, la crisis internacional, la debacle y la crisis del capitalismo, bueno, una cantidad de cosas confluyeron en su momento, que me hicieron tomar el teatro como una opción de vida que no tenía nada que ver al principio con la medicina.

Yo comencé el teatro en paralelo a estudiar medicina, entonces para mí era una práctica ajena a mi formación médica, la veía ajena. Comencé a relacionarla después y la sigo relacionando más ahora porque terminé haciendo pedagogía. Hago mucho proyecto en salud ligado al teatro. Pero en ese entonces, el trabajo teatral y cultural estaba muy ligado a la acción política, a la acción de cambiar el mundo, la transformación social era de alguna manera como una militancia política, estaban muy ligadas para bien y para mal. Para bien porque me daba una soldadura ideológica y para mal porque de alguna manera condicionaba un quehacer estético al proselitismo y había críticas a pesar de que era muy potente.

Estos relatos de Orlando sobre sus inicios en el campo teatral están ligados a la Cali de los años setenta y al barrio San Fernando, que fue fundado en el año 1928 y que desde sus orígenes fue pensado “para las clases medias altas, profesionales y los extranjeros vinculados a la ciudad” (Vásquez 1999, 23). Orlando nació en Ibagué y estudió en uno de los colegios más tradicionales de esa ciudad. Interesado por la medicina viajó primero a Popayán para conocer la Universidad del Cauca, pero finalmente se radicó en Cali, porque una hermana ya estaba instalada en la ciudad y le resultaba más conveniente.

Sus estudios en la Universidad del Valle empezaron antes que la sede de Meléndez fuera construida, por lo tanto, en el campus de San Fernando interactuó con estudiantes de muchas carreras diferentes a medicina. Con algunos de ellos fundó Esquina Latina, entre ellos se destacan Danilo Tenorio que era estudiante de arte dramático de la Escuela

[Escriba aquí]

Departamental de Teatro y Yolanda Vivas, estudiante de filosofía de la Universidad del Valle.

Las obras de esta época reflejan el interés por la escena teatral mundial de esos años. El escorial de Michael de Ghelderode montada en 1977, El nacimiento del juglar del director Darío Fo y Extraviados en el mar de Slavomir Mrozek, ambas montadas en 1979, son ejemplos de ello.

Como creación universitaria tenía detractores, incluso dentro de la misma universidad. Algunos profesores del recién creado grupo de teatro de la Universidad no veían con buenos ojos que un grupo de teatro fuera patrocinado por la universidad sin un objetivo claro. El principal defensor de esta propuesta fue el decano de salud y posterior Rector de la universidad, el Dr. Rodrigo Guerrero, quien estuvo en el cargo entre 1972 y 1976 y conocía que este tipo de actividades artísticas universitarias eran promovidas en universidades norteamericanas como Harvard, donde había realizado su doctorado.

De esta manera, el grupo comenzó a reconocerse en la ciudad y a tener lazos con otros procesos artísticos como, por ejemplo, con la Escuela Departamental de Teatro²⁸ que había sido fundada en el año 1955 y con el Teatro Experimental de Cali (TEC) de Enrique Buenaventura que estuvo inicialmente ligado a esta escuela y que se separaría en el año 1969 (Vidal, 2005).

La Relación de Esquina Latina con estas escuelas recién separadas, fue fuerte. Orlando estudió teatro con Enrique Buenaventura y lo reconoce como una gran influencia en su proceso creativo y con la escuela de Bellas Artes ha mantenido un diálogo constante.

²⁸ Hoy en día es la Facultad de Artes escénicas de Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle.

Esta escuela le ayudó a profesionalizar a casi toda su planta de actores y le dio un doctorado honoris causa en el 2019.

Pero el TEC y la Escuela Departamental de Teatro no son los únicos movimientos que Orlando vio crecer en la década de los setenta. La Universidad del Valle de la mano de Enrique Buenaventura y de otros actores vinculados al TEC como Guillermo Piedrahita, Helios Fernández y Danilo Tenorio —quien también estuvo en Esquina Latina en sus inicios— conformó la cátedra de teatro en el año 1975.²⁹ El Teatro La Máscara³⁰, fundado en 1972 por Lucy Bolaños y Aicardo Bonilla, talleristas del TEC, que empezó a trabajar teatro con enfoque de género³¹.

Para el momento en que Orlando ingresa a la Universidad del Valle, el teatro en Cali se estructuraba como movimiento artístico en medio de otros movimientos con relativa trascendencia como el de la literatura y el cine con personajes como Andrés Caicedo, Carlos Mayolo y Luis Ospina. También estaban las artes plásticas promovidas desde el Museo La Tertulia que, aunque fue fundado en los años cincuenta, su sede actual fue construida en 1968 y su cinemateca en 1972.

Esquina Latina en los setenta era un pequeño grupo de teatro estudiantil, no era ni el grupo de teatro profesional, ni el de intervención comunitaria que es hoy en día. La consolidación de una propuesta artística amplia con perspectiva comunitaria se dio algunos años después, cuando Orlando se gradúa como médico.

²⁹ “Reseña histórica”, Programa de Artes Escénicas, <http://escenicas.univalle.edu.co/informacion-general/resena-historica>

³⁰ Inicialmente esta iniciativa se llamó El Tinglado, con el tiempo Aicardo Bonilla se quedaría en el TEC y el enfoque de género tomaría forma con la dirección de Lucy Bolaños.

³¹ “Quiénes somos”, Teatro La Máscara, <http://teatrolamascara.com/quienes-somos/>

Inclusión laboral: Medicina, teatro e intervención social

En Orlando, el gusto por la práctica teatral aparece durante la época universitaria y como una estrategia de vinculación al medio artístico de la época. La intervención comunitaria vino con el tiempo como una intersección entre su profesión médica y el teatro, desde una perspectiva de la medicina preventiva, ya que la atención clínica nunca llenó completamente sus expectativas.

Nosotros hablábamos de teatro y hablamos del compromiso del teatro con los sectores populares y marginales. Velábamos por una cosmovisión que venía del marxismo, de esa concepción materialista del mundo y de las grandes transformaciones, que algunos procesos como la distribución de las riquezas influirían en la sociedad. Entonces esa visión filosófico-político-cristiana, en el mejor sentido de la palabra, porque también hay que decirlo, estaba ahí presente la religión, quiso a través del teatro, tener una relación con los actores populares. Pero yo no quería abandonar una visión desde la medicina.

Yo me refugié mucho en la psiquiatría y en el psicoanálisis, me refugié mucho en la salud pública. Yo no tenía ninguna relación más que con eso, porque era como el otro espacio, el espacio de la discusión política, el espacio de las políticas en salud. En medio de la tensión que me generaba la academia, la clínica, el trabajo en la atención médica, el hecho de trabajar en medio de papeles y sentir que no estaba resolviendo nada, en medio de la crisis de lo público, yo me refugié mucho en la salud pública y cuando llegaba a la Escuela³² ahí me lucía porque me gustaba trabajar los aspectos epidemiológicos, de la morbimortalidad, las estadísticas, eso me llama más la atención.

Entonces, una vez hice un trabajo en el Hospital San Juan de Dios sobre la prevalencia de la enfermedad y el tiempo en hospitalización, hice un trabajo y me dediqué a eso, un amigo mío muy querido lo cogió después y lo terminó y le fue muy bien y nos felicitaron, eso quedó ahí y yo me gradué. En ese entonces yo decidí continuar con el teatro, me sentía vinculado al teatro. Pasó un

³² Escuela de Salud Pública de la Universidad del Valle

tiempo y un profesor amigo mío de la Salud Pública que conocía mi trabajo del San Juan de Dios, llegó hasta mí porque estaba coordinando una fundación y él estaba impulsando la recreación como alternativa de trabajo comunitario.

Entonces, él se montó en el bus de la recreación y al montarse en el bus de la recreación, el teatro estaba como un vagón más. Inicialmente llegó al teatro para que yo le prestara el espacio para unos talleres, cuando terminaron los talleres, yo le dije “vea, yo le puedo hacer esos talleres y de paso me ayuda porque yo ya me gradué, yo no he podido hacer el rural”. Ahí empecé a trabajar en comunidad, y comencé a hacer una simbiosis entre obras de teatro y educación en salud con el equipo de esta fundación. Inicialmente eran montajes sobre educación en salud y nutrición, ¡eso era rarísimo!, rarísimo con los comunicadores, con los trabajadores sociales, eso se les paraba los pelos, pero nosotros lo hicimos y yo llegué a ser casi subdirector de esa fundación y de ahí nació el proyecto social y comunitario con teatro.

Después, esa fundación se acabó y ahí empiezo yo a hacer teatro en los barrios con el mismo equipo de trabajadores de la fundación, pero yo descubrí que la gente no solamente quería que le lleváramos obras, sino que quería hacer teatro. Entonces yo dije, ¡hagámoslos con ustedes! y terminamos haciendo grupos con la gente y ahí empezó un trabajo y una metodología que no la tenía planificada, que nació del ensayo y el error, de mi formación política y actualmente la hemos sustentado y sistematizado en casi 30 años de trabajo.

Aunque inicialmente Esquina Latina era un grupo de ensayo y trabajo teatral, la intervención comunitaria se comienza a producir por las relaciones de Orlando con el medio de la salud pública después de graduarse de medicina.

La influencia de la disciplina médica a partir de entonces se nota, por ejemplo, en el vocabulario que Orlando utiliza para referirse a su proceso teatral. El concepto de simbiosis, por ejemplo, que toma de la biología para explicar cómo sus obras de teatro resumían su concepción materialista del mundo con los modelos de prevención en salud, no

[Escriba aquí]

deja de ser llamativo, tanto por la especificidad biológica del término como por la tensión que refleja la postura Orlando en ese momento entre las artes escénicas y la medicina de la época.

Consolidación de la intervención comunitaria

La concepción del teatro como una intervención política estaba muy arraigada en Orlando al inicio de su proceso. La influencia del pensamiento de izquierda, del marxismo e inclusive de la militancia política a través del arte, son anécdotas de la trayectoria vital que Orlando relata con orgullo, a pesar de que Esquina Latina hoy en día no se conecte directamente con esta ideología política. La creación de procesos comunitarios se presenta como una coincidencia en donde a través de un trabajo puntual, Orlando logra hacer una intersección entre la salud pública, el psicoanálisis y el teatro en una sola intervención.

Pero este proceso no estuvo exento de luchas personales y conflictos con su decisión académica de estudiar medicina, pensando en el teatro. El momento clave para entender la situación coyuntural de Orlando, se encuentra justo después de terminar la carrera de medicina, cuando no tenía una plaza rural y estaba haciendo teatro en un intento de profesionalización. Los talleres creados a través de la fundación que menciona, se convierten en una oportunidad para construir un discurso que conciliaba sus motivaciones personales.

De ahí en adelante, con las ideas maduras acerca de la forma de proceder con el teatro y la medicina, Orlando se dedica a solidificar su intervención, tanto metodológica como teóricamente:

Yo comencé a trabajar directamente con las comunidades y a formar grupos en los barrios. Hubo una época en que trabajé con unos curas muy “bacanos”, curas españoles con puños en alto que prestaban

[Escriba aquí]

atención, prestaban los espacios y ayudaban a atraer a la comunidad. Recuerdo a los vascos en el rodeo, a una señora de esas liberales de avanzada, María del Pilar Uribe que fue directora de una fundación de trabajo comunitario con el proyecto en El Diamante, al cura Daniel Guillar, que lo mataron. Entonces, con toda esta gente comenzamos a trabajar y a hacer teatro, y ahí comienza el proyecto social y comunitario que hemos ido desarrollando y ese es el origen de este proceso, que inició directamente como un encuentro con la salud.

Después de eso he seguido trabajando temas socialmente relevantes, yo hago teatro con el equipo de planta y hacemos cosas sobre temas de salud. Trabajamos mucho todas las enfermedades de transmisión sexual y estilo de vida saludable, también la estigmatización del paciente mental. Hemos hecho trabajos muy bonitos con la Secretaría de Salud Municipal, que hacen parte de una de las líneas de trabajo que tiene el teatro, que es hacer obras de teatro enfocadas en la pedagogía de la salud, la convivencia social y el tema medioambiental.

Filosofía de Esquina Latina

Desde una perspectiva de la performance política, Orlando se interesa por el diálogo con su público y con la comunidad en general. Vincula activamente a las personas dentro del proceso de Esquina Latina y comienza a sistematizar una forma de trabajo. El concepto de animación teatral que hoy en día es pilar fundamental de la intervención de Esquina Latina nace justamente de la necesidad de materializar un trabajo dialógico con la comunidad.

El concepto de animación teatral surge a partir de los estudios de autores españoles, que comienzan a desarrollar el concepto de animación cultural, entendiendo el término animación como dar vida, animar el espíritu, poderle estimular, que es una característica muy importante de los procesos de intervención social y que a nosotros nos cayó muy bien porque nosotros hablamos con la gente antes que ser instructores. La palabra instrucción está muy ligada a dar cátedra, y la palabra animación es más filosófica, entonces nos pareció que era la palabra más adecuada porque animar es dar vida, es estimular, animar es como soplar, entonces de ahí sale ese concepto de la animación cultural, que es

[Escriba aquí]

un concepto que se ha desarrollado mucho como mecanismo o como metodología para la intervención.

El término de animador teatral surge porque la animación teatral es una parte de la animación cultural. La animación cultural tiene muchas vertientes, la animación cultural son todos los procesos que contribuyen a generar procesos de cultura comunitaria, de alguna manera, entonces ahí dentro de ese concepto de animación cultural caben todas las artes.

Y en cierto sentido, esa es la palabra que nos define a nosotros desde muy temprano, porque nosotros queríamos hacer algo diferente a intervenir. Porque la palabra intervención nos parece muy fuerte. Intervenir es como entrar, es como meterse, es como una cuña, es como llegar de manera muy brusca. Por ejemplo, si quiere intervenir con música clásica, tiene que crear nuevos códigos en la sociedad. De alguna manera nosotros al comienzo interveníamos, porque éramos un grupo de estudiantes universitarios que íbamos a las comunidades a trabajar con ellas y llevamos de alguna manera un conocimiento, un legado que venía de la academia, de la tradición y que queríamos impulsar. Esta práctica viene desde las misiones jesuíticas del siglo XVI y XVII y de la alfabetización. El teatro está arraigado también a esta tradición. Usted vaya al pueblo más miserable de todos, pero si ha habido cultura de Occidente, cultura religiosa, el teatro está ahí. Hay que darle los créditos a la Iglesia católica (risas). Entonces, la maestra del Amazonas que hace la velada, el profesor del colegio que hace la veladita teatral, todos ellos están haciendo una acción teatral, por eso es que es más fácil llegar con teatro, es simplemente remover escombros porque está ahí. Llegar con la música clásica es distinto que llegar con el teatro, llegar con artes plásticas es distinto que llegar con el teatro.

Entonces nosotros pensamos al cabo del tiempo, listo, nosotros no vamos a hacer un proceso de instrucción, sino animación, al final la instrucción y la intervención la eliminamos. Con el paso del tiempo, nosotros dejamos de ir a apropiarnos cosas. Nosotros pasamos de intervenir a interactuar. Nosotros trabajamos con las comunidades y más del noventa por ciento de toda esta muchachada que usted ve aquí, es gente que hemos formado. Luz,³³ por ejemplo, ella se formó en el proceso, ella es

³³ Luz es la directora del equipo de comunicaciones de Esquina Latina

de Candelaria, entró siendo una niña de colegio y ha hecho todo un camino. Ahora es psicóloga social, licenciada en arte teatral de Bellas Artes y está encargada de la oficina de comunicaciones. Ella es todera y todo eso lo aprendido aquí, entonces ella interactúa con nosotros, nosotros no intervenimos, hablamos ya de interacción. Entonces en ese sentido, la animación teatral sigue siendo el insumo o, digamos, el caldo teórico que nos permite explicarnos nuestro operar, especialmente en el trabajo comunitario.

La animación socio teatral de la que habla Orlando es una intervención social adaptada por él, a partir del concepto de animación sociocultural, que es un concepto originado a mediados de la década del cincuenta en Europa y apropiado en América Latina en los ochenta. La animación sociocultural sitúa a las prácticas artísticas en el escenario de la vida democrática, como un instrumento de transformación personal a través prácticas artísticas colectivas, no jerarquizadas (Yúdice 2002).

La animación proviene de la doble raíz latina *anima* y *animus*, las cuales remiten al concepto de acción, poner en acción algo o actuar sobre algo, también dar vida a algo. Por lo tanto, la animación es un término que se refiere al movimiento, a dar vida algo mediante la acción (Aguirre, Moliner ,y Traver , 2017). Para Orlando, la animación socio teatral se resume como: “Una forma de trabajo sociocultural que emplea el teatro de acción social para promover la participación activa de personas y grupos en la transformación de los conflictos en contextos micro sociales” (Ministerio de Cultura, 2014, p. 56).

Orlando incorporó este concepto a su trabajo teatral quizás por la cercanía teórica metodológica y epistémica con el concepto de la creación colectiva, que fue la bandera de trabajo teatral que distinguió a Enrique Buenaventura en la región y que se define como un proceso creativo en donde todos los participantes de una obra, tanto actores como el público, se involucran en el montaje de un texto dramático (Jaramillo y Osorio, 2004).

[Escriba aquí]

A su vez esta definición de creación colectiva está en sintonía con el teatro del oprimido de Augusto Boal, que por la época de la fundación de Esquina Latina era una estrategia de intervención social mediante el teatro, estructurada en Brasil y Argentina. Esta a su vez se alimentaba de la antropología teatral a la cual habían aportado dramaturgos como Eugenio Barba (1990), Antonin Artaud (Sellin, 2017) y Jerzy Grotowski (Słowiak y Cuesta, 2018), de los cuales Artaud era un referente para el teatro de Enrique Buenaventura y sus discípulos.

Orlando, basado en estos conocimientos sobre la intervención teatral, conecta la animación sociocultural con su saber médico, dándole un aspecto diferencial con respecto a los otros discursos emergentes del teatro de su época (Persino, 2014). Esto le permite conservar un pie dentro del modelo sanitario a través de conceptos como la promoción y la prevención y de esta manera acceder a otro tipo de recursos provenientes de la salud pública.

Nosotros pensamos que el trabajo cultural, social y recreativo, todo eso es terapéutico en su esencia porque todo aquello que contribuya, digamos, a generar rasgos de creatividad, a la utilización del cuerpo, la utilización de la palabra, la interrelación con los demás y la comunicación todo eso es terapéutico. Porque la terapia, las terapias sobre todo los que tendemos a ser psicoanalíticos, sabemos que la palabra y el discurso, y la liberación de los significantes y los significados de la palabra oral y en la acción física y corporal, son claves para dar cuenta de los síntomas, y bueno, todo ese cuento que usted sabe mejor que yo. Entonces, ya está probado, que, en las artes, así como en el mismo deporte porque es la competencia y la acción fisiológica, en las artes está toda la reflexión como cognitiva y toda la cosa, como complemento, entonces va más allá de lo terapéutico, digamos.

Lo que sí tenemos muy claro, hace muchísimo rato, es que nosotros hacemos trabajos preventivos más que curativos. Cosas como los procesos grupales con farmacodependientes, son cosa que yo no hago. Yo no hago ese trabajo, yo no rehabilito, yo prevengo.

[Escriba aquí]

Ahhh que hay un chico que fuma hierba en nuestros procesos, bienvenido sea, ah pero que el chico ya está, que no vive sino para fumar y para meterse heroína, ¡No!, que se lo lleven para otro lado, no es mi campo de acción. Si el pelado fuma y todavía tiene una parte de su tiempo, está en la realidad, esa parte en la realidad es la que a mí me interesa y nosotros dentro de los procesos teatrales no estipulamos, ni ponemos un cartel, pero durante el trabajo no se consume ninguna droga, no permitimos que la gente llegue bajo el estado de ningún efecto, pero eso no quiere decir que nosotros estemos diciendo no, no, no, el hecho teatral no lo permite.

Una de las cosas que hemos logrado, en este teatro es que la gente no fuma ni cigarrillo, ni se fuma marihuana. Pues hay una estigmatización con la vaina cultural y teatral de que todos tienen un vicio y no tiene por qué ser así. Que haya gente que le encante la marihuana, que, si por ejemplo a mí me da por meterme mis baretos, pues que sean todos los que quiera, pero eso no tiene que estar ligado a mi trabajo, ni a la calidad de este. Así como me tomo un whiskey, un vino, un aguardiente, yo no vivo de eso para trabajar, ni le hago exaltación a la marihuana para vivir, entonces nosotros no hacemos eso dentro de lo creativo. Dentro de esos procesos nosotros hacemos es prevención y a un nivel terapéutico, porque encontrábamos muchachitos que, y lo dicen, cuando usted va allá y va a hablar con los pelados ellos le van a decir “mire, yo espero la obra de teatro porque es el momento en el que yo me siento más tranquilo”, “cuando yo improviso”, “cuando salgo al escenario”, “yo era tímido, yo no hablaba”, “a mí no me gustaba no sé qué”, “yo no conseguía novia, yo no sé qué” etc.

Para Orlando el teatro es un espacio de encuentro y de diálogo, que brinda la posibilidad de exploración del entorno inmediato del sujeto y de sí mismo. Al igual que en las declaraciones de John sobre el teatro, en Orlando existe un interés por la persona, más que por el artista. El teatro entonces es una forma de trabajar con y por la persona. A pesar de que, en las observaciones realizadas durante el trabajo de campo, existan claras diferencias en las formas de concebir el valor estético de un montaje teatral, los directores de Esquina Latina y de Casa Naranja coinciden en la importancia del trabajo personal por encima de todos los procesos.

[Escriba aquí]

A nosotros nos interesa muchísimo que en los procesos de base, la gente vea la posibilidad de reunirse para hacer teatro como una alternativa para fomentar el espíritu gregario, de juntarse, como una alternativa de uso creativo del tiempo libre, como una alternativa de comunión y como una alternativa creativa para que ellos sientan que son creadores, es decir que son capaces de generar ficción, de generar fantasía en el sentido poético de la palabra. Entonces, a nosotros nos interesa, ante todo cuando intervenimos en las comunidades, cuando hacemos este trabajo de interacción social con las comunidades, nos interesa que lo que hagan desde el punto de vista teatral y den cuenta del contexto social y político en que viven.

Por esa razón, los insumos de trabajo los tratamos de buscar allá, con el ánimo de que el hecho teatral les permita reflexionar sobre su propia realidad y la ganancia inmediata sea que ellos sean mejores ciudadanos, es decir, mejores personas. No tenemos el interés de que sean artistas pero que sí tengan digamos el insumo de la creatividad que el arte provee, porque el arte de alguna manera da herramientas de vida para ser más humanos, en el sentido de comprender más a la sociedad, en el sentido de comprender el dolor humano, de comprender también las alegrías humanas.

A nosotros no nos desvela la calidad artística en el arranque, sí, vamos hacia allá a un corto plazo. Pero, queremos que la gente aprenda a traer la realidad social, pueda generar pequeñas obras teatrales y sienta que puede ser creativo. Con eso no estamos despreciando la cultura universal, porque nosotros somos hijos de ella, nos nutrimos de ella todo el tiempo. Pero en el proceso, yo no puedo llevarle a los muchachos un texto de Shakespeare o un texto postmoderno porque se van a indigestar con él. Pero, si nosotros les decimos que pueden hacer sus cosas, que son creativos, en el camino más adelante se van a encontrar con mucha gente que ha escrito y estimulamos entonces la pesquisa de la investigación. La investigación es una palabra muy compleja, ese es como el camino que nos interesa a nosotros abrir en el trabajo comunitario.

Conectando lo anterior, no todo el proceso es necesariamente bien visto por la población y la comunidad. Hay resistencias que provienen tanto de las personas vinculadas al proceso,

[Escriba aquí]

como de sus familiares. Las situaciones que Orlando ha experimentado se refieren a sesgos asociados a discriminación sexual como también a ideas propias del patriarcado.

Aunque reconoce que, últimamente, estos problemas son menos frecuentes. La situación estructural del sistema productivo continúa jugando en contra de los procesos comunitarios, siendo un problema difícil de solucionar. Los espacios para los ensayos buscan una remuneración por su uso, por ejemplo. Para Orlando, la posibilidad de la mutua colaboración en favor de la comunidad es un proceso cada día más difícil.

Muchas veces hemos vivido la incompreensión de parte de las personas. Estas alternativas no aparecen ante los ojos de la gente común como válidas para mejorar las condiciones de vida económica, entonces los padres de familia sienten que eso es ir a perder el tiempo, que eso no sirve para nada, o que eso no contribuye a la vida familiar y sobre todo no hay mejora en el ingreso. Ligado a esto, también están las políticas neoliberales, ya todo eso uno lo siente. Los principales problemas que tiene uno cuando justifica un proyecto ante las entidades públicas es que ellos entienden que la construcción de tejido social pasa por valores y por tener individuos con una valoración social, pero a ellos no les importan ni un poco, lo que les interesa es de qué manera esto va a generar empleo o va a generar ganancia.

El bombardeo mediático, la inmediatez de traducir todo en plata, es un enemigo muy grande. Las familias en distintos sectores absolutamente deprimidos del país a nivel intelectual les cala este bombardeo. Les cala mucho más ese discurso de los medios de comunicación y entonces ese es otro enemigo que tenemos muy grande, eso hace que haya tolerancia por ejemplo a que las niñas vayan a teatro porque son mujeres. Todavía existe esa concepción patriarcal, entonces creen que las muchachas sí tienen derecho a perder el tiempo y los hombres no, por ejemplo.

Eso hace que estos grupos tengan muchas niñas y muchas mujeres, lo cual en términos dialécticos termina siendo una gran oportunidad. Muchos hombres también van, pero existe ahí otro prejuicio y estigma de qué todas esas vainas artísticas son de alguna manera más femeninas, que estimulan el espíritu femenino, el espíritu gay, entonces tenemos mucha comunidad LGTBI que llegó a los

[Escriba aquí]

grupos nuestros, entonces eso también genera la contrapartida porque el papá sabe que el muchacho está con niñas allá y además está con gays y entonces “de pronto me van a mariquear a mi hijo”; sin embargo, hemos avanzado sobre eso.

También tenemos problemas de seguridad, desde luego, ese también es otro problema serio que tenemos. Los espacios cada vez son más difíciles, antes usted iba y todo el mundo te habría y no había lío, digamos los curas te abrían la parroquia, si eran curas más consecuentes había el cura de “tape el Cristo y haga teatro”. La junta de acción comunal te prestaba los espacios. Ahora hay un fenómeno muy tenaz, ahora todo el mundo quiere lucrarse, entonces si usted va a hacer las cosas desde la recreación popular tiene que hacer una cantidad de vueltas y contra prestarles y mejor dicho pagarles, todo mundo te quiere cobrar. Entonces no hay espacios y los espacios son muy complicados y no falta quien me ha dicho hasta que toca es pagarles y hay que llegar a muchos acuerdos y a muchas vueltas con las fundaciones que están allá, porque quieren poner a lucrar estos espacios, inclusive, para este tipo de cosas.

Eso también es un problema muy serio; sin embargo, todavía hay espacios y encontramos espacios, hay gente que entiende y presta el espacio y hacemos sinergia, pero no falta quien piense que pues que el parque recreativo está ahí y hay que cobrarles a los muchachos para que lo usen y bueno, esas son las dificultades así, *grosso modo*.

En términos generales, Esquina Latina se ha ganado un espacio dentro del campo teatral de la ciudad. Goza de un reconocimiento social como agente de teatro comunitario, y también de tener una sala de teatro con presentaciones frecuentes. La historia artística de Esquina Latina está relacionada con el Teatro Experimental de Cali y con otros teatros que hoy en día hacen intervención comunitaria. Orlando en ese sentido se posiciona como un pionero en el oficio y destaca que la intervención de Esquina Latina es continuada, característica que otros actores no pueden garantizar porque trabajan bajo la lógica de la contratación por proyectos de corta duración.

[Escriba aquí]

Nosotros somos un grupo de teatro y la primera relación que tenemos es dentro de la lógica de la creación teatral, de hacer obras de teatro, del repertorio, participar en festivales. En un momento dado, era un teatro también ligado como soldadura ideológica como vaina política, como lo hicimos todos, fuimos muy cercanos a La Máscara, fuimos muy cercanos a Enrique³⁴, aprendí mucho de él, peleé mucho también con él, no me catalogo hijo protegido por él, pero sí bebí de su fuente todo lo que más pude. La gente de la máscara que eran como sus protegidos, yo fui un hijo, fui hijo de él también, tampoco puedo decir que no, pero digamos que fui rebelde desde muy temprano, y eso a veces no me lo perdonan, finalmente yo después de tanto puedo decir “sí, yo también soy hijo de Enrique” porque aprendí mucho de él.

Lo que pasa es que yo doy un salto por razones particulares en mi vida, y la medicina tiene mucho que ver, me posicionó, si yo no tengo esa formación médica y no hubiera tenido esas relaciones con estos profesores de la Escuela de Salud Pública, no hubiera ido a las comunidades de esa manera como fui, y no hubiera empezado un trabajo en el que, sin hablar, nosotros somos pioneros.

Después de eso pasa mucho tiempo, entonces, eso lo veían como trabajo social. Mucho después tuvimos como una caída, como que todo el mundo se quería lavar las manos. Eso sobre todo con la caída del muro de Berlín, ya como que “ay sí, eso es muy bueno, pero no”. Entonces a todo el mundo le parecía malo que uno trabajara en los barrios, eso iba en contra como de una estética, uno era una dama gris o de un voluntariado social y no era teatro. Pero cuando se comenzaron a dar cuenta que eso también servía, que eso apalancaba, y movía recursos, resulta que nosotros lo veníamos haciendo durante muchísimos años. Y eso que a nosotros nos entraba un centavo, pero nosotros fuimos los que generamos la necesidad en esta ciudad de la inversión social, cultural y teatral. Nosotros aprendimos a halar recursos del Estado y parte de la sostenibilidad que tenemos viene de ahí. Tenemos una planta artística que no la tiene nadie en Colombia, ni en América Latina, tenemos un grupo de teatro que hace trabajo social y comunitario, que pretendemos hacerlo de buena calidad y que tenemos una planta de gente que vive por y para el teatro y que ha sido formada desde los sectores populares, eso no lo tiene nadie.

³⁴ Enrique Buenaventura, pionero del teatro en Cali y fundador del Teatro Experimental de Cali, TEC.

Los demás comenzaron a pensar que por ahí había una posibilidad. Entonces listo, lo que pasa es que tienen metodologías diferentes. Ahora hay muchísimos grupos de teatro que también hacen talleres, van a las comunidades, La Máscara, por ejemplo, está ahí desde hace muchos años y hacen trabajo femenino, pero es lo del proyectico, van y vuelven. L de nosotros es un programa, lo nuestro es un programa con 35 años de continuidad, nosotros no es que nos contratan y nos dan 100 pesos y apenas se acabaron los 100 pesos, volvemos y después volvemos por otros 100. Nosotros abrimos la puerta y tenemos una vaina y hay momentos en los que no tenemos financiación para nada y estamos abriendo puertas y llega, redistribuimos los recursos y por eso podemos darnos esos lujos.

Conclusiones de Orlando

La trayectoria de Orlando con su teatro Esquina Latina se puede retratar cuando él utiliza la palabra “simbiosis” para describir su proyecto. En esta palabra tomada del lenguaje médico, Orlando reúne el teatro y la animación sociocultural con la medicina. Esto hace que la propuesta inicial de teatro burgués comprometido con la política de izquierda se transforme en un modelo jerárquico de intervención comunitaria y producción artística teatral.

La práctica teatral de Esquina Latina hereda del movimiento del teatro de los años setenta su pasión por los autores de reconocimiento mundial, pero los capitales culturales y simbólicos que Orlando acumuló a lo largo de su trayectoria están mediados por sus conexiones tempranas con el campo de la medicina en Cali y la capacidad de integrar sus conocimientos en salud pública con el teatro.

Aunque las intervenciones de Esquina latina se dirigieron a los sitios marginales de la ciudad, como Terrón Colorado, que fue uno de los primeros barrios en donde estuvo presente, y aunque utiliza conceptos como la animación socio teatral, la gestión administrativa de la intervención terminó creando un modelo jerarquizado en donde los estudiantes encuentran un espacio de práctica tranquilo y abierto a todas las ideas, pero en

[Escriba aquí]

donde la movilidad está controlada por una serie de etapas que muy pocos cruzan completamente hasta convertirse en actores profesionales de planta del teatro.

Estas características se ven reflejadas en la práctica de los grupos de base comunitaria como Arriba el Telón. Por ejemplo, la búsqueda de un referente de talla internacional como García Lorca del cual hay fracciones de sus poemas en obras como Luna Roja (ver capítulo uno y tres), el establecimiento de un ensayo cuasi profesional con los estudiantes que asumen un trabajo intenso con la memoria y con el cuerpo para apropiarse las habilidades suficientes del montaje de las obras.

Los procesos de Esquina latina en diferentes niveles reproducen esta forma de trabajo descrita en Arriba el Telón. Animadores como Lucy, están en constante diálogo y entre ellos compiten por mostrar a los ojos de Orlando obras adecuadas para fin de año, esto hace que las prácticas sean similares. En las clausuras a las que pude asistir de los grupos que se presentaron y las obras que vi, había una apropiación similar de la técnica vocal, del estilo de escenografía y de técnica corporal para hacer las obras, al igual que en los montajes profesionales que se presentaron en la temporada 2019 en la sede principal del teatro.

Las trayectorias de John y Orlando con el teatro son diferentes, tanto por la época en donde se gestan, como por los capitales que ponen en función de sus procesos creativos. Aunque se integran en un campo teatral que nació en los años cincuenta en Cali con la fundación de la Escuela Departamental de Teatro, cada uno vivió una ciudad y un teatro diferentes.

Por ello es necesario resumir el desarrollo del campo teatral en Cali que a grandes rasgos tiene tres momentos distintos, uno de creación y consolidación inicial a principios de los años cincuenta, otro de un teatro contestatario, de izquierda, inspirado en el trabajo de [Escriba aquí]

Enrique Buenaventura principalmente en la década de los años setenta, identificado como el “nuevo teatro” y uno que nació en la década de los noventa que el profesor de teatro y director Gabriel Uribe (2016) denomina como de la poética personal.

El campo teatral en Cali

El campo del teatro emergió en Cali en la década de los años cincuenta, concretamente en el año 1955 cuando La Escuela Departamental de Teatro fue fundada, bajo la dirección del maestro Cayetano Luca de Tena, el cual duró pocos meses en el proceso y fue reemplazado por Enrique Buenaventura, quien daría otro enfoque al teatro, basándose en la experimentación y en las teorías de Stanislavski principalmente (Uribe, 2016).

Antes de esta fecha, en Cali había presentaciones teatrales de compañías internacionales que venían al teatro municipal el cual fue inaugurado en el año 1927, o al Teatro Jorge Isaac. Pero, Cali no contaba con grupos de teatro conformados, ni con procesos pedagógicos estructurados para la práctica teatral (Uribe, 2016), por lo que entre 1927 y 1955 había espectáculos teatrales, pero no un campo teatral estructurado en la ciudad.

Con la creación de la Escuela de teatro, llegaron otros procesos pedagógicos que enriquecieron el teatro en la ciudad, como es el caso del Instituto Popular de Cultura (IPC) que, pese a que venía funcionando desde el año 1947, no fue sino hasta el año 1961 cuando introduce el teatro dentro de su pènsum habitual. También en el año 1957 es creado el Teatro Estudio de la Universidad del Valle y en 1960 es creado el Teatro Experimental de la Universidad Libre (Uribe, 2016). Todos estos procesos ayudaron en la consolidación de una práctica teatral en la ciudad.

Con la ayuda de otros artistas como Pedro Martínez y Fanny Mickey nació el festival de arte de Cali (Vidal, 2005), que existió entre los años 1961 y 1970. Este festival generó una difusión del teatro en la ciudad y un interés por la práctica teatral. Para ese entonces en Cali ya existía el teatro Experimental de Cali, pero estaba asociado como grupo a la Escuela Departamental de Teatro. En el año 1969 El TEC desvincula su actividad con el departamento y crea un teatro independiente basado en la técnica de la creación colectiva.

Durante los años de funcionamiento del festival de arte de Cali, el teatro creció exponencialmente en la ciudad. Teatros como la Máscara, Grutela, Esquina Latina, El Globo, Teatro Taller de Cali, vieron la luz en esta época y en algún sentido todos estaban relacionados con la pedagogía teatral de Enrique Buenaventura

El Teatro Experimental de Cali (TEC) para esta época se había ganado un respeto en el medio cultural de la ciudad, como voz independiente y creativa. En el año 1969 Enrique Buenaventura, que todavía pertenecía a la Escuela Departamental de Teatro, montó la obra La trampa, sobre las dictaduras latinoamericanas que resultó censurada por el gobierno de Lleras Restrepo. Esta situación, sumada a diferencias políticas con la institución departamental, llevó a que Enrique separara el TEC de la escuela departamental de teatro, mientras su hermano Alejandro Buenaventura persistiría con la Escuela Departamental (Vidal, 2005).

Esta etapa del teatro en Cali, que es denominada como del “teatro nuevo” tiene como característica principal la militancia en la izquierda. Esquina latina nace en este contexto del teatro en la ciudad y es por esto que Orlando habla del compromiso social del teatro en los territorios donde ha creado sus intervenciones de animación socio teatral. Pero esta época a finales de la década de los 80 y principios de los 90, presenta un declive en [Escriba aquí]

favor de una corriente que explora la poética personal, más escéptica con los planteamientos revolucionarios y basada más en la realidad que se vive que en la realidad anhelada.

Con respecto a estas transiciones del teatro en la ciudad, el maestro Uribe afirma en su texto:

Frente a la corriente hegemónica de los años sesenta, setenta y parte de los ochenta, en la que se manifiesta abiertamente la representación épico crítica de la realidad, la tendencia de los noventa devuelve la figuración al trabajo autoral en la búsqueda de poéticas personales. Estas poéticas se apoyan en dos elementos que a la postre son significativamente complementarios: por un lado, la representación de un individuo sumido en profundas crisis de identidad que se ha conocido como descentramiento del ser, y, por otro, una forma de expresión o recurso formal caracterizado por lo fragmentario (Uribe, 2016. pp. 44).

En esta transición del teatro en la ciudad, el teatro comunitario comenzó un proceso exploratorio de la mano de Danilo Tenorio, como docente del IPC y director del Grupo Teatro Experimental Latinoamericano (GRUTELA). Este grupo promovió las investigaciones de los ritos y relatos rurales con el objetivo de crear un lenguaje diferenciable con respecto al movimiento del “nuevo teatro”. Varios teatros desde entonces han desarrollado la idea del carnaval como instrumento para tomar el espacio público por sorpresa. John inició su práctica en Cali teatro, grupo que también tiene una orientación callejera y popular del teatro.

La historia del teatro en la ciudad permite identificar el origen y conformación lenta de un campo, en donde el teatro comunitario está situado entre la tendencia revolucionaria de los años setenta que busca una representación de la utopía social a través del teatro y las nuevas corrientes de tendencias individualistas. El teatro comunitario si bien es cierto es

[Escriba aquí]

marginal con respecto a las otras tendencias, ha jugado un papel relevante en las transformaciones estéticas del teatro en las últimas décadas.

En la actualidad, el teatro en la ciudad cuenta con cuatro escuelas con programas de formación teatral: el IPC y la Universidad Obrera Alfonso López, con programas de educación intermedios y el Instituto de Bellas Artes y la Universidad del Valle con programas de pregrado, esta última con un programa de maestría en dirección de artes escénicas recién creado, de la cual John hizo parte de su primera promoción. John también hace parte de la planta docente del IPC, mientras que Orlando tiene una dedicación exclusiva a su programa teatral.

Los teatros de la ciudad y del país cuentan en Cali con algunas actividades de circulación y apropiación de la producción teatral, como son: El Festival de Teatro de Cali, El Festival Nacional e Internacional de Títeres, El Festival de Teatro Universitario. El Encuentro de la Red de Teatro Popular del Teatro Esquina Latina también hace parte de estos eventos y convoca a los trece centros del teatro una semana de diciembre a presentar y difundir sus obras. Finalmente, está el Festival de Teatro Comunitario del cual Casa Naranja es organizador y realiza la clausura cada año con el Desfile de la luz en agosto.

Los teatros de la región compiten por la asignación de recursos del Programa Nacional y Municipal de Salas Concertadas. En total nueve salas concertadas en la ciudad están funcionando y tanto Esquina Latina como Casa Naranja han sido acreedores de estos recursos estatales, aunque en modalidades diferentes de participación.

A nivel organizacional existe una debilidad en el teatro de la ciudad pues no existe una entidad que englobe todas las iniciativas. En el año 2007 se creó Valleandando, pero fue una iniciativa que tuvo pocos años de funcionamiento. En la actualidad existen un par de agremiaciones como la Red Colombiana de Teatro en Comunidad, que es nacional y en [Escriba aquí]

la cual están tanto Esquina Latina como Casa Naranja. A nivel municipal está la iniciativa de la Red de Salas de Teatro de Cali que está impulsando la agremiación del teatro en la región y a la cual está afiliada la Casa Naranja.

Las iniciativas locales en la actualidad están conectadas con el teatro nacional a través del Congreso Nacional de Teatro, cuyo último encuentro fue en el 2019 y al cual John asistió como expositor. Este congreso pretende consolidar el Plan Nacional de Teatro, diseñado por el Ministerio de Cultura (2010) y desarrollado entre el 2010 y 2015. El Congreso nacional, por ejemplo, propone la ‘Ley Arcoíris’ en contraprestación a la propuesta de la confusa y olvidada ‘Ley Naranja’ del presidente Iván Duque (Ministerio de cultura, 2019) o aquella propuesta que pretendía motivar las industrias creativas colombianas.

Conclusiones

Aunque Casa Naranja y Esquina latina realizan una práctica teatral comunitaria son opuestos en las formas de hacerlo. Mientras Esquina latina ha construido un andamiaje administrativo y económico sólido y tiene una organización interna claramente diferenciada y piramidal, que se sostiene en los grupos de base comunitaria y llega hasta la práctica profesional de teatro; Casa Naranja es administrada familiarmente, los profesores donan su tiempo de trabajo, tiene pocos contratos con entidades territoriales de la región y su solvencia económica y sostenibilidad nunca han dejado de estar en entredicho.

El grupo Arriba el Telón, al igual que los otros trece grupos que tiene el teatro Esquina latina, funciona con el modelo construido por Orlando y su equipo de trabajo. Lucy es autónoma en la elección de la obra, como también en el montaje y la dirección artística, [Escriba aquí]

pero tanto la técnica teatral como el estilo de teatro que termina produciendo y enseñando a sus estudiantes llevan la impronta del teatro Esquina latina. Karen en sus clases de teatro también reproduce un estilo y forma de teatro creado por John desde la fundación de Casa Naranja.

En términos de la producción de bienes culturales tanto Casa Naranja como Esquina latina tienen una práctica artística diferenciada por las trayectorias de sus directores y su participación en el campo teatral y por las relaciones de los capitales culturales, simbólicos y económicos de sus creadores (Bourdieu, 1989, 1995). Mientras John conocía el carnaval en el contexto del popular barrio El Guabal de Cali, donde transcurrió su infancia; Orlando, valiéndose del capital económico de su familia, llegaba procedente de Ibagué a estudiar medicina y luego empezaría sus ensayos teatrales con algunos estudiantes de la Universidad del Valle en el barrio San Fernando.

De la misma manera que accedieron de manera diferencial a la ciudad de Cali, la aproximación al teatro también lo fue. Mientras John ingresa a los grupos relacionados con teatro comunitario creados en los años ochenta cuyo principal referente y competencia era el mismo teatro Esquina latina, Orlando accede al teatro de mano de uno de los pioneros del movimiento en Cali y el país como fue Enrique Buenaventura y en el contexto privilegiado de la Universidad del Valle de los años setenta, que veía con buenos ojos la conformación de grupos artísticos extracurriculares.

Estas relaciones han posibilitado que ambos teatros tengan un reconocimiento diferencial en el campo teatral de la ciudad, siendo el de mayor consagración y aceptación Esquina Latina, porque su creador y director tuvo en su momento las conexiones y relaciones precisas que facilitaron el desarrollo de su propuesta artística.

[Escriba aquí]

Estas diferencias influyen en las formas como las coreografías son montadas en cada teatro. Casa Naranja es un espacio cercano al circo, al carnaval y al teatro callejero. Sus coreografías teatrales utilizan estos elementos contantemente para llevar sus mensajes a la comunidad. Arriba el Telón tiene un interés por el teatro de sala, los autores clásicos y el perfeccionamiento de una poiesis teatral que hacen de sus coreografías un producto híbrido, a medio camino entre el teatro comunitario y el profesional.

En términos de la formación y el desarrollo corporal, los niños y jóvenes que participan en ambos procesos tienen acceso a un espacio diferencial y cultivado, en donde a través de la repetición y el montaje de coreografías teatrales exploran y modifican su situación personal, como lo veremos en el siguiente capítulo. En ambos casos, el teatro es una forma de reestructuración simbólica del mundo (Bourdieu 2008) que pasa por el cuerpo a través del ensayo y la repetición coreográfica y posibilita tanto el desarrollo de la ficción teatral, como la exploración personal del actor (Turner 1982, 1982b; Turner y Schechener 1988).

La concepción performática de la construcción de la intervención artística, muestra que la transformación personal como un proceso sanitario requiere la mirada social para incidir asertivamente sobre las personas. Un modelo que aísla las realidades sociales y privilegia por ejemplo las variables biológicas ignora la riqueza que la historia de los procesos aporta a la intervención. Como en capas performáticas de iteraciones sin solución de continuidad, estos procesos conectan realidades sociales con ficciones teatrales en la práctica y reconocen el valor de la subjetividad en todo el proceso. De esta manera, al reconocer la trayectoria propia en la creación de la intervención, sus propias ventajas y limitantes, estos procesos horizontalizan sus relaciones con los practicantes y permiten que ellos hagan el mismo proceso de ida y vuelta dentro del ensayo teatral.

[Escriba aquí]

En ese sentido, la teoría de la performance permite explorar tanto las realidades sociales inscritas en las producciones coreográficas de ambos teatros, como las respuestas agenciadas de los practicantes, proyectadas sobre la ficción teatral (Taylor 1997, 2002, 2003, 2006; Taylor y Townsend, 2008). La categoría de agencia puede interceptarse con la teoría de la performance para comprender en qué sentido la práctica teatral conecta ficción y realidad para posibilitar una transformación artística y personal de los practicantes, como se verá en el capítulo III.

Capítulo III

Coreografías teatrales y agencias infanto-juveniles en Casa Naranja y Arriba el Telón

Introducción

El presente capítulo explora las coreografías teatrales como intersecciones entre el performance y la agencia de los estudiantes en ambos teatros. El capítulo I explora las relaciones entre la producción coreográfica y el entorno barrial. El capítulo 2 explora las relaciones entre el estilo coreográfico y las trayectorias artísticas de los directores. Ambos capítulos muestran que en las prácticas de ambos teatros confluyen las realidades sociales de los barrios donde están emplazados, como las trayectorias artísticas desarrolladas dentro del campo teatral.

En el sentido de una práctica teatral comunitaria, ambos teatros comparten el interés de ofertar un espacio para que niños y jóvenes tengan una formación alternativa orientada hacia una reflexividad relacional (Flynn, 2013) con su entorno, mediante la incorporación de las realidades en la ficción teatral. En un sentido liminar, la práctica teatral y la dinámica social están ancladas a la producción de un sujeto político (Flynn y Tinius, 2015). Característica que confluye en la animación sociocultural en Esquina latina y su equivalente multiplicación cultural en Casa Naranja.

Las pedagogías emergentes en ambos teatros están asociadas con la pedagogía transformance (Baron Cohen, 2015) que explora las formas mediante las cuales los jóvenes reconstruyen su agencia en el teatro. Por lo tanto, la agencia en Casa Naranja y Arriba el Telón está analizada desde los ‘espacios liminares’ que construyen los jóvenes durante el

[Escriba aquí]

ensayo teatral. Este capítulo explora dichas intersecciones a través de dos casos ejemplares de cada teatro (Rojo, en la Casa Naranja y Daniela en Arriba el Telón), que comparten procesos documentados en muchos estudiantes durante el trabajo de campo. Amplió estos casos con una mirada general al fenómeno del teatro y sus efectos sobre los estudiantes que están en diferentes niveles de formación.

III.I. Rojo y la obra *Momo* en Casa Naranja

La noche cae sobre la Casa Naranja y una corriente de aire solitaria refresca la calle del teatro. Un grupo creciente de espectadores esperamos que abran la puerta para ver el estreno de la obra *Momo* (figura 17). Durante varios meses, Rojo y el grupo de estudiantes de la Casa Naranja se han preparado para este momento. John ha llegado a ver la obra, al igual que Karen y otros profesores del teatro que conversan en la esquina. También esperan los familiares de los niños, algunos líderes comunitarios y los vecinos de la zona con sus hijos.

Rojo que llegó temprano al teatro, está concentrado con el grupo de estudiantes y ultima detalles del vestuario y maquillaje. Sobre las siete y media de la noche abren las puertas y varios niños suben a la carrera para escoger sus asientos, detrás viene el público adulto que se acomodan en los puestos libres. El teatro está lleno y a pesar de que hay varias sillas adicionales para el público, muchos niños que llegan a última hora, se sientan en las escaleras del auditorio para ver la obra.

Daniel, el profesor de zancos, apaga las luces del teatro y los niños gritan en la oscuridad. El profesor espera un momento y enciende las luces cenitales del teatro. Los actores aparecen en la tarima y el público calla. La obra empieza con un juego entre los niños en las calles de un pequeño pueblo. Aparecen piratas, monstruos y el público se ríe de

[Escriba aquí]

verlos jugar y actuar en la tarima. El primer acto termina cuando el grupo se encuentra con el amable y misterioso Momo, un niño que aparece con un traje y zapatos dorados y que asegura tener cien años a pesar de lucir de once.

En el segundo acto, Rojo aparece con un vestuario de oficina, sombrero alado, traje gris, corbata y una maleta de cuero en donde lleva varios papeles. Rojo interpreta al Señor Tiempo, el personaje antagónico de Momo, cuyo objetivo consiste en apoderarse del tiempo de las personas. Para esto, Rojo simula a un vendedor de productos bancarios y utiliza frases como “aperturar una cuenta”, “excelentes rendimientos financieros” y una perorata similar para mostrarle al público la manipulación que el Señor Tiempo ejerce con los adultos del pueblo.

Rojo le imprime dinamismo a la obra, porque su actuación luce profesional y cultivada. Con frecuencia hace que el Señor Tiempo rompa la cuarta pared y se burla de los otros personajes cuando firman su contrato. Cuando se muestra enojado sube la voz e inunda la sala del teatro con su presencia; también aparece con varios de los niños coordinando una coreografía ambientada con la música de Carmina Burana. En la coreografía, mediante pasos de hip-hop y danza contemporánea, un grupo de zombis siguen al Señor Tiempo y tiene tan buena recepción en el público, que se escuchan aplausos en medio de la función.

En el último acto, en una batalla mítica, Momo vence al Señor Tiempo, regalándole lo único que no puede acumular: el amor.

El público parece estar comprometido con la obra, quizás porque las reflexiones se presentan en un comentario irónico sobre la vida cotidiana de los presentes. Estas sensaciones y sentimientos se pueden ver en las expresiones corporales y los comentarios de las personas. Por ejemplo, un asistente expresa: “hermosa, me encantó la obra, todos,
[Escriba aquí]

desde los más pequeños hasta los más grandes, se distinguieron”. O, como expresa la madre de una de las niñas que actúan en la obra: “¡Wow! Ahora está actuando en una obra con nuevos amigos. [...] Y lo que contaron fue a la vez reflexión y entretenimiento”.

La fuerza de Rojo en su actuación, el control cuidadosamente ponderado de su movimiento y la capacidad de fascinar a los espectadores, haciéndoles sentir su alegría en la danza, resaltan la importancia que él le da al diálogo con el público. Este aspecto de su personalidad también se hace evidente en sus clases de teatro, ya que coordinó varios de los ensayos de Momo pues Karen se tuvo que retirar un tiempo de la docencia por una situación personal.

Como docente Rojo, coordinaba con facilidad al grupo de niños a su cargo, delegando tareas, repitiendo escenas, actuando con ellos y, en ocasiones, reprochando las “malas actuaciones”. Las clases a las que asistí durante el trabajo de campo siempre estaban llenas porque Rojo improvisa con fluidez con sus alumnos, los hace reír y los motiva a actuar de manera creativa. La historia de Rojo dentro y fuera del teatro muestra cómo a través del performance ha reconstruido su agencia y posibilitado una movilidad social.

Trayectoria de Rojo y su práctica en Casa Naranja

Durante los espectáculos, las acciones y actuaciones de Rojo, siempre ha sido evidente su pasión y sacrificio por dominar las habilidades y el mundo del teatro. Rojo reconoce, en esta actitud, una forma de vida, algo que lo impulsa a actuar más allá del desarrollo técnico y de algunas habilidades artísticas:

A los 15 o 16 años dije: ¡Esto es serio! Porque me pregunté, ¿qué habría sido de mí si hubiera elegido otra cosa y no el teatro? Entonces, ahí es donde dije, ¡esto se va a romper! Y ya lo tenía muy claro. Dije: si termino la escuela, quiero estudiar teatro. En casa, al principio no les gustó la idea,

[Escriba aquí]

pero ¿qué podían hacer? Es lo que me gusta, lo que me hace feliz, con lo que puedo sentirme libre. Finalmente puedo ser yo mismo aquí en el teatro.

Las palabras de Rojo resaltan la importancia que el mundo del teatro comenzó a significar para él desde que dio sus primeros pasos en la Casa Naranja, siendo un joven estudiante. Además, sus reflexiones también capturan ciertos momentos en los que su pasión por el teatro se comenzó a cristalizar, no solo como una opción entre otras dentro de un rango muy limitado de opciones para los jóvenes marginados, sino también como una posible vía para una trayectoria profesional en el campo artístico y aspiración a la movilidad futura (Alves, 2019).

Su trayectoria vital estuvo marcada por la exposición al teatro y, a medida que conocía el medio artístico, eligió seguir activamente esta trayectoria. Al ocupar la posición de estudiante en el espacio social y simbólico del taller, el teatro a su vez lo ocupó cada vez más (Bourdieu 2000), no solo en términos de más tiempo dedicado, sino de manera crucial a través de la lenta forja de disposiciones encarnadas en prácticas, ensayos, y actuaciones.

Así, la práctica de hacer teatro también supuso un momento de transformación a través del cual comenzó a vislumbrar el potencial para encontrar un sentido de libertad y un anhelo de futuro particular, moldeado en el espacio y las prácticas del teatro (semiautónomo en relación con otros espacios que habita).

Un día, sentado en las sillas del teatro, Rojo señaló un cartel colgado en la pared y me dijo: “el de la foto soy yo. Tenía unos diez años, fue cuando entré por primera vez a la casa [risas]. Han pasado muchas cosas desde entonces”. El cartel mostraba a un niño sonriente con una mirada tímida. Miraba más allá de la cámara como si tratara de evitar la foto. Estaba vestido con un traje de carnaval porque el cartel promocionaba uno de los muchos desfiles de la luz de Casa Naranja. Coincidimos en el marcado contraste entre esa [Escriba aquí]

imagen de niño tímido de aquel entonces y el elocuente intérprete y maestro de teatro de la actualidad. Para comprender mejor esta transformación, decidí conversar con Rojo sobre su historia de vida, además del “presente” observado en el trabajo de campo etnográfico.

Como sus padres, Rojo nació en Cali. Sin embargo, al igual que muchos residentes de la franja oriental de Cali, sus abuelos procedían de diferentes regiones del país. Sus abuelos paternos llegaron a la ciudad desde Cúcuta. Sus abuelos maternos emigraron a Cali desde un pueblo afrocolombiano del departamento de Nariño. Su primera infancia la pasó viviendo con su madre en un barrio cercano a El Poblado, ubicado en el Distrito de Aguablanca.

Al crecer en medio de condiciones sociales y materiales de precariedad, la infancia de Rojo también estuvo marcada por la ausencia de su padre a quien nunca conoció y por una relación tempestuosa con su madre con quien convivió hasta los diez años. A medida que la relación con su madre se deterioró, Rojo se fue a vivir con su abuela a El Poblado.

Sin embargo, buscar más seguridad y esperanza en la casa de su abuela no significó escapar de otras formas de violencia. Rojo y muchos otros miembros de Casa Naranja a menudo hablaban sobre sus encuentros cotidianos con la violencia y la muerte en sus vecindarios y hogares. Uno de los vecinos en la calle donde vivía Rojo fue repetidamente amenazado por los que trabajaban para el sistema depredador de préstamos llamado gota-gota. Rojo describió tener sueños en los que temía por la suerte de sus vecinos y veía cómo los mataban. A pesar de la violencia de las calles aledañas, mudarse a la casa de su abuela lo llevó a su encuentro con la Casa Naranja:

A los 10 años dejé la casa [de mi madre] para siempre. Ella tenía sus relaciones como pareja, maridos o, por así decirlo, sus amigos o socios y no soy mucho de llevarme bien con otras personas que no sean de mi familia. Esto fue muy doloroso para mí porque uno cree que los niños son lo

[Escriba aquí]

primero, ¿verdad? Eso es lo que siempre he tenido en mente. Pero con mi mamá fue diferente, ella eligió a su pareja [primero] y yo, ¿qué iba a hacer?... Estaba perdido, sin saber qué hacer, sin saber en qué era bueno, sin saber qué era lo que quería para mi vida. Entonces conocí Casa Naranja, y dije: “bueno, vamos a entrar, a ver qué pasa” y me inscribí a las clases de baile [risas]. Al principio no fui a las clases de teatro. Fue entonces cuando mi maestra me dijo: “aquí también tenemos clases de teatro. Sería bueno que te involucraras porque eres muy bueno”. Entonces, entré y allí conocí a Karen, la coordinadora. Con la Casa Naranja pude ir al Festival de Teatro de Medellín... a actuar en Bogotá también, y han pasado muchas cosas positivas. Entonces eso es lo que me gusta del teatro, que en cualquier momento te puede dar... una enseñanza y una señal de 'no mires atrás, sigue adelante, es lo que vas a lograr', y eso es muy hermoso.

En sus palabras, Rojo ubica su primer encuentro con Casa Naranja en un período en el que se sintió “perdido por no saber qué hacer en su vida” y “no saber en lo que era bueno”. Su interés inicial por experimentar y experimentar algo más que estaba relacionado con su anterior pasión por la danza se convirtió en una experiencia transformadora dentro del espacio y la práctica del teatro.

Su experiencia se convirtió en una vara de medir que orientó sus esfuerzos y deseos. Rojo con Casa Naranja ha canalizado sus aspiraciones, lo que lo ha llevado a una dirección específica en su potencial para imaginar y moverse tanto social como existencialmente. Al describir las secuelas de la dolorosa separación de su madre, Rojo se veía a sí mismo “siempre fuerte y proyectándome y avanzando”, y diciendo “bueno esto pasó, sigamos estudiando, no fallemos, sigamos con esto”. Adicionalmente, destaca sus logros con el teatro y aclara cómo ha redefinido su vida, tanto en un sentido estético, como ético:

El proceso de teatro tanto para el alumno como para el profesor es muy divertido porque uno viene aquí con la intención de aprender más. Estás lleno de esos profesores de teatro que pueden enseñarte muchas cosas, que puedes aplicar y luego es bueno estar lleno de teatro y arte. Hoy vi un video en YouTube y me gustó cómo la maestra enseñaba teatro, así que me pregunté, ¿qué quiero hacer?

[Escriba aquí]

Quiero hacer lo mismo, pero de una manera diferente, que luzca a mi manera. Y eso es lo que me gusta, venir aquí, hacerlo divertido, hacerlo muy dinámico, que todos se sientan bien.

La experiencia de aprendizaje en el Teatro Casa Naranja sirvió como un trampolín que sigue fomentando su deseo de aprender más, genera una alegría particular en ese aprendizaje, que a su vez intenta transmitir a otros estudiantes. Rojo también define el teatro como algo que de alguna manera llena y aumenta su ser social.

La visión y las prácticas pedagógicas de Casa Naranja fomentan la participación activa de los estudiantes en el proceso, lo que, con el tiempo, los transforma en agentes activos en el proceso de intervención social, como es el caso de Rojo. Además, la misión de este teatro comunitario fue iniciada por personas como John, cuya madre vivía en la misma casa donde se fundaría el teatro. Esto ayudó a que inicialmente niños como Rojo llegaran con confianza al espacio, sin tener que re experimentar la estigmatización que otras intervenciones tácitamente introducen.

Unirse a las actividades de Casa Naranja surge como una de las pocas opciones para pasar tiempo además de hacer deporte (por ejemplo, jugar fútbol) o pasar el rato con un parche en las calles violentas. Esta forma de concebir la intervención teatral se refleja en lo que dice Rojo sobre su papel en la Casa Naranja:

Y luego, digo, lo bueno que es darse cuenta de que esto puede ser genial. No me interesa ser la persona más famosa, ser la persona más artística del mundo, pero sí me interesa divertirme y al mismo tiempo poder llevar un mensaje y un ejemplo a todos los niños que alguna vez han visto mis clases. Espero que digan de mí: “¡Me enseñó a actuar!” o “¡Estuve en una obra de teatro con él! ¡Es súper genial y deberías conocerlo! ¡Deberían decir que Rojo es bueno! ¡Rojo es el que siempre tiene la actitud (correcta)! Tiene su felicidad intacta, tiene su energía, ¡todo!” Eso es lo que quiero, más que nada, llevar el mensaje a los niños que de verdad creen que no pueden salir de sus problemas familiares, como fue mi caso, que por problemas familiares pensé que no podría sobrevivir.

[Escriba aquí]

Esta descripción que ofrece Rojo de sí mismo, de ser reconocido y valorado en su representación teatral, es clave para comprender la importancia del papel del teatro en la vida de niños y adolescentes en contextos marginados. Como muchos otros niños que se convirtieron en participantes regulares y permanentes en su taller de teatro, Rojo sintió que aprender teatro contribuyó a hacer de él un ser humano reflexivo, consciente y crítico. Le permitió superar y soportar problemas familiares (y otros), tal como Flynn lo describe con la ‘reflexividad relacional’ (Flynn, 2013).

Su paso por el teatro le inculcó ciertas actitudes, una ética y “energía” para la vida. Sus palabras y acciones muestran cuánto vio esto como un ‘proyecto auto transformativo’ (Gardner y Osella 2003) que conduce a un sentido particular de personalidad y luchas por la vida, propiciado por el proceso de ‘pedagogía de transformación’ de Casa Naranja (Baron Cohen, 2015).

También mostró cuánto se identificó con el compromiso de actuar de una forma particular para darle ejemplo a otros niños que son como él. Su acción y construcción de vida posible está interconectada con la profunda vocación de transmitir lo que experimentó como efectos liberadores del teatro.

En su opinión, fue el teatro lo que impulsó la creencia de que podía navegar a través de sus dificultades y alterar el sentido de imposibilidad profundamente arraigado y naturalizado en sus palabras, “de creer verdaderamente” que las barreras son imposibles de superar. Lo que buscaba Rojo en el teatro era romper este sentido de imposibilidad ampliamente compartido y de *impasse* existencial y social que pervive en las comunidades urbanas marginadas.

A pesar de que el oriente de Cali es un sector caracterizado por sus altos índices de violencia juvenil, problemas de pandillas, migración y estigmatización (Urrea y Murillo, [Escriba aquí]

1999; Alves y Vergara-Figueroa, 2018; Alves, 2019), relativamente poca atención se le ha prestado a la agencia de la juventud (Wade, 1990) y a los proyectos de vida de los habitantes del sector. En este sentido, retomando a Rojo durante el montaje de Momo muestro cómo las intervenciones teatrales actúan y operan sobre los modos de identificación y las disposiciones corporales de los niños y jóvenes involucrados en la intervención.

Montaje de Momo en Casa Naranja

La obra Momo es una coreografía teatral basada en la novela homónima de Michael Ende (1973), que se representó en la Casa naranja con cinco actores en escena en el año 2018. El guion yuxtapone el placer de la vida simple a una vida lastrada por el trabajo y la obligación de ganar dinero para vivir, y concluye que es importante pensar modelos alternativos de vida frente al capitalismo actual o lo que en términos de John coincide con la categoría de “tras-subir”. Posteriormente, en 2019, el teatro decidió volver a presentar esta obra, pero con todos los niños de la clase de teatro en escena. Al final, participaron veinte niños de diferentes edades.

Rojo jugó un papel importante en la producción de Momo porque Karen, la maestra de teatro e hija del director de Casa Naranja, lo asignó para impartir algunas de las clases de teatro. Así, siguiendo la dinámica establecida, Rojo daba tres veces por semana clases que incluían calentamientos, música y ensayo de una parte de la obra (Figura 18).

La forma en que Rojo gestionó los ensayos de Momo se parece mucho a la de un director profesional. Por ejemplo, solía sentarse y observar atentamente cada pieza de la obra, luego detenía el ensayo y repetía las escenas que le parecían débiles, pero siempre

[Escriba aquí]

permitía la improvisación de los actores. Si le gustaba una escena improvisada, no detenía el ensayo y vinculaba la parte nueva a la escena original.

En estos ensayos de teatro, Rojo tuvo muchas ideas creativas y, en diálogo con los niños, juntos transformaron las escenas usando su imaginación. Además, Rojo participó no solo como actor, sino que también alentó activamente la lluvia de ideas para crear una especie de collage, basándose en experiencias de la vida real, para que en el escenario la obra funcionara sin problemas (Figuras 19 y 20).

A Rojo se le dio una gran autonomía, sin mucha intervención de otros profesores, para dar forma a Momo. El trabajo, por tanto, en el que Rojo y los niños colaboraron en sus clases se basó en un guion infantil y tiene una trama fácilmente comprensible para todo tipo de público. Pero, tanto Rojo como los actores incluyeron fragmentos de juegos infantiles, diálogos sobre el barrio, trabajo de los padres, angustia por falta de dinero, violencia de pandillas, entre otros temas de sus vidas cotidianas.

Esta forma de trabajar se sintetiza en la construcción de una escena, en la que dos de los niños recrean un episodio de violencia y abuso verbal hacia las mujeres, para el segundo acto. Durante el montaje de esta escena en particular, después de haberla contemplado durante varios días, Rojo finalmente se atreve a dar su opinión preguntando respetuosamente si podía proponer otro tipo de cierre para la acción. Propuso que a los personajes se les diera la oportunidad de reflexionar sobre sus comportamientos, pero dejando que cada niño que actuaba en la escena modificara lentamente su actuación. Para muchos de los niños, esta forma de coordinar y colaborar fue gratificante. Como dijo Cielo, una de las participantes: “lo que me gusta de Rojo es que acepta lo que dices, nunca me da problemas y yo aprendo a actuar con él”.

[Escriba aquí]

Rojo utilizó la misma metodología inclusiva cuando fue el turno de los adolescentes. Con frecuencia, los estudiantes mayores representaban historias sobre violencia en el vecindario. A menudo, se representaba la figura de un pandillero que porta armas y participa en acciones delictivas, como también episodios de persecución policial y de disparos en las calles. Rojo le daba forma a estas escenas para que encajaran en la obra, siempre privilegiando la creación colectiva del grupo de estudiantes.

La producción teatral de Momo fue una oportunidad para Rojo de asumir la coordinación completa del proceso de producción con los niños. Como lo describió: “Me gusta este proceso, porque bailo, actúo, hago las clases, Karen no me dice nada cuando viene, le mando fotos, videos, ella está al tanto del proceso, pero yo hago muchas cosas por mi cuenta”. Situación que muestra la forma confiada en que Rojo se ha desarrollado como actor de Casa Naranja y cómo su capacidad de agencia le permite asumir la responsabilidad de un montaje hasta terminarlo.

Rojo resume la importancia de Casa Naranja tanto en su espacio físico como simbólico en la siguiente frase cuando habla sobre el futuro del teatro: “Me lo imagino grande, como hasta la otra cuadra, sería como un teatro que está demasiado gigante, sería como el segundo teatro municipal de Cali [risas], donde encajaría toda la red de teatros que podamos tejer”. Sus palabras capturan acertadamente un sentido esperanzador y un anhelo de grandeza y reconocimiento de este proyecto teatral, que también se entrelaza con sus propias proyecciones sobre el futuro.

El repertorio naranja: efectos del teatro en la vida infantil y juvenil

La historia de Rojo contiene patrones y efectos observables en otros niños y jóvenes practicantes de Casa Naranja. En primer lugar, los niños como Rojo son capaces de cautivar al público con sus personajes teatrales, utilizan la creatividad y la improvisación en la creación colectiva y respetan las reglas del ensayo teatral. Ellos aprenden todos estos elementos a través de la pedagogía de Casa Naranja basada en el teatro popular, el juego y el ejemplo de los profesores y estudiantes avanzados.

En segundo lugar, los practicantes usan estos aprendizajes en sus vidas cotidianas. Muchos reconocen que con el teatro ganaron habilidades para enfrentar nuevos escenarios sociales con tranquilidad y confianza en sí mismos. También han resignificado, en varias ocasiones, su posición y capacidad de acción dentro de las dinámicas familiares y sociales, muchas veces violentas.

La historia de Rojo también muestra que la transformación personal a través del teatro es un proceso lento. En términos del performance, la construcción de espacios liminares requiere tiempo de ensayo, paciencia y disposición corporal. Lo observado en el trabajo de campo y lo narrado por los niños y jóvenes en las entrevistas muestra que la transformación personal es diferencial según el tiempo de vinculación a los ensayos.

Aunque, el caso de Rojo ilustra el proceso general de formación teatral, el repertorio de la Casa Naranja es amplio en términos de los efectos sobre la agencia y la transformación personal en niños y jóvenes. Wade (1999) en un artículo sobre un grupo de jóvenes bailarines del oriente de Cali, describe que la práctica artística es una estrategia utilizada por estos jóvenes para ganar control sobre sus propias vidas y movilizarse socialmente.

[Escriba aquí]

Al igual que estos jóvenes bailarines, los practicantes observados y entrevistados resaltan los efectos del arte sobre su transformación personal. Los relatos de los niños y jóvenes se enfocan en la capacidad del teatro para hacerlos mejores personas, capaces de afrontar las dificultades de la vida cotidiana, con el valor agregado del reconocimiento público que otorga pertenecer a la Casa Naranja.

Iris, por ejemplo, es una joven afrodescendiente de 18 años, que lleva los últimos ocho años ensayando ininterrumpidamente en la Casa Naranja. Vive en un barrio cercano al teatro con su abuela paterna. Sus padres están separados y desde los cinco años ella no convive con ninguno de los dos. Creció en un medio familiar hostil, su padre y varios de sus tíos pertenecieron a pandillas y estuvieron por temporadas en la cárcel. Como consecuencia de estas situaciones, percibe que su infancia fue solitaria, sin unas figuras parentales que orientaran sus decisiones y llena de peligros que en Casa Naranja pudo evitar:

Si no hubiera existido Casa Naranja, si yo no la hubiera conocido, yo digo que yo estuviera mal. Pero mal en el sentido de que estuviera fumando (marihuana) o hubiera quedado embarazada o hubiera hecho cualquier otra cosa mala y estaría muerta (suspira). Porque digamos que mi destino, por desgracia, era ese. Porque yo no era cuidada en mi casa. Me dejaban salir y no se daban cuenta de lo que yo hacía en la calle. Allá (en la calle) uno veía a todo mundo fumando y veía las armas, las podía coger. Había bala por aquí y bala por allá, puras confrontaciones, fum, fum, fum. Entonces uno no podía estar tan tranquilo porque era “fa, fa, fa, fa” todo el tiempo, vos tenías que salir corriendo para la casa.

Al igual que muchos de los jóvenes participantes de la intervención de Casa Naranja, Iris valora el teatro por la oportunidad que le brinda de explorar su imaginación y crear ficciones que impactan al público:

[Escriba aquí]

Lo que yo siento cuando estoy actuando es que puedo ser alguien diferente que no soy yo y que a la gente le gusta. Porque ahí es donde uno siente, como que por fin te ven, ¡que existes! Y es como eso, ver lo que puedes causar en otras personas haciendo otro personaje. Y eso fue lo que más me impulsó a seguir.

Las relaciones performáticas entre la ficción y la realidad que se producen en la práctica teatral y que Iris resalta como factor clave para obtener un reconocimiento social, se repiten en otros estudiantes de Casa Naranja. Como en el caso de Carlos, un joven de 19 años, quien ha estado vinculado durante seis años al teatro y que, a través del ensayo de una obra, resignificó la experiencia del maltrato en el hogar:

En Bio-cuadritos, de hecho, hablamos de lo que pasa en la vida real y ahí hay un cuadro que es el de violencia intrafamiliar y yo hago ese personaje del borracho que le pega a la mujer. A mí me marcó porque yo viví eso con mi mamá y mi padrastro. Él le pegaba mi mamá [...], entonces es difícil a veces hacer esos cuadros, pero yo superé ese montaje y lo pude mostrar después a la gente. Yo creo que eso es lo importante, porque nosotros mostramos esas cosas que están mal.

Iris y Carlos al igual que Rojo, hacen parte del grupo de estudiantes con mayor trayectoria dentro de Casa Naranja. Este grupo sale de gira a ciudades como Bogotá y Medellín y presenta sus obras en festivales. También participa en los proyectos externos que tiene el director de la Casa y de los cuales obtienen una remuneración económica, como lo dice una de las participantes del grupo:

Cuando uno empieza a salir a las presentaciones y te dan la posibilidad de recibir un dinero por esa presentación, eso también lo ayuda a uno mucho [...] Aunque antes uno hacía las obras de teatro así no te pagaran, porque es algo que a vos te gusta, cuando ya te van a pagar uno como que uyyyy, chévere también.

Los estudiantes intermedios que llevan entre uno o dos años en la Casa no hablan del teatro en el mismo sentido que los más experimentados. No encuentran una relación tan clara

[Escriba aquí]

entre sus vidas y sus entornos inmediatos con el teatro, como lo expresa uno de los participantes de 11 años de edad:

Cuando hay una pelea, no sé si el teatro podría hacer algo en eso. Porque si a uno lo golpean, ahí para qué sirve el teatro. Cuando hay problemas en la casa no sirve tanto. Pero me ayuda a veces a salir de algunas memorias malas, en eso me ayuda el teatro.

Sin embargo, muchos hacen referencia a efectos puntuales más que a una experiencia de vida que los transforma. Cielo es una niña de 10 años que migró con su familia desde Venezuela y lleva menos de un año en el teatro, al igual que otros niños, manifiesta que el teatro le cambia su estado anímico: “me da felicidad y puedo compartir con los demás, porque en la casa siempre me la paso aburrida”. También hacen referencia al descubrimiento del teatro en sí mismo, como una ganancia personal. Lina una niña de 8 años que migró de Nariño con su familia dice:

Un día una amiga me dijo: ‘¿quieres conocer teatro?’ y yo le dije: ‘a mí no me importa eso’. Ella me trajo a la fuerza y yo entendí cómo es de importante el teatro. Casa Naranja me abrió el corazón y puedo compartir con los demás.

En menor proporción, en Casa Naranja hay niños que tienen diagnósticos psiquiátricos o síntomas afectivos derivados de experiencias traumáticas y que con el teatro han encontrado una alternativa de atención al sufrimiento. Liz una joven de 15 años, fue diagnosticada con trastorno bipolar desde los 13 años: Vive con sus padres y su madre tiene el mismo diagnóstico psiquiátrico. Para ella, la práctica artística ha sido una opción para el manejo de la ansiedad que sufre desde que fue diagnosticada:

Yo quería buscar una actividad artística por mi problema de psiquiatría. Ya me habían diagnosticado trastorno afectivo bipolar cuando entré a Casa Naranja. Yo estaba concentrada en el colegio, en mis síntomas, mantenía muy estresada, no tener una actividad extra me afectaba mucho. Entonces Casa Naranja fue una buena opción porque el arte me ayudó mucho en ese momento.

[Escriba aquí]

Estos relatos acerca de la importancia del teatro para afrontar la ansiedad también se escuchan en niños que han sufrido episodios de intimidación escolar. Dylan un niño de 11 años comenzó a sentir temor, sudoración en las manos y palpitaciones antes de hablar en público, después un evento escolar en el que fue agredido por un grupo de estudiantes mayores que él.

Pues yo llegué aquí con las ganas de quitarme los nervios, porque cada vez que me tocaba hablar en público yo mejor me quedaba quieto, me ocultaba o pensaba meterme debajo de una silla. Yo tenía tantos nervios que al principio pensaba que se iban a burlar de mí. Hasta que un día vi a un profesor actuando aquí y él era mi profesor favorito de arte. Yo dije bueno sí, aquí hay muchas personas conocidas, puede ser que el teatro me ayude. Entonces yo me puedo quitar los nervios de hablar en público.

La mayoría de las veces, los niños y jóvenes que entrevisté compartían estas visiones del teatro en sus vidas. Los niños ven la Casa Naranja como un sitio tranquilo en donde pueden jugar y ensayar sus coreografías con un sistema de relaciones horizontales que no es lo habitual en sus entornos inmediatos como el escolar, por ejemplo. Los jóvenes más experimentados ven la Casa como una opción de vida en donde el ensayo es tomado en serio porque puede servirles de trampolín para escenarios nuevos como la universidad o el trabajo en el campo artístico.

Performance y relaciones políticas en Casa naranja

La descripción de Rojo y de otros estudiantes de la Casa Naranja, de tener la esperanza de que el teatro se convierta en una red amplia que necesita más espacio resuena con el concepto de ósmosis (Boal 1995) dentro del 'Teatro del oprimido'. Esta categoría describe una red de pensamientos, principios y valores que se transmiten entre personas que

[Escriba aquí]

pertenecen a una misma sociedad y a través de los cuales absorben sus propias opresiones en su mente. Para sus fundadores y estudiantes de Casa Naranja, esta búsqueda de una existencia alternativa, menos opresiva y más esperanzadora es el corazón del proyecto.

Para los estudiantes, Casa Naranja es un espacio de juego, arte y coreografías teatrales, que les ha permitido recibir conocimientos de sus profesores, construir su propia reflexividad crítica y, al mismo tiempo, les da el espacio para transmitir sus conocimientos y aprendizajes a los niños estudiantes que vienen detrás. Sus perspectivas están relacionadas con la dinámica que los coordinadores del teatro han establecido como principio fundamental. Esto es lo que John, el director de Casa Naranja, llama en el capítulo dos, función multiplicadora del espacio teatral.

El mismo nombre de la Casa Naranja refleja este proceso de transformación, ya que alude en broma a los efectos poderosos y energizantes de la “vitamina C”. Para John, la letra C está relacionada positivamente con la vitamina C de la naranja y, en el caso del teatro, la C está relacionada a vitaminas simbólicas como: cultura, carnaval, confianza, Cristo, comunión, etc. Él considera que estos valores son transmitidos en Casa Naranja a través del conocimiento teatral y a través de una oración que resume la filosofía del teatro y es repetida al final de cada clase: “Todo aquello que por mis acciones me transforma a mí mismo, vive, sana y obra en los demás”.

Este concepto de multiplicación destaca no solo una estrategia pedagógica, sino que también refleja una posición política de Casa Naranja. Rojo lo entendió como una postura ética y un compromiso con los jóvenes y los niños. En esta perspectiva, los jóvenes marginados son vistos simultáneamente como sujetos que aprenden a través de la potencialización y que en algún momento serán agentes de cambio y transmisión.

[Escriba aquí]

La enseñanza y el aprendizaje se ven como esfuerzos continuos para mejorar el conocimiento (entendido aquí metafóricamente como ‘más pulido’). El énfasis está en el ‘propio conocimiento’ (que implica autonomía y respeto por las diferencias individuales en el aprendizaje y la experiencia) dentro de los espacios de transmisión y aprendizaje contruidos colectivamente.

Este compromiso político se sitúa en la teoría de la performance como la capacidad reflexiva y comunicativa que un artista tiene con su audiencia (Flynn y Tinius 2015). En las prácticas de Casa Naranja, todos los instructores destacaron la trascendencia del aprendizaje autónomo a través del ‘juego’ dentro del cual los jóvenes llegarían a su propia construcción de juegos y personajes.

En este sentido, la pedagogía de Casa Naranja resuena con el concepto de transformación pedagógica esbozado por Baron Cohen (2015). Para este autor, el teatro y el arte generan una transformación personal y configuran la vida cotidiana en medio de formas concatenadas de violencia (ver también Auyero y Berti, 2015).

En estudiantes como Rojo, esta situación se refleja cuando se preguntan: ¿qué hubiera sido de mí si hubiera elegido otra cosa y no el teatro? El interrogante alude claramente a las dificultades de su entorno cuando ingresó a Casa Naranja a la edad de diez años, así como implícitamente resalta las otras posibilidades limitadas y estrategias de vida que tienen por delante la mayoría de los jóvenes del sector.

Es importante destacar que el compromiso político de Casa Naranja, con el espacio social que la rodea, también está presente en la forma en que considera al teatro como algo más que entretenimiento. En un sentido comunitario, considera que el conocimiento artístico es bueno para la comunidad, incluso sin ningún valor comercial. En obras como Momo, esta filosofía de hacer teatro está claramente articulada.

[Escriba aquí]

El teatro ofrece clases y servicios a la comunidad de forma gratuita. Para que su trabajo sea posible y más asequible, una de las estrategias del teatro es operar dentro de un tipo particular de “participación comunitaria”; por ejemplo, permiten que las personas traigan productos de la canasta familiar, como huevos y latas de atún como entradas a las obras.

A pesar de la relativa fragilidad económica de Casa Naranja, su independencia de las fuentes dominantes de financiamiento y comercialización se entiende como una estrategia intencional elegida por su director. El teatro no quiere depender del desarrollo de estrategias como el *crowdfunding* y, de alguna manera, se niega a participar (o no cumplir con todos los criterios requeridos) en los esquemas de financiación, burocráticamente complicados, y en su lógica de competencia. En palabras de John, la Casa Naranja es un lugar donde la gente puede experimentar el teatro como una “posibilidad de vida”.

El beneficio de este enfoque para los estudiantes es evidente porque el teatro permite a los niños cometer errores sin reprimendas disciplinarias y ofrece relaciones más horizontales. La enseñanza teatral no ejerce presión para que los estudiantes alcancen objetivos de programas con fechas preestablecidas y la repetición en los ensayos está más al servicio del estudiante que de la obra. Esto permite que el ambiente cotidiano del teatro sea hospitalario, acogedor y autónomo, con la ventaja adicional de que se encuentra en una relativa proximidad física de los hogares de los estudiantes (Willen, 2014).

Las palabras y acciones de muchos de los estudiantes confirman lo observado en Casa Naranja, como un ‘proyecto autotransformador’ que conduce a un sentido particular de sí mismo y de luchas de vida, propiciado por el proceso de la ‘pedagogía de la transformación’ (Baron Cohen, 2015).

[Escriba aquí]

Como resultado, sus acciones y construcciones de vida se interconectan con la vocación profundamente sentida de transmitir lo que experimentado como efectos liberadores del teatro. Para Rojo, fue el teatro lo que lo impulsó a creer que podía navegar a través de sus dificultades y así alterar el sentido de imposibilidad profundamente arraigado y naturalizado. Lo que buscaba en el teatro era rehacer este sentido de imposibilidad y de *impasse* existencial y social ampliamente compartido y transformarlo mediante la apertura de nuevas visiones de posibilidades y anhelos.

III.II. Daniela y la obra *Luna Roja* en Arriba el Telón.

Sentada en las gradas del Tory Castro, Daniela luce emocionada. Con el traje negro enterizo de bota amplia que utiliza para las presentaciones importantes, una moña roja con forma de flor que ajusta bien su pelo negro, los aretes grandes en forma de aro que sobresalen en su cuello largo y estilizado, el chal rojo cubriendo su espalda, un retazo de tela roja amarrado en diagonal sobre su cintura y los pies descalzos, está lista para la gala final de Luna Roja (Figura 21). Las otras actrices también llevan trajes negros y moñas, pero Daniela es la única que lleva el chal para diferenciarse en su papel protagónico de madre en duelo. Las horas de ensayo (Figuras 22 y 23) se veían reflejadas en la seguridad de sus rostros ese día en la presentación.

Muchas de las actrices se acercan a Daniela para preguntarle detalles de su vestuario, del maquillaje o de la actuación antes de empezar la presentación. Lucy quien está ocupada con el grupo de Mario, delega con tranquilidad estas funciones a Daniela. Todo el grupo saluda a Orlando, Alfaro y al equipo de comunicaciones del Teatro Esquina Latina que han llegado a la presentación. El grupo invitado, que también pertenece a la red

[Escriba aquí]

del programa “jóvenes teatro y comunidad”, se encuentra listo y es quien arranca la función.

Durante el 2019 Lucy ha rotado la obra por colegios, juntas de acción comunal y muchas otras reuniones y esto ha generado expectativas en la comunidad. A la noche de gala asisten profesores de los colegios vecinos, algunos líderes comunitarios, los comunicadores de la emisora de Terrón Colorado, vecinos del barrio y algunos familiares de los jóvenes. El quiosco está lleno y Daniela y yo seguimos sentados en las gradas. Cuando les llega el turno, Daniela se para con tranquilidad y entra al escenario para tomar su posición de arranque en el centro de las actrices. Las luces se apagan y el sitio guarda silencio.

Para la gala final Lucy dispuso un escenario con dos telones. El primero es un telón que permite a los actores entrar y salir de las escenas rápidamente y el segundo es, en realidad, una malla o tul gobelín de color negro, que deja entrever a los cuatro músicos situados detrás y juega con la iluminación de los mismos para resaltarlos cuando la obra lo requiere. Todo esto dota a la presentación de una imagen solemne que recuerda las obras profesionales de Esquina Latina en su sede principal (Figuras 24 y 25)

La obra arranca con Mario interpretando la Luna Roja que declama la poesía de Lorca mostrada en el capítulo uno. Después, sale Daniela con el grupo de actrices a interpretar a una madre que preocupada por un mal presentimiento, le niega al hijo la navaja y para reafirmar su decisión declama: “la navaja, la navaja, malditas sean todas y el bribón que las inventó, y las escopetas y las pistolas y todo lo que pueda dañar el cuerpo de un hombre”. Steven, que es líder del grupo de actores e interpreta a Federico, el hijo de la señora, contesta: “pero vieja, es solo para cortar mangos”, “y yo nací ayer”, replica la madre.

[Escriba aquí]

En esta escena y al igual que en el resto de la obra, Lucy decidió construir imágenes en donde a los personajes principales se les ve en compañía de sus fantasmas internos que contradicen, afirman o cuestionan sus pensamientos y sentimientos. Para lograr este efecto, Lucy soporta la obra en una estructura coral, en donde los estudiantes que representan estos alter egos, se ríen, murmuran, acentúan frases, cambian la intencionalidad del diálogo principal, etc. Estos arreglos enriquecen la obra y no resultan caóticos, porque el ritmo narrativo que Daniela y Steven imprimen, fluye con naturalidad en el escenario.

En la tercera parte, Daniela de nuevo lleva el ritmo narrativo de la obra, pero esta vez empieza cantando el vito, una popular canción andaluza, con lo cual demuestra su capacidad no solo de coordinación escénica, sino musical. “Con el vito vito viene, con el vito vito va” canta Daniela y el grupo de actrices le responde en coro. Esta escena muestra la cotidianidad de un grupo de lavanderas, que mientras lavan y cantan, van relatando los rumores del barrio donde viven.

Al final, las lavanderas presentan a Rosita, la novia de Federico, de forma burlona, mediante un juego de ronda entre las actrices que musicaliza un fragmento de la obra para títeres “el retablillo de Don Cristóbal”, también escrita por García Lorca:

Yo quisiera estar/ en el diván/ con Juan/ en el colchón/ con Ramón/ en el canapé/ con José, / en la silla/ con Medinilla, / en el suelo/ con el que yo quiero, / pegada al muro/ con el lindo Arturo, / y en la gran chaise-longue/ con Juan, con José, con Medinilla, / con Arturo y con Ramón. ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!/ Yo me quiero casar,/ ¿me han oído?/ me quiero casar con un mocito, con un militar,/ con un arzobispo, con un general,/ con un macanudo de macanear y con veinte mocitos de Portugal.

En ese punto, la obra sienta las bases de la tragedia de Federico. Lucy, la directora, emplea el recurso del triángulo amoroso para enfrentar a Federico y Leonardo, un pandillero rival, por el amor de Rosita. En la última parte vemos el duelo que inevitablemente conlleva a la

[Escriba aquí]

muerte de ambos personajes, imagen que al igual que el resto de la obra es interpretada mediante una polifonía de voces con más de veinte actores en escena y que cantan y repiten la palabra “sangre”, dando giros en espiral alrededor de los duelistas, hasta que los dos caen al piso.

Al final, Daniela sale de nuevo interpretando a la madre frustrada y triste en el funeral de su hijo y utiliza a Lorca para cerrar la imagen desde el fondo del escenario:

con un cuchillo, / con un cuchillito, / en un día señalado, entre las dos y las tres, / se mataron los dos
hombres del amor. / Con un cuchillo, / con un cuchillito / que apenas cabe en la mano, / pero que
penetra fino / por las carnes asombradas, / y que se para en el sitio / donde tiembla enmarañada / la
oscura raíz del grito.

Las luces se apagan, Daniela se queda estática y la Luna Roja sale de nuevo a cerrar la obra con el poema ya escuchado: “¿madeja, madeja que quiere hacer?” Las luces iluminan el escenario y hay aplausos por varios minutos, Daniela, Mario, Steven, Amatista y Anthony adelante del grupo sonríen y todos hacen la venia. Un líder comunitario al lado mío comenta: “Yo pensé que esto era otra de esas obras de colegio, pero estos muchachos me sorprendieron, muy buena forma de contar una historia”.

Trayectoria de Daniela y su práctica en Arriba el Telón

Daniela, en los ensayos, presentaciones y actuaciones de Arriba el Telón, ha mostrado pasión, disciplina y liderazgo en la práctica teatral. Desde los nueve años ha estado vinculada al teatro, primero en el colegio y luego en Arriba el Telón. Reconoce que su práctica le ayudó a tramitar la timidez en la infancia. Califica al teatro como algo muy importante en su vida, así sus aspiraciones profesionales vayan en una dirección diferente dentro de las humanidades:

[Escriba aquí]

Yo era una persona muy tímida antes de entrar al grupo. Incluso en el grupo de teatro yo no tenía amigos, pero pues era muy distante de las personas, no me gustaba salir, tenía uno o dos amiguitos y ya con ellos hablaba todo el día, todos los días. Yo no hablaba con nadie más, no me gustaba opinar, no me gustaba hablar en público. El teatro me ayudó mucho a eso porque yo me reprimía mucho las cosas que yo pensaba, mi opinión nunca la decía yo siempre era de las que callaba todo y el teatro es al contrario, es algo que uno debe hacer, es levantar la voz, es opinar, dar a conocer lo que piensas, lo que sientes y pues eso es lo que me gusta mucho porque creo que el teatro a mí me ayudó a enfocarme mucho en lo que realmente quiero, lo que realmente me agrada, que es la comunicación social.

La timidez de Daniela engloba su situación emocional infantil en donde confluyeron cosas como la ausencia del padre durante los primeros años de vida, la migración a Nariño a la casa de los abuelos maternos a temprana edad y la convivencia en el cabildo indígena al que pertenecía su familia. Regresó Cali a raíz de amenazas contra la integridad de la madre.

Yo nací en Cali, pero cuando yo era bebé, mi mamá se fue a Pasto con mis abuelos maternos y viví allá con ellos dos años, mis dos primeros años de vida y el tercero lo viví en el cabildo indígena en el Cauca, porque mi familia pertenece de alguna manera al cabildo. Mi mamá se devolvió a Cali por amenazas, ella hablaba en una emisora y nos tocó devolvernos a Cali y desde entonces hemos vivido en Terrón. Yo no cambio Terrón. A mí me encanta esto porque puede estar haciendo mucho calor, pero aquí siempre ventea, a la hora que sea siempre hace viento y está muy fresco, en general yo creo que es muy fresco y cuando uno va a ir abajo, que normalmente los que viven acá en Terrón... uno dice vamos para Cali, que es abajo pues uno siente mucho la diferencia y el cambio de clima a comparación de acá.

Aquí en Terrón siempre he vivido con mi mamá y mi hermana menor. Yo conocí a mi papá cuando yo tenía como 5 años más o menos, fue la primera vez que yo conocí a mi papá, ya consciente. Entonces ya pues nunca fue mi papá nunca lo he sentido como mi papá. Yo siempre he tenido presente a otras personas, mis tíos sobre todo han sido como esa figura paterna que yo siempre he tenido, sobre todo mi tío John él es el hermano menor de mi mamá, pero él vivía conmigo entonces

[Escriba aquí]

yo siempre lo veía a él como un papá. Cuando yo conocí, a mi papá, le decía su nombre, Daniel, yo le vine a decir a él papá cuando cumplí 15 años.

Para Daniela, el encuentro con el teatro fue una oportunidad para tramitar estas tensiones que se manifestaban en con una inhibición de la palabra y del cuerpo y que, en la interacción escolar, lejos de disminuir, se incrementó por la intimidación que sufrió en varios momentos de su vida.

En mi primer cambio de colegio, me topé con unos compañeros, unas niñas [repite con insistencia]. Yo tenía dos amiguitos, pero me volví amiga de ellos porque ellos se dieron cuenta de lo que estaba pasando, y era que después del descanso yo iba al baño y las niñas me encerraban en el baño. Entonces pues yo no podía hacer nada, eran niñas más grandes que yo, eran de mi salón, pero pues, eran más grandes que yo, pero pues yo era muy pequeña y la profesora no me creía y a mí me daba miedo decirle a mi mamá.

Entonces yo un día, yo recuerdo que les pregunté por qué me encerraban y ellas me dijeron de que era porque yo era muy buena, que yo sacaba siempre 5 en los trabajos, que porque yo siempre era la primera en responder. Entonces, me acuerdo que deje de responder, que deje de hacer tareas, que deje de hacer muchas cosas y ellas dejaron de molestarme.

Yo creo que fue en tercero de primaria, yo creo que, en 2010, tenía unos nueve u ocho años, más o menos Y yo pues no, no salía, yo no salía a recreo y no hacía mucho, llevaba las tareas, pero no participaba en clase. Pero las niñas de todas maneras me molestaban, me decían cosas como enana cosas así, se burlaban de mí y recuerdo mucho que en una ocasión una de esas niñas me empujó y yo caí sobre mi brazo y me fisure el codo, me fisure el codo y pues no con más miedo yo no dije nada, ¡no profe es que me caí! eso fue lo que le dije a la profesora porque me daba miedo decirle ¡vea que la niña me empujó!

Yo empecé teatro en el colegio por esa época, mi mamá me dijo entre. Y yo le dije ¡No má, qué pena, además ahí van a estar muchas de las niñas! Y mi mamá que entre. Y yo entré y Fernando [profesor de teatro en el colegio que pertenecía también a Arriba el Telón] sí se dio cuenta muy

[Escriba aquí]

rápido de que yo no iba con las niñas. Entonces él me puso a hacer algo ahí solita en la obra de teatro creo que era El Principito, yo trabajé con un niño. Entonces él hacía del Principito y yo hacía de flor y trabajamos juntos en eso, pero pues yo acá y el niño allá y las niñas estaban en otras escenas.

Ya en cuarto y quinto ya me empecé a involucrar más directamente con los niños y luego ya en sexto me puso a trabajar en un grupo de niñas, yo también lo hacía para no sentirme tan sola y él fue el que se dio cuenta de eso porque él me preguntó “¿Qué, vos no te hablas con las niñas?” y yo le dije que “no, yo no hablo con las niñas”. Entonces él me dijo: “Ah, bueno listo. Entonces ya sé”. Entonces me puso a trabajar y cuadró todo para que yo no trabajara con ellas, así como de una.

Con Lucy en Arriba el Telón fue diferente, porque yo ya tenía un poco más de confianza. Yo estaba en séptimo de secundaria cuando entré aquí y yo ya tenía una mejor amiga en el grupo que es Sofía [otra de las participantes que continua en Arriba el Telón]. Ella fue la que me dijo, de hecho, yo entré fue por ella, porque Fernando ya me había dicho ¿por qué no entras a Arriba el Telón?” Y yo le dije: “no porque a mí me da pena ir sola”, entonces Sofía entró y ella me dijo “entremos” y yo “¡Bueno entremos!”

Al principio no decía nada, pero Fernando siempre me decía “¡pero vos sabes hacer esto!, ¿por qué no decís que vos sabes? ¡Vea, tal juego diríjalo!” Entonces en los ejercicios Fernando siempre me ponía de ejemplo, “¡Miren como Daniela hizo tal cosa, es que Daniela dijo tal cosa, Daniela diga tal texto, haga tal imagen!” Entonces él siempre me tomaba como de referencia y yo como que me ponía como muy nerviosa, pero pues lo hacía porque él ya había sido mi director entonces entraba en esa confianza y en eso y pues ya eso fue.

Esta descripción que ofrece Daniela de sí misma, como una niña temerosa en el ensayo teatral y en la vida cotidiana, que lentamente gana confianza en los ensayos teatrales lo que le permite desarrollar confianza en sí misma, es clave para comprender la importancia del papel del teatro en la vida de niños y adolescentes en contextos marginados. Al igual que en el caso de Rojo, el teatro es una oportunidad para ganar reconocimiento y diferenciarse entre sus pares.

[Escriba aquí]

La incursión en el teatro para Daniela fue la forma de desarrollar su voz, de proyectar su cuerpo y con esto comprender que la timidez podía ser desplazada en favor de un trabajo de liderazgo en el mundo artístico. Lo que converge de nuevo en la pedagogía de transformación (Baron Cohen, 2015), que para Daniela ha sido palpable desde que inició en el teatro, hasta llegar a ser líder en Arriba el Telón

Al igual que en el oriente de Cali, la ladera es una franja estigmatizada y con relativa poca atención sobre la agencia juvenil. Casi que, en espejo en relación con la historia de Rojo, Daniela relata una forma en que la intervención teatral opera sobre los modos de identificación y las disposiciones corporales de los participantes. Daniela muestra una forma de desarrollar estas características coreográficas a través de la práctica teatral, como lo veremos a continuación.

Montaje de Luna Roja en Arriba el Telón

Los ensayos de Luna Roja se realizaban tres veces en semana y, a veces, hasta cuatro. Cada ensayo duraba tres horas y Lucy se encargaba del proceso. Ella nunca faltaba, siempre estaba a tiempo para empezar la clase y era la última en marcharse. Con esta disciplina de la animadora, ser líder dentro del grupo no era tarea fácil. Daniela asumió de manera tácita una función de liderazgo un poco más comprometida que el resto de los líderes, que eran en ese momento Amatista, Gilene, Mario, Steven y Anthony.

Daniela siempre se mostraba interesada en los procesos del grupo de compañeros. Apoyaba en muchas clases con el calentamiento, proponía juegos teatrales y de expresión corporal antes de iniciar el ensayo y con mucha frecuencia hablaba con Lucy sobre la obra. Ella llevaba ideas apuntadas, conversaba mucho sobre las imágenes y descifraba hasta en el último detalle cada escena de la obra.

[Escriba aquí]

Cuando Lucy sugería un cambio en la escena, Daniela generalmente era la primera en ensayar dichos cambios y motivaba al grupo a experimentar los cambios propuestos. Para el estudio del guion, Daniela mostraba rapidez para memorizar sus líneas y las de los otros actores. La mayoría de los líderes tenían esa cualidad, lograban memorizar con rapidez los textos del guion que Lucy proponía.

Con frecuencia en los ensayos, Daniela repetía las partes más difíciles del guion y acompañaba estos pasajes con una propuesta de movimiento corporal. Ella estudiaba el texto y buscaba las expresiones faciales más acordes con la situación emocional del personaje. Exploraba también figuras y posiciones con las manos, introducía imágenes que reforzaran el texto e incluso pensaba si era mejor en ciertos momentos musicalizar el guion o hablarlo. Por ejemplo, Daniela tuvo mucho que ver en la musicalización del poema tomado de Retablillo de Don Cristóbal.

El temperamento de Daniela con el grupo quedó en evidencia el día en que una niña de, más o menos, ocho años entró al grupo a ensayar. La niña llegó temprano en compañía de la madre, la abuela y un tío. Primero hablaron con Lucy, quien les explicó la dinámica de las clases y dejó que la niña entrara al calentamiento. Cuando el trabajo por grupos empezó, Daniela acogió a la niña y le explicó casi toda la clase cómo debía pararse, cómo hablar y le ayudó a que, en la última parte del ensayo, realizara su presentación junto con el resto del grupo. Al final del ensayo la niña se fue corriendo con una sonrisa en su rostro.

En los ensayos siguientes Daniela siempre saludaba a esta niña con especial afecto y detenía el ensayo para sugerirle cambios en la postura. Tal vez, esta acogida de Daniela a la niña se corresponda con una identificación de su propia trayectoria vital y con la acogida por parte de Fernando y Lucy cuando inició su práctica teatral. En términos prácticos, esta

[Escriba aquí]

actitud de Daniela permitió que la niña llegara hasta el final de la temporada con Arriba el Telón y se presentara en las fechas importantes de la obra.

Aunque la estructura del Teatro Esquina Latina no permite que un líder asuma la dirección de una obra y Lucy siempre deba estar en Arriba el Telón, Daniela ha buscado una forma de acomodarse en esta estructura piramidal y aportar desde su deseo de liderazgo a la obra. El ambiente de competencia, compañerismo y aprendizaje está balanceado en la figura de Lucy, quien, a su vez, garantiza que se respete la estética de Esquina Latina en los montajes, con cosas como el guion basado en la obra Bodas de sangre de García Lorca y en la técnica teatral que domina.

Daniela comprende las posiciones dentro de la estructura administrativa de Esquina Latina, pero ha reinterpretado su función de líder y se posiciona como par ante Lucy, en una actitud de trabajo y de respeto hacia ella y hacia el resto del grupo de líderes y estudiantes. Siempre pensando en función de darle valor estético a la obra que está montando. Gilene, una de las líderes la define bien cuando dice: “¡Daniela cuando quiere es complicadita!”

Para Daniela, la importancia de Arriba el Telón en su vida queda resumida en el siguiente testimonio, en el que habla de la proyección del grupo a futuro y de su sostenibilidad.

Entonces los que estamos nos estamos esforzando para que los nuevos se empoderen de este proceso, se llenen de él y lo amen tanto como nosotros lo amamos. Y esto lo hacemos es con imágenes, con autoridad de decidir y ese amor para que, si en un futuro nosotros faltamos, pues ya el grupo no quede sin bases, que el grupo tenga alguien más ahí que pueda sostenerlo.

Daniela al hablar del futuro del grupo, utiliza el concepto de empoderamiento³⁵ para referirse al trabajo que realiza con los estudiantes más jóvenes de teatro. Con esta palabra, Daniela resume el sentido de la agencia, al autoidentificarse como una persona capaz de “sentar bases” artísticas y transmitir “autoridad”. A la vez este empoderamiento incluye el performance político porque deposita la fuerza de la acción en “las imágenes” teatrales y personales. Desde la perspectiva de Esquina Latina el empoderamiento hace alusión a la animación sociocultural en donde los procesos son gestados a través del trabajo colectivo.

El repertorio de Arriba el Telón

Al igual que Daniela muchos otros estudiantes de Arriba el Telón llevan años de práctica teatral y están en capacidad de interpretar personajes protagónicos. Mario, que interpretó a la Luna Roja, por ejemplo, tiene la capacidad de transformar su figura delgada y su presencia tímida en la interacción cotidiana, en una voz potente que guía artísticamente el desarrollo de la obra. Su confianza en escena y su nivel técnico hace de Mario un referente para los jóvenes que llevan un recorrido menor dentro del grupo.

Mario es un joven de 21 años, nació en Cali, vive con sus padres en Terrón Colorado y trabaja como auxiliar contable desde el 2018 cuando terminó una carrera intermedia. Al igual que Daniela, Mario fue objeto de intimidación escolar por mucho tiempo, a raíz de esto tuvo episodios de depresión con síntomas de minusvalía y encontró en Arriba el Telón el primer espacio de socialización donde no era juzgado y donde su

³⁵ Empoderamiento es una categoría comúnmente utilizada en el ámbito sanitario para referirse a “la habilidad de la gente para comprender y controlar las fuerzas personales, políticas, sociales y económicas para tomar decisiones que mejoren sus vidas” (Zimmerman 1988), o para referirse al “poder que ejercen los individuos sobre sus propias vidas, a la vez que participan democráticamente en la vida de la comunidad (Rappaport 1987). Esta categoría tiene una semejanza con la ‘agencia’ puesta en consideración en este trabajo. Esta similitud es útil para comprender las posibilidades de intervención en salud pública con teatro, pensando en los efectos sobre la agencia.

participación resultaba interesante para sus pares. Desarrolló con el teatro otro sentido de sí mismo, al entender que su cuerpo y su voz podían elevarse sin ser objeto de burlas.

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 yo 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.

La intimidación escolar es un antecedente observado con más frecuencia en Arriba el Telón que en Casa Naranja. Gilene, por ejemplo, se retiró de Bellas Artes en donde estudiaba teatro a causa de la intimidación y el acoso de la cual fue objeto.

Es que, en la entrevista, un *man*, me acuerdo mucho de él, yo estaba muy nerviosa, y el *man* me hizo “pam, pam, pam” en una ventana, yo estaba al lado de la ventana 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 así con cara de malos y yo corría, me daban besos, me veía en cualquier parte y me daba 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 es una joven de 21 años de edad, su familia es originaria de El Bordo, Cauca y en sus padres ha tenido el ejemplo de la práctica artística. El padre es bailarín y ha estado en giras con una compañía de la ciudad y la madre, cantante aficionada. Lleva vinculada a Arriba el Telón 11 años y la práctica teatral le ha servido como estrategia de socialización y contención. Durante el periodo que estuvo vinculada a Bellas Artes, no participó en el grupo de teatro, Lucy la recibió de nuevo cuando renunció a su formación profesional.

Ella a mí me ha aconsejado mucho, yo he llegado acá llorando y ella “venga para acá, ¿qué le pasó?” y a veces uno le cuenta sus cosas porque uno ya está, o sea, ella además de ser una directora es, no voy a decir una súper amiga, pero es muy buena directora y es muy buena para aconsejar. Ella no nos

[Escriba aquí]

dice “ay venga que está llorando yo la abrazo”, no, ella es “haga esto, haga lo otro por su vida” “yo entiendo esto, yo entiendo lo demás”. 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.

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

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 así 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 y bueno, todo. Es como empezar a ver las problemáticas de las comunas, es como empezar a ver, a interesarse un poco más.

La mayoría de niños y jóvenes de Arriba el Telón comparte la visión del grupo como un espacio de formación que les ha aportado muchas cosas adicionales aparte de la formación artística. Nicole por ejemplo que es una estudiante de 14 años y lleva vinculada al grupo menos de un año, ve en el teatro una posibilidad de “ser menos tímida”. Ella entró al grupo con la idea de mejorar su interacción con las personas y poder hablar en público. Nicole estuvo en la gala final de Luna Roja y pudo interpretar un personaje menor, pero que aparecía en primera línea sobre el escenario.

[Escriba aquí]

Otros estudiantes como Manuel y Luis están interesados por la música y llevan sus guitarras a los ensayos. Lucy los proyecta como los músicos del grupo y, de hecho, fueron claves en los ensayos de las canciones de la obra. En la gala final ellos tocaron junto con los músicos profesionales de Esquina Latina las cinco canciones del repertorio flamenco de la obra.

Al igual que en Casa Naranja, la movilidad del grupo es alta y algunos niños no regresan al proceso. La deserción, según Lucy, está asociada a que muchos niños y jóvenes no se enganchan con la disciplina del ensayo. A otros en sus hogares no les dan más permisos, ya sea por el temor de los padres a los toques de queda que organizan los grupos ilegales del sector o porque hay un estigma sobre la práctica teatral. Lucy narra que en varias ocasiones los padres le han dicho que con el teatro sus hijos “pierden tiempo” y “corren el riesgo de volverse maricas”.

A pesar de esto, Lucy, como directora del proceso, siempre está atenta con los horarios y el buen desempeño de la clase, porque siempre hay estudiantes que van “así llueva o truene”. Para ella el teatro es un proceso serio que demanda disciplina, resistencia para ganar talento y permanecer activo en las obras. En ese sentido, el ambiente en Arriba el Telón es competitivo y las posiciones en el interior del grupo reflejan también la estructura piramidal del teatro en donde cada puesto es ganado a través del ensayo y el trabajo actoral.

Performance y relaciones políticas en Arriba el Telón

La descripción de Daniela del proceso de Arriba el Telón como algo importante que debe transmitirse a los más jóvenes para que lo sostengan con amor y dedicación, coincide con lo planteado por Rojo cuando dice que la Casa Naranja debería ser una amplia red de teatro.

[Escriba aquí]

Esto resuena de nuevo con el concepto de ósmosis (Boal, 1995), pues Daniela está haciendo referencia a los principios que se han transmitido entre los estudiantes de Arriba el Telón, generación tras generación y de los cuales ella misma se siente beneficiada.

Para Daniela, Arriba el Telón es un lugar de ensayo, donde se aprende a actuar, pero también a afrontar las dificultades de la cotidianidad y se puede ganar muchas habilidades para la vida. La forma de asumir la práctica teatral dista mucho del juego planteado en Casa Naranja, pero asume un compromiso con la lúdica en la medida que la ficción se pone al servicio tanto de los intereses artísticos del grupo, como de las inquietudes de los estudiantes. Esto se relaciona con lo planteado por Orlando en el segundo capítulo cuando define la animación sociocultural como un proceso comunitario fundamental de Esquina Latina.

Este concepto de ‘animación’ destaca no solo una estrategia pedagógica, sino que también refleja la posición política de Esquina Latina, que tanto Lucy y Daniela como los otros líderes transmiten en su actuar artístico cotidiano. Dentro de la búsqueda del salto poético en la obra Luna Roja, se engloba una forma de hacer teatro que resume la cotidianidad del barrio, el interés por los grandes autores y la responsabilidad de enviar un mensaje a la comunidad a través del arte, que haga eco en sus vidas cotidianas.

Daniela en su trayectoria con Arriba el Telón ha aprendido que, el teatro y la búsqueda de ese salto poético en los ensayos, le ha permitido no solo transformarse a sí misma, sino servir como agente de cambio y transformación para sus compañeros, mediante el ejemplo o lo que ella denomina “empoderamiento de los más jóvenes”.

La capacidad reflexiva y comunicativa que Arriba el Telón ha moldeado con su público (Flynn y Tinius, 2015), se ve en el esfuerzo para que las presentaciones salgan limpias, serias, profesionales e impacten a la audiencia. Por ejemplo, en Luna Roja, la [Escriba aquí]

violencia que ha afectado a Terrón se muestra a través de la dinámica de las pandillas, la herencia de odios y responsabilidades criminales en los personajes que superan su capacidad de elección y la belleza y pertinencia de los versos de Lorca logran producir una reflexión acerca de la situación del barrio, sin convertirse en una apología a la violencia.

Las clases de teatro de los procesos de base comunitaria en Esquina Latina son gratuitas y el proceso de formación profesional, aunque es difícil y limitado, también es gratuito. Sin embargo, la permanencia de Esquina Latina está garantizada en las comunidades por la gestión de recursos internacionales. Aunque esto enmarca a Esquina Latina en un modelo de producción con metas y estrategias claras para cada proyecto, los grupos de base comunitaria han logrado balancear estas fuerzas y crear obras que están a medio camino entre el sello de Esquina Latina y su necesidad creativa y expresiva.

Arriba el Telón lleva más de treinta años funcionando de manera ininterrumpida y ofrece a niños y jóvenes como Daniela la posibilidad de actuar, interactuar entre pares y presentarse ante auditorios grandes, como también ver obras profesionales de teatro en la sede central en donde se interactúa con otro tipo de públicos y otro tipo de códigos sociales. El estudiante de Esquina Latina tiene la opción de ver la práctica teatral como un trampolín para sus proyectos de vida y movilidad social.

Como resultado ético y político, la historia de Daniela y su construcción de vida se interconecta con la vocación profundamente sentida de transmitir lo que experimentó como un efecto liberador del teatro a otros niños y que estos continúen el trabajo cuando ella no esté vinculada. En su opinión, fue el teatro lo que la impulsó a creer que podía navegar a través de dificultades como su timidez y así alterar el sentido de imposibilidad profundamente arraigado y naturalizado en la infancia.

[Escriba aquí]

Conclusiones

Al documentar etnográficamente las experiencias de Rojo y Daniela y a partir de otras voces de niños y jóvenes en los márgenes de Cali, este capítulo traza la renegociación de la agencia y sus transformaciones a través del arte en el caso de Casa Naranja y Arriba el Telón.

En su relato de un gimnasio de boxeo en el gueto de Chicago, Lóic Wacquant 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.

Para Wacquant, es a través de “*una doble relación de simbiosis y oposición con el vecindario y con las sombrías realidades del gueto que el gimnasio se define a sí mismo*” (2006: 17, énfasis en el original). Asimismo, el sentido (plenitud) y misión social del espacio de Casa Naranja y Arriba el Telón, se constituye en oposición a las realidades circundantes y “la estructura de oportunidades de vida que ofrece –o niega– el sistema local de reproducción y movilidad social” (Wacquant, 2006: 18).

En estos dos casos, las configuraciones de fuerzas y vectores de diferencia que se cruzan, por ejemplo, la escuela pública, el estigma racial, la vigilancia policial, la precariedad socioeconómica, el desempleo, la violencia y las economías callejeras ilícitas, contribuyen a reducir el sentido de posibilidad y a fortalecer las limitadas vías de movilidad social y existencial para los jóvenes marginalizados de Cali.

De manera similar a la historia de Rojo y Daniela, para muchos de los jóvenes participantes de estos procesos, las coreografías teatrales brindan un espacio alternativo a [Escriba aquí]

otras localizaciones y posiciones en sus trayectorias en las que se ponen en acción diversas prácticas y 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.

Rojó y Daniela son casos “exitosos” de estos procesos. Sin embargo, algunos niños 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 niños se sintieron atraídos o empujados hacia otras actividades y fuerzas sociales del barrio.

Esto es problemático ya que el interés por el desarrollo personal 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, llenas de disrupciones y emergencias cotidianas que se experimentan en las vidas precarias de los márgenes urbanos. Incluso con la presencia de intervenciones comunitarias creadas desde dentro del vecindario y dirigidas por algunos de sus residentes, los problemas estructurales obstaculizan las posibilidades de una asistencia más regular para muchos de los jóvenes.

Este capítulo muestra cómo la las coreografías teatrales con niños no es solo un ejercicio de entretenimiento, sino que, a través de la alegría, el ensayo y la imaginación, se contribuye a la reconstrucción de la agencia del niño y el joven, a la transformación de las aspiraciones sociales y a un sentido de posibilidades para su futuro. La pedagogía de Casa Naranja y de Arriba el Telón, también reconfiguran las relaciones de poder que ejercen sobre los niños los adultos dentro de sus hogares o las instituciones de las escuelas públicas.

[Escriba aquí]

La inclusión de las voces de los niños en el texto final de cualquier obra de Casa Naranja, así como su participación activa y la traducción de sus vivencias cotidianas en Arriba el Telón, generan la posibilidad de comprensión y reconocimiento de que sus ideas son tan valiosas como los de los adultos.

En términos de Cox, las prácticas y compromisos de los jóvenes con la pedagogía de Casa Naranja y Arriba el Telón crean un juego performativo de espejos entre el entorno que ejerce la opresión estructural y los niños capaces de transformarse constantemente a través del teatro y a través de su 'función multiplicadora'. Ejemplo de esto es la oración la final de cada clase en Casa Naranja: 'Todo lo que me transforma a través de mis acciones; ¡Vive, sana y beneficia a otras personas!' Este mantra reiterado destaca el potencial de cambio de forma de este conjunto particular de coreografías de Casa Naranja.

En Casa Naranja, el formato unidireccional y vertical de la mayoría de las intervenciones en Cali se modifica por una bidireccionalidad bastante horizontal que busca intencionalmente la participación activa y el proceso dialógico de transmisión de conocimientos entre profesores y estudiantes en el teatro. Pero también genera interés por enseñarlo y transmitirlo a otros (alumnos a alumnos) y desplegarlo en otros espacios comunitarios y sociales fuera del teatro.

En Arriba el Telón, aunque existe una estructura piramidal y una compleja red administrativa que sustenta económicamente al teatro. El grupo ha logrado balancear esta característica y darle espacio a la creatividad, al desarrollo corporal y a la imaginación de los participantes. Así el sello final esté atravesado por la estética expresionista de Esquina Latina, los estudiantes pueden experimentar el teatro como actividad profesional y ver en la sede principal un espejo a través de la historia vital de animadores como Lucy, quien también fue estudiante en estos grupos.

[Escriba aquí]

Los efectos de las coreografías teatrales sobre los estudiantes pueden clasificarse en generales, que son aquellos relacionados con un cambio actitudinal frente a la vida. Artísticos, que son observables en las presentaciones, en la capacidad de los estudiantes de memorizar textos, improvisar escenas e interactuar en grupo frente a un público. Y específicos, que en el caso particular de estos tetaros están relacionados con el control de síntomas de problemas emocionales e incluso trastornos psiquiátricos como la enfermedad bipolar y los trastornos adaptativos asociados a la intimidación escolar.

Una categoría adicional de los efectos de estas coreografías, son aquellos observables durante las prácticas, y que no son reconocidos por los mismos estudiantes. En Daniela, por ejemplo, las disposiciones corpóreas, la capacidad de impostar la voz y desarrollar diferentes formas de hablar según el entorno, son cualidades que, en términos de los capitales, son transferidas por homología al campo de la comunicación social, carrera que estudia actualmente. Estas habilidades le dan mayor confianza para hablar en radio, presentar un programa, realizar una crónica y, en general, proyectar información a un público.

De acuerdo con la conversación con Karen, Lucy y otros profesores, la calma que muchas veces los estudiantes muestran en diferentes escenarios, refleja una confianza en sus propias actuaciones y posibilidades de éxito, así como una orientación de apertura hacia los demás y nuevas posibilidades académicas y laborales. Tanto Rojo en Casa Naranja, como Daniela y Anthony en Arriba el Telón, por ejemplo, pasaron las pruebas universitarias y son estudiantes activos de carreras relacionadas con las humanidades y el arte.

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 de estar
[Escriba aquí]

expuesto a diferentes composiciones sociodemográficas de estudiantes y personal, así como rutinas y ritmos de trabajo. Este movimiento hacia la universidad también implica un sentido de orientación y un movimiento existencial dirigido hacia el futuro (Hage, 2005).

Aunque no todos están vinculados a la universidad, en los dos teatros los estudiantes encuentran personas que han estado expuestas a otras formaciones y lugares. Tanto Karen como Lucy, por ejemplo, terminaron una formación universitaria, que en el caso de Lucy es doble porque estudió arte dramático y psicología. Estas profesoras o animadoras culturales han adquirido otro tipo de capitales que permiten mostrarle a los estudiantes diferentes visiones de la vida.

Aunque las formas de trabajo de ambas difieren en lo cotidiano, pues en Casa Naranja el proceso mismo es garante de sí, mientras que en Arriba el Telón Lucy es reconocida como garante del proceso, se asemejan en la capacidad de forjar la confianza suficiente para sostener la dinámica de trabajo teatral desde la figura de autoridad que no es represiva, ni punitiva. La voz de cada una de ellas se escucha en el ensayo y es valorada por su experiencia y voluntad de trabajo con los estudiantes.

El espacio mismo de los ensayos permite una disposición especial para la práctica teatral. En Casa Naranja las dimensiones del segundo piso donde está la tarima, permiten un encuentro cercano entre estudiantes y profesores, lo mismo ocurre en el quiosco donde ensaya Arriba el Telón. El trabajo uno a uno brinda a los estudiantes una experiencia personalizada que, en sus contextos de socialización inmediatos como la escuela, es muy difícil de obtener.

Es más factible que los estudiantes coleccionen experiencias violentas en espacios como la escuela y el barrio, mientras que en los teatros encuentren experiencias tranquilas y honestas de aprendizaje. El sentido relacional entre los contextos violentos de otros
[Escriba aquí]

espacios y los pacíficos del teatro hacen valorar positivamente la formación teatral y marcar afectivamente las habilidades desarrolladas.

En ese sentido, las coreografías teatrales producidas en estos teatros constituyen estrategias 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 de estos teatros frente a su entorno social. De la misma manera que Wacquant (2006) plantea el espacio pugilístico como una 'isla de virtud' o Wade plantea el Hip hop como una estrategia de movilidad, 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 la agencia infantil y juvenil se ve transformada en los teatros. Las disposiciones físicas entorno a la actuación que hemos visto en los estudiantes del teatro, muestran en las coreografías teatrales una crítica al entorno, al mismo tiempo que generan un conjunto de disposiciones que orientan otros sentidos de vida, que están por fuera de la lógica habitual en el entorno de reproducir un sistema de relaciones violento.

Resumo todas estas disposiciones en la figura de la banda de Möebius, que performáticamente conecta en un continuum, el conocimiento incorporado adquirido a través de diferentes campos sociales en la trayectoria vital, con la imaginación, creatividad y mimesis de la ficción teatral. La posibilidad performática del teatro no solo está presente en estos espacios del ensayo teatral, algunas actividades de los teatros llevan a los estudiantes a la calle y establecen otro tipo de relaciones con el vecindario como lo veremos en el capítulo IV.

[Escriba aquí]

Capítulo IV

Teatro en las calles: las relaciones barriales de Casa Naranja y Esquina Latina

Introducción

Las actividades comunitarias de los teatros Casa Naranja y Esquina Latina no se limitan al espacio del salón de ensayo, cada uno de ellos tiene una actividad con la que involucran a los habitantes del barrio en donde están localizados. El ‘Desfile de la luz’ es un evento organizado por la Casa Naranja para celebrar su cumpleaños. Cada 7 de agosto el teatro sale a las calles de los barrios vecinos a festejar con zancos, disfraces y música un año más de trabajo artístico.

Por su parte, Arriba el Telón realiza los ‘Mapas andantes’, un taller mediante el cual los estudiantes recorren las calles de sus barrios, entrevistan a sus vecinos y reconocen su entorno para obtener datos sobre la dinámica comunitaria que sirvan como inspiración para sus obras de teatro. Al final del año, Arriba el Telón organiza una presentación de sus obras de teatro en donde los habitantes del barrio pueden ver sus realidades con la fuerza narrativa y el salto poético que ofrece este grupo de teatro comunitario.

Desde la perspectiva del performance político, estas actividades que ambos teatros realizan por fuera del sitio de ensayo, están asociadas con: la necesidad de transmitir a la comunidad una crítica de la cotidianidad, el deseo de permanecer vigentes en las narrativas populares del barrio y la búsqueda de nuevos públicos y estudiantes interesados en el teatro. En ese mismo sentido político, la comunidad responde a los teatros con su participación en

[Escriba aquí]

estas actividades, lo cual crea un ambiente de diálogo que trasciende el sentido estético del teatro y realiza la función social en los dos lugares.

Este capítulo está dedicado a estos eventos comunitarios en donde no existe la cuarta pared, sino una relación cálida y directa con el público en las calles. Los efectos de estos eventos sobre los estudiantes de teatro redundan en la agencia que (re)construyen a través del ensayo teatral porque permiten una apropiación única del espacio público a través del arte. En la comunidad estos eventos también tienen unos efectos sobre la cotidianidad, porque irrumpen el espacio del barrio con mensajes de convivencia, solidaridad y unión a través de las artes.

VI. I. El Desfile de la luz en Casa Naranja

Las calles de El Poblado están particularmente cálidas y húmedas en esta noche de principios de agosto. El calor tropical se convierte en polvo y el cemento cubre las calles estrechas y sinuosas del barrio.

Al frente de la puerta de una vieja casa barrial, dos policías se paran amenazantes. Sus uniformes verdes y su actitud de pocos amigos desvían la ruta de los transeúntes a la vez que atraen miradas de los vecinos curiosos. Los policías golpean la puerta cada vez más fuerte y gritan a los cuatro vientos que cumplen con una orden de desalojo. La puerta tiembla y de un golpe la derriban, dentro una tímida joven pareja está abrazada. El joven les ruega a los policías que no los desalojen, la mujer llora y le pide a su esposo que pague los meses de arriendo vencidos.

De no ser por la romería ocasionada por la escena del desalojo, el barrio hubiera pasado la noche tranquilamente. Pero alrededor de la joven pareja y los policías había una

[Escriba aquí]

espontánea tribuna de personas. No solo en la calle, sino también en las terrazas y balcones de las casas aledañas varias personas estaban asomadas para ver el desenlace de estos personajes. Una cinta de seguridad amarilla había sido puesta en la calle para impedir que carros y motos ingresaran por la estrecha vía, pero el tumulto era cada vez más grande y la cinta terminó cediéndoles el paso a las personas.

La joven pareja y los policías son personajes de la obra de teatro popular *Domitilo el rey de la rumba*, que está de visita en la Casa Naranja para celebrar el Desfile de la luz. La obra, traída desde Medellín por el grupo Nuestra gente, muestra a través de una narrativa inspirada en la tradición oral, los chistes de doble sentido y la música afrocolombiana cómo un personaje agobiado por su situación económica sueña que es el inventor del tambor, pero no tiene permiso para tocarlo.

Las aventuras oníricas de este personaje terminan con Dios concediéndole el permiso justo antes de despertar para enfrentar de nuevo sus afugias económicas, solo que ahora la música lo auxilia desde el mundo de los sueños para darle un giro al inminente trágico final y terminar en un baile colectivo de “Colombia tierra querida”, una canción del repertorio popular. Mientras el grupo de actores termina sus diálogos y la noche llega al teatro Casa Naranja, varios grupos artísticos de danza, teatro y música llegan en buses y gualas a las cuatro esquinas del teatro para participar en el desfile.

En la calle hay mucha gente con disfraces de carnaval. Gina usa el disfraz de diabla: un traje rojo enterizo y pegado al cuerpo, los cachos, la cola y el tridente. Liz usa el disfraz de Jovita: un traje azul, flores en la cabeza y un collar llamativamente grande. Otros jóvenes del teatro llevan disfraces de mimos, payasos y juglares. Algunos simplemente tienen pintada la cara de colores y llevan trajes de baile. Iris lleva el equipo de fotografía y

[Escriba aquí]

usa la camiseta de Casa Naranja. Los grupos folclóricos llevan sus trajes de gala y están con sus músicos. Entre cununos, tambores y clarinetes, el ambiente festivo sube de tono.

Rojo vestido como cantante de hip-hop, está listo para una presentación junto a Carlos y Axel, un amigo bailarín del sector. Rojo lleva un pañuelo de seda enrollado en la cabeza, un mono corto de jean con una de sus tiras sueltas y una camiseta y tenis blancos. Su postura corporal segura y tranquila contrasta con la de Carlos que luce ansioso antes de la presentación, y aunque intenta ocultar sus estados emocionales, el movimiento agitado de sus manos y sus hombros ligeramente contraídos revelan la tensión y ansiedad que está experimentando antes de actuar frente a la gran multitud.

Carlos usa pantalones cortos blancos y una camisa negra con una cola larga y un escote bajo que revela su pecho bien formado. Axel, lleva una camiseta negra, pantalones largos y una pañoleta en la cabeza. “Nails, hair, hips, heels” una canción de Todrick Hall, suena en un altavoz en la acera. Rojo y sus amigos salen a la calle y comienzan a bailar sincrónicamente siguiendo los ritmos de la canción.

Los bailarines improvisan repentinamente con movimientos asimétricos, interrumpiendo intencionalmente el curso esperado de la danza. Rojo fija su mirada en el público como si examinara las reacciones, Carlos sonríe con entusiasmo y Axel concentra su atención en el baile. *Purse full, big bills, bitch I'm a big deal...* La canción continúa mientras Rojo y sus amigos aumentan la intensidad del performance.

En la calle estrecha donde está el teatro, unas dos mil personas disfrutamos del show, un cañón dispara serpentinas multicolores al aire y todos los asistentes aplaudimos la

[Escriba aquí]

presentación. Una algarabía ambienta la tarde del miércoles festivo 7 de agosto en el barrio El Poblado.

John, el director de teatro, usa un traje púrpura de juglar, un sombrero adornado con plumas y lleva la cara pintada. Él inaugura oficialmente el desfile y ofrece unas palabras de agradecimiento a la comunidad. Antes de salir al recorrido, el rey del carnaval del año 2019, José Fernando Sarria, entrega la corona a la nueva reina del desfile, Gladys López Donado, una gestora cultural de amplio reconocimiento en la ciudad, quien saluda al público y sube a una carroza dorada, soportada en un triciclo de mercado y se alista para encabezar la caravana.

John toma el micrófono y da la señal de inicio. Una larga caravana liderada por la reina del festival, zanqueros, la gente de Casa Naranja con globos y banderas y un avión de lámina que se mueve con pedales, manejado por un exalumno, quien ahora es profesor de danza, se toman las calles de los barrios aledaños. Todos los grupos de danzas avanzan con sus músicos y el carnaval detiene el tráfico de las grandes calles del barrio y atiborra las pequeñas.

La caravana pasa por los barrios: El Poblado, El Vergel, Antonio Nariño y El Diamante. Los jóvenes de aspecto duro, que por lo demás dominan las calles de estos barrios, sonrían y animan el desfile mientras continúan fumando y bebiendo su licor. En cada esquina, la caravana es recompensada con el aplauso de muchas personas que se asoman a sus ventanas y puertas para verla pasar.

A diferencia de los ritmos callejeros habituales marcados por frecuentes episodios de violencia cotidiana y límites invisibles de control del espacio urbano, esa noche no

[Escriba aquí]

ocurrió ningún episodio de violencia. A diferencia de sus posibilidades de movilidad social que parecen más estancadas por su posición en la base de las jerarquías sociales y raciales, los movimientos juveniles de Casa Naranja en esa tarde de agosto irradiaban sentido de orientación, reconocimiento y alegría manifestada en los bailes y actuaciones.

Para los jóvenes de la Casa Naranja, el desfile es una oportunidad para mostrar las diferentes habilidades artísticas que desarrollan en la práctica cotidiana del teatro. Disfrazados y maquillados, los estudiantes participan de este evento masivo con sus familias, lo cual brinda una posibilidad de reconocimiento. Cielo cuenta al respecto: “Gina me ayudó pintándome una mariposa en la cara, yo vine con un traje de bailarina y mis padres me acompañaron. Yo nunca había estado en una fiesta así, los músicos, los bailes, tanta gente que vino, todo eso me gustó”. Iris que estuvo con la cámara fotográfica durante todo el recorrido, refiere:

Le tomé fotos a todo lo que pude, mucha gente bailando, posando, haciendo muecas, me gusta estar con la cámara en la calle. La fotografía siempre me ha gustado, sino que a veces la cámara no está disponible, pero para el desfile Karen siempre me la presta para que documente el proceso, estas fotos van es para la alcaldía, así que toca hacerlo bien.

Otros chicos que salieron en zancos hacen referencia a lo complicado que resulta andar con el traje y los zancos durante todo el recorrido. Como lo dice el hijo de Valeria –una profesora de teatro–, que con frecuencia va a la Casa Naranja a clases con Daniel: “yo era el que manejaba el muñeco gigante, fue complicado porque hace rato no caminaba con el traje entre tanta gente, pero lo hice bien, el miedo a caerme ya lo perdí hace mucho tiempo”.

[Escriba aquí]

Estos ejemplos de interacción de los estudiantes con la comunidad muestran el sentido de orientación política que John le ha dado al carnaval, en el sentido de tener una práctica abierta y en diálogo constante con la comunidad circundante. Los párrafos siguientes exploran la historia del Desfile de la luz, las acciones que han hecho posible que hoy en día tenga una dimensión de carnaval y las tensiones que existen entre la conservación de la idea original de celebrar un cumpleaños y las acciones para garantizar la sostenibilidad económica del evento. Finalmente, el texto muestra la relación performática entre el desfile como un evento de comunidad y las posibilidades de la agencia entre los estudiantes de Casa Naranja.

Historia del desfile

El Desfile de la luz de la Casa Naranja es un evento que John creó en el año 2011 con la intención de celebrar el cumpleaños del teatro. Aunque la fecha oficial de la fundación en la Cámara de comercio es otra, para John el teatro se fundó un 7 de agosto y por eso escogió esta fecha para realizar la celebración. La actividad no tenía nombre al principio y John y sus estudiantes la promocionaban puerta a puerta como una fiesta de cumpleaños:

Nosotros decidimos hacer un pequeño desfile con los niños del proceso, en ese momento éramos 60 o 70 personas con los niños y todo. Sacamos una bicicleta y ahí llevábamos panales vacíos y nos fuimos de aquí para allá cantando una canción que yo me inventé, la canción decía: “Solo te pido un huevo /un huevo para celebrar/ el cumpleaños de la casa/ más bacana de la ciudad” y la repetíamos y parábamos donde estaban las puertas abiertas, en los negocios y les cantábamos hasta que nos regalaban un huevo y ese era el cuento que teníamos.

[Escriba aquí]

Aunque inicialmente el Desfile de la luz estaba planeado como una celebración de cumpleaños, días antes de la fecha del desfile ocurrió una masacre en los barrios El Vergel y El Poblado. La violencia que siempre está presente en el sector, se había recrudecido y la celebración del cumpleaños del teatro se transformó en una protesta por estos hechos. John propuso el nombre del desfile como un recordatorio del gesto de Prometeo al entregarle el fuego a la raza humana:

Una semana antes mataron a una cantidad de jóvenes en El Vergel, El Poblado y Comuneros, una serie de muertes de jóvenes, pero, así como que uno siente que esta jodida la cosa. Así como ahora que están matando indígenas y uno dice “en el Cauca está jodida la cosa”. Esa fue la sensación. Entonces dijimos, no podemos celebrar el cumpleaños y estar ajenos a esto. Entonces, lo que iba a ser el desfile de cumpleaños de la casa se convirtió en el Desfile de la luz. ¿Y por qué de la luz? Porque era un llamado al respeto de la vida, era llevar la luz como Prometeo nos entregó la luz como símbolo de la inteligencia de los hombres y tales y por eso fue condenado. Dijimos vamos a llevar la luz, vamos porque es un desfile de noche entonces vamos a llevar la luz al Vergel, al Poblado a todos los barrios por donde pasemos. Ojalá no sea este el caso, que no nos vayan a exponer a los buitres a que nos saquen el hígado todos los días, que de alguna forma eso pasa también aquí, simbólicamente (risas).

El desfile de la luz nació entonces como una celebración de cumpleaños que, por un lado, exploraba la fiesta de carnaval que le gustaba a John desde la infancia con los diablitos de diciembre y, por otro, protestaba contra la violencia en el barrio. Esto último implicaba el cruce de las fronteras invisibles del sector, acción que era considerada necesaria pues

[Escriba aquí]

muchos niños vivían en el barrio El Vergel y limitar el desfile a El Poblado para John carecía de simbolismo y de fuerza.

El problema era meternos al Vergel. Del Vergel estamos a cuatro cuadras, pero hay fronteras invisibles, que llevan varias cuadras. Cada cuadra era administrada por un grupo de la venta de microtráfico y todo ese cuento y estaba como el temor de que algo pasara. Entonces que pal Vergel no nos metiéramos y eso era como darle la vuelta al Poblado, pero es que nosotros teníamos niños del Vergel. La idea era pasar más o menos por dónde vivían nuestros muchachos, una cosa corta pero que fuera simbólica. Resulta que uno de los muchachos de acá dijo “No profe, pasemos por la cuadra de mi casa” entonces es como la segunda cuadra del Vergel o tercera cuadra. Entonces ya estamos en la mitad del Vergel eso era como una cosa así peligrosa en ese tiempo. Hoy en día todavía El Vergel tiene una problemática muy tenaz con las fronteras invisibles.

El Desfile de la luz, al igual que el resto de las actividades de la Casa Naranja, nació como un evento autogestionado por John y algunos de los profesores del teatro. Durante cinco años tuvo el soporte logístico del teatro, que realizaba la promoción del evento a través del voz a voz y las redes sociales. Para el año 2018 John gestiona un convenio con la Secretaría de Cultura de Cali, mediante el cual el Desfile de la luz quedó vinculado a las actividades de salvaguarda del desfile del Cali viejo, evento celebrado en la ciudad cada 28 de diciembre.

Con esta acción, el Desfile comienza una nueva etapa de expansión, difusión y participación. Los grupos folclóricos de la ciudad comienzan a asistir y la idea de tener un carnaval propio del oriente de Cali se hace realidad. Para John es claro que en la actualidad

[Escriba aquí]

la celebración de cumpleaños del teatro es lo menos publicitado y que el carnaval del Cali viejo tiene ahora una injerencia directa en la publicidad. Sin embargo, esto garantiza la sobrevivencia del desfile, que siempre ha estado en la cuerda floja por problemas de financiación.

El año pasado este desfile se convirtió en una acción de salvaguarda del desfile Carnaval del Cali viejo y empezaron a sumarse varios grupos y comparsas. La mayoría de los grupos que participan en el desfile del Cali Viejo el 28 de diciembre son grupos del oriente de Cali, muchos de ellos son las mejores comparsas de la ciudad porque son grupos de danza, grupos que lleva muchos años trabajando muy fuerte en el trabajo social. Pues a ellos los invitamos para que hicieran parte del desfile.

Y eso entonces, empieza a configurar una cosa muy chévere que es que la gente empezó a identificar el Desfile de la luz como el Carnaval del Oriente [...], este es el carnaval del Oriente porque vienen todos los comparseros y el desfile de la luz termina siendo el Carnaval del Oriente, una acción de salvaguarda del desfile de Carnaval de Cali Viejo donde se corona el rey o la reina de carnaval y donde además hay el mito fundacional que fue el cumpleaños de la Casa. Aunque, pues queda un poquito relegado, digamos que es para nosotros en el interno, es la forma de celebrar nuestra fiesta, de celebrar el cumpleaños de la casa, pero es una fiesta que sirve para hablar del Carnaval de Cali.

También sirve para llevar un mensaje alrededor de la cultura y el arte y de la paz y de la vida. Y ese desfile recuerda eso, que la luz llega a nuestros barrios y que tenemos que mantener esa luz encendida para que la paz y la convivencia pacífica

[Escriba aquí]

sea permanente. Que no haya más muertos y mucho menos jóvenes, es eso, es que tiene mucha simbología. Eso a grandes rasgos es el Desfile de la luz.

A pesar de que el Desfile de la luz ahora es patrimonio inmaterial de la ciudad por hacer parte de las acciones de salvaguarda del desfile del Cali viejo, en términos económicos esto no ha representado mayores cambios. Aun es financiado con recursos propios de la Casa Naranja, la Alcaldía aporta la publicidad y el apoyo para que los grupos de danza del sector acompañen el evento. Para John esta situación refleja las políticas inequitativas con las cuales el municipio gestiona el arte en la ciudad, que dejan por fuera de la financiación anual, los procesos artísticos comunitarios.

Este desfile se hace con mucha dificultad porque no tiene recursos propios para hacerlo. Yo digo que es un desfile ilegal porque no lo podemos hacer legal, si lo quisiéramos hacer legal, mira nos valen tres millones de pesos los permisos. Solo una vez lo pudimos hacer con legalidad, porque ganamos un estímulo de la Secretaría de Cultura y con ese estímulo pudimos pagar los permisos que fueron alrededor de tres millones de pesos y ríase que con permiso y todo no lo querían dejar hacer, entonces es mejor hacerlo sin permiso.

Ese día viene mucha gente a celebrar nuestro cumpleaños, nos caen a la casa y se hacen en la calle y les da por bailar y luego caminar. ¿Cómo puedes parar a la gente que quiere caminar la calle en su barrio? Eso la policía lo que hace al final es abrirnos el camino para hacer una cosa que es una manifestación del pueblo, cultura viva comunitaria, es el pueblo el que dice lo que quiere celebrar y hacer en su barrio. Entonces es una cosa que es infinitamente pacífica, hermosa, bella. Los artistas tomándose las calles para dejar un mensaje de alegría.

Y es ilógico que, siendo el desfile del Carnaval de Cali Viejo patrimonio inmaterial y cultural de Santiago de Cali, no tenga plata y tenga que auto gestionarse. La Administración no tiene destinados unos recursos específicos para cuidar de estos patrimonios.

La administración genera un apoyo solo para una de las acciones de salvaguarda que son los carnavalitos o el Carnavaliando ando. Dicen por ahí que también es acción de salvaguarda. Eso tiene un recurso que el año inmediatamente anterior fue cortado a la mitad [...], pero el Desfile de la luz no tiene ningún recurso. Lo máximo que hemos conseguido fue esos 10 millones que nos dieron por el estímulo; pero ya al año siguiente, este año no podíamos participar por el mismo estímulo, no se podía. No hubo otra forma de tener ese recurso. Entonces se hizo con el esfuerzo de los hombres y mujeres de la casa y el bolsillo mío (risas).

Esta irrupción de la cotidianidad del espacio público del desfile plantea contradicciones. A la vez que otorga un reconocimiento al teatro y es un acontecimiento que potencializa el proceso pedagógico de sus estudiantes; también es un evento cuya financiación y sostenimiento han estado siempre en la cuerda floja y depende de las voluntades de John y su equipo de colaboradores. A pesar de estas contradicciones, el desfile a través del disfraz, la música y la toma voluntaria de la calle otorga un simbolismo a la dinámica barrial que afecta la agencia de sus estudiantes, como lo veremos a continuación.

Carnaval en el barrio: irrupción y subversión del espacio público

Victor Turner (1969) quien describió los espacios liminares para referirse a los efectos performáticos del teatro en los sujetos, también describió los carnavales como espacios que transgreden metafóricamente y ritualmente las normas establecidas. En ese sentido, los espacios

[Escriba aquí]

liminares en los carnavales invierten los roles sociales e instauran una anti estructura. Estos espacios facilitan a las personas la expresión contenida en la cotidianidad mediante la creación de un otro ficcional que desfila en el carnaval.

Pero antes de concluir que estos eventos solo permiten esa subversión de sexos, edades, identidades sociales, estratos, etc., el carnaval plantea un oxímoron pues requiere un marco social nítidamente conformado para poder subvertirlo. La permanencia del carnaval depende entonces de la existencia de la estructura que critica y subvierte. El Desfile de la luz muestra esta contradicción al imponer, como dice John, la voluntad de “caminar por las calles” libremente, pero al mismo tiempo está unido a la gestión municipal del arte, a través de la corporación del desfile del Cali viejo.

El Desfile de la luz es un evento que implica a toda la comunidad, que busca unión entre los vecinos a través de arte circense y teatral y está en contra de las dinámicas violentas del sector. Pero administrativamente está asociado con la dinámica del municipio y a pesar de que John insista en no pagar los permisos y hacer el desfile de forma espontánea, la celebración del cumpleaños inicialmente planteada queda relegada en la publicidad del municipio y su desfile del Cali Viejo. Lo que muestra que el Desfile de la luz subvierte y conserva al mismo tiempo la estructura.

La transformación del desfile en un evento de ciudad es en cierta forma un resumen de la función de la Casa Naranja en El Poblado, pues: funciona en el oriente de Cali, tiene relaciones con el municipio, pero no depende económicamente de este para su funcionamiento y plantea a través del arte una postura política frente a la violencia. Como estrategia de intervención comunitaria, este teatro gesta un espacio liminar. Aborda la realidad del sector, la conoce, es consciente de las carencias de sus estudiantes y, al mismo

[Escriba aquí]

tiempo, le apuesta a la ficción y pedagogía teatral como grandes transformadoras de esas realidades.

El Desfile de la luz es un ejemplo de cómo la práctica teatral crea personajes que existen por fuera del espacio simbólico de las tablas del teatro. El músico, las hadas, el juglar, el piloto de avión propulsado por pedales son personajes posibles en el mundo interno de la Casa Naranja. Su fuerza poética está en esencia concentrada dentro del teatro, pero cuando salen a la calle a caminar y cantan y bailan, el barrio los reconoce como figuras reales en virtud del carnaval y dejan de ser simplemente niños disfrazados que esperan su turno para actuar en una obra.

La posibilidad de agenciamiento a través del teatro resulta magnificada y resumida en el Desfile de la luz. Rubio y Carlos, por ejemplo, prepararon una coreografía que fue ensayada durante un mes y en la cual tuvieron pleno control del contenido artístico. Al respecto Rubio dice: “me gustó bailar, estar en el escenario, porque yo miré al público y encontré muchas caras de sorpresa, era como uyy no puede ser. La estábamos rompiendo, eso me gustó porque de resto yo ya estoy acostumbrado a salir ese día y parar el tráfico”.

Tanto en Rubio como en Carlos la actuación frente a un público muy amplio y los aplausos obtenidos les brindaron un reconocimiento que magnifica la función cotidiana del teatro y resume los esfuerzos por desarrollar una técnica corpórea a lo largo de años de trabajo en las diferentes obras del teatro.

Los estudiantes de la Casa Naranja también ayudaron a gestionar junto a John y Karen, la visita de un teatro comunitario de otra ciudad. La presencia de la Casa Amarilla fue posible gracias al esfuerzo de John para traer a la compañía; pero las llamadas, el contacto diario

[Escriba aquí]

para establecer las fechas y todo lo relacionado con la estadia fue coordinado junto con los estudiantes del teatro. Iris cuenta al respecto: “yo ya conocía algunos de los actores de la Casa Amarilla, ellos nos recibieron en Medellín el otro día, hablar con ellos es muy bacano, tienen mucha energía, así como yo”.

El desfile en sí mismo motiva a los estudiantes a tomarse las calles del barrio y reconocerse en la práctica teatral frente a sus familiares, vecinos y amigos. Al igual que una ceremonia de clausura, el Desfile de la luz es un evento que permite socializar la actividad teatral cotidiana y otorga el reconocimiento general a los estudiantes de Casa Naranja. Vincula a la comunidad ampliamente con un mensaje tácito de convivencia y unión. Si bien es cierto que el desfile tiene una tensión en su interior, esto no impide que los estudiantes valoren sus aprendizajes en el teatro de una forma especial, al sentirse diferenciados e identificados como artistas el día del carnaval.

A diferencia de esta actividad comunitaria que toma las calles del barrio de manera masiva, los Mapas andantes son talleres que recorren el barrio, investigan las dinámicas de las personas e intentan hacer ajenos los espacios cotidianos a través de recorridos pequeños por espacios que contengan un fragmento de historia relevante para los objetivos del teatro Esquina Latina y de Arriba el Telón.

Aunque Esquina Latina no tiene un carnaval como el desfile de la luz, tiene el encuentro anual de teatro comunitario que reúne a todos los teatros de su programa *Jóvenes teatro y comunidad* y es cuando socializan las exploraciones que los estudiantes hacen en los Mapas andantes. Como veremos a continuación, Arriba el Telón participa activamente en esta actividad y vincula a sus estudiantes en esta exploración barrial. Muchos de los contenidos

[Escriba aquí]

del guion de *Luna Roja* son el resultado de este proceso de investigación, menos masivo que el desfile, pero más analítico y detallado en su mirada barrial.

IV.II. Los Mapas andantes de Arriba el Telón

El silencio del domingo en la mañana se mezcla con la brisa fría de la montaña en la ladera donde está ubicado el centro recreativo Tory Castro. El ruido habitual de los carros en la carretera contigua no está presente a esta hora de la mañana y al Tory ya han llegado algunos de los jóvenes del grupo Arriba el Telón para realizar el recorrido de los Mapas andantes. Algunos llevan la camiseta distintiva del grupo, que tiene estampado el logo y el dibujo de una guala subiendo una calle empinada de la ladera.

Un total de 25 personas nos reunimos en el centro recreativo para realizar el recorrido, que va encabezado por el equipo de comunicaciones del teatro Esquina Latina y Lucy, la animadora de Arriba el Telón. La idea del recorrido consiste en visitar seis sitios claves para entender el comportamiento del barrio y su historia. En su orden, según Lucy, el recorrido visita: el Centro Administrativo Local Integrado –CALI– de la Comuna 1, la Casa de la Cultura, un sitio conocido como La Terraza, el local donde funcionaba el prostíbulo de Doña Nelly, el antiguo IDEMA y finalmente el mismo Tory Castro.

El recorrido empieza en el Tory Castro, subimos tres cuadras hacia el mercado móvil. Avanzamos entre las carpas de lona multicolor donde los vendedores ya han acomodado sus frutas y verduras para el mercado. El barrio aún está silente y algunos vecinos del sector miran con curiosidad a nuestro grupo explorador. Uno de ellos nos pregunta para dónde vamos, alguien del grupo le responde que estamos recorriendo algunos sitios del barrio. El señor nos contesta con risa burlona: “¿y por qué no van al río (Aguacatal)? Eso sí vale la pena conocer”.

[Escriba aquí]

Llegamos al primer sitio del recorrido que es un edificio grande, de dos pisos, construido en ladrillo pulido y con una zona de parqueaderos. Se trata del CALI de la Comuna 1, pero la edificación está abandonada. La fachada está desgastada y un candado enorme asegura las puertas. Damos la vuelta al edificio y por el parqueadero se ven grietas gigantes en el asfalto, pedazos del muro de contención tirados en el piso y mucha maleza.

Según los estudiantes y Lucy, el CALI cerró sus puertas y se trasladó a la Casa de la Cultura, de manera temporal hace varios años porque tuvo un daño estructural. La comunidad ha insistido en su reparación y adecuación, pero no han obtenido una respuesta municipal. Pese a que el edificio está abandonado y sirve como sitio de reunión para pandillas y expendio de sustancias psicoactivas, algunos grupos de hip-hop del sector ensayan en la zona del parqueadero.

El recorrido continúa en un parque contiguo al CALI, el cual consiste en un pequeño retazo de cuadra al borde de una loma, lleno de árboles, con el césped bien podado y donde el viento de la mañana se percibe aún más fresco. La tranquilidad del lugar se ve contrastada por los relatos de Lucy que describe al parque como un sitio de reunión nocturno de pandillas y escenario de varios asaltos sexuales.

Caminamos hasta el borde del parque y desde ahí vemos el sector de Palermo y La Fortuna, que son zonas de invasión constantemente desalojadas por la policía. Las casas de ambos sectores parecen empotradas en un pequeño hueco entre las faldas de la loma. Las fachadas de ladrillo rustico y los techos de zinc contrastan con los edificios resplandecientes de amplios balcones que están a unos pocos metros del sector y hacen parte del barrio Santa Teresita y el área del Zoológico de Cali.

[Escriba aquí]

El recorrido avanza por un costado del parque y entramos a una calle destapada. Varios trabajadores del municipio trabajan en la tubería y la tierra roja del sector brota por todas partes. Caminamos muy cerca de las puertas de las casas por el único espacio transitable que la obra permite. Llegamos a la Casa de la Cultura en donde se supone que funciona el CALI. La casa está cerrada y no hay ninguna señal que la identifique como un sitio público. Sin embargo, los estudiantes aseguran que varios grupos culturales del barrio la utilizan como sitio de encuentro.

Desde la Casa de la Cultura, subimos por una calle empinada del barrio hasta salir a la carretera principal en donde hay muchos locales comerciales, restaurantes y tiendas de mercado. Bajamos por la calle principal, hasta una casa grande de fachada amplia y reja alta. En el segundo piso un letrero identifica la casa como una iglesia cristiana. La puerta que brinda acceso al segundo piso está abierta y un par de jóvenes en una mesa de plástico espera a los feligreses con lista en mano y varios panfletos publicitarios.

Uno de los líderes del grupo nos cuenta que la actual sede de la iglesia cristiana ha tenido diferentes usos: un bailadero, un prostíbulo y hasta un teatro han funcionado en la casa. El negocio más reconocido fue La Terraza, un bailadero al que las pandillas rivales solían asistir sin conflictos. Situación que los mismos estudiantes cuestionan, porque La Terraza también fue un sitio de reunión para el microtráfico y cerró luego de que una joven muriera al caer desde el segundo piso.

Al frente de La Terraza en un local donde hoy en día funciona un taller de motos, funcionó uno de los prostíbulos más famosos del sector, conocido como el Bar de Nelly. Nombre que aún es usado por los residentes. Según las indagaciones de los estudiantes con los vecinos del sector, estos negocios eran el centro de las operaciones criminales de todo el barrio años

[Escriba aquí]

atrás. Entre ambos movían el microtráfico y servían para las reuniones entre pandillas. La imagen de ser un par de sitios pacíficos, está asociada con la práctica de levantar los cadáveres, después de los enfrentamientos e irlos a tirar a otra zona del barrio.

Casi al final del recorrido, llegamos a un local grande de tres pisos en donde funciona una heladería y otra iglesia cristiana. En el local estaba ubicado el Instituto de Mercado Agropecuario –IDEMA–, que reunía el mercado campesino más grande de la zona. Según las investigaciones de los estudiantes, cuando el IDEMA cerró sus puertas, en el local funcionó un bailadero en donde frecuentemente había riñas. Para evitar la estigmatización del bailadero, después de los enfrentamientos, los dueños movían los cadáveres hasta un sector conocido como El realengo que ha tenido el estigma de ser una zona violenta.

Durante una época, esta práctica de mover los cuerpos, según las investigaciones de los estudiantes, eran frecuentes para autopromocionar los sitios nocturnos como seguros. Así los negocios podían competir por la clientela del sector. Práctica que muestra el nivel sofisticado del manejo geográfico del estigma asociado a la violencia en el sector y, según los estudiantes, fue efectiva por mucho tiempo para conservar la percepción de seguridad en estos sitios.

Después de este punto el grupo bajó por la falda de la loma y regresó al Tory Castro. Caminamos hasta el quiosco y ahí Lucy contó que en el Tory Castro también ocurrieron hechos violentos. Durante una época, el Tory realizaba fiestas con boletería para la comunidad. Mucha gente entraba por la cerca para evitar el pago y generalmente había enfrentamientos entre los usuarios. La situación cambió después de que un joven fue asesinado en la entrada del centro recreativo, desde entonces lo cercaron y las actividades nocturnas dejaron de realizarse.

[Escriba aquí]

Al final del taller, el grupo realizó dos presentaciones de los hallazgos. La primera, mostró un mapa en donde estaban dibujados los sitios visitados con los significados que para ellos habían adquirido después del recorrido. Muchos jóvenes ignoraban estos antecedentes del barrio y conectaron la violencia actual con procesos de larga data. Como lo dice Daniela:

La historia de las prostitutas, especialmente la chica que se mató en La Terraza me genera curiosidad porque pues son historias que no sabíamos, La Terraza era un lugar desconocido para nosotros y al saber que tuvo un pasado oscuro de alguna manera, pues nos genera curiosidad de saber un poquito más sobre eso. Muchas de estas historias yo las veo conectadas con la realidad actual, con las cosas que pasan con las pandillas, es como una continuación de lo mismo, con otros actores, pero es la misma cosa.

Gilene por su parte rescata la historia un criminal del barrio que resumen bien la idea de que la violencia solo genera más violencia. En este caso, Gilene habla del conflicto moral que genera la justicia aplicada por la propia mano

Para mí fue importante la historia del tipo que estaba marcado por su violencia, que se creía el más poderoso y nadie se atrevía a decirle nada, se drogaba, tomaba y en ese estado armaba sus riñas y en ese tiempo cada semana había un muerto a manos de este hombre. Hasta que llegó un día, era un domingo por la tarde que el señor este se enfrentó con el dueño de una tienda, y este ya cansado de todo lo que ya había visto, de todo el crimen y acosado por tanta violencia saco su machete y lo mató bajándole la cabeza. La cabeza rodó, cuenta la historia que la comunidad jugó hasta futbol con su cabeza, también cuenta la historia que este hombre había violado una niña de 6 años y por eso fue que el señor de la tienda lo mató. Para mí, aunque

[Escriba aquí]

esto no está bien, también es cierto que frente a ese señor nadie hacía nada, ni la policía, ni nadie, ¿qué más iban a hacer los vecinos?

En otras intervenciones, los estudiantes destacaron la indiferencia del estado frente a los bienes comunales del barrio que están abandonados, como el CALI 1:

El CALI nos suscita tristeza y temor. Tristeza porque era un lugar, bueno era un lugar emblemático para nosotros, sí era de uso para la comunidad y es un lugar que le servía a muchos grupos culturales de aquí de la comuna y es un lugar que se perdió, que se dejó perder ¿sí? Y... también temor pues por el riesgo de que en cualquier momento eso puede colapsar.

La segunda presentación resumió el recorrido en una canción que habla sobre la violencia y los riesgos de los jóvenes en el barrio.

En mi barrio se encuentran peleas y riñas

En las fiestas drogas y alcohol

Y sexo por dinero (bis)

Ten mucho cuidado, no te vayan a atrapar

No te metas en pandillas, en conflictos vas a estar

O en la lista de mi barrio tu nombre quedará

Y si sigues malos pasos la comuna dañará

Y tal vez muerto terminarás...

Aunque algunos de los jóvenes manifiestan un rechazo a esta actividad y la consideran inútil, como lo dice Anthony: “yo no quería ir a eso, preferí irme a trabajar en la ciclovía y esa fue mi excusa perfecta con Lucy. Eso pa qué sirve, yo no veo reflejados estos recorridos

[Escriba aquí]

en la obra, Lucy ya tiene montado su guion y todo”. Otros expresan que es una oportunidad para desarrollar habilidades profesionales, como lo afirma Daniela: “lo que me gusta es el trabajo previo, indagar con las personas, preguntar en las casas, hablar con los vecinos, es actuar como una periodista”.

Independientemente de los gustos por los Mapas andantes, el recorrido por el barrio que propone Esquina Latina invita a la reflexión y no al carnaval. Antes que una fiesta como es el caso de Casa Naranja, estos recorridos son talleres con el objetivo claro de construir memoria en los barrios, como lo veremos a continuación.

La creación de los Mapas andantes

Los Mapas andantes fueron creados por el teatro Esquina Latina bajo la supervisión y financiación del Centro Nacional de Memoria Histórica –CNMH– en el año 2017. Luz, la coordinadora del equipo de comunicaciones de Esquina Latina quien en terreno está encargada de supervisar cada uno de estos talleres en las diferentes sedes del teatro, comenta que el objetivo del proyecto consiste en generar memoria colectiva con el teatro.

Para el año 2018 abordamos la metodología de los ‘Mapas andantes’ cuyo objetivo estuvo centrado en identificar lugares, escenarios emblemáticos y rutas significativas en torno a los acontecimientos colectivos significativos de las localidades y, para el año 2019, nos centramos en analizar algunas marcas territoriales de la memoria, en las localidades donde opera el programa Jóvenes teatro y comunidad.

Para Luz estos talleres buscan relatos y lugares de importancia para el barrio, la mayoría relacionados con la violencia, que puedan ser incluidos críticamente en las obras de teatro.

[Escriba aquí]

En el caso de Arriba el Telón, varios relatos obtenidos en el taller, como los de La Terraza fueron incluidos en la obra *Luna Roja*. Por ejemplo, el enfrentamiento entre Leonardo y Federico está planteado en el contexto de una lucha entre pandillas, cada una con iguales prácticas de consumo de sustancias psicoactivas y actividades ilegales.

Este tipo de imágenes del barrio hacen que, en la presentación final de la obra, los vecinos reconozcan historias y sitios familiares, a la vez que conocen la obra de García Lorca y la estética del teatro Esquina Latina. En términos de comunicación con el público, los Mapas andantes son una estrategia que permite mejorar el trabajo performático de los estudiantes durante los ensayos, como también transmitir la crítica de Esquina Latina y su posición política frente a la violencia y otros temas en la ciudad.

Durante el 2019, el teatro realizó otro Mapa andante que cubrió el lado del barrio que en el primer recorrido no fue visitado. En esa ocasión el grupo fue a: centros deportivos, un colegio, la sede de un grupo de baile de salsa, el parque central del barrio y otros sitios que permitieron completar el mapa de historias y dinámicas del barrio.

Desde una perspectiva performática, los recorridos brindan una información sobre la realidad y trayectoria del barrio para ser incorporadas en las ficciones teatrales. Los espacios liminares se hacen entonces explícitos y la relación política de Esquina Latina es clara con la comunidad al asumir la práctica teatral de cara a la realidad del sector donde es desarrollada.

Diferencias entre los procesos barriales de cada teatro

El taller de Esquina Latina es un proceso barrial más íntimo y reflexivo respecto al desfile de la luz en Casa Naranja. No irrumpe la cotidianidad del barrio, ni vincula directamente a

[Escriba aquí]

sus habitantes en la actividad. Aunque hay entrevistas y diálogos espontáneos con los habitantes del sector, estos se hacen antes del recorrido. La apropiación del espacio público de los Mapas andantes es limitada con respecto a la fuerza y contundencia del carnaval del Desfile de la luz.

Estas diferencias en las formas de explorar el barrio quizás estén mediadas no solo por preferencias estéticas de cada teatro, sino también por las edades promedio de cada casa. En Arriba el Telón la participación de jóvenes que están incursionando en mercado laboral es mayor, mientras que en Casa Naranja la mayor proporción son niños que están en primaria o iniciando el bachillerato. Estas diferencias de edad también explican en parte la predilección del juego en Casa Naranja *versus* el ensayo formal de Arriba el Telón.

En términos performativos los dos eventos inciden en los espacios liminares que los teatros construyen. En Esquina Latina a través de la investigación en el barrio, en donde los estudiantes deben visitar los sitios previamente, entrevistar y grabar los testimonios de los vecinos y luego compartir sus hallazgos durante el recorrido, y en Casa Naranja a través de la preparación del disfraz para participar en el carnaval.

En un sentido especular, mientras los Mapas andantes transforman el barrio en un objeto extraño que es revisitado y reconocido, Casa Naranja se transforma a sí misma a través del disfraz del carnaval para apropiarse del espacio público y también revistarlo y reconocerlo. Ambos movimientos inciden sobre la agencia de sus estudiantes en la medida en que promueven una práctica teatral que mira siempre la comunidad que lo rodea, objetivo primordial del teatro comunitario.

[Escriba aquí]

Conclusiones

El Desfile de la luz y los Mapas andantes son eventos que están planeados para tomarse las calles. El primero de manera masiva y el segundo de manera reflexiva. Independientemente de la magnitud de cada uno, los jóvenes que participan en su elaboración obtienen un reconocimiento en el contexto de su entorno inmediato. En Casa Naranja esto queda ejemplificado en las palabras de Rojo cuando dice: “el baile fue lo mejor en esta ocasión, porque yo ya estoy acostumbrado a salir ese día y parar el tráfico”. En Arriba el Telón Daniela resume los Mapas andantes cuando dice: “lo que me gusta es el trabajo previo, preguntar en las casas, con los vecinos, es actuar como una periodista”.

El reconocimiento, como resultado de la interacción con la comunidad de los jóvenes en las actividades de cada evento, está mediado por los espacios liminares que expanden su acción por fuera de los lugares del ensayo. En este sentido, el performance político opera aquí como una estrategia de comunicación con la comunidad a través del disfraz, en el caso del Desfile de la luz; y con la entrevista a las personas del barrio y la creación de historia dramáticas basadas en las historias recolectadas, en el caso de los Mapas andantes.

El carnaval permite encarnar en los estudiantes de Casa Naranja diferentes identidades que critican aspectos de la sociedad. La propuesta de Carlos con su traje *queer* en el momento del baile, es por ejemplo una forma de mostrar con orgullo una no identidad sexual al barrio y al mismo tiempo danzar con maestría en una coreografía que utiliza la música de Todrick Hall, un músico afroamericano defensor del movimiento LGBTI. Como respuesta a este performance, Carlos y el grupo de bailarines obtuvieron aplausos de reconocimiento, tanto por su maestría interpretativa como por la puesta escénica *queer* en el contexto barrial.

[Escriba aquí]

Otros disfraces ejemplifican también cómo los espacios liminares ampliados afectan las coreografías de los estudiantes en el desfile y generan mensajes para el público presente. Los trajes de gran formato llenos de encajes y bordados o muñecos gigantes construidos en papel que bailaron en zancos durante todo el desfile muestran las habilidades de los jóvenes en el manejo de los instrumentos del circo. Muchos otros trajes como el de Jovita, el diablo del carnaval, las hadas, los bailarines de música disco ochentera, entre otros permitían que los jóvenes quedaran integrados a la celebración como artistas del teatro Casa Naranja.

El reconocimiento que obtienen los jóvenes está mediado por el aspecto coreográfico desarrollado en ambas actividades. En el caso del Desfile de la luz la posibilidad de asumir diferentes identidades a través del disfraz de carnaval brinda la posibilidad de salir a la calle y ejercer el “derecho a caminarla” como afirma John, de una manera segura y protegida dentro del barrio. No en vano los jóvenes no relacionados con el teatro y que están vinculados a las actividades violentas en el barrio saludan con aplausos la caravana de Casa Naranja. En algún sentido reconocen y respetan el ejercicio de movilidad artística en las calles.

En los Mapas andantes el carácter coreográfico está en la estrategia de llevar las historias barriales recolectadas por los estudiantes a escenas teatrales. Muchas de estas historias quedaron incluidas en la obra *Luna Roja*. La presentación de esta obra al público permitió mostrar la realidad barrial a los asistentes, pero de una forma que fuera recordada, alterando las estrategias de naturalización de las personas que terminan por minimizar los efectos de la violencia en los territorios.

[Escriba aquí]

Capítulo V.

Coreografías teatrales, coreografías vitales: Relaciones del teatro comunitario con la salud pública y el abordaje del sufrimiento social

Introducción

Los diferentes capítulos de este texto han mostrado hasta ahora las relaciones de las coreografías teatrales con el performance y el teatro comunitario en relación con la (re)construcción de la agencia. Este capítulo cierra el texto, mostrando una relación entre las historias de los niños y jóvenes practicantes de teatro, el sufrimiento social, su intervención y la salud pública.

Desde el inicio de este trabajo, existía un interés por hablar de salud desde el arte, objetivo que cobró fuerza al conocer la animación sociocultural propuesta por Orlando en Esquina Latina. Esto porque dicho modelo combinaba la Salud Pública y el teatro e indagaba en terreno por procesos muy cercanos a la (re)construcción de la agencia. Este hallazgo enfocó la exploración hacia las formas de resistencia frente al sufrimiento social, que acerca a los practicantes a un sentido de vida digna (Wade, 1999), al tiempo que evade otras formas de resistencia cercanas a la ilegalidad como las pandillas, por ejemplo (Alves, 2019).

La intersección propuesta en este texto con la salud pública no tiene como objetivo ilustrar una terapéutica médica, ni complementar las estrategias sanitarias poblacionales probadas por los modelos tradicionales y que tienen un consenso amplio para su uso. Al contrario, esta relación está planteada como una mirada alternativa, que entiende la salud

[Escriba aquí]

pública como un aspecto más de la dinámica social. Por lo tanto, este capítulo revisa los modelos imperantes en salud pública y contextualiza los hallazgos en relación con estos modelos, para entender con cual existe una posibilidad de trabajo interdisciplinario.

Dado que la agencia es una categoría relacionada con la exploración del sufrimiento social en el cuerpo de las personas y las posibles estrategias de afrontamiento, el análisis de la salud pública está enfocado a explorar las posibilidades de intervención desde el campo de la salud mental. Aunque el objetivo no consiste en definir todo el panorama teórico de la salud pública contemporánea, este texto muestra la tensión vigente más importante al interior de la misma y propone una, de muchas opciones de trabajo.

En el campo de la salud mental, tradicionalmente han coincidido la psiquiatría como especialidad médica, la psicología, la epidemiología psiquiátrica y el trabajo social. Otras disciplinas desde las humanidades han hecho aportes a la comprensión de este paradigma y aunque tampoco es el objetivo ofrecer un panorama ampliado del rol de las humanidades en el campo de la salud mental, la acotación muestra como la antropología y sus formas de aproximarse a la investigación, explora una vía alternativa para la salud pública.

Los párrafos siguientes describen las formas como los practicantes de teatro y sus profesores, directos responsables de la intervención, perciben la relación entre intervención teatral, salud pública y sufrimiento social, para luego mostrar las corrientes generales de la salud pública en donde estas percepciones tienen resonancia y entroncar posteriormente estas consideraciones con el campo de la salud mental. Al igual que en otros capítulos, los hallazgos son presentados en espejo, mostrando las especificidades de cada teatro.

[Escriba aquí]

V.I. Perspectivas del teatro y el sufrimiento social en Casa Naranja.

Una tarde de miércoles, a mediados de mayo del 2019, la clase en Casa Naranja fue suspendida a última hora. El mensaje a mi celular llegó cuando yo ya estaba dentro del teatro esperando la clase. Algunos de los practicantes ya habían llegado como era la costumbre y aunque uno de ellos informó que la clase estaba cancelada, todos se quedaron un rato más en el recinto.

Sin tener mucho que hacer tomé prestada una guitarra que estaba en la sala, la dueña del instrumento se sentó a mi lado y me preguntó si podía afinarla en Drop-D, “es para una canción”. Busqué el afinador en mi celular, le pasé la guitarra y comenzamos a afinar el instrumento. Tocando las cuerdas al aire ella estiró la mano izquierda haciendo una señal de aprobación cuando el afinador comenzó a emitir la señal que estábamos en el rango buscado. En su muñeca había una cicatriz que sobresalía entre los pliegues cutáneos. Miré su mano y ella titubeó un segundo y tomó el diapason y apretando un poco la guitarra me dijo. ¡Yo sé que vos sos psiquiatra! Si, también estudié guitarra y llegué tarde a la clase de afinación, dije, intentando disipar la tensión latente que mi mirada le había generado.

Sonrió y me dijo “yo misma me hice estos cortes, eso fue hace mucho tiempo, yo tenía muchos problemas y la vida se me estaba cerrando y a cambio recibí unas pastillas. La música y el teatro han sido mi refugio, ni loca volvería a hacer eso”. Comenzó a realizar unos arpeggios sencillos, estaba ensayando *living on the Edge* de *Aerosmith*, que curiosamente empieza afirmando “hay algo que va mal hoy en el mundo y no sé lo que es”.

Aunque los relatos e historias que a lo largo del trabajo de campo escuché en los practicantes de teatro siempre estaban relacionados con algún aspecto de la salud y el sufrimiento social, este relato pone en primer plano la relación entre la experiencia artística

[Escriba aquí]

y la salud. La identificación del teatro como “un refugio” en medio de una crisis emocional pone de manifiesto el rol que la Casa Naranja tiene en la contención de problemas tradicionalmente asociados al campo de la salud, específicamente de la salud mental.

Constaté que había efectos sobre las personas que valían el esfuerzo de explorarlos desde una perspectiva de la salud escindida de la enfermedad como paradigma explicativo. Como lo dice Karen frente a esta función del teatro: “nosotros hemos visto de todo aquí, no siempre tenemos una respuesta para tantos problemas, pero siempre hacemos teatro, que más vamos a hacer (risas), lo mejor es que eso sirve”.

Las historias de Rojo, Carlos, Iris, Liz y de otros practicantes del teatro, muestran que ellos han encontrado en el quehacer teatral formas de afrontar sus realidades sociales. Desde la realidad familiar de Rojo que vivió el abandono de ambos padres, pasando por la violencia en el hogar en el caso de Carlos, los múltiples sufrimientos asociados a la historia delictiva del padre en Iris o la experiencia del diagnóstico de bipolaridad en la adolescencia en el caso de Liz, los estudiantes encontraron en el teatro ese refugio que les ayudó a tramitar la situación y (re)construir la agencia sin recurrir al sistema sanitario tradicional.

Tanto Karen con John han identificado esta función del teatro como constitutiva de su intervención y se han esforzado por fortalecerla. Kelly estudiando trabajo social y John asistiendo a cursos de formación con las secretarías de la ciudad. Esta particularidad muestra que la formación interdisciplinar es importante para entender mejor las relaciones de salud con la intervención social y las artes. El siguiente apartado resume la visión del sufrimiento social y de la salud pública que Karen desarrolla en el teatro con sus practicantes a lo largo de varios años de trabajo ininterrumpido.

[Escriba aquí]

Perspectiva del sufrimiento social en Karen

Para Karen, quien ha liderado la intervención teatral en los últimos años en Casa Naranja, es imposible desligar las historias de marginalidad, de exclusión, las inequidades de la forma como ven la salud, el sufrimiento social y sus posibilidades de intervención a través del teatro. Para Karen la construcción del proceso en Casa Naranja ha sido principalmente una respuesta a las necesidades que en la práctica teatral fue descubriendo en la población intervenida.

Al estar en terreno, uno empieza a encontrar unas necesidades y frente a esas necesidades empiezas a hacerte unas preguntas: ¿cómo abordo esto?, ¿cómo llego a esto?, ¿cómo trato de que estas situaciones cambien o mejoren o se transformen o miremos qué hacer? Ahí decidí estudiar trabajo social ¿para qué? Pues cuando yo estudié trabajo social, cuando empecé a estudiar trabajo social, me di cuenta que la herramienta mía para abordar el problema social era el teatro. El teatro se convirtió en esa estrategia para lograr eso que yo quería, entonces al trabajo social no le encontraba sentido sin el teatro y al teatro no le encontraba sentido sin lo social.

El teatro era una herramienta para acercarme a los chicos y abordar esas realidades y esas necesidades que había, pero yo no lo sabía, o sea, era una cosa que la estaba experimentando y la estaba haciendo, pero no lo sabía. A mí el trabajo social siempre me había llamado la atención, pero no le había encontrado un sentido o un significado distinto, desde el hacer hasta que me vinculé con Casa Naranja, y así encontré mi proyecto de vida.

Esta visión de la intervención social está relacionada con la salud pública en el sentido de querer afrontar el sufrimiento social de los practicantes de teatro y no solo ofrecer unos cursos de actuación que propendan por la profesionalización de sus integrantes. Para Karen este proyecto de vida implica una visión dignificante del oficio teatral, porque interna buscar un alivio del sufrimiento social en sus estudiantes, a través de la construcción de un proyecto de vida.

[Escriba aquí]

Cuando estudié trabajo social, todo el mundo creía que yo iba a estudiar arte dramático, pero en ese caminar yo no quería trabajar sino trasubir. Porque es que John tiene algo muy bonito y es que él dice que cuando uno trabaja, baja, en cambio cuando uno trasube, sube. Entonces en ese trasubir también generé una complicidad y una responsabilidad con los chicos del proceso y generé hacia ellos una responsabilidad que me llevó a decir “estos pelados tienen que salir adelante, estos pelados tienen que hacer algo con sus vidas, estos pelados no pueden seguir repitiendo la realidad de sus familias” y entonces empieza este camino y este recorrido de, bueno, ¿cómo vamos a hacer para que estos pelados realmente encuentren un proyecto de vida?

El estrecho vínculo afectivo en la intervención, es una característica que resalta Karen para diferenciar la Casa Naranja con las formas tradicionales de intervención. Aunque define su práctica como un proceso de enseñanza, considera que su pedagogía es alternativa por las formas en que entrelaza el desarrollo de su proyecto de vida con el desarrollo de los proyectos de vida de sus estudiantes.

Yo no sé si sea docente de teatro, porque la forma como yo enseñé no sé si vaya dentro de las pautas pedagógicas que sigue un docente, porque además yo nunca he hecho una licenciatura, pero sí intento transmitir un conocimiento a través del amor y a través de una herramienta teatral que la experiencia me la ha dado. Eso es enseñar y ser profesor.

Desde esta ubicación espacial con sus estudiantes, Karen rescata las posibilidades de intervenir horizontalmente a las personas y evitar el lugar común de intervenido e interviniente, en donde este último está ubicado por encima del primero. De esta manera Karen interpreta no solo la relación con sus estudiantes de teatro, sino también la relación del teatro con su público. En el sentido de promover la salud, Karen afirma que el teatro posibilita una empatía que hace reflexionar al público, mucho más asertiva que la tradicional campaña psicoeducativa que no logra ubicarse en el mismo nivel de la audiencia a la que va dirigida.

[Escriba aquí]

Entonces el teatro para mí es eso, es emancipador, es liberador, es una vitamina para mi día a día, es la posibilidad del encuentro con el otro, de encontramos de otras formas porque el teatro te permite eso, si tú quieres acceder a alguien y vienes con una corbata o como un doctor, la gente inmediatamente se va a poner un blindaje hacia ti, porque “uy el doctor”, “uy el de ICBF”, pero entonces viene una señora con una nariz roja y vestida de payasa a decirle “vea es que usted está colocando a alto volumen el sonido y entonces le van a poner una multa” y entonces esa persona se muere de la risa, pero le genera también una reflexión, ¿cierto?, o les genera una empatía y piensan “no estoy colaborando a la convivencia pacífica, estoy siendo un mal vecino”. El teatro posibilita eso, porque si salgo como Karen, por ejemplo, y digo “vea señor, hágame el favor, no ponga ese equipo” no es lo mismo, no tiene la misma fuerza.

El poder de esta relación horizontal está reforzado en el teatro a través de la ficción. Para Karen la ficción teatral brinda un tono narrativo que impacta a la audiencia. Ese tono teatral desarrollado en las coreografías le brinda al actor un poder comunicativo diferente, que va más allá del contenido del mensaje y pasa por la utilización del poder corpóreo para impactar audiencias más grandes.

Una vez mi papá me contaba un cuento de un señor que metieron a la cárcel por matar a otro y que le decían “- ve y ¿Por qué te metieron a la cárcel? -, -no, es que él me dijo hijueputa-, - ¿cómo así, si yo a vos siempre te digo hijueputa, marica y todo y vos no te enojas? -, -si claro, es que fue es el tonito en que me lo dijo-”. En ese sentido yo pienso que el teatro te da el tonito para decir las cosas e impactar al otro, para acercarte a la gente, para entender, porque para uno poder hablar de algo, uno debe entender ese algo, si uno no entiende ese algo uno no puede abordar las realidades como son. Esa es mi pelea constante con esos proyectos que se crean desde arriba y no se crean desde el terreno. Esos proyectos no entienden la realidad, no entienden qué hay en los terrenos. Entonces vienen a imponer un proyecto y bueno y que chévere porque ellos hayan estudiado cinco años en una universidad, pero resulta que esa población no necesita eso, sus necesidades son otras, entonces no es lo mismo.

[Escriba aquí]

De esta manera Karen resume las relaciones del teatro con la salud y la intervención. Encuentra amplias las posibilidades de intervención sanitarias desde la salud, no solo con el apoyo a los niños y jóvenes que interviene, sino también en relación con la comunidad donde trabaja. En ese sentido, las presentaciones, coreografías y carnavales que Casa Naranja desarrolla tienen un sentido sanitario, fuertemente relacionado con la filosofía de la promoción de la salud, pero con una comprensión de la determinación social de la salud.

Esta misma orientación, Karen la utiliza para tratar y comprender temas que tradicionalmente se abordan desde una teoría biológica o desde una teoría ecléctica con predominancia de la explicación biológica. La adicción a las sustancias psicoactivas, por ejemplo, Karen la ha trabajado desde el teatro, pero enfatiza en la importancia de vincular las historias personales de los consumidores y desde ahí leer su situación de consumo.

Yo no puedo llegar a decirle un mensaje sobre las sustancias psicoactivas a un grupo que ha fumado toda la vida y decirles es que eso es malo, es que eso les va a dañar la salud, cuando yo no entiendo las realidades por las cuales lo hicieron. ¿por qué fumaron, por qué llegaron allá? Si no es así, es irrespetuoso con sus historias de vida. Entonces el teatro a ti te permite indagar esas historias de vida, te permite que esa realidad se vuelva una ficción, pero que la gente logre rescatar ese trasfondo de las situaciones, ¿a partir de qué? A partir de la ficción, a partir de las analogías.

En este trabajo con el teatro, Karen propone el trabajo ficcional para que a través de los espacios liminares sea posible generar analogías que interpreten con respeto y asertividad el problema del consumo de sustancias. Con esta misma idea de la analogía, Karen define la intervención frente a la compleja situación de la migración venezolana y el rechazo asociado. Para Karen a través del teatro, es posible crear conciencia de la intolerancia y generar con las analogías otras disposiciones frente al problema migratorio.

[Escriba aquí]

¿Cómo puedes tocar el tema de la migración? Me refiero a los migrantes venezolanos que cada día hay más en el teatro. Pues a partir de una analogía, a partir de que hay una reja, una cerca y los niños vienen corriendo y se saltan la cerca, y van a robar una manzana y sale una señora brava con un perro, entonces ¿cómo representas una realidad que es muy dura para la gente de Venezuela? A partir de una analogía, así logras generar una conciencia y una empatía en los que estamos acá y estamos recibiendo a estas personas, que están pasando por un momento y una situación difícil.

Finalmente, Karen frente a la relación de la Casa Naranja con otras estrategias más amplias de intervención en donde ha estado presente, define su proceder con el teatro como una estrategia de promoción y prevención perfectamente equiparable con las usadas por instituciones como la Secretaría de Salud o de Cultura del municipio.

[...] Termina siendo lo mismo, es que termina siendo lo mismo que hacemos con el teatro, porque nosotros enfocamos el tema del arte como preventivo, desde la prevención y desde la promoción, desde la promoción cuando vamos y presentamos una obra de teatro con unos mensajes de cultura ciudadana y desde la prevención cuando desde el interior de las clases logramos que los chicos tomen conciencia de esas realidades que hay en el terreno. Cuando yo voy a Secretaría de Salud, por ejemplo, tomo una realidad como la discapacidad y la abordo desde la promoción, desde el decir, desde una forma amigable, agradable, a través de una nariz y vestida de payasa.

Conclusiones sobre el abordaje del sufrimiento social de Casa Naranja

En Casa Naranja la intervención social está enfocada, desde el teatro comunitario, en la transformación de sus estudiantes. Este proceso de transformación va ligado también a impactar sobre el público de manera amplia. Aunque el trabajo teatral está en primer plano, las intenciones de mejorar las condiciones de vida de su entorno es un objetivo palpable de este teatro.

En las actuaciones de los estudiantes y los entrecruces de sus historias con la ficción teatral siempre emerge una intención de cambio y afrontamiento del sufrimiento social. Las
[Escriba aquí]

palabras de Karen, muestran como las ideas de promoción y prevención en salud están aplicadas al teatro, pero teniendo en cuenta la importancia social en las diferentes expresiones del sufrimiento.

La agencia resultante de esta intervención es por lo tanto una agencia que contempla aspectos sanitarios y resiste en la lucha por la construcción de una de vida digna. Sin necesidad de construir un andamiaje terapéutico, Casa Naranja interviene problemas sanitarios, identificando la problemática social de sus estudiantes y de su público, lo cual es por definición una estrategia de salud pública, pero enmarcada dentro de un modelo que no es el hegemónico dentro de la salud pública.

De manera similar Lucy en Arriba el Telón muestra una concepción de la salud pública orientada en la búsqueda de modelos alternativos de comprensión de los fenómenos, utilizando la psicología social y la animación sociocultural de Esquina Latina.

V.II. Perspectivas del teatro y del sufrimiento social en Arriba el Telón

Después de una semana de no ver a Gilene en los ensayos, le pregunté a uno de sus mejores amigos del teatro, que había sucedido con ella. Con el rostro un poco consternado me dijo que Gilene estaba atravesando un periodo de depresión y se había retirado de la práctica teatral. Un poco triste con la noticia me limité a pedirle que la saludara de mi parte y me senté junto a Lucy a esperar el ensayo de la tarde.

Casi un mes después, cuando ya había perdido las esperanzas de ver actuar a Gilene en Luna Roja, apareció de nuevo en una versión constreñida de sí misma. Venía con el pelo más corto y su sonrisa parecía apagada. Conversamos muy poco ese día, se limitó a

[Escriba aquí]

decirme que “había decidido no volver, pero extrañó mucho la práctica teatral y sus amigos del grupo”.

Con los días, la vi incorporarse lentamente dentro de la práctica teatral, asumiendo un puesto menos relevante dentro de la obra. Gilene fue retomando su sonrisa habitual a medida que fue retomando la constancia y exigencia de la práctica teatral. Casi al final de la temporada, Daniela manifestó que no podría asistir a una de las presentaciones de Luna Roja. Aquella presentación era importante porque por primera vez llevaban todo el maquillaje y vestuario a las tablas y el papel de Daniela era el protagónico.

Fiel a su estilo de dirección, Lucy dijo que cualquiera debía estar preparado para asumir ese rol y decidió que el reemplazo de Daniela en la coreografía sería Gilene. Su desempeño al final fue tan brillante que los asistentes la aplaudieron varias veces. Agradecí haber podido asistir ese día a la presentación y ver de nuevo el aspecto radiante de Gilene, pero esta vez en escena. Ese día, antes de subir al escenario se limitó a decirme “¿Quieres saber que siento yo por el teatro? Yo amo hacer teatro, me gusta estar aquí, me siento libre, el teatro me ha dado eso ¡libertad!”.

A manera de coda, esta declaración la retomo para enfatizar en la relación entre la práctica teatral y las posibilidades de intervención del sufrimiento social. Volver a este punto de partida permite comprender que a través de la etnografía y la observación participante este trabajo explora la agencia, el performance y el teatro comunitario como aspectos imbricados en la comprensión del del sufrimiento social.

La historia de Gilene, su ausencia temporal en la obra y su retorno nos muestra como la práctica de la coreografía teatral está asociada a una posibilidad de intervención

[Escriba aquí]

frente al sufrimiento social. Para Lucy, la animadora teatral de Arriba el Telón, su trabajo consiste en velar por la producción teatral al tiempo que revisa el contexto de sus estudiantes y del entorno inmediato en general.

Perspectiva del sufrimiento social en Lucy

Lucy que ha estado al frente de la intervención de Arriba el Telón durante más de nueve años, describe su función como animadora teatral como un oficio en donde coinciden los intereses artísticos y la intervención sobre las personas que participan en el montaje de las coreografías teatrales. Lucy constantemente está observando el cambio en las personas, en sus discursos y en sus vidas y al igual que Karen, propende que su intervención sirva para mejorar el sentido de orientación vital, más que el sentido profesional de la actuación.

Hacer la animación teatral de un barrio es realmente lo que te hace diferente del teatro académico. Todo el tiempo estás trabajando con la comunidad, estás trabajando desde los contextos, y estás a su vez, conociendo y aprendiendo de las personas, entonces yo esto lo veo como un constante aprendizaje, como que todo el tiempo estoy construyendo, no hay como una fórmula que te diga, esto es 1, 2, 3 y ya tenés el resultado, todo el tiempo hay muchos cambios, hay muchas cosas y lo más gratificante de este trabajo es que, vos ves los resultados no solo en la obra, porque la obra sí, bonita y todo, sino en las personas que están ahí.

Yo tengo chicos que llevan conmigo nueve años, tres años, pero también los que llevan un mes, incluso así lleven un solo mes, vos ves un cambio en ellos, ya sea en sus vidas personales, en su discurso, en la forma de hablar, de decir las cosas, y esos cambios, esos pequeños cambios son los que a mí más me interesan, lo que a mí más me motivan a estar ahí. Ver cómo se construye no solo un artista, sino un ser humano, un chico que va a ser profesional, pero que no va a ser un profesional cualquiera que va de pronto a arrasar con otra persona para sobresalir, sino que es un profesional más consciente, más sensible también, más crítico, o si no llega a ser profesional, es un ser humano que se para diferente ante la sociedad. Entonces esas son las cosas que más me motivan en este trabajo y

[Escriba aquí]

es a lo que más yo le atino, a saber, qué estoy construyendo una puesta en escena bonita, una puesta en escena crítica, pero que también estoy construyendo algo más, desde ahí, algo que se queda en las personas que pasan por Arriba el Telón.

Al igual que Karen, Lucy hace referencia a los efectos del teatro en los participantes, pero desde su perspectiva como psicóloga. La visión de salud en Lucy, está muy ligada a la visión de salud mental y la práctica teatral en esta visión es una forma de externalización de sentimientos y pensamientos que permite la transformación personal.

El teatro y el arte en general permite muchas cosas, en primera instancia, si no haces ningún tipo de arte, vos vivís como en un solo estilo de vida, en una rigidez corporal, y ya cuando entrás a hacer teatro o algún arte, tiene que empezar a buscar una forma de expresar y expresar lo que sentís, lo que pensás, expresar todas esas cosas que te alegran, o que te inconforman. Eso por lo general en nuestras vidas cotidianas no lo hacemos. Pero cuando vos logras externalizar esos sentimientos, externalizar esos pensamientos, es lo que te quita un peso de encima, te desinhibe, entonces logras de alguna manera, relacionarte mejor con otras personas. Te permite liberar tensiones, liberar depresiones, te cambia, no solamente en la parte externa, sino desde adentro. Entonces, de manera consciente o inconscientemente, cuando una persona logra relajarse corporal, mental y emocionalmente, eso es lo que realmente hace el cambio, y eso es lo que permite el arte. ¡Y el teatro con mayores veras porque integra muchas artes!

La intervención de Lucy en Arriba el Telón está también orientada al cambio personal, pensando en mejorar las disposiciones personales y de esta manera generar otras alternativas en la vida. Al igual que Karen, Lucy compara este proceso con las estrategias pedagógicas tradicionales y rescata la fusión del cuerpo, el cultivo de las disposiciones corpóreas como aspecto fundamental en la intervención teatral.

En una escuela tú pasas 6 horas sentado en un pupitre y no te dan como más posibilidad de ahí, o en un trabajo pasas 12 horas sentado en una oficina o detrás de una caja y es como un movimiento

[Escriba aquí]

sistemático y ya. Poder salir de ese movimiento que es tan básico, tan sistemático, poder encontrar otras formas de moverte, te hace sentir diferente, te hace sentir que puedes lograr muchas cosas, te hace sentir capaz de lograr algo, y te empiezas a conocer, cuál es mi cuerpo, cuál es mi postura de mi cuerpo en el contexto en el que estoy, entonces ya me hace consciente de ya no solamente quien soy, sino que me hace consciente de dónde estoy y qué relación hay entre mi cuerpo, mi ser y lo que hay a mi alrededor, o sea, empiezas a ser como consciente de todo eso de alguna manera, el cuerpo te permite expresar, pero también estar y en el lugar en el que yo estoy yo también empiezo a pensar “bueno, ¿y yo, cómo estoy?, ¿este lugar es en el que yo quiero estar? ¿cómo lo ayudo a construir? ¿cómo construyo desde mi cuerpo también, hacia afuera?” qué quiero proyectar al mundo y eso como, eso ya empieza uno a preocuparse de cuál es la imagen que yo estoy dando.

Entonces ya no me estoy preocupando solo por mí, sino también por el resto, qué imagen, quiero que los demás también sigan, esas son conexiones que uno hace en la mente y que de alguna manera, a medida que uno va construyendo con el cuerpo y empieza a ser más consciente de él, a reconocer cuáles son sus capacidades, sus limitaciones y ya puedo trabajar desde ahí, porque no se trata de uno tener un cuerpo atlético, sino de saber que este es mi cuerpo y cómo yo puedo construir desde ahí, creativamente, cuáles son todas las posibilidades que yo puedo alcanzar desde ahí, eso te permite también, de alguna manera, el teatro, el arte, pues, hay muchas artes que también se rigen por un estereotipo, pero el teatro no, en el teatro usted necesita gente joven, necesita gente anciana, usted necesita gente delgada, pero también necesita gente gordita, usted necesita de todas las masas posibles. Entonces el teatro no tiene así como un estereotipo, sino como, este es el cuerpo, esta es la masa que tengo entonces cómo puedo también construir desde ahí, también es valioso, es importante y creo que se construye mucho como la autoestima, aceptar tu cuerpo, pero más allá de aceptarlo es cómo lo potencio, cómo potencio mi cuerpo desde lo que me puede ofrecer, desde las capacidades que puedo tener, desde ahí.

Desde una perspectiva sanitaria, este cultivo del cuerpo dista mucho de la dualidad mente y cuerpo inaugurada con Descartes y fuertemente apropiada en la medicina. En oposición a esta perspectiva, Lucy describe la intervención sobre el cuerpo sin segmentar la persona. En

[Escriba aquí]

ese sentido, para Lucy, el trabajo con las disposiciones corpóreas, es ante todo un trabajo con el sujeto.

Al igual que en Karen, Lucy reconoce este trabajo teatral vinculado a la salud pública. Con referentes más cercanos, como la madre que trabajó en enfermería, Lucy ve en el teatro una forma de hacer salud. Diferencia claramente su trabajo de la clínica y lo ubica en el terreno de la promoción y la prevención. A futuro identifica por ejemplo la psicología comunitaria como la especialidad que complementaría su intervención actual, porque reconoce que en el trabajo con la comunidad es donde más cómoda se siente y al mismo tiempo es donde el teatro tiene un sentido como intervención sanitaria.

Quando yo estaba pequeña, sabía que me gustaba lo de la salud, pero no estaba segura qué tanto, porque como tal medicina no, no me gustaba, pues bueno, yo no soy tanto de atender a un herido y cosas así, pero sabía que me gustaba la salud. Mi mamá siempre ha trabajado con la salud, ella si ha sido más como de gustarle la enfermería y todas esas cosas, pero a mí me gustaba más cuando ella daba charlas de prevención y promoción de salud. Entonces cuando ya entré al teatro, me di cuenta que lo que más me gustaba era la salud mental y el trabajo en comunidad. Por eso, incluso, cuando me hablan de maestría yo quiero es hacer psicología comunitaria, yo sé que no me veo como psicóloga clínica, me gusta es el trabajo comunitario.

En ese sentido de integración de conocimientos con el teatro, Lucy plantea que como disciplina artística el teatro ofrece muchas posibilidades de crecimiento personal, porque implica estudiar, leer textos, investigar por cuenta propia para mejorar las propuestas coreográficas. Esta forma de asumir el teatro forja un estilo de aprendizaje que involucra al sujeto en una espiral de transformación personal.

Lo bonito del teatro es que te obliga a pensar y a estudiar, no es que las otras artes no lo hagan, porque yo creo que todas las artes te exigen, pero no todas las artes se dedican a eso, te lo digo

[Escriba aquí]

porque, yo que estuve en el grupo de salsa, nunca tocamos un libro, y quizás la profesora, los profesores, si tenían mucha claridad de la historia de la salsa, porque años después yo he tenido la oportunidad de conversar con todos ellos y tienen mucha información al respecto, pero a uno como integrante nunca la pasaban eso, solamente le pasaban la cuestión de las posturas, el baile y se dedicaban mucho sí a exigir desde ese punto pero pues no.

Entonces tú podrías ser un gran bailarín, pero sin tener teoría de eso, así pasan con muchas otras artes, podrías ser un gran guitarrista, pero no tener mucha información teórica al respecto, en el teatro te exigen tener información teórica, recurrir sí o sí a la lectura, a la investigación, porque pues finalmente vos para poder construir una obra teatral, tenés que tener una estructura argumental, entonces sí o sí tenés que saber, entonces ahí es donde la lectura o la investigación se convierte en un placer, en un placer que no es como el colegio que te dicen “tenés que leer este libro” y ya vas a tener una calificación. Esto se vuelve algo placentero, interesante. Es placentero investigar, indagar, entrevistar, es placentero leer, buscar en internet, entonces vos te encontrás con chicos que incluso sin que le pongas la tarea, te empiezan a mandar por el interno videítos y “ay vi esto” o te mandan “me leí esto”, o sea, no hay una exigencia sino que ya hay una voluntad, y hay una voluntad porque quieren, algunos no tanto, pero a esos otros que no tanto es porque de pronto están empezando entonces a medida que se van enamorando más de esto, van empezando también, y los que ya de pronto sí son desde antes por su personalidad, por su crianza, empiezan desde un inicio a enviarte cosas, sin que vos se las pidas y eso, pero porque se nota que hay un placer y eso te lo permite el teatro, creo que es un arte muy completo.

Conclusiones sobre el abordaje del sufrimiento social en Arriba el Telón

En Arriba el Telón, al igual que en Casa Naranja la intervención social está enfocada, desde el teatro comunitario, en la transformación de sus estudiantes. Este proceso de transformación va ligado a la animación sociocultural y a la formación en psicología de Lucy. Sus palabras muestran como la idea sobre la intervención en el cuerpo facilita la

[Escriba aquí]

integración del teatro, con la agencia y las posibilidades de hacer promoción y prevención desde el arte.

La agencia resultante de esta intervención es también una agencia que contempla aspectos sanitarios y resiste en la lucha por la construcción de una de vida digna. Tampoco hay en Arriba el Telón un interés por un andamiaje terapéutico, inclusive siendo Lucy psicóloga, el interés por comprender primero la realidad social de las personas vinculadas al teatro pone en relieve una intervención basada en modelos alternativos en donde el sufrimiento social es visto como componente fundamental de la salud.

Teatro y salud: una conclusión más allá de la ficción

La relación entre el teatro comunitario y la Salud Pública se explica en los dos teatros explorados a través de los relatos de Karen y Lucy que muestran que sus percepciones sobre el hecho teatral no provienen de especulaciones sobre el arte y sus proyecciones sociales, sino que devienen de un trabajo de años con la comunidad y en donde han confluído diferentes conocimientos.

En el caso de Karen ha mezclado un estilo de teatro callejero, en donde predomina la improvisación y el juego, con un interés por el trabajo social para intervenir a sus estudiantes de teatro de una manera novedosa. En el caso de Lucy, ha mezclado la animación sociocultural de Esquina Latina con su interés por la psicología comunitaria y la profesionalización en teatro para crear una intervención que resuena en muchos puntos con Casa Naranja.

Los siguientes párrafos integran los puntos de encuentro de estas iniciativas para discutir sobre la función del teatro como estrategia de intervención en Salud Pública.

[Escriba aquí]

Sufrimiento social

Un elemento en común es la forma como el sufrimiento social aflora en los relatos y coreografías de los practicantes de teatro y la especial atención que cada una de las profesoras les presta a estas manifestaciones durante el ensayo teatral. El sufrimiento social (Wilkinson & Kleinman, 2016) es una categoría presente en los espacios liminares del teatro y desde ahí cada intervención gesta una forma de afrontarlo.

Ejemplos de este entrecruce liminar del sufrimiento social con la práctica teatral están en casos como el de Iris, cuando llora al final de la coreografía sobre la incursión de ejércitos ilegales. Quizás este llanto trae a su memoria el “fum, fum, fum” de las balas que rozaban su cuerpo en la calle, cuando su padre estaba en la cárcel, sus tíos eran pandilleros y no tenía contacto con la madre.

Muchos otros ejemplos mostraron cómo la violencia del entorno barrial en tanto manifestación del sufrimiento social afecta a los jóvenes. Las historias de vida caracterizadas por el abandono o distanciamiento de las figuras parentales a temprana edad, los antecedentes de migraciones familiares y las dificultades de la vida cotidiana, nos muestran de qué manera es necesaria una visión del sufrimiento que dé cuenta de las macroestructuras que supeditan muchas de las dinámicas del barrio y por supuesto de los teatros.

Este abordaje del sufrimiento permite entonces el reconocimiento de las prácticas violentas y las conductas lesivas sobre las personas, que de manera tautológica producen y generan malestar. Pero también permite el reconocimiento de la acción social que apela a la experiencia empática y propende por la generación de estrategias que disminuyan los efectos de estas prácticas. En un sentido amplio, el análisis del sufrimiento social implica [Escriba aquí]

desde la perspectiva de la intervención el análisis de las posibilidades de la agencia como respuesta de salud pública.

Este último punto entronca la visión de la salud pública, pero desde el modelo de la determinación social. En el análisis del sufrimiento social desde una postura dialógica es posible encontrar que la agencia hace parte de un entramado social en donde el teatro comunitario es tanto una oportunidad de cambio, como una consecuencia de la necesidad de afrontar el malestar de los territorios donde este se ha desarrollado. Pero antes de eso, es importante precisar el concepto de salud al cual hace alusión este trabajo, para diferenciarlo de la idea de la salud organizada sobre un modelo centrado en la biología del individuo.

Consideraciones generales sobre la idea de salud y salud mental

En este capítulo final, las coreografías teatrales son vistas también como coreografías vitales pues el trabajo sobre el cuerpo, el desarrollo de una habilidad teatral, no solamente inciden sobre la agencia, sino que también modifican la salud. Pero la salud relacionada con la (re)construcción de la agencia a través de la práctica teatral y el performance, entiende al ser humano como producto de unas tensiones sociales. La salud es el resultado entonces de los diálogos entre dichas tensiones sociales y la búsqueda intensa del deseo personal, que como lo dice Gilene al principio de este texto, se experimenta a manera de libertad.

Esta concepción de la Salud contrasta con la globalmente aceptada definición de la salud como: "...Un estado de completo bienestar físico, mental y social y no solamente la ausencia de enfermedad o dolencia" (OMS, 2004, pp. 14), porque enfatiza en el origen social de la salud y no se conforma con la propuesta de una salud que empieza en el individuo y termina en el equilibrio o "estado" de completo bienestar al proyectarse sobre lo social.

[Escriba aquí]

Igualmente, contrasta con la definición de salud mental como: “Un estado de bienestar en el cual el individuo es consciente de sus propias capacidades, puede afrontar las tensiones normales de la vida, puede trabajar de forma productiva y fructífera y es capaz de hacer una contribución a su comunidad” (OMS, 2004, pp. 14), porque explora más las formas de construcción de una vida digna a pesar de las determinaciones sociales y no se concentra en el desarrollo de unas capacidades de afrontamiento en favor del sistema productivo y medidas como funcionalidad individual.

En ese sentido crítico frente a la política del cuidado del otro y la cura que posibilita el acceso del individuo a la sociedad capitalista, Cristiana Giordano (2011, 2018) argumenta que, frente al manejo del inmigrante en Italia, la propuesta del centro Frantz Fanon, que provee soporte psicosocial a los migrantes en Turín, opera como un espacio político de contra clínica que analiza las múltiples temporalidades del trauma, sin favorecer el aparato diagnóstico que opera como un dispositivo de control sobre las personas.

Para Giordano, cuando se está en capacidad de reconocer que la experiencia humana es intraducible a códigos diagnósticos, la relación clínica en la intervención se vuelve política y este es el primer paso para iniciar una verdadera transformación personal.

Este trabajo sedimentado en la etno-psiquiatría (Giordano, 2011, 2018) reivindica prácticas contra estratégicas para replantear el concepto de la intervención y el cuidado del otro en salud mental. Con una orientación similar, los teatros explorados en este trabajo plantean una estrategia de abordaje del sufrimiento que desplaza el interés por el diagnóstico para fijarse en las trayectorias vitales y mirar al sujeto y su agencia por encima de los intereses institucionales tradicionales.

El teatro, en este trabajo, opera entonces en el lugar de la intervención alternativa similar al caso de Giordano y utiliza la generación de espacios liminares para hacer sus intervenciones dejando así que la ficción teatral interactúe con la realidad a través de analogías, tal cual las llama Karen, y con el compromiso total del cuerpo del actor como lo dice Lucy. Para la salud mental esta aproximación es una alternativa en la búsqueda de un discurso liberador y transformador del sujeto que puede contraponerse a la iniciativa general de adaptar al sujeto al modelo productivo, mediante el rastreo de determinantes de la salud.

En un sentido similar, Jo Boyden (Boyden, Hardgrove, y Knowles, 2012) plantea que la investigación de la infancia debe centrarse en el análisis social del sufrimiento. A través de un estudio desarrollado en cuatro países (Etiopía, India, Perú y Vietnam), la autora plantea que la continuidad de la pobreza infantil radica en los cambios macroeconómicos de estos países en donde fenómenos como la expansión económica no se traducen en un mejor modo de vida, sino que acentúan las inequidades. Critica desde estos hallazgos la visión psicológica de la resiliencia sobre la infancia y plantea que la transformación de los niños es un proceso determinado por la situación social (Cooper y Boyden, 2007).

El teatro comunitario explorado, refleja esta intencionalidad de investigación social constantemente y a pesar de que Karen y Lucy tienen formaciones en disciplinas que abordan conceptos como la resiliencia, su discurso está más permeado por la agencia en relación con la comunidad y las determinaciones que impone en las trayectorias de los estudiantes.

Estas consideraciones llevan al terreno de la salud pública en donde la tensión contemporánea entre el modelo de la determinación social de salud antepone
[Escriba aquí]

consideraciones similares a las de Giordano y Boyden con respecto al modelo de los determinantes sociales de la salud.

Modelos de salud pública e intervención teatral

El modelo de los determinantes de la salud (Marmot y Wilkinson, 2002) y el modelo de la determinación social en salud (Breihl, 2011) son los más frecuentemente citados por la investigación epidemiológica y la Salud Pública en el contexto latinoamericano. Estos modelos son antagónicos a pesar de parecerse en sus nombres. Mientras el modelo de los determinantes de la salud está preocupado por explicar principalmente la enfermedad como el resultado de la interacción entre un conjunto amplio de factores, denominados determinantes. El segundo ve la salud como el resultado de una condición social que moldea las expresiones encarnadas de los individuos (ver esquema 3 y 4).

Mientras en el modelo de los determinantes de la salud, la agencia infantil y juvenil es considerada un elemento de la personalidad que facilita la adaptación al medio social y que es susceptible de mejorar a través de intervenciones basadas en categorías como la resiliencia³⁶. La determinación social considera que la agencia está inmersa en una relación sociohistórica estructural y estructurante.

La agencia del modelo de los determinantes de la salud está ligada a la capacidad de adaptación del sujeto a su entorno, dejando de lado la influencia del entorno sobre el individuo. De esta manera la agencia está asociada al concepto de empoderamiento y globaliza, en el sentido neoliberal del término, el éxito personal. Así este sea económico, social o simbólico, el éxito es una variable cuantificable de cuenta de este modelo.

³⁶ Entendida como un conjunto de características del sujeto como: habilidad, adaptabilidad, baja susceptibilidad, enfrentamiento efectivo, capacidad, competencia, etc. Que se puede utilizar en situaciones de estrés (García, 2013)

La agencia del modelo de determinación social está enclavada en las características de las redes sociales y en los procesos socio históricos que determinan las prácticas. El modelo, aunque deposita la explicación a la situación social, plantea en el cuerpo de las personas una pugna por la movilidad. En ese sentido la teoría de los campos sociales, del performance y la etnografía encuentran una cohesión para hablar de la agencia en este caso.

Las consecuencias de ambas visiones son utilizadas en lo empírico. Mientras las investigaciones del primer modelo están interesadas en la búsqueda de correlaciones que expliquen el desarrollo o estancamiento de la agencia, los segundos están interesados en comprender desde la cotidianidad de las personas como la agencia es construida. Así, la salud pública vista desde los determinantes de la salud se entronca con facilidad a la psicología cognitiva conductual, mientras el modelo de los determinantes de la salud se entronca más fácilmente con la antropología médica o la etno-psiquiatría nombrada por Giordano.

Este trabajo relaciona la comprensión de la agencia desde la determinación social, porque permite centrar el análisis desde las voces de los protagonistas y en el caso de estudio, desde las coreografías del performance que aparecen en sus diferentes actuaciones. De esta manera quedan ligadas en la comprensión del fenómeno las categorías sociales como la historia de los teatros, de sus directores, el contexto barrial en donde están emplazadas las intervenciones y las trayectorias de vida de los practicantes de teatro.

Tal vez por la carencia de esta mirada, en el modelo sanitario imperante inspirado por la perspectiva de los determinantes de la salud, la joven al inicio de este capítulo dice que recibió “pastillas” cuando quería comprender las razones por las cuales “la vida se le estaba cerrando”. Mi formación en psiquiatría en ese momento funcionó como catalizador
[Escriba aquí]

para que, en el contexto de la observación participante, ella pudiera verbalizar un malestar frente a la poca empatía ante su sufrimiento del modelo sanitario que la atendió. Y, que en el teatro y la música abordó, pudiendo luego referirse a la tentativa de suicidio como un asunto superado.

La provocación que este trabajo pueda suscitar debe ser entendida como una invitación a la reflexión continua acerca de las categorías que definen la salud en nuestro contexto latinoamericano. Como a una reflexión en torno a las concepciones de la salud, la salud mental y la intervención en la infancia.

Categorías identificadas

Las siguientes categorías son de orden empírico y corresponden a la conceptualización de las intervenciones realizadas en ambos teatros, pues dan cuenta de la intersección performance, agencia y salud. A continuación, evidencio dichas categorías por capítulo en pro resaltar su utilidad en el marco de este trabajo:

Capítulo I

“Juego del chorimpulo”:

En el contexto de Casa Naranja se concibe el ensayo en tanto un espacio de creación colectiva, pues se privilegia la capacidad de expresión corpórea y la improvisación. Aquí los niños se ven motivados a crear teatro en sus términos. Por eso, en este contexto, el ‘espacio liminar’ horizontaliza las relaciones y el ensayo teatral para producir un estilo basado en el teatro comunitario y/o popular que aborda temas como la violencia en la creación teatral. Así, de la misma manera como el “Juego del chorimpulo” da licencia a la aparición de animales ficticios, surgen en la creación y escenificación momentos violentos

[Escriba aquí]

que hacen parte de su realidad y que al ser representados agencian otra mirada sobre la subjetividad y el sufrimiento social.

“El arte de la repetición: el teatro”:

Esta frase que convierto en categoría es pronunciada por la animadora teatral de Arriba el Telón en el contexto de una de las prácticas. En tanto frase sintetiza la forma en cómo este teatro entiende los ‘espacios liminares’ como sitios de prácticas semiprofesionales en los cuales mediante la repetición se genera contenido ficcional, el cual, reiterado en los ensayos, impacta en la construcción de la subjetividad al forjar el pensamiento crítico. Dicha situación se refleja en la integración de Federico García Lorca y su poética para tratar el tema de la violencia barrial desde otra perspectiva.

“Juego en serio”:

Dicha categoría surge al ser enunciada en un Congreso Nacional de Teatro Comunitario realizado en la ciudad de Cali, cuando Lucy, nuestra animadora, dice: “Nosotros si jugamos, pero jugamos en serio”. De tal manera, como categoría da cuenta de la negociación entre el modelo jerarquizado de Esquina Latina y la necesidad de Arriba el Telón de desarrollar su independiencia creativa debida al proveniencia de sus participantes. Para la comunidad de Arriba el Telón esta categoría evidencia la manera en que los participantes se encuentran en capacidad de expresarse en el marco de un estilo teatral que bien podría normativo, pero que aquí es híbrido por integrar el teatro universal y la necesidad local de expresar la trayectoria vital de sus participantes.

[Escriba aquí]

Capítulo II

“Tras-subir”:

En tanto categoría se le aduce al director y creador de Casa Naranja, John, quien la define, en sus palabras, como “Cuando uno tras-sube, sube, cuando uno trabaja, baja”. A partir de lo cual es posible abstraer que dicha categoría implica una postura ante el sistema de producción neoliberal para el cual interesa la ganancia neta, que no construye al individuo. John, en este sentido, al “tras-subir”, disfruta, aprende, se construye mas no produce para el sistema. En la práctica teatral es importante “tras-subir” al ser éste el derrotero ético y político de su proceso en el que no es vital que los estudiantes sean profesionales, sino que crezcan como personas.

“Multiplicación cultural”

La presente categoría corresponde al contexto ideológico del teatro Casa Naranja y tiene que ver con la pedagogía teatral asumida por este colectiva. Implica que el conocimiento teatral es compartido y se transmite entre los participantes en términos de los logros personales y artísticos que ellos adquieren, aportando a un ambiente de transformación cultural en el que no interesa producir sino multiplicar el conocimiento para impactar positivamente en la comunidad.

“Simbiosis”:

Orlando, el director de Esquina Latina, toma el término “Simbiosis” del discurso médico para nombrar su interés por el arte, la intervención comunitaria y la promoción en la salud. La “Simbiosis” que en el discurso médico es la asociación íntima de organismos de especies diferentes para beneficiarse mutuamente, es para Orlando la mezcla entre la promoción de

[Escriba aquí]

la salud, desde la Salud Pública, y la intervención comunitaria con arte. Ambas prácticas, combinadas, impactan positivamente a la comunidad.

“Animación sociocultural”:

Hace parte de la postura ideológica del teatro Esquina Latina en términos de su pedagogía. La “animación sociocultural” corresponde a la manera de transmitir conocimiento no a manera de un saber catedrático sino a modo de un soplo de vida. En palabras de Orlando, no se trata de “Dar cátedra”, sino de “Dar vida”. Es decir que el conocimiento compartido tendrá utilidad en la cotidianidad de los participantes.

Capítulo III

“Vitamina C”:

Hace parte del lema de Casa Naranja construido colectivamente por sus participantes. La “Vitamina C” da cuenta de la reunión de habilidades que los estudiantes están en capacidad de ganar en el contexto de Casa Naranja, las cuales son: Cultura, Carnaval, Confianza, Cristo y Comunión. Dichas habilidades se ponen en práctica en los ‘espacios liminares’ y tienen el objetivo de reforzar la capacidad de agenciamiento.

“Banda de Möebius”

Tal categoría es aportada a partir de mis observaciones. La tomo del contexto de la matemática, en el que es una superficie con una sola cara y un solo borde y tiene la propiedad de ser un objeto no orientable. Se puede comprobar siguiendo el borde con un dedo y apreciando que se alcanza el punto de partida tras haber recorrido la totalidad del borde. Fue descubierta por August Ferdinand Möebius y Johann Benedith Listing en 1858. En mi trabajo, evidencia la concatenación del conocimiento incorporado en los espacios [Escriba aquí]

teatrales con la mimesis de la ficción teatral. Es decir, propogo que la “Banda de Möebius” permite una descripción alternativa de los ‘espacios liminares’ en el ámbito del performance, pues existe una relación sin pérdida de continuidad entre la ficción teatral y la realidad de los practicantes. Dicha relación importa en términos de cómo se reconstruye la agencia. Desde esta concepción, la agencia siempre actúa como un movimiento en espiral que le permite al participante ir y venir del espacio ficcional al real para solucionar su agenciamiento. Así, aquello que se resuelve en la ficción, puede resolverse en el ámbito de lo real.

Capítulo V

“Arte preventivo”:

Surge en tanto categoría en el contexto de Casa Naranja cuando Karen, la profesora, relaciona la puesta escénica teatral con la promoción y la prevención de la salud. De acuerdo con ella, el tono narrativo del teatro permite transmitir una idea a la comunidad, diactizarla a través del vestuario y los demás elementos performáticos y así impactar en la capacidad reflexiva del entorno. También, es propio del teatro comunicar un saber a los participantes, quienes incorporan, mediante la práctica y el conocimiento, capacidad de acción sobre su vida y contexto social.

Conclusiones

Este capítulo ilustra las conexiones posibles entre el arte y la salud pública a través de la relación entre la visión de la salud determinada socialmente en el modelo de la determinación social y la capacidad performática del teatro para generar procesos entorno a la agencia de los practicantes. Partiendo desde la teoría del performance, esta muestra las

[Escriba aquí]

influencias sociales en el trabajo actoral desarrollado en los espacios liminares y su influencia en la (re)construcción de la agencia. En la medida que este proceso performativo influye en la transformación del individuo, estas coreografías teatrales constituyen espacios de resistencia frente al sufrimiento social. De esta manera, al mirar la agencia como una respuesta dialógica frente al medio, es posible conectar esta exploración con la salud pública y sus formas alternativas de trabajo comunitario.

La inclusión protagónica de la comunidad como determinante de las trayectorias de los practicantes y la capacidad de estos de dialogar con sus trayectorias a través de la mimesis y poesis teatral genera un diálogo que puede ser considerado como el objetivo de una intervención sanitaria enfocada desde la determinación social de la salud. Así, aunque se es consciente de la función de la matriz social en la generación del sufrimiento social y de las dificultades que implica el afrontamiento del mismo, también se es consciente que en la función dialógica del arte a través de los espacios liminares existe una fuerza que aporta una oportunidad de transformación de estas determinaciones.

Aunque el teatro pudiera utilizarse de manera instrumental en otras muchas formas de intervención en salud desde el modelo de los determinantes, por ejemplo, en este trabajo la lógica de la intervención comunitaria proviene de los mismos procesos analizados. De esta manera, la agencia mostrada como la capacidad para la acción es un proceso creado en los territorios por personas que han pasado años compartiendo con los practicantes tanto experiencias teatrales, como de vida. Lejos de una instrumentalidad, el teatro aquí funciona como una apuesta ética y política de los practicantes en donde sea a través de la ‘osmosis’ de Esquina Latina o el ‘tras-subir’ de Casa Naranja, encuentra una direccionalidad con propósito. El teatro como estrategia de intervención pasa entonces por múltiples capas de

[Escriba aquí]

iteración entre las que sobresale la importancia de la comunidad en el dialogo liminar del practicante.

Las categorías descritas al final de este capítulo centran su atención en estos aspectos de la intervención teatral. La liminaridad entendida como un espacio político, conecta con las propuestas de Baron Cohen (2015) y Alex Flynn (2015), en donde el teatro permite un diálogo con la comunidad y en ese diálogo se producen respuestas que integran la ficción y la realidad.

Por otro lado, la capacidad del arte para integrarse con propósitos salubristas de una manera fluida, sin asumir un aparato diagnóstico, ni una línea causal basada en los determinantes de la salud, permite enfocarse en las trayectorias vitales del sujeto y con una mirada amplia sobre el contexto social como lo propone Giordano (2011, 2018) y Boyden (2012).

La simbiosis y el tras-subir de estos teatros sintetizan el interés de las intervenciones por incidir en los practicantes y su direccionalidad con propósito en la vida. Estos esfuerzos por enfocarse en la historia personal son compartidos por el teatro del oprimido (Boal, 1995), el cual tiene una estrecha relación con el performance y con las tendencias alternativas de la salud pública y la pedagogía. El concepto de ‘osmosis’, por ejemplo, conecta muy bien la visión del performance mostrada en este trabajo y con las relaciones sociales del modelo de la determinación en salud. Este aspecto es importante porque evidencia la conexión política de ambos teatros con los esfuerzos realizados en Latinoamérica por construir intervenciones desde al arte con extensiones interdisciplinarias con campos como la salud y la pedagogía.

[Escriba aquí]

El teatro comunitario entonces explorado en este trabajo se conecta con una intención de transformación personal, pero orientada en un sentido político desde el performance y con una clara mirada del contexto social latinoamericano y colombiano. Para el sector salud esta aproximación constituye una oportunidad de lectura de la realidad social con los ojos de otras disciplinas y modelos que aportan con mayor nitidez un análisis de la influencia de lo social en la cotidianidad y las posibilidades de intervención que desde esta perspectiva se generen.

Conclusiones

Las puestas escénicas y comunitarias de Casa Naranja y Arriba el Telón son ejemplos de procesos longitudinales que conciben el arte como un instrumento y estrategia de intervención. A lo largo de los capítulos anteriores he mostrado que, a pesar de las diferencias históricas y estilísticas, ambos teatros comparten el trabajo sobre el cuerpo como pilar fundamental de la intervención. Los procesos pedagógicos asociados a la proyección de la voz, la construcción de un personaje, la interacción escénica y la comunicación constante con el público y la comunidad son ejemplos de este rasgo común.

Mi objeto de estudio utiliza la etnografía y la teoría del performance para concatenar en la exploración de la agencia en los niños y jóvenes, las voces y actuaciones de los directores, profesores y estudiantes con sus trayectorias vitales y con el sentido estético de la práctica teatral comunitaria. Este enclave resulta valioso para explorar las formas como la salud pública concibe la intervención, desde la perspectiva de la determinación social. La agencia desde esta perspectiva es un asunto que necesariamente tiene un enclave social.

En consonancia con autores como Lancy (2014) o Darici (2013), la agencia en este trabajo es vista como una fuerza activa que responde a las dinámicas del entorno. Las trayectorias vitales y puestas escénicas muestran el esfuerzo del sujeto por darle vía libre a su subjetividad en la ficción teatral, a pesar de estar incrustado en una red social amplia de significados estructurantes. El performance explorado desde la ‘reflexividad relacional’ y la ‘pedagogía transformance’, muestra como la relación entre ficción y realidad construida en los espacios liminares del ensayo, contribuye a una transformación personal que posibilita la movilización frente al sufrimiento social.

[Escriba aquí]

Si bien es cierto que la cotidianidad de los barrios y la dinámica social en la cual están adscritos los jóvenes aparecen reflejadas en la producción teatral, el espacio del ensayo permite una reconfiguración subjetiva de las mismas y la emergencia de otras disposiciones hacia el entorno, encarnadas en la figura del actor.

La piel que el actor utiliza en los ensayos de obras sobre la violencia, las pandillas, el consumo de sustancias, las tomas guerrilleras y/o paramilitares, el maltrato al interior de la familia, los sistemas de producción neoliberales, entre otras propuestas escénicas; está revestida de una plasticidad performática que permite la adopción de diferentes roles tanto en el espacio de las tablas como en la vida cotidiana (Cox, 2015).

No en vano los jóvenes cuyo paso por el teatro comunitario ha sido duradero, desarrollan habilidades artísticas como la capacidad de actuar, bailar, cantar, improvisar o memorizar una obra teatral y también desarrollan habilidades sociales para conseguir un cupo en la universidad, trabajar en procesos de intervención comunitaria y circunnavegar en las dinámicas familiares y barriales, que en muchas ocasiones son hostiles.

Aunque el teatro esté enclavado en una matriz social marcada por las desigualdades presentes en la materialidad de los barrios y en las redes de significados, estos espacios liminares son sitios que operan como islas que, a diferencia de otras intervenciones, privilegian la subjetividad de los practicantes y comprende que sus voces y cuerpos tienen la suficiente capacidad agéntica para hacer frente a los retos tanto artísticos, como personales.

En resumen, este trabajo muestra a través de varias intersecciones entre la antropología, el arte y la salud pública una visión interdisciplinaria del teatro como estrategia de intervención alternativa, basada en el análisis social a través del hecho teatral.

A lo largo de los capítulos de este texto he descrito y definido el teatro comunitario practicado en Casa Naranja y Arriba el Telón como un espacio liminar. Desde esta perspectiva vemos que, aunque hay diferencias en las prácticas, hay elementos comunes que diferencian a estos teatros de aquellos pensados como una práctica profesional. En un texto argentino sobre el teatro comunitario (Scher, 2010), una directora perteneciente a la Red Latinoamericana de Teatro Comunitario, define esta práctica como un teatro de vecinos para vecinos.

Esta definición calza perfecto en las formas como ambos teatros piensan sus prácticas. Las miradas de los vecinos aparecen como telón de fondo constante en los desfiles, bailes, talleres y performance que cada teatro realiza y al mismo tiempo la mirada del teatro busca contantemente esa relación vecinal. No en vano al final de una clase en Casa Naranja, Karen afirma con respecto a los antecedentes de violencia en la comunidad “Uno no sabe si el vecino o amigo de pronto ha pasado por cosas así y que tal que nosotros seamos ese abrazo que les sirva de apoyo”, o Daniela que afirma frente a los mapas andantes que “hablar con los vecinos, es actuar como una periodista”.

En ambos teatros, estos espacios están orientados a la movilización de la subjetividad de los practicantes y el público. Lucy por ejemplo define su práctica como “un juego en serio” e Iris en uno de los testimonios más intensos de mi trabajo de campo lo reafirma cuando dice “Lo que yo siento cuando estoy actuando es que puedo ser alguien

[Escriba aquí]

diferente que no soy yo y que a la gente le gusta. Porque ahí es donde uno siente, como que por fin te ven, ¡que existes!”.

La pedagogía mostrada en estos teatros está orientada a un proceso transformativo que reconoce al sujeto actuante en su rol de agente y de portador de conocimiento. En ese sentido la ‘pedagogía transformance’ va más allá del hecho teatral y persigue la exploración personal de los practicantes.

Las intervenciones en salud asociadas a estrategias teatrales deben conflictuar las categorías habituales para definir el malestar y el sufrimiento. La visión de la determinación social de la salud ayuda a la salud pública a entroncar metodologías alternativas de investigación e intervención que muestran con más facilidad la dinámica social de un fenómeno, como en este caso la etnografía y la observación participante.

Así, valiéndonos de la metáfora del performance y proponiendo en tanto auditorio a los profesionales de la salud, este trabajo se postula como un actor que pretende enunciar de qué manera la promoción en salud hace parte de una tarea realizable desde el arte simple y cuando se cuente con la capacidad de entender la salud desde una perspectiva social que reconozca las necesidades comunitarias y esté en capacidad de responderlas. Es decir que más que dar cuenta de diagnósticos y propedéuticas médicas, se quiere que la determinación social se permita incluir al arte en pro de hallar estrategias de agenciamiento efectivas a través del performance que den cuenta de una mejor idea de sociedad.

De la misma manera, en cuanto a un actor que tiene en frente a los profesionales de la salud como auditorio, este trabajo quiere hacer énfasis en la investigación

[Escriba aquí]

interdisciplinar, en la cual interactúan diversas disciplinas nutriendo al ámbito de la salud a otros saberes y prácticas que pueden llegar a transformar la comunidad.

Lo revisado hasta ahora muestra la conformación de una práctica teatral que dialoga contantemente con su entorno. Prueba de esto es la acción de cada teatro frente a la pandemia asociada al virus SARS Cov-2. Durante los momentos de confinamiento y mayor aislamiento social, cada uno de los teatros utilizó la virtualidad para continuar sus tareas. Esto generó un ambiente de cercanía entre los participantes y en contra de toda expectativa también generó teatro, como lo veremos a continuación en el epílogo.

Epílogo: teatro comunitario en tiempos de pandemia

Durante el mes de marzo del 2020 cuando la pandemia llegó a la ciudad de Cali, los teatros Casa Naranja y Esquina Latina tuvieron que cerrar sus puertas. La incertidumbre frente al desarrollo del fenómeno en la ciudad y las medidas nacionales sobre el confinamiento llevaron a que los teatros permanecieran cerrados hasta el mes de octubre, fecha en que tímidamente la Secretaría de Cultura abrió algunos teatros de la ciudad para funciones con aforo reducido en el contexto del Festival de teatro de Cali.

Casa Naranja y Arriba el Telón utilizaron las reuniones virtuales para que sus actividades con los estudiantes no perdieran continuidad. En el caso de Casa Naranja, tuve la oportunidad de asistir a varias clases grupales en donde Karen guiaba ejercicios de estiramiento, de proyección de la voz y realizaba algunos juegos en donde cada participante tenía que activamente responder preguntas y concursar. Karen y John también idearon una muestra teatral con la obra “El duende”, cuyo borrador fue presentado en el Encuentro Nacional de Teatro Comunitario. En este borrador cada actor desde su casa interpretaba una parte de la obra. Más allá de una lectura de guion, este borrador mostraba la posibilidad de hacer teatro en una forma no explorada, como es la virtualidad.

Por su parte Arriba el Telón realizó encuentros similares y también montó una obra en donde cada actor interpretaba su parte a través de las plataformas virtuales. Esquina Latina en general estructuró una actividad virtual nutrida. Los mapas andantes en la virtualidad, se llamaron mapas parlantes y en vez de realizar recorridos por los barrios, invitaban a personas de diferentes ámbitos a hablar de problemáticas locales. A finales de octubre Esquina Latina presentó su primera obra virtual, que mostró a varios actores en

[Escriba aquí]

pantalla, enmarcados en viñetas de cómics. La iniciativa de Esquina Latina muestra una forma de continuar en los territorios con la pedagogía teatral en tiempos de confinamiento.

Ambos teatros mostraron también sus obras filmadas en las redes sociales. Trabajos tan significativos como “La ventana de dulcinea y Momo” en Casa Naranja o “Alicia dorada en monterrey y Elegía... Lorca en el caso de Esquina Latina han circulado cautivando públicos en la virtualidad. Además, han participado encuentros virtuales como “el Encuentro Nacional de Teatro Joven” organizado por la corporación cultural nuestra gente, más conocida como la Casa Amarilla en Medellín y en el Encuentro Latinoamericano de Teatro Comunitario, también liderado por la Casa Amarilla y que en este año contó con la participación de Dan Baron Cohen en el grupo de panelistas.

En una de estas reuniones virtuales del Encuentro Latinoamericano, Ricardo Talento, reconocido actor y director de teatro argentino, adujo una frase que engloba el sentido político del teatro comunitario y en la cual creo que se suscriben las reflexiones realizadas en torno a los espacios liminares gestados en Casa Naranja y Arriba el Telón. Con dicha frase cierro este texto: “Si no imaginamos otros mundos, es imposible transformar el que tenemos”.

Bibliografía

- Aguirre, A., Moliner, L. y Traver, J. 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: 1-19.
- Alcaldía de Santiago de Cali (ASC). 2011. *Pobreza y Exclusión Social en Cali: un Análisis de los Hogares y la Población de Sectores Populares y Clases Medias Bajas a través del SIISAS*. Alcaldía de Santiago de Cali, Departamento Administrativo de Planeación Municipal.
- Alcaldía de Santiago de Cali (ASC). 2018. *Sistema de Indicadores Sociales. Perfiles por Comunas*. Alcaldía de Santiago de Cali, Departamento Administrativo de Planeación Municipal, Subdirección de Desarrollo Integral.
- Alves, J. A. 2019. Refusing to Be Governed: Urban Policing, Gang Violence, and the Politics of Evilness in an Afro-Colombian Shantytown. *PoLAR: Political and Legal Anthropology Review*, 42.1: 21-36.
- Alves, J. A., and Vergara-Figueroa, A. 2018. En la Sucursal del Cielo (In the Branch of Paradise): Geographies of Privilege and Black Social Suffering in Cali, Colombia. En: *Comparative Racial Politics in Latin America*, editado por D. Dixon and O.A. Johnson III, 183-210. New York: Routledge.

Alonso, J and Arcos, M. 2007. *Una Mirada Descriptiva de las comunas de Cali*.
Cali: Cinefi. Universidad Icesi

Auyero, J., and Berti, M. F. 2015. *In Harm's Way. The Dynamics of Urban
Violence*. New York: Princeton University Press.

Barba, E. 1990. *El arte secreto del actor*. Trad. Y. Porras y B. Bert, México:
ISTA-Escenología.

Baird, A. 2015. Duros and gangland girlfriends: male identity, gang socialization
and rape in Medellín. En: *Violence at the Urban Margins in the
Americas*, editado por J. Auyero, P. Bourgois, y N. Scheper-Hughes, 112-
34. Oxford: Oxford University Press.

Benjamin, W. 1978. *On the mimetic faculty: Reflections*. New York: Schocken.

Boal, A. 1995. *The rainbow of desire: the Boal method of theater and therapy*.
London: Routledge

Bourdieu, P. 1989. *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. España:
Taurus.

Bourdieu, P. 1995. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*.
España: Anagrama.

Bourdieu, P. 1999. *La miseria del mundo*. España: Ediciones Ákal.

Bourdieu, P. 2000. *Pascalian Meditations*. Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, P. 2008. *El sentido práctico*. España: Siglo XXI Editores.

[Escriba aquí]

- Bourgois, P. 1995. *In Search of Respect. Selling Crack in El Barrio*. Cambridge University Press.
- Boyden, J., Hardgrove, A., y Knowles, C. 2012. Continuity and change in poor children's lives: evidence from young lives. Global child poverty and well-being. En: *Global Child Poverty and Well-being: Measurement, Concepts, Policy and Action*. Editado por A. Minujin A y S. Nandy, 475-506. Bristol: Policy Press.
- Bravo, O. 2017. Prácticas y discursos psiquiátricos en las ciudades de Cali y Bogotá. Historia y consecuencias institucionales. *ALTAmira Revista Académica*.16: 28-35
- Breihl, J. 2011. Una perspectiva emancipadora de la investigación e incidencia basada en la determinación social de la salud. En: *La determinación social de la salud*. Vol. 1. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Breilh, J., 2013. La determinación social de la salud como herramienta de transformación hacia una nueva salud pública (salud colectiva). *Revista Facultad Nacional de Salud Pública*. 31:13-27.
- Cardona, M y Jiménez, D. 2015. Población y desempleo en las comunas de Cali. *Perfil de Coyuntura Económica*. 25: 89-109.
- Cajamarca, O., Jaramillo, E., Ocampo, L., and Paz, A. 2009. *Gestos y Gestas. Jóvenes, teatro y comunidad*. Cali, Colombia: Universidad ICESI.

- Castillo, L. 2016. Desde la piel de una animadora teatral: Programa Jóvenes Teatro y Comunidad –Teatro Esquina Latina. En: *Devenires comunitarios I: Otras voces otras, otras pedagogías comunitarias*. Editado por F. Gil y M. Sánchez M. Colombia: Editorial Realpe
- Chul Han, B. 2012. *La sociedad del cansancio*. España: Herder.
- Cohen D. 2015. Performing Transformation: Cultivating a Paradigm of Education for Cooperation and Sustainability in a Brazilian Community. En: *Anthropology, Theater, and Development. The transformative potential or performance*, editado por A. Flynn and J. Tinius, 53 – 81. London, UK: Palgrave Macmillan.
- Cooper, E., y Boyden, J. 2007. Questioning the power of resilience: are children up to the task of disrupting the transmission of poverty? Chronic Poverty Research Centre Working Paper, (73).
- Cox, A. M. 2015. *Shapeshifters: Black girls and the choreography of citizenship*. Durham and London: Duke University Press.
- Darıcı, H. 2011. Politics of privacy: forced migration and the spatial struggle of the Kurdish youth. *Journal of Balkan and Near Eastern Studies*, 13.4: 457-74.
- Darıcı, H. 2013. “Adults see politics as a game”: Politics of Kurdish children in urban Turkey. *International Journal of Middle East Studies*, 45.4: 775-90.
- Davis, P. 1996. *Dictionare du Théâtre*. Paris, France: Dunot.

[Escriba aquí]

- Emerson, R., Fretz, R., y Shaw, L. 2011. *Writing ethnographic fieldnotes*. USA, Chicago: University of Chicago Press.
- Ende, M. 2017. *Momo*. Gyldendal A/S.
- Flynn, A., y Tinius, J. 2015. *Anthropology, Theater, and Development: The transformative potential of performance*. London, UK: Palgrave Macmillan.
- Frank, K. Agency. 2006. *Anthropological Theory*. 6: 281-302.
- García, D. 2015. *Orientación de planificación urbana para la integración urbanística y el manejo de la segregación socio-espacial de Cali*. Tesis de maestría en planeación urbana y regional. Universidad Javeriana.
- García-Vesga, M.y Domínguez-de la Ossa, E. 2013. Desarrollo teórico de la Resiliencia y su aplicación en situaciones adversas: Una revisión analítica. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*. 11.1: 63-77
- Gardner, K. y Osella, F. 2003. Migration, modernity and social transformation in South Asia: an overview. *Contributions to Indian Sociology*, 37.1-2: 1 - 404.
- Giordano, C. 2011. Translating Fanon in the Italian context: Rethinking the ethics of treatment in psychiatry. *Transcultural psychiatry*, 48.3: 228-56.
- Giordano, C. 2018. Political therapeutics: Dialogues and frictions around care and cure. *Medical anthropology*, 37.1: 32-44.

[Escriba aquí]

- Giraldo, V. 2016. *Entre mitos y verdades. Una experiencia de teatro del grupo Eureka de Corinto, Cauca*. Tesis de pregrado. Bellas artes, Institución Universitaria del Valle.
- Gonzalías, A. 2016. *Es cuestión de juego*. Tesis de pregrado. Bellas artes, Institución Universitaria del Valle.
- Hage, G. 2005. 'A not so multi-sited ethnography of a not so imagined community', *Anthropological Theory*, 5.4: 463-75.
- Harrop, P., Njaradi, D. (Eds.). 2013. *Performance and Ethnography: Dance, Drama, Music*. Cambridge Scholars Publishing.
- Huizinga, J. 2020. *Homo ludens*. Sao Pablo: Brasil: Editora Perspectiva SA.
- Jaramillo, M. y Osorio, B. 2004. El legado de Enrique Buenaventura. *Revista de Estudios Sociales*, 17: 107-12.
- Kleinman, A., Das, V., Lock, M., Eds. 1997. *Social suffering*. California, USA: University of California Press.
- Lancy, D. 2014. *The anthropology of childhood: Cherubs, chattel, changelings*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Lancy, D. 2017. *Anthropological Perspectives on Children as Helpers, Workers, Artisans, and Laborers*. New York, USA: Palgrave Macmillan.
- Lave, J., and Wenger, E. 1991. *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge, UK: Cambridge university press.

- 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 I de Cali*. Tesis de pregrado. Bellas artes, Institución Universitaria del Valle.
- Marmot M y Wilkinson R. 2003. *Social Determinants of Health: the Solid Facts*. WHO: Centre for Urban Health.
- McKenzie, J. 2002. *Perform or else: From discipline to performance*. New York, USA: Routledge.
- McKenzie, J. 2003. Democracy's performance. *TDR/The Drama Review*, 47(2), 117-128.
- Ministerio de Cultura. 2010. *Plan Nacional de teatro. Escenarios para la vida*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura de Colombia
- Ministerio de Cultura. 2014. *Grandes Creadores del Teatro Colombiano. Teatro Esquina Latina, 40 años*. Bogotá, Colombia: Área de teatro y circo, Dirección de Artes. Ministerio de Cultura de Colombia
- Ministerio de Cultura. 2019. *Memorias del VII Congreso Nacional de teatro 2019. "escenarios de transformación"*. La tebaida, Quindío: Ministerio de Cultura de Colombia
- Miranda, M., Rentería, C., Aguirre, J., Arboleda, J., Carmona, N. y Yepes, A. *En el Oriente nace el Sol. Una mirada a memoria fotográfica del Distrito de Aguablanca*. Cali, Colombia: Red de Bibliotecas Públicas Comunitarias,

Fundación Carvajal, Secretaria de Cultura y Turismo, Alcaldía de Santiago de Cali.

Mora, J; Caicedo, C and González, C. 2017. Duración del desempleo de los jóvenes y los “ninis” en Cali, Colombia. *Revista de economía institucional*. 19, 37: 167 -84.

Organización Mundial de la Salud. OMS. 2004. *Promoción de la salud mental: Conceptos, evidencia emergente y práctica*. Ginebra, suiza: OMS.

Oschsensus, C. 2019. Popular theater and popular movements. En: *Popular Culture in Chile: Resistance and Survival*, editado por K. Aman and C. Parker, 173-88. New York USA: Routledge.

Ospina, L. y Mayolo, C. Dir. 1972. *Oiga vea* [cortometraje]. Luis Ospina, Carlos Mayolo y Ciudad Solar.

Pavis, P. and de Toro F 1983. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Vol. 10. Barcelona: Paidós.

Persino, M. 2014. La labor social del Teatro Esquina Latina. En: *Esquina Latina, Grandes Creadores del teatro colombiano*. Editado Ministerio de Cultura. Bogotá, Colombia: Teatro, 101.

Quesada, J., Bourgois, P., and L. Hart. 2011. Structural Vulnerability and Health: Latino Migrant Laborers in the United States. *Medical Anthropology* 30.4: 339-62

- Rappaport, J. Terms of empowerment/Exemplars of prevention: Toward a Theorie for Community Psychologie. *American Journal Psychologie*. 15. 2: 121-48.
- Red de Salud Oriente (RSO). Empresa Social del Estado. 2018. Plan de Desarrollo Institucional. Red de Salud Ladera. Empresa Social del Estado.
- Red de Salud Ladera (RSL). Empresa Social del Estado. 2017. Análisis de situación de salud. Red de Salud Oriente. Empresa Social del Estado.
- Ríos, S. 2015. *Estudio de la implantación del psicoanálisis en la ciudad de Santiago de Cali, 1962-201. Una mirada desde la sociología*. Tesis de grado de la Maestría en Sociología). Universidad de Valle.
- Rendón, R. 2016. *Teatro en la capilla*. Tesis de pregrado. Bellas artes, Institución Universitaria del Valle.
- Schechner, R. 2004. *Performance theory*. New York: Routledge.
- Scher, E. 2010. *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires, Argentina: Editorial del Instituto nacional de teatro.
- Sellin, E. 2017. *The dramatic concepts of Antonin Artaud*. New Orleans, USA: Quid Pro Books.
- Silva, G. 2016. *La construcción de identidad cultural a través del grupo silocuento teatro de la comuna veinte de Cali*. Tesis de pregrado. Bellas artes, Institución Universitaria del Valle.

[Escriba aquí]

- Slowiak, J., y Cuesta, J. 2018. *Jerzy Grotowski*. New York , USA: Routledge.
- Taylor, D. 1994. *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*. UK: Duke University Press.
- Taylor, D. 1997. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's " Dirty War"*. UK: Duke University Press.
- Taylor, D. 2002. "You are here": the DNA of performance. *TDR/The Drama Review*, 46.1: 149-69.
- Taylor, D. 2003. *The archive and the repertoire*. UK: Duke University Press.
- Taylor, D. 2006. Trauma and performance: lessons from Latin America. *Pmla*, 121. 5:1674-677.
- Taylor, D; and Townsend, S. Editors. 2008. *Stages of conflict: a critical anthology of Latin American theater and performance*. USA: University of Michigan Press.
- Taussig, M. 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. USA: Psychology Press.
- Threadgold, S. 2018. *Youth, Class and Everyday Struggles*. London: Routledge.
- Turner, V. 1982. *From ritual to theatre: The human seriousness of play*. New York: Performing Arts.
- Turner, V. 1982b. Performing ethnography. *The Drama Review*, 26: 33–35.

- Turner, W.; Schechner, R. 1988. *The anthropology of performance*. New York, USA: PAJ Publications.
- Uribe, J. 2016. *Panorama del teatro en Cali entre los años 1967 y 1990: utopía y realidad en la construcción de un movimiento cultural. Teatro en Cali 1967-1990. Utopía y realidad*. Informe de investigación correspondiente al año sabático. Universidad del valle.
- Urrea, F and Murillo, F. 1999. Dinámica del poblamiento y algunas características de los asentamientos populares con población afrocolombiana en el oriente de Cali. Conferencia. Observatorio Socio-Político y Cultural Desplazados, Migraciones Internas y Reestructuraciones Territoriales, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. 1999: 5-7.
- Urrea, F; and Quintin, P. 2001. Segregación urbana y violencia en Cali: Los jóvenes del distrito de Aguablanca. *Anuario de Investigaciones del CIDSE, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas*. 1: 319-38
- Vásquez, E. 1990. Historia del desarrollo urbano en Cali. *Boletín Socioeconómico*. 20: 1-28.
- Vidal, F. 2005. Cincuenta años de escuela. En, *Papel Escena. Revista Annual de la Facultad de Artes Escénicas*, Editado por A. Ayala, 10-23. Cali: Colombia: Bellas Artes.

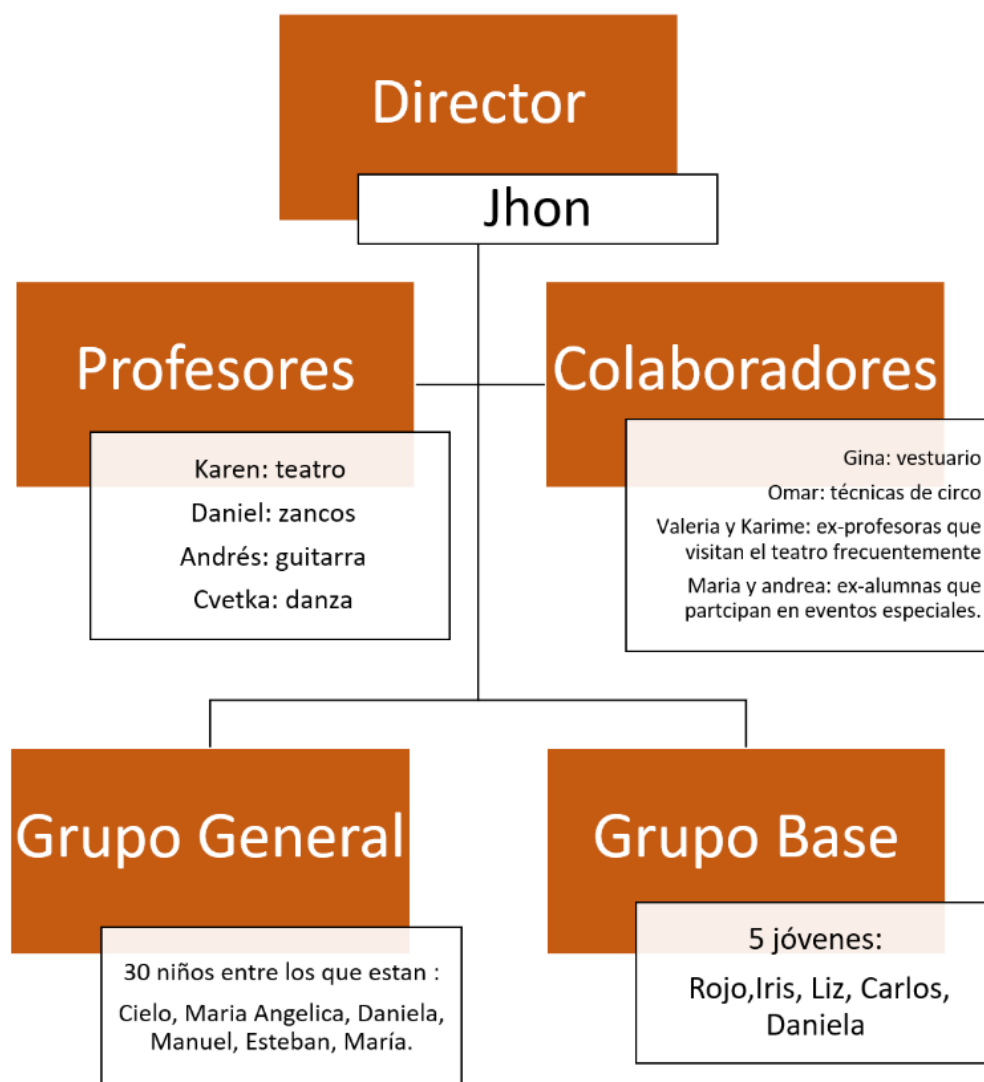
- Wacquant, L. 2004. *Body and Soul: Notebooks of an Apprentice Boxer*. Oxford: Oxford University Press.
- Wacquant, L., 2005. Carnal connections: On embodiment, apprenticeship, and membership. *Qualitative sociology*, 28. 4: 445-74.
- Wade, P. 1999. Working culture: making cultural identities in Cali, Colombia. *Current Anthropology*, 40.4: 449-72.
- Wilkinson, I. y Kleinman, A. (2016). *A passion for society: How we think about human suffering*. California, USA: University of California Press.
- Willen, S. S. 2014. Plotting a moral trajectory, sans papiers: outlaw motherhood as inhabitable space of welcome. *Ethos*, 42.1: 84-100.
- Yúdice, G. 2002. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.
- Zimmerman, M y Rappaport, J. 1988. Citizen participation, perceived control, and psychological empowerment. *American Journal of Community Psychology*, 16.5: 725-50.

Anexos

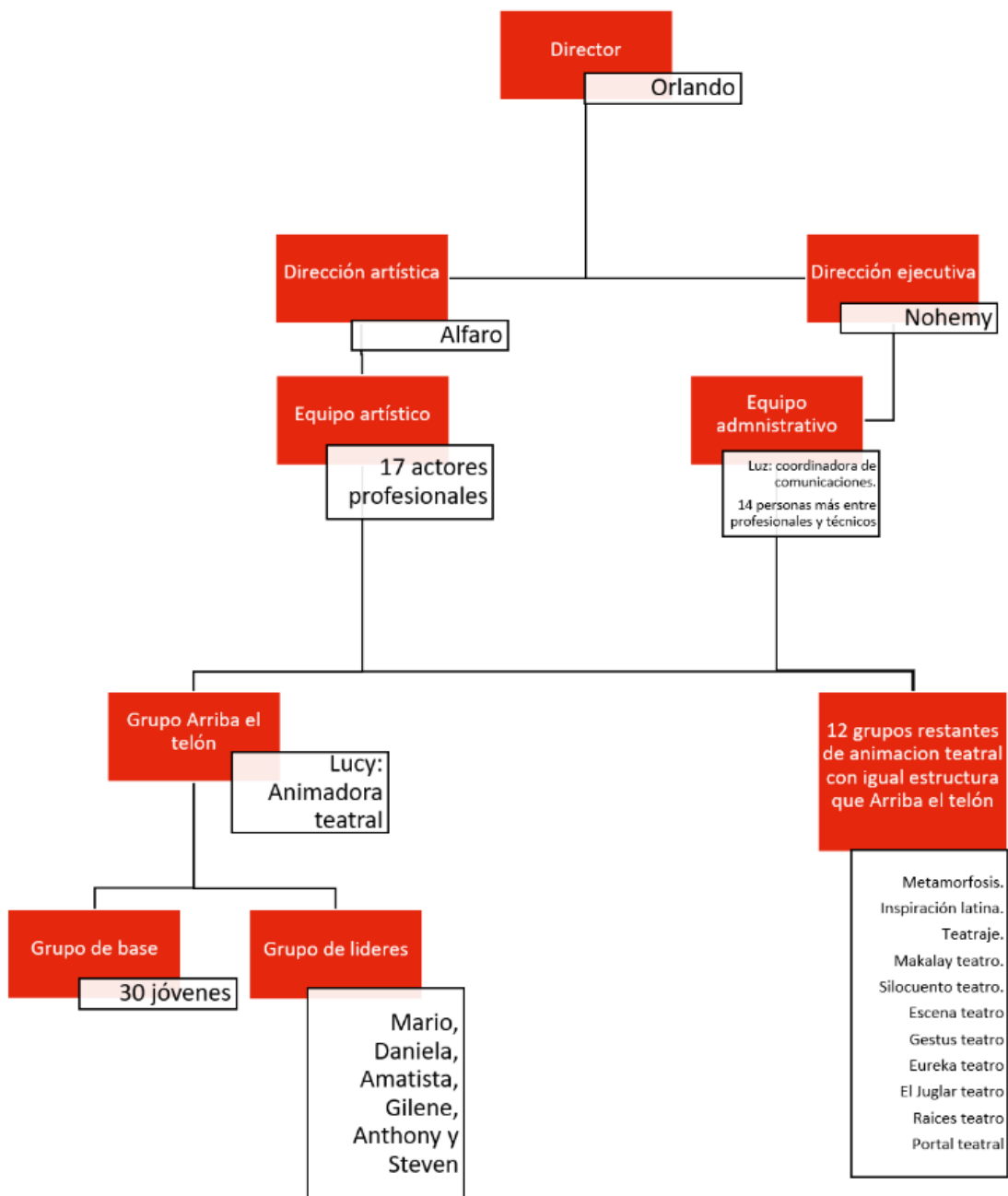
[Escriba aquí]

Capítulo I

[Escriba aquí]



Esquema 1. Estructura general del teatro Casa Naranja



Esquema 2: Estructura general del teatro Esquina Latina

[Escriba aquí]

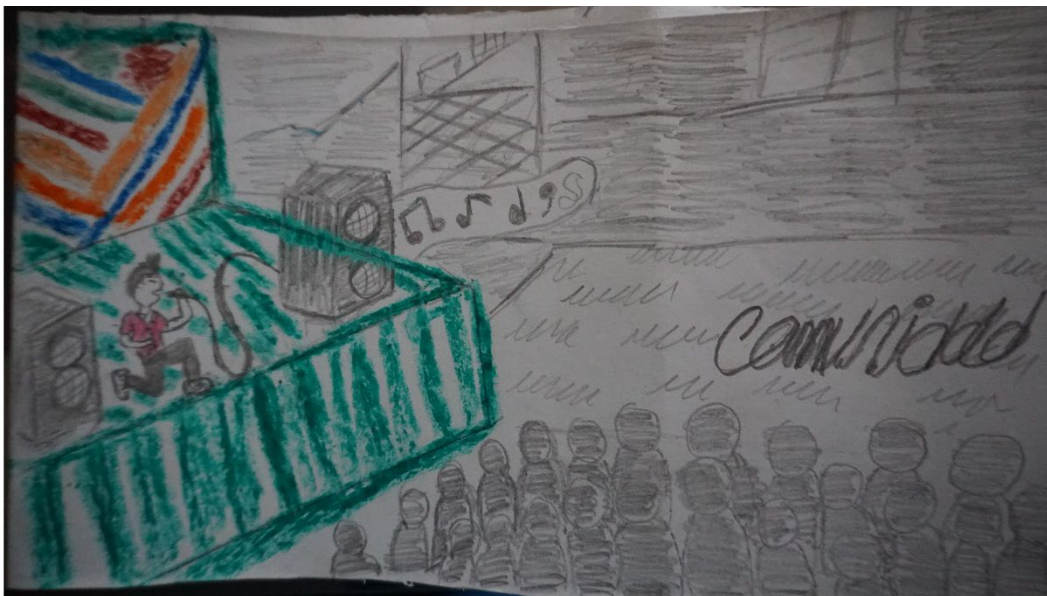


Figura 1. Niño de la Casa Naranja de 11 años de edad que se dibuja frente a un gran escenario cantando.



Figura 2. Joven de la Casa Naranja de 14 años de edad que se dibuja actuando en el escenario de la Casa Naranja.

[Escriba aquí]



Figura 3. Niño de la Casa Naranja de 10 años de edad que se dibuja viendo a su madre salir a trabajar en la mañana.

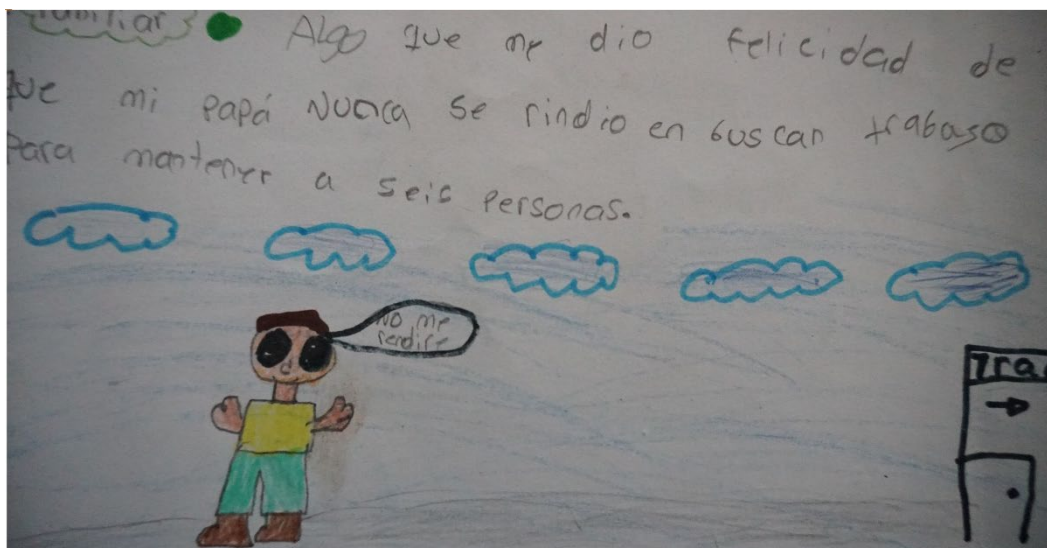


Figura 4. Niña de la Casa Naranja de 10 años de edad que dibuja a su padre saliendo en las mañana a trabajar.

[Escriba aquí]

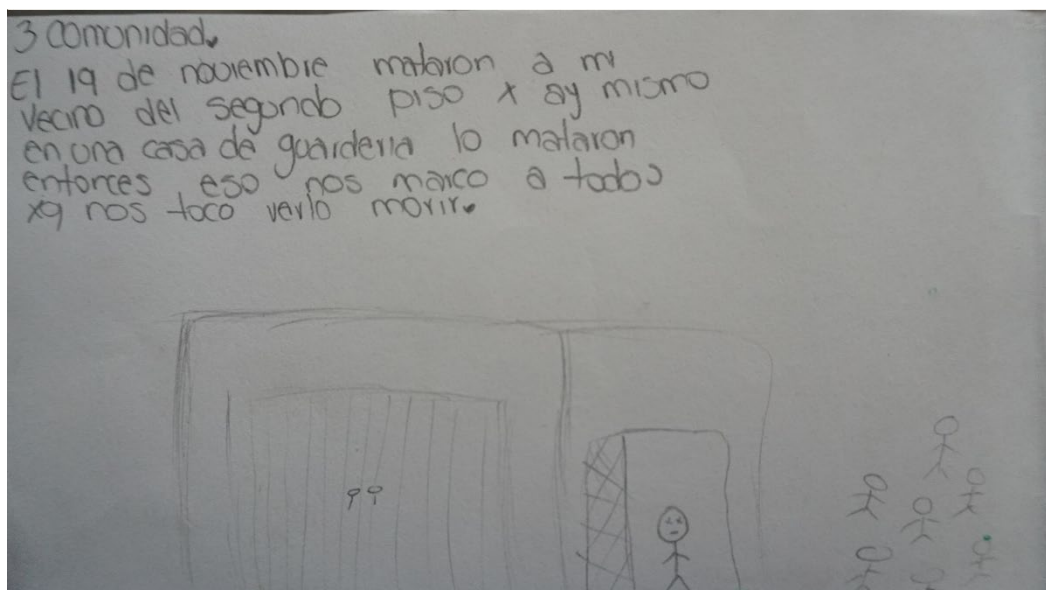


Figura 5. Niño de la Casa Naranja de 9 años de edad que dibuja el asesinato de su vecino, frente a él y su familia.



Figura 6. Niño de la Casa Naranja de 8 años de edad que dibuja la violencia asociada a pandillas.

[Escriba aquí]

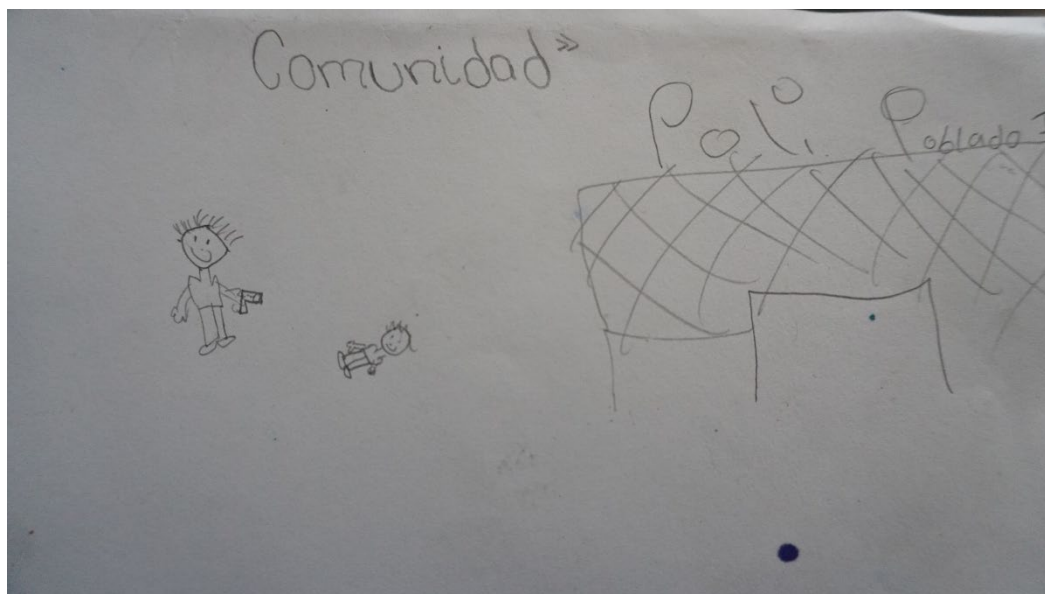


Figura 7. Niño de la Casa Naranja de 8 años de edad que dibuja un asesinato cerca al polideportivo del barrio.



Figura 8. Niño que dibuja la Casa Naranja como muestra de agradecimiento a la labor teatral y al espacio de amistad que ha encontrado en su interior.

[Escriba aquí]



Figura 9. Fachada y calle de la Casa Naranja.



Figura 10. Vista desde el quiosco del centro recreativo Tory Castro.

[Escriba aquí]

Capítulo II

[Escriba aquí]

Y SUS HERMANOS

AUTOR: MISAEL TORRES

DIRECCION: JOHN JAIRO PERDOMO RESTREPO

Trabajo de Puesta en Escena de Grado
en creación y dirección escénica
Primera Cohorte (2017-2019).

Hora: 7:30 p.m.
Teatro: La Máscara
Fecha: 18 y 19 de Octubre de 2019

PULEP FIP838

La cultura es de todos Mincultura

Proyecto apoyado por el
Ministerio de Cultura.
Programa Nacional de
Salas Concertadas

Universidad del Valle

DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS
MAESTRÍA EN CREACIÓN Y DIRECCIÓN ESCÉNICA

SALA TEATRAL
La Casa Narayán
TEATRO AL BARRIO

Teatro La Máscara

Figura 11. Afiche promocional de la Obra Lili Blue y sus hermanos.

[Escriba aquí]



Figura 12. Rojo posando el día del estreno de Lilli Blue y sus hermanos.

[Escriba aquí]



Figura 13 y 14. Trajes de Carnaval y zancos de la Casa Naranja utilizados en el Desfile de la Luz y en la Feria de Cali

[Escriba aquí]



Figura 15. Fotograma de la obra El Solar de los Mangos de Esquina Latina.



Figura 16. Afiche promocional de Lecciones de Historia Patria. Montaje de Esquina Latina durante la temporada 2019

[Escriba aquí]

Capítulo III

[Escriba aquí]



Figura 17. Afiche promocional de la obra Momo.



Figura 18. Rojo ensayando para Momo.

[Escriba aquí]



Figura 19 y 20. Ensayos de Momo en la Casa Naranja.

[Escriba aquí]



Apoyos Locales:



Figura 21. Afiche promocional de la obra una Roja en Arriba el Telón.



Figura 22 y 23. Ensayos de la obra Luna Roja

[Escriba aquí]



Figura 24 y 25. Presentación final de la obra Luna Roja.

[Escriba aquí]

Capítulo IV

[Escriba aquí]

VIII FESTIVAL DE TEATRO POPULAR VIVO CALLEJERO DE SANTIAGO DE CALI
 "SOMOS COMUNIDAD, SOMOS CALI TEATRAL"
DEL 28 DE JULIO AL 03 DE AGOSTO 2019

Homenaje en Vida al Maestro John Jairo Perdomo Restrepo

GRUPOS PARTICIPANTES:
 TEATRO EL SOL
 TEATRO PAPAGAYO COOPRODUCCION CASA MACADIA
 TEATRO ESTUDIO DE CALI
 TEATRO VIVE DE PALMIRA
 TEATRO LA ODISEA
 AMAUTA TEATRO
 JOVENES EN ESCENA
 TEATRO CASA NARANJA
 GRUPO EXPERIMENTAL DE TEATRO
 GRUPO TECA

INFORMES:
 DIRECTOR GENERAL
 ROBERTO ANDRES LOZANO ZAMORANO
 311 723 3025
 FesTi: Calle Cali

Cali **prograsa** contigo

ALCALDIA DE SANTIAGO DE CALI
 SECRETARIA DE CULTURA

Teatro Popular Vivo Callejero

Figura 26. Afiche promocional del VIII Festival de teatro Popular Callejero organizado por Casa Naranja en 2019.

[Escriba aquí]



Figura 27. Afiche promocional del XXXII Encuentro Popular de Teatro. Salud, paz y ambiente. Celebrado por Esquina latina en 2019.

[Escriba aquí]



Figura 28. Alfaro presidiendo en el XXXII Encuentro Popular de Teatro. Salud, paz y ambiente. Celebrado por Esquina latina en 2019.

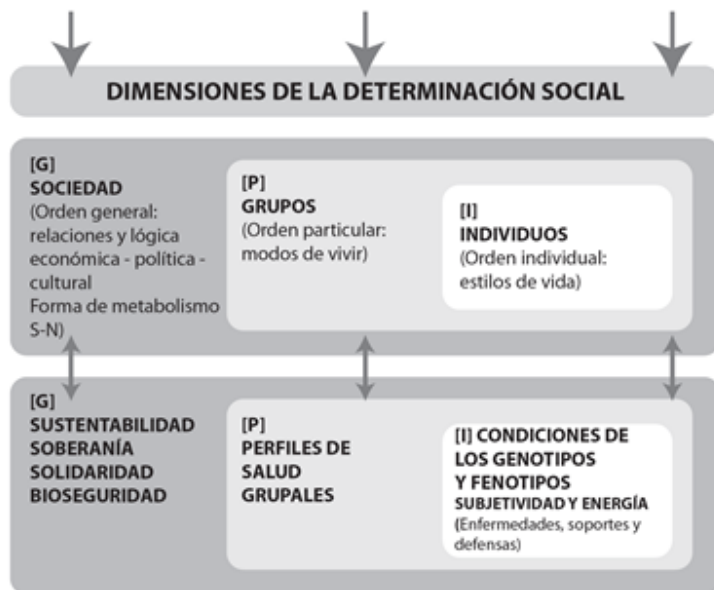


Figura 29. Aspecto del Desfile de la luz del año 2019.

[Escriba aquí]

Conclusiones

[Escriba aquí]



Esquema 3. Dimensiones de la determinación social de la salud. Tomado de Breilh, J. 2013. La determinación social de la salud como herramienta de transformación hacia una nueva salud pública (salud colectiva). Bogota: Rev. Fac. Nac. Salud Pública.



Esquema 4. Modelo de los determinantes de la salud. Tomado de Solar O, Irwin A. 2007. “A conceptual framework for action on the social determinants of health”. Paper discussion. Commission on Social Determinants of Health. Geneve.

[Escriba aquí]