



**UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA**

1 8 0 3

**OTROS LUGARES DE LO POLÍTICO EN LA CIUDAD DE MEDELLÍN (ANTIOQUIA-
COLOMBIA): EL TEATRO COMO ESCENARIO PARA UN GRITO**

**POR:
ANDREA GIRALDO GARCÍA**

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE POLITÓLOGA
MODALIDAD: MONOGRAFÍA**

ASESOR: JADER SUAZA ESTRADA, POLITÓLOGO Y ABOGADO

**PROGRAMA DE CIENCIA POLÍTICA FACULTAD
DE DERECHO Y CIENCIAS POLÍTICAS
UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
MEDELLÍN
2017**

“[...] el pensamiento no se dice en verdad, sino que se expresa en veracidad. Se divide, se relata, se traduce para alguien más, quien a su vez hará su propio relato, otra traducción, con una sola condición: la voluntad de comunicar, la voluntad de adivinar lo pensado por otro, y que nada garantiza fuera de su relato, relato acerca del cual ningún diccionario universal dice qué es necesario comprender”

Jacques Rancière, El Maestro Ignorante.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	5
1. CAPÍTULO I. ARTE Y TEATRO: OTRAS MIRADAS A LA HISTORIA POLÍTICA OCCIDENTAL.....	10
1.1. <i>A modo de introducción</i>	10
1.2. <i>Arte y política en Walter Benjamin: reproducción artística para la emancipación social de las masas</i>	11
1.3. <i>Arte y política en Jacques Rancière: pedagogía para la emancipación intelectual de las comunidades</i>	16
1.4. <i>El teatro revolucionario de Erwin Piscator: un sentido colectivo del teatro del proletariado para el proletariado</i>	24
1.5. <i>El teatro épico de Bertolt Brecht: una propuesta pedagógica de contradicción ilimitada</i> 28	
1.6. <i>A modo de reflexión</i>	32
2. CAPÍTULO II. DE LA CIUDADANÍA A LA COMUNIDAD: EL TEATRO COMUNITARIO COMO INTERACCIÓN PARA LA EMANCIPACIÓN.....	34
2.1. <i>A modo de introducción</i>	34
2.2. <i>Ciudadanía: práctica afirmativa para la construcción del espacio común</i>	34
2.3. <i>Públicos: procesos de subjetivación para la trascendencia poblacional</i>	37
2.4. <i>Comunidad: entre configuración espontánea y artificio para las luchas humanas</i>	39
2.5. <i>Teatro Comunitario: práctica social y política para la transformación de realidades adversas</i>	42
2.6. <i>A modo de reflexión</i>	44
3. CAPÍTULO III. LO POLÍTICO DEL TEATRO EN MEDELLÍN: EL TEATRO COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA, SOCIAL E INSTITUCIONAL	46
3.1. <i>A modo de introducción</i>	46
3.2. <i>El Escenario también es lugar para un Grito</i>	48
3.3. <i>Retóricas Pacifistas en Villa Hermosa y Santa Cruz</i>	61
3.4. <i>Entre lo social y lo institucional</i>	71
3.5. <i>A modo de reflexión</i>	75
4. REFLEXIONES FINALES. COMPRESIONES DEL TEATRO Y LA POLÍTICA EN MEDELLÍN DESDE EL YO COTIDIANO Y EL YO INVESTIGADOR.....	77
4.1. <i>A modo de introducción</i>	77
4.2. <i>Reflexiones teóricas, conceptuales y empíricas sobre el arte, el teatro y la política en Medellín</i>	78

4.3. <i>Perspectivas para una agenda politológica</i>	81
BIBLIOGRAFÍA	83

INTRODUCCIÓN

Entre las numerosas definiciones que existen sobre el concepto de “política”, una de las que más se aproxima a mi modo de comprender esta relación humana es la propuesta por Miquel Caminal Badía en la introducción al Manual de Ciencia Política (1999) de su edición:

“[...] Donde la política se considera de manera más limitada como un área aparte de la economía o la cultura, esto es, como actividad e instituciones gubernamentales, queda fuera de vista un vasto dominio de lo que consideraríamos política. De hecho, no hay nada *más político* que los constantes intentos de excluir ciertos tipos de problemas de la política [...]” (Caminal Badía, pág. 29).

Con esta cita, el autor señala la relevancia de otros ámbitos de la vida humana y social en la política, en lugar de considerar a la política en sí misma como la única relevante. Más precisamente, él indica que no son sólo las instituciones del gobierno las pertenecientes al ámbito político, sino que otros aspectos, como la economía y la cultura, si bien son autónomos, también hacen parte de dicho ámbito y, a su vez, éste hace parte de ellos: “La política está presente en todos los ámbitos de la vida económica, social y cultural, en el dominio de lo público y, también, en el de lo privado” (Caminal Badía, 1999, pág. 31). Y “La política influye en casi todos los subámbitos autónomos, pero «el reconocimiento de que *todo es política* confunde cuando no se complementa con la percepción de que *todo es también economía o cultura*» (Von Beyme, 1991: p. 331)” (pág. 31).

Dicha definición puede aplicarse perfectamente a ciertos fenómenos sociales evidentes en la ciudad de Medellín. Ésta ha sido fuertemente golpeada por diversas dinámicas de violencia, exclusión y desigualdad, además su distribución geográfica refleja una marcada distinción socioeconómica entre los habitantes de la periferia y los del centro, casi al punto en que el lugar donde se reside determina muchos aspectos de la vida de su población.

En este contexto, han surgido numerosas acciones para reivindicar los derechos que han sido vulnerados a gran parte de los medellinenses, y la vida cultural de la ciudad no ha sido ajena a esas intenciones, por el contrario, se ha constituido en un importante factor que

permite acercar a las personas a otras maneras de ver y de asumir la vida en la ciudad. Desde campañas de cultura ciudadana implementadas por la administración municipal hasta acciones independientes llevadas a cabo por diferentes organizaciones y colectivos culturales de la sociedad civil, son muchos los intentos por hacer de la ciudad un lugar cada vez más incluyente e igualitario.

En ese sentido, hay expresiones artísticas que involucran a los habitantes de la ciudad, ya sean creadores o espectadores, y actuando en calidad de ciudadanos, de públicos o de miembros de una comunidad, logrando transformar sus imaginarios y sus maneras de vivir, cerrando cada vez más la brecha entre la gente y el arte, de manera que éste deje de ser considerado como un asunto netamente intelectual y reservado para el ámbito de eruditos, con lo cual se evidencia la posibilidad de que cualquier persona pueda acceder al arte como práctica cotidiana para nutrir sus experiencias de vida.

En ese orden de ideas, este trabajo tiene como propósito relatar la relación existente entre las manifestaciones teatrales de Medellín y la vida política de esta ciudad, en primer lugar, debido a mi interés y a mi convicción personal, pues durante más o menos la mitad de mi vida he sido constante espectadora de las salas y grupos de la ciudad, más que de cualquier otro tipo de arte, y así he podido comprender que “el escenario también es lugar para un grito”¹, idea pronunciada por Cristóbal Peláez, dramaturgo y director del Colectivo Teatral Matacandelas, en la entrevista realizada con él durante el trabajo de campo de esta investigación.

Además de inspirar el título general de este trabajo, considero que esta frase resume el sentido político del quehacer teatral en Medellín y parte de la justificación para analizar este tema desde la Ciencia Política, no sólo porque existen numerosas obras que abordan temas sociales y políticos en sus contenidos, sino porque todo el proceso de creación de los grupos con los cuales trabajé en esta investigación refleja la conciencia de sus participantes sobre la necesidad de que la historia cambie, de que es necesario romper el silencio,

¹ Esta frase es la adaptación de otra: “el escenario también es un lugar de un grito”, pronunciada por Cristóbal Peláez, dramaturgo y director del Colectivo Teatral Matacandelas, durante la entrevista realizada con él.

trabajar y hacer frente a muchas dificultades, para intentar, de alguna manera, incidir en ese cambio.

En segundo lugar, como lo menciona Erwin Piscator, “Ninguna otra forma artística, excepto la arquitectura y la música de orquesta, se basa en la existencia de una comunidad igualitaria tan esencialmente como el teatro” (Piscator, 2001, pág. 210), y en esa comunidad igualitaria encuentro el otro sentido político en el teatro, pues la conciencia colectiva que se genera a partir de los procesos de creación también genera lazos comunitarios que ofrecen diversas posibilidades para incitar tales cambios.

Se espera entonces que una revisión a este trabajo permita dar cuenta de algunas comprensiones sobre los siguientes interrogantes: ¿tienen el arte y el teatro alguna relación con la política o lo político?, ¿existe alguna relación entre las nociones de ciudadanía, públicos y comunidad con el teatro como manifestación artística?, ¿cómo se relaciona la práctica teatral de Medellín con la vida política de esta ciudad?

Así, tres objetivos trazaron la ruta para la investigación que se relata en este texto: el primero consistió en un acercamiento a diferentes autores que hubiesen abordado la relación arte-política y teatro-política, de allí surgió el primer capítulo, titulado “Arte y Teatro: otras miradas a la historia política occidental”, en el cual se esbozan algunos planteamientos de Walter Benjamin, Jacques Rancière, Erwin Piscator y Bertolt Brecht, quienes plantean la disertación sobre la responsabilidad que el arte y específicamente el teatro tienen con respecto a la política y los fenómenos políticos de una sociedad.

El segundo objetivo fue indagar por cuatro conceptos que enmarcaron el interés investigativo, a saber: ciudadanía, públicos, comunidad y teatro comunitario, los cuales se plantean a la luz de diversos autores en el segundo capítulo, titulado “De la Ciudadanía a la Comunidad: el Teatro Comunitario como interacción para la emancipación”, estableciendo una especie de cadena relacional entre estos cuatro conceptos y generando un camino para analizar las manifestaciones teatrales de Medellín.

Para la construcción de estos dos capítulos se revisaron distintas fuentes de investigación secundarias, como libros escritos por los autores mencionados en el primer capítulo y

artículos de revista en los que otros autores abordan las relaciones arte-política y teatro-política, así como los cuatro conceptos que enmarcan la línea de análisis. Se buscó así responder a los dos objetivos correspondientes por medio de un relato que permita comprender teórica y conceptualmente a esos aspectos indagados.

El tercer y último objetivo fue analizar las manifestaciones teatrales en Medellín por medio de la selección de diez organizaciones dedicadas a esta labor, considerando asuntos como el contenido sociopolítico de sus obras, los procesos sociales involucrados en la creación artística y el impacto que éstos han tenido en la vida cultural de la ciudad, además, aunque en un primer momento no se buscaba aludir a la administración municipal de la ciudad, uno de los hallazgos de esta investigación refleja ciertas dinámicas importantes entre los realizadores de teatro y la institucionalidad, por lo cual se hace alusión a la influencia que la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín ha ejercido en el quehacer teatral de esta ciudad.

Para este capítulo se realizó un trabajo empírico de corte cualitativo, combinando las metodologías autoetnográfica y etnográfica. La primera consistió en asistir en calidad de espectadora (observadora participante) al menos una vez a las obras aquí analizadas y construir un relato que diera cuenta de mi lugar como sujeto investigativo en relación con el contenido de dichas obras, teniendo presente el marco conceptual ya mencionado. La segunda se implementó a partir de acercamientos formales a las organizaciones teatrales seleccionadas, a través de entrevistas abiertas con algunos directores y revisión de fuentes documentales como prensa, páginas web de los grupos y *dossiers* o fichas técnicas de algunas obras, y de conversaciones informales con los creadores (actores, directores, técnicos, entre otros) y con otros espectadores acerca de las percepciones sobre las obras abordadas, sobre el quehacer teatral en general y su relación con la política.

Las organizaciones seleccionadas fueron: la Corporación Cultural Nuestra Gente, la Corporación Ziruma, el Colectivo Teatral Matacandelas, el Teatro El Trueque, el Teatro Oficina Central de los Sueños, Elemental Teatro, La Antiliga Teatro y La Mosca Negra Teatro. También se revisó la experiencia del grupo Fractal Teatro, el cual no existe en la actualidad, pero que durante su permanencia abordó dramaturgias con contenido político

evidente. Igualmente, se recoge la experiencia del Teatro Lido, un espacio de carácter público que pertenece a la administración municipal de la ciudad, cuya función es la promoción y difusión de las artes escénicas en Medellín.

Para finalizar, se plantea un capítulo de reflexiones finales sobre este trabajo, en él se alude a la experiencia autoetnográfica como metodología de investigación válida para la Ciencia Política, a continuación se reiteran algunas reflexiones centrales en torno a los hallazgos teóricos, conceptuales y empíricos y, por último, se señalan algunas preguntas y ejes de reflexión, esbozando pistas para una posible agenda investigativa desde el quehacer politológico. Se espera, pues, que este texto brinde a sus lectores nuevas posibilidades para ampliar las miradas desde sus propias disciplinas y que, a su vez, ofrezca elementos útiles para partir hacia nuevos procesos de investigación y de producción de conocimiento.

1. CAPÍTULO I. ARTE Y TEATRO: OTRAS MIRADAS A LA HISTORIA POLÍTICA OCCIDENTAL

1.1.A modo de introducción

En la actualidad, pensar, hablar, presenciar, sentir y vivir el arte, pueden asumirse como prácticas cotidianas y desprevenidas que muchas veces se interpretan desde el ámbito privado. Sin embargo, el arte como forma de socialización, de comunicación y de expresión, involucra muchos aspectos referentes a la vida pública. No obstante, la política, y más aún, la ciencia política, suelen ocuparse de áreas de estudio más asociadas con la violencia, el gobierno y los asuntos territoriales, aspectos que parecieran no considerar otras formas de incidir en la política.

Por lo anterior, es pertinente destacar la marcada relación que existe entre el arte y la política; por una parte, mostrar por qué el arte puede y debe ser objeto de estudio de la política y, por otra, por qué la política se convierte en un referente fundamental para la creación artística. Esta relación entre arte y política se esboza aquí a partir de dos líneas analíticas: una en la que se plantea una subordinación del arte a la política, y otra en la que dicha relación no está dada en términos de subordinación, sino como un difuso entramado de vínculos.

Asimismo, tomar el teatro como expresión artística específica, también evidencia el papel de lo político, pues se trata de una creación colectiva que se dirige a un público con múltiples posibilidades de pensamiento y acción, tanto en el campo de la política como en los contextos de lo político, pero también porque esa creación artística puede contener el reflejo de diversas ideas políticas que, o bien se quieren transmitir a través de un mensaje específico, o bien se plantean de manera que los espectadores se abran camino hacia sus propias reflexiones a partir de cómo se les muestra su propia realidad en la escena.

1.2.Arte y política en Walter Benjamin: reproducción artística para la emancipación social de las masas

En las obras de Walter Benjamin es posible evidenciar cómo él destaca las posibilidades que existen para el arte y la política, no sólo como conceptos intelectuales y como objetos de conocimiento, sino también como disciplinas y como prácticas dotadas de sentidos estéticos, racionales y cognitivos.

Para este trabajo, su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (Benjamin, 1982) es quizás el que evidencia esta relación de manera más directa. Por ello, se abordarán aquí algunas cuestiones que permiten reflexionar en torno a ella, abriendo así las posibilidades para el análisis politológico sobre la importancia de considerar el arte como una opción para el ejercicio político.

Un aspecto fundamental en esta obra es que la visión del arte en Benjamin está determinada por el materialismo histórico. Así, el arte y la técnica tienen una relación fundamental con la sociedad en tanto las condiciones de producción determinan las relaciones sociales, y esto se aplica a la reproducción técnica del arte (Radetich Filinich, 2012). En ese sentido, Benjamin plantea que las transformaciones de los modos y medios de producción hacen que muchas obras de arte sean susceptibles de reproducción técnica, entendiendo que ésta difiere de la reproducción manual, tiene mayores alcances, convierte al arte en propio y se configura en sí misma como un procedimiento artístico. El autor pone como ejemplos, principalmente, la fotografía y el cine, ya que son dos muestras claras de cómo la técnica logra transformar a la obra de arte y lo que se puede percibir de ella.

Aunque Benjamin ve en el cine el gran paradigma de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, también encuentra en éste una gran posibilidad de emancipación social, pues allí el actor muestra la humanidad a la que las personas deben renunciar durante sus jornadas de trabajo -aquellas impuestas por el capitalismo, donde las máquinas de trabajo generan una alienación y un extrañamiento de las personas-, humanidad que luego contemplan en las salas de cine; se trata de una función mostrativa de un uso diferente de la técnica, por medio de la cual se daba un proceso de toma de conciencia evidenciando la realidad propia de los individuos (Radetich Filinich, 2012).

Retornando al surgimiento de la reproducción técnica, es posible identificar en esa transformación del arte una suerte de socavamiento de la autenticidad de la obra que antes era única, por lo que tenía un aura especial asociada a su valor singular. Este socavamiento de lo auténtico en favor de lo repetido tiene un fuerte vínculo con la “conmoción de la tradición”, con la “crisis y renovación de la humanidad” y se da también en estrecha relación con el auge de la sociedad de masas, a las cuales el arte se logra acercar gracias a la multiplicación de las obras por medio de la técnica (Benjamin, 1982).

Lo anterior se da puesto que los modos de percepción sensorial se modifican con el devenir histórico de las colectividades de la humanidad. Por eso, tal desmoronamiento del aura se debe a que las masas en auge buscan apasionadamente acercarse y adueñarse de los objetos, no en su singularidad sino en su reproducción, que es lo que el devenir histórico les ha ofrecido, acrecentando así el “sentido para lo igual en el mundo” donde lo irrepetible es menoscabado y donde la estadística es más importante (Benjamin, 1982).

Con todo ello, la obra de arte pierde su primer valor útil, aquél que tuvo en su surgimiento, su valor ritual y cultural, que la dotaba plenamente de autenticidad. Con la reproductibilidad técnica se genera un valor diferente, ya no se trata de ese fundamento de rito y de culto, pues ahora la obra de arte está fundamentada en la praxis política. De forma simultánea, esa pérdida del valor ritual y de culto ha estado en favor del valor exhibitivo de la obra, propiciando que sus funciones se modifiquen, llegando la función artística a convertirse en accesoria. No obstante, este proceso no ha sido intencionado; muchas veces, en el valor cultural de la obra hay una “belleza melancólica e incomparable” que puede ser la que genere el interés en la reproducción técnica y en la consecuente multiplicación, aunque ello signifique que el valor de exhibición comience a superar el valor cultural.

Ahora conviene mencionar lo que el autor sugiere sobre los sujetos que se configuran como obra o como parte de una obra artística. Una de las diferencias que existen entre el actor de teatro y el de cine es que el primero ejecuta su obra artística en un contacto directo con el espectador, mientras que el segundo tiene de por medio el artefacto de reproducción técnica, estando así mucho más sometido a un “test óptico” en doble vía: por parte de quien realiza las secuencias de tomas y por parte del espectador que posteriormente observará

dichas tomas. El actor de cine se ve despojado de su aura, “exiliado de la escena y de su propia persona”, cosa que no sucede con el actor de teatro. Las técnicas de montaje utilizadas en el cine han llevado a que “el arte se ha escapado del halo de lo bello, único en el que se pensó por largo tiempo que podía alcanzar florecimiento” (Benjamin, 1982, pág. 38).

Así, cuando se genera un extrañamiento del actor de cine frente al artefacto de reproducción técnica, el cine responde atribuyendo relevancia a la personalidad del actor, convirtiéndolo entonces en una “estrella” cuando no está ante las cámaras. Benjamin, sin embargo, plantea que esta idea del estrellato del actor es reforzada por el capitalismo cinematográfico, el actor es tratado como mercancía.

A lo anterior se suman algunos planteamientos que Theodor Adorno y Max Horkheimer hicieron a la obra de Benjamin cuando éste sugería la posibilidad de emancipación social en el cine. Para ellos, el mundo del arte está determinado por la industria cultural, que es un reflejo de las condiciones de producción capitalistas, en el que la cultura de masas es un producto de la manipulación de quienes ostentan el poder económico; la imitación, la repetición, los clichés, no son sino una obstrucción a la imaginación, al pensamiento, a la emergencia de lo nuevo y al estilo de sus espectadores. Pero lo que puede leerse en Benjamin es que reconoce en el cine ambas posibilidades (Radetich Filinich, 2012).

En ese entramado de presencias en las obras artísticas y en la relación de éstas con sus espectadores, el autor reconoce que la reproductibilidad técnica imprime en la obra la posibilidad -o el riesgo- de que la realidad se confunda con la ilusión. Por otro lado, “la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte”, si bien su valor inicial, el de ritual o de culto, estaba destinado a la contemplación de algunos espectadores específicos, con la reproducción y la correspondiente afluencia a diversos receptores, la posibilidad de crítica fue aumentando cada vez más. Sin embargo, esa masificación generada por la reproducción logra en el público reacciones propensas a una combinación entre el goce y la crítica.

Asimismo, la reproductibilidad técnica aumenta las posibilidades de análisis sobre una obra desde su espectador. Esto, porque permite que el artefacto de reproducción -en este caso,

visual- capture aspectos de la obra que no serían perceptibles para el ojo humano a simple vista. Así, amplía la mirada que puede tener el observador, por ejemplo, una película o una fotografía, poniendo en el plano consciente aquello que podría haber escapado de su vista, lo cual complejiza aún más la relación con la praxis política y con sus posibilidades de acción revolucionaria (Di Filippo, 2011).

“[...] el arte es un objeto de conocimiento para la política y a la vez se constituye en un modo o medio de conocimiento particular del acontecer socio-político, permite aprehensiones distintas de la dinámica social y política, las cuales adquieren a su vez otras especificidades cuando son logradas a través de las artes propias de la nueva era. Arte masificado, que tendrá a la masa simultáneamente como nuevo objeto y sujeto de conocimiento” (Di Filippo, 2011, pág. 264).

Lo que puede leerse en los planteamientos de Benjamin es que el arte siempre ha tenido el propósito de provocar demandas relacionadas con la época en que se crea la obra. Y aunque en principio era el recogimiento -en el sentido de la contemplación- provocado por una obra lo que generaba esa posibilidad de demanda, claro está, al estilo, por ejemplo, de los dadaístas, quienes imprimían en sus obras elementos que pudiesen generar “escándalo público”, esta posibilidad se fue transformando hasta convertirse en lo que se evidencia con el cine: una multiplicidad de imágenes que pueden llegar a incontables espectadores, logrando así masificar el propósito de demanda social del arte.

Lo que Benjamin encontraba en la propuesta dadaísta era la posibilidad del arte como un “cuestionamiento del devenir habitual de la vida”, una “apertura crítica”, una “fuerza revolucionaria”. Aunque sus ideas fueron criticadas por “utópicas”, es claro que dicha utopía conllevaba la responsabilidad de que el autor no sólo describiese la realidad, sino que procurara intervenir con su obra el curso de la historia. No se trataba, pues, de una utopía en el sentido de proponer una felicidad inalcanzable, sino de utilizar los recursos del presente para actualizar el pasado, para redimirlo. Por ello, en su propuesta, el arte tiene la posibilidad de un uso emancipador de la técnica, como ya lo proponía con el cine (Radetich Filinich, 2012).

Así pues, con las masas se ha modificado la relación del público con la obra de arte, la cantidad de espectadores ha variado su relación con la obra; el recogimiento dejó de ser la fuente de aprehensión del arte, que ahora está más dada por su uso o por la posibilidad de dispersión o de disipación que genera en sus espectadores.

En ese sentido, Benjamin pretendía darle un uso revolucionario, en tanto modificadorio de las relaciones sociales a través del arte, a las condiciones técnicas de producción propias de la manipulación capitalista, tarea que, por demás, le asigna a los intelectuales (Radetich Filinich, 2012).

Lo anterior permite interpretar que para Benjamin, tanto el intelectual como el artista, en la creación de sus obras, deban sentar una posición con respecto a la situación del proceso de producción de la sociedad en la que están inmersos. Aquí, la técnica y la calidad de las creaciones juegan un papel fundamental, pues es en la capacidad de impacto derivada de la manera en la que se crea, donde reside la posibilidad de transgredir y de lograr un efecto revolucionario a través de dichas creaciones. De allí, la importancia de que el arte no esté permeado por lo que el capital quiera hacer de él; para poder adquirir funciones políticas, el arte debe “desenmarañarse del capital y contrariar las astucias del mismo para intentar neutralizarlo [...] el progreso técnico es para el autor como productor la base de su progreso político”, porque el avance técnico supone una ruptura de la escuela burguesa y una transgresión a los dictados de la dominación de clase. Lo anterior, asociado a la creación colectiva, pues “políticamente lo decisivo no es el pensamiento privado, sino el arte, según una expresión de Brecht, de pensar con las cabezas de otras gentes” (Di Filippo, 2011, pág. 266).

“La politización del arte supondrá para Benjamin un arte al servicio de los dictados de la revolución, un arte que se haga cargo de la existencia social del hombre, que no pretenda autonomizarse ni de sus propias condiciones de producción ni de las que atañen al orden social en su conjunto. El arte deberá abandonar la indecisión que por momentos lo ha habitado y combatir firmemente las posturas que indican la necesidad del “arte por el arte”, de un arte autonomizado que, al igual que el arte que se conforma con ser mercancía, pretende abstraerse, sin éxito, de la lucha de clases, lucha que marca el ritmo y el compás de la historia” (Di Filippo, 2011, pág. 266).

En síntesis, para Walter Benjamin, el arte en la época de su reproductibilidad técnica, si bien ha sido permeado por las condiciones de producción capitalistas y por los dictados de la dominación de clases, también ha supuesto un mundo de posibilidades cognitivas, en tanto permite un modo diferente de acercarse al conocimiento de lo social y de lo político para que los creadores produzcan sus obras. También el arte tiene un valor pedagógico en tanto sirve como canal específico para transmitir determinados mensajes y así, al ver en él reflejadas tales condiciones de dominación, se entrevé un potencial de emancipación social.

1.3.Arte y política en Jacques Rancière: pedagogía para la emancipación intelectual de las comunidades

Otro autor que relaciona el arte y la política es Jacques Rancière, para quien dicha relación está planteada fundamentalmente en torno a los lugares que ocupan los artistas y los espectadores; lugares que, además, asemeja con los lugares de los maestros y los aprendices en los procesos pedagógicos, tal como se evidencia en su obra “El espectador emancipado” (2010), y específicamente, en el capítulo con este mismo nombre.

Partiendo de la comparación entre el teatro y la enseñanza, Rancière manifiesta que existe una “paradoja del espectador” que surge de las numerosas críticas que se le han planteado al teatro como expresión artística, entre las cuales se señala que “no hay teatro sin espectador” (Rancière, El Espectador Emancipado, 2010, pág. 10). Tales críticas consisten en plantear que el lugar del espectador es malo puesto que sólo mira, es decir, no conoce y mucho menos actúa. Tal como argumentaba Platón, el teatro es la invitación que se hace a un grupo de ignorantes a mirar un espectáculo que les refuerza la enfermedad del deseo y del sufrimiento: “la división de sí que resulta de la ignorancia” (pág. 10); enfermedad que, en el teatro, es transmitida por medio de otra: “la de la mirada subyugada por las sombras” (pág. 10).

Otros críticos, por su parte, han planteado la necesidad y la posibilidad de un “teatro sin espectadores”, no por que pretendan un teatro sin concurrencia, sino que buscan una concurrencia activa, donde el drama implique acción, tanto por los cuerpos en movimiento

que se muestran, como por los cuerpos vivos que no sólo son observadores de ese movimiento. Por una parte, se busca un espectador que pase de una posición pasiva a convertirse en un investigador científico; que no se conforme con sentir empatía con los personajes de una escena, sino un espectador que “observa los fenómenos e indaga las causas” (Rancière, *El Espectador Emancipado*, 2010, pág. 12), o bien, es receptor de un dilema al modo de aquellos a los que se enfrentan los hombres en la acción, siendo obligados a evaluar razones, discutir y elegir. Por otra parte, se busca sustraer al espectador de esa mirada observadora racional, permitiéndole vivir la experiencia teatral con sus plenas energías vitales. Indagación distante y participación vital han sido los polos entre los que han oscilado los intentos de reforma teatral.

Tal reforma parte de la premisa platónica que consideraba necesaria la supresión del teatro por ser un mal, como ya se mencionó, por no generar en el espectador un lugar activo. Pero también parte de otra premisa platónica, opuesta a la anterior, en la que “la comunidad democrática e ignorante del teatro” (Rancière, *El Espectador Emancipado*, 2010, pág. 12) debía ser abolida en favor de una “comunidad coreográfica en la que nadie puede permanecer como espectador inmóvil, en la que cada uno debe moverse de acuerdo con el ritmo comunitario fijado por la proporción matemática” (pág. 12).

“El teatro sigue siendo el único lugar de confrontación del público consigo mismo como colectivo” (Rancière, *El Espectador Emancipado*, 2010, pág. 13). Esto quiere decir que el teatro implica, por sí mismo, una idea de comunidad viviente; comunidad como cuerpos en acción que ocupan un lugar en el tiempo y el espacio, cuerpos y acciones que preceden a las leyes y a las instituciones políticas. Así, el teatro, reconociendo que generó en los espectadores una pasividad ante el espectáculo, se atribuyó a sí mismo la responsabilidad de devolver a los espectadores su rol activo y la posesión de su conciencia, convirtiéndolos en agentes de una práctica colectiva en la que se haga conciencia sobre la situación social que da lugar a la mediación teatral y sobre las posibilidades de acción para transformarla.

Cobra lugar entonces la “emancipación” intelectual, en la lógica de una relación pedagógica, bajo la cual el maestro suprime la distancia entre su saber y la ignorancia del aprendiz (ignorante). Esta relación evidencia que el ignorante no sólo ignora lo que el

maestro sabe, sino que también ignora la forma en la que se llega a dicho saber; por su parte, el maestro conoce lo que el estudiante ignora y también sabe cómo hacer para que ello sea alcanzable para el ignorante.

Sin embargo, algunos autores, como Joseph Jacotot, plantean que esa separación entre el saber y el ignorar constituye el “embrutecimiento”, que se opone a la emancipación intelectual, pues ésta última implica considerar la igualdad de las inteligencias, sin importar el valor que tengan cada una de sus diferentes manifestaciones.

Así, el maestro es ignorante porque desconoce la distancia embrutecedora, y el alumno ignorante no busca llegar al conocimiento que el saber del maestro le impone, sino que busca reducir la distancia entre lo que sabe y lo que no sabe, para hacer sus propias construcciones y traducciones sobre lo que llega a conocer.

“El maestro ignorante... No les enseña a sus alumnos su saber (de él), sino que les pide que se aventuren en la selva de cosas y de signos, que digan lo que han visto y lo que piensan de lo que han visto, que lo verifiquen y lo hagan verificar” (Rancière, *El Espectador Emancipado*, 2010, pág. 17).

Lo anterior denota el papel del espectador, en tanto “Ya no estamos en esa época en la que los dramaturgos querían explicar al público la verdad de las relaciones sociales y los medios para luchar contra la dominación capitalista” (Rancière, *El Espectador Emancipado*, 2010, pág. 18). Lo que sucede es, tal vez, un aumento de la presión por parte de los artistas hacia los espectadores, pues se espera que ellos sepan cuán es su “labor” siempre y cuando puedan ser arrancados de su actitud pasiva y adquirir un papel activo en el mundo común.

En ese sentido, contraponer las implicaciones de “mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad” (Rancière, *El Espectador Emancipado*, 2010, pág. 18) constituye un “reparto de lo sensible”, una distribución de las capacidades e incapacidades; “son alegorías encarnadas de la desigualdad” (pág. 18).

La emancipación intelectual, entonces, inicia cuando se cuestionan dichas oposiciones por pertenecer a la estructura de la dominación y la sujeción.

“El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que ésta debería transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone” (Rancière, *El Espectador Emancipado*, 2010, pág. 19).

En ese orden de ideas, puede decirse que sí existe una distancia entre el maestro y el aprendiz, así como entre el artista y el espectador. Pero no es la distancia embrutecedora marcada por el saber transmitido, sino una distancia que se circunscribe entre lo que el primero (maestro-artista) transmite y lo que el segundo (aprendiz-espectador) efectivamente percibe, analiza e interpreta. En el mismo orden, el teatro como experiencia que disloca realidades y que implica un proceso de concienciación con respecto a éstas tiene su gran potencial político, puesto que aquellas ideas expresadas y puestas en escena llegan a los espectadores, quienes las procesan de acuerdo a sus propios lugares como sujetos pensantes y políticos.

Así, se va configurando una redistribución de los lugares asignados al artista y al espectador. Pero no una redistribución en el sentido en el que el teatro se atribuya a sí mismo la finalidad de reunir a una comunidad a diferencia del cine o de la televisión (finalidad que debería ser cuestionada a partir de la pregunta por eso que diferencia y hace al teatro más comunitario que otros espectáculos). Se trata, más bien, de un poder que tienen los espectadores, que consiste en asociar y disociar lo que ven en el escenario con lo que han visto antes; es un poder común a todos los individuos, es la igualdad de las inteligencias y es la posibilidad de intercambiar aventuras intelectuales y de que el poder de todos sea utilizado para trazar los caminos de cada uno: “Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia” (Rancière, *El Espectador Emancipado*, 2010, pág. 23). En síntesis, “... saber que las palabras son solamente palabras y los espectáculos solamente espectáculos puede ayudarnos a comprender mejor de qué modo las palabras y las imágenes, las historias y las

performances pueden cambiar algo en el mundo en que vivimos” (Rancière, *El Espectador Emancipado*, 2010, pág. 27).

De esta manera, Rancière atribuye al arte la posibilidad de generar un reparto de lo sensible distinto del asignado hegemónicamente. Esto lo expone con claridad en otro capítulo de su obra, titulado “Las Paradojas del Arte Político” (2010), en el cual comienza por señalar que, luego de superar el escepticismo con respecto al papel político del arte, aparece una época en la que el arte se asume como político por develar las estructuras de poder y dominación, asumiendo, a su vez, que llevar diversas muestras de arte, con determinadas denuncias específicas, lleva a que el espectador de dichas muestras sea *per se* movido a la indignación. Sin embargo, Rancière cuestiona esta situación cuando se pregunta cuáles son los modelos de eficacia de esa “política del arte”.

Para el autor, observar una obra de teatro, una exposición fotográfica o una instalación, permite hacer determinada lectura del mundo; aquella lectura que el autor de la obra quiere que el espectador haga; éste es el “modelo pedagógico de la eficacia del arte” (Rancière, *Las Paradojas del Arte Político*, 2010, pág. 55). Pero la eficacia del arte no consiste en los mensajes que se transmiten a través de éste, sino en la disposición de cuerpos, de espacios, de tiempos, y en cómo éstos definen las formas de ser, de estar y de relacionarse.

La eficacia del arte opone las lecciones morales de la representación con el arte sin representación; “el arte que no separa la escena de la performance artística y la de la vida colectiva” (Rancière, *Las Paradojas del Arte Político*, 2010, pág. 57). Se trata de un paradigma en el que el arte no es la representación de lecciones por medio de cuerpos e imágenes, sino que entrama pensamientos que se figuran en el comportamiento y en los modos de ser de la comunidad.

Otra forma de entender la eficacia del arte es en su eficacia estética, en la cual hay una separación y una discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles en las que los espectadores se apropian de la obra. Ese distanciamiento implica la “suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad” (Rancière, *Las Paradojas del Arte Político*, 2010, pág. 59).

En otra época, el arraigo social del arte se veía reflejado en una jerarquía en la que los hombres activos (creadores) dominaban a los hombres pasivos (espectadores), pero la eficacia estética del arte consiste en la suspensión de dicha jerarquía social. Es una separación entre el arte y la vida, pero a su vez una no-separación, en tanto el lugar de arte, como recorte espacio-temporal, acoge “modos de circulación y formas de discurso político que intentan oponerse a los modos dominantes de la información y de la discusión sobre los asuntos comunes” (Rancière, *Las Paradojas del Arte Político*, 2010, pág. 61).

En ese sentido, la eficacia estética del arte consiste en la eficacia de un disenso, entendiéndolo como conflicto de los regímenes de sensorialidad. Allí radica su relación con la política, pues “el disenso está en el corazón de la política” (Rancière, *Las Paradojas del Arte Político*, 2010, pág. 61), y la política es “la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes” (pág. 61), rompiendo con la “lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido” (pág. 61), lógica que Rancière nombra como “policía”. Así, la política es la que reconfigura el orden de las relaciones que la policía había preestablecido, y el disenso aparece como reconfiguración de los regímenes sensoriales, estando tanto en el arte como en la política.

Por esto, lo político en el arte no radica en su posibilidad de hacer a las personas conscientes de su lugar en la escala de la dominación social, sino en permitirles consagrar sus cuerpos a pasiones que no serían apropiadas para ese lugar. Y no es la obra de arte en sí la que produciría tales pasiones, sino los modos de las miradas que las formas de exposición de esas obras propician.

El arte permite que opere lo que Rancière denomina como un “lugar vacío” (Rancière, *Las Paradojas del Arte Político*, 2010, pág. 64); se trata de obras que logran que cada individuo experimente la posibilidad de ser y de estar solo, pero es una soledad compartida por muchos individuos; así, el “yo” se convierte en una especie de “nosotros”, en el sentido de una comunidad disensual. De este modo, el lugar vacío permite reconfigurar la distribución que la “policía” asigna a las formas de la existencia sensible.

“A partir de allí, es posible enunciar la paradoja de la relación entre arte y política. Arte y política se sostienen una a la otra como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible, [SIC] Hay así una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa” (Rancière, *Las Paradojas del Arte Político*, 2010, págs. 65-66).

Lo político en el arte no consiste en que las representaciones se traduzcan en subjetivaciones políticas, la creación de ficciones no busca representar mundos opuestos al real sino permitir al espectador una mirada diferente de la realidad, que el espectador no vea con ligereza aquello que le es transmitido en una obra, sino que su mirada alcance un nivel más profundo en aquello que ve. Sin embargo, lo político en el arte también implica que cada espectador, dentro de sus posibilidades, vea la obra según sus propios criterios y que su mirada no esté condicionada por nada más que su propia subjetividad.

Realidad y ficción se entrecruzan en un mundo real que es construido por el artista y visto, interpretado y asumido por el espectador. Asimismo, la política implica una fractura del mundo real, una fractura que se representa como una ficción. Aunque el arte no es un instrumento que deba llevar a la movilización en función de la política, sí contribuye a forjar un disenso, es decir, un sentido común polémico.

El arte, entonces, tiene

“[...] una multitud de formas disensuales: las que se dedican a hacer ver lo que, en el pretendido torrente de las imágenes, permanece invisible; las que ponen en obra, bajo formas inéditas, las capacidades de representar, de hablar y de actuar que pertenecen a todos; las que desplazan las líneas divisorias entre los regímenes de presentación

sensible, las que reexaminan y restablecen como ficción las políticas del arte”
(Rancière, *Las Paradojas del Arte Político*, 2010, pág. 78).

Lo anterior es entender el arte crítico como un arte que separa lo real de lo ficcional, logrando que aquellos que la sociedad ha considerado como sujetos “pasivos” puedan ver e interpretar la realidad por medio de la ficción o de la separación de los modos de sentir asignados por los regímenes policiales. Es un arte que “en lugar de querer suprimir la pasividad del espectador, reexamina su actividad” (Rancière, *Las Paradojas del Arte Político*, 2010, pág. 79).

No se trata, pues, de explicar una situación a partir de las condiciones sociales (visión sociológica), ni de reemplazar la “impotencia” de la mirada y la palabra por una acción directa (visión ética), sino de exaltar la potencia de la mirada y la palabra, del suspenso que hay en éstas cuando aparecen asociadas a una obra artística.

De acuerdo con lo anterior, la postura de Rancière frente a la relación entre el arte y la política puede resumirse así:

“El cine, la fotografía, el video, las instalaciones y todas las formas de performance del cuerpo, de la voz y de los sonidos contribuyen a reforjar el marco de nuestras percepciones y el dinamismo de nuestros afectos. De ese modo abren pasajes posibles hacia nuevas formas de subjetivación política. Pero nadie puede evitar el corte estético que separa los efectos de las intenciones y prohíbe toda vía regia hacia un real que sería el otro lado de las palabras y de las imágenes. No hay otro lado. Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que ese efecto no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte indecidible”
(Rancière, *Las Paradojas del Arte Político*, 2010, págs. 83-84).

En este punto, conviene señalar una diferencia sustancial entre los planteamientos de Jacques Rancière y los de Walter Benjamin: para el primero, la “estetización de la política” no tiene lugar en la era de las masas, como sí lo debe tener para el segundo. Rancière argumenta que la política es estética desde su principio y que no se trata de una captación de la política por voluntad del arte, sino que la política misma es necesariamente nutrida por el mundo estético. Por ello, el arte y la estética deben ser objeto de conocimiento de la

praxis política en tanto permiten que ésta se conozca profundamente al descubrir la matriz estética sobre la cual está fundada y se proyecta (Di Filippo, 2011, pág. 15).

Las anteriores concepciones del arte y de su relación con la política no sólo dejan ver que, en efecto, tal relación es posible, sino que además muestran que es una reflexión que ha ocurrido, por lo menos, durante lo largo del siglo XX. Así, autores como Benjamin y Rancière sientan las bases para continuar indagando sobre cómo el arte y la política pueden ser parte de un mismo entramado de la vida humana y social. Pensar, por ejemplo, en las posibilidades para emancipaciones sociales e intelectuales y en las funciones reproductibles y pedagógicas del arte, abre la mirada para vislumbrar cómo una disciplina artística en particular, como el teatro, ha permitido procesos de reflexión y de acción en torno a la lucha de clases, al sentido de lo colectivo y lo comunitario, al cultivo del juicio crítico y al valor pedagógico de la creación teatral, como aspectos importantes en la vida política de una sociedad. Los dos siguientes apartados de este capítulo se ocupan de mostrar esos caminos que desde el Teatro Revolucionario y el Teatro Épico han contribuido a fortalecer el sentido político del arte.

1.4.El teatro revolucionario de Erwin Piscator: un sentido colectivo del teatro del proletariado para el proletariado

No puede decirse que en el teatro hay absolutos estéticos; se trata de una práctica artística que produce efectos políticos. La estética es un discurso que naturaliza las concepciones burguesas de la belleza, poniendo lo terrenal, el conflicto y el trabajo como discursos marginales. En ese contexto, irrumpe el proletariado como fuerza social y luego política, a mediados del siglo XIX, agitando los preceptos con los cuales la burguesía buscaba reivindicar el orden y la armonía como opciones conservadoras de la mirada. Es así como a comienzos del siglo XX se dan ciertas rupturas de las vanguardias artísticas, evidenciando que “el arte tiene que tomar partido”. Ésta es la postura de Erwin Piscator, un director de escena que se expresa y desempeña desde una posición comunista (García del Campo, 2004).

La obra “El Teatro Político: y otros materiales” de Erwin Piscator “teoriza sobre lo que es un teatro revolucionario, para qué sirve, sus funciones [...] así como se describen minuciosamente los problemas en la puesta en escena de obras, razones y debates de y sobre su práctica” (Vicente Hernando, 1992). Para este autor y director, el asunto sobre la postura del arte y del teatro frente a la realidad social es radical: “no es que el arte tenga que tomar partido; siempre lo toma”. Ello, porque el arte articula maneras de ver el mundo, esto es, tiene una posición desde la cual trabaja (García del Campo, 2004).

Tras finalizar la Primera Guerra Mundial, con el triunfo de la revolución del proletariado en Rusia y la derrota de los consejos obreros en Alemania, evidenciándose la lucha de clases como centralidad del conflicto social, la producción artística pasa del universo autónomo del arte a ubicarse “donde siempre en realidad estuvo: en el centro de la polémica política”, en ese contexto, Piscator tiene un lugar importante (García del Campo, 2004).

En la obra mencionada, el autor afirma que “El arte, verdadero y absoluto, debe mostrarse adecuado a cada situación y basarse en ella” (Piscator, 2001, pág. 49), y que “este arte, si quería tener algún valor, no podía ser otra cosa que un medio para la lucha de clases” (Piscator, 2001, pág. 58). Si bien para Piscator ese valor del arte para la construcción de la comunidad humana estaba en su servicio a la lucha de clases, lo más relevante es que lo que le concede valor al arte “no es un qué sino un *para qué*” (García del Campo, 2004).

No obstante, con lo anterior el autor no pretende ir en detrimento del valor artístico, por el contrario, “en la calidad del trabajo actoral, en su factura formal y en su resolución técnica” bien llevados a cabo podrá decirse que una obra es artística y que está bien hecha. Y en ese sentido, “Sólo un «trabajo bien hecho» puede generar un efecto político y, por consiguiente, artístico” (García del Campo, 2004).

En el capítulo titulado “El Teatro del Proletariado” (Piscator, 2001), Piscator expresa las condiciones para hacer un teatro “de propaganda consciente; no de un teatro para el proletariado, sino de un teatro del proletariado” (pág. 75). Con esta propuesta se buscaba “intervenir en los acontecimientos diarios, *hacer política*” (pág. 75).

Esto, puesto que para el proletariado no hay absolutos estéticos en el arte; se trata de producciones simbólicas, de palabras y de acciones que producen sentidos: “Ningún sentido hay que no haya sido producido”. Estas producciones de sentido articulan los imaginarios individuales y los colectivos y se convierten en “formas simbólico-políticas de intervención” (García del Campo, 2004).

En un número extraordinario del diario “El Adversario” de octubre de 1920, Piscator narra algunas condiciones, características y propósitos del teatro revolucionario, entre las cuales alude al espíritu obrero, tanto en el público como en quienes crean e interpretan las piezas teatrales, en ellas se debía expresar dicho espíritu. Asimismo, este teatro no era creado con fines artísticos, sino que consistía en subordinar el arte al servicio revolucionario, incentivando la lucha de clases; por ende, no debería siempre concederse preferencia a la tendencia del autor. Además, era fundamental la cooperación entre el público y el teatro, valiéndose, incluso, de la cultura burguesa para el servicio a la causa revolucionaria. La información proporcionada sobre las obras al inicio de las mismas debía reducir las posibilidades de malas interpretaciones y efectos falsos, por lo que también era indispensable la concreción en el estilo, evidenciado con claridad su intención, la cual podría expresarse modificando los textos teatrales a su favor, asunto con el cual, si un artista se mostraba en desacuerdo, era entendido como “conservador” (Piscator, 2001, págs. 75-78).

Por otra parte, este teatro del proletariado se caracteriza por “el trabajo común, la lucha desinteresada y los propósitos claros de las masas” (Piscator, 2001, pág. 77), buscando romper con las tradiciones capitalistas y crear entre todos los que intervienen y el público “una situación nueva, un interés común y una voluntad colectiva del trabajo” (pág. 77). De este modo, el propósito sería prescindir de actores profesionales y ganarlos entre los espectadores, pues el ideal comunista no puede ser cuestión de un oficio, sino de una comunidad en la cual el público es parte fundamental. Por ello, el actor no debía permanecer indiferente a los papeles que interpretaba, sino que debía “convertir cada papel, cada palabra, cada movimiento, en expresión de la idea proletaria, de la idea comunista” (pág. 78). De este modo, el teatro del proletariado debía extender su propaganda a todas las masas indecisas, pues “en un estado no proletario no puede aceptarse ni el arte burgués ni el

goce que ese arte proporciona [...] la propaganda debe empezar por señalar, en lo que es, lo que debe ser” (pág. 78).

Otro plano del teatro político propuesto por Piscator era el pedagógico; aunque había una clara intención emotiva en las obras presentadas, el teatro “no debía proporcionar solamente arrobamiento, entusiasmo, desgarramiento, sino también explicaciones, instrucción y enseñanzas” (Piscator, 2001, pág. 80). Ello reivindica el carácter propagandístico del teatro del proletariado, no se trataba sólo de una apuesta política de denuncia, sino también de mostrar a los espectadores -especialmente a aquellos de la clase obrera- las condiciones de posibilidad para la lucha de clases.

Su apuesta encuentra dificultades técnicas y económicas que agobiaban la creación teatral del proletariado, pero en medio de éstas Piscator encuentra una línea que fortalece su apuesta: “una nueva dramaturgia, una dramaturgia político-sociológica” (Piscator, 2001, pág. 197), para la cual este director escénico plantea unas líneas fundamentales: la función del hombre y la significación de la técnica.

Con respecto a la función del hombre se destacan sus emociones, ligaduras privadas o sociales y su posición frente a poderes sobrenaturales (Piscator, 2001, pág. 198). Estas concepciones sobre el hombre en el teatro estaban estrechamente relacionadas con las condiciones mismas que originaron el teatro del proletariado: la revolución y la guerra “fueron las que cambiaron al hombre, su estructura espiritual y su posición ante los problemas universales” (pág. 198). El individuo deja de ser el “factor heroico de la nueva dramática”, pasando ahora a serlo “el destino de las masas” (pág. 200); todo se traduce al hombre en relación con la sociedad, adquiriendo para el teatro del proletariado una “función social” (pág. 200); se trata, pues, del hombre “como ser político” (pág. 201). En este sentido, el teatro se basaba en la evidencia de la realidad, pero más allá, consistía en expresar una crítica, en contar lo que era para develar lo que debería ser, en “elevar la discordancia social a elemento de acusación y de revolución y preparador de orden nuevo” (pág. 201).

En cuanto a la significación de la técnica, Piscator parte de la premisa de que el arte eleva determinados valores para darles el carácter de universales y eternos, a lo cual refuta

planteando que lo universal y lo eterno es válido en cada época. Así, plantea como valores para su época (comienzos del siglo XX) la economía, la política y la sociedad, y a esta tríada le concede el carácter de poner la escena en relación con la vida real. De este modo, el director atribuye a la revolución la capacidad de reinventar la técnica: “Las revoluciones espirituales y sociales han estado siempre estrechamente ligadas a revoluciones técnicas” (Piscator, 2001, pág. 203) y en esa transformación aparece la relevancia del espectador en el teatro como “fuerza viva” (pág. 204), una tendencia política a la cual se dirigen todos los medios técnicos y que debe ser traducida en una arquitectura acorde a esa intención, tanto para la relación de los espectadores con la escena como de los espectadores entre sí.

Como se mencionó previamente, para Piscator era parte fundamental del quehacer teatral el aspecto colectivo y de comunidad. A este respecto, el autor señala que “Ninguna otra forma artística, excepto la arquitectura y la música de orquesta, se basa en la existencia de una comunidad igualitaria tan esencialmente como el teatro” (Piscator, 2001, pág. 210). Utilizando la máquina como una metáfora de la nueva empresa teatral, sugiere que todos los creadores (director, actores, dramaturgos, escenógrafos, etc.) deben articularse como un engranaje para perseguir la idea que todos tienen en común, creando un estudio en el que intervengan por igual todas las partes de la colectividad, con los mismos derechos y deberes, donde puedan todos exponer sus puntos de vista y complementarse en el proceso de creación.

1.5.El teatro épico de Bertolt Brecht: una propuesta pedagógica de contradicción ilimitada

Bertolt Brecht fue un dramaturgo alemán, quien al reflexionar en torno al quehacer teatral durante el período de entreguerras, planteó una propuesta conocida como Teatro Épico. Sus postulados partían de la idea de que la búsqueda de sensibilidad en los espectadores, a través de creaciones emotivas con las cuales éstos se sintieran identificados, nublabla la capacidad de reflexión, de comprensión y de crítica sobre la realidad, por lo cual se mostraba en desacuerdo con el teatro ortodoxo de la época, por considerar que se asumía como un mero pasatiempo (Willett, 1963).

A este respecto, Brecht exponía que no era posible esbozar de manera simple los principios de un teatro épico, pues era necesario detallarlos tanto para el actor como para el director, el dramaturgo, etc.; asimismo, señalaba que este teatro debía ser una mezcla de razón y emoción para el espectador: “En vez de compartir la experiencia, el espectador debe vérselas con las cosas. Al mismo tiempo, sería un grave error querer negarle emoción a este tipo de teatro” (Brecht, 1927 en Willett, 1963, pág. 249).

Los postulados brechtianos comenzaron con la base de una crítica al expresionismo - corriente artística de la vanguardia predominante de la época- pues consideraba que la estética está por encima del contenido crítico y, según su visión, la tarea del arte no es sólo la de “representar el mundo, sino que debe denunciar las estructuras preconcebidas -bien sean lingüísticas, sociales o técnicas” (Rodrigo Burón, 2013, pág. 144). Al no tener ese carácter crítico, la estética del expresionismo usaba un lenguaje que separaba a la obra del mundo real y su sentido quedaba subordinado a la interpretación subjetiva de los espectadores.

Brecht consideraba que el público quedaba absorto en la trama, la cual se exponía por medio de una imagen falseada de la realidad, pero el público no se hallaba en capacidad de ver que aquello era falso (Willett, 1963, pág. 246):

“[...] sus ojos están abiertos, pero miran antes que ven, así como estuchan antes que oyen. Contemplan el escenario como en estado de trance: una expresión fisonómica que proviene de la Edad Media, de los tiempos de las brujas y de los monjes. Ver y oír son actividades y pueden ser actividades agradables, pero esa gente parece relevada de toda acción y semejante a personas a quienes se les hace algo” (Brecht en Willett, 1963, pág. 246-247).

Lo problemático para Brecht era la posibilidad de que dicha interpretación pudiera ser “traducida y manipulada según los códigos culturales dominantes” (Rodrigo Burón, 2013, pág. 144). De allí, su propuesta de “teatro épico”, la cual excluía las ideas de pasatiempo, catarsis y empatía, propias del teatro ortodoxo. Para él, un principio fundamental en la realización de la obra era “mostrarse el propio proceso de exposición” (Willett, 1963, pág. 254), es decir, excluir lo psicológico, lo subsonsciente y lo metafísico y expresar sólo

aquello susceptible de ser mostrado en términos concretos, pues no se trataba de arrastrar al espectador al ritmo del actor o del personaje interpretado, sino de hacer que el actor asumiera una actitud con la cual dejara al público la posibilidad de un juicio crítico.

Con esto Brecht pretendía poner a un lado los aspectos problemáticos del teatro ortodoxo, de modo que también planteó una “teoría política del distanciamiento²” (Brecht, 1972) que ponía en el centro de la creación teatral la objetividad, tanto en la representación del mundo y de la vida, como en la interpretación que pudiera hacerse con respeto a dicha representación.

Con esta técnica del distanciamiento, el dramaturgo buscaba crear en los actores y en los espectadores un efecto crítico ante la realidad representada, haciendo ver cosas cotidianas como increíbles:

“Se procuró hallar una forma de presentación a través de la cual lo familiar se convirtiese en sorprendente y lo habitual en asombroso. Aquello con lo que nos hallamos todos los días debía producir un efecto peculiar, y muchas cosas que parecían naturales debían ser reconocidas como cosas artificiales” (Brecht, 1972, pág. 51).

Para lograrlo, más allá de reproducir la realidad tal cual se la conoce, la clave estaba en la narrativa épica, en la cual los actores hacían dicha reproducción como si no dieran crédito a la realidad descrita; a diferencia del actor naturalista o del actor estilista, que asumen las situaciones y los hombres como naturalezas inmodificables, el actor épico ve en ellos la posibilidad de modificación, pues conoce los procesos sociales y políticos a los cuales han estado sometidos (Brecht, 1972, pág. 52).

Estas intenciones de modificar la estructura y las técnicas teatrales, como ya se mencionó, están en estrecha relación con el papel de los espectadores, pues el teatro épico les exige (o busca en ellos) un lugar activo ante la representación teatral. Brecht procura hacer una pedagogía en cuanto a la función del público; para empezar, pone a los actores y a los

² O del extrañamiento.

espectadores en un mismo plano: los primeros adiestran a los segundos y éstos se preparan para desempeñarse “en el gran combate político de la sociedad” (Dort, 1969, pág. 63).

En ese contexto, el teatro se convierte en una institución de educación que propende hacia la formación de quienes deberán transformar la sociedad desde arriba hacia abajo; y esta misión deberá estar encausada a educar a una nueva generación, luego de abolir el capitalismo y comenzar a cultivar la sociedad comunista. Así, pues, el valor pedagógico se constituye en único criterio para la obra teatral (Dort, 1969).

Para su propósito educativo, Brecht se basa en una dramaturgia cuya narrativa reemplaza el conflicto por la contradicción, sin el ánimo de llegar a representar un desenlace definitivo para ésta. En vez de eso, muestra cómo ocurre la contradicción, cuáles son las posiciones de los hombres que la protagonizan y, en lugar de un drama cerrado y delimitado, su teatro épico tiene una acción cuyo centro es un relato continuo e ilimitado; “Las contradicciones subsisten, sólo que ahora son más comprensibles para el espectador” (Dort, 1969, pág. 66).

Así, el distanciamiento o extrañamiento propuesto por Brecht no consiste en que el actor tome una distancia uniforme e inmutable frente al personaje que interpreta ni a la situación que recrea, tampoco se trata de dotar al público de lucidez mientras que a los actores de ceguera; su teatro épico sucede “entre la escena y la sala” (Dort, 1969, pág. 68); en principio, ambos espacios se identifican entre sí, para irse distanciando paulatinamente y que los espectadores puedan ir tomando posición frente a lo que ocurre en la escena.

“Entonces en la sala, por efecto de lo que llamaremos «juego de identificación distanciada», puede producirse lentamente una toma de conciencia progresiva: a través de la imagen deformada de la sala que la escena devuelve, aquélla comienza a observarse, a interrogarse, a comprenderse. En el juego del teatro brechtiano, el espectador se descubre a sí mismo, o más exactamente, descubre su propia situación en la sociedad real, identifica las tareas que le falta cumplir para poder finalmente, ser él mismo” (Dort, 1969, pág. 68).

En ese orden de ideas, la pedagogía brechtiana no es dogmática, sino que apunta a la destrucción de ideologías. Al poner en escena asuntos cotidianos, aparece la posibilidad de

tomar distancia para lograr desprenderse de éstos. No se trata de mostrar verdades acabadas como si fuesen propiedad de la escena o de la sala, pues allí no se buscan desenlaces definitivos sino que se deja planteada la posibilidad de salir a transformar el mundo real (Dort, 1969).

Considerar la obra y los postulados de Brecht como “políticos” tiene sentido en la medida en que permite evidenciar que el arte, aunque no refleje una realidad concreta y determinada, puede llegar a ser profundamente revolucionario. Esto, porque deja cuestionar “las ideas admitidas del hombre eterno y del mundo inmutable” (Copfermann, 1969, pág. 21). Es así como el teatro épico brinda al espectador los elementos para una reflexión crítica, y no sólo a partir de la pieza teatral, sino también de la conciencia de clase, de su actividad intelectual y del placer del espectáculo.

1.6.A modo de reflexión

Evidenciar desde los planos teórico e histórico las múltiples posibilidades para comprender la relación existente entre el arte (específicamente el teatro) y la política, permite abrir un amplio espectro para el análisis politológico en tanto pueden acogerse fenómenos como la emancipación social de masas, la emancipación intelectual de comunidades, la colectividad como contenido y como base de la creación política, y la pedagogía como propuesta para ver el conflicto de otras maneras.

Estos núcleos analíticos, los cuales estuvieron en el centro de creaciones artísticas, especialmente durante el siglo XX, han permeado el devenir de las sociedades occidentales al propiciar escenarios de incidencia política diferentes a los establecidos de manera formal.

De ese modo, el teatro, siendo una manifestación estética que se caracteriza por ser una representación viva y que se da en un único momento, ha entrado en el siglo XIX como un acontecimiento capaz de integrar a los miembros de una comunidad en torno a lo que los creadores quieren expresar a través de él, y a lo que los espectadores pueden o desean ver y a lo que pueden interpretar a partir de eso.

Las páginas que se leerán a continuación, abarcan un conjunto de conceptos que permiten enfocar la mirada sobre el lugar político que tiene el teatro en una sociedad, buscando identificar su incidencia desde que éste se empieza a gestar como un proceso artístico, pasando por su puesta en escena (sea en un gran escenario, en un bar o en la calle), hasta el momento en el que es recibido, percibido, asumido y procesado por un conjunto de espectadores que posteriormente, y quizá sin darse cuenta, transformarán su vida de acuerdo con la experiencia obtenida al presenciar determinada creación teatral.

2. CAPÍTULO II. DE LA CIUDADANÍA A LA COMUNIDAD: EL TEATRO COMUNITARIO COMO INTERACCIÓN PARA LA EMANCIPACIÓN

2.1.A modo de introducción

Continuando con los planteamientos de los autores abordados en el capítulo anterior, la reflexión sobre la relación entre el teatro y la política se enfocará ahora desde cuatro referentes conceptuales, a saber: las nociones de “públicos”, lo “comunitario”, el “teatro comunitario” y por último, la idea de “ciudadanía”.

La noción de “públicos” se entiende como la trascendencia del concepto de población y alude a la idea de una identidad extraterritorial enmarcada a través de diferentes procesos de subjetivación; lo “comunitario”, visto como reflejo de las dinámicas colectivas en el interior de una sociedad; el “teatro comunitario” que, dentro del teatro político, puede verse como una experiencia de creación artística que va más allá del plano estético involucrando otras esferas propias de la vida política en una comunidad; finalmente, la idea de “ciudadanía”, entendida por fuera de los escenarios legales-formales y más bien como acontecimiento que se refiere al derecho a la ciudad.

En este capítulo se esboza una conceptualización sobre estos cuatro referentes, comenzando por el de ciudadanía por ser el más amplio e inacabado de los cuatro y en cuyo seno pueden distinguirse elementos que apuntan a comprender los demás conceptos mencionados.

2.2.Ciudadanía: práctica afirmativa para la construcción del espacio común

La ciudadanía es un concepto considerado tradicionalmente desde el ámbito legal-formal, asignando el estatus de ciudadanos a aquellas personas que cumplen con determinados requisitos sociales, económicos, o ambos, según el contexto en que se reconozcan como tales. Sin embargo, la ciudadanía es un concepto que se ha transformado a través de la historia de las sociedades y de los Estados.

Por lo anterior, es importante abordar este concepto de acuerdo “al lenguaje de los acontecimientos y a las tendencias de la época [...] *partir de lo que es* [...] de las *ciudadanías realmente constituidas* a lo largo de siglos de *experiencias, reivindicaciones y luchas*” (Naranjo, 1998, pág. 51).

En ese sentido, la conceptualización que aquí se hace parte de la idea de ciudadanía como proceso histórico y cultural que involucra comunidades, poblaciones, grupos étnicos y otros, que trascienden la idea del ciudadano individual, permitiendo que los derechos sean el reflejo de distintas dinámicas sociales, más allá de lo establecido normativamente y que incorporen el lugar y la identidad que los sujetos han desarrollado a través de sus historias.

Para Teresa González Luna Corvera (2003),

“la ciudadanía es una construcción social e histórica que exige conocer las ideas que la fundan y las condiciones materiales e institucionales que la soportan. Pero también es un concepto esencialmente contestable, en el sentido de [SIC] que plantea no sólo dilemas y debates, sino imperativos sociales” (pág. 314)

La autora señala que no se trata únicamente de derechos alusivos a la igualdad y que se reconocen formalmente sino que implica también, y más aún, aquellos derechos referentes a la identidad cultural, al reconocimiento de la diferencia y al surgimiento de colectividades en esos marcos.

Partiendo de una dimensión política, la ciudadanía hace referencia a “la titularidad de los derechos fundamentales y por tanto inscrita en el paradigma del Estado Social y Democrático de Derecho. Caben aquí, en especial, los derechos económicos sociales, culturales y los derechos civiles y políticos” (Naranjo, 1998, pág. 52), aludiendo a la universalidad necesaria para la lucha por el pluralismo político. Entre tanto, desde una dimensión cultural, la ciudadanía se entiende como “los procesos socioculturales inscritos en tradiciones históricas y dinámicas locales, comunitarias y ciudadanas. Aquí, se ubican los referentes de la particularidad que se basan en el reconocimiento de las diversidades históricas y culturales” (pág. 53) y que hablan de la lucha por el pluralismo cultural.

Por lo anterior, es necesario comprender la ciudadanía no sólo como un elemento de la política sino también como un fenómeno que surge a partir de la experiencia de lo político, una “«autoorganización [SIC] de lo político» que se expresa en la movilidad de los agentes en todos los ámbitos posibles de la sociedad” (González Luna Corvera, 2003, pág. 318); se trata de la aparición de una subjetividad política dentro y fuera de las instituciones.

Dicha “autoorganización” se relaciona con los planteamientos de Silvia Levín (2004) cuando habla del rol activo de la ciudadanía, refiriéndose a que ésta no se agota en el acceso a los derechos, sino que está enlazada con la idea de construcción del espacio público en el sentido republicano planteado por Hannah Arendt (1993 en Levín, 2004) del “valor e importancia del compromiso cívico y de la deliberación colectiva en todos los temas que afectan a la comunidad política” (Levín, 2004, pág. 47). Así, la ciudadanía implica el “derecho a tener derechos”.

En este contexto, la participación activa de la ciudadanía en la construcción del espacio público se refiere a “la recuperación de un mundo común y compartido” (Levín, 2004, pág. 47) y a “la creación de numerosos espacios públicos en donde los individuos pueden demostrar sus identidades y establecer relaciones de reciprocidad y solidaridad” (pág. 48). Surgen, pues, espacios públicos distintos del Estado, en los cuales se destaca la autonomía y la vitalidad de la sociedad. Por lo anterior,

“la ciudadanía activa exige ser sujeto de derechos y ser sujeto de la construcción pública común, es decir constituirse en actores en la creación de espacios, intereses y discursos públicos con sentido de identidad y pertenencia a una determinada comunidad política” (Levín, 2004, pág. 48).

Esta importancia del espacio público como escenario para el ejercicio ciudadano, permite evidenciar la importancia de las identidades y de la trascendencia del plano territorial a un ámbito más abstracto, en el que las personas encuentran lugares comunes sin que éstos se refieran exclusivamente al hecho de habitar en una porción de tierra, apareciendo el concepto de “públicos” que se describirá en el siguiente apartado.

2.3. Públicos: procesos de subjetivación para la trascendencia poblacional

Durante la época de soberanía europea, entre los siglos XVI y XVII, la población no era más que un elemento “desparramado” en el territorio, que surgió, en primer lugar, por el proceso de expansión y en segundo, por las transformaciones de la realidad que introdujeron un carácter económico que permitía otras formas de gobierno sobre las personas. Ya en la modernidad, la sociedad comienza a adquirir un carácter relevante en tanto ahora, más que un aglomerado de súbditos, se trata de un conjunto de hombres con sus propias leyes, sus mecanismos de reacción y una materialidad propia, sobre el cual se da la producción de saber y el gobierno (Mónaco & Pisera, 2013).

Así, pues, se asume que la población “está viva” y que gobernarla implica conocer detalladamente sus interacciones; el gobernante deberá saber mirarlas y comprender sus regularidades, sus dinámicas temporales y sus tendencias (Lazzarato, 1997 en Mónaco & Pisera, 2013). El medio para la población y para dichas interacciones es el territorio, que se convierte en una base para el gobierno, interviniendo en las relaciones entre las personas y las cosas con las que comparten ese territorio.

Posteriormente, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX -también y especialmente durante la segunda mitad del XX-, se da la aparición de lo que el sociólogo francés Gabriel Tarde enuncia como “la era de los públicos”. Para el autor, el público es “una muchedumbre dispersa, en la que la influencia de las mentes de los unos sobre los otros se vuelve una acción a distancia” (Tarde, 2011 en Mónaco & Pisera, 2013).

Maurizio Lazzarato, siguiendo a este autor, aduce que los públicos “son la expresión de subjetividades nuevas y de formas de socialización que eran ignoradas en las sociedades disciplinarias” (Lazzarato, 2006, pág. 86). Para él, se trata de una suerte de conexiones cerebrales extraterritoriales que trascienden las esferas de lo religioso, lo estético, lo económico o lo político, y dichas conexiones han tenido un proceso de “gestación del público” que se ha dado en tres fenómenos que inician hacia el final del siglo XIX, pero alcanzan su mayor despliegue después de la segunda posguerra:

El primero es la “proliferación de dispositivos tecnológicos de acción a distancia” como el teléfono, el telégrafo, la radio, el cine, y posteriormente, la televisión, el internet, las comunicaciones satelitales y la telefonía móvil. El segundo es la “cooperación entre cerebros”, que se da con la mayor circulación internacional de invenciones científicas y de conocimientos y con asuntos actuales como desarrollos de *softwares* libres. El tercero son los “procesos de subjetivación que corresponden a la formación del público como ser conjunto que tiene lugar en el tiempo” tales como las audiencias de radio, los grupos de espectadores de cine o de teatro, los lectores de periódicos, los fanáticos de un libro que confluyen en una red social para dialogar en torno a él, los millones de espectadores de un evento deportivo o un foro de opiniones políticas.

Esa emergencia del “público” tiene lugar en un contexto de nuevos modos de producción y de transformaciones políticas reflejadas en cambios en las formas de gobernar, además de toda una reorganización cultural de la experiencia del tiempo, el espacio y la subjetividad, enmarcada en el auge de las Tecnologías de la Información y la Comunicación -TIC. La multitud adquiere el carácter de multiplicidad, y ésta es inteligente, dispersa, desterritorializada y heterogénea, y se ve reflejada en aspectos de la sociedad como las corrientes de opinión, los flujos de deseo social y los flujos de atención; se trata de una cohesión mental entre los individuos que no necesariamente está ligada al territorio y, asimismo, cada individuo puede ser parte de diversos públicos sin exclusividad en su pertenencia. Todo lo anterior se ha convertido en un nuevo objeto del poder, implicando que deban existir nuevas formas de gobernar (Mónaco & Pisera, 2013).

En ese orden de ideas, un factor fundamental en esas nuevas formas de sociabilidad es la conversación como un “fenómeno social y lingüístico” (Tarde en Lazzarato, 2006, pág. 148) del cual deriva la “opinión pública”: “Para comprender la importancia de la conversación, hay que captar ante todo la acción de las palabras ajenas en el proceso de constitución de la subjetividad” (Lazzarato, 2006, pág. 149). Y es que aunque las palabras están cargadas de significaciones, la primera relación que el individuo establece con ellas se determina por las expresiones, las entonaciones y las voces que percibe al escucharlas. Así pues, la conversación entre individuos permite configurar lo que diversos autores denominan como opinión pública, una expresión de los tres fenómenos de la gestación de

públicos ya mencionados. Por eso, “Allí donde la opinión es móvil, agitada, allí donde pasa de un extremo al otro, las conversaciones son frecuentes, atrevidas, emancipadas” (Tarde en Lazzarato, 2006, pág. 147).

Estas nociones sobre la idea de “públicos” están ligadas a la posibilidad de que las personas de una sociedad puedan convivir en armonía en la medida en que sus identidades y sus procesos de subjetivación les hagan comprender que así como tienen propósitos en común para defender y reivindicar, también tienen diferencias con las cuales pueden complementarse para emprender procesos en favor del reconocimiento de los derechos que les han sido vulnerados o no reconocidos. A partir de allí, los sujetos suelen establecerse en comunidades a través de las cuales pueden fortalecerse para dialogar con otros y entre ellos mismos. Las comunidades, sin embargo, también pueden estar asentadas en territorios específicos, de manera que sus luchas no sólo están cargadas de contenidos subjetivos, sino que también están vinculadas a un espacio habitado que marca fuertemente sus procesos sociales. Este concepto de comunidad será abordado en el siguiente apartado.

2.4.Comunidad: entre configuración espontánea y artificio para las luchas humanas

Comunidad es un concepto de amplia relevancia en las ciencias sociales, que ha sido abordado con mayor profundidad en disciplinas como la Sociología y el Trabajo Social. En las ciencias sociales latinoamericanas “el término comunidad puede asociarse (sin que esto signifique impugnar las innumerables acepciones alternativas) con prácticas económicas y culturales que encuentran sus raíces en los pueblos indígenas o, siguiendo la expresión de Armando Bartra, «campesindios»” (Liceaga, 2013, pág. 67).

Estas poblaciones representaban una forma de organización esencialmente comunitaria que era reconocida por las Leyes Indias durante la colonia y que, para autores como José Carlos Mariátegui (1928) y Ricardo Flores Magón (1911), significaban la posibilidad de un tránsito hacia la sociedad comunista. Para ambos, existía un gran potencial político, cultural y económico en estas comunidades, potencial que “podría pensarse como el resorte de una

modernización alternativa a la encarada por las élites criollas desde el siglo XIX” (Liceaga, 2013, pág. 70).

Por otra parte, para Alfredo Poviña, las comunidades son una forma de organización humana que antecede a cualquier otra forma de asociación; esta primera agrupación se da involuntariamente, de manera natural. Partiendo de la idea aristotélica de que “el hombre es un animal comunitario” Poviña señala que

“Las Comunidades son agrupamientos naturales, formados espontáneamente, de manera inconsciente y sin finalidad querida de antemano por los hombres al constituirse. Son las verdaderas y auténticas sociedades. No podemos concebir la existencia humana colectiva sin suponerla realizada como mínimo en las formas comunitarias.” (Poviña, 1949, pág. 1757).

Esta idea de comunidad suele contraponerse a la idea de “asociación”, en tanto, como ya se mencionó, la primera surge de modo natural, sin una teleología en su origen, mientras que la segunda obedece a una intencionalidad de carácter racional, por medio de la cual los grupos humanos persiguen un interés específico en común. Esto porque lo espontáneo antecede a lo reflexivo.

No obstante, la noción de comunidad ha sido objeto de intensos debates históricos en las ciencias sociales, por cuanto no hay univocidad respecto su definición o de cómo abordar dicho concepto tanto teórica como empíricamente. Max Weber, por ejemplo, planteaba en sus diferentes obras que la comunidad podía entenderse “como tipo histórico, como tipo ideal y como utopía política” (de Marinis, 2010, pág. 27).

Tales debates se han ido superando en la medida en que se asume la idea de comunidad a partir de dos lugares: “desde arriba”, cuando se trata de un recurso al cual apelan los *policy makers* en contextos en los que “«sociedad» aparece cada vez más como un territorio de gobierno demasiado extenso, inmanejable, ingobernable y, sobre todo, oneroso” (de Marinis, 2010, pág. 28), y “desde abajo” cuando las reivindicaciones, demandas y referencias identitarias buscan una fórmula para evadir los conceptos de “clase social” o de

“ciudadanía nacional”, por ser algo que “les queda demasiado «grande» e incluso incómodo” (pág. 28). Lo aparentemente cierto del asunto es que

“Ambos formatos de la comunidad (el tecnológicamente inventado “desde arriba”, o el construido “desde abajo”) no se mantienen “en estado puro”, dado que por lo general suelen aparecer entrelazados, entreverados, mezclados, se reconvierten uno en el otro, u obtienen sus apoyos uno del otro, o entran en tensión” (de Marinis, 2010, pág. 28).

Así pues, la idea de comunidad se puede entender como un artificio humano para alcanzar determinados fines. Como lo afirma Pablo de Marinis,

“La guerra rompe las rutinas y la tranquilidad al menos relativa de los tiempos de paz, y el liderazgo carismático altera la estabilidad tanto de lo tradicional sostenido desde tiempos inmemoriales como de las rígidas formalidades procedimentales. Es en ese sentido que la comunidad puede emerger como proyecto, como utopía política, asumiendo mayormente un formato de artefacto contratendencial que no se da de manera “natural” o automática, sino que debe ser construido activa y deliberadamente” (de Marinis, 2010, pág. 29).

En ese sentido, habiendo planteado los debates en torno a la conceptualización histórica de la idea de comunidad y resaltado su importante diferencia con el concepto de sociedad, conviene aclarar que en el presente trabajo se abordará el concepto de comunidad indistintamente, pues, como se evidenció en el apartado anterior, en la actualidad se habla de comunidades como grupos sociales que se articulan en torno a los territorios que habitan o a diferentes procesos de subjetivación a través de los cuales se emprenden luchas por reivindicaciones de distintas índoles.

Además, considerando que para disciplinas como el Trabajo Social la comunidad presenta una dimensión operativa cuyos elementos esenciales son: el territorio compartido, las relaciones, las pautas de interacción, los recursos que posee y las demandas que surgen en su interior, y que a ello se suman los agentes que interactúan dentro de una comunidad, siendo, principalmente, las administraciones, los recursos técnicos y profesionales y la población que participa de manera organizada (Eito Mateo & Gómez Quintero, 2013), no

se ahondará aquí en la cuestión de si el origen de una comunidad es espontáneo o reflexivo, sino en las interacciones y en los alcances que dichos grupos tienen dentro de una sociedad.

En este orden de ideas, el siguiente apartado se referirá al teatro comunitario como un proceso resultante de diversas interacciones en determinadas comunidades. Proceso que, aunque puede darse de forma espontánea, por lo general responde a dinámicas a través de las cuales los sujetos buscan reivindicar derechos o transformar situaciones que los hacen vulnerables a la realidad que los rodea.

2.5. Teatro Comunitario: práctica social y política para la transformación de realidades adversas

El Teatro Comunitario es una forma de hacer teatro que tiene sus orígenes en Argentina, y que es definido por las personas que lo integran en tanto proceso de creación; es un teatro de la comunidad o de vecinos, como explica la autora Edith Scher (2010); para ella, este tipo de teatro se compone de “una porción de comunidad, integrada por su amplia variedad de oficios, profesiones, edades, procedencias, extracciones sociales, etcétera, con toda la heterogeneidad que ello implica” (Scher, 2010, pág. 63).

Una de las principales particularidades del teatro comunitario radica en el hecho de que no hay condiciones de pertenencia asociadas a la edad, el estrato o el conocimiento previo de una técnica, así como tampoco de filiaciones partidistas o religiosas, pues parte de la concepción de que en cada persona existe un potencial creativo que al desarrollarse permite transformaciones individuales y sociales en la medida en que su despliegue se da en relación con los otros, apuntando a un desarrollo colectivo (Scher, 2010).

Se trata de un teatro épico que retoma técnicas de actuación de los géneros populares, estableciendo un diálogo con el presente y con la historia, cuyos relatos van en vía de la memoria colectiva asociada a la identidad que los habitantes de un territorio determinado han configurado, teniendo en cuenta, de este modo, la mirada del mundo que tienen los grupos de ese lugar (Scher, 2010).

En ese sentido, los procesos del teatro comunitario pueden tomar como centros de acción sitios no convencionales, sin que sea necesaria la arquitectura propia de un teatro. Puede albergarse en espacios como escuelas, parques, casas viejas, bodegas, antiguos galpones, burdeles o los bajos de un puente (Memorias XII Seminario Nacional de Teatro, Pedagogía y Comunidad, 2011); todos ellos, sitios propicios para la celebración y para posibilitar una participación abierta en la que sean precisamente la comunidad y los vecinos quienes desarrollen su potencial creativo para la construcción de propuestas (Scher, 2010).

Tanto el origen en Argentina como la implementación de este modo de hacer teatro en otros lugares del mundo se da como respuesta a profundas crisis sociales y políticas, a saber, dictaduras, conflictos armados, narcotráfico, entre otras, que ocasionaron que diferentes grupos de personas vieran la necesidad de transformar sus realidades y las de sus entornos. “Las comunidades han sido silenciadas, aisladas, fragmentadas y allí las mujeres y los niños han padecido de manera particular hambre, destierro, terror. Han perdido su lugar en el mundo, no quieren hablar, tienen miedo, tienen heridas abiertas” (Memorias XII Seminario Nacional de Teatro, Pedagogía y Comunidad, 2011, pág. 8).

En tales contextos, el teatro comunitario ha significado la posibilidad de romper el silencio, de reivindicar el derecho a la vida, de solidarizarse con otras causas, de generar pedagogías para la resistencia, para expresarse, para salir al espacio público y para hacer presencia con las ausencias buscando evitar que la historia se repita (Memorias XII Seminario Nacional de Teatro, Pedagogía y Comunidad, 2011). Así se ha posibilitado crear un “nosotros” con la conciencia de que cada ser humano, junto con otros, puede desarrollar la creatividad, buscando modificar las realidades de las que pretenden escapar (Scher, 2010).

Ese “nosotros”, esa idea de comunidad como espacio donde confluyen múltiples actores, permite que desde el reconocimiento de lo colectivo, de una historia común y de una memoria que no puede perderse, se fortalezcan lazos de confianza y de solidaridad para resignificar el pasado y reconstruir el presente; “El teatro le permite a las comunidades rescatar su historia, volver a vivir y continuar” (Memorias XII Seminario Nacional de Teatro, Pedagogía y Comunidad, 2011, pág. 5).

Los pioneros de esta apuesta fueron en su mayoría personas jóvenes en las décadas de los sesenta y los setenta, cuando los movimientos sociales lograron un auge en tanto expresiones para la reivindicación de múltiples demandas. Así, pues, luego de dificultades enfrentadas como consecuencia de los turbulentos contextos políticos de los ochenta, para ellos era imposible desligar el teatro, como expresión artística, de su propia vida social y política, convirtiendo sus trabajos en importantes polos culturales,

“Pero no [...] desde la transmisión de contenidos que iluminen, sino desde la propagación del ejercicio de una práctica: la de actuar con otros. ¿Por qué el arte, el teatro? Porque tiene la capacidad intrínseca de indagar fuera de los límites, de resistirse a lo que funciona automáticamente” (Scher, 2010, pág. 67).

En ese orden de ideas, el teatro comunitario se ha convertido en una práctica de emancipación social, buscando salir de la opresión, la dominación, la enajenación y la colonización, fortaleciendo aspectos como la democracia, los derechos humanos, la construcción de ciudadanía y la participación ciudadana. Los artistas se han convertido en actores sociales y políticos que abogan por tales propósitos, creando redes y haciendo que sus esfuerzos trasciendan el plano local de sus territorios para alcanzar impactos incluso a nivel continental e internacional (Memorias XII Seminario Nacional de Teatro, Pedagogía y Comunidad, 2011).

2.6.A modo de reflexión

Ciudadanía, Públicos y Comunidad son categorías que poseen cierta relevancia dentro de los análisis politológicos, pues diversas corrientes del pensamiento en el interior de esta disciplina se han ocupado de abordarlas y de enmarcarlas como conceptos de alta incidencia en la vida política de una sociedad. El Teatro Comunitario, por su parte, se ha constituido como una práctica que abarca diferentes factores sociales y políticos de una comunidad, por lo cual es retomado aquí como una categoría de análisis importante para los fines de este trabajo.

Estas cuatro categorías, entendiéndolas como experiencias de determinados grupos sociales, se encuentran interconectadas tanto en el plano conceptual como empírico, pues lo que acontece en cada una de ellas se refleja en los modos en que dichos grupos asumen las demás. Así, pues, las vivencias de los procesos de teatro comunitario permean las formas de vida de cada comunidad; a su vez, las comunidades son parte o se dividen en distintos tipos de públicos de acuerdo a intereses o a procesos de subjetivación específicos y, por último, todas estas relaciones se traducen en determinados modos de construir y de ejercer la ciudadanía por parte de esos grupos sociales.

En el siguiente capítulo se mostrará, de manera descriptiva y analítica, la forma en la que tales relaciones empíricas se han dado en la ciudad de Medellín. Esto, a través de una revisión de procesos de creación teatral y de experiencias subjetivas de acercamiento a dichas creaciones, en diferentes organizaciones y colectivos teatrales de la ciudad.

3. CAPÍTULO III. LO POLÍTICO DEL TEATRO EN MEDELLÍN: EL TEATRO COMO EXPERIENCIA ESTÉTICA, SOCIAL E INSTITUCIONAL

3.1.A modo de introducción

Tras haber esbozado las líneas teóricas y conceptuales bajo las cuales se ha guiado este trabajo, se abre paso al análisis empírico para dar cuenta de los hallazgos obtenidos durante el proceso investigativo. La construcción de este relato, lejos de ser una caracterización de todos los grupos teatrales de la ciudad, consistió en evocar aspectos propios de lo que a partir de mi formación como politóloga considero que es político. No se involucra aquí la totalidad de grupos, puesto que así como la vida humana, éstos son bastante diversos, con estéticas, historias, ritmos de trabajo, niveles de presentación al público, entre otros, muy diferentes, e indagar por todos los aspectos obligaría a hacer una investigación para cada uno de los grupos. Es por eso que realicé una selección de diez organizaciones dedicadas al quehacer teatral, considerando asuntos como el contenido sociopolítico de las obras presentadas, los procesos sociales involucrados en la creación artística y el impacto que éstos han tenido en la vida cultural de la ciudad.

Por otra parte, si bien en un primer momento no se buscaba aludir a las relaciones de estos grupos con la política de la ciudad, esto es, con la administración municipal, uno de los hallazgos de esta investigación, como se expondrá más adelante, refleja ciertas dinámicas importantes entre los realizadores de teatro y la institucionalidad. Por ello, también se hace alusión a la influencia que la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín ha ejercido en el quehacer teatral de esta ciudad.

La labor investigativa fue de corte cualitativo y se realizó con una combinación de las metodologías autoetnográfica y etnográfica. La primera tuvo como principal herramienta la asistencia de al menos una vez, en calidad de espectadora (observadora participante) a las obras sobre las cuales se pretendía realizar el análisis politológico, y la segunda se implementó a partir del acercamiento formal a las organizaciones seleccionadas por medio de entrevistas abiertas con algunos directores y revisión de fuentes documentales como

prensa, páginas web de los grupos y *dossiers* o fichas técnicas de algunas obras; de manera informal, el acercamiento consistió en conversaciones con los creadores (actores, directores, técnicos, entre otros) y con otros espectadores acerca de las percepciones sobre las obras abordadas y sobre el quehacer teatral en general.

Adicionalmente, la narración de las experiencias encontradas en este trabajo se realiza por medio de comentarios descriptivos basados en las percepciones sobre lo visto, lo escuchado y lo sentido durante las funciones teatrales o al haberme acercado a otros procesos asociados con las artes escénicas. No se trata, pues, de crítica teatral, sino de descripciones y apreciaciones que buscan rescatar diferentes aspectos en cuanto a estéticas, dramaturgias, temáticas, entre otros, y establecer conexiones entre estos elementos con las teorías y conceptualizaciones presentadas previamente en los dos capítulos anteriores a éste.

Las organizaciones seleccionadas para este trabajo, fueron: la Corporación Cultural Nuestra Gente, la Corporación Ziruma, el Colectivo Teatral Matacandelas, el Teatro El Trueque, el Teatro Oficina Central de los Sueños, Elemental Teatro, La Antiliga Teatro y La Mosca Negra Teatro. También se revisó la experiencia del grupo Fractal Teatro, el cual no existe en la actualidad, pero que durante su permanencia abordó dramaturgias con contenido político evidente. Igualmente, se recoge la experiencia del Teatro Lido, por ser éste un espacio de carácter público que pertenece a la administración municipal de la ciudad.

*3.2.El Escenario también es lugar para un Grito*³

Como se mencionó previamente, Medellín ha padecido marcadas dinámicas de violencia, exclusión y desigualdad. No obstante, entre las obras revisadas no es evidente el abordaje de estos temas circunscritos al ámbito municipal y más bien se nota un reflejo de éstos en el nivel general, es decir, se habla de diversas situaciones negativas para una sociedad, sin que sea necesario mencionar que se está haciendo referencia a una ciudad determinada. En ese sentido, lo que podría considerarse un teatro político, social, de denuncia o incluso panfletario, demuestra la preocupación de los creadores, dramaturgos, directores, actores, entre otros, por situaciones conflictivas de los seres humanos en distintos aspectos.

Para comenzar, hablaré de Fractal Teatro, que fue creado en 2005 por un grupo de personas de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, y el cual se disolvió en 2014 debido a motivos relacionados con su sostenibilidad. Sus creadores e integrantes creían en que a través del teatro podrían generar inquietudes en el público; por eso, para sus creaciones, tenían como base las preguntas que cada uno de sus miembros se planteaba con respecto a lo cotidiano, a lo contemporáneo y a lo social; a partir de allí buscaban textos dramaturgicos para poner en escena por medio de versiones libres o adaptaciones que hacían a éstos, lo que los llevó a realizar producciones basadas en historias o personajes como Enrique Buenaventura, Andrés Caicedo, Jorge Díaz, Fernando Pessoa o Carlos Gardel.

Su obra “La Orgía”, basada en el texto homónimo de Enrique Buenaventura⁴ muestra a una mujer que tuvo un pasado lujoso y majestuoso, el cual ha perdido con el tiempo y evoca

³ Esta frase es la adaptación de otra: “el escenario también es un lugar de un grito”, pronunciada por Cristóbal Peláez, dramaturgo y director del Colectivo Teatral Matacandelas, durante la entrevista realizada con él. La seleccioné como título de este apartado y como título general de este trabajo, porque considero que en ella se resume el sentido político del quehacer teatral en Medellín. Y no sólo porque existan numerosas obras que abordan temas sociales y políticos en sus contenidos, sino porque todo el proceso de creación de los grupos con los cuales trabajé en esta investigación, refleja la conciencia de sus participantes sobre la necesidad de que la historia cambie, de que es necesario romper el silencio, trabajar y hacer frente a muchas dificultades, para intentar, de alguna manera, incidir en ese cambio.

⁴ Enrique Buenaventura fue un escritor y dramaturgo colombiano, nacido en la ciudad de Cali. En sus obras solía estar presente su postura crítica frente la situación política del país.

constantemente, rodeándose de mendigos que le “rinden pleitesía” a cambio de comida y licor. La puesta en escena está cargada de excesos, los cuales son atribuidos a personajes de las altas esferas políticas, eclesiales y militares, roles que la mujer otorga a “sus” mendigos, buscando retornar a su antigua vida de pasiones desenfrenadas.

En mi lugar como espectadora, pude apreciar en esta obra una evidente crítica burlona a tantos acontecimientos ocurridos entre quienes detentan el poder colombiano: excesos, derroches, abusos, no sólo en sus estilos de vida privados, sino también en sus relaciones con la sociedad y los lugares públicos que ocupan; humillación, sometimiento, engaño, malversación de los recursos públicos, entre otras, son dinámicas que “La Orgía” representa con respecto a las relaciones de poder entre los gobernantes y el pueblo, entre el clero y los feligreses, entre los altos mandos militares y la población civil; incluso, aparece de forma marcada una crítica a la familia como institución social y de poder, pues esta mujer se comporta como la madre de los mendigos, mostrando un fuerte carácter de “autoridad paternal”, en la cual se justifica para obligarlos a actuar según sus propios intereses, desconociendo los perjuicios que pueda ocasionarles. Ésta es, pues, una clara representación de aquella frase que reza “al pueblo, pan y circo⁵” y que expresa que los gobiernos suelen valerse artimañas para mantener al pueblo aparentemente satisfecho, ocultando múltiples irregularidades que transcurren en su fondo.

Otro grupo que narra crudamente la realidad social y política de Colombia es Teatro El Trueque. Éste fue fundado en 2001 como una Corporación Cultural y Artística, y actualmente cuenta con una sede que durante más de 20 años ha sido un lugar habitado por varios grupos de teatro de la ciudad. De sus múltiples creaciones, puedo destacar “El Ángel de la Culpa” y “El Insepulto o Yo veré qué hago con mis Muertos”⁶.

⁵ En mi opinión, la alusión al Circo es un irrespeto hacia esta manifestación de las artes escénicas.

⁶ Adaptaciones realizadas por el director del Teatro El Trueque, José Félix Londoño.

La primera está basada en la obra policial homónima de Marco Antonio de la Parra⁷ y relata el encuentro entre un detective y su joven capturado; éste último, acusado de haber asesinado a otro hombre, mucho mayor. La obra transcurre, casi a manera de monólogo, a lo largo de las múltiples elucubraciones del detective, para quien lo más posible es que se haya tratado de un “crimen pasional” por parte del joven contra su amante. Son muchas las hipótesis que el hombre plantea en torno a una supuesta relación homosexual, mientras que al mismo tiempo va desentrañando una culpa que lo agobia desde hace tiempo.

Lo que he percibido en las diferentes ocasiones en que he asistido como espectadora y observadora a “El Ángel de la Culpa” es la posibilidad de que el público pueda identificarse de alguna manera con estos dos personajes; todos hemos sido culpables de algo en algún momento y también todos hemos sido acusados, con o sin fundamento. La culpa es un sentimiento (tal vez natural o tal vez no) presente en los seres humanos y durante mucho tiempo ha sido el instrumento a través del cual se facilita que el poder sea ejercido sobre nosotros; aludo aquí, nuevamente, al poder político, al eclesial y, sobretodo, al paternal.

Por otra parte, entre todas las especulaciones que el detective formula mientras hace su propia confesión, en lo que se supone que debería ser un interrogatorio, plantea la posibilidad de que este joven hubiese asesinado al que fuera su cliente, por asuntos de dinero; o a su amante, por envidia de sus riquezas. Pero en su discurso deja ver que es él quien tiene problemas financieros y quien anhela las excentricidades materiales del difunto, a la par que va develando el asco que le producen los homosexuales y la aberrante relación sostenida con una joven amiga de su hija. Finalmente, sólo con una remota posibilidad para que el acusado haga su confesión, el detective determina, bajo sus propios criterios, cuál será la pena que, efectivamente, le impone al joven. Así, pues, considero que en esta obra se evidencian asuntos como las clases sociales, la prostitución, la homofobia, el acoso sexual y la justicia “por mano propia”, todos ellos presentes en la sociedad actual.

⁷ Marco Antonio de la Parra es un escritor y dramaturgo chileno. Sus obras han sido fuertemente influenciadas por el régimen militar que vivió este país, mostrando, de manera satírica, la realidad de esa Nación.

En “El Insepulto o Yo veré qué hago con mis Muertos” se evidencia de forma mucho más concreta la relación del teatro con la situación política colombiana. Se trata de una adaptación del mito trágico griego “Antígona”, de Sófocles; una historia que narra los padecimientos de la hija de Edipo, rey de Tebas, al decidir darle sepultura al cuerpo de su hermano Polinices. Éste había cometido traición contra su reino, por lo cual, luego de morir en una guerra, enfrentado con su propio hermano, fue condenado a que su cadáver no fuese enterrado, sino expuesto a merced de los cuervos.

Ana, la protagonista de “El Insepulto”, decide buscar y enterrar el cuerpo de su hermano guerrillero, Pablo, quien murió enfrentado con su hermano militar, Edras; ambos se asesinaron entre sí en un combate propio del conflicto armado colombiano y, mientras que Edras tuvo un sepelio con honores militares y la bandera colombiana sobre su ataúd, Pablo fue descuartizado y sus partes fueron repartidas por distintos lugares. Por su parte, los padres de Ana y de su hermana Ismira, fueron asesinados por negarse a entregar las tierras de la familia a un grupo armado ilegal; ahora, “don” Cleófenes, un viejo amigo de esta familia, las presiona para que ellas accedan a traspasar las escrituras, aconsejándoles que es lo mejor, a la par que advierte a Ana de los riesgos de contradecir la voluntad de “ellos” si entierra a Pablo (los espectadores podemos advertir que “ellos” son una presencia paramilitar en ese territorio rural del país, que bien puede ser cualquiera que uno desee imaginarse).

Nuevamente, la figura de la familia como institución social es un elemento presente en esta puesta en escena, donde lo ritual juega un papel fundamental en relación con la muerte. Los demás elementos sociopolíticos son bastante claros: ejército, guerrilla, paramilitares y tierras, son un reflejo acertado de lo que en Colombia han padecido millones de personas, víctimas del conflicto armado. Esta obra, no es sólo una adaptación dramática cuidadosa y seria; es, además, el resultado de una investigación con mujeres víctimas que han tenido que padecer con la búsqueda de los cuerpos sin vida de sus seres queridos. No queda mucho por relatar con respecto a una puesta en escena que describe fielmente la realidad violenta del país.

Y así como Ana, son muchas las mujeres que han buscado y que siguen en la búsqueda de los seres queridos que la guerra les ha arrebatado. El drama de estas mujeres ha sido llevado a escena por Elemental Teatro en la obra “De la Muerte sin exagerar o un Cielo bajo Tierra”. Una obra llena de elementos simbólicos que dejan ver la angustia, la soledad, la nostalgia de tantas mujeres para quienes las tierras que habitan se han convertido en un cielo poblado de todos sus muertos. Una dramaturgia y una poética donde se busca que el espectador comprenda el dolor de las víctimas, sin caer en amarillismos, sin revictimizar, y utilizando más bien una estética que apela a las sensaciones.

“De la muerte sin exagerar” no narra una historia única ni específica; son muchas historias, muchas voces, muchas mujeres cuyos cuerpos han sido convertidos en botín de guerra y cuyas vidas se han tenido que transformar en razón de todo lo que la guerra les ha quitado. Voces, todas, traducidas en la dramaturgia⁸, de la mano de la poesía de Wislawa Szymborska⁹, y que más que ser una queja desgarrada por lo que se ha perdido, es un impulso vital para llamar a la esperanza, al amor y a la paz.

Pero es difícil salir de esta obra impulsada hacia esos sentimientos, pues la frialdad en la atmósfera de las escenas, la musicalización densa y los textos que sólo evocan la tristeza de la muerte y de la soledad, además del evidente reclamo de género, lo que me generaron fue un fuerte deseo de que la guerra acabe, de que los desaparecidos sean encontrados, de que los cuerpos de las mujeres, en tanto sus territorios más íntimos, no vuelvan a ser vulnerados. No obstante, en esta obra es evidente que el teatro puede y debe ser una oportunidad para decir todo aquello que, de otro modo, no podría decirse.

No quisiera seguir relatando sucesos teatrales que tengan que ver con la tragedia del conflicto armado colombiano, especialmente *ad portas* de implementar un acuerdo de paz entre el gobierno y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia -FARC, pero como lo pude evidenciar al observar y escuchar las diversas imágenes y voces que aparecen en este trabajo, el arte es una forma de hacer memoria, de recordar, no con el ánimo de

⁸ Dramaturgia escrita por el director de Elemental Teatro, John Viana.

⁹ Wislawa Szymborska fue una poetisa y ensayista polaca.

exacerbar el dolor, sino de evitar que la tragedia se repita. Es necesario, pues, retomar los hallazgos que esta búsqueda arrojó y continuar narrando otras historias teatrales que recrean monstruosos hechos. Y es, precisamente, “De Monstruos y Martirios. Otras Recitaciones del Hombre Feroz”¹⁰ la obra de la que hablo a continuación.

Se trata de una puesta en escena del grupo La Mosca Negra Teatro. Una obra que además de contar a los espectadores un hecho de la vida real, pone de manifiesto que la violencia no ocurre sólo a manos de los grupos armados ilegales. Aquí se relata la historia del “depredador de Tame”¹¹, un subteniente del ejército militar colombiano que fue condenado a 60 años de prisión tras ser acusado y hallado culpable de violar a dos niñas y de asesinar a una de ellas, de 13 ó 14 años, y a sus dos hermanitos, de 6 y 9 años¹².

Es una obra desgarradora, en la que con un monólogo el actor principal interpreta al “depredador”, que durante su confesión es poseído momentáneamente por las almas de sus víctimas inocentes, pero que a él se le aparecen como monstruos que lo atormentan y lo llevan a estados de infantilización y de disminución ante la evidencia de sus crímenes. Al mismo tiempo, una artista plástica interviene el escenario; primero, con elementos blancos como cal y pintura va cubriendo los rastros rojos de esta atrocidad, pero luego el rojo vuelve a cobrar fuerza, como dejando ver que hay señales que están en la memoria del victimario y, posiblemente, de las víctimas sobrevivientes¹³. Ésta es, pues, otra obra realizada en Medellín y que da cuenta de la cruda realidad sociopolítica del país.

De igual manera, La Antiliga Teatro se basa en un hecho real que ha sido recurrente en la tragedia del conflicto armado colombiano y que evidencia nuevamente que no sólo los

¹⁰ Dramaturgia escrita por la directora del grupo La Mosca Negra Teatro, Victoria Valencia.

¹¹ Por una postura personal frente a este tema, evito mencionar el nombre de pila del protagonista de esta historia.

¹² Esta historia fue constatada por medio de un rastreo documental de prensa en diversas fuentes, entre ellas las siguientes: <http://www.eltiempo.com/noticias/raul-munoz-linares>, <http://www.elspectador.com/tags/subteniente-raul-munoz-linares>.

¹³ Los cuerpos sin vida de los tres niños fueron encontrados en una fosa común por el padre de éstos con ayuda de la Cruz Roja.

actores armados ilegales han protagonizado esta guerra: los “falsos positivos”¹⁴, que han agobiado al país desde que entró en vigencia la política de seguridad democrática¹⁵.

La obra con que se narra la historia de una víctima de esta brutalidad se titula “Falso+Positivo”¹⁶, y cuenta, en primera persona, el drama que su directora y protagonista, Claudia Garcés, junto con su madre, padecieron durante los dos años de desaparición y el posterior hallazgo de su hermano, Peter Carmona, quien una noche de octubre de 2006 salió de su casa y no regreso, hasta que dos años más tarde se informó a la familia que al día siguiente a su desaparición había muerto en un enfrentamiento con el ejército.

La puesta en escena de “Falso+Positivo” se caracteriza por utilizar una técnica teatral llamada “espacio mínimo”, en la que los actores disponen únicamente de un pequeño rectángulo trazado sobre el escenario para representar la historia, actuando al mismo tiempo como si fueran parte de la utilería que se muestra en las escenas. Recuerdo que cuando asistí como espectadora y observadora a la obra, el encierro en ese rectángulo me evocó la sensación de encierro a la que Peter pudo haber estado sometido, pero también de la impotencia relatada por Claudia ante la ineficacia del sistema de justicia que, en lugar de contribuir a encontrar la verdad de los hechos, lo que hizo -en éste y en muchos otros casos de violaciones a los Derechos Humanos- fue revictimizar a las víctimas, obligarlas a probar su inocencia, hacerlas trasladar de un lugar a otro intentando llegar a la instancia que pudiese ayudarlas; la verdad y la justicia en este caso de falso positivo estaban encerradas en un rectángulo diminuto al cual era imposible acceder.

Esta producción fue la oportunidad para que la protagonista pudiera hacer un poco de catarsis y le ayudó a elaborar parte del duelo por la desaparición y el homicidio de su

¹⁴ Falsos positivos fue el nombre con que se conocieron las más de 3000 ejecuciones extrajudiciales (nombre asignado por el Derecho Internacional Humanitario), u homicidios (nombre del delito concreto), por parte de miembros del ejército colombiano, a civiles inocentes, haciéndolos pasar por guerrilleros muertos en combate.

¹⁵ Esta política fue implementada durante el gobierno 2002-2010, constituyéndose en la base fundamental del ejercicio de poder durante ese período de tiempo (nuevamente, mi postura personal con respecto a este gobernante, me impide poner su nombre en este trabajo).

¹⁶ Dramaturgia escrita por la directora, Claudia Garcés y por Claudia Molina.

hermano. “Falso+Positivo” es una muestra más de que el teatro puede ser una vía para que, de manera literal o simbólica, muchas vulneraciones sean asumidas desde otra perspectiva y muchas vidas sean resignificadas.

Otro acontecimiento real que es llevado a las tablas es la histórica “masacre de las bananeras”¹⁷, puesta en escena por el Colectivo Teatral Matacandelas, un grupo surgido en Envigado, Antioquia y cuya casa en Medellín, habitada desde 1994, se ha convertido en importante referente del quehacer teatral en la ciudad. Durante sus años de existencia, este grupo ha mostrado una marcada conciencia política ante múltiples situaciones de la sociedad y de la vida humana. Todas sus obras apelan a representaciones del sentido de lo humano y al planteamiento de diversos cuestionamientos sobre la existencia y el ser. Posiblemente estas premisas hayan sido fundantes de su obra “La Casa Grande”, basada en la novela homónima de Álvaro Cepeda Samudio¹⁸ y que es, justamente, un relato sobre lo ocurrido en 1928 en Ciénaga, Magdalena.

Más allá de representar la tragedia, de recrear los disparos, la sangre y los cuerpos fallecidos, lo que Matacandelas ha buscado con su obra es evidenciar los asuntos políticos que hubo de fondo en este acontecimiento. Uno de los más importantes hallazgos durante la investigación que el grupo realizó fue el documento que declaraba la legalidad de la huelga de los obreros bananeros y que develaba la ilegitimidad de la aprehensión del inspector del trabajo encargado de este asunto.

También allí se pone de manifiesto cómo el poder de ese momento presentó maneras de proceder con las cuales se valía de los grupos más indefensos para destruir a otros grupos indefensos. Esto es relatado en la obra mediante un diálogo de dos soldados, en el cual es

¹⁷ Este hecho ocurrió entre el 5 y el 6 de diciembre de 1928, en el municipio de Ciénaga, Magdalena, durante el gobierno de Miguel Abadía Méndez, cuando alrededor de diez mil trabajadores de la *United Fruit Company* realizaron una huelga en protesta por las precarias condiciones laborales a las que se veían sometidos por parte de esta multinacional y ante la indiferencia del gobierno. El número es incierto, pero fueron muchos los huelguistas asesinados esa noche, bajo el argumento de que se acababa de decretar un estado de sitio en el que se prohibía toda reunión de más de tres personas.

¹⁸ Álvaro Cepeda Samudio fue un escritor y periodista colombiano, nacido en la ciudad de Barranquilla. Es considerado uno de los precursores del *boom* latinoamericano.

evidente el grado de desconocimiento de éstos frente a lo que está pasando; no comprenden el sentido de la huelga, no comprenden la relación conflictiva entre los trabajadores, la empresa bananera multinacional y el gobierno y, mucho menos, saben del riesgo al que ellos mismos se están exponiendo por el simple hecho de estar en ese lugar y en ese contexto.

Esta obra también presenta a la familia como una importante institución de poder. Los habitantes de “La Casa Grande” mantienen relaciones tensas y conflictivas, en las que el padre muestra una severa autoridad patriarcal, la madre parece estar ajena a la situación, el hijo es obligado a alejarse y a extrañarse de su casa, una de las hijas parece servil y favorable a los discursos e intereses del padre y la otra hija claramente se contrapone y se revela a dichos discursos e intereses.

“La Casa Grande” es una puesta en escena que logra generar en el público una conciencia respecto de la historia del país y de cómo ésta generalmente ha sido narrada desde la mirada de los vencedores. También se ve claramente el compromiso social y político de este grupo con sus montajes; ellos viajaron al municipio de Ciénaga con el fin de conocer de cerca los lugares de los acontecimientos de la masacre, exploraron a profundidad la obra de Álvaro Cepeda Samudio, y se valieron de técnicas teatrales para mostrar mucho más que disparos y sangre y contar la masacre desde los efectos luminotécnicos y la musicalización. Lo anterior evidencia una gran responsabilidad y seriedad desde los planos estéticos, dramáticos e históricos; éste último, fundamental si se quiere tomar el teatro como una vía para reconstruir la memoria de un pueblo afectado por la violencia.

Y a propósito de la posibilidad del arte y del teatro para recordar y hacer memoria, una obra menos cruda, pero no menos real, es “Eternidad”¹⁹ del Teatro Oficina Central de los Sueños. En ella se recrea el espacio de la “Sastrería La Confianza”, ubicada hipotéticamente entre la calle Maracaibo y la carrera Girardot (donde actualmente se encuentra la sede y sala de teatro de este grupo); allí trabajan cinco hombres, ya entrados en años. Dos temas centrales aparecen en esta obra; en primer lugar, la reducción cada vez

¹⁹ Dramaturgia escrita por el director del Teatro Oficina Central de los Sueños, Jaiver Jurado.

mayor de la demanda de trajes para los sastres y, en segundo, el anuncio que los personajes reciben sobre la pronta demolición de su sastrería, para construir allí un nuevo edificio.

Entre las múltiples discusiones suscitadas por la orden de desalojo, los ancianos comienzan a evocar momentos del pasado, historias que han transcurrido en aquel lugar y sueños que nunca pudieron materializar: un viajero, un payaso y un ferviente liberal, seguidor de Jorge Eliécer Gaitán, entre otros, son los personajes alternos que estos hombres dejan ver en sus momentos de memoria.

Durante la obra es posible distinguir diversos contrastes presentes en la idiosincrasia colombiana, a través de las discusiones que los sastres sostienen con personajes itinerantes: un hombre cojo que trabaja como lotero, valiéndose como puede mientras recorre las calles de la ciudad, frente a los sastres quienes cuentan -o contaban- con un lugar de trabajo que reconocen como “propio”; una joven punkera que se esconde de “los tombs” y representa la vitalidad propia de la adolescencia, frente a los quietos y parsimoniosos amigos de su abuelo, un personaje invisible en la puesta en escena, que no ha podido regresar a sus labores de sastre por encontrarse enfermo; la anciana recicladora, que vive de la caridad y la solidaridad de otros, frente a los señores que pueden ejercer gustosamente el talento que tienen; y, finalmente, una mujer también mayor, de costumbres tradicionales, que representa lo femenino, frente a la presencia masculina y hasta un poco machista, de los sastres de “La Confianza”. Es ésta última mujer quien los acompaña en la reconstrucción de la memoria de sus vidas pasadas y de sus sueños no alcanzados.

“Eternidad” es, pues, una obra que aunque no muestra un acontecimiento político específico, da cuenta del cambio histórico de Medellín y de la mayoría de las grandes ciudades. Cambio en el que la industrialización terminó por socavar oficios honorables en favor de la producción en serie y de la búsqueda de la uniformidad para las personas. Además, habla de una realidad social innegable: la de las personas de la tercera edad, una parte de la población que muchas veces es invisibilizada y vulnerada, como si creyésemos que su edad los ha vuelto inútiles para construir el devenir de todos, conllevando que la vejez sea un estado de la vida cada vez más difícil de asumir.

Por último, otra obra escrita por Jaiver Jurado y puesta en escena por Oficina Central de los Sueños es “Ensayo”. Aquí, un grupo de jóvenes se reúne con la intención de grabar un vídeo de su banda de rock “Los invisibles”. La obra transcurre como un recuento de diferentes conflictos a los que los protagonistas se enfrentan en sus vidas personales, familiares, sociales, etc., además de las dificultades por las que atraviesan para poder realizar la grabación. Las escenas representan el drama de muchos jóvenes de la ciudad que sueñan con tener una banda a pesar de que ya existen cientos de ellas, pero también nos muestra lo complicado de construir sueños colectivos cuando los intereses difieren y cuando las voluntades no están equilibradas.

En “Ensayo” se puede apreciar cómo el egocentrismo de algunos personajes hace que éstos se desconecten del grupo y salgan en busca de sus propios intereses, dejando a sus compañeros sin muchas alternativas. También se ve lo que pasa cuando la drogadicción se atraviesa en el camino y en los sueños de las personas. Y, como puntada final a la que considero que es la principal crítica política de esta obra, puede verse cómo el sistema capitalista hace que los jóvenes desistan de sus deseos y tomen decisiones enfocadas en buscar mejores oportunidades, así ello implique que deban alejarse de sus propios contextos hacia lugares donde creen que les puede ir mejor. Esta crítica que percibo en “Ensayo” se asocia un poco con la que describí anteriormente con respecto a “Eternidad”, y es cómo la industrialización y el capitalismo van absorbiendo las vidas humanas hasta desvanecerlas del escenario por completo.

Todas estas experiencias me permitieron observar y comprender la conciencia social y política de los diferentes grupos que abordé. Si bien no hay un relato concreto de las problemáticas existentes en la ciudad de Medellín, sí aparece una evidencia de la preocupación por las condiciones de vida de la sociedad colombiana y un claro interés por hacer de los escenarios ese lugar para “gritar” a viva voz o a través de subtextos las profundas crisis sociales y tantas vulneraciones a los derechos, asuntos que han determinado hasta ahora la historia del país.

Estas obras son un fuerte llamado para hacer memoria, para dejar la indiferencia, para no permitir que la historia siga siendo narrada por los vencedores; hay un importante

reconocimiento al lugar que tienen las víctimas del conflicto armado más largo de occidente y al papel que el Estado y la sociedad debería atribuirles en la reconstrucción de Colombia como nación. Pero también hay cuestionamientos al sentido de la existencia humana que a mí como espectadora y observadora me han permitido seguir preguntándome por mi lugar en el mundo y por las posibilidades que tengo para que al intentar orientar mi existir pueda contribuir a transformar el territorio y los contextos en los que habito.

Para analizar estas indagaciones a la luz de los conceptos en los que me estoy basando para este trabajo, es necesario tener presente una problemática que existe en las salas de teatro de la ciudad que funcionan de forma independiente, y es que en ellas

“es difícil desarrollar planes estratégicos a largo plazo a causa de ciertas debilidades administrativas, como la poca planificación de las actividades, la no fijación de objetivos económicos, la dificultades para la delimitación del ámbito de actividad y la falta de análisis del mercado para la segmentación de públicos, entre otras, que impiden la estabilidad de dichas organizaciones” (Vásquez, 2015, pág. 21)

Lo anterior ha implicado dificultades para consolidar la práctica teatral como algo habitual, de manera que asumir la decisión de asistir a teatro en Medellín es un hecho que puede acarrear la configuración de una forma particular de habitar esta ciudad. Así lo ha sido para mí durante los -más o menos- 15 años en que he sido constante espectadora, esto porque desde el momento del desplazamiento hacia alguna de las salas, hasta el ingreso y la permanencia en ellas, antes, durante y después de cada función, se generan dinámicas muy diferentes a las que surgen en otros espacios de “entretenimiento”²⁰ que se ofrecen en la ciudad, puesto que implica recorrer sus calles, visitar espacios que son poco convencionales en cuanto a las estéticas visuales y sonoras, dialogar con personas que suelen dedicar sus vidas al arte, etc.

Así, pues, a lo largo de este trabajo empírico, he podido evidenciar que el teatro en Medellín ha contribuido y pretende seguir contribuyendo con la formación de una

²⁰ Las comillas se deben a la discusión ya abordada en el primer capítulo, con respecto a si el teatro es o debe ser un momento de mero entretenimiento o si hay otros propósitos en él.

ciudadanía que desde diversas subjetividades configure su propia manera de relacionarse con el espacio, con el territorio, con las prácticas cotidianas u ocasionales y, en general, con la ciudad. Es decir, lo que he percibido desde mi rol de espectadora, observadora y, sobre todo, de politóloga, es que el hecho en sí mismo de ir a teatro y la posibilidad de reconocer en la apreciación de este tipo de obras la historia y las dinámicas que marcan los contextos sociales y políticos del entorno de cada espectador, permiten que se vaya estableciendo una ciudadanía que participa activamente en la construcción de su propio espacio público, esto es, “un mundo común y compartido” (Levín, 2004, pág. 47) en el que se forja una identidad particular que no está ligada únicamente al territorio de residencia, sino también a otros territorios que se habitan en distintos momentos de la vida.

Por otra parte, retomando lo planteado por Maurizio Lazzarato con respecto a la “gestación del público” como proceso de unas conexiones cerebrales extraterritoriales, me atrevo a afirmar que aquellos grupos de personas que hemos incorporado la asistencia a teatro como una práctica habitual, también hemos permitido que se materialice en Medellín el tercer fenómeno en ese proceso, a saber, los “procesos de subjetivación que corresponden a la formación del público como ser conjunto que tiene lugar en el tiempo” (Lazzarato, 2006, pág. 86). Esto, porque la confluencia en un mismo espacio, diferente al de residencia permanente, hace que entre los espectadores constantes de la oferta teatral de la ciudad se generen ciertas formas de socialización; no sólo hay una identidad particular, también se configuran relaciones de índole social, académica, laboral e incluso política. Y en este mismo sentido, se posibilita un espectro para que haya un intercambio lingüístico entre creadores y espectadores, que propicia que la gestación de públicos pase por conversaciones “frecuentes, activas y emancipadas” (Lazzarato, 2006, pág. 147), de modo que esa nueva sociabilidad que resulta del hecho de asistir a teatro, genere opiniones móviles, agitadas, que pasan de un extremo al otro y que se pueden captar en la acción de las palabras que tienen lugar en la constitución de esa subjetividad, naciendo así un espacio diferente para la “opinión pública”.

Finalmente, la experiencia del teatro en la ciudad de Medellín da cuenta de que alrededor de esta práctica se ha ido consolidando una comunidad “desde abajo” (de Marinis, 2010, pág. 28), pues sus expresiones y modos de accionar pueden considerarse un “artefacto

contratendencial” (pág. 29) que evidencia la intención de salirse de los cánones social y políticamente establecidos para intentar la búsqueda reivindicaciones y demandas alternativas a las que se reconocen tradicionalmente (como las referidas a las clases sociales, la raza o incluso el género). Asimismo, factores como “el territorio compartido, las relaciones, las pautas de interacción, los recursos que posee y las demandas que surgen en su interior” (Eito Mateo & Gómez Quintero, 2013), demuestran una forma de proceder que caracteriza la idea de comunidad planteada en el segundo capítulo de este trabajo.

De acuerdo con lo anterior, es claro que una parte del quehacer teatral en Medellín refleja aspectos políticos de la ciudad, tanto por los contenidos explícitos o implícitos en sus puestas en escena, como por lo que dichos contenidos implican para la sociedad espectadora, además de lo que esta práctica permite configurar en tanto ciudadanía, público y comunidad. No obstante, existen manifestaciones relativas a las artes escénicas que marcan una relación mucho más contundente con aspectos políticos y sociales, un claro ejemplo de ello es el teatro comunitario, que resulta de las interacciones en determinadas comunidades con el fin evidente de reivindicar derechos o transformar situaciones adversas que vulneran a sus integrantes. El siguiente apartado se refiere a tales procesos.

3.3.Retóricas Pacifistas en Villa Hermosa y Santa Cruz

La conciencia social y política de quienes se dedican al quehacer teatral en Medellín no está presente sólo en los contenidos de las obras que ponen en escena. En la ciudad también existen diversas organizaciones que se valen de las posibilidades que el arte -en general- y el teatro -como expresión artística concreta- ofrecen para llevar a cabo procesos de transformación social en los contextos en los cuales tienen presencia. Para este trabajo, destaco dos iniciativas que han tenido una gran influencia en los territorios de la ciudad gracias a sus procesos sociales y comunitarios desde y con el teatro. Ellas son la Corporación Ziruma, ubicada en la comuna 8, Villa Hermosa, y la Corporación Cultural Nuestra Gente, ubicada en la comuna 2, Santa Cruz.

La Corporación Ziruma fue fundada y es dirigida actualmente por Juan Álvaro Romero Botero, Trabajador Social de la Universidad de Antioquia, quien en su trabajo de grado se enfocó en valerse del arte como algo más allá de lo profesional, buscando intervenir las situaciones conflictivas de las comunidades, trabajando desde la voz, el cuerpo o la improvisación. Esta labor la comenzó a implementar articulándose con entidades que atendían diferentes problemáticas de niños y adolescentes, y en ese contexto vio que el arte permitía una amplia posibilidad para lograr estas intervenciones, haciéndolo de manera poética.

Cuando Juan Álvaro comenzó a hacer teatro, a sus 10 años de edad, sin darse cuenta, estaba haciendo un teatro panfletario y político, denunciando situaciones como el aumento a las tarifas de los buses. Cuando comenzó a escribir textos dramáticos, tenía claro que lo hacía en un momento en que todo lo que se escribía sobre Medellín era negativo y que esa era la imagen que se estaba proyectando desde la ciudad, así que vio en sus textos la posibilidad de darle a la juventud una poética y una esperanza, tomando posiciones desde lo que sentía y lo que vivía para hacer del trabajo social algo artístico y teatral.

Con estos antecedentes, Ziruma comenzó a gestarse desde el año 1995, a partir del deseo de intervenir social y humanamente a niños desplazados que habitaban los barrios más pobres de Medellín, recogiendo juguetes para obsequiarles en una navidad con una obra de teatro llamada “Historia de Navidad”. Allí se evidenció el potencial de esta forma de intervenir la vida de las personas, por medio de un lenguaje que marcara una posición en medio de las problemáticas sociales y humanas que atravesaba la ciudad. Empezaron entonces a surgir nuevas propuestas dirigidas hacia este propósito, consolidándose alrededor de 2005 como una corporación sin ánimo de lucro. Actualmente cuentan con una sala de teatro donde cada fin de semana realizan obras, bien sean de su propio grupo artístico, de los semilleros de formación teatral o de grupos invitados que no cuentan con una sala.

Como corporación, Ziruma se ha dedicado a materializar este fin: transformación social a través del arte. Su propuesta social tiene como base el principio de neutralidad, el interés no es “la persona que dispara” sino “lo que queda en la gente y lo que se puede recuperar en la solidaridad y las cosas bonitas que se entretienen”. En ese sentido, sus propuestas siempre

buscan decir algo y en este momento puede apreciarse una relación madura entre eso que dicen y la labor social y comunitaria que realizan. Éste es un aspecto que caracteriza y diferencia a Ziruma de muchos otros teatros de la ciudad, los cuales tienen apuestas claras en cuanto a sus montajes y sus estéticas. Esas diferencias son las que nutren y enriquecen el quehacer teatral; y para ellos, es allí donde nace la paz.

La relación de este proceso con los aspectos sociales y políticos es también evidente en el contenido de sus obras. Ziruma tiene alrededor de 45 montajes, todos escritos con esa premisa; algunos, como la trilogía²¹ compuesta por “Vigía del Viento”, “La Pared” y “Ártiga, el Pueblo de los Invisibles”, consisten en propuestas políticas determinadas, planteadas desde la intervención social con el fin de escuchar a la gente y hablar de ello. Aquí, la improvisación se convierte en una técnica fundamental, pues permite expresar lo que las personas quieren decir. Juan Álvaro relata que en cierta ocasión, en Ituango, un niño dijo: “los guerrilleros son unos hijueputas”; allí había guerrilleros observando la puesta en escena, pero ello no fue motivo para que se generara un conflicto por lo que el niño había expresado, pues había una conciencia de que ese era su sentir en ese momento.

Con anécdotas de este tipo, es evidente que los escritores y los artistas son privilegiados, pues cuentan con muchas posibilidades para narrar la realidad social desde el teatro. Durante 2016 han estado realizando un trabajo basado en los acontecimientos de La Escombrera²², en el cual es evidente que “hay una cuestión política” en la que el trasfondo es el “fin del mundo” y el hecho de “perdernos de este planeta”.

Estos contenidos políticos en las obras de Ziruma parten de distintas fuentes y se desarrollan por distintas vías. En algunas ocasiones se realizan por pedidos institucionales, para hacer alusión a leyes, políticas públicas, rutas de atención a la ciudadanía, etc. Así,

²¹ Esta trilogía es un conjunto de obras que narran diferentes miradas al drama del desplazamiento forzado al que han sido sometidas miles de personas, a causa del conflicto armado en Colombia.

²² La Escombrera es una parte del territorio de la comuna 13 de Medellín, San Javier, en la cual se presume que fueron sepultadas muchas de las personas desaparecidas durante las operaciones “mariscal” y “orión”, realizadas entre los años 2002 y 2003, como estrategia de la política de seguridad democrática, para realizar una limpieza social de los grupos de milicia urbana que existían en este sector.

obras como “Itinerancias”, que habla de la no vulneración a la mujer, o “Clóset”, que habla del respeto por las diversidades sexuales y de género, se crearon bajo el pedido de mostrar las rutas para denunciar vulneraciones asociadas a estos temas, pero para Ziruma lo más importante no era eso sino hacer un llamado para romper el silencio y para “tocar puertas”. Hay, además, otras iniciativas que nacen desde su propio deseo, como “V-ive”²³, una obra que hace referencia a que la decisión de continuar o interrumpir un embarazo es únicamente de la mujer y que no debe ser impuesta por nadie.

Ente otros aspectos característicos de Ziruma puede contarse el interés por el fortalecimiento de lo colectivo a partir de sus trabajos comunitarios, no sólo porque las obras obligan a que haya elencos ampliados sino porque consideran que el trabajo colectivo es fundamental para el crecimiento de una sociedad, por eso están atravesados por la pretensión de que haya permanentemente un trabajo de base, para continuar fortaleciendo ese sentido colectivo y comunitario.

Lo anterior ha conllevado que una de sus principales contribuciones sea la formación de públicos, un tema fundamental para la administración municipal pero sobre el cual se ha obtenido poco impacto desde dicha instancia. Con los procesos de Ziruma, se ha logrado que niños, niñas, adolescentes y jóvenes se formen como actores, creadores y también como espectadores. Por una parte, reciben los mensajes que se quieren expresar por medio de las dramaturgias y, por otra, el hecho de sentirse importantes al estar sobre un escenario, frente a un público y convencidos de lo que están diciendo en la escena los convierte en espectadores más conscientes al momento de asistir a otras obras de teatro.

Por otra parte, la relación del proceso social de Ziruma con lo colectivo y lo comunitario desde el impacto en el territorio que habitan se ha configurado de manera paulatina, pues como señala Juan Álvaro, “el teatro no hace parte de la canasta familiar ni de las preferencias de la gente”. Ellos tienen una apuesta grande por el barrio, pero ésta no la han consolidado a través de sus obras, sino por medio de las intervenciones que hacen para la gente de la comuna realizando muestras en la calle, comparsas que recorren cuadras

²³ El nombre de esta obra consiste en un juego de palabras entre “Vida” y la sigla “IVE” que significa Interrupción Voluntaria del Embarazo.

enteras, etc.; sin embargo, intentan romper la barrera que tiene la gente para “consumir arte”, implementando estrategias como el trueque, para que aquellas personas que no poseen los recursos para pagar por una boleta puedan acceder a cambio de un kilo de papas, una libra de arroz o hasta un gato bebé recogido de la calle. Esto ha contribuido en gran medida a esa gestión del público de Villa Hermosa y al fortalecimiento de sus propios procesos, a tal punto que incluso algunas fuerzas ilegales dentro del barrio reconocen y validan la importancia de la labor que Ziruma está realizando.

Con todo ello, Juan Álvaro Romero encuentra perfectamente viable la utilización del arte para lograr procesos de transformación y considera que esta posibilidad es una realidad innegable, pues sin importar el camino que cada persona elija para su vida, quienes se están formando desde el arte se están también formando como mejores seres humanos.

La otra iniciativa abordada en este apartado es la Corporación Cultura Nuestra Gente, que surgió en 1986 como un proceso de grupos juveniles que mostraban una marcada inclinación hacia el teatro y cuyos integrantes participaban activamente en procesos políticos, como la teología de la liberación y diversos movimientos sociales. Eran juventudes en búsquedas y conquistas de derechos humanos, basándose en la perspectiva de derechos culturales, en un contexto en el que la ciudad estaba siendo masacrada y en el que los jóvenes no tenían muchas alternativas más allá de incluirse en grupos armados “de izquierda, de derecha, pronarcos, proguerrilla, milicias...”, según lo afirma Jorge Blandón, fundador y actual director de esta corporación, quien al igual que los demás jóvenes fundadores no sentía afinidad por ninguna de esas opciones y buscaban otra que no les generara ninguna etiqueta. Así se fueron consolidando como una acción que proponía cosas diferentes en medio de tales reflexiones en su territorio.

La cercanía con el teatro por parte de algunos integrantes del grupo de gestores de este proyecto fue determinante del modo de proceder, puesto que al conjugar teatro aficionado con teatro profesional se marcó el hecho de que Nuestra Gente buscara y continúe buscando realizar intervenciones sociales, con tintes políticos por medio del arte como su principal estrategia.

Tal importancia de la teatralidad en el proceso de gestación de la corporación les permitió generar relaciones con muchas organizaciones, asistir y participar en eventos nacionales e internacionales²⁴, establecer redes de colaboración, conocer personajes fundamentales para el sector teatral colombiano, como Enrique Buenaventura, del Teatro Experimental de Cali -TEC- o Santiago García y su Teatro la Candelaria. Además, pudieron vincularse con la Corporación Colombiana de Teatro, de la cual participaban pocos grupos de Medellín. Todos estos vínculos se dieron, en su mayoría, con organizaciones teatrales asociadas a unas corrientes de izquierda específicas que marcaban su ruta de actuación. Ellos se sintieron cercanos y vieron allí la posibilidad de pensar distinto e incluso de convertirse en militantes de ese modo de vivir el arte y la política.

Impregnados por estas corrientes, los fundadores de Nuestra Gente se deciden por realizar teatro de denuncia, al cual denominan “teatro grito”²⁵, poniendo en escena obras con elementos del teatro social y del teatro político, que les permitían abordar temáticas que les interesaba en ese momento. Crean así, por ejemplo, “El Habitante debajo de la Cama” en 1990, una obra que hablaba del tiempo en que la gente debía esconderse por miedo las redadas contra el narcotráfico y las milicias; también se abordaban otras problemáticas que ocurrían en el barrio en ese tiempo, sumándole elementos del contexto social como el desempleo, la miseria y el hambre, y en la que aparecía una mujer sonriendo en la televisión mientras daba ese tipo de “noticias calamitosas”, pareciendo decir “aquí no pasa nada”. También llevaron a escena obras que hablaban sobre el encierro que vivían los barrios en ese momento, con medidas como el “toque de queda”²⁶ o el “Bloque de

²⁴ Eventos como el Festival Internacional de la Juventud y los Estudiantes, en Bogotá, el Festival Nacional de la Juventud y los Estudiantes, en Cali y el Festival Iberoamericano de Teatro, también en Bogotá.

²⁵ Expresión que reafirma el título de este trabajo.

²⁶ El toque de queda es una medida implementada por los gobiernos en situaciones de excepción, en la cual se limita la circulación en el espacio público para evitar desórdenes en dicho espacio.

Búsqueda”²⁷, situaciones que ellos asociaban con los campos de concentración nazis de la Segunda Guerra Mundial.

Durante sus primeros cinco años de funcionamiento, Nuestra Gente logró acercarse a la comunidad, especialmente a los niños y a los jóvenes, pues presentaban sus montajes en lugares como garajes, el salón comedor del barrio o salones parroquiales, dando la posibilidad de que estas poblaciones se vincularan actuando en las obras y participando en talleres que llevaban hasta los colegios, lo que les permitió producir temporadas en las que se combinaban los jóvenes que iban formando con el grupo propio de la corporación. Además, realizaban funciones de títeres en los mismos colegios, recibiendo por parte de los asistentes alguna suma de dinero que se convertía en parte del sustento económico del proyecto. La niñez y la juventud se fueron consolidando como uno de sus focos de interés, pues creían que era sobre ellos que recaía toda la tragedia social y política, y pensaban que el arte era la posibilidad de acercarlos a una reflexión que le diera sentido a sus vidas.

Pese a las dificultades financieras que implicaba la sostenibilidad de esta iniciativa, pudieron adquirir una casa con un importante valor histórico para el barrio, pues en otra época fue un burdel, luego una colchonería, en fin, siempre con sus puertas abiertas a distintos tipos de públicos. La casa ya era conocida por los fundadores de Nuestra Gente, pues cuando participaban de los grupos juveniles se tomaban uno de los balcones para realizar allí sus arengas en los momentos de la Pascua Juvenil, planteando el tema de la “nueva sociedad”, por lo cual este lugar también tenía un valor simbólico para ellos.

Los niños fueron los primeros que se acercaron a la casa con la inquietud de conocer la oferta que habría allí para ellos; posteriormente llegaron las abuelas y, con ellas, las dinámicas propias del entramado familiar. Nuestra Gente vio que era necesario pensar en estas poblaciones, pues era un contexto en que la sociedad poco pensaba en ellas, así aprendieron cómo abordarlos y ofrecerles mejores opciones desde su quehacer, buscaron pedagogías para enfrentar esta oportunidad con profesionales de varias disciplinas artísticas

²⁷ El Bloque de Búsqueda fue una medida que se implementó en Colombia en 1992, luego de que Pablo Escobar se fugara de prisión, con el fin de darle captura a dicho sujeto.

como la música, la danza, la plástica, entre otras, las cuales fueron vinculando cada vez más a las puestas en escena.

Esta situación los llevó a ellos a y a las personas de la comunidad a pensar en la nostalgia de su territorio, a convocar a la gente para hablar del pasado, con la conciencia de que nada volvería a ser igual, pues se trataba de una guerra que había arrojado miles de personas muertas; esto significaba que el pasado no volvería pero que había que impulsar cambios para mejorar.

Por otra parte, la existencia de Nuestra Gente estuvo determinada por los escenarios políticos de los años noventa, desde la promulgación de la Constitución Política de 1991, la expedición de leyes de juventud, de educación y de cultura, el surgimiento de la Red Juvenil de Medellín, las casa juveniles y, en general, la efervescencia de las políticas públicas dirigidas desde arriba hacia abajo, asuntos que los ponía en debate permanente con la institucionalidad, buscando en la teatralidad cómo manifestarse en favor o en contra de eso que se planteaba y obteniendo así determinados marcos para actuar.

Ese era el momento de comprender que la acción política se relacionaba con el cambio constitucional, y no era común comprender la magnitud de lo que estaba pasando, lo que los llevó a crear grupos de estudio sobre temas como pedagogía, educación popular, teología de la liberación, amarrado a estéticas y discursos como el teatro del oprimido y del absurdo, buscando una representación de lo absurdo que transcurría en Latinoamérica.

Además, se enfocaron en entender que la autonomía parte de cada sujeto, de cada ciudadano, pero también de cada territorio y de cada grupo social que salía en defensa de los derechos humanos y de condiciones favorables para la existencia, que los procesos de participación les permitían expresarse libremente y que situaciones políticas como el estatuto antiterrorista o el estatuto de seguridad eran reflejos de una sociedad recalcitrante ante lo cual la Constitución proponía unos cambios paradigmáticos, pero que eran ellos como sociedad quienes debían caminar hacia esos cambios.

En ese transitar se involucraron con asuntos como la Ley de Participación, la configuración del Sistema Nacional de Cultura y del Consejo Nacional de Teatro, teniendo como referente

lo que esto implicaba para Medellín a partir de las reflexiones que se hacían desde el movimiento teatral. Entendieron, además, que era necesario mantener vínculos con personas que hacían parte de la institucionalidad, pero que se ocupaban de llevarla hasta las comunidades, como lo empezó a evidenciar, por ejemplo, el Programa Nacional de Salas Concertadas²⁸; sin embargo, también han tenido clara la necesidad de descentralizar las políticas del país.

“Todo está muy caliente en el barrio; el único lugar tranquilo es la casa de Nuestra Gente”, han escuchado quienes hacen parte de este proceso, por eso las familias dejaban el cuidado de los niños en manos de ellos, permitiéndoles otra oportunidad para pensar, para ser críticos con la familia, con el barrio, con el teatro, con sus amigos y, por supuesto, con la escena. Así han surgido varias generaciones de “artistas para la vida”, que se han mostrado a la sociedad como sujetos pensantes, responsables y críticos, muchos de ellos se han convertido en personas con influencia en el sector cultural y artístico de la ciudad, tanto desde lo técnico, lo estético y lo pedagógico, pero también desde lo político, siendo decisores de políticas públicas, acompañantes de la agenda cultural de la ciudad y responsables en otras organizaciones comunitarias del quehacer cultural de la ciudad. Ello evidencia el estilo de formación que Nuestra Gente se ha impuesto y que conlleva que más allá de lo técnico exista una comprensión del mundo y de las realidades sociales y políticas.

Actualmente, Nuestra Gente continúa anclada a su territorio pero mirando siempre hacia afuera; buscan que lo que ocurre allí pueda ser replicado en otros espacios de la ciudad y aún buscan también seguir comprendiendo cómo se dan las relaciones humanas, sociales, políticas y culturales. Además, han hecho una fuerte intervención del espacio público de esta comuna, convirtiendo la calle en un escenario que es utilizado muchas veces para sus puestas en escena teatrales o sociales.

Por último, vale la pena destacar que en Nuestra Gente se realizan procesos psicosociales e investigativos, con el fin de mantener sólidas las relaciones con sus participantes y con lo que sucede en el territorio y en la comunidad. En sus treinta años de funcionamiento, han

²⁸ Creado en 1994 por el Ministerio de Cultura, con el propósito de apoyar el fortalecimiento de aquellas organizaciones del sector teatral que cuentan con una sala propia.

logrado identificar lo que la gente prefiere ver en su sala de teatro, y no es aquello que obedece a las vanguardias teatrales, sino aquellos temas con los que se sienten más identificados y aquellos montajes en los que participan sus hijos y familiares. Su participación en la vida política de la ciudad se evidencia en procesos como Cultura Viva Comunitaria y las Redes Latinoamericana y Colombiana de Teatro en Comunidad. Estas iniciativas han contribuido a que el arte se siga reivindicando como un camino para que la ciudad pueda transformarse, a pesar del modelo de “fachada” que se ha venido imponiendo desde hace varios años.

Iniciativas como las de la Corporación Ziruma y la Corporación Cultural Nuestra Gente, son una muestra más del valor social y político del arte como un camino para transformar realidades adversas. En la ciudad existen muchas otras experiencias de este tipo que también dan cuenta de estas posibilidades y que evidencian eso que María Teresa Uribe (2006) denomina como “retóricas pacifistas”, las cuales surgen desde la sociedad civil subordinada a los poderes institucionalizados como una respuesta al dolor, al sufrimiento o a la inconformidad generados por los contextos conflictivos en medio de los cuales se encuentran.

Estas retóricas pacifistas se van estableciendo como discursos públicos pero sin un destinatario particular distinto a “la guerra”. Por lo general, apelan a

“valores humanos universales: la defensa de la vida y de la dignidad, la seguridad, la protección contra los atropellos y vejámenes, el derecho a no ser desplazado o a no ser involucrado en las dinámicas del conflicto y, eventualmente también, la solicitud de apoyo a organismos de justicia y derechos humanos nacionales e internacionales”
(Uribe, 2006, pág. 73)

Como lo expresa la Corporación Ziruma, tienen como principio la neutralidad, pero en tanto retórica pacifista, se trata de una neutralidad activa, la cual consiste en no hacer parte de aquellas dinámicas bélicas o conflictivas pero también apunta hacia la configuración de “un orden propio, un espacio delimitado y organizado desde el cual fuera posible garantizar su autonomía, su independencia y su autodeterminación; así se realizaron verdaderos pactos fundacionales cuya estrategia fue la de la resistencia civil” (Uribe, 2006, pág. 75). Esto se

manifiesta explícitamente cuando tanto Ziruma como Nuestra Gente señalan que han logrado consolidarse como procesos socioculturales, a tal punto, que aquellos órdenes ilegales existentes en sus territorios han llegado incluso a protegerlos por reconocer el valor de sus apuestas.

Estas formas de acción colectiva y de movilización muestran que la sociedad tiene sus maneras para escapar de los controles autoritarios, para protestar y para configurar sus propias relaciones con el territorio en el que existen, por eso a veces pueden ser molestas o estorbosas para los órdenes establecidos, pero también pueden ser inspiradoras y multiplicadoras de procesos que logren impactos mucho mayores.

No obstante, es difícil escapar completamente de lo establecido, de aquellos órdenes institucionales legítimos o de los que no son legítimos pero que tienen aceptación social y moral. El siguiente apartado se refiere a cómo la institucionalidad interviene y permea la cultura en la ciudad y cómo, a su vez, se convierte en un articulador de las posibilidades que tiene el arte como un camino para el fortalecimiento social y político de la ciudadanía.

3.4. Entre lo social y lo institucional

La Constitución Política de Colombia promulgada en 1991, en su artículo 70, señala que “El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades”, asimismo, la Ley 397 de 1997, en el numeral 8° de su artículo 1°, indica que “Los recursos públicos invertidos en actividades culturales tendrán, para todos los efectos legales, el carácter de gasto público social”.

En ese sentido, entre las diversas acciones que la administración municipal de Medellín ha realizado para intentar garantizar el acceso a la cultura para sus ciudadanos, se encuentra la adquisición del Teatro Lido, una edificación que durante mucho tiempo fue un establecimiento privado que se utilizaba para proyecciones de cine y conciertos. Éste presentó deterioros en su infraestructura que llevaron a que se cerrara. En el año 2007 fue reabierto luego de que la administración efectuara una restauración, convirtiéndose en uno

de los equipamientos culturales con carácter patrimonial de la Secretaría de Cultura Ciudadana y cuyo enfoque se transformó, siendo ahora para la promoción de las artes escénicas y la proyección de audiovisuales.

Al funcionar como una sala de teatro con entrada libre, ha permitido intentar que las personas puedan acceder a la oferta cultural de la ciudad, la cual surge, en gran medida, de las convocatorias y estímulos de la Secretaría de Cultura, pues los grupos ganadores deben cumplir con el requisito de presentarse en algún equipamiento cultural.

El Lido, como es conocido entre los espectadores de teatro, está ubicado en el Parque Bolívar, un territorio complejo y denso, donde coexisten muchos habitantes de la calle, personas ejerciendo la delincuencia o la prostitución, vendedores de estupefacientes y numerosos transeúntes, todo ello hace que esta zona sea pesada para la ciudadanía que visita el teatro. Sin embargo, las personas que habitan el parque se interesan por la programación cultural que allí se ofrece, ingresan a las funciones y normalmente presentan comportamientos que se consideran adecuados. Desde la institucionalidad se han pensado posibilidades para vincular el teatro con el parque, propiciando el acceso a aquellas personas que se rehúsan a visitar el teatro, con el fin de revitalizar este territorio procurando evitar que siga siendo estigmatizado.

El Teatro Lido es un espacio bastante apeteído por los grupos de la ciudad, por su capacidad, su ubicación y sus condiciones técnicas, aunque se intenta darle mayor prioridad al teatro, por ser ésta una manifestación tan sensible a las variaciones del espacio en el que se presenta. Adicionalmente, en el proceso de curaduría se procura que sean obras con un fuerte contenido político, pues se pretende que los espectadores encuentren allí algo más que diversión; se trata del arte como un pretexto para poner en escena otras cuestiones.

Sin embargo, la actual directora de esta sala de teatro manifiesta que es necesaria una estrategia clara para la formación de públicos espectadores de este tipo de contenidos teatrales, no debe garantizarse únicamente el acceso sino que se deben propiciar espacios de diálogo en torno a los temas presentados. En el caso del Teatro Lido, se ha tratado de un público mal acostumbrado y mal educado, pues apenas está comenzando a implementarse la propuesta de formar al público en una conciencia sobre el arte y la cultura, aunque

también se debe apostar por una conciencia política que se salga del esquema de que el arte es sólo lo bello o lo que entretiene. En la ciudad hay un desconocimiento sobre qué es la formación de públicos, por eso la directora del Lido avanza en estudios sobre este tema con el fin de implementar una estrategia concreta para la vigencia 2017, considerando que por su ubicación el teatro recibe público de toda la ciudad.

Ella considera que la gente de Medellín va a teatro buscando entretenimiento, que lo hacen porque “está bien visto” hacerlo o que es un público sin criterio, por lo cual procura que cada vez sea menor la brecha entre el artista y el espectador, haciéndose necesario otorgar herramientas mínimas para la apreciación artística y para el diálogo, pero también para la formación ciudadana en la vida social y política, pues como se evidenció en los apartados anteriores, muchos grupos se preocupan por la situación política, reconocen que las crisis del país no son nuevas y que incluso los han permeado. Por eso considera que el arte es la mejor vía para poner a las personas a pensar en estos temas y a recordar esas crisis históricas, pero no se trata del arte como un pretexto sino como un medio o como un camino para abordar temas políticos álgidos e importantes y para generar en los espectadores esa inquietud.

Dicha inquietud ha sido fundamental en la vida de Lilith Natasha, la directora del Teatro Lido, mujer Trans, Profesional en Artes Escénicas, Antropóloga y reconocida activista LGBTI de la ciudad, a quien el arte le ha servido como un medio para realizar denuncias en el activismo, especialmente utilizando el *performance* como puesta en escena individual y política.

Ha trabajado con manifestaciones artísticas como la danza, el teatro, la música y el canto, abordando contenidos sobre la diversidad sexual y temáticas afines a la población LGBTI, los derechos humanos, la memoria, el feminismo y el cuerpo. Ella expresa que su principal objetivo es político: la reivindicación de derechos, la denuncia y el empoderamiento de la población LGBTI. Antes de asumir la dirección del Teatro, había fundado y dirigido la Compañía Artística Otredanza, en la cual expresaba y ponía en escena todos estos intereses, también acompañó una exposición llamada Museo Travesti del Perú, con la estética del *performance*.

Lilith Natasha señala que ha liderado el auge de propuestas LGBTI que han surgido en la ciudad en los últimos seis años: en 2009 se realizó una producción de transformistas, sacándolas de las dinámicas de los bares gays y llevándolas a realizar un montaje artístico con calidad y, sobretodo, dignidad. Este tipo de procesos ha conllevado que en la actualidad las personas de la población LGBTI estén mirando y pensando el arte con contenido político con el fin de reivindicar una imagen positiva de esta población ante la sociedad y poniendo en escena y en discusión asuntos como las distintas situaciones de discriminación a las que se enfrentan en los ámbitos laboral, educativo, de salud, en la guerra, etc.

Tales discriminaciones han sido evidentes incluso en la administración municipal: en 2012, en un encuentro cuyo tema era las Becas a la Creación²⁹, Lilith manifestó que desde que inició el programa ni ella ni otras personas que también se encontraban allí, población afro, personas con discapacidad y otros integrantes de la población LGBTI, habían logrado acceder a estas becas, aduciendo que se debía a un problema de homofobia y de otras formas de discriminación. Se creó entonces la convocatoria de arte y cultura para la inclusión, que estaba dirigida a todos estos grupos poblacionales, pero la lucha ha sido para que estas acciones afirmativas vayan desapareciendo en favor de una participación en condiciones justas y sin la necesidad de méritos especiales de inclusión, para que los proyectos artísticos puedan valorarse como tales y que los evaluadores no juzguen por criterios identitarios de los participantes.

En su condición de artista y de mujer Trans, Lilith Natasha siente que siempre está representando algún rol y que así lo hacemos todas las personas. El arte le permitió concebir su cuerpo como su propio territorio de batalla: “si la gente fuese capaz de reconocer todo lo que puede hacer con el cuerpo y a través del cuerpo, estaríamos hablando de otro tipo de propuestas artísticas”. El cuerpo es una dimensión política, más que estética.

²⁹ Becas a la Creación es un programa que la Alcaldía de Medellín ha implementado desde 2004 para fortalecer la creación artística y cultural en la ciudad.

3.5.A modo de reflexión

Como se narró en el primer capítulo de este trabajo, Walter Benjamin ha señalado que tanto el intelectual como el artista deben sentar una posición con respecto a la situación de la sociedad en la que están inmersos, pues es en la capacidad de impacto derivada de la manera en que se crea, donde reside la posibilidad de transgredir y de lograr un efecto revolucionario a través de dichas creaciones.

Esto se hizo evidente al analizar aquellas obras de teatro con contenidos sociales y políticos, en las que no sólo es clara la crítica al estado de cosas actual de la sociedad, sino que además se presentan denuncias contundentes ante dichas situaciones y, sobretodo, se acude a estéticas y a discursos que logran ese efecto transgresor y revolucionario del que Benjamin hablaba. Obras como “El Insepulto o Yo veré qué hago con mis Muertos”, “Falso+Positivo” o “De Monstruos y Martirios. Otras Recitaciones del Hombre Feroz”, son fuertes ejemplos de este valor político del teatro.

Por su parte, Jacques Rancière planteaba que la eficacia del arte no consiste en los mensajes que se transmiten a través de éste, sino en la disposición de cuerpos, de espacios, de tiempos, y en cómo éstos definen las formas de ser, de estar y de relacionarse; se trata de la eficacia de un disenso, entendiendo éste como conflicto de los regímenes de sensorialidad, regímenes que la política permite reconfigurar.

Al analizar las obras y las experiencias asociadas al teatro, es decir, la creación, la asistencia a una obra y el teatro como proceso social, se puede percibir que, en efecto, se trata de acontecimientos que propician un disenso, desde la disposición de los cuerpos de los espectadores en una butaca, muchos o pocos, todos en un mismo espacio, pasando por la disposición de los elementos escenográficos y de los actores en el escenario, hasta las disposiciones mentales para permitir que el teatro sea un camino para la transformación, todo ello pone de manifiesto que hay conflictos de sensorialidad y que ésta se va reconfigurando a través del teatro como experiencia política.

Mientras tanto, Erwin Piscator manifiesta que el arte y el teatro siempre toman partido frente a la realidad, es decir, no es opcional tomarlo o no, pues cada expresión teatral y

artística articula diversas maneras de ver el mundo y es allí donde siempre hay una postura. Además, para él era innegable el valor colectivo y comunitario del quehacer teatral.

Lo anterior se aprecia con claridad en todos los procesos observados, para los creadores y realizadores de teatro en Medellín lo más importante es compartir, es hacer algo para los demás, sea una puesta en escena espectacular, un taller de formación, un almuerzo o una fiesta, la base del sustento de sus apuestas artísticas o sociales está en la posibilidad de construir con los otros. Ello, a su vez, muestra cuál es el partido que estas personas toman frente a la realidad social de la ciudad e incluso del país: la única forma de salir de lo grave de estos conflictos es construyendo juntos.

Por último, Bertolt Brecht otorgaba al espectador un lugar igual de relevante que el del creador o el del actor, pues para él el teatro épico pretende que éstos tengan un lugar activo ante la representación teatral, buscando hacer una pedagogía en cuanto a la función del público, poniendo a los actores y a los espectadores en un mismo plano de importancia. Es así como el teatro épico brinda al espectador los elementos para una reflexión crítica, y no sólo a partir de la pieza teatral, sino también de la conciencia de clase, de su actividad intelectual y del placer del espectáculo.

Esto se nota en el interés que muchos de los creadores y realizadores abordados tienen con respecto a sus espectadores, pues esperan y procuran una participación activa en la creación y manifiestan que muchas veces la actitud de los espectadores influye directamente en el resultado de las obras; igualmente, buscan generar en ellos una reflexión crítica, que no se queden con la pieza teatral sólo como un acto de entretenimiento, sino que también se active su conciencia y su actividad intelectual.

4. REFLEXIONES FINALES. COMPRENSIONES DEL TEATRO Y LA POLÍTICA EN MEDELLÍN DESDE EL YO COTIDIANO Y EL YO INVESTIGADOR

4.1.A modo de introducción

Formarse como profesional es también formarse como sujeto, y en ese devenir sujeto la cotidianidad aparece como un elemento fundamental y determinante para configurar una manera particular de ser y de relacionarse con los otros, con el mundo y con la vida. Tales relaciones se van convirtiendo en un entramado que delinea un camino específico, ese camino que es ser sujeto político. En ese sentido, mi formación como politóloga ha sido un transitar que me ha permitido confirmar la clase de sujeto político que soy y también descubrir nuevas formas de ser sujeto que me han ampliado el panorama en tanto “yo cotidiano” y “yo investigador”. Por lo anterior, decidí seleccionar la autoetnografía como principal metodología investigativa para desarrollar este trabajo de grado, pues a partir de ahí pude articular mi experiencia de vida cotidiana con mi experiencia de vida profesional e investigativa.

Aproximarme al teatro desde una mirada politológica se convirtió en un camino para reconocer todo lo político que habita cotidianamente mi forma de vida como ciudadana que en su día a día -desde lo laboral y profesional hasta lo recreativo y banal- se relaciona con los asuntos culturales de la ciudad. De allí la importancia que este proyecto académico tuvo para mí, pues también se convirtió en un proyecto personal, de manera que las fronteras internas del sujeto que soy yo, sujeto que transita entre lo académico, lo investigativo, lo profesional y lo mundano y terrenal, se difuminaron en ciertos momentos, logrando que todas mis experiencias y mis roles diarios nutrieran este trabajo, bien fuera leyendo autores a los que no me había acercado antes, o bien, satisfaciendo uno de mis más grandes placeres: asistir a una obra de teatro.

Todo lo anterior me permitió reconfirmar la idea de que como seres sociales somos también políticos y que esto no es opcional, que cada decisión que tomamos es inevitablemente

inherente a nuestro modo de ser ciudadanos, es decir, a nuestro modo de relacionarnos con el entorno, el territorio y los demás seres que nos rodean. Por ello, con este trabajo, pretendo propiciar un camino para que la autoetnografía se valide cada vez más como una metodología necesaria para la Ciencia Política, pues desde mi mirada, la formación politológica debe partir de una concienciación sobre el lugar político que ejerce cada persona dedicada a esta ciencia.

Tales consideraciones han sido la base con la cual argumento las ideas que he expuesto a lo largo de este texto, las cuales me permito reiterar a modo de comprensiones del teatro y la política en Medellín desde el yo cotidiano y el yo investigador a los cuales aludí previamente.

4.2. Reflexiones teóricas, conceptuales y empíricas sobre el arte, el teatro y la política en Medellín

Desde los planos teórico e histórico, el arte y el teatro se han evidenciado como posibilidades para expresar y para comprender la vida política de las sociedades; desde allí se han abordado fenómenos como la emancipación social de las masas, la emancipación intelectual de las comunidades, la colectividad en tanto contenido y base de la creación política y la pedagogía como una apuesta por nuevas formas de entender los conflictos. De acuerdo con lo expuesto en el primer capítulo de este trabajo, tales fenómenos se han convertido también en núcleos analíticos para el estudio de la política y han permeado el devenir de las sociedades occidentales al propiciar escenarios de incidencia política diferentes a los establecidos de manera formal, siendo específicamente el teatro una manifestación que se caracteriza por ser una representación viva, que se da en un único momento y que posibilita la integración de los miembros de una comunidad.

Así, pues, la idea de comunidad como forma social se encuentra articulada con las nociones de “públicos”, “ciudadanía” y “teatro comunitario”, todas ellas, experiencias de determinados grupos sociales que se interconectan en los planos conceptual y empírico, pues lo que acontece en cada una de ellas se refleja en los modos en que dichos grupos

asumen las otras tres. De este modo, lo que se vive en los procesos de teatro comunitario permea las formas de vida de cada comunidad, que, a su vez, se dividen en distintos tipos de públicos de acuerdo a intereses o a procesos de subjetivación específicos, por último, todas estas relaciones se traducen en determinados modos de construir y de ejercer la ciudadanía por parte de esos grupos sociales y de cada individuo que los compone.

En las manifestaciones teatrales de Medellín, tales experiencias se conjugan, evidenciando lo que señalaba Walter Benjamin con respecto a la responsabilidad que los intelectuales y los artistas tienen de sentar una posición con respecto a la situación de la sociedad en la que están inmersos, y a que en la capacidad de impacto derivada de la manera en que se crea reside la posibilidad de transgredir y de lograr un efecto revolucionario a través de sus creaciones.

En ese sentido, al analizar aquellas obras de teatro con contenidos sociales y políticos pude percibir que no sólo es clara la crítica al estado de cosas actual de la sociedad, sino que además hay denuncias contundentes ante dichas situaciones, acudiendo a estéticas y a discursos que logran ese efecto transgresor y revolucionario.

Por otra parte, al analizar las obras y las experiencias asociadas al teatro como la creación, la asistencia a una obra y el teatro como proceso social, identifiqué que se trata de acontecimientos que propician un disenso, entendido según Jacques Rancière como un conflicto de los regímenes de sensorialidad que por medio de la disposición de cuerpos, de espacios, de tiempos, definen las formas de ser, de estar y de relacionarse y que es allí donde radica la eficacia de la obra de arte.

Este disenso se manifiesta en la disposición de los cuerpos de los espectadores en una butaca, en la disposición de los elementos escenográficos y de los actores en el escenario, y en las disposiciones mentales para permitir que el teatro sea un camino para la transformación, todo ello pone de manifiesto que hay conflictos de sensorialidad y que ésta se va reconfigurando a través del teatro como experiencia política.

Todos estos procesos teatrales observados y analizados en este trabajo ponen de manifiesto que para los creadores y realizadores de teatro en Medellín lo más importante es compartir,

hacer algo para los demás. Ya sea con una puesta en escena espectacular, un taller de formación, un almuerzo o una fiesta, la base del sustento de sus apuestas artísticas o sociales, está en la posibilidad de construir con los otros. Ello, a su vez, muestra cuál es el partido que estas personas toman frente a la realidad social de la ciudad y del país: la única forma de salir de lo grave de estos conflictos es construyendo juntos.

Lo anterior está en consonancia con lo que decía Erwin Piscator: el arte y el teatro siempre toman partido frente a la realidad, no es opcional tomarlo o no, pues cada expresión teatral y artística articula diversas maneras de ver el mundo y es allí donde siempre hay una postura, la cual está atravesada por el valor colectivo y comunitario del quehacer teatral. Asimismo, tales expresiones de los grupos y organizaciones teatrales de Medellín muestran algunos tintes del teatro épico que proponía Bertolt Brecht, en tanto estos creadores y realizadores dan a sus espectadores un lugar igual de relevante al del actor o el director, esperan y procuran una participación activa en la creación y manifiestan que muchas veces la actitud de los espectadores influye directamente en el resultado de las obras; igualmente, buscan generar en ellos una reflexión crítica, que no se queden con la pieza teatral sólo como un acto de entretenimiento, sino que también se active su conciencia y su actividad intelectual.

Esto se asocia directamente con mi experiencia como espectadora constante de teatro en Medellín. Gracias a esta decisión de vida, he percibido durante los más o menos 15 años que llevo frecuentando las salas de esta ciudad que mi disposición hacia la realidad y frente a mi lugar en el mundo se han transformado, por una parte, porque mi conciencia mental y moral ha sido permeada por los mensajes que me llevo con cada una de las obras a las que asisto o con cada una de las experiencias que conozco. Por otra parte, porque la dinámica propia de asistir a teatro me ha permitido abrir mi mirada hacia otros espacios de la ciudad, hacia personas muy diferentes a mí pero de las cuales he podido aprender bastante, hacia otras formas de socialización, encontrando en el Teatro otros rituales para compartir con los demás.

4.3.Perspectivas para una agenda politológica

Con el desarrollo de este trabajo de grado, considero que se abren preguntas, debates y ejes de reflexión en torno al quehacer teatral en Medellín y su relación con la vida política de esta ciudad. Como se mencionó en el capítulo anterior, aquí se abordó de manera general un grupo de organizaciones, grupos y salas de teatro con ciertas particularidades que los convertía en idóneos para ser sujetos de estudio de esta investigación, sin embargo ahondar en cada uno de estos procesos estaba por fuera del alcance, por lo cual es importante dirigir la mirada politológica hacia ellos para ampliar el espectro de posibilidades para la Ciencia Política.

En primer lugar, las obras con contenidos sociales y políticos brindan un panorama para analizar los fenómenos representados, vinculando posibilidades desde lo histórico, lo estético y lo dramático. Aquí encuentro un campo disciplinar que podría indagar por el proceso de creación de dichas obras, analizando concienzudamente cómo sus creadores analizan la realidad, cómo ésta es puesta en una dramaturgia por medio de la cual se narra una historia concreta y cómo todo aquello que dicha realidad suscita es llevado a escena por medio de elementos artísticos y estéticos que se complementen con lo que se está relatando en la obra. Lo anterior puede propiciar que el teatro se convierta para la Ciencia Política en una línea de investigación alternativa a aquellas que tradicionalmente se han considerado.

En segundo lugar, investigar los procesos sociales y comunitarios que se gestan en la ciudad a partir de la creación teatral como un camino para transformar realidades adversas, abre una ruta para que desde la mirada politológica se comprendan numerosos caminos para la construcción de ciudadanías activas, así como para la visualización de subjetividades políticas que determinan otras formas de ser ciudadanos y de relacionarse con aquellos asuntos que hacen parte de la vida política de una ciudad.

Por último, pretendo que con este trabajo puedan desarrollarse otros similares, bien sea abordando otras experiencias teatrales de Medellín, o acercándose al quehacer teatral en otros municipios de Colombia, y de ser posible, realizar análisis comparados entre dichos procesos. Así, confirmo que gracias al teatro y a tener hacia él una mirada politológica, me

he convencido de que en la cultura, en el arte y en el teatro tengo infinitas posibilidades para desempeñarme como ciudadana y como politóloga.

BIBLIOGRAFÍA

- Memorias XII Seminario Nacional de Teatro, Pedagogía y Comunidad. (3-13 de noviembre de 2011). *XVI Encuentro Nacional Comunitario de Teatro Joven*. Medellín, Colombia.
- Benjamin, W. (1982). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I* (J. Aguirre, Trad., págs. 17-60). Madrid: Taurus Ediciones.
- Brecht, B. (1972). *La Política en el Teatro*. Buenos Aires: Alfa Argentina.
- Caminal Badía, M. (1999). Introducción: La política como ciencia. En C. R. Aguilera De Prat, J. Antón, L. Bouza-Brey, M. Caminal, J. Colomer, A. Fernández, y otros, & M. Caminal Badía (Ed.), *Manual de ciencia política* (págs. 17-36). Madrid: Tecnos.
- Copfermann, E. (1969). Un Teatro Revolucionario. En *Teatros y Política* (pág. 195). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- de Marinis, P. (marzo de 2010). La comunidad según Max Weber: desde el tipo ideal de la *Vergemeinschaftung* hasta la comunidad de los combatientes. *Papeles del CEIC*, 2010/1(58), 1-36.
- Di Filippo, M. (2011). Walter Benjamin y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica. *Revista de Epistemología y Ciencias Humanas*(3), 257-288.
- Dort, B. (1969). Pedagogía y forma épica en el teatro de Brecht. En *Teatros y Política* (pág. 195). Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Eito Mateo, A., & Gómez Quintero, J. D. (2013). El concepto de comunidad y el Trabajo Social. *Revista Espacios Transnacionales*(1), 10-16.
- García del Campo, J. P. (2004). El Conflicto y la Escena: Arte y Política en Piscator. *Riff-Raff*(26), 107-115.

- González Luna Corvera, T. (2003). Ciudadanía igualitaria y diferenciada. Vivir como ser distinto y único entre iguales. *La ventana Revista de Estudios de Género*(18), 314-337.
- Lazzarato, M. (2006). *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Levín, S. (2004). Los desafíos de la ciudadanía en las sociedades contemporáneas. *Revista SAAP*, 2(1), 35-68.
- Liceaga, G. (2013). El concepto de comunidad en las ciencias sociales latinoamericanas: apuntes para su comprensión. *Cuadernos Americanos*(145), 57-85.
- Mónaco, J., & Pisera, A. (noviembre de 2013). El público como subjetividad política: apuntes para repensar la biopolítica contemporánea. *Ponencia presentada en las VII Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani*.
- Naranjo, G. (1998). Formación de ciudad y con-formación de ciudadanía. *Estudios Políticos*(12), 49-65.
- Piscator, E. (2001). *El Teatro del Proletariado*. Buenos Aires: Huru.
- Poviña, A. (1949). La idea sociológica de "comunidad". *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, 3, págs. 1757-1763. Mendoza.
- Radetich Filinich, N. (enero-abril de 2012). El arte, la técnica y lo político: a propósito de La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, de Walter Benjamin. *Argumentos*(68), 15-26.
- Rancière, J. (2010). El Espectador Emancipado. En J. Rancière, *El Espectador Emancipado* (págs. 7-27). España.
- Rancière, J. (2010). Las Paradojas del Arte Político. En J. Rancière, *El Espectador Emancipado* (págs. 53-84).

- Rodrigo Burón, D. (2013). El origen del Teatro Épico. Fundamentos para una práctica revolucionaria. *SCIENTIA HELMANTICA. Revista Internacional de Filosofía*(1), 137-163.
- Scher, E. (2010). *Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: INTeatro.
- Uribe, M. T. (2006). Notas preliminares sobre resistencias de la sociedad civil en un contexto de guerras y transacciones. *Estudios Políticos*(29), 63-78.
- Vásquez, O. E. (2015). *Realidades y utopías de las artes escénicas en Medellín: estudio de los factores de sustentabilidad en las salas de teatro con producción propia en Medellín*. Bogotá: Letra a Letra.
- Vicente Hernando, C. (1992). Piscator y el teatro revolucionario en la primera mitad del siglo XX en España. *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*(1), 123-140.
- Willett, J. (1963). *El teatro de Bertolt Brecht : un estudio de ocho aspectos*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.