



Análisis etnográfico de la puesta en escena de la obra

Empobrecimiento Ilícito

Trabajo de Grado

LAURA CAROLINA HENAO LANDAZURI

UNIVERSIDAD ICESI

FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS SOCIALES

DEPARTAMENTO DE ESTUDIO SOCIALES

PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA

2018



Análisis etnográfico de la puesta en escena de la obra

Empobrecimiento Ilícito

LAURA CAROLINA HENAO LANDAZURI

Director:

JOHN DIDIER ANAYA JIMÉNEZ

UNIVERSIDAD ICESI

FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS SOCIALES

PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA

2018

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, el ser más maravilloso e incondicional en todo este proceso.

A mis profesores John Didier Anaya y Lucía Eufemia Meneses Lucumí por guiarme, apoyarme y acompañarme en este proyecto. A Sthepania Lozano por ser la mejor compañera de estudios. A todas las personas que he conocido en estos años en la universidad por aportarme lo mejor de cada una a lo largo de esta carrera.

Agradezco infinitamente a Harold Zapata por abrirme las puertas de su grupo artístico y permitirme esta experiencia; a todos los integrantes de TUCA por todo el enriquecimiento artístico que me brindaron.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	6
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	12
METODOLOGÍA	18
CAPÍTULO 1:	22
TEATRO, ANTROPOLOGÍA Y CORPORALIDAD	22
1.1 Acerca del Teatro	23
1.2 Elementos del teatro	29
1.3 Antropología Teatral	36
1.4 Corporalidad	42
CAPÍTULO 2:	45
EMPOBRECIMIENTO ILÍCITO	45
2.1 Generalidades históricas del teatro en Colombia	46
2.2 El Teatro Universal de Cali / TUCA	58
2.3 Mi experiencia por TUCA	60
2.5 La Comedia de Empobrecimiento Ilícito	80

CAPÍTULO 3:	97
La ficción de la realidad entre Cristel y Ana	97
3.1 La Transfiguración de Ana	98
3.2 El reto de Cristel	104
3.3 “Empobrecimiento Ilícito” con la nueva Ana	108
ANEXOS	115
BIBLIOGRAFÍA	118

INTRODUCCIÓN

El 2 de diciembre de 2017 estaba de camino a casa y recibí una llamada, era Harold Alberto Zapata Bonilla, director del Teatro Universal de Cali (TUCA), proponiéndome la asistencia a sus talleres de teatro, para que yo pudiera tener una mayor inmersión en el arte. Acepté hacer parte de TUCA porque son un grupo de adultos amigos caleños que le dedican un espacio de sus rutinas para hacer teatro, haciendo diversas interpretaciones actorales que les enriquece artísticamente. Sentí que para comprender qué ocurre en el teatro y, especialmente, cómo se generan las relaciones entre los directores, artistas-personajes y espectadores, era necesaria la experiencia de vivir el teatro desde sus mismas prácticas en la puesta en escena. Días después de la oferta, me reuní con el grupo de teatro TUCA y comenzamos lo que para mí fue el primer taller de actuación: calentar el cuerpo, estirar, saltar, hacer mil muecas o gestos faciales, entrenar la voz y actuar, tan sólo era el comienzo de lo que iba a ser mi trabajo de grado, porque la estancia allí con ese maravilloso grupo lo cambió todo en el proyecto de grado.

El teatro es un espacio social y político, cuyo fin es brindar una experiencia colectiva a los espectadores, por medio del trabajo de un artista que lleva a cabo una representación, para exteriorizar expresiones que pasan no solamente por el cuerpo, sino también por la imaginación, por aquello que se enuncia y aquello que apenas se deja entrever. Asimismo, el teatro es una puesta en escena que vincula ciudadanos-espectadores con la propuesta teatral tejida por dramaturgos, directores y actores —quienes encarnan a los personajes de la obra; y en esta apuesta, el teatro también expone realidades sociales, políticas, económicas y personales, a las que cotidianamente están expuestos los espectadores. No obstante, el espacio teatral también le ofrece una experiencia

al artista, a partir del desarrollo del arte mismo, desde el cuerpo hasta el pensamiento, pasando por una serie de pasiones, relaciones, discursos y prácticas que le permiten conocerse a sí mismo.

Las ideas expuestas en la representación teatral corresponden a un criterio específico sobre la realidad que el artista quiere transmitir durante la presentación, ideas que fueron anteriormente planificadas y ensayadas, que después del show, los criterios del artista con su representación en las tablas le van a servir de reflexión y aprendizaje al espectador.

Se podría dividir el proceso teatral en tres partes: antes de la presentación al público está el proceso de re-creación colectiva que incluye, luego está la parte performativa que es el momento de presentación de la obra al público y finalmente, el impacto o apreciación posterior a la presentación de la obra que queda sobre el público. Cuando el espectador decide asistir a una obra de teatro espera obtener un momento de entretenimiento y acceder a nuevas ideas para enriquecerse culturalmente. Considerando estas tres partes, este proyecto de grado se centra en la parte preliminar al show ante el público, es decir, lo que pasa con la obra *Empobrecimiento Ilícito* y el elenco de esta antes de ser presentada al espectador.

Es pertinente el desarrollo de este trabajo ya que el teatro como un proceso de constante creación y recreación, tiene unas dinámicas que vale la pena apreciar, porque tanto el grupo como la obra mantienen una correlación muy estrecha por la transformación artística que se refiere. Es el estudio de las prácticas de TUCA. Por ende, el enfoque de este proyecto de grado fue el proceso de la re-creación de la obra *Empobrecimiento Ilícito*, es decir, el objeto de estudio fue la transformación de la obra teatral *Empobrecimiento Ilícito*, toda vez que no solamente se presentó una nueva

versión de la obra, sino que también un personaje protagónico cambió completamente debido a la salida del grupo de la actriz que lo interpretaba.

La realidad teatral desde el montaje de la obra está llena de matices, lo que vive el artista sobre las tablas al momento previo de la presentación es un proceso social y creativo. Esto es lo que se va a relatar en este escrito. El proceso del artista en escena previo al show es social porque en ese espacio hay interacción entre los actores como elenco con su director, y al mismo tiempo hay una relación entre los actores y sus personajes a interpretar. Es decir, ellos se reúnen y construyen una micro-realidad con los vínculos de amistad que se mantienen cuando ejercen la actuación. Y el proceso de creación colectiva requiere de cierto talento, dedicación e inspiración para que sea de carácter creativo.

El contexto en el que un grupo teatral desarrolla un trabajo va a ser determinante para la pieza artística. En el trabajo que los integrantes hacen en TUCA hay una realización personal, porque todos aman el teatro, una realización social, porque benefician a otras personas desde su quehacer artístico. Ellos, como parte de la sociedad vallecaucana, interactúan continuamente con todo lo que pasa en la región, sea bueno o malo. Además, como artistas, llevan todas esas interacciones a las tablas para entretener y concientizar a su espectador.

La obra “*Empobrecimiento Ilícito*” se desarrolla a partir de una situación ficticia vallecaucana creada por TUCA, de lo que para ellos sería la vida cotidiana entre dos familias socioeconómicamente privilegiadas. Con esto, la obra permite comprender ciertas tradiciones del ciudadano vallecaucano; las hiperboliza y permite al público identificar algunas de ellas en su vida.

La obra es un instrumento de arte donde los actores de TUCA, como vallecaucanos al personificar sus papeles, ejercen un autoconocimiento de lo que son como vallecaucanos. En la misma medida el grupo de teatro controla lo que muestran o no a los espectadores, es decir, en el proceso de creación desde el autor, pasando por el dramaturgo y los actores, de las ideas sobre la realidad que se quieren representar, no todas son convenientes de mostrar, ello depende del público al que va dirigido, el momento histórico y la intención del autor. El artista debe impactar a su espectador de manera armónica, porque su perspectiva siempre va a ser parcial, al igual que la perspectiva del público.

El controlar lo que se muestra pasa por la forma y el contenido en la que el director y actor deciden hacerlo; la presentación de las problemáticas sociales sobre las tablas puede ser interpretadas metafóricamente, hiperbolizada, literalmente, etc., dependiendo del contenido y la estética que el autor desee imprimir en el artista sobre las tablas. Existirán cosas que no se muestran, no porque no sean reales, sino porque ya dejaría de ser armónico en el trabajo y no sería llamativo para el público.

Como proceso el teatro requiere de una preparación especial y existen muchas formas de crear una obra para, posteriormente, montarla y presentarla, porque anteriormente a lo que el espectador ve sobre el escenario hay unas etapas por las cuales la obra teatral debe pasar. Esto hace factible que una obra pueda transformarse, evolucionar y cambiar, como parte del mantenimiento de la creatividad sobre las tablas.

Una pieza artística no puede caer en la saturación informativa, y ese mismo control de lo que se muestra está determinado por la intención del autor que crea la obra, él decide si mostrar los conflictos agrarios del país, la corrupción política, los problemas ambientales, etc. Cada cosa tiene una forma de ser mostrada en el teatro y eso se hace en el proceso de montaje teatral, desde algunos de los hábitos más destacados que el actor siente como autóctono de la región vallecaucana. Es decir, "*Empobrecimiento Ilícito*" como obra teatral surge en la mente de Harold Zapata, un autor vallecaucano que construye, muestra y resalta lo que, para él, y posteriormente su elenco en la puesta en escena, es autóctono del ser vallecaucano.

En un principio, llegué al grupo TUCA para observar y comprender las técnicas teatrales que tiene el artista en su papel de actor. Todo esto lo estaba tomando como algo muy general para aprender sobre el teatro. Sin embargo, a medida que me introduje en el espacio teatral de TUCA, con sus diversas situaciones, me llamó muchísimo la atención las dinámicas de TUCA durante sus reuniones para reemplazar a una actriz. Con el tiempo comprendí que realmente ellos no solo estaban reemplazando al personaje de Ana para que lo interpretara una actriz, también se estaban reinventando como grupo y a su vez la obra con la nueva actriz. A partir de ello, me surgió la duda antropológica, personal, y quise desarrollar en este trabajo la manera en que ocurre esa transición individual de la nueva actriz para interpretar un personaje ficticio de una obra que ya estaba montada. Esa transición interna del teatro antes del público, para el actor/actriz venía desarrollándose simultáneamente mediante interacción con otros personajes.

Este texto se encuentra dividido en tres capítulos. El primero es una preparación conceptual de los términos más relevantes para entender el teatro desde la antropología, pasando por conceptos como

la corporalidad y la mimesis. Toda vez que se pretende que se entienda el teatro como concepto y figura, al igual que los actores que intervienen en el proceso junto con el director, lo que implica unas técnicas y disciplina artística con sus respectivos fundamentos. En el segundo capítulo, se hablará del grupo TUCA para introducir la apreciación subjetiva que fue resultado de la etnografía que hice en el grupo, en los talleres que asistí. Esos espacios eran un constante reto, el dejar de ser para encarnar otro ser o en su defecto hiperbolizar ciertas cualidades para transmitir una idea sobre el escenario. En este capítulo también se desglosa la obra *Empobrecimiento Ilícito*, para permitir una mayor comprensión de la obra con respecto al personaje principal que cambió, destacando el análisis de esta desde la antropología teatral. Finalmente, el tercer capítulo es la presentación más centrada de la experiencia de la nueva actriz para interpretar el personaje protagónico transformado y en reemplazo del anterior.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Los grupos focales dedicados a una actividad específica son organizaciones dinámicas, porque en ellos se encuentran personas cambiantes y relaciones que se construyen, evolucionan e incluso se destruyen. Estas personas, bien sea movidas por la amistad, por algún interés en algo común o por cualquier cosa, se agrupan para llevar a cabo una diversidad de quehacer en donde se enriquecen individualmente mediante la experiencia social y logran satisfacer sus intereses o necesidades. El Teatro Universal de Cali, o más conocido como TUCA es un grupo artístico sin ánimo de lucro, creado hace más de 30 años por unos amigos que ven en el teatro un arte y un pasatiempo sano para su cotidianidad. El grupo TUCA es dinámico y los lazos de amistad entre ellos hacen posible sus trabajos artísticos. Sin embargo, el grupo TUCA no se encuentra exento de sufrir cambios por decisiones que toman sus integrantes.

Como es normal la convivencia en grupo siempre trae sus altibajos. Hay situaciones que son tolerables y otras que al ser repetitivas copan la paciencia de cualquiera. El año pasado, Juanita¹ venía tolerando ciertos comportamientos de Tomás², un día por una fuerte discusión que terminó en gritos y desaires, la actriz Juanita que interpretaba a la protagonista Ana Borrero, decidió renunciar al grupo porque sintió que le faltaban al respeto y ya estaba colmada de su problemática convivencia con Tomás. Esto dejó una situación que afectó al grupo, porque ella también había sido elegida como la representante legal. En el colectivo de TUCA como el grupo de amigos igualmente se sintió su ausencia tras su decisión, las cosas no volvieron a ser como antes, e inevitablemente también afectó directamente a la obra teatral *Empobrecimiento Ilícito*. Tomás

¹ Nombre no real, para respetar el nombre propio de la persona que tuvo el inconveniente.

² Nombre igualmente falso, para revelar específicamente quién de los que está generó el inconveniente.

siguió en el grupo, pero le dieron “tarjeta amarilla” por mal comportamiento. Hasta ahora su estadía condicionada todavía no se levanta.

Para la obra teatral *Empobrecimiento Ilícito* activo en el repertorio, la salida de Juanita representó un problema porque el rol protagónico de Ana se quedó sin actriz, el grupo quedó sin representante legal y además de los trámites burocráticos para que la suplente de representante legal tomara el cargo oficial, hacer el casting buscando una suplente es demasiado desgastarte para un pequeño grupo de 12 personas. Por ello, el director decidió resolverlo al darle la oportunidad a Cristel, una de las integrantes más nuevas del grupo, para que asumiera el papel de Ana a pesar de que sus características son muy distintas a la de la anterior actriz. Por tanto, era inevitable para la obra como para el elenco actoral, unas modificaciones significativas tanto de forma como de contenido.

La pieza teatral “*Empobrecimiento Ilícito*”, escrita y dirigida por Harold Alberto Zapata Bonilla, trabaja la comedia, resaltando lo autóctono del Valle del Cauca como la gastronomía, geografía, costumbres, música, y todo lo bello que posee la región. La situación que se presenta en la obra es entre las familias Garcés y Borrero, vecinos de toda la vida, grandes terratenientes y dueños de prósperos Ingenios, lo que les permitía gozar de un gran prestigio socioeconómico. Sin embargo, ambas familias están en quiebra por diversas razones. Iván Garcés se presenta ante su vecina Ana Borrero (la hermana menor y administradora de los bienes de la familia), para pedirle la mano de su hermana mayor Natalia Borrero, con la finalidad de acceder a los fondos de la familia vecina y frenar su empobrecimiento. En medio de la petición de mano, ambas familias van a tener conflictos por las tierras “Las Esperanzas”, situación que se traslada a sus trabajadores enemistándose y causando revuelo.

En el año 2015 conocí al grupo y fui a ver la obra teatral “*Empobrecimiento Ilícito*”. Sin embargo, volví a verla en el año 2017 para acompañar a alguien, y noté que la obra había cambiado, situación que mi capacidad de asombro volvió a disfrutar como si fuera la primera vez. La pieza teatral “*Empobrecimiento Ilícito*” para TUCA es como un ser vivo que constantemente está en modificación. Desde un panorama interno, el grupo se reorganiza para reinventar la obra y ellos mismos como artistas.

En el primer semestre de 2018 estuve sobre las tablas con los integrantes de TUCA intentando adaptarme a otras personalidades, inventando diálogos, imitando animales, algo que me cambió la percepción del teatro como arte. A pesar de que no actué en la obra, en todo este tiempo de observación y participación etnográfica he colaborado activamente.

La obra *Empobrecimiento Ilícito* tiene profundas transformaciones, debido a que hay personajes que se han eliminado para darle más peso a otros, pero principalmente porque la actriz que interpretaba al personaje protagónico de Ana decidió retirarse del grupo. Por lo tanto, al remplazar el personaje principal de Ana para que lo pudiera interpretar una nueva actriz, sufrió cambios a nivel de características en su personalidad y físicamente, lo que le implicó a la obra la re-invencción porque se afectaron las interacciones de Ana con los otros personajes.

Por ello, el enfoque de este trabajo es el proceso de montaje de cada escena y los cambios de los personajes con respecto a la nueva Ana, se describirá cada capítulo de la obra para entender su hilo narrativo. Sin embargo, no voy a estar en la presentación en septiembre de 2018, lo que dejaría

esta investigación abierta, porque lo que se va a mostrar en este trabajo parte de un proceso del espacio teatral, sin los resultados que trae la transformación de la dinámica teatral que tiene “*Empobrecimiento Ilícito*” con la nueva Ana.

Actualmente la pieza teatral “*Empobrecimiento Ilícito*” continúa en repertorio,, también en transformación continúa, estrena nuevo libreto y una renovada personaje protagónico de Ana. El contexto en que se desarrolla la historia se centra en los ingenios azucareros vallecaucanos de dos familias terratenientes vecinas, en la obra se hace una hiperbolización de lo ridículo que pueden llegar a hacer las personas para conservar su estatus.

Como la observación etnográfica se hizo desde la parte interna teatral, es decir, desde el grupo TUCA como creadores de la obra “*Empobrecimiento Ilícito*” y no desde el espectador; bajo la figura de *actriz en periodo de prueba*, estuve participando en los talleres de actuación y analizando el montaje de la obra con cada una de las escenas. Con ese perfil que tuve, la oportunidad de partir de la etnografía realizada (enero-abril de 2018) el análisis las transición que vive la nueva actriz en función de la representación de un personaje protagónico y la puesta en escena de todo el grupo teatral TUCA. Yo no estuve cuando se montó la obra por primera vez hace tres años y tampoco estuve en noviembre del año pasado cuando surgió el inconveniente que hizo que renunciara la anterior actriz que interpretaba a Ana. Estuve con el grupo en una etapa avanzada de la obra, en donde se reinventa para acoger a una nueva Ana.

Se tiene por primer aporte en este trabajo (desde un análisis parcial del proceso teatral de la obra “*Empobrecimiento Ilícito*”) mostrar la transición de la nueva actriz (Cristel) para convertirse en un personaje específico de la obra “*Empobrecimiento ilícito*” (Ana) a partir del análisis etnográfico del grupo teatral TUCA, es decir, lo que hace Cristel para interpretar a Ana.

Pregunta de Investigación Y Objetivos

Pregunta de Investigación

¿De qué manera se lleva a cabo la recreación de la obra *Empobrecimiento ilícito*, teniendo en cuenta las transiciones que vive la nueva actriz en el grupo teatral TUCA al reinventarse el personaje protagónico?

Objetivo general

Describir el proceso de recreación colectiva de la obra teatral *Empobrecimiento ilícito*, a partir del análisis etnográfico de las transiciones que viven la actriz en función de la representación de un personaje protagónico y la puesta en escena de todo el grupo teatral TUCA.

Objetivos específicos

1. Analizar los cambios y la reconstrucción de la obra teatral *Empobrecimiento ilícito* teniendo en cuenta las interacciones en el escenario, entre el dramaturgo y los actores del grupo teatral TUCA.
2. Reseñar el proceso transitorio que vivió la nueva actriz dentro de TUCA para interpretar a Ana.
3. Describir la manera como la nueva representación del personaje protagónico transforma la dinámica transicional de la recreación de la obra del grupo teatral.

METODOLOGÍA

Basado en lo enseñado a lo largo de la carrera en cuanto al quehacer antropológico, se ha realizado la descripción de la obra *Empobrecimiento Ilícito* y el análisis del proceso del montaje de la misma en su proceso transitorio de re-creación, para brindar una interpretación acerca del funcionamiento del vínculo entre el dramaturgo, los actores y los personajes que se construyen/re-construyen durante el proceso de innovación y explicar la transición de la nueva actriz para interpretar a una nueva Ana. Para lograrlo se atravesó todo un proceso recíproco con el grupo de teatro mediante la observación participante, explorando con el cuerpo la mimesis y entrenando la *apaté* (arte de engañar artísticamente al espectador) que es necesario para brindar una buena actuación.

La idea de éste trabajo es que el lector tenga más que un trabajo técnico, algo sensible acerca de una experiencia individual en el teatro TUCA. Lo que significa que existe una etnografía sensorial en el proceso, toda vez que aprovecho la experiencia que tuve como aprendiz de actriz para contar acerca del entorno teatral, de cómo me sentí y cuáles fueron las cosas que viví en los talleres grupales con su perspectiva pedagógica, que permite el performance artístico. Mostrando experiencias personales, análisis antropológico y por supuesto la perspectiva de los integrantes de TUCA.

La obra *Empobrecimiento Ilícito* gira alrededor de dos personajes: Iván y Ana; ellos también interactúan con otros cinco personajes: Natalia, Brigitte, Lucho, La Nana y Nacho. Cada personaje representa algo muy típico de las personas vallecaucanas y de las familias. Aunque, lo que se considera típico tiende a modificarse con el transcurso del tiempo, porque las sociedades son cambiantes, al igual que las personas. Por eso la obra, para seguir en repertorio, debe re-inventarse.

Lo que significa que el contenido se enfocará en la experiencia de montar una obra de teatro y no en la presentación de esta.

Para la realización de este trabajo fue necesario pasar por tres etapas: la primera fase consistió en la exploración del concepto de teatro y la antropología teatral. La segunda etapa fue la observación participante y etnografía realizada con el grupo de teatro TUCA. Finalmente, para la realización de este documento se organizaron los hallazgos que resultaron de la etnografía, se redactaron en un diario de campo ordenadamente y se analizaron esos apuntes, de acuerdo con los conceptos de la antropología teatral.

Fase 1: exploración y revisión bibliográfica

Para conocer del tema antes de ir a las tablas, primero se hizo una revisión bibliográfica sobre el teatro en general. Luego, sobre la antropología teatral y su forma de abordar al teatro. Lo que permitió un primer análisis del guion más acertado para poder contrastarlo con la interpretación actoral en el momento de ensayo de actuación. Esto en los talleres que asistí era un constante reto, el dejar de ser para encarnar otro ser o en su defecto hiperbolizar ciertas cualidades para transmitir una idea sobre el escenario.

Como la obra se está re-inventando, tuve la oportunidad de también ver los libretos anteriores, los mismos libretos de obras a los que había asistido en los años pasados, lo que me permitió ver la evolución del lenguaje en el libreto; para en esta nueva fase de metamorfosis, evidenciar la transición no solamente del actor al personaje, sino del personaje mismo reestructurando sus

diálogos, reacciones y, por ende, una parte vital de la obra: la atmósfera conceptual que se pretende transmitir al público.

Fase 2: etnografía y talleres de actuación

Las herramientas de investigación utilizadas para realizar este trabajo fueron dos: observación y entrevista. La observación fue de tipo participante y sensorial, lo que me permitió llevar el registro anecdótico tanto personal como el de los compañeros y director integrantes de TUCA, en un diario de campo, algunos temas consignados allí se desarrollarán a lo largo de este escrito. Lo que a su vez me permitió el acceso a fuentes primarias gracias al tipo de investigación trabajo de campo, en el que se desarrolló dentro el teatro (lugar de ensayo) diversas entrevistas, talleres y preguntas de técnica teatral.

La etnografía que se desarrolló fue sensorial, dado que en cada sesión teatral se trabajaba con elementos como la improvisación dramática y con expresiones no verbales, para fortalecer la capacidad de transmitir emociones, ideas y personalidades al público, obteniendo un exitoso *apaté* durante el ejercicio de actuación. Es decir, la observación participante aplicada durante el proceso de conocimiento del grupo y el proceso de aprendizaje actoral, permitieron la etnografía sensorial que es el contar la experiencia a partir de mi propio cuerpo.

Los entrevistados durante el proceso

Nombre	Edad	Función en TUCA
Harold Alberto Zapata	65	Dirección general y artística
Luz Alba	61	Actriz y dirección de utilería
Elba	46	Actriz y dirección de utilería
Cristel	28	Actriz y asesor de escenografía
Francisco	37	Actor y dirección de publicidad
Diany	35	Actriz y dirección de publicidad

Fase 3: estructuración de los hallazgos y realización del documento final.

Después de los talleres tomados con el grupo de teatro TUCA y las entrevistas a todos sus integrantes, la sistematización de la información obtenida hizo posible definir el orden en que se presentarán los hallazgos. No se pretende hacer únicamente uso de la etnografía sensorial, sino también de una observación analítica basada en conceptos antropológicos.

CAPÍTULO 1: TEATRO, ANTROPOLOGÍA Y CORPORALIDAD

En este texto el teatro se va a entender de dos formas: como proceso de socialización y como espacio. Los grupos teatrales tienen un proceso de socialización dentro del teatro, parten desde lo representativo, es decir, toman de la realidad social en la que viven, la interacción de las personas (las personas interactúan por medio de las relaciones), para imitarlo en las tablas, cuyo fin es simbólico. Ya que teatralmente se replica las relaciones humanas como la de padres e hijos, vecinos, colegas, etc. Por otro lado, el teatro como espacio, re-organiza social y culturalmente a quienes intervienen.

Para comprender el desarrollo del teatro como parte de la cultura, primero se debe exponer qué se entiende por *cultura*. Aquí se toma el concepto de *cultura* de Clifford Geertz, pues su línea de delimitación es trabajada desde un panorama que exalta lo simbólico, lo ritual y lo social. Para Geertz la cultura es un sistema ordenado de significaciones y símbolos, en cuyos términos tienen lugar la integración social. *Cultura* es el tejido social elaborado a partir de compromisos colectivos e interpretaciones de las experiencias, tanto individual como colectiva, que derivan un complejo sistema de organizaciones sociales, las cuales no siempre van a prevalecer de manera armónica (Geertz, 1973).

Las formas más explícitas de amortiguar las discordias sociales son dos: la política y la religión. La religión tiene esa capacidad “indescriptible” de involucrar al individuo desde su subjetividad, mediante el credo, la culpa, la moral, etc., para conectarlo objetivamente con la sociedad, como,

por ejemplo, por medio de un sistema de ritos simbólicos, que fortalecen los vínculos interpersonales. Por otro lado, el teatro tiene la capacidad de mostrarle al espectador mediante una *microrealidad* su cotidianidad y entretenerlo con esto, es un proceso en el cual el espectador se transforma a medida que transcurre la obra. El objetivo de este capítulo es brindar una conceptualización de la antropología teatral como un enfoque que estudia el teatro como proceso, para comprender las relaciones entre los autores de la obra, los artistas y el montaje de la misma obra teatral.

1.1 Acerca del Teatro

El teatro es un espacio de diferenciación con la vida cotidiana, a pesar de que representa aspectos sociales reales, en forma de crítica o enaltecimiento, ante el espectador. Para lograrlo, el teatro utiliza el cuerpo del actor como un medio para transmitir un mensaje, es decir, el actor mediante su expresión y corporalidad completa comunica al espectador un mensaje mediante un montaje ficticio. El teatro antropológico estudia el paradigma del proceso de creación basado en la representación social. Igualmente, el cimiento de la semiología teatral es el estudio de la organización formal la instauración del proceso de significación de los textos y representaciones teatrales desde la pedagogía. (Naranjo, 2015).

El Teatro se constituye como una estructura representativa capaz de mediar entre la realidad y el arte. La cualidad de la representación social que hace el teatro colombiano con respecto a su entorno crea unos códigos simbólicos y metafóricos, defendiendo explícitamente la libertad de expresión. Los rituales y la política son formas de resolver los conflictos sociales. El teatro es un espacio con múltiples propósitos, en el convergen plurales perspectivas que al escenificarse

brindan al público un espacio visual y auditivo para llevarlo al desahogo por medio del entretenimiento (Tovar, 2014).

Es en el momento de recepción y captación del espectador en el teatro cuando el mundo artístico se vuelve subjetivo, puede decirse que adquiere la capacidad de hablar en realidades múltiples, pues montar una situación hipotética lleva al espectador a comprender dicha situación como un suceso sustantivo y material (teniendo en cuenta que los montajes y puestas en escenas son elaboradas, con personajes cuyas historias traen a las tablas un significado ante el público). Puesto que, el artista busca en su cotidianidad ideas para poner con su creatividad un planteamiento sobre las tablas del escenario, bien sea, para divulgar e incluso dialogar con el espectador. Este, es un proceso similar al que vive el pintor cuando tiene el blanco lienzo en frente y comienza a pintarlo según lo que ve sus ojos o lo que su intención imaginativa quiere ver.

El teatro puede representar cualquier temática que se proponga, sea religioso, político, feminista, romántico etc. por ende, también se caracteriza como un espacio de trabajo y construcción de paz, cuya capacidad mengua la capacidad de destrucción que tiene la violencia o la invisibilización que produce la hegemonía. Como medio de transmisión, el teatro es una herramienta metodológica que se involucra en la visibilización, desahogo, aprendizaje y pacificación social, produciendo efectos colectivos similares a los de la política o los rituales, porque según como sea utilizado este arte y a quién va dirigido, el impacto e interpretación puede ser variada (Tovar, 2014).

Primeramente, los personajes de cualquier obra tienen que ser leídos y entendidos en clave de lo que ellos simbolizan y representan en el contexto que se desarrollan. Para lograr crear ese personaje

con toda su caracterización es necesario que el artista adquiera en la actuación el discurso, la forma del personaje de entender el mundo e interactuar con él y su caracterización psicológica, permitiendo al espectador la conexión lógica estructurada entre los personajes dentro de la escena construida a partir de una situación ficticia, sin importar si es tomada de la realidad o no.

Si bien se han presentado las crisis de “identidades culturales” o la crisis de representación porque la realidad es subjetiva, debido a la invisibilidad de *otro*, el margen entre lo real común y lo particular que se ha representado teatralmente, constituye también la problemática del sujeto. Porque el actor como artista es un *otro* para el investigador y, al mismo tiempo, es su propio otro sobre las tablas teatrales, que insiste en representar un sujeto con cualidades comunes entre él y yo, haciendo invisible la alteridad entre quien investiga, quien actúa y el actuado, es decir: antropólogo, artista y personaje (Agier, 2012).

El entretenimiento que ofrece el teatro no quiere decir que uno sea ajeno a la problemática, los artistas constantemente se encuentran comprometidos, ya sea género cómico o género trágico, o la tragicomedia, entre la obra y el público se teje una conversación para pensar, leer e interpretar, porque viendo y pensando la obra como espectadores, las personas reflexionan y se ríen. Por lo tanto, hay que denunciar, si es que quiere, pero con contenido, con estética, con forma, porque el arte y el teatro es un medio con argumento y forma.

El teatro, como se conoce actualmente, requiere de ciertos elementos: como los diálogos, el conocimiento de oratoria por parte del emisor, la necesaria transformación del artista para asumir su personaje y la convergencia de la intención comunicativa entre el dramaturgo y el actor para

transmitir un mensaje al espectador. Asimismo, el espectador debe entender el espíritu del personaje y lo que lo ha llevado a determinados actos, todo esto debe de presentarse también con un estímulo emocional que conecte al receptor con la obra, cautivándolo hasta el punto de conmoverse, independientemente de la ficción que configura la representación (Soria & Gomilla, 2013).

Pero si un grupo de actores se suben al escenario a denunciar, no haría nada distinto que el político mentiroso, saturando al espectador. Esto hace que el trabajo de los artistas sea más exigente y coherente en el contenido, temas inspirados, temas basados en una realidad y con forma, estética, el tener una puesta en escena limpia, cuyos personajes sean elaborados con una trama, personalidad e historia, que se trabajen los códigos del vestuario, la utilería, la escenografía, que enriquezca que haya una música agradable, saliendo un poco más de lo convencional con metáforas, convenciendo al público para atraerlo y contarle un relato que sucede a su alrededor.

Las emociones y sentimientos del espectador creen en lo que se está representando, acepta los estados de ánimo del personaje que fluye a través del actor, al igual que también se acepta su pasado y presente, junto a la apreciación que el personaje tenga del mundo, sin importar lo distinto que sea del mismo actor o espectador. Por esto a muchas personas les conmueve la interpretación que Will Smith hace en la película *En busca de la felicidad (2006)*, porque el actor hace creíble la ficción para transmitirla, así desconozca parcial/totalmente las emociones que ciertas situaciones, mostradas en el largometraje, causan (Soria & Gomilla, 2013).

Cuando se habla de proceso de aprendizaje en otras disciplinas distintas al teatro, a veces la experiencia del aprendiz no ha pasado por lo que el proceso le exige; no obstante en el teatro se deben reconstruir lo que cotidianamente es natural, conceptos abstractos como la ira y materializarlo corporalmente al asumir un rol histérico en una situación, mediante gritos y movimientos violentos, u otro ejemplo puede ser la tristeza como concepto intangible para hacerlo perceptible en el llanto, las lágrimas y las lamentaciones. Es decir, en teatro es muy recurrente el tema de la fragilidad de la vida, dado a que frente a los cambios que van apareciendo con los sucesos que se relatan, los personajes experimentan emociones y sensaciones que transgreden su estado normal o pacífico (Carvajal, 2015).

La extensibilidad del mensaje a transmitir debe recorrer desde el escenario hasta el espectador y requiere de la credibilidad que el actor sea capaz de engendrar en su interpretación. Por eso cuando en una obra teatral, serie televisiva o película, el personaje con el que el actor logra simpatizar cae en dificultades o tiene problemas, parte de las entrañas del espectador conmovido con los sentimientos también caen, sin importar si es caricatura o si es de carne y hueso en una obra, la empatía conecta al espectador con el personaje y la obra (Soria & Gomilla, 2013).

Lo escenificado en el teatro surge de cualquier inquietud del artista/director con respecto a la realidad, el artista se encarga de transformarlo en una historia por contar para comunicarse con el espectador. Al expresar dicha inquietud, no todo se queda en la ficción, pero tampoco se convierte en una réplica exacta de la realidad, por lo tanto, debe de tener una razón de ser para estar escenificado en las tablas. Es "*la magia*" de hacer más con la realidad social que solamente contarla, porque los noticieros pueden hacerlo. El teatro tiene la capacidad de generar un

entretenimiento sano y pasa por arte precisamente por la belleza y la capacidad de los actores de encarnar en cuerpo y discurso a una *otredad*, que puede ser una persona cercana, una persona ficticia e incluso él mismo enfrentando cualquier situación.

Cada relato, cuando es llevado a las tablas del escenario para el público, procede a recitar una perspectiva de la realidad que se inspira. Todo aquello que necesite hacerse explícito en las tablas para transmitir una situación, el actor debe incorporarlo en sus expresiones, repitiéndolo hasta hacerlo natural para el espectador. El instructor no enseña directamente el arte de la actuación, es el actor u aprendiz de actor quien asume con su cuerpo y discurso la situación que el instructor quiere ver (Carvajal, 2015).

La estructura de la obra teatral transmite un contenido y un mensaje, sea explícito o implícito al público, ejerciendo el arte de expresión por medio del cuerpo y el espacio, recreando ciertas metáforas por medio del lenguaje. El cuerpo real que es el actor (una persona física), se moldea sustancialmente a la figura del personaje (un ser hipotético), lo que hace posible contar la misma historia mil veces en el escenario así los actores cambien. La interacción humana que propone el teatro es efectiva cuando los sentimientos y emociones ficticios, interpretados por el actor, logran alterar la psique del espectador conectando por medio de la empatía (Soria & Gomilla, 2013).

Cuando se crea una obra con sus respectivas escenas, diálogos y personajes, el propósito buscado en la narración debe de tener un mensaje claro que conecte al público con la obra, que la haga llamativa, rentable como tema de conversación, recuerdo, análisis o reflexión después de la obra; de lo contrario será una obra que muy posiblemente *se condenará automáticamente al fracaso* y

al olvido, pues el discurso tiene que fascinar al receptor para que sienta que *valió la pena* haber invertido su tiempo y dinero al asistir a esa obra.

El poder de manipular las emociones del público a partir de una obra las adquiere el actor con su experiencia y con la encarnación del personaje bajo la absoluta certeza de que el actor se apropia del personaje, abandonando parte de sí mismo durante la interpretación; esto es lo que en teatro se denomina como la adquisición del alma de la figura ficticia sobre el cuerpo real (Soria & Gomilla, 2013).

La escena que se trabaja sobre las tablas teatrales es una situación de la vida real, sea en la esfera social o íntima. Por eso, la navegación a través de la obra a veces es contradictoria y confusa, porque la vida cotidiana lo es, con sus respectivas formas y símbolos, las actuaciones que se presentan ahí también deben de ser polémicas, a veces confusas, pero más que nada creíble en términos de retratar la realidad, puesto todo parte de que el mundo es un espacio performativo en lo que se refiere a interacciones sociales (Pallini, 2011).

1.2 Elementos del teatro

En este escrito se distinguirán tres elementos fundamentales del teatro, para entenderlos mejor: el escenario, el actor/artista y el público.

- Escenario

El escenario debe entenderse como espacio virtual de interacción humana, pues la narración está tejida por un código simbólico —como son los trajes o las figuras que imitan objetos reales— y

una representación dramática que buscan transmitirle al espectador una idea acerca de cualquier tema real, mediante la abstracción metafórica. Esa re-creación escénica se encuentra directamente relacionada con la capacidad del elenco actoral de abstraer atributos reales de una situación u objeto, para adjudicarle características u atributos imaginarios. Con la cualidad simbólica que tiene el teatro, el actor compone su configuración expresiva imprimiendo —por medio del fingimiento emocional— las hipotéticas situaciones en los escenarios. Permittedole al espectador más allá de conectarse e interpretar la obra, asociarla con su realidad o con otro referente literario u artístico. Es decir, se exterioriza la posibilidad de que la obra presentada tenga un antecedente intrínseco, sea material o intangible. (Soria & Gomilla, 2013).

En las expresiones teatrales que asume la persona cuando actúa, y que hacen parte del arte, el actor debe captarse siendo diferente al individuo que es fuera de la escena, al estar simulando una vida cotidiana sobre las tablas. En el escenario todo lo que ocurre está en función simbólica, es decir, sobre las tablas se re-crea una atmósfera social, política y cultural, el elenco actoral presenta ante el público una situación, cuya trama se irá desarrollando a lo largo de la obra teatral. Así, asevera la existencia del personaje como cierta cuando lo está representado. Su estructura actoral debe de ser coherente entre la realidad cotidiana verdadera y la construida por el autor y el actor teatral. El actor para interpretar a su personaje debe transformarse por medio de sus gestos, comportamientos, locuciones, trajes y demás formas que materializan la imagen o papel exigido en la obra que él presenta, con el fin de penetrar lo que el observador interpreta, y alcanzar el propósito de vivir y transmitir todos los aspectos del personaje. (Carvajal, 2015).

- Actor

El actor, al desencadenar a su personaje, hace un trabajo progresivo, de tal suerte que, en la práctica para obtener la espontaneidad de apariencia de fe, vida social e ideológica, para que la realidad que señala al actuar contraste con lo simbólico de la obra teatral. Tiene que entrenar sus expresiones, lo que hace debe magnificarlo, jugar con la exageración sin caer en la *sobreactuación* o saturación del personaje encarnado. El actor es un individuo cuya flexibilidad de valores, estilo, atributos y características —que le son propios en la sociedad en la que vive— le permiten ser otra persona particular (Esquivel, 2014). Por ejemplo: Mario Alfonso Moreno (Q.E.P.D.) en su círculo social y entorno era él mismo como persona con su carácter y hábitos, en sus interpretaciones como actor al encarnar a *Cantinflas*; a lo largo de su carrera cinematográfica Cantinflas vivió muchísimas situaciones ficticias pero basadas en la realidad mexicana y latinoamericana. Así, por medio de sátiras, humor, y situaciones pintorescas en donde el artista, a través de sus más de 30 películas, desarrolló micro-relatos con la finalidad de entretener, pero haciendo también duras críticas al sistema político, económico y la corrupción. Cantinflas va más allá del chiste y de la situación hipotética para exponer problemáticas graves de la sociedad, sin caer en lo fastidioso del típico resentido que no hace más que criticar sin aportar.

El actor no tiene ataduras en la representación teatral, cuando se lanza a comportarse fluidamente como lo que quiere representar. Entonces, si el personaje creado tiene la cualidad de ser extrovertido, debe mostrarse alegre, abierto y dinámico. Es decir, después de que el actor entiende el personaje, su carácter y lo memoriza, imprimiendo el sello individual de lo que pretende mostrar en el performance, el personaje vive el momento del aquí y el ahora cuando el actor lo representa con naturalidad o fluidamente en el escenario (Esquivel, 2014).

En el contexto social —real— las personas son actores y se construyen a partir de ese contexto, ya que emprenden acciones en su cotidianidad desde su *rol* e *imagen*, para hacer parte de una interacción colectiva. Por tanto, ese proceso interactivo sostiene unos vínculos, con unas constancias o comportamiento normalizado, componiendo una *personalidad* de la persona con respecto a su ambiente y la sociedad a la que pertenece. Otra forma de lograr la perfecta actuación del personaje es desconectarse del entorno y de todas las características que el actor posee como persona única. Independientemente del desprendimiento cultural que debe asumir el actor para poder interpretar a cualquier personaje en cualquier contexto, las experiencias, ambientes y recorridos que ha experimentado el actor, es un saber que también se hace tácito en su entrenamiento actoral. Esto implica que la *reelaboración de la espontaneidad* del actor debe de tener una relación complementaria con el proceso de aprendizaje y con la personalidad del actor, para incorporarse, a su segunda naturaleza que es su respectivo personaje (Carvajal, 2015).

- Mimesis, Espectador, Apaté y Katharsis

Para Aristóteles el arte teatral, como la épica, la poesía trágica (tragedia) y la comedia se cimientan a partir de la simulación del actor para representar un personaje mediante la voz, el cuerpo, el ritmo corporal (movimientos corporales, gesticulación facial, forma y velocidad de la respiración, etc.), produce la *mimesis*; que se compone de la figuración visual y auditiva. El actor debe lograr una configuración coherente con su cuerpo y mente para lograr interpretar su personaje, es decir, si quiere transmitir tristeza el actor debe pensar, sentir y darle cuerpo a ese sentimiento, tiene que llorar si es posible, simular una lamentación por algo que ficticiamente le duele, para que el personaje se exteriorice.

La *mimesis* es un elemento conceptual que el actor ejerce durante la actuación para darse a entender como un *otro* en una situación hipotética. Figurativamente, la *mimesis* puede ser entendida más como una analogía actoral que toma un punto de referencia, sea un rol, tipo de persona, un animal o cualquier cosa que pueda calcarse en la actuación, para que esa imitación actoral produzca un aprendizaje en el público durante la obra. En el teatro, cuando el actor logra hacer *mimesis* de una persona singular, el público puede entender la referencia que el artista pone sobre las tablas sin dar directamente el nombre, puede ser por medio de una frase muy utilizada por la persona referida, alguna costumbre, algún “tic”, e incluso en su vestuario y forma de manejar su cuerpo. Entonces el actor camaleónicamente asume a su personaje en el escenario, convirtiéndose en un espejo de la realidad cuyo reflejo son las situaciones que transmite y que el público asume como real; creando precisamente esa ilusión “camaleón” a su espectador; es decir, el camaleón cambia de color dependiendo del objeto por el que atraviesa y la circunstancia de peligro o no. Asimismo el actor ejerce su *mimesis* dependiendo de la obra, su personaje y situación (Aristóteles, 1974).

El cuerpo-mente del actor es un instrumento poético transformado para apreciarse como arte; sin embargo, ese mismo actor también tiene de su cuerpo un instrumento cuerpo-mente que se encuentra automatizado en lo cotidiano, igual que cualquier otra persona. Las transformaciones, metáforas y cambios que el actor debe de ejercer en el escenario para darle vida al “otro” durante la obra teatral, requiere de esa fusión de cuerpo-mente entre lo automatizado, para no hacerlo irreal, y lo cotidiano, para hacerlo creíble (Aristóteles, 1974).

La experiencia emocional que el espectador vive a partir de lo representado sucede porque los personajes teatrales tienen una vida psicológica, esencialmente relacionada con las situaciones que representan. Esa exposición de la psicología y el carácter del personaje logran la conmoción en el espectador cuando en la representación de esas situaciones ficticias, reflejan diversas condiciones humanas que pueden ocurrir en la realidad de la cotidianidad. Haciendo que el espectador no sea un actor ajeno a esas situaciones, entonces ocurre el involucramiento emocional del espectador, porque es consciente de que él puede vivir eso e incluso puede auto reconocer que ha vivido lo que el escenario teatral le está representando. Con esto la expresividad de actor en conflictos interpersonales, como sucede en la tragedia, logra la interacción de la conjetura hipotética tanto del autor como del público por medio de la obra representada; requiriendo una secuencia emocional que encamine al actor hacia una interpretación entendible y aprendible con la activación emocional que dicha interpretación psicológica de un personaje pueda transmitir (Soria & Gomilla, 2013).

Cuando se presenta una obra basada en hechos reales ante un público receptor se comparten unos episodios que fueron parte de una historia común para el espectador, traduciéndose en un aprendizaje a partir de lo trágico mostrado en la obra como modalidad de enseñanza que alimenta la experiencia del colectivo auto-conocimiento (Galfione & Santucho, 2008). Por esto el teatro también se consolida como un medio de conciliación social, un tejido que construye memoria histórica a partir de sus representaciones artísticas.

El propósito de llevar a las tablas una interpretación de una parte de la cotidianidad social del espectador, es lograr que quien observa pueda identificar lo que el personaje representa, o mejor a

quien representa, en diferentes aspectos de género y cualidades, es decir, que las representaciones artísticas teatrales sean de universal entendimiento. Significa que las escenas producidas por el actor, al meterse en el personaje, sean interpretadas por el público de tal suerte que identifique claramente a quien se representa en la obra. Se trata de que el observador (público) diferencie y tenga conciencia de que lo que el actor trasmite a través del personaje, que obedece a una representación paralela a la cotidianidad social, y ese tercero fiscalizador tiene la posibilidad de diferenciar la realidad de lo que se representa mediante la actuación, pero no se puede negar que existen actores y actrices de tal grado de profesionalismo, que despiertan en sus espectadores sensaciones sentimientos, tales que en ocasiones algunas personas les cuesta dificultad establecer que el personaje no es el actor que este simple y llanamente lo encarna (Carvajal, 2015).

El espectador se siente atrapado por la obra cuando comienza a involucrarse emocionalmente con las situaciones que el personaje enfrenta durante la obra. Cuando el público sufre o disfruta de la obra, significa que la representación teatral fue lo suficientemente creíble para generar emociones reales mediante un relato ficticio. Ahí ocurre lo que se conoce como *Ápate* que es ese engaño que el actor mediante sus artimañas, trucos y mimesis, enajena a su espectador produciéndole una conmoción que afecta el juicio y la razón, pues sin recaer en la locura, el *Ápate* que hace el artista mediante una invención de sentimientos inexistentes, logra que el espectador experimente como reales (Aristóteles, 1974).

El teatro continúa sustentándose de las bases del teatro clásico entendido por Aristóteles como la unidad temporal y espacial, establecidos en la *Poética*, que dirigen al espectador por medio de la continuidad psicológica del personaje a un involucramiento emocional con la obra. Dado a que es

imposible transmitir la obra sin referirse carnalmente a las emociones de los personajes, el desarrollo de los personajes debe ser coherente al desarrollo con la acción situacional. Como resultado de la belleza que puede obtenerse en la armonía entre entorno, contexto y personaje, mediante la comprensión del ajuste dramático de los personajes entre sí, bien sea como individuos o en sus interacciones. Del disfrute de la obra está vinculada desde el conjunto de la trama con cada episodio y personaje surge la *katharsis* del espectador por medio de una purificación espiritual, mental, emocional y corporal, manifestada sincrónicamente con las alteraciones anímicas que la obra pretende causar en el público (Soria & Gomilla, 2013).

1.3 Antropología Teatral

La antropología teatral es el estudio interno del teatro (entendido como un espacio de representación e interacción) y se encarga de analizar la manera en que un grupo de personas reconstruyen realidades mediante la representación artística, a partir de lo que ellos perciben de la sociedad. El teatro para la antropología teatral funciona como un espacio y agente, capaz de reproducir analogías de situaciones y reconstruir microsociedades ilusorias, para mostrarlo en el escenario. Con esto la antropología y el teatro se retroalimentan en lo que respecta de análisis y estudio social (Naranjo, 2015).

El campo de investigación de la antropología teatral se caracteriza por ser empírico, ya que desde la pedagogía y la práctica actoral la disciplina fundamenta su marco técnico y conceptual. Esto quiere decir que se centra en la correlación de actor y teatro, a partir del proceso que tiene el actor en su capacidad de aprender, para luego analizar los principios generales de la práctica actoral en el proceso de re-creación colectiva teatral (Barba, 2009).

En el concepto de Victor Turner (1960) conocido como *Drama social*, se sostiene que los ritos de paso tienen intención, poder y efecto sobre los asistentes, participantes o el espectador. Dado a que la representación artística ayuda a comprender significados ocultos, las rupturas, conflictos e inconformidades sociales, permite identificar la coyuntura de los problemas, basado en principios estructurales en donde coincide lo natural y lo ritual. El teatro conecta lo biológico con lo cultural, ofreciendo una reestructuración colectiva a partir del arte. Las tradiciones culturales, como los rituales, el arte y el teatro, crean vínculos sociales para reconciliar y pacificar a quienes han tenido conflictos, creando un ambiente simbólico que tiene un gran impacto sobre lo real. Es decir, el carácter emotivo que tiene el arte —sea desde la pintura, la fotografía, el teatro, la poesía, la danza, la escultura, etc.— armoniza los enfoques individuales, que son diferentes, menguando la capacidad destructiva que tiene la violencia causada por la intolerancia entre distintos intereses (Tovar, 2014).

El marco que rige el análisis que estudia la antropología teatral desde el proceso de composición de la obra teatral, además de la pedagogía actoral, incluye la compleja relación entre el conocimiento formalizado (técnica y teoría), el proceso informal de aprendizaje (que es a nivel personal de cada actor), y la aculturación del actor, para hacer creíble y factible la transmisión del saber, bien sea ese saber cómo personaje y su entorno (Carvajal, 2015).

La antropología teatral se desprende del análisis en lo que respecta a la creación de espectáculos teatrales, como al entrenamiento y la formación del actor. Ambos son abordados desde sus principios prácticos, teóricos y pedagógicos, en lo que respecta al proceso de producción teatral. Puede decirse que la antropología teatral tiene tres comportamientos: como disciplina empírica antropológica, como práctica teatral y como disciplina teórica y pedagógica (Díaz, 2007).

Las investigaciones teatrales se enfocan en la escenografía, la semiología, las técnicas actorales, las puestas en escenas, la recepción del público, etc. Cada uno tiene una disciplina que las estudia a profundidad. Una de estas disciplinas es el etnodrama, que estudia las características y estructuras que se representan en el teatro, desde el contexto que se originan, bien sea desde el ritual, la religión, la política, etc. También está la tetralogía, que es la disciplina encargada del estudio del teatro en el amplio sentido de todas sus esferas, bien sea desde el montaje teatral, metodologías, manifestaciones, hasta la presentación de la obra y todo lo que ocurre al rededor del teatro. Todos son tomados por la antropología como herramientas, e incluso los estudios antropológicos relacionados al teatro, como la antropología sociocultural, para comprender la pre-expresividad (habilidad de ser espontáneo en un contexto ficticio y creado artificialmente) con sus propias categorías y conceptos formulados (Naranjo, 2015).

La antropología teatral como disciplina empírica, maneja las tensiones circunstanciales duales de lo que se conoce como localidad y globalización, o como centralidad y periferia. Sin embargo, todo lo que parece tan autóctono y a la vez universal, retiene en el teatro la idoneidad de representar la realidad con valor artístico, liberando parcialmente esa estructura binaria occidental. El teatro le da a la antropología “microsociedades” con su propia cultura transnacional capaz de trascender límites sociales, geográficos y culturales, para quebrantar ese modelo binario, en abstracciones como el interior/exterior, acción/pensamiento, gesto/palabra, etc. (Díaz, 2007).

A su vez, la antropología teatral toma elementos de la etnoescenología de manera más técnica para estudiar las prácticas culturales los aspectos que el actor trabaja en sus principios técnicos para llevar a cabo la interpretación de un personaje. Vale la pena hacer una metáfora de los elementos del teatro para ampliar la premisa anterior: es posible entender al **autor/director** teatral como un

emisor que crea un mensaje con un contenido de ideas. Ese emisor teatral utiliza al **actor/artista** como un medio para la representación física de su mensaje. El mensaje del autor es la **pieza teatral**, en ella están expuestas sus ideas. Finalmente, el receptor de las ideas contenidas en la obra teatral (como mensaje), es el **espectador/público**.

Con esto, el análisis de la antropología teatral toma en cuenta el proceso interno (todo lo que existe previo a la presentación al público) en donde el autor como un agente emisor durante la creación de la pieza teatral, le exige al actor/artista (que es su medio) una transformación psicológica y performativa a nivel individual y grupal para poder hacer posible la representación de la obra. Tanto el emisor como su medio tejen una representación por medio de la mimesis (arte de hacer imitación), transformándose conjuntamente ellos como personas y al libreto teatral de la obra (mensaje), para que el espectador reciba el resultado. En resumen, la antropología teatral se encarga de estudiar al ser humano en su momento de representación teatral, a nivel tanto biológico (estudiándolo desde su cuerpo) como sociocultural (analizando su contexto), examinando cómo el actor se enfrenta a su propia identidad y asume otra que en parte lo puede representar como individuo, el actor se reinventa con cada personaje, dependiendo de la personalidad que le toque asumir, a veces el actor aporta características de su personalidad a su personaje, y otras veces, el actor deja a un lado su individual personalidad para encarnar su personaje (Naranjo, 2015).

La Antropología teatral ha conseguido apreciar el logro que tiene el actor en lo empírico de su oficio como artista, ese actor a lo largo de su carrera ha venido personificando distintas identidades o sujetos que pasan por su cuerpo. Para Michel Agier, el actor es un ser descentralizado en sí mismo, que deja a un lado sus propias polémicas, parte de su psique y su individual perspectiva sobre su orden cultural, para tomar consciencia de los imaginarios en la circulación de saberes que la globalización produjo, y ser capaz de demostrarlos. Por ejemplo, una actriz colombiana que se

llama Carla interpreta en una obra teatral a dos personajes gemelas Margareth y a Christine. Los personajes ficticios físicamente idénticas, pero con personalidades muy diferentes, en la trama, ambas mujeres nacieron y crecieron en España, posteriormente Margaret se fue para Canadá y Christine para Francia. La actriz Carla debe descentralizarse de su propio contexto, es decir, Carla debe dejar de ser ella misma (dejar su identidad como colombiana Carla) para asumir diferencialmente los papeles de sus personajes, con los acentos, formas de ver el mundo y actuar de Margareth y Christine. Un segundo descentramiento del actor tiene como eje de observación las fronteras, cuya reflexión permite los espacios intermedios para modificar el orden identitario en el actor y asumir el del personaje, es decir, la Carla que interpreta a Margareth debe ser distinta a la Carla que interpreta a Christine. Finalmente, el tercer descentramiento permite comprender el cambio con sus respectivos movimientos mientras ocurren, ya que privilegia el accionar del sujeto superando la individualidad del mismo (Agier, 2012).

A pesar de que el espectador o el público receptor de la obra es un elemento hace parte de la interacción que ocurre en el espacio del teatro, y que la antropología teatral a veces también se comporta como espectador, el análisis de la antropología teatral no se queda en la reflexión del resultado de la obra. El enfoque de la antropología teatral es el proceso del actor como artista para recrear el performance sobre las tablas, es decir todo el desarrollo creativo, técnico y conceptual del teatro desde el inicio (Naranjo, 2015).

La actuación es un arte que no se enseña, sino que se aprende, lo que significa que la antropología teatral escudriña en la pedagogía actoral la re-creación de un contexto para que el actor reaccione, se apropie de las habilidades necesarias y transmita un modo de pensar y comportamiento al asumir su respectivo personaje. Una clase de actuación no consiste en que el aprendiz sea instruido por su

profesor para que aprenda a expresar tristeza, alegría o enojo, sirve para exteriorizar y maximizar lo que ya se sabe hacer en la vida cotidiana. El oficio de actuación requiere de apropiarse del personaje física y psicológicamente, y del cómo ese personaje interactúa con el contexto teatral, ya sea dentro de las tablas o con el público que asiste, equilibrando la dinámica cotidiana de la sociedad y los aspectos que se quieren hiperbolizar en la representación teatral (Carvajal, 2015).

El actor, para lograr un exitoso *apaté*, debe transformarse en el personaje. El actor es como un recipiente cuyo contenido son las personalidades que puede interpretar. Algunas veces el actor como recipiente de un personaje debe cambiar su forma, sea por medio del disfraz o el cambio corporal (subir/bajar de peso, cambio de cabello, pintarse la piel... etc.), como recipiente el actor siempre va a ser un medio para llevar algo. El contexto que los actores recrean en el espacio teatral, sea durante los ensayos o durante el show, debe dar cuenta de una microrealidad creíble. Esa microrealidad se construye tanto individualmente cuando el actor asume su personaje, como grupalmente cuando todos los personajes interactúan entre sí para mostrar unas relaciones y un contexto.

A diferencia de otro tipo de estudios teatrales y de otras antropologías, la antropología teatral no se autoproclama como ciencia, a pesar de compartir los trabajos de campos empíricos, la comprensión teórica y técnica de los actores en diferentes culturas para luego compararlas; se podría decir que también comparte ciertos aspectos de la antropología social y la antropología cultural, sin embargo, la eficacia actoral en el artista es la vocación de la antropología teatral (Naranjo, 2015)

Vale la pena mencionar que la antropología teatral se caracteriza porque su método de estudio encadena diversos elementos etnográficos y de comparación transcultural, para comprender los

principios técnicos de los actores³ en diferentes culturas. La antropología teatral solamente se centra en el proceso de interpretación de la obra teatral, cuando la obra llega al actor, reflexionando sobre los conceptos ideológicos y dimensionando lo que se presentará al espectador. Es decir, estudia al actor en su formación artística, que hiperboliza la realidad social de un determinado contexto. La antropología teatral no se puede caracterizar como un estudio directamente a lo social, porque el teatro es su objeto de estudio. Sin embargo, el teatro al estar inspirado en los acontecimientos sociales reales, bien sean cotidianos, emblemáticos o extraordinarios, la antropología teatral termina estudiando indirectamente a la sociedad que se representa en el escenario (Naranjo, 2015).

1.4 Corporalidad

Desde tiempos remotos el cuerpo humano ha sido utilizado como instrumento de utilidad para la cultura social. A medida que van cambiando las culturas, también se ha cambiado la noción del cuerpo y la belleza de este mismo. El cuerpo, bajo una perspectiva artística, se revela como un elemento bello digno de admirar o como un elemento no tan bello que se debe retractar y/o corregir, por ello, al cambiar las corrientes de arte y pensamiento que observa el desnudo humano, se transforma la perspectiva y la finalidad de este.

El cuerpo en el teatro es el elemento que transmite una intención, crea un contexto mediante la actuación y el performance. La psicología del ser humano se exterioriza a través del cuerpo, ya que el cuerpo sufre todos los excesos anímicos de la persona. La perspectiva artística entre el

³ Entiéndase este actor como el artista que, sobre las tablas, interpreta un personaje.

cuerpo y el espacio teatral componen una cosmovisión del canon corporal y su relevancia en la sociedad. Es decir, el cuerpo para la representación de un personaje, funciona como una base física que sujeta al individuo a la socialización, también abarca lo socio-cultural en elementos como vestuario, posición, rol e incluso identidad, pues el cuerpo es la herramienta física y palpable del ser humano para ejercer sus acciones (Pérez, 2000).

El actor, con su cuerpo, debe esparcirse por todo el espacio, interpretando a su personaje en su forma de hablar, caminar, respirar, en la mirada y cada gesticulación facial. Pues a través del cuerpo se representa el arte y la fecundidad. El cuerpo, como el recipiente de las emociones y sensaciones del ser humano, y por medio del performance corporal, produce la individualización del sujeto, para luego constituir la convergencia entre lo social y lo contextual.

La acción performativa del actor se constituye mediante el hipotético modo de ser del personaje, a través del cuerpo del actor. El cuerpo-mente del actor sobrepasa su condición biológica e individual, para asumir el personaje ficticio, entonces, las acciones sobre las tablas del teatro no están regidas sobre el actor sino sobre el personaje. Por ejemplo: si Gabriela encarna a Chiara y Wilson encarna a Lester en el escenario, tanto Gabriela como Wilson deben desprenderse de su personalidad para interpretar una situación ficticia. Entonces si en medio de la trama Chiara le pega una cachetada a Lester, Wilson no debe de enojarse con Gabriela, ya que la representación que ambos hacen con sus personajes, seres alternativos a su identidad, no debe de afectarlos a ellos como individuos, ni como compañeros (Carvajal, 2015).

El cuerpo vestido exterioriza las dinámicas de representación social, en el caso de Occidente: un ejemplo es el dominio del cristianismo como guardián de los aspectos culturales determina de

manera tangente los comportamientos individuales y sociales, a partir del género y de los roles, utilizando métodos como la discriminación en el traje, el vestuario como norma social.

Como construcción social la ropa también es vista como signo de identificación de las personas, pues dependiendo de lo que se use así mismo será visto y representaría a partir del vestuario el estatus socio-económico al que pertenece y actividad que se desempeña. Por lo tanto, el cuerpo vestido crea una identidad limitada, lo que significaría que el actor necesita de un traje para también interpretar a un personaje. Por esto, ver el cuerpo vestido como simulacro junto al comportamiento fingido por el actor, le otorga al vestuario un papel de representación individual a quien lo porta y también una identidad distinta a la del actor como persona, para encarnarse de un personaje vestido (Pérez G, 2000). Así, en el teatro se hace posible que un hombre pueda interpretar a una mujer o en sentido contrario, ya que es el cuerpo vestido lo que le brinda soporte y credibilidad al actor para interpretar su personaje.

CAPÍTULO 2: *EMPOBRECIMIENTO ILÍCITO*

La etnografía realizada en TUCA como “*actriz -en periodo de prueba-*” durante estos meses me ha permitido acceder a información de primera mano, y este escrito es resultado de ese trabajo de campo que hice con el grupo. Para obtener esta información lo hice mediante del método de observación participante, al mismo tiempo que aprendí de actuación, al estar sobre las tablas con los demás actores haciendo lo que ellos, improvisando y actuando. Sin embargo, realicé observación no participante cuando el elenco ensayaba la obra *Empobrecimiento Ilícito*. Estudié el teatro de TUCA por medio de mi cuerpo y las entrevistas a quienes fueron mis compañeros. La experiencia de hacer teatro permitió recoger hechos que serán plasmados a lo largo de estos dos capítulos, algunos serán contados en primera persona y otros en tercera.

Este capítulo se divide en tres partes, en la primera hablaré acerca del surgimiento y las obras destacadas de TUCA. En la segunda parte relataré en primera persona algunas experiencias que tuve con el grupo de teatro, con la intención de mostrar ciertas reflexiones que surgen estando en las tablas como actor. En la tercera parte, se describirá la obra *Empobrecimiento Ilícito*, el cómo ha sido su re-creación colectiva del grupo teatral.

2.1 Algunas generalidades históricas del teatro en Colombia

Primeramente, para hablar del Teatro en Colombia, considero, necesario retornar, de manera breve y a modo de ilustración o recordatorio, a los orígenes del teatro occidental que tuvo en la Grecia Antigua. El Teatro, a grosso modo, se desarrolla a través del conjunto compuesto entre el cuerpo humano (actor) y un escenario (contexto), recreando una realidad social al usar tres elementos: lenguaje, símbolos y metáforas, llevan al artista y al espectador a comunicarse de una manera muy particular, que pasa desde la apreciación de la obra hasta la participación en la misma.

El Teatro surgió como un instrumento de culto religioso ateniense para enaltecer a Dionisio, durante el siglo V AC.; cuando éste espacio de adoración adquirió importancia y popularidad en la polis, los griegos consideraron benéfico aprovecharlo para tratar temas variados como la historia, la política la ética, etc. En éstos inicios no filosóficos, sino desde el mito y la época arcaica Griega, aparece Hesiodo, considerado como el primer poeta griego, donde se manifiesta ya una problemática entre lo que es el ser humano y los Dioses, o lo divino, sin embargo, el sentido estricto de la tragedia clásica que se conoce actualmente, aparece mucho después, sin que dejen de ocurrir ciertos acontecimientos, durante las representaciones al público griego, donde se manifiesta el sentido trágico. (Arango; 1997)

Es también importante mencionar que el mito es una narración oral y que en sus comienzo no era escrito, era simplemente a través de *bardos Rapsodas*, o poetas que hacían sus cantos y la gente se daba cuenta a través del lenguaje verbal y era factible que fuese interpretado desde ese momento. La interpretación escénica para relatar el mito tenía que existir, no con toda la complejidad de lo

que se podría llamar con exactitud teatro, pero, nosotros los seres humanos somos imitadores por naturaleza, entonces, lo mínimo que se podría pensar de cuando Hesiodo hablaba de sus dioses, de los Dioses Griegos del origen del todo, es muy posible que muchos seres humanos tuvieron la manera de imitar o llevar a una interpretación esos Dioses, para hacerlo más gráfico y llamativo ante el público, igual, el lenguaje del poeta también lo manejaba así, no era el simplemente sentarse a leer, era necesario el interpretar lo que se estaba diciendo. Por lo tanto, las raíces del teatro vienen desde ese momento casi arcaico de los Griegos (Hugo Trejos, entrevista personal, 30 de noviembre de 2017).

Para bien o para mal, somos herederos de lo griego y lo romano. De una u otra forma, con las vertientes Romanas que se filtraron por toda Europa y que llegaron hasta América durante la colonización por los Españoles. Entonces, el pensamiento Griego como bien lo aprecian algunas personas, es de alguna forma la cuna de esta civilización occidental. ¿Qué es lo importante allí cuando se analiza a los Griegos? la respuesta surge como tener un espejo en frente de nosotros mismos: el vernos reflejados a nosotros mismos.

Es por las características mencionadas anteriormente, que, el Teatro se constituye en una estructura representativa capaz de mediar entre la realidad y el arte. Puesto que, el artista busca en su cotidianidad ideas para poner con su creatividad sobre las tablas un planteamiento, bien sea, para divulgar e incluso dialogar con el espectador; éste, es un proceso similar al que vive el pintor cuando tiene el blanco lienzo en frente, y comienza a pintarlo según lo que ve sus ojos o lo que su intención imaginativa quiere ver.

Lo interesante de éste recorrido entre lo griego y lo colombiano, es la manera en la que se toman los elementos teatrales, tanto en la tragedia como en la comedia, y son usados según la intención del artista y/o el director, asimismo como el aprovechamiento del espacio que ofrece el teatro en el que el artista emisor le comunica a sus receptores como espectadores, diversos temas con el fin de optimizar dicho espacio, tal como lo hacían los griegos hace más de dos mil años. En ambos contextos, el teatro se desarrolló en medio de la violencia, la hostilidad política y la intolerancia social, sin embargo, el teatro colombiano va a tener ciertas características autóctonas que serán tratadas más adelante.

De cualquier manera, se puede estar analizando a nosotros mismos desde una perspectiva antigua cuando se estudian a los griegos; pero ¿qué se puede acomodar perfectamente a una perspectiva moderna?, es decir: ¿desde nosotros, desde Colombia?. Para Occidente el pensamiento griego es una constante reiteración de lo que fue, con todos sus aportes como la política, el arte, o la filosofía griega, etc., se explica en diferentes épocas, por ejemplo: Sigmund Freud, Foucault, Shakespeare, Tomás Hobbes, Friedrich **Nietzsche**, o bien sea en cada estudioso occidental que va y bebe de ese pensamiento griego, tanto el medieval, como el moderno, como el post- moderno, deben hacerlo porque es allí donde surge esta idea de Filosofía desde lo Occidental; porque no se puede obviar que en Oriente, en otros lugares del mundo la filosofía se gestó.

No obstante, nosotros somos herederos directos de esta filosofía griega, de esta concepción del mundo de los griegos, que es muy diferente a la percepción que tenemos ahora, el moderno no puede decir que piensa como el griego, no, debido a que estamos en otro mundo, en otro cosmos, en otro contexto, pero si hay cosas que aplicamos inclusive en el lenguaje, en el lenguaje somos

herederos del latín desligarse de eso es muy difícil y el pensamiento está impregnado de todas las épocas y se reiteran muchas cosas que están originadas en el pensamiento griego. (Hugo Trejos, entrevista personal, 30 de noviembre de 2017).

Para comenzar, en la mitad de la década de 1950 surgieron las Escuelas de Arte Dramático tanto en Bogotá como en Cali, originando los primeros grupos fijos de teatro en el país. Por un lado, el primer director de la Escuela Nacional de Arte Dramático en Bogotá, que se ubicó en los altos del teatro Colón, fue el español Juan Mena y su sucesor fue Víctor Mallarino; cuyas presentaciones anuales causaron los primeros festivales de teatro (Reyes, 2016).

En un contexto violento como el que ha vivido Colombia, el teatro y su entorno sociopolítico ha tenido una relación muy estrecha, aunque no directa, es decir: el teatro no combatió la violencia en Colombia, pero sí se ha constituido en un espacio de entretenimiento crítico, que busca divulgar de manera artística algunas perspectivas de la realidad, bien sea directa o indirectamente, para impactar al espectador colombiano.

Los festivales teatrales que nacieron entre los años 1956 y 1957, le permitieron al teatro nacional un progreso y desarrollo, al relacionarse directamente con los trabajos teatrales a nivel nacional como a nivel internacional, apreciándose de una manera más conjunta la actividad escénica en Colombia. Por otro lado, pero no de manera aislada, en Cali se formó la Escuela Departamental de Teatro, que a sus inicios fue dirigida por el maestro español Cateyano Luca de Tena, para ser continuado por Enrique Buenaventura. No se puede omitir a la ya fallecida colombo-argentina gestora teatral y actriz Fanny Mikey (Q.E.D.), quien ejerció una notable labor desde los años 60 en la historia del

teatro colombiano, con la Escuela de Teatro del Distrito, actualmente conocida como Luis Enrique Osorio, que posteriormente a la fundación del Instituto Distrital de Cultura pasó a ser la ASAB (Escuela de Artes de Bogotá), teniendo entre sus programas carreras como: Bellas Artes, Teatro y Danza, acreditadas por la Universidad Distrital, también la Universidad de Antioquia, la Universidad del Valle, y últimamente la Pedagógica y la Universidad del Bosque de Bogotá, acogieron carreras de teatro en sus departamentos de estudios profesionales. Desde el año 1965 se inauguran los Festivales Nacionales de Teatro Universitario, su primera etapa tenía un propósito competitivo, cuyo objetivo era elegir grupos para el Festival Nacional (Reyes, 2016).

El Teatro Popular de Bogotá (TPB) nace en el año 1968 y se desintegra en los años noventa, fundado por el grupo de directores formados en la Escuela de Teatro de Praga: Jaime Santos, Rosario Montaña y Jorge Alí Triana, materializó un gran trabajo en giras a nivel nacional, e incluso llegó obtuvo al antiguo Teatro Odeón, como sede propia. Durante más de 25 años contó con un repertorio de obras muy diversos de autores clásicos y modernos, y de sus autóctonas creaciones nacionales cabe destacar la pieza: I Took Panamá, teatralización sobre la separación de Panamá de Colombia en 1903 (González, 2016).

En 1968 también surgió el Festival Internacional de Manizales, para grupos experimentales y de nuevas tendencias de teatro, luego se enfocaría en el teatro latinoamericano, contando con la participación de algunos grupos de teatro independientes españoles. Durante 1969, nace la Corporación Colombiana de Teatro, encargándose de las muestras de teatro nacional y organización de festivales, aún desarrolla importantes actividades del sector, al contar con su propia sede, ubicada al lado del Teatro La candelaria; Ya en 1970 comienzan las actividades del

Teatro “El Local”, dirigido por el actor, director, dramaturgo y escritor de notables calidades (Reyes, 2016).

La violencia comienza a ser retratada en las metáforas en literatura, diariamente los medios de comunicación reportaban una creciente oleada de tensión social, lo que permitió también a las metáforas como figuras retóricas literarias, ser también una importante figura teatral con la intención de producir una asociación, es decir una relación entre un concepto que se quiere transmitir pero que *no puede ser mencionado directamente* y un concepto *aceptable* que no tiene ninguna censura ante el público. En el teatro colombiano éste recurso literario se vuelve clave para comenzar a hablar sobre conflicto armado y violencia política.

Los artistas y directores de teatro, al igual que en muchos otros gremios, configuran representaciones que encarna todo aquello que en medio de la intolerancia social exige ser prescindido. Incluso, en política durante la mitad del siglo pasado los colores rojo y azul representaban antagonismo, que se revelaba constantemente con una enemistad socio-política, el rojo se convirtió en el color simbólico del Partido Liberal Colombiano y el azul en el color simbólico del Partido Conservador Colombiano, que no hacía más que traducirse en clientelismo político, polarización. Los colores constantemente metafORIZaban una identidad-oposición entre unos y otros. No obstante, en la actualidad, aunque el país continúa políticamente polarizado, los colores ya no son una insignia exclusivamente de esos dos partidos políticos, pues existen quince partidos políticos, siguen existiendo en la lógica de ser una derecha y una izquierda con unos ideales opuestos que ven el poder no como algo para gobernar justamente, sino como algo para

arrebatarse al otro e imponer sus ideologías como forma de legitimar el haberse ganado ese lugar de dominio.

Muchas veces los emblemas e iconos nacen de las metáforas y del discurso lingüístico que le da significado y sentido, se vuelve insignia cuando al verlos conllevan a interpretar una historia cuyo argumento ineludiblemente a un sujeto o una cadena de hechos. Por ejemplo si se analizara el momento histórico, en el que Gabriel García Márquez escribe “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada”, no hace falta mencionar directamente que se hace una analogía macro a la relación de los países explotadores con respecto al neocolonialismo que tienen con países explotados, o de una manera micro, ésta violenta historia hace referencia a la prostitución y la explotación infantil que algunos adultos ejercen sobre los indefensos niños que tienen a cargo. Aquí, la metáfora es un contexto ficticio con unos personajes irreales, pero sus características, discursos y personalidades trabajan momentos históricos, las obras están implícita ó explícitamente el tema de la violencia, por eso ni el autor, ni los artistas, son ajeno a esa temática de la violencia.

Lo anterior explica que el arte no siempre tiene que ser agradable y encantador, también se considera arte todo aquello que logre incomodar, que cause dolor, y conmocione al público, porque de ésta *otra manera* igualmente se educa, se logra sensibilizar a las personas al encararlas con su propia realidad, porque al sacar al público de esa zona de confort e indiferencia se puede incentivar a cambiar positivamente la sociedad, o por lo menos informarle de las paupérrimas condiciones en las que se vive.

El artista no es ajeno a esa temática de la violencia, el cantante, el poeta, el director de teatro, el actor, la mayoría porque desafortunadamente en la sociedad se encuentran personas cuyo interés no recae en el contenido sino en la forma. Si bien se puede montar una obra con contenido sacado de un determinado contexto y dirigido a apoyar una causa específica, como la denuncia de algún hecho injusto, trabajando desde el tema de la violencia con comedia y con entretenimiento, hace que el espectador no solamente disfrute, también lo informa.

Un perfecto ejemplo de lo anterior es la obra de Jean-Baptiste Poquelin, más conocido como Molière titulada “Las Preciosas Ridículas”, en donde culmina la sociedad, lo cotidiano, y la burla de lo exagerado, que en su momento logró que la gente se sintiera identificada cuando fueron a verla, la alta burguesía francesa. El éxito de la obra hizo que se saliera del escenario, porque la ficción de la historia interactúa armónicamente con la realidad que representa, dado a que las personas se vieron allí reflejadas. Entonces, surgen las adaptaciones y la obra escrita años atrás se vuelve universal y atemporal, porque el burlarse de la burguesía francesa frente a sus aspiraciones, comportamientos y etiqueta, que son insignias de la clase alta en todo el mundo, trae también implicado la denuncia de la pérdida de sensibilidad humana, del materialismo y de interés efímeros como los de las apariencias.

Como lo plantea Perea, aunque las sociedades tuvieran un contenido diferente a la hora de representar a al otro, al diferente, obedecían a una idéntica gramática discursiva, basándose en códigos imaginarios: el religioso, el de la sangre y el de la ciudadanía fragmentada (Perea, 1996: 22). De esta forma se muestra que el otro es diferente no sólo en su diversidad, sino que es directamente opuesto, antónimo y contradictorio, también se observa la violencia como modo de

encarar dicha diferencia, y la imposibilidad de superarla o respetarla para construir juntos una ciudadanía o construir una identidad nacional. El Otro se construye sólo a partir de nosotros, porque sólo así identificamos qué es diferente y que no nos pertenece. El nosotros, en este caso, se representa a través de la sangre, la sangre que es espíritu, que es la identidad partidista, identidad vivida como la única naturaleza.

Durante la década de los 80, el Teatro Nacional de Fanny Mickey adquiere mayor fuerza y reaparece el teatro de forma comercial, dejando de lado un poco las discusiones y planteamientos políticos como venían haciéndolo, esto refrescó significativamente el qué hacer en el teatro, comenzó a verse otras temáticas, desde el humor, trayendo a escena grandes clásicos como *El Rey Lear* o *Educando a Rita*, de William Martin Russell o *Trampa moría* de Ira Levin (Aldana, 2008). Para el año 1987 y 1989 se instala la Escuela de Arte Escénico en Manizales y Neiva, respectivamente. Los múltiples seminarios, muestras y encuentros afianza la urgencia de concientizar al artista sobre el contexto histórico, bien sea para representarlo o para forjarlo como sujeto social. Sin embargo, el qué hacer teatral siempre se ha caracterizado por una diversidad amplia de temas en escena, dejando a un lado los títeres y marionetas en los escenarios (Cajiao, 1992).

En la actualidad en Colombia el artista ya debe hacer el teatro es un placer estético; si bien el teatro ya no se enfoca en el misticismo ni en representar o adorar dioses, como se hacía en la antigua Grecia, el teatro en ésta época se orienta hacia temas socialmente vetados o considerados tabú, no porque sea religiosamente inmoral o satánico sino porque sociopolíticamente no es conveniente para quienes tienen el poder.

En la década de los noventa continúa la gran agitación social debido a la pelea de partidos políticos opuestos, el asesinato de Luis Carlos Galán ocurrido el 18 de agosto de 1989, luego, durante el mes de marzo del primer año de los noventa es también asesinado, en manos del Cartel de drogas de Medellín, Bernardo Jaramillo Ossa quien era candidato presidencial de la Unión Patriótica (U.P.); para abril también muere candidato presidencial del M-19 Carlos Pizarro quien era el máximo líder de las guerrillas desmovilizadas, todos estos hechos catapultaron a César Gaviria Trujillo a la presidencia de Colombia (Redacción El Tiempo, 1990).

Para estos años se destacó el teatro bogotano La Canderaria con su perspectiva del conflicto desde una visión poética y artística. Contando con personas como Hernando Parra, César Badillo y Ramsés Ramos, se encargaron de entregar al público obras crudas, fuertes e implacables al recrear estéticamente la violencia de Colombia sobre sus escenarios, el resultado fue lograr una transgresión sublime entre el arte de contar historias, encarnar personajes y el denunciar la realidad; esto logró trabajar una realidad siniestra, no para convertirla en algo bello sino para transformarlo en un aprendizaje que queda después de un doloroso proceso (El Tiempo, 2014). Sin embargo, años más tarde surgen obras con gran sutileza, un ejemplo es “El Ausente” (2013) una narración de tres hermanas cuyo padre sufrió una desaparición forzosa y ellas deciden unir los restos de su padre para realizar los actos fúnebres y de duelo. La obra se relata entre la ironía, el dolor y el humor. Se denuncia la injusticia, se visibilizan las víctimas y se recuerda que la realidad de éstas mujeres, muy parecida a la de Antígona de Sófocles, no ha cambiado aún (Archivo de memoria histórica, 2013).

La víspera del nuevo milenio estuvo llena de incertidumbre y cambios, sin embargo los conflictos múltiples y desvertebrados seguían siendo lo que más desgastaba al país. Por otro lado la crisis del fin de siglo no ayudaba a calmar las cosas, el permitido y creciente endeudamiento de hogares y empresas por las políticas monetarias eran muy costosa para la población. La devaluación de la moneda colombiana en un 30% entre agosto de 1998 y septiembre de 1999 también tuvo un fuerte impacto sobre la deuda externa (Portafolio, 2009).

Todo silencio, marcha, grito, símbolo o metáfora ha estado tergiversado por la violencia en Colombia, en este caso, es indistinguible hablar de Violencia o violencia, pues el contexto evoluciona según sus actores, pero las atrocidades, las desapariciones forzadas y la muerte de unos en manos de otros, no parecía acabar. La denigración social que vivía el país, lo hacían peligroso, el hablar era causante de muerte, figuras como la de Pablo Escobar marcaban al colombiano en el extranjero. La Nación estaba ideológicamente dividida pero temerosamente unida, la coacción no solamente era estatal, los guerrilleros, paramilitares, los carteles también sembraban miedo. Al rededor del entorno colombiano los campos se bañaban en sangre, las masacres eran frecuentes, la negligencia estatal en protección a su población no evitaban que en el fondo del río Cauca cientos de cadáveres se hundieran. Cortinas de humo, enfrentamientos y más asesinatos a sangre fría eran noticia diaria, muchos nacieron y murieron en esta realidad intolerante e impermeable al cambio. Y el arte como manifestación humana lo retrataba con frecuencia.

El contexto violento en Colombia hizo que el arte como el teatro se desarrollara con gran sensibilidad hacia temas políticos y sociales. La narrativa teatral artística es en principio ficticia, cuyo mensaje crítico incita al público hacia una reflexión de la realidad. Esa misma narrativa

recalca simbólicamente acontecimientos cotidianos, en la constante representación del otro no es posible lograr una neutralidad sociopolítica porque desde el autor, el dramaturgo, el director y el actor socialmente están posicionados con una perspectiva política muy particular, que ellos sienten y viven, por ende, sus trabajos artísticos y representaciones van a estar ceñidos a una ideología de la realidad que se le muestra al público.

La narrativa teatral en Colombia refleja una postura social, el impacto que se le quiere dar al espectador sobre la injusticia, la violencia, la corrupción y las relaciones de poder, se van a mostrar dependiendo de la posición del artista en la sociedad. Cuando el artista sube al escenario, primero está sobresaliendo por encima de los demás del auditorio, quiere llamar la atención, tiene un mensaje para transmitir, las tablas del escenario le dan voz al artista para que al mostrar su cuerpo, actúe como un agente de poder, un sujeto con visibilidad y criterio, con la capacidad de mostrar públicamente mediante la armonía y el arte una obra teatral que entretenga e informe al público.

Se escogió *Empobrecimiento Ilícito* porque es una obra que en medio de la comedia critica fuertemente la sociedad vallecaucana. Cada personaje tiene un contenido político, sin caer en el panfleto político. Se respetan todas las ideologías, *Empobrecimiento Ilícito* tiene un contenido con intención de impacto en el mensaje enriqueciendo la obra y una forma.

2.2 El Teatro Universal de Cali / TUCA

Un sábado 28 de abril de 1979, siendo las 14:00 nació el Teatro Universal de Cali, más conocido como TUCA, con 52 inquietos amantes del arte de las tablas, personas que quieren expresarse en los escenarios. Estas personas buscaban un espacio que hiciera parte de su cotidianidad para alimentar su espíritu a través del teatro.

Pasados 39 años llenos de anécdotas, innumerables experiencias artísticas, el grupo cuenta con 20 artistas fijos. Todos son profesionales en distintas áreas al teatro, adultos con más de 28 años, que le dan vida al colectivo teatral llamado TUCA cada miércoles en las tardes-noches de Cali.

TUCA ha realizado montajes de la literatura universal, las cuales han recibido reconocimiento a nivel nacional por su acertada puesta en escena, gran contenido y profesionalismo en sus actuaciones. Entre ellas entre: *“Marat-Sade”* de Peter Weis; *“El Menú”* de Enrique Buenaventura; *“El Centrofowar”* de Agustín Cuzzani; *“En la Diestra de Dios Padre”* de Tomás Carrasquilla. Algunas de las obras originales de TUCA son *“El Gran Acontecimiento”*, *“La Bella y la Bestia”*, *“Yo que voy a jaber”* y *“Empobrecimiento Ilícito”*, obras escritas y dirigidas por Harold Alberto Zapata Bonilla. Actualmente TUCA cuenta con una amplia trayectoria a nivel nacional, ha participado en diferentes giras, temporadas propias, festivales locales, nacionales e internacionales de teatro, además de funciones privadas a distintas entidades (Coomeva, Comfenalco, Contraloría general Santiago de Cali, Gobernación, Universidades, etc.).

En TUCA hay 12 integrantes fijos y 8 integrantes eventuales. Harold y su hermano Carlos fueron fundadores del grupo. Ambos son abogados un poco mayores de 55 años. Arbey es entrenador físico tiene como 58 años y lleva en el grupo 25 años, ha sido el más constante de todos. Elva y Luz Alba es comerciante están en el grupo hace 20 años, son las mujeres más adultas del grupo, ellas dos llevan la contabilidad económica del grupo. Carla y Luz Stella llevan más o menos 10 años, se encargan de la parte logística. Luz Stella es fisioterapeuta y se encarga de la parte legal en trámites protocolarios para mantener vigente el grupo ante la ley. Ellos son los integrantes más antiguos y más adultos. Cristel, Fabián, Freddy, Gabriel y Diany, son los más jóvenes del grupo tienen entre 28 y 35 años de edad y llevan menos de 5 años haciendo parte de TUCA. Todos se dedican a una actividad profesional, pero tienen el teatro como actividad secundaria y de esparcimiento, el teatro les representa un espacio de enriquecimiento intelectual y emocional, como parte de sus rutinas.

Por tratarse de un grupo pequeño, cada uno tiene un rol organizacional además de ser actores, las tareas básicas se dividen en direcciones:

Dirección general: Harold y Carlos

Dirección de Maquillaje: Diany

Dirección de Publicidad: Francisco, Freddy

Dirección de Vestuario y utilería: Carla, Elva

Dirección escenografía: Arbey y Gabriel

Dirección caja: Luz Alba

2.3 Mi experiencia por TUCA

Durante las primeras asistencias al grupo en los meses de enero y febrero pude captar algunas de las dinámicas de entrenamiento que tiene TUCA. Este es un grupo de amigos que les gusta hacer teatro, se reúnen semanalmente tres horas y media, construyen ideas, entrenan y en general como grupo permitirse perfeccionar el arte de actuar.

La primera imitación que hice sobre las tablas era la de una señora ambulante que pasa por las calles del barrio vendiendo aguacate. Harold como director y tallerista me dijo: “Cambia tu actitud y voz, ya no eres Laura. Eres la señora Mercedes, tienes 5 hijos que alimentar, ellos normalmente no te hacen caso, así que les hablas duro porque necesitas tener autoridad con tus hijos y en la calle hablas más duro porque necesitas que la gente interrumpa sus actividades, y vayan a comprarte aguacate... Tienes que convencer a la gente que no te están viendo a ti, sino a Mercedes”. En ese momento tuve un choque interior, sentí el crujido en mi voz, tenía que ser una Mercedes y demostrarlo que lo era, algo que no sabía cómo interpretar porque es algo ajeno a mí. Para mí, ese momento me recordó cuando he estado en la puerta de algún Rock-bar, el portero no cree que soy mayor de edad y me toca mostrarle mi cédula para que sepa que tengo veinte-tantos y que puedo entrar al sitio. Mis acciones, voz y expresión corporal debían dejar de ser delicadas, tímidas y discretas, para convertirme en una Mercedes que necesita llamar la atención.

En los talleres que asistí, se hicieron montajes cortos de situaciones hipotéticas, las cuales debíamos interpretar inmediatamente con espontaneidad, como por ejemplo el día miércoles 15 de febrero, el director Harold propuso transformar el escenario, es decir las tablas, en una iglesia y todos los actores debían adquirir, naturalmente, un papel para interpretar y ajustar la atmósfera de

manera dinámica, cuya intención debe de jugar entre el informar sobre la realidad social, y el permitirle un esparcimiento al espectador. Para la escena del día, algunos se hicieron los que rezaban, otro hizo de cura pidiendo el diezmo de manera sarcástica y negando que iba a tomar el dinero, otro le criticaba a los rezaderos la pasividad de estar en una iglesia sabiendo que tenía problemas en la casa, una de las chicas asumió el papel de ser la niña que llora de hambre y aburrimiento en las misas.

Yo pensé e interpreté inmediatamente a la típica señora que recoge el diezmo, puesto que es algo que he visto durante toda mi vida, al interpretarlo de manera exagerada. Comencé a meter las manos en los bolsillos de mis compañeros, lo hacía con el propósito de criticar precisamente el discurso de “donación voluntaria” que emite la iglesia en el verbo, pero que se convierte en una obligación tributaria cuando se vive la misa como un hecho social. Sin embargo, hubo un compañero que se subió a un cubo, extendió los brazos y miró hacia el piso; el director y tallerista le preguntó: “¿Usted quién es?”, a lo que el compañero contestó: “Yo soy el Cristo de esta iglesia”, pero el director le preguntó: “¿Usted cómo interactúa con sus compañeros? o mejor dicho, ¿cuál es el propósito suyo al asumir el rol de Cristo?”.

Todo lo que ocurre dentro de las tablas del teatro está en función simbólica con relación a la capacidad de abstraer atributos reales de una situación u objeto para adjudicarle características u atributos imaginarios. Las obras teatrales deben también entenderse como espacios virtuales de interacción humana tejidas por un código simbólico y una representación dramática que busca en el espectador transmitir una idea acerca de cualquier tema real mediante la abstracción metafórica. Con la función simbólica también se encadena la configuración expresiva que el actor imprime en

esas hipotéticas situaciones en los escenarios por medio del fingimiento emocional, permitiéndole al espectador más allá de conectarse e interpretar la obra, asociarla con su realidad o con otro referente literario u artístico, es decir, se exterioriza la posibilidad de que la obra presentada tenga un antecedente intrínseco, sea material o intangible (Soria & Gomilla, 2013).

En resumen, la falla del compañero que quiso hacer de Cristo crucificado fue que no tenía un propósito específico de interactuar con los demás y hacer dinámica la situación. Él solamente había pensado en ser una especie de figura típica de la iglesia, pero que no tenía finalidad, diálogo, ni interés como los demás personajes: el cura se preocupaba por convencer a la gente de que diezmar era bueno, la niña tenía el interés de llamar la atención e irse con su madre de la iglesia, la rezandera quería profesar su fe y así todos los demás personajes de alguna manera interactuaban, excepto el Cristo que hizo el compañero.

Con lo anterior comprendí que comunicar, entretener y darse a entender como artista para un público, es un poco más exigente. No se trata de hacer las cosas porque sí, o porque pueden encajar en un determinado entorno. Quien hace teatro se interesa por informar, criticar, divertir y concientizar a su público. El libreto y la obra puede modificarse mil veces sin dañar la intención comunicativa del director hacia el público, a su vez también debe de interesarse por armonizar con su escenario y grupo de trabajo, que su personaje, conversación, rol y cuerpo se conecte con el entorno que pretende transmitir, de lo contrario imposibilitaría la comunicación entre actores y con el público.

Los espectadores deben estar intrigados y motivados por la obra. Si por ejemplo, se habla de violencia, la conmoción e indignación que cause en el público puede ser uno de los medidores de éxito o fracaso de la obra, porque de no ser así, el mensaje transmitido o no fue claro, o no estuvo bien estructurado, o sencillamente no respondió a la expectativa del público receptor y espectador de la obra, como bien lo dice el director de TUCA, Harold Zapata con su experiencia en la creación de obras teatrales:

...Yo siempre he trabajado el momento histórico y desgraciadamente surge la palabra violencia, pero hay una cuestión que yo siempre he querido tener en cuenta de no caer tampoco en una irrealidad, tenemos que ser reales, que hemos avanzado, y que no quiero que caigamos tampoco en un plano del resentido.

No hay que hacer la revolución intelectual artística de todo y no quedarse en las lamentaciones, hacer arte, poner a pensar a la gente, pero subir las obras de arte a calidad, porque a veces se cae en el panfleto político. Entonces, si se cae en un discurso político, en recitar, en hacer revolución en el escenario, en hacer denuncias repetitivas y el público no vuelve. Mientras que si usted inteligentemente, didácticamente muestra los pasajes, las escenas, hay que atraer el público, hay que atraerlo y precisamente tenemos que pensar en el receptor, no golpearlo, de pronto que no se sientan identificados las víctimas, o los perjudicados, o los que los han privado de la belleza del arte... Entonces hay que atraer con una buena obra, hay gente que va al teatro y dice 2 horas y no entendí 3 horas y no es sino denuncie, denuncie, denuncie, No elevemos la calidad del arte, pongamos a pensar el público y hoy en día gracias a Dios se ha trabajado mucho la comedia. (Harold Zapata, entrevista personal, 11 de octubre de 2017)

Las estructuras de los ensayos generalmente son así: Se inicia con calentamiento de cuerpo y vos, luego se hacen ejercicios de improvisación actoral, tales como conversaciones, gestos e incluso situaciones espontáneas basadas en un estado de ánimo. El grupo continua la agenda leyendo los repartos de la obra *Empobrecimiento Ilícito*, individual o en pareja y en voz alta. Harold normalmente dirige las actividades a realizar, si es lectura del libreto él asigna aleatoriamente a las personas para interpretar cualquier personaje, si es ensayo de la obra, Harold da el número de la escena que quiere re-crear para modificarlo o pulir detalles de la puesta en escena. Después de los ensayos, se hace una mesa redonda en donde se discuten los resultados del ensayo y se agendan las actividades del próximo encuentro.

A Harold constantemente durante las clases y talleres le gusta jugar al *congelado*, consiste en estar en medio de una actuación, sea diálogo, baile, movimiento y cuando él dice “*congelado*”, uno debe de quedarse quieto, estático, sin dejar de representar lo que estaba haciendo, las expresiones faciales y corporales deben permanecer y dar prueba de lo que está pasando, así no esté en movimiento. En ese momento, todos deben de transmitir un estado de ánimo, una intención, un contexto y no debe de alterarse. Al “*descongelarnos*”, debíamos ser capaces de seguir con la situación que se estaba representando o sencillamente, cambiar de posición, situación, pareja e improvisar algo completamente distinto a lo anterior.

Muchas veces me quedaba en blanco porque no era capaz de quedarme quieta, o no era capaz de mantenerme en esa ficción durante el lapso del *congelado*. Con esta técnica y juego se practica la *plasticidad*, es decir, la capacidad de mantenerse en una situación, sin reírse, sin mirar mal, e

incluso sin alterarse por lo que otro estuviera haciendo al rededor. Pero esa plasticidad también tiene cualidades moldeables, lo que implica estar relacionado directamente con la espontaneidad, porque en los talleres se viven realidades múltiples y en ciertos momentos se responden o no a esas realidades. Por ejemplo, está la realidad del taller, la realidad que yo estoy interpretando y la realidad que mi compañero está interpretando, todas esas realidades se suman en las tablas y en ciertos momentos convergen. De la capacidad grupal en adaptarse a momentos esporádicos depende sustancialmente el montaje de una obra.

La cualidad de la representación social que hace el teatro colombiano con respecto a su entorno, crea unos códigos simbólicos y metafóricos permitiéndole atravesar la censura de manera casi descarada, defendiendo explícitamente la libertad de expresión, al hablar implícitamente de los males que azotan a la sociedad. El ser humano es una criatura llena de creencias y con la inmensa necesidad de crear símbolos, representar lo que hay en su realidad e imaginación y, sobre todo, con una gran capacidad de comprender los fenómenos desde fuera, es decir, comprender los hechos desde una perspectiva exterior, lo que implica de alguna manera que conociendo acerca de los otros -sean esos otros sociedades, personas, culturas, etc.- logra comprenderse a sí mismo. En lo literal y figurativamente los ojos siempre miran hacia afuera y comprenden con más facilidad lo que sucede afuera antes de comprender lo que sucede adentro, por eso, en muchos casos es más fácil dar consejos a otro que tomar una decisión.

Es entonces cuando el mundo artístico se vuelve subjetivo, puede decirse que adquiere la capacidad de hablar en realidades múltiples, pues montar una situación hipotética lleva al espectador a comprender dicha situación como un suceso sustantivo y material (teniendo en cuenta que los

montajes y puestas en escenas son elaboradas, con personajes cuyas historias traen a las tablas un significado ante el público), esta misma situación que está sobre las tablas a su vez reproduce un hecho existente (como por ejemplo la corrupción, la injusticia, algún robo o el maltrato), lo que significa que la realidad montada sobre el teatro se vuelve múltiple para el espectador, dado a que la dramatización, es un plano B que existe a la configuración del plano A, que es la realidad en la que se vive.

El teatro como un espacio de diálogo poco a poco lanza opiniones y crea obras con criterio político, no necesariamente tiene que ser verbal, puede ser corporal, simbólico e incluso con un simple gesto puede estar transmitiendo un mensaje polémico, lo cual le va exigiendo al espectador colombiano la capacidad de discernir su realidad, con relación a los discursos políticos, y reflexionar a partir de la obra a la que asiste mientras se entretiene.

Esto representó un gran reto para el teatro colombiano, pues se iba consolidando en un entorno violento y sus artistas, directores y todas las personas que lo hacían posible, no podían estar alejadas ni ser indiferentes al contexto en el que se encontraban, y este mismo contexto le generaba dudas, apreciaciones, pensamientos e ideas que ante las mentes de directores/artistas, era necesario y urgente ponerlas sobre las tablas escénicas. El ser directo y contundente podía traer para el artista y su familia letales consecuencias, pues la sociedad colombiana estaba enardecida con la violencia política, y no parecían posibles alternativas para disolver las diferencias.

“...Siempre he jugado con las metáforas, yo tengo en este momento en TUCA, la obra de "Empobrecimiento Ilícito, es una obra Jocosa, chistosa hablamos de los 42 municipios

vallecaucanos, de la idiosincrasia nuestra, de nuestra gastronomía y allí vamos mostrando los fenómenos, los falsos positivos, los desaparecidos, la violencia y en una forma jocosa, chistosa, lo vamos analizando, mostrando.

Entonces como artista que ha hecho análisis de mesa, talleres de actuación, puesta en escena limpia, porque se eleva a calidad de arte, porque una obra de teatro se eleva a calidad de tal cuando le trabaja la estética, el contenido y la forma, entonces yo me esclavizo en construcción de personajes, en una puesta en escena limpia y estoy trabajando un contenido que es el actual que sirvió en el pasado y que sigue sirviendo, por eso en un taller de mesa analizamos el momento histórico...” (Harold Zapata, entrevista personal, 11 de octubre de 2017).

TUCA no es un grupo que busca enriquecerse monetariamente con las obras que presenta, es un grupo sin ánimo de lucro, la finalidad es de entretenimiento tanto para los integrantes como para el público espectador. De hecho, todos los integrantes tienen actividades principales distintas que no están relacionadas con el grupo, esto le otorga a TUCA una suerte de ser un espacio de escape a la rutina de cada integrante y aunque tiene la ambición de crecer artísticamente, entretener y expandir más su público, no existe esa urgencia ni dependencia directa con el grupo.

2.4 La producción teatral en TUCA: *Empobrecimiento Ilícito*

En el año 2014 Harold inspirado por el contexto vallecaucano en el que vive, creó la obra teatral *Empobrecimiento Ilícito*, abordando -desde la comedia y los diálogos de *doble-sentido*- la historia sobre dos familias vecinas, tradicionalmente poderosas, muy allegadas, que están en bancarrota y en medio de una propuesta de matrimonio para unirse, tienen una fuerte disputa por unas tierras llamadas “Las Esperanzas”. Durante la discusión por legitimar a qué familia le pertenecen “Las Esperanzas” mencionan algunas cosas típicas alrededor de lo icónico del vallecaucano que han hecho juntos. A su vez hay una ridiculización de ciertas características sociales como la noción de estratos socioeconómicas, la burocracia en las haciendas azucareras, el matrimonio, el ideal femenino de casarse, la competitividad, etc.

La obra *Empobrecimiento Ilícito* gira alrededor de dos protagonistas: Ivan Garcés y Ana Borrero, ambos son los que dirigen financieramente a sus familias. También interactúan con otros personajes secundarios: Nathalia Borrero, Brigitte, Sinforosa, Lucumí, Lucho Borrero, Genoveva, La Nana y Nacho. La familia Garcés y la familia Borrero son grandes terratenientes vallecaucanos, dueños de ya no tan prósperos ingenios azucareros, pues por distintos motivos y malos negocios, ambas familias se encuentran en quiebra y ante la sociedad seguían aparentando un estado financiero solvente para conservar su estatus, negándose a abandonar la vida a la que están acostumbrados.

En la familia Borrero hay tres hermanos: el mayor es Lucho, Nathalia y Ana Borrero es la menor. Lucho es un hombre de contextura delgada y alto, su personalidad alegre, desordenado, des

complicado, cuyo gusto por la fiesta y alcohol lo han llevado a la quiebra, porque nunca ha medido lo que gasta. Como nunca aprendió a administrar lo suyo, no lleva el control sobre las cosas de la casa y con frecuencia su herido varonil orgullo lo reclama.

A veces parece un poco confuso la situación de Lucho con respecto a su hermana menor Ana. Sin embargo, quienes interpretan esos personajes son conscientes de lo contradictoria e incluso irónica que puede llegar a ser la vida. En el escenario Cristel cuando encarna a Ana es dura, crítica y reprocha muy autoritariamente a Arbey quien interpreta a Lucho; aunque, dentro de las dinámicas del grupo durante el ensayo de la obra y el ayudarse mutuamente, Arbey por tener más experiencia que Cristel, normalmente le hace observaciones a Cristel sobre sus movimientos o gestos dentro de las tablas. En el mismo espacio performativo que converge TUCA hay dos tipos de interacciones entre los actores: la relación que tienen ellos como compañeros y la relación que tienen ellos interpretando a sus personajes dentro de la trama de *Empobrecimiento Ilícito* y el reto de hacer teatro es que ambas sean auténticas y creíbles (Pallini, 2011).

Natalia Borrero es una mujer enamoradiza, que oculta su embarazo pues no sabe quién es el padre de su hijo, mantiene muy sensible por su estado de gestación; a pesar de todo también es muy coqueta, algo ignorante en el negocio de la familia y en las demás cosas en general. Finalmente, Ana Borrero es la hermana menor, autoritaria, egocéntrica, es la única que tiene estudios universitarios, su fallecido padre don Vicente Borrero de la Espada le forjó un duro carácter para que asumiera el control sobre las cosas de la casa y los ingenios azucareros de la familia. Hay un miembro de la familia que lo mantienen oculto y es Nacho, un personaje con un trastorno genético

de tipo físico y mental que le genera problemas de vida, la familia lo considera como una equivocación de la naturaleza y una carga que deben esconder a la sociedad.

Los Borreros tienen varias personas que les sirven, están la Nana, Brigitte y Genoveva. La Nana es una señora sumamente devota con la familia Borrero, es la confidente de la familia, con unos ochenta y tantos años, tiene una hija desaparecida llamada Eulalia y su nieta es Genoveva. Brigitte, es un hombre joven afeminado y abiertamente homosexual, es el entrenador y profesor de baile de Ana, frecuenta la casa Borrero y conoce de los líos que hay en ella, es la persona que Ana más “tolera” y a quien menos trata mal, es lo más parecido a una amistad para Ana. Y Genoveva es una mujer semi-adulta que nació y está creciendo en la casa de los Borrero junto a las labores domésticas. Genoveva y su abuela conversan mucho, ella se caracteriza por ser muy alegre, algo libidinosa y un tanto torpe.

Por otro lado, la familia Garcés, está Iván Garcés un hombre de aproximadamente 60 años, tradicionalista, codicioso, un poco morboso, soltero y calculador. Él ve en Natalia una mujer que le puede traer muchos beneficios de carácter social y económico, además de ser alguien fácil de manejar y que le puede sacar de su vergonzosa situación de viejo verde y sin plata. Con Iván conviven su Nana llamada Sinforosa, una señora de unos setenta y tantos años de edad, extremadamente fiel y sobre-protectora con Iván, le considera a él perfecto y generoso, piensa que nadie le podría hacer una mejor oferta laboral y de vida que pueda superar a la que tiene su jefe, para ella Iván es su niño, su Ivancito, su patroncito. Y por otro lado está Lucumí, un negro de gran estatura y complexión física, que mantiene muy pendiente de lo que pasa con Iván, le acompaña a

todas las diligencias. Lucumí sabe bailar muy bien, es alegre, extrovertido, a veces se mete en cosas que no debería, y gusta muchísimo de Genoveva.

La obra había sido pensada para ser interpretada por adultos mayores de 35 años, lo que hace que los paisajes típicos vallecaucanos que se nombran sean de antaño. A pesar de la caracterización de cada personaje, ellos van cambiando a lo largo de la obra. Empiezan siendo amigos porque son vecinos de toda la vida, se vuelven enemigos con el conflicto de las tierras "Las Esperanzas" porque cada familia afirma que le pertenece, y finalizan siendo una misma familia al materializarse el matrimonio entre Iván y Natalia. Constantemente mediante las representaciones teatrales se persigue la concientización del espectador, el hacerle pensar críticamente su contexto en un vaivén de elementos anecdóticos mostrados en forma de metáforas. Cada vez que la obra es puesta en escena conserva la estructura situacional, pero la interpretación cambia, ello quiere decir que el elenco en la función de la obra modificará ciertas reacciones, gestos e incluso improvisarán para hacer espontánea esa sub-realidad creada por la obra. Harold como autor y director siempre hace énfasis en que el espectáculo que se brinda sobre el escenario no puede ser mecánico, ni memorizado sistemáticamente porque enfriaría a los personajes y a la obra, prefiere optar que colectivamente los actores sientan y vivan a sus personajes para que los diálogos y situaciones sean más naturales.

Cuando la escena permite que todos los componentes que intervienen en el proceso de hacer teatro intervengan, se fortalece la creatividad, los vínculos colectivos, el sentido de identidad y pertenencia con el trabajo que se está haciendo, y todas las personas como actores, autor, director participan de las decisiones y construyen un proyecto escénico de carácter experimental que le

permitirá al espectador una observación de una micro sociedad más compacta y armónica. La Creación Colectiva tiene un trasfondo transgresor dado a que los intereses del mercado tienen un sistema jerárquico que promueve la división de trabajos, esto es lo que permite que la obra teatral en escena sea mucho más dinámica, interesante, rítmica y equilibrado, porque los roles de protagonista o secundario van a tener un orden más palpable para el espectador (Esquivel, 2014).

Los reajustes de la obra *Empobrecimiento Ilícito* a lo largo de los meses de febrero y marzo, en medio de los talleres hicieron más palpable que la forma de producción teatral de TUCA para *Empobrecimiento Ilícito* pertenece a un proceso de creación colectiva, dado a que el actor re-escibe la obra con su cuerpo, sus gestos e improvisaciones cuando se caracteriza como el personaje y el autor toma los aportes del actor, sus potencialidades y experiencia para imprimirlas en el personaje que se encuentra en el libreto.

La creación colectiva es posible cuando todo el grupo interviene y aporta para la producción de la obra. Cuando *Empobrecimiento Ilícito* se re-inventa, las relaciones entre colegas se estrechan más, dado a que el proceso de transición al personaje se ve alterado por los cambios externos a la obra. Por tanto, cada uno de los actores debe de estar pendiente no solamente de su interpretación, sino que también debe de estar pendiente de la interpretación de sus compañeros, porque de ello depende la calidad de toda la obra, y será calificada unitariamente al conjunto de TUCA en su trabajo como grupo y no como individualmente como actores.

El libreto dialoga con todos. Es un guion rayado, lleno de colores, resaltado y re-escrito una y otra vez, hasta que el grupo sienta que la obra puede llegar al actual público. Cuando el grupo ha re-creado todas las escenas, y están seguros de que todo lo ensayado de la obra y lo aprendido en talleres está lo suficientemente sólido, deciden presentar la obra. Eso sucede cuando el actor se

fusiona con su personaje, los diálogos son espontáneos, el contexto es creíble, el escenario es armónico, balanceado y la posición de cada personaje no interfiere sobre el otro. Se deben maximizar las expresiones durante la actuación para representar un momento, pero con el cuidado de que no sean exageradas y saturantes para el espectador. La *mimesis* de cada actor debe funcionar armónicamente con la interpretación de su compañero, es un proceso conjunto entre todo el elenco, lo que significa que una conversación es creíble si los actores logran transmitir que lo que se están diciendo no es inventado, sino que se está viviendo. Por eso, Harold como director insiste que es más importante

El actor en el proceso de construcción de la obra tiene una escritura basado en el signo y en su cuerpo. El cuerpo del actor cambia con el tiempo y el cuerpo de la obra se transforma cuando entran y salen actores del elenco. Las interacciones por más de que estén escritas no van a ser las mismas. La improvisación que hace el actor basado en su personaje libera a la obra de caer en la casilla de lo repetitivo y le permite tanto al personaje como a la obra, excavar sobre las discusiones vigentes en la sociedad, relacionándolo la escena teatral con el texto dramático a la realidad vallecaucana (Fernández, 2011).

El libreto se re-lee una y otra vez, primero se hace en una mesa redonda y cada actor presta su voz para darle vida al personaje. En esta fase, el texto se vive en el grupo para transformarse, se actualizan, se cambian ciertos términos que ya dejaron de ser correctos, e incluso desaparecen personajes y son absorbidos por otros.

La obra *Empobrecimiento Ilícito* tenía un personaje llamado Esther, era una paisa que trabajaba para Iván y servía mucho café, este personaje desaparece para darle más peso a Brigitte; al darle más importancia a Brigitte se actualiza la obra, porque la comunidad LGTBI está atravesando

momentos contundentes en cuanto a derechos civiles y visibilización social. El grupo consideró necesario enriquecer a Brigitte, a Lucumí y un poco a Sinforosa (la Nana de Iván), dado a que estos personajes parecían un poco invisibles en la obra y se pretendía destacar sus trabajos en la realidad de manera crítica y cómica; poniendo en debate aspectos como la fidelidad al “amo”, el racismo y la discriminación por orientación sexual e identitaria. Si bien no se trata de que cada personaje sea una construcción tipo cliché, ciertamente representa algunos temas sociales vallecaucanos.

Normalmente el personaje lo pone un autor dramaturgo. En el análisis de mesa con el director y con los talleres, teniendo en cuenta la Creación Colectiva, a lo largo de las lecturas del libreto empezamos a descubrir qué y quiénes son los personajes, porque también depende muchísimo las conversaciones del actor; es decir, si en un principio el personaje se había imaginado físicamente gordo, pero por diversas circunstancias lo va a interpretar una persona delgada, todo lo que esté escrito en el libreto que se relacione con el aspecto físico del personaje va a cambiar. Las constantes preguntas sobre la mesa eran: ¿qué motiva al actor actuar? ¿qué motiva al personaje para entrar en relación con el otro personaje? En teatro existe la técnica del distanciamiento del personaje a interpretar, ello significa que para el actor su personaje es una mera prenda para mostrar, pero no un sujeto para sentir, es decir, el sufrimiento del personaje es ajeno al sufrimiento del actor y no hay mortificación ni alegría -para el actor- por aquello que se supone que el personaje debe pasar.

“Cuando yo entro en relación con otro personaje voy empezando a descubrir una biografía del personaje, a que clase social pertenece, que cultura tiene, que estudios tiene, temperamentos, caracteres. El perfil del personaje puede ser inspirado por el autor, o puede ser creado por el actor, es lo que se llama la dramaturgia del actor. Y nosotros

como artistas, subimos al escenario no a adivinar, sino a descubrir a crear basados en la investigación, y podemos crear y como artistas intelectuales inquietos observamos personajes callejeros, personajes de la vida real. Por ejemplo: si es un personaje que existió llámese el Rey Lear, ó vamos a hacerle la biografía a Gabriela Restrepo, hagámosle la biografía de ese personaje, estudios. Entonces, este tiene un léxico, este es abogado, o es que este es drogadicto, ha esta es la señora de la plaza de mercados. Entonces comenzamos a hacer análisis profundos de los personajes y hay personajes de ficción ya sea por el autor, por el director o porque está escrito. Ya es pura imaginación y se van complementando en el transcurrir de los ensayos” (Harold Zapata, Conversación espontánea, 17 de abril de 2018).

Luego de determinar textualmente lo que se mantiene de la obra, el libreto pasa a la fase de escenificación. La idea es precisamente no volverlo a hacer como antes, es una estructura que se mantiene, pero su forma cambia. Los desplazamientos y los tiempos de interpretación se modifican para refrescar la obra, porque el teatro no es estático y no tiene esa suerte del cine que al repetirse una y otra vez se va a encontrar con lo mismo. El actor en el proceso de construcción de la obra tiene una escritura basado en el signo y en su cuerpo. El cuerpo del actor cambia con el tiempo y el cuerpo de la obra se transforma cuando entran y salen actores del elenco. Por tanto, las interacciones por más de que estén escritas no van a ser las mismas. La improvisación que hace el actor basado en su personaje libera a la obra de caer en la casilla de lo repetitivo y le permite tanto al personaje como a la obra, excavar sobre las discusiones vigentes en la sociedad, relacionándolo la escena teatral con el texto dramático a la realidad vallecaucana (Fernández, 2011).

En el proceso de montaje teatral para representar emociones complejas, emociones humanas y precisamente para dar a entender que el artista no es la persona misma, sino el personaje que está allí viviendo un momento (sea de transgresión, ira, dolor, alegría) en las tablas teatrales, fuera del escenario el personaje no existe de esa manera tan literal, porque el personaje teatral es un símbolo. Una gran influencia de carácter teatral en cuanto a técnica para Harold y los talleres que dicta en TUCA es de Bertolt Brecht. Las obras que en su momento creó Brecht tienen gran contenido histórico y político con relación a su contexto; durante el proceso de re-creación colectiva Harold estampa sobre *Empobrecimiento Ilícito* un contexto dentro de un conflicto de intereses de tierras y de poder, los diálogos entre personajes mencionan acontecimientos como las chuzadas, los falsos positivos y los papers de Panamá, provocando la reflexión crítica en el espectador.

Cada escena debía ser limpia y estética, la interacción de los personajes debe comprenderse sin ruidos, sin que la voz o el cuerpo de un actor opaque el otro, y la posición de los actores sobre las tablas debe dar evidencia de un equilibrio - ni muy separados, ni muy amontonados, si hay varios personajes debe distinguirse la condición socioeconómica de cada uno, etc.- Bertolt Brecht propone que el texto guía de la obra debe desmenuzarse e interpretar objetivamente, el actor tomando distancia de su propio yo, porque el sentimentalismo que el actor llegue a imprimir con su personaje, impide la culminación de la escenificación armónica (Desuché, 1968).

Por otro lado, Konstantín Stanislavski defendía la técnica de total inmersión del actor con su personaje para lograr el éxito interpretativo en el teatro, requiere que la acción, el gesto, la palabra, sufran un proceso de construcción orgánico, en donde el actor naturalice la vida de su personaje desde su biografía, traumas, logros, que le permita presentar a su personaje como una persona viva

y no como una construcción ficticia. La autenticidad del personaje se logra cuando el actor sabe percibir y reaccionar desde su personaje a los distintos contextos que mueve la obra, esto forja el hilo coherente y comunicativo de la obra, para que el espectador sienta creíble lo que se está presentando en el escenario. E incluso, gestos como el silencio, la respiración, el movimiento de manos, transmiten un mensaje al espectador y una naturaleza del personaje, por ejemplo, si el personaje tiene una manía o un *tic*, la repetición de un movimiento puede ser captado por el espectador como un vicio o manía (Stanislavski, 1962).

En TUCA, Harold constantemente tiene la preocupación en desarrollar talleres de actuación. Defiende el quehacer en talleres de actuación, para luego hacer el montaje. Harold como maestro de escuela de teatro y actuación, trabaja en la formación de actores y por ende en formación de los personajes de la obra que está en análisis. Entonces él jugaba mucho con la vivencia, con el estarse quieto, o furioso. Recuerdo una vez que pidió interpretar alguna situación de nervios, mis compañeros de taller lo asociaron con angustia, intranquilidad, desazón, pero yo lo asocié y lo interpreté con risa. Mientras todos en el escenario hacían movimientos rápidos, histéricos y repetitivos, yo me tiré al suelo del escenario a reírme, porque esa es mi forma de manifestar nervios. El efecto de mi actuación dio espacio para que Harold hiciera la importante alusión sobre el cliché, no caer en un estereotipo, sino en el elemento orgánico, yo soy, yo vivo, yo siento basado en Konstantín Stanislavski. No todas las reacciones de nervios deben de ser agitaciones y desesperación, e incluso lo más absurdo para la situación de tensión que desata los nervios en el personaje, puede dar espacio a lo espontáneo y por ende a lo más creíble para el espectador.

Para representar ese simbólico personaje en la puesta en escena, el proceso teatral parte de una realidad palpable para el público, para trasgredir y quebrantar al espectador. A pesar de que existen dos tendencias universales, una es la Brechtiana que el manifiesta *yo no soy el personaje, yo lo represento, yo lo voy a mostrar lo voy a representar, voy hacer un distanciamiento entre mi persona y el personaje, pero yo no soy el personaje*. Y la tendencia Stanislavsky que dice *yo soy el personaje, yo lo vivo, yo te amo, yo te odio, yo lo siento*.

Hay un análisis de mesa del libreto previamente cuando el actor vive el personaje para representarlo y juega con las analogías, símbolos, gestos y metáforas, en ese análisis colectivo se intenta resolver el porqué de cada personaje y su escena, cuál sería su coherente proceder, e incluso cuál sería su incoherente reacción en una situación. Pero en las dinámicas de los ensayos de TUCA, a veces hay intercambio de papeles para que cada actor salga de su confort y sea capaz de representar el otro personaje que no le fue asignado. Aquí el actor de alguna manera está de acuerdo en aportar cambios a la obra, para que se enriquezcan mutuamente siempre y cuando ellos también se sientan cómodos con lo que hacen con sus personajes y la puesta en escena tome fluidez natural, disminuyendo el riesgo de una sobreactuación que no conmueva al espectador.

La Creación Colectiva en el teatro crea la posibilidad revolucionaria al proponer una metodología no jerárquica, aspecto que se relaciona con las formas de producción de teatro al dejar ser y pasar las distintas perspectivas que tienen los actores sobre sus realidades, sus personajes y ponerlas en diálogo con las perspectivas y realidades del autor de la obra. Existe una constante conversación entre el autor y los actores, para retroalimentar los personajes, dado a que más allá de la búsqueda estética para lograr una buena obra teatral, se persigue una forma y un contenido capaz de reflejar

a la sociedad desde distintos puntos de vista. Es así, como la obra teatral es una micro sociedad que se autoconstruye como un todo en el diálogo actor-autor, dado a que el trabajo colectivo abre lugar para las diferencias y responde a la necesidad de representar perspectivas de la realidad social, económica y cultural de cada integrante (Esquivel, 2014).

Hay un dilema que no puede dejarse de lado, tiene que ver con la horizontalidad que ocurre en la Creación Colectiva y el lugar del autor, como dueño de la obra teatral. De entrada, se supone que el autor es quien crea la obra y por ello se plantea que los derechos de autor protegen a una persona en específica, sin embargo, los actores al improvisar verbal y corporalmente su personaje aportan cambios a la obra, ya que el libreto se altera durante el proceso artístico y creativo. Entonces tiende a perderse la figura del autor como un dirigente de la obra (Fernández, 2011).

En la realidad del campo observado en TUCA, el autor conserva sus derechos y la potestad de la obra sin importar qué tanto se modifique con su libreto para volver a presentarla. El teatro es un arte que permite y obliga a estar siempre preocupados del momento histórico político del país. Una de las características que parece casi permanente es el no estar ajenos a los cambios, a una realidad y a unos obstáculos que van en contra de un progreso de un buen vivir de la comunidad. Pero todo lo que se ponga sobre las tablas del teatro, se tiene que elevar a calidad de arte esas preocupaciones trabajando el entretenimiento con la jocosidad, con la comedia, mostrando reflejos de la sociedad, como inquietudes fenómenos que ocurren a diario. Entonces el público no es una porcelana, un asiento, el público es ser viviente, un ser humano que siente y que también debe tomar un partido, ya sea de reflexión, observación o de conocimiento.

2.5 La Comedia de *Empobrecimiento Ilícito*

La obra teatral *Empobrecimiento Ilícito* es una comedia caleña. La estructura del relato tiene un cadena de sucesos lleno de exageraciones, metáforas y figuras simbólicas sean verbales o corporales, sin caer en la extravagancia. La narrativa comienza con unos personajes que se encuentran en desgracia por sus propias acciones, sin embargo, esos personajes viven algunos acontecimientos inimaginables y positivos, lo que hace que su suerte gire a su favor, terminando en un final conveniente y feliz. En medio de toda la trama, la forma de contar lo que está sucediendo es burlesca, caricaturizando la realidad para darle estilo a la historia que se cuenta, para sacar al espectador de su realidad, pero tomando elementos de esa misma realidad en las interpretaciones en las situaciones y los personajes (Toro, 1987).

Empobrecimiento Ilícito originalmente contaba con 13 personajes y 17 escenas. Sin embargo, en la reconstrucción de la obra, ahora tiene 10 personajes y 18 escenas. La obra teatral comenzaba con Ana y Brigitte en escena en medio de unas clases de baile. Después de las modificaciones, el grupo decidió para darle un contexto inicial más global al espectador sobre el espacio en que se desarrolla la obra, es decir, en una hacienda azucarera típica del Valle del Cauca, para lo cual se decidió hacer en la primera escena una coreografía de sombras chinas que muestre el proceso de corte de caña, algo muy típico para el vallecaucano.



Fotografía tomada por la investigadora el día 25 de abril de 2018.

Ensayo de la coreografía de sombras chinas. De espaldas Harold Zapata dirigiendo los movimientos, los personajes son Lucho a la izquierda, seguido por Ana, al fondo Genoveva, continua la Nana Sinforosa, la Nana de los Garcés y finalizando con Lucumí.

La coreografía de los corteros de caña hecho como sombra china, quiere mostrar una muchedumbre de personas que trabajan para unos pocos. Este paisaje vallecaucano, parece casi mecánico a gran escala, sin embargo, a medida que el observador se acerca cada vez más al individuo, le permite apartarse de una generalización para adentrarse en un contexto más específico. Algo parecido sucede con las familias socioeconómicamente privilegiadas, desde la

escala macro todas parecen sacadas de un mismo molde. La obra *Empobrecimiento Ilícito* es relatada desde afuera hacia adentro. Es decir, comienza introduciendo al espectador por los cañaduzales, dirigiéndolo hasta las dos familias que manejan estos territorios para mostrarle sus problemas y su forma de ver el mundo. Para las personas de afuera como los corteros de caña y las personas que les sirven domésticamente, la familia Garcés y Borrero se mantienen ilesos en el tiempo, conservan sus riquezas y son percibidos como “honorables”, pero una vez el espectador ya está dentro, se da cuenta de las crisis de esas familias hipotéticas y que en realidad no son tan “honorables”.

Para el montaje de la primera escena el elenco visitó a los corteros de caña en el sur del Valle. Durante ésta visita ellos observan la manera de trabajar de los corteros, aprenden cada uno de los movimientos, e incluso cada uno toma un machete y hacen unos cuantos cortes para experimentar por medio de sus cuerpos el trabajo que implica cortar caña. En cuanto a la experiencia, para ellos, resulto más difícil de lo que ellos imaginaban el trabajo, pero aprendieron los movimientos y los sincronizaron, con la fuerza, los giros y el manejo del machete para hacer el corte. En éste punto el artista toma de la cotidianidad de un grupo de personas, en este caso los corteros de caña, para poderlo transformar cada movimiento cotidiano en una danza, en arte escénico y representativo.

El actor como artista toma de la realidad para imitarlo en escena, toma de lo extraño, toma de lo que otro vive cotidianamente, se ensaya y se representa hasta que se vuelve una secuencia natural, emblemática para ser posteriormente disfrutada por el público. La obra *Empobrecimiento Ilícito* en sobre las tablas del teatro tiene una narrativa política pero manteniendo el principio de

comicidad, los chistes entre líneas, se aprecia que cada personaje tiene su propio interés en la intención del otro.

En cuanto al contenido la obra, los personajes como Ana e Iván representan el control sobre las cosas, son quienes administran los recursos y hacen alianzas o sencillamente actúan según sus conveniencias, simbolizan a las personas de carácter fuerte que pretenden conseguir lo que desean pasando por encima de sus principios, cambiando de decisión en cuanto al odio/amor hacia alguien que les representa un beneficio. Los hermanos de Ana: Lucho y Nathalia simbolizan a las personas que se benefician de “las roscas”, aquellos que sin hacer mucho viven bien, y van detrás de las personas fuertes como quien busca un paraguas para protegerse del sol y la lluvia. La servidumbre, los oprimidos y los devotos a sus empleadores como la Nana de Iván, Sinforosa (la Nana de los Borrero), Lucumí y la misma Genoveva, representa ese tipo de personas que se acostumbran a vivir al servicio de otros, cayendo en la exagerada zalamería sobre quienes tienen el poder económico. Ellos se mueven según los intereses de sus empleadores o “amos”, no obstante, sus propios intereses hacen que jueguen en doble partido, pretendiendo caer bien a todos.

Para la segunda escena, se escuchan voces de alegría dando una bienvenida, es Brigitte quien llega a la casa de los Borrero y saluda a todos efusivamente. Ana se encuentra en el salón comiendo y haciendo ejercicio. En versiones anteriores Ana era una mujer gorda, sin embargo, con el cambio de algunos actores la nueva Ana es flaca. Ana Borrero escucha música trance y hace calentamientos por la sala, llega Brigitte, la saluda y le cobra las clases anteriores, Ana saca la excusa de que no tiene dinero. Hacen la clase de baile destacando lo icónico de la salsa vallecaucana, tocan la puerta y Ana descubre que está su empleada Genoveva bailando ridículamente. La hala y le obliga a abrir la puerta.

La obra muestra que existen ciertas resistencias de quienes están oprimidos por razones socioeconómicas, la ridiculización de Genoveva frente a su jefe deja ver que las personas “afortunadas” en realidad son personas acomplejadas y hasta amargadas. Es una apología precisamente a los escándalos y las “noticias rosa” que existen para exponer los complejos de las celebridades, lo que al mismo tiempo causa que estas personas vivan paranoicas del qué dirán. Ana es una flaca que no quiere ser flaca y Genoveva solamente disfruta de los momentos cotidianos que la vida le brinda.

Llega Lucumí a la casa de los Borrero, coquetea con Genoveva y Ana se muestra ofendida. Sin embargo, Ana no es tan mala, solamente tiene problemas de carácter. Lucumí reta a Brigitte y le dice que no sabe bailar, luego todos bailan hasta que llega Lucho.

En una conversación espontánea que tuve con Fabián, él decía que ve en el personaje de Lucumí, él manifestaba que es complejo ser mestizo y actuar como negro o un hombre afrocolombiano. Dado que para Fabián no es lo mismo cambiar de género que cambiar de étnia, ya que tiene toda una carga simbólica que va más allá de la representatividad, porque Fabián no ve en Lucumí un personaje ridículo o para exagerar, sino un personaje para aprender y enriquecerse como persona. *(Fabián, Conversación espontánea, 27 de mayo de 2018).*

La escena A-1 se abre cuando Lucho regaña a Ana por la música, le dice que está enfermo y ella le reclama que es por alcohólico, que ella es la que lleva el control sobre la casa y que puede hacer lo que quiera, Lucho se ofende y dice que se va a comer el fiambre de Guacarí. Lucumí le dice a

Ana que afuera está Iván esperando para entrar. La interpretación de Ana y Lucho, refleja algo muy común dentro de las familias: la guerra de egos entre hermanos cuando se trata de poder y las relaciones de poder que ocurren entre ellos. Al analizar a Ana, puede ser porque ella vive sexualmente reprimida o que no consciente que otros sean dichosos en su entorno miserable. Se muestra a una mujer que a pesar de ser estudiada y se ve decente, tiene frustraciones a nivel personal porque su ámbito sentimental y sexual no está satisfecho. Es la representación de la premisa que a veces se cumple, que plantea: “entre más exitosa sea una mujer, más solitaria es”, es un dilema tanto individual como social que se muestra en la obra. Por su lado Lucho, psicológicamente es un personaje que también tiene sus vacíos, su adicción al alcohol le hace un tanto despreciable para su familia, sin embargo, el estatus socioeconómico que todavía aparenta lo hace respetable.

Para Arbey ser Lucho, es un proceso totalmente distinto al que tiene Fabian. Pues Lucho no tiene esa carga de racismo y discriminación histórica que tiene Lucumí. Arbey goza de ser Lucho porque es un personaje distinto a él; Arbey es un hombre con más de sesenta años que toda su vida se ha dedicado al deporte de alto rendimiento. Todavía practica deporte, el atletismo es su favorito, dicta clases de educación física y dirige las *pausas activas* en algunas secciones de las Empresas Municipales. Al contrastar el estilo de vida de Arbey con el de Lucho, se encuentra que a pesar de ser antagónicos, porque Lucho es borrachín y vago, Arbey interpreta al personaje con una serie de acciones de todo lo que en su cotidianidad no es. Arbey manifestaba que le gusta hacer exageraciones al interpretar a Lucho le parece muy cómico su forma de ser, cosas como enfatizar que siempre mantiene con una botella de guaro en la mano pero sin un peso en el bolsillo o por ejemplo los malos hábitos alimenticios en Lucho que a toda hora por andar con resaca alcohólica

mantiene com hambre. Arbey piensa que en la cotidianidad hay muchos “Luchos”, hombres relajados que siempre esperan a que el milagro se le cumpla y puedan tener más dinero para seguir en el desorden fiestero, para Arbey este tipo de hombres se encuentran en todas las clases sociales y casi que por ley en cada familia hay mínimo un borrachín fiestero y vago (*Arbey, Conversación espontánea, 15 de mayo de 2018*).

En la siguiente escena Ana e Iván tienen una conversación típica de vecinos, mencionan algunos pasajes típicos vallecaucanos como la ropa bordada de Cartago. Iván resalta porque está muy elegante y Ana le pregunta sobre los ingenios que tienen, los negocios y recuerdos de amigos. Iván corta la charla para decirle a Ana que viene a pedir la mano de su hermana mayor Natalia, pero que se la pide a ella porque Ana es quien maneja las finanzas. Ana sale de la escena para irle a avisar a Natalia que ha llegado Iván. En la cuarta escena entra Lucho y se encuentra con Iván en la sala. Los dos hablan, Lucho le pide “muy discretamente” dinero, Iván le dice que sí le hace el favor, pero que “tiene el dinero debajo del colchón”, porque cerró la cuenta que tenía en Suiza... Se mencionan los papers de Panamá, otros típicos aspectos vallecaucanos.

Hay algo que parece ser una ley social casi universal en cuanto a la administración del poder, o si se quiere llamar *herencia*. Por ejemplo, en las monarquías son los hijos mayores quienes heredan el trono, y si son hombres con mayor razón, incluso a las mujeres se les tenía por fuera de la posibilidad de heredar la monarquía así fuera la mayor. Podría pensarse que lo más lógico es que Lucho sea quien tenga el poder; sin embargo, siendo Ana la menor y mujer ella es quien lleva el poder. Ese aspecto es una re-valorización del rol social y económico que tiene la mujer occidental actualmente, como una mujer empoderada, independiente, estudiada que es capaz no solamente de

manejar su vida, sino también de manejar las finanzas de su familia. Esto no sería posible si en la sociedad actual no se dieran esos admirables casos de mujeres que luchan por su autonomía. La pieza teatral toma esa característica de femenina empoderada y construye una microrealidad en la familia Borrero.

La genialidad de la comedia consiste en exagerar conductas y burlarse de lo típico, se entienden los conceptos y las analogías cuando el receptor discierne con claridad la situación que le es cotidiana. Entonces se logra que el público se ría de su inaceptable realidad, en cosas como la corrupción, el racismo y la discriminación, pero esa burla a lo que se considera aborrecible canaliza emociones, tensiones sociales e incluso hace evidente las disputas que se viven en la cotidianidad. Entonces, se genera una efectiva herramienta para la construcción de la paz a partir de la tolerancia, esto no implica tolerar la corrupción o la violencia, significa que el teatro desde la comedia es un medio no-violento que expone una situación problemática para generar reflexión y animar al espectador para que actúe sobre el proyecto de un cambio (Tovar, 2014).

Entre las apariencias y la hipocresía de los personajes, hacen burlesco el hecho de estar socioeconómicamente bien posicionados. Ya que se ridiculizan formas de expresiones, costumbres, gustos y hasta ciertos lujos. A medida que va transcurrir la obra, el carácter de cada personaje se transforma de acuerdo con su conveniencia. La cuarta escena es un monólogo de las intenciones de Iván de casarse con Natalia, hace evidente y explícito su precaria condición económica y ese matrimonio es su única salvación. Para la siguiente escena entra Nathalia e interactúa con Iván, entre coqueteos van y vuelven hasta que tocan el tema de “Las Esperanzas”. En la obra, las tierras “Las Esperanzas” tienen linderos con el Río Claro, lo que las hace muy

codiciadas para el cultivo de caña, ha sido un terreno peleado y compartido por ambas familias. Iván inicia diciendo que son de su familia, Natalia lo refuta y se arma una gran discusión en la pareja.

Así como a nivel interno existen unas relaciones de poder a partir de lo que se tiene y se es capaz de hacer, es decir, Ana es más poderosa que Lucho, a nivel externo esas relaciones de poder se acrecientan cuando dos partes reclaman una propiedad o cuando los intereses de una parte afecta negativamente a la otra. La discusión entre Natalia e Iván por las tierras “Las Esperanzas” es el reflejo de unos intereses opuestos entre dos seres que actúan según su conveniencia.

Cuando el actor está sobre las tablas asume expresiones teatrales que deben captarse diferente a sí mismo. Tanto Iván como Natalia, deben transmitir esa relación amor-odio, muy ajena a los actores que interpretan dichos personajes. Las relaciones entre los Borrero y los Garcés tejen una atmósfera social, en la medida que sus interacciones mediante conversaciones y reacciones sean espontáneas y creíbles para el público. Esa espontaneidad y plasticidad debe de ensayarse repetidamente, no para memorizarla sino para que el actor pueda asumirlo como algo natural y no fingido (Carvajal, 2015).

En la séptima escena Ana entra a frenar la discusión y a defender sus “Esperanzas” y a discutir de manera más firme con Iván, pues hizo llorar a su hermana, Ana ordena que se retiren los corteros de “Las Esperanzas”. Entran Lucumí, Genoveva, la Nana de los Borrero, Sinforosa y Brigitte, a presenciar la gran discusión de las familias, pero entre las nanas de los Borrero y los Garcés, se van a los golpes por defender las tierras que no son de ellas sino de sus patrones, es lo que se

llamaría *la pelea de los pobres por los intereses de los ricos*. Son separadas por Lucumí y Brigitte, después Ana echa de su sala a Lucumí, Sinforosa, Iván y le cancela la clase a Brigitte.

La interacción social configurada en la vida cotidiana es utilizado metafóricamente en el teatro para reproducir el comportamiento humano. No obstante, esa reproducción simbólica de la realidad le permite al espectador llegar a un trasfondo estructural de su propia realidad; es decir, el espectador entabla cierta empatía con los personajes de la obra, al tener características o experiencias en común, comienza a reflexionar sobre su propia vida, sus interacciones e incluso a aprender de lo que para él es tan espontáneo. El espectador solamente al verse reflejado en otros puede captar ciertas conductas que pueden llenarlo de orgullo o vergüenza (Goffman, 2003).

En la séptima escena Natalia se entera por Ana que Iván quería pedirle matrimonio, Natalia se pone a llorar y pide que vuelva Iván. La octava escena es una situación de doble sentido en el que Lucho corretea a Genoveva en ropa interior. Genoveva, Lucho y Nana entran al espacio donde están Ana y Natalia; mandan a Lucho a vestirse porque “*se le ve muy pequeñito y se puede encoger más*”. Natalia le pide a su hermano que vaya por Iván.

En éste momento de la obra, las intenciones se voltean, ahora todos aman a Iván, porque tiene poder. Es un parlamento simbólico porque coincide con las alianzas políticas que ocurren en la realidad, en un principio la familia Borrero odiaban a Iván Garcés, porque era un usurpador, porque tenían intereses individuales los cuales eran amenazados por Iván; igual que pasa en la política colombiana en donde los discursos son para desprestigiar al otro. Las coaliciones son tratados para llegar a un acuerdo que beneficien quienes están implicados, en el caso de la obra los intereses

económicos están expuestos en el casamiento entre Iván y Natalia, para unir poder, enriquecerse y conservar su estatus socioeconómico. El elenco como un grupo de artistas que viven personalmente la realidad, sobre las tablas indirectamente ellos hacen referencia a la corrupción social que vive Colombia, todos saben de que hablan sin mencionarlo.

Natalia queda con Ana y Genoveva en la novena escena lamentándose que no se ha podido casar, Ana le dice que la va a arreglar porque sí va a tener matrimonio. Natalia encarna a la mujer que ve la solución a su vida y a su soledad en el matrimonio. Para Carla interpretar a Natalia le trae recuerdos de su embarazo, precisamente por la oleada de emociones que vive el personaje, para Carla actuar como Natalia es revivir y exagerar lo llorona, sensible e histérica. Aunque en otros aspectos Carla difiere totalmente de Natalia ya que Natalia es una mujer dependiente y cómoda, mientras que a Carla le gusta trabajar y mantener el control de su vida y sus finanzas. Carla piensa que Natalia es un espectro de la típica princesa de cuento de hadas que no hace nada por su vida y que sus problemas se resuelven con sus caprichos y llantos. Carla piensa que es realista tener a un personaje como Natalia precisamente porque en la sociedad existen mujeres que (infortunadamente) están a la espera de que un hombre las despose y las mantenga el resto de sus vidas (*Carla, Conversación espontánea, 10 de abril de 2018*).

El ser mujer en la sociedad actual tiene demasiados matices, cada mujer como individuo tiene experiencias distintas en las relaciones sociales. Hay mujeres que aún defienden que el lugar a ocupar es el hogar, los hijos y todo lo relacionado a la esfera privada de la sociedad; aunque también existen mujeres que defienden la independencia económica y social, para lo cual se desenvuelven en la esfera pública, relacionándose abierta y profesionalmente con otras personas.

En la obra teatral se muestra a una mujer fuerte y exigente, como lo es Ana; a una mujer sumisa y caprichosa como lo es Natalia, a unas mujeres trabajadora y devota como lo son las nanas; y a una mujer libertina y atrevida como lo es Genoveva. Cada mujer representa un pequeño grupo de cualidades de las infinitas posibilidades que pueden caracterizar ser mujer en la actualidad.



Fotografía tomada el 02 de mayo de 2018

Ensayo de los preparativos para el final feliz. Harold dirige el equilibrio escénico, a la izquierda Genoveva (la empleada), en el centro Natalia (la que se va a casar, punto medio social) y a la derecha Ana (empoderada la dueña de todo)



Fotografía tomada el 16 de mayo de 2018

Se repite el ensayo de los preparativos para el final feliz. Aquí se aprecia a las tres actrices formando la figura de escalera socioeconómica: a la izquierda Genoveva (la empleada), en el centro Natalia (la que se va a casar, punto medio social) y a la derecha Ana (empoderada / la dueña de todo)

En esta escena previa al matrimonio se evidencia algo que todavía sigue en vigencia. Lamentablemente existen personas que aún confunden servicio con servidumbre. En un mundo donde se discute la equidad e igualdad social, hay quienes tejen relaciones entre dominador y subyugado para mantener “el orden”, que no es otra cosa que la clasificación de las personas según sus ingresos, ejerciendo una explícita discriminación no solamente económica, sino racial, de género, e incluso la xenofobia. Entonces, todas aquellas personas en una situación de desventaja

son tratadas como inferiores, a lo que muchas veces inevitablemente se construyen y se auto perciben como inferiores.

En la décima escena vuelve a entrar Iván y para conveniencia de las Borrero, le dan la razón a Iván de que “Las Esperanzas” son de él. Cuentan anécdotas acerca de los cañaduzales y las aventuras que se rumoran que ha tenido Ana con los trabajadores. Ahí se muestra una Ana con una doble imagen social, pues lo privado y lo público son antagónicos en ella. En esta escena interactúan Ana, Iván, Natalia, y un Lucumí sumiso pendiente de las órdenes de Iván. Ana y Lucumí salen de la escena y en la undécima quedan solos Natalia e Iván en un juego de coqueteo. Conversaciones de doble sentido, discusión por saber qué perro de las familias era mejor: si Lucas el perro de los Borrero o Mateo de los Garcés. Vuelven a discutir competitivamente.

El arte es una discusión sana, no significa que siempre va a ser bello o cómodo para el espectador. El teatro promueve ciertas emociones al espectador permitiendo exteriorizar lo inaceptable, hacer explícito que hay un problema y sobre la ridiculización de ese problema hay un acto revolucionario sobre lo subversivo. El espectador no es un ser frágil a entretener, en el teatro crítico es un punto blanco a quien golpear, pero con estética y artísticamente, para que la reacción sea mucho más receptiva y pacificadora. Entonces, el espectador encuentra en el humor y en la comedia una forma de lidiar con su realidad, una estrategia para enfrentarla y una herramienta de comunicación social (Tovar, 2014).

Ana vuelve a entrar a la sala comiendo manjar blanco y se abre la duodécima escena. La discusión sigue siendo qué perro es mejor. Hay un ambiente hostil entre ambas familias, ya que pretenden desprestigiarse. Se insultan y se burlan mutuamente. Iván se desmaya y las hermanas Borrero le

gritan que se muera. En la decimotercera escena entran Brigitte, Lucumí, Sinforosa y Genoveva a auxiliar a sus patrones en la discusión, pero piensan que Iván murió y que ese muerto es un problema para todos.

En conversaciones que tuve con las actrices que interpretaban a las nanas de cada familia encontré ciertas cualidades en común. Primero tanto Elva que hace de la nana Sinforosa como Luz Alba que hace de la Nana de los Borrero, se sienten cómodas con sus personajes, ya que conocen la forma de discutir, e incluso encarnan lo irónico que resulta para alguien que se encuentra socioeconómicamente desfavorable el pelear cuerpo a cuerpo e incluso a sangre, por unos intereses que no les benefician a ellos en lo más mínimo. Ambas nanas son sumisas ante el régimen en el que viven y no hacen nada para cambiarlo. Sin embargo, sus intereses se mueven de acuerdo con la familia que más poder, son mujeres con carácter y lealtad inconsistentes.

A pesar de que Luz Alba no está de acuerdo en su totalidad con el modo de proceder de su personaje, tiene una exitosa compenetración con la Nana de los Borrero porque imita las acciones violentas de las personas que por ejemplo defienden un partido político o de los hinchas que glorifican sus equipos de fútbol. Ambas nanas sacralizan las familias a las que sirven siempre y cuando sus intereses laborales, sin importar qué tan humillantes sean, se mantengan intactos y puedan continuar con la “equilibrada” vida que llevan. Elva construye a una nana Sinforosa demasiado fanática y sobreprotectora con Iván, tratando de exaltar lo absurdo de la zalamería de algunas personas en la vida real por conveniencia.

El performance de cada actor debe capturar y saber reflejar la personalidad del personaje que está interpretando mediante su cuerpo-mente, debe asumir la condición tanto individual como biológica del personaje, todo el elenco debe evidenciar la división y los fuertes intereses entre ambas familias. Cada personaje tiene su interés, por ejemplo, Ana siempre debe mostrar su interés por ser autoritaria, Lucho por no dejarse mandar de Ana, Natalia por casarse, Iván por resolver su situación económica. Todas en conjunto, ofrecen una atmósfera situacional al espectador de cosas que, si bien son exageradas, se hacen cómicas porque se asemejan a las situaciones cotidianas del espectador (Carvajal, 2015).

Continuamente en la decimocuarta escena entra Lucho y pregunta qué le pasó a Iván, se preocupa de que esté muerto porque no le podría prestar el dinero pedido, Natalia está agitada y estresada porque no se podría casar, Lucumí y Sinforosa está inquieto porque se quedaría sin empleo. Todos tienen interés de que Iván no esté muerto y hacen un consenso de que deberían *chuzar a Iván*, pero Iván reacciona y no permite que lo chucen. Finalmente, y después de tantas vueltas Iván le pide matrimonio a Natalia, ella acepta. En esta comedia teatral existe una narrativa que lleva al espectador a conocer a unos personajes que inician en una situación no muy favorable, sin embargo, mediante un conjunto de sucesos y la pelea por las tierras “Las Esperanzas”, hay grandes tensiones que serán resueltas en el matrimonio entre Iván y Natalia. Después del matrimonio quedan como amigos todos, porque ya son una sola familia lo que implica más poder. Se destaca que Iván sufre de *Empobrecimiento Ilícito* y Natalia consigue darle un padre a su hijo en gestación. Es decir, cada uno termina obteniendo lo que le conviene del otro.

Empobrecimiento Ilícito, es una muestra de qué sin caer en el cliché de “tipo de personas”, hay ciertos patrones de comportamientos y hábitos que pueden hacer que las personas se sientan identificados o conozcan a alguien como cualquier personaje de la obra. Las acciones que se desenvuelven desde una situación entre dos familias hace de la obra, muestran la metamorfosis de las dinámicas sociales, pasando desde la hipocresía entre las familias, siguiendo con las diásporas de odio y competitividad, que luego son apaciguados por la conveniencia e intereses entre los personajes, creando una atmósfera de falso amor. Entre ellas los diálogos pasan sus recuerdos anecdóticos por el Valle del Cauca. La obra procura mencionar a todos los municipios vallecaucanos con relación a lo que más se destaca de cada uno de ellos, por ejemplo: Yumbo la ciudad industrial, Jamundí el paraíso de los cholados, los icónicos bordados de Cartago, etc. A su vez, muestra que entre tanta belleza también hay corrupción y disputas, pero que las personas de la élite que generan las diputas casi siempre terminan aliados y los demás enemistados.

CAPÍTULO 3:

La ficción de la realidad entre Cristel y Ana

En este capítulo se va a describir el proceso transitorio de Cristel dentro de TUCA para interpretar a Ana, con la finalidad de que se resalte el trabajo tanto individual de la actriz como el trabajo grupal, entendiéndolo como una implicación de la creación colectiva para la obra *Empobrecimiento Ilícito*. La escogí a ella por dos razones, la primera, porque es una de las integrantes más nuevas del grupo y la segunda, porque asumió el rol protagónico de Ana tras la salida de otra actriz que lo interpretaba. Ese hecho cambió sustancialmente la obra ya que la textura física de ambas actrices es distinta, siendo Cristel más delgada y joven, los diálogos cambiaron debido a que en algunos parajes se hace referencia a la edad de la hermana Borrero, el rol y su cuerpo.

Cristel llegó a través de un compañero, ellos se conocieron en SENA, en un contexto totalmente ajeno al Teatro. Él le propone que se una al grupo, porque están buscando crecer para abrirse a la posibilidad de nuevas perspectivas, ya que ella podría refrescar al grupo porque es mucho más joven que los demás integrantes. La primera vez que llegó, ella estuvo sola porque la persona que la recomendó no pudo acompañarla (*Cristel Restrepo, entrevista personal, 4 de mayo de 2018*).

Ella ahora lleva un año, le ha gustado la experiencia y el teatro se ha convertido en algo que le apasiona. El teatro no es su actividad principal, pero se ha desarrollado íntegramente en el arte porque le permite liberarse del estrés, combate su timidez y le ha brindado la posibilidad de explorarse como persona, al interpretar, sentir y vivir múltiples personalidades maximizadas. Para

Cristel, el teatro es un quehacer que la reta constantemente a observar el comportamiento de las personas que la rodean, imitarlas y sacar expresividades que ella no tiene en su naturaleza o forma de expresarse, para adaptarse a un personaje y hacerlo entendible. Cuando ella está sobre las tablas se permite desentenderse de su vida, sus preocupaciones y demás afanes de su cotidianidad (*Cristel Restrepo, entrevista personal, 4 de mayo de 2018*).

3.1 La Transfiguración de Ana

En la obra *Empobrecimiento Ilícito* la familia Borrero había sido concebida como una acaparadora de tierras, que se han aprovechado generación tras generación de las dificultades de las demás personas de la sociedad, para estafar, robar y acumular tierras. Esta familia en la obra representa una burla al poder, ya que todo lo obtenido por los Borrero de manera indebida, ellos lo consideran como legítimo. Así, ellos disfrutaban de unas comodidades sociales particulares por ostentar sus riquezas; aunque están en bancarota, la obra trata de mostrar entre lo ridículo y lo absurdo de las acciones que la familia realiza con ciertas alianzas para tratar de conservar su estatus.

Ana Borrero en versiones anteriores era una mujer goda de unos 55 años, viuda, mandona y algo corpulenta. En la obra se reiteraba la crítica a Ana por su obeso cuerpo, ya que comía demasiado por ansiedad, esa es la razón por la que Brigitte le daba los servicios de clases de baile. Ella era la hermana mayor, quien por orden de nacimiento le corresponde llevar las cuentas de la casa y los Ingenios azucareros. Eso justificaba el por qué Ivan le pedía permiso a Ana para hacerle la propuesta de matrimonio a su hermana Natalia, ya que en la versión anterior Natalia era la más

joven. La obra en la versión que se está reconstruyendo le da más fuerza a Ana basado en lo que ella ha hecho para ser quien manda. La reconstrucción de la obra mantiene a una Ana viuda, cuyo difunto esposo le malgastó la herencia, por tanto, ella se volvió recursiva y muy calculadora.

Con la salida de la actriz anterior y la llegada de Cristel, Ana ya pasa a ser la hermana menor de la familia Borrero, dado a que Cristel luce más joven y envejecerla no renovarían mucho la obra, tampoco sería creíble visualmente para el público que una persona de 28 años interprete a una persona de 55 años; el público tiene que estar convencido de que hay un personaje ficticio en las tablas del teatro y no el actor como persona real. Además de que su contextura es delgada cambia el discurso de la mujer “gorda y deteriorada”, a complejada por su enorme cuerpo, por el de una mujer flaca y esquelética. Para mantener el personaje de Brigitte se justifica que los ejercicios que se realizan son para fortalecer músculos y tonificar el cuerpo, es decir, Ana quiere tener más peso y masa corporal.

En esta nueva versión de Ana, se muestra a una mujer activa, al mando de todo, autoritaria e independiente. Con ciertos rasgos de lo que se podría decir *feminista*, dado a que es un personaje que se auto-exige mucho y más allá de por ejemplo tener un bonito cuerpo quiere estar saludable. En cuanto a su autonomía y manejo de su vida, la nueva Ana es un agente moral, en referencia a lo que la limita como las personas a la hora de actuar. Sus acciones dependiendo de sus intenciones se limitan por cuatro aspectos: la razón, la autonomía, el poder para comunicarse y la prospección. Por su posición social Ana goza del privilegio de no estar sometidas a todas las exigencias del tiempo, ya sea por vejez, tampoco está sometida a las exigencias económicas porque siempre ha gozado de privilegios socioeconómicos. Ana a veces parece atemporal porque ha vivido mucho,

tuvo un matrimonio temprano, se educó tempranamente y precisamente con abundancia de tiempo para asumir el mando de todo lo que le rodea.

Sin embargo, con los cambios no parecía muy convincente la razón por la que Ivan debía pedirle permiso a Ana para proponerle matrimonio a Natalia, siendo Ana la menor. Normalmente los hermanos mayores son quienes se ocupan de todo, al faltar los padres, los hermanos mayores toman la potestad sobre sus hermanos menores. Para justificar tres escenas de conversación entre Ivan y Ana, se decidió otorgarle a Ana un atributo que no tendrían sus dos hermanos mayores: el haber asistido a la Universidad y tener título de educación superior. Con esta característica Ana ya podría ser quien tomara el mando, haciendo destacar su arrogancia frente a las demás personas que no han logrado lo que ella tiene.

Esta nueva Ana es mucho más engreída, egocéntrica e irritante, al ser más joven su narcisismo le hace pasar malas jugadas. Un ejemplo de su imprudencia por su ego es cuando cree que Iván le propondría matrimonio a ella, la conversación se torna incómoda y decepcionante para ella cuando descubre que Iván está interesado en Natalia, hasta que decide salir de escena. Cuando la obra teatral metamorfosea a sus personajes ficticios en los distintos contextos que propone cada escena, para que encajen con los perfiles de los actores que actualmente hacen parte del elenco de TUCA, la modificación del libreto debe seguir manteniendo el distinguible carácter de cada personaje, convirtiéndolo en ícono simbólico.



Fotografía tomada por la investigadora el día 25 de abril de 2018

Al lado izquierdo en primer plano se encuentra Cristel (como Ana) improvisando con el compañero Freddy (como Brigitte) la primera escena de la obra *Empobrecimiento Ilícito*. En el fondo a la izquierda está Diany (como Genoveva) y a la derecha está Fabian (Como Lucumí)

Cada personaje representa una característica a resaltar/criticar de la sociedad, sin importar el relato e incluso los diálogos cambien, el personaje se vuelve inmortal e incluso camaleónico. Lo que le sucedió a Ana en el proceso dramaturgico para que Cristel pudiera interpretarla fue una

modificación de forma más no de contenido, Ana cambió físicamente y sus atributos se maximizaron para que Cristel pudiera encarnarla.



Fotografía tomada por la investigadora el proyecto el 02 de mayo de 2018

En el primer plano y de espaldas está Harold dirigiendo otro ensayo de la segunda escena de

Empobrecimiento Ilícito

“*Empobrecimiento Ilícito*” teatraliza la viva doble moral que tiene Colombia. La relación entre los personajes, por ejemplo, entre Ana y Genoveva es casi que de amo y servidumbre, resaltan relaciones que se creen extintas, pero que en realidad se mantienen por las estructuras sociales que se encuentran determinadas por las condiciones económicas. En la obra Ana puede tratar despectivamente a Genoveva porque le parece desdeñable una persona como Genoveva que es inculta, sin horizontes, que por los oficios de la casa mantiene sucia y desagradable. Explícitamente se muestra el desprecio de una mujer de la élite con las personas que le sirven, porque de eso también está plagada la sociedad, de personas soberbias que no valoran el trabajo que otros hacen por ellos.

Lo anterior puede ser contrastado desde la resistencia a la hegemonía desde el discurso y las prácticas, desde el concepto de James Scott. Primeramente, hay un discurso público que es una serie de ideas estructuradas que son predominantes en un contexto social y espacial específico, es decir, las jerarquías sociales son inevitables, donde unos actores -normalmente, son una elite- desarrollan e imponen, sus ideas estructuradas, sobre la gran mayoría de personas; que homogeneizan e invisibilizan otras personas con sus conocimientos o maneras de hacer y tratar el cuerpo. Antagónicamente, el discurso oculto de los oprimidos o subordinados, que son el resto de la población, no perteneciente, a las poderosas élites, hacen resistencia frente al discurso público oponiéndose desde sus propias ideas estructuradas. Estos “otros” no tan poderosos, desafían la dominación social que se les impone, con sus respectivos códigos de acciones y valores, muchas de estas formas de oposición, son costumbres y hábitos ancestrales. La división ideológica que se tienen hacia esa “forma de hacer las cosas hegemónica y predominante”, en la mayoría de las

veces, surge en prácticas cotidianas encaminadas a reajustar discretamente las relaciones de poder y la dignidad humana, de aquellos subordinados. (Scott, 2000).

3.2 El reto de Cristel

Ese amoldamiento del actor a su papel permite conservar los personajes y contextos a través de distintas versiones de las historias, transformando una situación, pero no todo el patrón o la estructura. La nueva actriz todavía está en proceso de aprendizaje del personaje. No se ha memorizado el libreto porque está en reconstrucción, es un personaje que cambia la obra porque Cristel como actriz no había participado antes, sin embargo, después de meses de trabajo entre marzo y mayo, el contexto de su personaje ya está bastante claro y definido.

En los ensayos de este nuevo montaje, Cristel improvisa sobre lo que le dicen los otros personajes que están previamente estructurados. Como ella ya sabe quién es Ana, la actriz se configura en el personaje abstracto, asumiendo como propios el comportamiento y los posibles diálogos que saldrían de Ana. Lo que Cristel hace en la construcción del personaje es corresponder las acciones de los demás personajes, con una reacción auténtica de lo que para ella es Ana, así ella no tenga aprendido el diálogo lo que ella hace es responder lo que los otros le dicen.

Es un ejercicio en donde el actor le presta al personaje aspectos de su personalidad, sin embargo, ella adiestra su cuerpo desde su carácter, hace maleable su cuerpo para poder interpretar a Ana. El teatro en este caso se va a constituir como una disciplina debido a la obligatoria inclinación y

adiestramiento externo (que es la obra), a un cuerpo (que es la actriz) para que este mismo obtenga la virtud y sea concebido como el personaje.

Debido a que el personaje ha cambiado sustancialmente, hablando con uno de los integrantes del grupo, Arbey me decía que a pesar de que Cristel todavía presenta fallas técnicas en el escenario, en cuestión de que le falta espontaneidad, su cuerpo está demasiado rígido y que no se engrandece escénicamente como lo exige el personaje de Ana, considera que es favorable el hecho de que Cristel no haya visto la interpretación anterior de Ana realizado por Juanita. Dado a que podría per-disponerse al quizás querer parecerse en términos de calidad a la anterior actriz, porque era mucho más experimentada, para Arbey es bueno que Cristel construya autónomamente su versión de Ana sin interesarse en cómo lo ha hecho otro (*Arbey, Conversación espontánea, 27 de mayo de 2018*).

El reto para Cristel consiste en aprender a ser y sentir el personaje, ella nunca ha interpretado un personaje protagónico. Por primera vez le toca y quiere vivir todo el proceso artístico que exige el teatro para apropiarse de la personalidad de Ana, lograr *engañar* al público durante la presentación de la pieza teatral, haciéndole creer al espectador que no están viendo a Ana y no a Cristel sobre las tablas.

La interpretación teatral exige una liberación del sujeto que está en el cuerpo, para asumir el carácter de otro sujeto. Cristel debe de abandonar muchas características que la identifican y definen como única e irrepetible en su personalidad, para poder asumir a Ana. Esa liberación podría permitir entender el teatro como un ritual, porque el ritual permite que las diferentes formas de vida puedan converger en un mismo cuerpo, con esto me refiero que en un acto solemne, un

cuerpo configurado puede representar un hombre, una mujer y un animal por medio de símbolos. De igual manera podría variar la concepción de ese cuerpo multirepresentativo según el contexto en el que se va a utilizar, porque si se encuentra en un ritual que es en esencia un acto transformatorio ese cuerpo va a simbolizar un cambio (Turner, 1987).

Pues bien, si el ritual hace parte de una cultura, la cultura es un sistema ordenado de significaciones y símbolos, en cuyos términos tiene lugar la integración social. Cultura es el tejido social elaborado a partir de compromisos colectivos e interpretaciones de las experiencias, tanto individual como colectiva, que derivan un complejo sistema de organizaciones sociales, las cuales no siempre van a prevalecer de manera armónica (Geertz, 1973). La estructura del ritual, al igual que la pieza teatral artísticamente creada, tiene un discurso que se explica y sostiene dentro de la lógica cultural al cual pertenece, esta cultura hace uso del ritual como un elemento de comunicación simbólica.

Ahora, es importante resaltar que el ritual no puede ser considerado como algo meramente funcional, o algo meramente cultural, porque esta concepción puede causar el prejuicio de entender al ritual como una escena congelada que siempre ocurre de la misma manera (Collins, 2009). En sociedades cambiantes y dinámicas, muy a pesar de que mantienen una estructura y una tradición, no se debe contemplar la tradición como algo estático, mucho menos el ritual como algo perpetuo e invariable. Pues la manera de asumir una postura frente a un ritual va a estar condicionado a la persona que recibe la tradición para realizarla. Esto permite afirmar que la pieza teatral durante la presentación es para el artista un estado transitorio en el que su cuerpo sirve de envase para otro contenido y se vuelve multirepresentativo. La obra teatral en sí no es estática, al igual que la sociedad y los individuos está en una constante transformación. Es un periodo liminal en el que el

artista con el aprendizaje de su personaje le transmite al espectador un engaño acerca de una identidad que no es la propia.

El libreto debe ser relatado mediante el cuerpo con sus altibajos y esto mismo, tiene que adaptarse a todo un proceso reglamentado, en el cómo se dicen las cosas, los movimientos hacia el público o el resto de los personajes, e incluso el carácter cambiante y fragmentado en etapas del personaje de Ana a lo largo de la obra, con una específica duración de tiempo tanto para hablar como para moverse.

El actor como profesional tiene la singularidad de adquirir técnicas corporales de expresión y representación a partir de su disciplina y entrenamiento teatral. Lo que le permite dividir sus acciones técnicas de dos maneras sustanciales: las acciones técnicas cotidianas y las acciones técnicas extra cotidianas. Las técnicas cotidianas son de carácter espontáneas y funcionales, la persona las realiza sin pensar, fluida y naturalmente. Estas técnicas cotidianas corporales propenden a la comunicación de manera simple y desenvuelto, sin exageraciones ni excesos; mientras que las técnicas extra cotidianas requieren de ciertas exageraciones y derroche de energía por parte del actor porque es necesario transformar el cuerpo en un ente artificial pero artísticamente creíble (Barba, 2013).

Cristel en persona como actriz tiene ambas técnicas del cuerpo. En la técnica cotidiana Cristel se desenvuelve y se expresa auténticamente como ella es, y en la técnica extra-cotidiana se aprecia a una Cristel sobre las tablas encarnando a Ana, su cuerpo asume una postura artificial de una personalidad falsa con tal de engañar al público para que la obra sea creíble.

3.3 “*Empobrecimiento Ilícito*” con la nueva Ana

Existe una constante reiteración para que Cristel se aprenda los desplazamientos en el espacio que le permitan interpretar a Ana. Para ello, Harold le pide a los otros actores que lo reemplacen y él poder dirigir el montaje de cada escena, enseñarle al elenco cómo mostrar a los personajes. En las observaciones no participantes, el grupo ensayaban la caracterización en tono de voz y corporalidad de cada personaje. Harold siempre enfatiza que lo importante no es el libreto como tal, sino el orden y la armonía de la interacción de los personajes. Por ejemplo, para que se entienda qué es lo que ocurre en una situación, todos los personajes no pueden hablar al mismo tiempo, porque eso confundiría al público y no le permitiría apreciar la totalidad del contexto en el que se encuentran sumergidos los personajes.

En los espacios de prácticas grupales de la obra, cada integrante de TUCA a medida que se enriquece de la experiencia del ensayo repetitivo, pero también re-creativo, se permite una evaluación estética desde el diálogo pasando por el cuerpo. Harold reitera que sobre las tablas no puede desperdiciarse de espacio, ya que los personajes deben desplazarse y no quedarse estáticos cuando dicen sus líneas. El espacio que hay durante las prácticas de “*Empobrecimiento Ilícito*” adquiere una cualidad de laboratorio en donde todo lo que se hace ahí funciona bajo la dinámica ensayo-error. La retroalimentación de los personajes para la nueva Ana surge de algunas partes de los diálogos anteriores, a los que Cristel reacciona (por medio de lo que ellos consideran como causa-efecto), todos van a ejercer acciones sobre la nueva Ana, y ella debe reaccionar auténtica.

Desde la reconfiguración del libreto para adaptar a Cristel para que interprete a Ana hay un proceso colectivo, hay una suerte de acogida al renovado personaje por parte de los demás, para hacer el contexto de la obra y la obra misma algo lógico y armónico. El proceso entre el personaje ficticio y el actor es recíproco, dado a que Cristel debe ejercer sus cualidades como actriz para poder interpretar a Ana al mismo tiempo que todo el elenco debe adaptarse al nuevo personaje, ensayarlo significa que la espontaneidad con la que antes le decía a Ana: “es que tú estás muy gorda”, ahora el decirle “estás demasiado flaca”, tiene otras implicaciones de conceptuales a partir del cuerpo.

A pesar de lo subjetivo que puede llegar a ser la experiencia dentro del teatro, el sentido del sistema de actos simbólicos que lo encierra es racional, porque la codificación lingüística se mantiene, el conocimiento técnico de quién es cada integrante y cómo debe de ser su interpretación es algo que está en constante debate grupal. Con mucha frecuencia durante los ensayos de las escenas, los integrantes del grupo intervienen para retroalimentar lo que se está realizando sobre las tablas y el teatro no pierde el sentido de su realización, a pesar de que las personas que lo practican cambian. Sin embargo, este reconocimiento no sería posible si las personas no buscaran espacios artísticos para la dispersión, la transmisión de conocimiento desde una perspectiva de la realidad, etc.

Conclusiones

Para responder a la pregunta de investigación de qué manera se lleva a cabo la nueva versión de *Empobrecimiento Ilícito*, con las respectivas transiciones del elenco cuando cambia el personaje protagónico, quedan varias observaciones. La primera es que a medida que la nueva actriz Cristel se sumergía en su personaje el libreto comenzó a transformarse, las palabras, expresiones muletillas e incluso gran parte de las conversaciones se transformaron para que encajara una Ana mucho más joven. Fue necesario hacer un libreto nuevo que contuviera todas las modificaciones, sin embargo, el proceso de adaptación y aprendizaje continua.

La re-creación colectiva requiere de todos los actores que hacen parte del elenco, ya que, al momento de poner a rodar la obra sobre las tablas, cada actor debe hacerse cargo de su propio monólogo y modificarlo de acuerdo a los movimientos coreográficos como los desplazamientos, el tono de voz y la expresión del cuerpo. Volver a montar la obra, exige un re-ajuste a todo, entonces quienes tenían el papel desde antes, deberán asumir y aprender cosas nuevas, para darle fluidez al hilo narrativo de *Empobrecimiento Ilícito* evitando que los movimientos, diálogos y escenas se vieran forzados o disonante.

En cuanto a la descripción de la re-creación colectiva de la obra, cabe decir que cada vez que se rodaba la obra, existían detalles que siempre terminaban siendo diferentes entre un montaje y otro. A pesar de que los diálogos cambian, las situaciones se mantienen, por ejemplo, la rutina de ejercicios de Ana al principio de la obra, la petición de mano de Iván hacia Natalia; en sí, la intención estructural de la obra se mantiene.

El proceso transitorio individual de Cristel, para interpretar a Ana, es fuertemente influenciado por el elenco y el director de la obra, ya que para que Cristel pueda interpretar a una Ana necesita también de sus compañeros para entablar las conversaciones, sincronizar los movimientos, etc. A su vez, este proceso fue un aprendizaje colectivo porque TUCA comenzó a descubrir otra forma de teatralizar una obra que ya han presentado varias veces en años anteriores.

A medida que Cristel se apropia del personaje, la obra se va puliendo, se va volviendo más natural y armónica. La obra *Empobrecimiento Ilícito* es un proceso grupal; TUCA lo pensó y lo recreó para dar una opinión al público acerca de las estructuras sociales, hiperbolizando las características de las personas adineradas y pobres. Muestra una problemática social sin ser soso. En medio de los diálogos entre los personajes hay un proceso transitorio: dos familias que comienzan siendo amigos que recuerdan anécdotas de costumbres y lugares típicos vallecaucanos, se pelean y rivalizan cuando ambas familias proclaman las tierras de “Las Esperanzas” como propias; y finaliza con un matrimonio que es la unión de poderes.

De este trabajo se aprendió que, en el análisis artístico realizado desde la aproximación antropológica, se propone una perspectiva funcionalista para el estudio de las expresiones y símbolos que surgen en el contexto teatral interno -es decir, en el proceso de la creación de la pieza teatral, más no en la recepción del público mismo-. La aproximación antropológica desde la perspectiva interna que ofrece el teatro le permite al antropólogo ser parte del proceso, participando en la vida teatral del grupo, esto implica que la percepción y observación que se realiza es mucho más reflexiva ya que se centra en el performance del actor con relación a su personaje (Pavis, 2000).

La experiencia artística que viví en TUCA durante el primer semestre de 2018 permitió observar el proceso de la elaboración de la pieza teatral, las transformaciones que tienen los personajes desde la concepción en la mente del dramaturgo hasta la interpretación que ofrece el actor. Es importante hablar de la experiencia dentro del grupo porque más allá del aprendizaje del cómo actuar, TUCA es un espacio de amigos construido en un contexto único e incomparable con otros grupos de teatro. Desde la forma que tiene Harold al dirigir el grupo, es muy distinto cuando él está actuando sobre las tablas, porque Harold como creador de la obra y protagonista le da muchísima vida.

El espacio en TUCA me generó inquietudes y algunas de ellas fueron resueltas a lo largo del trabajo. Como espectador, siempre había creído que el actor siempre estaba satisfecho con su personaje, no obstante, me di cuenta de que no. Para Cristel el reto está en que a ella no le gusta la forma de ser de Ana, su personaje le parece un ser demasiado detestable y opuesta a lo que ella es. Por lo tanto, en este caso, a Cristel le correspondió desprenderse de su personalidad, carácter y forma de ver el mundo para poder encarnar a Ana, hacer cosas que Cristel como ella misma nunca haría, hablar en un tono y con una intención que es demasiado ajena a Cristel; porque Cristel como una actriz recipiente de Ana debe portar un mensaje que se construye para el espectador.

La posición etnográfica que tuve con el grupo TUCA me permitió ver más allá de calificar la obra como buena o mala. Es un espacio que es de carácter procedimental y pedagógico de lo que ocurre detrás de las bambalinas. La relación e impacto entre el personaje y el actor, es algo que realmente vale la pena seguir estudiando y ampliando.

En cuanto a la transición del actor para desempeñar a su personaje, es un proceso que implica un saber más que el actuar. Necesita sincronía y conexión el actor con su personaje y con el resto del elenco para que sea palpable lo que se pretende mostrar en la actuación. Cuando surgió la duda acerca de la transición del actor para interpretar al personaje, pensé que era algo que ocurría unidireccionalmente. Sin embargo, es un proceso tejido en forma de red, puedo afirmar que hay tres transiciones en la re-creación de la obra *Empobrecimiento Ilícito*: la primera transición es de la obra en general para recibir el nuevo personaje, porque los diálogos y algunas caracterizaciones cambian, todo lo que rodeaba a la anterior Ana es distinto ahora, porque es como poner dos mujeres diferentes bajo el mismo nombre. La segunda transición es la del personaje de Ana, puntualmente, en los libretos, porque va a ser interpretada por alguien nuevo y totalmente diferente a la actriz anterior (es distinto cuando se va a reemplazar una actriz por otra, pero que, al querer conservar las características, el director de la obra hace una búsqueda de alguien parecido). Y la última transición es de la actriz como persona para adaptarse al personaje

Como lo había mencionado anteriormente, no es posible esta vez mostrar cuál es el resultado de la obra, ni la recepción del público ante las modificaciones de esta. Toda vez que la obra todavía se encuentra en modificación. Sin embargo, puede aportar a la antropología una perspectiva del cómo un grupo de personas apasionadas por el teatro reconstruyen su realidad, desde la burla e hiperbolización de personas que pertenecen al “pico de la pirámide socioeconómica”. De este trabajo gané el conocimiento del cómo un grupo de personas elaboran una obra de teatro y el análisis de la obra teatral con sus críticas. Es un trabajo que podría seguir profundizando y enriqueciendo.

En términos muy personales, siempre había sentido una fuerte inclinación hacia el arte y el pensamiento griego. Antes de este proyecto, precisamente había pensado en un trabajo de pensamiento griego, sin embargo, al llegar a TUCA, comencé a sentirme inquieta por las dinámicas del grupo, me encantó la obra y la experiencia que viví sobre las tablas y tenía que contarlo. Replanteé todo lo que había planeado para este proyecto de grado y me dejé llevar de ideas nuevas, de campos que todavía no había explorado, retirándome un poco de la mirada filosófica griega, para permitirme comprender la realidad desde una mirada antropológica y reconocer nuevas perspectivas para interpretar una obra de teatro. En este caso, comprender de una manera distinta una obra de teatro que había vivido como espectadora, y ahora tener la oportunidad de asumir, desde una óptica antropológica, la obra *Empobrecimiento Ilícito*, debido la salida de la actriz que interpretaba a un personaje protagónico lo cual implicó un re-ajuste de la obra.

En el proceso de aprendizaje de hacer un proyecto de grado, entendí que el trabajo de campo es una magnífica experiencia que enriqueció mis alcances. En este caso, la prioridad no era mostrar cómo había quedado la obra después de las modificaciones y hacer una crítica de esta, el propósito siempre fue mostrar el camino una fase de la transformación de la obra y de los artistas, porque a pesar de que es algo cotidiano para los integrantes de TUCA, lo significativo está en la contemplación y análisis de eso que parece tan simple como reunirse para hacer teatro, en algo lleno de matices, cambios y características por describir. Vale la pena estudiar las interacciones y transiciones que vivimos en medio de las contingencias que aparecen, porque siempre hay algo nuevo por aprender, que lo lleva a uno a un nuevo horizonte y una nueva forma de ver la realidad.

ANEXOS

Las siguientes son entrevistas que se hicieron a los integrantes de TUCA entre enero y abril de 2018.

◆ ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA #1

Entrevistados: Luz Alba, Elba, Cristel, Francisco, Diany

1. Hábleme de la obra Empobrecimiento Ilícito
2. Cuál cree usted que fue la intención del autor, al crear la obra
3. Cuénteme que es lo que más recuerda de los talleres y montaje en escena de la obra
4. Cómo hace usted para conectarse con el personaje
5. Las tablas del escenario y el cuerpo
6. Creación colectiva de la obra:
7. Entre el performance y el guión
8. El recorrido vallecaucano desde sus elementos más destacados: la ruta que hace TUCA

◆ ENTREVISTA (grupal) SEMIESTRUCTURADA #2

Conversatorio focal con el grupo después de ensayar la obra

1. En las producciones teatrales que ha participado, ¿cuál ha sido la apropiación del personaje más difícil de interpretar?
2. ¿Cómo logra usted interpretar varios personajes en la misma obra?

◆ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA #3

Conversatorio focal con el grupo antes de ensayar la obra

1. ¿Usted cómo y por qué llegó a TUCA?
2. ¿Cuánto tiempo lleva?
3. ¿Cómo ha sido el recorrido de su formación teatral?
4. ¿Por qué le es importante el teatro en su vida?
5. ¿Cómo vive usted un día en TUCA?

◆ENTREVISTA ESTRUCTURADA #1

Entrevistado: Harold Zapata (director La TUCA)

1. Durante más de 40 años de experiencia ¿cómo ha sido representar al “otro” mientras el conflicto armado en Colombia ha azotado a la sociedad?
2. ¿Qué elementos se toman de la tragedia y la comedia griega para la realización de una obra teatral, cuyo contexto es la realidad colombiana?
3. ¿Cuál ha sido su impacto frente a la muerte social (desaparición forzada / secuestro) y la muerte biológica (asesinato) causadas por diferencias sociopolíticas?
4. ¿La realidad conflictiva colombiana ha marcado de manera directa/indirecta en su trabajo?
5. ¿Le causó a usted, como director de teatro y artista, trasgresión la muerte violenta de Jaime Garzón? ¿Cómo fue su experiencia en la producción “La Sargento Matacho”?
6. ¿Qué apreciación tiene usted frente a la figura femenina en el conflicto armado colombiano?

◆ENTREVISTA ESTRUCTURADA #2

Todos los integrantes de TUCA fueron entrevistados

1. ¿Cómo se contextualiza para interpretar a su personaje?
2. ¿Cómo es su relación con su personaje?
3. ¿Cómo ve el mundo su personaje?
4. Si su personaje y usted se encontraran frente a frente, ¿usted qué le diría?, ¿qué cree que su personaje le diría a usted?

◆ENTREVISTA SEMIESTRUCTURADA #3

Entrevistados: Luz Alba, Elba, Cristel, Francisco, Diany

1. ¿Cuál es el personaje más llamativo para usted?, ¿Por qué?
2. ¿Cuál es la escena que más le gusta y agrada de “Empobrecimiento Ilícito”?
3. ¿De quién se inspira para crear y preparar el personaje?
4. ¿Cómo fue la primera vez que interpretó a su personaje?
5. ¿Necesita cambiar algo de su personalidad para interpretar a su personaje?
6. ¿Qué es lo que más le gusta de su personaje?
7. ¿Cuáles son los aspectos que menos le gusta de su personaje?

BIBLIOGRAFÍA

- Agier, M. (2012). Pensar el sujeto, descentrar la antropología. *Cuadernos de antropología social*, (35), 9-27.
- Aristóteles, P. (1974). Editorial Gredos.
- Schechner (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Carvajal Montoja, Marleny. (2015). "hacia una perspectiva pragmática del entrenamiento del actor (fundamentos pedagógicos) ". En Tesis doctoral: El entrenamiento del actor en el siglo XX: fundamentos etimológicos, ontológicos, científicos y pedagógicos (230-254). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Collins Randall. (2009). Cadenas de rituales de interacción. Barcelona: Anthropos.
- Desuché, J. (1968). La técnica teatral de Bertolt Brecht. *t 1*.
- de Aristóteles, P. (1974). de Valentín García Yebra. *Madrid, Gredos*.
- Díaz, S. (2010). El modelo antropológico en el teatro emergente en Buenos Aires.
- Esquivel, Catalina. (2014). "El concepto de creación colectiva". En Teatro la Candelaria: memoria y presente del teatro colombiano (43-60). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Geertz Clifford. (1973). La interpretación de las culturas. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Fernández, C. S. (2011). El problema del autor en la creación colectiva teatral: Un análisis sobre la producción 3x3 del grupo Manojó de Calles de Tucumán. *Anclajes*, 15(2), 19-30.

- Stanislavski, C. (1962). La construcción del personaje.
- Scott, James. 2000. Los dominados y el Arte de la Resistencia.
- Naranjo, S. (2015). Aproximación al concepto de Antropología Teatral según Eugenio Barba. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 206-223.
- Soria, Guadalupe; & Gomilla, Antony. (2013). Capítulo III: “¿Por qué nos involucramos emocionalmente con una representación?”, En: La representación de las pasiones (Pág. 57-78). Madrid España
- Pérez Hernández, L. Del cuerpo expresivo al cuerpo experiencial: la expresión corporal teatral para adolescentes de educación secundaria. *Estudios de Antropología Biológica*, 16.
- Turner, Victor (1985), *Anthropology as Experience*, On the edge of the Bush en Edith L.B. Turner (ed.), University of Arizona Press.
- Turner, V. (1987). Betwixt and between: The liminal period in rites of passage. *Betwixt and between: Patterns of masculine and feminine initiation*, 3-19.
- Toro, A. D. (1987). Aproximaciones semiótico estructurales para una definición de los términos tragoedia, comoedia y tragicomedia: el drama de honor y sus sistema.
- Tovar, P. (2015). Una reflexión sobre la violencia y la construcción de paz desde el teatro y el arte. *Universitas humanística*, (80), 347-369.
- Pallini, V. (2011). Antropología del hecho teatral. Etnografía de un teatro dentro del teatro. Universitat de Barcelona.

- Pedraza, Z. "Hiperestésias". En: En cuerpo y alma. Visiones del progreso y la felicidad. Bogotá: Universidad de Los Andes, 1999. pp. 269-341.
- Arango, Daniel. (1997). La tragedia Griega. Bogotá: Caro y Cuervo Instituto.
- Pizarro Leongomez, Eduardo. "La FARC (1949-1966): de la autodefensa a la combinación de todas las formas de lucha, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1991. Cap 3 y 4 pp: 133-209.
- El Tiempo . (2010). Archivo Los hechos más importantes en Colombia (1971 - 1980). 12 Marzo 2018, de Revista El Tiempo Sitio web: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-7934541>
- Redacción El Tiempo. (2010). Archivo Turbay dicta polémico Estatuto de seguridad. Marzo 15 de 2018, de El Tiempo Sitio web: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-4169210>
- Aldana, Janneth. Consolidación del campo teatral bogotano. Del Movimiento Nuevo Teatro al teatro contemporáneo. En revista colombiana de sociología, n° 30 pág. 111-134, 2008.
- Martínez Cuervo, Érika . (2016). "I Took Panamá", una tragicomedia histórica. Marzo 18 de 2018, de El Espectador Sitio web: <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/i-took-panama-una-tragicomedia-historica-articulo-622536>
- Redacción El Tiempo. (1990). Hechos del 90. Marzo 18 de 2018, de El Tiempo Sitio web: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-45458>
- Redacción El Tiempo. (1997). La historia jurídica de la extradición. Marzo 18 de 2018, de El Tiempo Sitio web: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-597829>
- Instituto Hemisférico de Performance y Política. (2010). Colecciones Especiales: Teatro Experimental de Cali. Marzo 18 de 2018, de Instituto Hemisférico Sitio web: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-interviews/itemlist/category/366-tec-works>
- Pulecio Enrique. (2014). 1977 La agonía del difunto, Esteban Navajas. Marzo 18 de 2018, de Revista Arcadia Sitio web: <https://www.revistaarcadia.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/la-agonia-del-difunto-esteban-navajas/35074>
- Perry Guillermo. (1990). Una década gris Oscura. Marzo 18 de 2018, El Tiempo, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-69438>.
- Reyes, Carlos José. (2014). 1975 Guadalupe años sin cuenta, Teatro La Candelaria. Marzo 18 de 2018, de Revista Arcadia Sitio web: <https://www.revistaarcadia.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/guadalupe-anos-sin-cuenta-teatro-la-candelaria/35071>

- El Tiempo, Cultura y Entretenimiento. (2014). La huella de la violencia en el teatro colombiano. Marzo 18 de 2018, de El Tiempo Sitio web: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13679057>
- Portafolio. (2009). Colombia entre 1990 y 2008. Marzo 18 de 2018, de Portafolio Sitio web: <http://www.portafolio.co/economia/finanzas/colombia-1990-2008-218394>