

Teatro Experimental Fontibón

Poética, Resistencia y Misterio
(1979 - 2019)



Raúl Cortés



Teatro Experimental
FONTIBÓN

Raúl Cortés

Teatro Experimental Fontibón
poética, resistencia y misterio
(1979-2019)

“Hacer arte, hoy, en nuestros pueblos,
no es ni un lujo, ni un abnegado esfuerzo del
espíritu,
es, simplemente, una necesidad”
(Santiago García. La Candelaria)

*A José Ignacio Ramírez,
nunca sabrá el olvido pronunciar tu nombre.*

PRÓLOGO

Jorge Blandón – Director Corporación Cultural Nuestra Gente

“Viendo el mundo, además de las apariencias, vemos a opresores y oprimidos en todas las sociedades, etnias, géneros, clases y castas, vemos el mundo injusto y cruel. Tenemos la obligación de inventar otro mundo porque sabemos que otro mundo es posible. Pero nos incumbe a nosotros el construirlo con nuestras manos entrando en escena, en el escenario y en la vida”.

Augusto Boal. Mensaje del Día Mundial del Teatro 2009

Este libro signo y alegoría se cristaliza en la propia existencia del Teatro Experimental Fontibón, ellas y ellos son el viaje profundo a la semilla, sus actos se han hecho acción, imagen, hito, rito, presencia, canto, su voz ha trascendido el propio territorio de los muiscas, los creadores de Fontibón han abierto el camino de lo posible, ellos ya estaban aquí soñando y tejiendo sus propias existencias.

En estas potentes palabras se descubre la poética, la resistencia y el misterio de una patria que se disemina desde la grandeza de sus ríos, desde la perturbadora imagen de la muerte que se abre como “una herida del pasado que, sin presente, grita, sobresalta e imposibilita el futuro de todos nosotros”.

El TEF desde su persistencia teatral le ha dado forma a la esperanza cantada, la esperanza representada, la esperanza colectiva, la esperanza con piel y canto. El equipo humano que ha trazado la ruta de estas letras permitirá al lector encontrar el sentido de la responsabilidad social del artista, arte con un sentido vital que aproxima la verdad al amor, la justicia al ciudadano. Y en esta proximidad amorosa el maestro Raúl Cortés dio con su comprensión de la vida “latido y carne” a este libro que se pone en sus manos, un libro que se abre como viaje por la localidad, la ciudad, el país, el continente y el mundo de la ritualidad donde la palabra es palpito de vida.

Tú lector, que tomas este texto entre tu corazón y tu cabeza, llévalo en tus manos para que otros mundos posibles sean imaginados desde este país de “naciones culturales”, que precisa una profunda comprensión de la VERDAD, de lo BELLO, de lo BUENO y de lo JUSTO.

Hace un año Francisco volvió a Roma, y él lo dijo ante el cristo negro de Bojayá: “Haz que seamos testigos de tu amor y de tu infinita misericordia”. Y él pudo ver, cómo también el cristo ha sido víctima en esta tierra del “canto de las moscas”.

El Grito Incontenible

El río Magdalena quiere ser un río, pero tan sólo es un tortuoso abismo. En el Magdalena flotan peces raros. Unos dirán que es el reflejo de las estrellas, otros que tulipanes de tallo desterrado, otros que versos sueltos de un poema... Pero podría decirse que en esas aguas todo es naufragio, jardín de peces raros: millares de personas que perdieron sus nombres, sus rostros y sus huellas en las aguas de ese río al que fueron arrojados, después de sufrir torturas y, muchas veces, ser descuartizados.

A la orilla del Río Magdalena acuden las madres “des-hijadas” y cogen tiernamente los miembros que la corriente lleva: una mano, una pierna, una cabeza... hasta componer un cuerpo al que ofrecer amorosa sepultura, junto a la foto de su desaparecido. Y lo hacen sabiendo que aquellos ojos y aquella expresión, aquellas manos y aquel pecho, no son ni el pecho, ni las manos, ni la expresión ni los ojos de su hijo... pero lo hacen con la esperanza de que, un poco más abajo en esa misma orilla, o en otro río, por suerte, otra madre haga lo mismo con los restos de su verdadero hijo.

Cuando los cuerpos llegan enteros, a Puerto Berrío (antioquia), los devotos de las almas del purgatorio van al cementerio y acogen a uno de ellos. Después, en el nicho de ese N.N., escriben una palabra: escogido. Esa palabra significa que aquel cuerpo olvidado, aquella historia interrumpida, sin familia ni pasado, que flotaba en el río como un pedazo de madera vieja, tendrá las lágrimas y las oraciones de un vecino que, además, llevará flores y agua, para acompañar al

alma de ese desconocido. A veces, además de la compañía, el agua, las flores, las oraciones y el llanto, también recibe un nombre: Isabel, Juan, Natalia... Milagros; forma de abrazar la herida, de nombrar el abismo.

“[...] Siento ganas de sacarte del silencio, Milagros, pero no tengo fuerzas. No es cosa de remover la lápida, arrastrar la madera cansada y observar el polvo que ha quedado de ti. A la luz de la mañana estarías más silente que ahora. Escucharte es buscar los cristales rotos de lo que fue tu vida y recomponerlos como a flores de jardín después de una tormenta. Y mi tiempo no alcanzaría para eso porque voy de prisa, Milagros. Y no te amo, Milagros. Solo por amor a alguien se hallará el camino para llegar al paredón trasero de este cementerio. La guerra convierte el destino de los hombres en laberinto. Y los únicos que no se rinden frente a los paredones ciegos, a las lenguas monstruosas de las gárgolas, a los cañones fríos de los fusiles son las madres y los hijos. Eso pienso cuando me reconozco carente de la compasión suficiente para enfrentar la tarea de averiguar quién eres para llevarte a casa...” (NIETO, 2013)

Sin cuerpo no hay muerte. Sin muerte no hay luto. Sin luto es imposible cerrar el dolor e intentar continuar la vida en el presente. Los familiares de los desaparecidos no necesitan estudiar a Benjamin para saber que lo acontecido está presente. No es una idea, un debate filosófico, es la contundencia cotidiana de sus vidas. Ellos llevan la historia pegada a la piel, en el profundo agujero de sus miradas, conocen el rostro de esos fantasmas que habitan entre nosotros, lo único que desconocen es su paradero.

¿Y en esas incertidumbres, qué es el familiar de un desaparecido? Una pausa infinita, un presente que, siendo pasado solamente, avanza

sin querer en dirección al futuro; un día que querría nacer al revés, contar las horas regresivamente hasta ocultar el vientre, allí mismo donde comienza la aurora...

¿Qué es un desaparecido? Una herida del pasado que, sin presente, grita, sobresalta e imposibilita el futuro de todos nosotros.

¿Y el país en el que suceden tales desapariciones, qué es? Una máquina de guerra ¹ que arrasa con el pasado, el presente y el futuro...

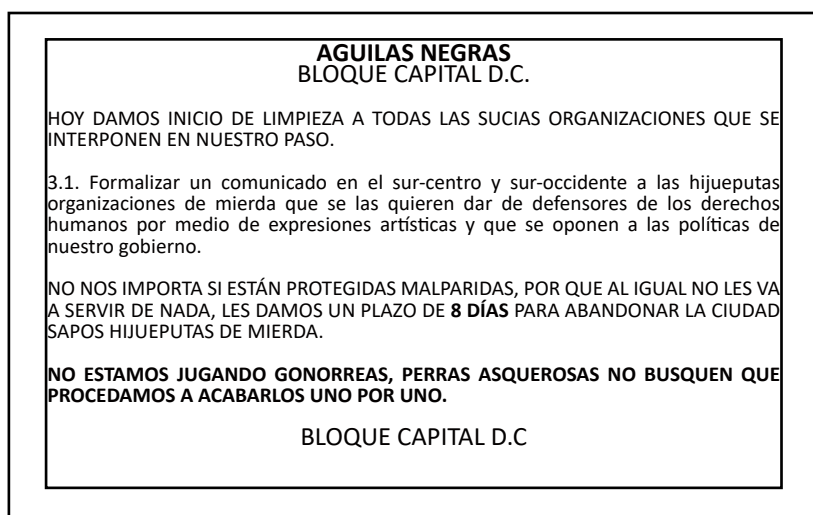
¿Qué es el hecho mismo de la desaparición, del descuartizamiento? Un aviso con vocación de eternidad:

[...] Cuando los cuerpos son desaparecidos mediante procesos químicos de disolución, o por sumergimiento en las aguas, o porque se reducen a cenizas por la acción del fuego, lo que se ejecuta o se persigue es la borradura de todo vestigio, la invisibilización total del cuerpo y su muerte. Todas las intervenciones sobre el cuerpo, matándolo por segunda o tercera vez, mutilando o desfigurándolo, pervirtiendo o desapareciendo la identidad de las víctimas, buscan exponer su degradación a la vista de otros y darle a ello un sentido, utilizando la disposición de esos fragmentos para hacerlos hablar y producir un mensaje corporal que expanda el terror..." (DIÉGUEZ, 2013)

Una situación tan terrible afecta a todo el organismo social, es imposible permanecer ajeno al dolor y al miedo cuando todo es dolor y miedo. A lo largo de los años, en la universidad, en la panadería, en

1 Mbembe (2011): "Estas máquinas se componen de facciones de hombres armados que se escinden o se fusionan según su tarea y circunstancias. Organizaciones difusas y polimorfos, las máquinas de guerra se caracterizan por su capacidad la metamorfosis. Su relación con el espacio es móvil. Algunas veces mantienen relaciones complejas con las formas estatales (que pueden ir de la autonomía a la incorporación). El estado puede, por sí mismo, transformarse en una máquina de guerra. Puede, por otra parte, apropiarse para sí de una máquina de guerra ya existente, o ayudar a crear una".

la oficina, en la tienda de la esquina, en la calle... muchos bajaron la voz y la cabeza, miraron para otro lugar o endomingaron las palabras para enmascarar los significados: galas de verbena, farolillos de papel para ocultar la rabia y el grito, el pozo seco, tanto polvo en los viejos zapatos, la desesperación del hermano. Igual sucede con las artes. La valentía y la heroicidad son materia literaria, están sobrevaloradas y aquellos hombres y mujeres que pintan, escriben o suben al escenario, además de Segismundo, Clov u Ofelia, son padres de familia, amigos que ofrecen su pecho en el abrazo apretado, gente común que se sabe efímera y vulnerable, que frente a los sobresaltos de la noche, como a cualquiera, se les salen los ojos de la angustia y sienten el corazón en la garganta: la intimidante presencia del abismo...



Esta fue la invitación que recibieron, en 2011, algunos grupos del sur de la capital, donde se concentran los barrios más pobres. No es un juego. La gente pasa mucho tiempo de su vida hablando de política, haciendo la revolución en la academia, en la escritura, frente a la página del periódico matutino que nos indigna, pero después de acabar el desayuno o de cerrar las aulas, los feroces batallones

de la palabra retroceden y la vida continúa con normalidad. Sin embargo, el gesto del día se pone más grave si un grupo como los “Águilas Negras” decide animar la realidad de la gente. Algunos de los destinatarios de ese mensaje cambiaron de dirección, otros pidieron ayuda a los amigos, otros, también, abandonaron el teatro legítimamente... Pero ese acontecimiento, en Bogotá, era la medida aproximada del insostenible ambiente del país; solo aproximada, porque en el interior, en los pequeños pueblos, aún era peor para todos: el campesino, la profesora, el carnicero, la artista...

Así, la poetisa María Mercedes Carranza escribió, en 1997, *El canto de las moscas*, un lamento por los desaparecidos en Colombia. Carranza se suicidó el 11 de julio de 2013. La autora jamás pudo superar el clima de violencia del país, a consecuencia del cual habían muerto amigos muy queridos; pero, sobre todo, no tuvo fuerzas para sobreponerse al secuestro y asesinato de su propio hermano, Ramiro Carranza. El nervio principal de su poesía estaba afectado, pues, por su propia biografía y, al mismo tiempo que sus versos se inscribían en el hueso, la vida se le fue desalentando.

A comienzos de 2010, el Teatro Experimental Fontibón (TEF), de Bogotá, estrenó un dispositivo escénico, para calle, llamado *El canto de las moscas*, basado en el libro de poemas homónimo de María Mercedes Carranza. Con la dirección de Juan Carlos Moyano, director invitado ad hoc por el propio grupo, el TEF hizo carne el grito de la poetisa, el grito de los desaparecidos, el incontenible grito de toda Colombia. Y, tal vez, marcaba un camino para rescatar el teatro de compromiso: llegar a un posicionamiento político por medio de la poesía, sin endulzar el abismo, que rasga los cuerpos lacerantes de los actores, más allá de los discursos.

El canto de las moscas suena en Colombia, pero sus ecos son universales. Ese fúnebre zumbido también estremece la tierra de México, Argentina, Uruguay, Brasil... o España, donde los campos siguen sembrados de muertos anónimos desde la guerra civil, para vergüenza de una democracia sin memoria. Y el tiempo será una acumulación de sucesiones vacíos, una suma de nada, números repetidos apenas, mientras esa herida del pasado no sea redimida: *“Todos los que hasta hoy vencieron, participan del cortejo triunfal, en el que los dominadores de hoy continúan sometiendo los cuerpos de los que están postrados en el suelo”* (BENJAMIN, 1987).

“...Los más viejos de los viejos de nuestros pueblos nos hablaron palabras que venían de muy lejos, de cuando nuestras vidas no eran, de cuando nuestra voz era callada. Y caminaba la verdad en las palabras de los más viejos de los viejos de nuestros pueblos. Y aprendimos en su palabra de los más viejos de los viejos que la larga noche de dolor de nuestras gentes venía de las manos y palabras de los poderosos, que nuestra miseria era riqueza para unos cuantos, que sobre los huesos y el polvo de nuestros antepasados y de nuestros hijos se construyó una casa para los poderosos, y que esa casa no podía entrar nuestro paso, y que la luz que la iluminaba se alimentaba de la oscuridad de los nuestros, y que la abundancia de su mesa se llenaba con el vacío de nuestros estómagos, y que sus lujos eran paridos por nuestra miseria, y que la fuerza de sus techos y paredes se levantaba sobre la fragilidad de nuestros cuerpos, y que la salud que llenaba sus espacios venía de la muerte nuestra, y que la sabiduría que ahí vivía de nuestra ignorancia se nutría, que la paz que la cobijaba era guerra para nuestras gentes, que vocaciones extranjeras la llevaban lejos de nuestra tierra y nuestra historia...” 2

2 Comunicado del Comité Clandestino Revolucionario Indígena Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. 14 de febrero de 1994. México.

Reclamar el retorno de los desaparecidos, mantener viva la llama de su memoria es un acto de necesidad, de justicia y de resistencia. Es un acto político que no compete a los familiares solamente, sino también al conjunto de la sociedad.

“...Pero la verdad que seguía los pasos de la palabra de los más viejos de los viejos de nuestros pueblos no era sólo de dolor y muerte. En su palabra de los más viejos de los viejos venía también la esperanza para nuestra historia. Y apareció en su palabra de ellos la imagen de uno como nosotros: Emiliano Zapata. Y en ella vimos el lugar a donde nuestros pasos debían caminar para ser verdaderos, y a nuestra sangre volvió nuestra historia de lucha, y nuestras manos se llenaron de los gritos de las gentes nuestras, y a nuestras bocas llegó otra vez la dignidad, y en nuestros ojos vimos un mundo nuevo.”³

La cuestión es, como parte activa del cuerpo social, ¿cómo las artes, en general –y el mismo teatro, en particular- van a cabalgar en lucha, a lomos de nuestros abismos, hasta llegar a ese mundo nuevo?

3 Ídem.

La Maraña del Tiempo

La segunda mitad del siglo XX, en América Latina, tiene un carácter trepidante. Después de la revolución cubana, en la década de los sesenta y setenta, se suceden diferentes movimientos guerrilleros que agitan toda la región: en Venezuela, Fabricio Ojeda (que pasaría a la historia como “Roberto”), funda las *Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (F.A.L.N.)*, en junio de 1962. El *Frente Sandinista de Liberación Nacional (F.S.L.N.)* prospera en Brasil, Perú y Nicaragua. El Che Guevara llega a Bolivia, en 1966, con el propósito de continuar su proyecto de revolución continental, para lo que enfrenta, en primer lugar, al dictador René Barrientos. En Guatemala, Luis Augusto Turcios Lima desafía al Estado y funda el *Movimiento Revolucionario 13 de noviembre*, que después pasará a ser *Fuerzas Armadas Rebeldes (F.A.R.)*. El *Movimiento Tupamaro* sacude la vida de Uruguay y, en la vecina Argentina, los *Montoneros* desarrollan acciones de violencia urbana, con el objetivo de desestabilizar la dictadura militar y forzar el retorno de Juan Perón. Y, como colofón a toda esa efervescencia, Salvador Allende y la *Unión Popular* acceden al poder en Chile, en 1970.

Sin embargo, aquellas luces no pasaron de ser meros destellos, más efímeros de lo esperado. Poco después, en la década de los ochenta, los proyectos revolucionarios, y sus anhelos de transformación y justicia social, cayeron, en su mayoría. Y el epitafio lo rubricó la caída del muro de Berlín, que enterró definitivamente cualquier aspiración de implantar un modelo socialista en la región. El repunte de la deuda externa, el estancamiento económico –hasta el punto

de que la *Comisión Económica Para América Latina, C.E.P.A.L.*, de la O.N.U., denominó a los años ochenta como la “década perdida”- fueron argumentos suficientes para la expansión de los intereses neoliberales en todo el continente, a lo largo de los noventa.

Pero antes de que el pensamiento único tomara posesión, aquellos sueños políticos, aquel entusiasmo de vida se esparció por todas las células del organismo social hasta contagiar al propio teatro:

“[...] En los últimos años, he podido ver teatro de América Latina y en América Latina. No me atrevería a decir que hay una homogeneidad en todo esto; partimos de una época en la que hubo una homogeneidad en un movimiento de “teatro de grupo”, el cual, comprometido políticamente –en los años sesenta, setenta, todavía en una parte de los ochenta- elaboró un discurso muy claro y contó con una red de contactos en toda América Latina...” (CHAVERO, 2012).

La concepción del teatro de grupo surge al abrigo de aquella efervescencia política; es la correspondencia, en el medio teatral, de los movimientos revolucionarios. Desde una perspectiva independiente, el teatro de grupo nació como alternativa a los teatros comerciales, al teatro oficial, contra los regímenes autoritarios y para abrazar la gran utopía de la transformación, en una América Latina unida. La creatividad y las redes de apoyo se multiplicaron para combatir la censura de los gobiernos. En un primer momento, fue muy fuerte la presencia de autores europeos:

“Pero del teatro más avanzado que había allí en ese momento. Bertolt Brecht, que ya ha formulado sus planteamientos, el comienzo en Inglaterra del teatro de la ira y, por otro lado, el teatro del absurdo” (GARCÍA, 1994).

Posteriormente, los procesos artísticos se fueron abriendo, de manera natural, a la dramaturgia local: Carballido, Magañas o Usigli en México; Sergio Corrieri en Cuba; Augusto Boal en Brasil; Atahualpa del Cioppo en Uruguay; Oswaldo Dragún o Tato Pavlovsky en Argentina... Nombres de autores que se irán vinculando a los nombres de los grupos, ejes esenciales en la construcción del relato histórico del teatro en América Latina: “*Crear un grupo es un acto político, es una declaración política...*”⁴ (RIAÑO SANABRIA, inédito).

En Brasil, por ejemplo, el *Teatro Popular União e Olho Vivo*, que Cesar Vieira fundó a final de 1970, o el Teatro de Arena, cuya existencia se agotó en 1972; el grupo *Yuyachkani*, que se fundó en Perú, en 1971; el grupo Malayerba de Ecuador, fundado en 1980; o *El Galpón de Uruguay*, uno de los grupos más veteranos de la región que, así mismo, provocó el desembarco del teatro de grupo en México. Por la amenaza de la dictadura, once integrantes de *El Galpón* tuvieron que huir de Uruguay, exiliándose en México, en 1976. Dos de aquellos exiliados, Blas Braidot y Raquel Seoane, se separaron del grupo uruguayo para fundar, junto a Mario Ficachi, *Contigo América*, el primer representante del teatro de grupo en la historia del teatro mexicano.

⁴Ricardo Camacho, fundador do Teatro Libre (Bogotá, Colombia), en RIAÑO SANABRIA (Inédito).

Colombia no fue una excepción a ese clima de agitación política y social. A mitad del siglo XX, Jorge Eliécer Gaitán aspiraba a la presidencia de la República de Colombia, hecho que simbolizaba tanto una esperanza para el pueblo como una amenaza para la oligarquía. El 9 de abril de 1948, en Bogotá, Gaitán fue asesinado y su crimen –conocido como “el bogotazo”- inauguró una época de convulsión extrema llamada “la violencia”. Teóricamente, “la violencia” concluyó en los años sesenta, con el pacto entre liberales y conservadores, pero con “el bogotazo” se sublevaron las guerrillas de izquierda, los paramilitares de derecha y los grupos armados al servicio de los narcotraficantes, en un conflicto que generó desplazados, secuestros, asesinatos, desapariciones... Una guerra no declarada, de la que son testigos la tierra y el agua, y cuya paz no acaba de ser firmada.

En este contexto, surgen los dos grupos principales que explican el teatro contemporáneo en Colombia: *el Teatro Experimental de Cali (T.E.C.)* y *La Candelaria*.

Por un lado, el T.E.C. fue fundado, en 1955, por Enrique Buenaventura, uno de los creadores con mayor personalidad de América Latina. Su producción escrita, que abarca piezas teatrales, poemas y ensayos, revela la figura de un humanista inquieto, que siempre buscó un fértil diálogo entre las diferentes etnias y culturas, así como entre los diversos estatutos temporales: pasado y presente. Buenaventura no sólo pertenece a la memoria de la historia del teatro por su método de creación colectiva, además, este creador nato emprendió un viaje por el teatro medieval, por las tradiciones indígenas, afrocolombianas y por el teatro popular que lo llevó lejos de los grandes circuitos culturales, a la búsqueda de públicos no teatrales. Esos fueron los pilares sobre los que se asentaron las exploraciones escénicas del T.E.C. que, a la postre, se convertiría

en un gran exponente de la renovación teatral, tanto en Colombia como en el resto del continente.

Por otro lado, La Candelaria tuvo al frente a otro artista fundamental: Santiago García, cuyo carácter creativo cuenta con innumerables aristas. La Candelaria fue fundada en 1966, en Bogotá. Y, precisamente, ese centralismo la dotó de una visibilidad mayor. Se constituyó como una gran escuela, de enorme influencia para el movimiento escénico del momento y para las generaciones posteriores. La creación colectiva, la determinación de rescatar la dramaturgia nacional, los temas y las estéticas locales, reconocibles para el público autóctono, generó una poética propia y universal.

“Al fin y al cabo resultó que la temática que nos proponía nuestro público era la de nosotros mismos. Nos decían: `Están muy bellas sus obras, compañeros, lindas, esas obras del alemán, esas son muy lindas. Pero nosotros queremos fundamentalmente ver ahí nuestros problemas; claro que a través de los problemas que plantea el alemán pues también están nuestros problemas; pero quisiéramos que fueran de primera mano, que fueran hechas por ustedes mismos´...” (GARCÍA, 1994).

Santiago García y La Candelaria llevaron a escena algunas de las piezas más evocadas: *Guadalupe Años Sin Cuenta* o *El Paso* son, sin duda, títulos míticos que hoy brillan en el olimpo del teatro clásico colombiano.

“...En los setenta u ochenta varios grupos teatrales convivieron como comunas tras una corriente “hippie” que venía de los aires de la vanguardia del Mayo del 68. Esas fueron las semillas del teatro bogotano, esa necesidad de hacer teatro político, de hablar de nuestras problemáticas a través de la creación colectiva. Los integrantes de grupos conformados en esa época, algunos hoy extintos, conformaron nuevas entidades artísticas. En ese orden de ideas, es probable que los grupos sean los que hayan permitido que exista lo que el mundo conoce hoy como “teatro colombiano” y que haya una serie de lineamientos dentro de las políticas culturales actuales, así como que se hayan originado tanto procesos teatrales en el país, como creación de públicos y diversos procesos de formación...” 5

5 Entrevista concedida por Ivonne Carrillo, integrante del T.E.F. (2017)

Las Armas y el Alma

El 19 de abril de 1970, y con el fin de combatir la opresión de los gobiernos de Misael Pastrana, Julio César Turbayy, después, Belisario Betancur, surgió la organización *M19*. El M19 fue un movimiento armado, fundado por Jaime Bateman Cayón, exmilitante de las F.A.R.C., que arraigó profundamente entre las capas sociales más populares, gracias a un programa político muy renovador y numerosas acciones, de enorme repercusión y espectacularidad, al modo de los Tupamaros en Uruguay.

“... El medio estudiantil y sindical y, en general, muchos sectores culturales fueron influidos por este movimiento. De hecho, el T.E.F. se funda por un grupo de simpatizantes del M19. En realidad, una doble coyuntura explica nuestro origen: por un lado, cierto auge de las expresiones artísticas y, por el otro, el M19, corriente que permeó nuestros orígenes.”⁶

De hecho, el 15 de agosto de 1979 nació el T.E.F., con una clara marca política: no en vano, su trabajo está concebido para la calle, en un momento en el que estaba prohibida la reunión de personas en los espacios públicos. El estado de sitio, que constaba como una figura de excepcionalidad en la Constitución de 1886, fue aplicado ordinariamente a lo largo de la década de los ochenta, para dificultar el encuentro con los otros en plazas y parques. Sin embargo, tanto el T.E.F. como el resto de grupos de teatro de calle -cuyos espacios

⁶ Entrevista concedida por Emilio Ramírez, uno de los fundadores del T.E.F. (2016)

de trabajo naturales son, precisamente, parques y plazas- decidieron desafiar a las leyes y a las fuerzas del orden y convocar al público. Dicha desobediencia, en ese clima de represión, constituyó el carácter de las primeras propuestas y de la propia naturaleza del grupo:

“...La calle ha sido el lugar inexcusable para manifestar las expectativas, los sueños y esperanzas, o para manifestar los desacuerdos y la indignación de las comunidades. Ella es el lugar donde se gestan los cambios políticos y sociales. Se libran las batallas por lograr la libertad o defenderla. Es el punto de encuentro entre los que se conocen y los que no. En la calle se concreta el tejido social: la gran familia que puede ser una ciudad o un país. Todos los seres humanos tienen que ver con la calle. La conveniencia o desavenencia de los grupos humanos se materializa en la calle. Todo lo que sucede en ella es teatralidad... Podríamos concluir que teatro y calle son una misma cosa” (RIAÑO SANABRIA, Inédito)

Así comenzaba a trenzarse la historia, sin una consciencia clara de lo que estaba sucediendo, de lo que guardaba el futuro. Así comenzaba un largo camino, lleno de piedras, de caídas, de incertidumbres; un camino que siempre está a punto de borrarse, como queriendo, en cualquier momento, olvidar los senderos y negar los pasos dados. Así comenzaba la historia –una más- de las fragilidades, de las vulnerabilidades de los grupos humanos y, en este caso, de un grupo de artistas cuyos sueños estaban cosidos al teatro y a la rebeldía, en partes iguales. Artistas que se reunirán, durante más de una década, sólo los fines de semana y los días de fiesta, o por las noches, ya que los integrantes del T.E.F., en su mayoría, eran estudiantes o trabajadores, gente humilde. Artistas, trabajadores o estudiantes que estaban de pie, sobre el barro de la época; que

delante de los riesgos y las amenazas de la violencia del Estado y sus acólitos, cantaban y danzaban; que delante de las prohibiciones y de los límites, imaginaban universos nuevos; que delante de los problemas y de los conflictos, inventaban remedios hechos de buena voluntad y paciencia... Estaban preparados para cualquier lucha: la política, la económica, la artística. Nada lograba parar al T.E.F. Nada... salvo la renuncia de un compañero. La despedida de un compañero, aunque fuese en buena lid, dejaba un rastro de sombras ineludibles, la clara presencia de la derrota que esparce sus dudas y arrasa cualquier esperanza, el empeño de continuar... No hay crisis mayor, en la concepción del teatro de grupo verdadero, que la pérdida de un colega; porque no es un integrante cualquiera el que desaparece, una pieza que pueda ser sustituida por otra, no. Las relaciones y los afectos, en el interior del teatro de grupo, son mucho más profundos –y, por la misma razón, más delicados. Supone perder a un compañero de viaje, de vida, el otro imprescindible y su vacío es irreparable. La crisis que desata la salida de un compañero es la crisis del todo; el atestado irrecusable de que una parte del grupo muere, cuando alguien se aleja. Y ese duelo, que golpeó al T.E.F. en diferentes momentos, no es fácil de superar. Ese dolor se eleva por encima de los éxitos como un cuestionamiento o un epitafio, como el fantasma del fracaso que expone a todo el colectivo al abismo de la desaparición, del fin... Pero si no se desiste, si, a pesar del cansancio, la rendición no es completa, puede suceder el milagro de la resurrección, que trae consigo una vida más sabia, una fuerza más serena, una ternura ilimitada y un sol que calienta y brilla con esplendor.

El T.E.F. persistió y, como esas valientes tripulaciones que miran de frente al naufragio inminente, atravesó las procelosas aguas de su propio Mar de Drake... Y, hoy en día, cuarenta años velan su camino, lo que lo convierte en uno de los grupos de más longevos del teatro en América latina.

“...Creo que el teatro colombiano asume lo grupal sin ser plenamente consciente de su potencialidad. Muchas de las creaciones más importantes han nacido del trabajo colectivo. Hace poco, el director Juan Carlos Agudelo (Casa del Silencio) reconocía el papel de lo colectivo en el proceso de creación, pero lamentaba lo pasajero de los actores y actrices en su colectivo... Los grupos se congregan alrededor de ciertos directores que tienen carisma, pero actualmente, la gente le apuesta menos a la creación de nuevos grupos... Los actores y actrices no reconocen en ellos mismos, como conjunto, la fuerza tanto creativa como organizativa y transformadora; se juntan por necesidad, pero se separan a la primera oportunidad. Política y culturalmente se sigue usando los viejos vicios del poder (caudillismo, culto a la personalidad...), que han dejado al conjunto de teatreros colombianos sin poder organizativo, sin metas a largo plazo y completamente desmovilizados e inermes frente a la cultura de homogenización y de mercantilización que impone el capitalismo. Creo que la idea de grupo está siendo minada poderosamente por la formación universitaria que crea actores y actrices que salen con la idea de vender su fuerza de trabajo de manera individual...”⁷

Su trayectoria puede ser dividida en tres grandes etapas, con un vacío de cuatro años (1993-1997), entre la primera y la segunda:

- Primera Etapa (1979-1993): Teatro de calle.
- Segunda Etapa (1997-2015): Comparsas y teatro foro.
- Tercera Etapa (desde 2016): Teatro de sala.

A lo largo de la primera etapa, el T.E.F. desarrolló propuestas de calle en las cuales el objetivo político prevalecía sobre el carácter artístico

⁷ Entrevista concedida por Emilio Ramírez, uno de los fundadores del T.E.F. (2016)

del trabajo. Sin embargo, en la segunda etapa, y después del referido desierto de cuatro años (1993-1997), el grupo maduró algunos de sus postulados iniciales, amueblando aquella idea de la supremacía del contenido con la búsqueda de una poética propia:

“En el interior de los grupos, todavía se sienten los coletazos de la vieja controversia entre teatro político y teatro arte. Disputa que a nuestra manera de ver ha venido siendo superada por muchos teatristas, desde hace tiempo, en otros lugares del mundo. Pensamos que ese lastre se debe a la escasa preparación política de los teatreros, inmersos en una cultura de desconfianza hacia sus pares, y una fe incondicional en todo lo que provenga del otro lado del atlántico o del pacífico...”⁸

Ese período abre una doble vertiente: el Teatro Foro, heredero del Teatro del Oprimido (de Augusto Boal), y las Comparsas, en el carnaval de Bogotá. El Teatro Foro vehiculó, con claridad, las inquietudes políticas del grupo (presente en todas las etapas), hallando en las comparsas el lenguaje ideal para desarrollar un abordaje más visual, plástico y poético, sin perjudicar el matiz de compromiso. Por último, el T.E.F. inauguró su propia sede, en 2016. Un complejo teatral llamado *Sala Augusto Boal*, que ha conducido al grupo hacia un nuevo horizonte: el teatro de sala. Este proyecto atestigua la capacidad de renovación y experimentación del colectivo colombiano que, sin abandonar el teatro de calle y a los cuarenta años, decidió nacer para una dimensión teatral totalmente desconocida, hasta ese momento: *“Juventud, divino tesoro...”*⁹

⁸Declaraciones de Emilio Ramírez, fundador del T.E.F., en Riaño Sanabria (Inédito).

⁹Verso del poema “Canción de otoño en primavera”, de Rubén Darío.

LA MARCHA DEL PESO (1979-1993)

A mitad de 1979 nació el T.E.F., impulsado por un conjunto de jóvenes, entre los cuales se encontraban Emilio y Ernesto Ramírez, directores del grupo y únicos fundadores que aún continúan. El T.E.F. se sumaba, así, a la relación de grupos de teatro de calle de Colombia, una expresión teatral joven, que en la década de los ochenta experimentó un auge extraordinario.

Al comienzo, el grupo fue dirigido por Gerardo Reyes, que montó la pieza *Diles que no me maten*, versión escénica del cuento homónimo del autor mexicano Juan Rulfo. Fue una pieza fugaz, que padeció las indecisiones de todos los comienzos. La impulsividad de la juventud generó y extinguió el proyecto, en apenas unos meses. También ayudó la inconsistencia económica: el teatro, en aquellos momentos, era poco más que un pasatiempo sin beneficios para descamisados, muy lejos, por tanto, de ser considerado una profesión seria. La salida del director propició las primeras creaciones colectivas del T.E.F., cuya inestabilidad, no sólo económica sino artística, era patente en los continuos movimientos de deserción e incorporación de compañeros, que afectaba al elenco de las obras.



El rey del perro caliente (1982). Foto archivo T.E.F.



Misterio Bufo (1982). Foto Archivo T.E.F.

En 1983 desembarcó el director Carlos Araque y, con él, el grupo transitó años de mayor sosiego. El trabajo aterrizó y la visión ganó un horizonte. Fue la base de esta primera etapa, un remanso que ofreció la posibilidad de consolidar al grupo y de profundizar en los aspectos conceptuales y estéticos. Destaca la pieza *Crónica de un ojo*, que relata la historia real de unos delincuentes de barrio –entre ellos, un tuerto- que fracasan en el intento de asaltar una tienda de flores y que acabó, trágicamente, con la muerte de unos y la prisión de otros, a manos de la policía. Con el abordaje de esta pieza, de trama tan local, se demostraba, una vez más, la capacidad del grupo para integrarse con el entorno, la sensibilidad para observar y dejarse tocar por los acontecimientos más cercanos, esto es, para dar voz a los abismos de la comunidad y apropiarse de ellos.

Pero como la alegría dura poco en la casa del pobre, Carlos Araque abandonó el grupo en 1987, abriendo un nuevo período de crisis. Y, aunque el T.E.F. continuó su trabajo artístico –creando colectivamente nuevas piezas, sin director-, fueron años difíciles, de nuevas inestabilidades. Las incertidumbres se cogían de la mano, dándose el relevo una tras otra: ahora las grupales y, siempre, las económicas. De hecho, frente a la escasez de recursos, el T.E.F. – así como el resto de grupos- realizaba lo que llamaron “marchas del peso”: durante tres días, los actores recorrían las calles de la localidad, adornados con cualquier disfraz y maltratando algún desamparado tambor, al grito de *“El teatro está en la calle. La calle pertenece a la gente. Liberad al teatro. Liberad la calle. ¡Comenzad!”*... Griterío que era amplificado por el megáfono que, normalmente, cedía algún colega sindicalista. De esa forma tan artesanal, tan romántica, tan festiva –tierna y triste, a la vez- se buscaban fondos para las siguientes producciones artísticas, apelando a la solidaridad de los vecinos. Apelación que, en la mayoría de los casos, no resolvía el problema, pero algo ayudaba.

En 1990 apareció un nuevo argumento para continuar, otro invento esperanzado con el que aplazar el final. En esta ocasión, fue un viejo sueño el que aglutinó a diferentes grupos de teatro de calle: la fundación de un gran festival de teatro de calle, que tomase los parques de Bogotá. “Bazar de Teatro y Sol” sería el nombre del evento. En realidad, el festival nunca llegó a realizarse, por la eterna cuestión: falta de presupuesto. Pero se convirtió en un pretexto para la reunión, para la alianza con otros grupos y, en el caso del T.E.F., para recuperar cierta vitalidad desmayada. Esa coyuntura abrió una fase de cooperación, sobre todo con el grupo “Gaspar En La Noche” (“Teatro de la Noche”, después), tan fértil e inspiradora que llevó a Ernesto y a Emilio Ramírez a registrar legalmente al grupo, el día 25 de enero de 1990.



Informe para una academia (1985). Foto Guía del Espectador

La escuela de teatro de Luis Enrique Osorio acogió a varios de esos grupos. Aquel espacio se transformó en una fábrica de teatro desbordada: unos acababan sus ensayos, otros comenzaban, y todos mostraban sus procesos al resto, para recibir críticas y mejorar la propuesta, antes del estreno. El ambiente era inspiradoramente cerrado, una clausura de creación colectiva, la lejana utopía de la parcería teatral, materializada en un proyecto artístico, político y vital:

“Los intentos de organización del gremio teatral en Colombia han sucumbido bajo prácticas individualistas y sectarias que han impedido la conformación de un movimiento fuerte y unificado. Se dice que nos dividen las ideologías pero, a veces, se evidencia que se trata más de la pervivencia de una cultura del atajo, donde prácticas insolidarias, de deslealtad y una cierta miopía en la visión de futuro, colocan a la mayoría de los grupos en una lucha de todos contra todos... En vez de hacer consciencia de la fortaleza que puede representar la unión del gran número de grupos y personas que nos dedicamos a esto.”¹⁰

Parecía que aquellos jóvenes habían encontrado la llave de esa comunión que, en algún momento, norteó los rumbos del teatro. El T.E.F. y Teatro de la Noche desarrollaron una fructífera colaboración: una propuesta de teatro itinerante (preludio de lo que estaba por venir: la incursión en el mundo de las comparsas), una pieza de títeres, otra de teatro infantil... Un elevado número de creaciones en apenas tres años. Y, lo más importante, la renovada sensación de que

¹⁰ Entrevista concedida por Emilio Ramírez, director del T.E.F. Marzo de 2016.

el teatro, el teatro de grupo, finalmente, era posible...

Sin embargo, el destino reservaba una caída más. Pero esa no iba a ser cualquier caída. Después de una experiencia luminosa, caer significa sumergirse en las tinieblas. Y así fue. Teatro de la Noche se disolvió en 1993 y el T.E.F. casi se ahogó en el pantano de la soledad y el cansancio. Aquel contratiempo, unido a la acumulación de tempestades previas, golpeó con fuerza. Y aquella virulencia estuvo a punto de lograr la capitulación del grupo que, errante en la nada, necesitó cuatro años, hasta 1997, para metabolizar el plomo de un nuevo desaliento.

Cuadro de producciones del T.E.F., durante la primera etapa (1979-1993):

Año	Pieza	Autor	Director
1979-80	Diles que no me maten	Juan Rulfo	Gerardo Reyes
1981	El monte calvo	Jairo Aníbal Niño	Creación colectiva
1982	La parábola del pan y la botella	Manuel Trujillo	Creación colectiva
1983	El rey del perro caliente	Manuel Trujillo	Creación colectiva
1983	Crónica de un ojo	Creación colectiva	Creación colectiva
1984	Payasada (Teatro infantil)	Creación colectiva	Carlos Araque
1984	Payasada (Teatro infantil)	Creación colectiva	Carlos Araque
1985	Crónica de un ojo	Creación colectiva	Carlos Araque
1986	Una mujer amaestrada	J.J. Arreola	Carlos Araque
1986	En la fila de la esperanza	Carlos Araque	Creación colectiva
1987	El poder del juego	Carlos Sánchez	Carlos Araque
1989	La suegra del Diablo	Cuento popular, narración de José Antonio León Rey	Creación colectiva

Año	Pieza	Autor	Director
1990	La historia de un extraño (títeres)	Creación colectiva	Camilo Ramírez
	En la fila de esperanza	Creación colectiva	Camilo Ramírez
1991	Fu, rito festivo	Creación colectiva	Camilo Ramírez
1992	La bolita, penúltimo viaje al Dorado	Creación colectiva	Camilo Ramírez
1993	Hip, el hipopótamo vagabundo	Creación colectiva	Camilo Ramírez

EL CARNAVAL DE LOS OPRIMIDOS (1997-2016)

Es difícil saber cuándo es el final de todo. A veces, la gente retrocede, abandona y huye con la sensación de que todo acabó, de que la vida, los sueños o el amor no dan para más. A veces, nos repetimos “hasta aquí”, y no hay un solo resquicio de nuestra alma que pueda contradecir esa certeza. A veces, la gente quiere desaparecer, emprender la fuga y olvidar el teatro. Eso sucedió con el T.E.F. a lo largo de cuatro interminables años, entre 1993 y 1997. Pero el teatro – como la vida, los sueños y el amor- es obstinado, testarudo. A veces, un cambio repentino del aire; una mirada que revela una ternura escondida, que se pensaba ahogada; una palabra atenta en lugar del esperado y yerto silencio de siempre; un acaso afortunado es suficiente para renovar el fuego y liberar la luz.

Después de un luctuoso proceso de paz, Colombia aprobó la Constitución de 1991 por la presión, entre otros factores, del M19. Aquella Constitución creó el Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT; hoy, IDARTES), órgano responsable de las políticas culturales de la ciudad y de los distritos. Y, en agosto de 1997, el IDCT convocó la primera fiesta de conmemoración del aniversario de Bogotá (fundada en agosto de 1538), diseñando un programa con numerosas actividades lúdicas y artísticas. Una de ellas era la primera marcha de comparsas de la ciudad y el T.E.F, extraviado y suspendido, atendió el llamado y se postuló. Y el acontecimiento resultó feliz, ya que el grupo fue seleccionado para organizar y presentar un espectáculo de comparsa en la fiesta de Bogotá, en representación de la localidad de Fontibón.

Después de luchar durante años por sobreponerse a las frágiles dinámicas internas, y después de haber sido derrotado, fue un agente externo (las políticas del IDCT) el que propició involuntariamente el renacimiento del grupo, por medio de una expresión artística que se tornó fundamental en el futuro del T.E.F.: la comparsa.

Esta buenaventura estimuló a los hermanos Emilio y Ernesto Ramírez que, en lo sucesivo, asumieron, de hecho y sin complejos, la dirección del colectivo. Comenzó, así, una segunda oportunidad para el T.E.F. Una nueva etapa que, sin carecer de pendientes, se caracterizó por una mayor solidez en los diferentes planos: artístico (estético y político), humano y organizativo. Fue el momento de profundizar el compromiso de los integrantes entre sí mismos, y entre ellos y la tarea creativa, investigadora y gestora. Todo esto supuso el aliento necesario para retomar las habituales producciones de calle, además de las comparsas. Aumentó la exigencia, labrando un horizonte de pertenencia, de fidelidad y, por último, generando las bases para constituir una identidad. Y en esa constitución identitaria, la metodología de Augusto Boal, y su técnica del Teatro Foro, desempeñó un papel determinante.

El cuerpo del T.E.F., pues, tuvo tres cabezas, en esta segunda vida:

1. Compasas.
2. Teatro Foro.
3. Teatro de calle.



Elegía (2000). Foto archivo TEF

1. COMPARSAS

El espacio público es una cuestión política y las estrategias para recuperarlo, o no, depende del modelo de convivencia que el poder quiere establecer. Durante años, la violencia en Colombia desaconsejó pasear por las calles, plazas o parques. La atmósfera de desconfianza en el otro convertía a la ciudad en una presencia hostil. Perdida para los vecinos y para sus interacciones –siempre ricas, dinámicas e imprevisibles- la ciudad y sus espacios abiertos ofrecían un aspecto fantasmagórico, fundamental para la conservación del status quo.

Sin embargo, fue la alcaldía de Antanas Mockus, entre 1994 y 1997, la que implementó un programa de ocupación de los espacios públicos de la ciudad, convencida de que eso significaría una mejora en la calidad de vida de los ciudadanos. En la práctica, aquella decisión política supuso el anhelo de una nueva vertebración del ámbito público, para desarrollar en el bogotano el sentimiento de pertenencia e identificación con la ciudad. Y ese planteamiento incorporó a la cultura como eje capital, involucrando a grupos musicales y teatrales en diferentes actividades, entre las que figuraban las comparsas.

La comparsa puede ser definida de forma muy sencilla:

“[...] Es un conjunto de personas que en los días de fiesta o carnaval, desfilan vestidas con trajes de una misma clase y uniformidad en el color, y avanzan a un mismo compás...” (PANSE, 2013)

En su origen se emplazan diferentes expresiones: prácticas precolombinas (máscaras y personajes de los rituales indígenas muiscas) e influencias posteriores (autosacramentales y teatro barroco español, danzas de los esclavos negros de Cartagena del siglo XVII...). Así, la comparsa ocupó el espacio central de la fiesta del aniversario de Bogotá, al final de los años noventa. Desde entonces, en las calles de la capital colombiana, tiene lugar una gran exhibición de comparsas, tradicionales y modernas, con representación de las veinte localidades que componen la ciudad, así como de otros países.

El T.E.F. tuvo una participación muy activa en esas conmemoraciones artísticas, formando parte, desde la primera edición, del proceso, desarrollo y construcción de la fiesta popular y el carnaval bogotano. Las comparsas del T.E.F. son representativas del tipo de comparsa moderna. No obstante, en la práctica, la

comparsa moderna mantenía las estructuras de las comparsas tradicionales, enriqueciéndolas con los temas actuales y los elementos teatrales de la época (performance, happening, teatro guerrilla, etc...), en un diálogo entre tradición y modernidad:

“[...] • La comparsa tradicional es parte de un desfile festivo por la calle. A diferencia de la comparsa, este desfile no tiene reglas fijas. Los transeúntes pueden participar, ninguno necesita preparar un vestido determinado o saber pasos de bailes especiales.

- Las comparsas tradicionales se agrupan, a veces, alrededor de una carroza: un carro grande y movable, decorado con motivos llamativos.

- Su estructura dramática es simple y se repite, desarrollándose especialmente en las diferentes estaciones del camino, donde se detiene unos momentos.

- El tema, la música, la decoración de la carroza y el vestuario forman una identidad estética.

- La plasticidad es el aspecto más importante en la comparsa tradicional; la estructura dramática o el texto son secundarios...” (PANSE, 2013)

La comparsa con la que el T.E.F. desfiló en el primer aniversario de la ciudad fue *Urbis Morbidus, Urbis Mortibus*: cuarenta jóvenes de la comunidad trabajaron en aquel montaje que denunciaba la incrustada violencia del país. A este, le siguieron otros títulos, algunos de ellos tan exitosos que merecieron el reconocimiento de la organización, como sucedió con *La boda, Los indiferentes u Oriente*.

Año tras año, el T.E.F. convocaba a la comunidad de Fontibón para realizar su comparsa, consolidando, así, la tradición de teatro de calle en la localidad y profundizando la relación con los jóvenes artistas. Muchos establecieron una relación pasajera, pero otros pasaron a formar parte de otras propuestas, perteneciendo al grupo, hoy en día. Fueron trabajos que combinaron una mayor consciencia estética –carácter esencial de las comparsas- con las preocupaciones políticas de hondo calado: el consumismo, el ecocidio, el abandono del patrimonio artístico y cultural...

Las comparsas granjearon al T.E.F. no sólo unos ingresos necesarios, sino también la autoestima imprescindible que otorga la continuidad en el trabajo y su visibilidad; pilares que sustentaron la construcción del grupo y lo fortalecieron para encarar nuevos desafíos.

Cuadro de comparsas del T.E.F. (1997-2017)

AÑO	COMPARSA	PREMIO
1997	Urbis morbidus, urbis mortibus	Beca de creación IDCT
1998	A la rueda, rueda	Beca de creación IDCT
1999	La nariz de Rebeca	Beca de creación IDCT
2000	Dejando huella	Beca de creación de Natal. Alcaldía de Fontibón.
2001	El moderno diluvio	Beca de creación IDCT
2002	El moderno diluvio	Beca de creación IDCT
2004	Parodia andante	Beca de creación Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte.
2005	La boda	Primer Premio Carnaval de Bogotá. Beca de creación Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte.
2006	La bacanal de la muerte	Beca de creación Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte.
2007	Los indiferentes	Beca Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.
2008	Fu, el viejo espíritu de la fiesta bogotana	Beca Instituto Distrital de Patrimonio Cultural
2009	Al otro lado del tiempo	Beca de creación Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte.
2010	De héroes y tumbas	Primer Premio Comparsas para Bogotá. Beca de creación Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte.
2011	Oriente	Primer Premio Comparsas para Bogotá. Beca de creación Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte.
2013	La cruzada de San Ezequiel	Beca de creación Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte.

AÑO	COMPARSA	PREMIO
2017	Olé	Segundo Premio Festival Nacional de Comparsas de Tocancipá. Beca de creación Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte.

2. TEATRO FORO

El Teatro Foro forma parte de la metodología del Teatro del Oprimido, que Augusto Boal acuñó en la década de los setenta, como una interpretación propia de la Pedagogía del Oprimido, de Paulo Freire. Constitutivamente, el Teatro del Oprimido tenía una estructura tricéfala:

- Teatro Imagen.
- Teatro Invisible.
- Teatro Foro.

Por medio de piezas cortas, el Teatro Foro pone en escena conflictos muy simples y reconocibles para la comunidad, conflictos a los que los actores ofrecen una solución “discutible”. En ese punto, el planteamiento gira hasta convertir al espectador en cómplice necesario o, incluso, en protagonista, ya que es él quien propone formas alternativas de abordar y resolver el problema expuesto en la pieza. Acto seguido, los actores retoman el trabajo siguiendo los consejos del público e, incluso, compartiendo la escena con él:

“[...] Los actores representan una determinada visión del mundo y, en consecuencia, intentarán mantener este mundo tal como es, haciendo que las cosas sigan exactamente de la misma manera; a menos que un espect-actor pueda intervenir y cambiar la aceptación del mundo tal y como es, por una visión del mundo tal como debería ser...” (BOAL, 2001)

El T.E.F. tuvo su primer contacto con la metodología de Boal en 1999, en el Festival de Manizales. A esa edición fue invitado Adrian Jackson, para impartir un curso sobre Teatro del Oprimido, del cual participaría Emilio Ramírez, director del T.E.F. Desde entonces, el grupo bogotano no dejó de formarse en esta corriente –ni de formar a otros grupos-, desarrollando una constante producción de Teatro Foro, tanto en la capital como en el interior:

“[...]El trabajo del TEF con la perspectiva metodológica de Teatro Foro, en las dimensiones artísticas, pedagógicas y comunitarias, como base de interés de grupo, generó un avance en las reflexiones acerca de la puesta en escena, la selección y el manejo de los temas, la capacitación de los integrantes desde su nivel actoral, social y cultural, así como la discusión acerca de lo que significa para el grupo la pedagogía, con el fin de profundizar en los temas sociales...”¹¹

Más de una veintena de piezas de Teatro Foro completan el repertorio, normalmente rubricadas por la dramaturgia de Emilio Ramírez. Abordan asuntos de enorme relevancia para la sociedad colombiana: derechos humanos, desplazados y paramilitares, drogas, violencia de género, educación ambiental, planificación familiar... estableciendo un puente entre las preocupaciones de la población y las instituciones públicas y privadas: ACNUR, UNICEF, ONU-SIDA, hospitales, diversas empresas, el propio Estado colombiano... Un dinamismo teatral y comunitario que fue reconocido con el *Premio Cívico Amor por Bogotá 2010*, concedido por la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.



La boda (2006). Foto Archivo TEF

11 Entrevista concedida por Gloria Romero, actriz del T.E.F. (2017)

Empero, así como en el resto de los enfoques teatrales, el T.E.F. se adentró en la metodología de Boal con respeto, pero no con adoración sumisa, sabiendo el teatro es el templo de las profanaciones. Esa sabia actitud que caracteriza al T.E.F., se tradujo en una adaptación de los métodos del Teatro del Oprimido a la realidad y a los recursos de la comunidad colombiana, así como a la realidad y a los recursos del propio grupo. Sin duda, fue esta proclamación de herejía lo que llevó a Geo Britto¹² a desmentir el trabajo del T.E.F. como expresión de la técnica del Oprimido .¹³

“[...] Yo, simplemente, le comenté que si nuestro trabajo no cabía dentro de la denominación, pues no cabía. Pero nosotros estamos en un momento histórico en el que necesitamos hacer esto de esta forma, que es la que pensamos que mejor se adapta a la coyuntura actual del país. Y nos da resultado con la comunidad, que es lo importante; así que no nos importa el nombre...” ¹⁴

Ninguna praxis teatral envejece más rápido que aquella que se considera cerrada, perfecta, intocable, porque se convierte en una receta, una verdad absoluta, instalada e inapelable, mientras que el teatro será siempre incertidumbre transgresora, un suelo que se mueve, que se nos escurre desde el alma hasta las manos. Encerrar el arte, sea en la jaula de oro del dogmatismo del gran maestro o en el parnaso de la academia, es la mejor forma de matar al arte. ¿Un teatro vivo no estaría más próximo del cuestionamiento del poder que de la reproducción acrítica de los patrones, la repetición fetichista o la manifestación cultural? Un cuestionamiento del poder en la forma en que este se exprese: aunque sea bajo máscaras sutiles... y la intención patrimonialista –con sus privilegios de exclusividad- es una de ellas.

¹² Geraldo Britto Lopes es miembro del Centro de Teatro do Oprimido-CTO desde 1990.

¹³ El T.E.F. convocó el I Festival de Teatro del Oprimido de Colombia 2013. La cita tuvo un gran éxito y reunió, en Bogotá, a grupos de todos los rincones del planeta: artistas e investigadores del Teatro del Oprimido, entre los que se encontraba Geo Britto.

¹⁴Entrevista concedida por Emilio Ramírez, director del T.E.F. (2016).

Cuadro de piezas de Teatro Foro del T.E.F. (1997-2017)

AÑO	ASUNTO DE LA PIEZA DE TEATRO FORO	TÍTULO
2003	Impacto sobre la comunidad del barrio San José de la construcción de la segunda pista del aeropuerto de El Dorado.	Contra el ruido
2003-05	Salud sexual y reproductiva, abuso sexual y maltrato en poblaciones en situación de desplazamiento.	Una prueba de amor
2004	Salud sexual y reproductiva.	Perfume de mujer
2005-06	Los jóvenes de hoy en día y sus inquietudes.	
2006	ETS/VIH.	Esto de jugar a la vida El salva-vidas
2007	Derechos sociales y participación de los jóvenes.	La campaña del Dr. X
2007-09	Seguridad laboral.	El Viaje
2008	Valores éticos. Valores cívicos.	Los Colegas El hueco y la calle
	Violencia política e desplazamientos forzados.	Desterradas
2008-09	Género e machismo. Derechos sexuales y homofobia.	Porque te quiero, te celo Varón pa quererte mucho
2009	Prevención del embarazo no deseado e interrupción voluntario del embarazo.	¿Y los sueños ?
2010	Condicionantes de género, patriarcado y sexualidad en la mujer. Sensibilización del personal de los hospitales de Bogotá para la atención humanitaria en salud.	Perfume de mujer La espera
2011	Condicionantes de género.	Azul y Rosa
2012	Salud sexual y reproductiva, abuso sexual y maltrato.	Viviendo con el enemigo
2013	Bullying y violencia en las escuelas	Al colegio se viene a ser feliz
2014	Violencia de género. Paz y convivencia en las comunidades beneficiarias de hogares	De guerreros y doncellas Amores tormentosos en la escuela El tierrero Razona con tu vecino Para vivir bacano
2015	Paz y convivencia.	Las vivencias de las convivencias
2016	Consumo y microtráfico de drogas en las escuelas.	El parche y la olla.



Stultitia umanum est (2010). Foto Weimar Ortigón

3. TEATRO DE CALLE

Si la segunda vida del T.E.F. está sostenida por los dos pilares anteriores, comparsas y Teatro Foro, la producción de piezas para teatro de calle, propiamente dicha, también continuó vigente. Y, en ese sentido, alrededor del nuevo milenio, tuvo lugar un acontecimiento primordial: la fundación de la Red Colombiana de Teatro en Comunidad, así como la Red de Teatro Callejero. Ambas redes vinieron a consolidar, aún más, el momento de mayor estabilidad de la historia del grupo, desde su fundación. Consolidación que adquirió el aspecto de una formación más profunda, tanto en la dimensión interna como en la externa. Y es justo en este momento cuando se moldea otra de las características identitarias del colectivo, más allá de su autodidactismo, de las creaciones colectivas y del valor para apropiarse de las teorías y las metodologías, sin complejos y quebrando el inmovilismo.



Caín (2012). Foto: Miguel Hernández Coy

El T.E.F., que ya contaba con dos directores bien definidos –los hermanos Emilio y Ernesto Ramírez- decidió buscar directores externos para compartir determinados procesos de creación, con el objetivo de fortalecer las capacidades teatrales del grupo. Pero ese movimiento no responde a un insípido malinchismo¹⁵, sino a un acto de humildad sorprendente para el medio teatral. Esto es, los propios integrantes reconocen, con sus directores al frente, que todo imaginario artístico cerrado tiene carencias y tiende a repetirse, y para superar esa limitación y continuar depurando su poética, deciden abrirse a influencias externas.

Parece un detalle menor, pero no es así. En primer lugar, habla de una contundente y rotunda fortaleza, inteligencia y, en el fondo, de una enorme confianza en sí mismos. En segundo lugar, es un cuestionamiento político del funcionamiento habitual de los grupos, normalmente cerrados sobre sí mismos, celosos de sus procesos creativos y contrarios a las influencias externas para afirmar la identidad y la autenticidad propias. Por último, esa decisión define el carácter inconformista e inagotablemente vivo de todo el grupo -que, de tiempo en tiempo, desajusta sus rutinas creativas para abrazar los modos de un nuevo creador- y, además, revela la extraordinaria generosidad, humana y artística, de los dos directores, ajenos al estatuto de vanidad y divismo, tan familiar en los directores contemporáneos.

¹⁵ Malinchismo es un término mexicano para designar la tendencia a enamorarse de todo lo extranjero, lo foráneo, lo otro. Aunque hay muchos matices expuestos a debate, el imaginario colectivo identifica a La Malinche como aquella mujer que se enamoró de Hernán Cortés, traicionando a su pueblo por mantener el amor del invasor.

Con tal procedimiento, el T.E.F. se ha enriquecido con los aportes creativos de Australia, Perú, España, así como de relevantes figuras del teatro colombiano. Fruto de esa filosofía grupal y artística, el director Juan Carlos Moyano llegó al T.E.F. para dirigir el proceso de creación y puesta en escena de la pieza *El Canto de las Moscas*, de la poetisa María Mercedes Carranza.

Cuadro de producción de teatro de calle del T.E.F. (1997-2016)

AÑO	PIEZA	AUTOR	DIRECTOR
1997	La verdadera historia de AQ	Lu Sin 16	Emilio Ramírez
1999	Elegía o lamentación del castigo de la tierra	Ernesto Ramírez	Ernesto Ramírez
2000	La despedida del río	Emilio Ramírez	Emilio Ramírez
2002	Elegía o del Abandono	Creación colectiva	Ernesto Ramírez
2005	La guarda cuidadosa	Miguel de Cervantes	Enrique Espitia
2006	Malditos Celos	Creación colectiva	Ernesto Ramírez
2006	La Boda	Bertolt Brecht 17	Misael Torres
2007	Los cinco negritos	Narraciones orales del Pacífico	Emilio Ramírez
2009	El Canto de las moscas	Creación colectiva 18	Juan Carlos Moyano
2010	Stultitia Umanum Est	Creación colectiva 19	Compañía Stalker (Australia)
2012	Caín	José Saramago	Emilio Ramírez
2014	Canovaccio	Creación colectiva	Alex Ticona (Perú)
2015	La noche de los inocentes	Darío Fo 20	Emilio Ramírez
2018	El torbellino comunero	Emilio Ramírez	Emilio Ramírez

16 Versión de la novela homónima de Lu Sin.

17 Versión de la pieza *La tardía boda de los pequeños burgueses*, de B. Brecht.

18 Versión del libro de poemas homónimos de María Mercedes Carranza

19 Versión del *Elogio de la locura*, de E. de Rotterdam

20 Versión de *La matanza de los inocentes*, de Darío Fo.



Canovaccio (2012). Foto: Mao Mendivelso



Canovaccio (2014). Foto Mao Mendivelso

LA SALA AGUSTO BOAL (desde 2016)

A partir de 2016, y después de casi cuarenta años profundizando el lenguaje de teatro de calle, el T.E.F. alcanzó el viejo sueño de los grupos independientes: tener sede propia. Un edificio de cuatro pisos; un piso pensado como hogar; otros dos destinados a salas de trabajo y, finalmente, el teatro: espacio que ocupa la planta baja del inmueble, con capacidad para recibir alrededor de cien espectadores. El foro fue bautizado con el nombre de “Sala Augusto Boal”, en conmemoración del padre del Teatro del Oprimido.

Un proyecto conmovedor, porque significa dejar atrás tantos años de ensayo en la calle, tardes de frío o mañanas de sol insoportables, allá en el duro cemento de una cancha de fútbol, expuestos al infernal ruido de los aviones que pasan a la altura de la mano, cerca de la carretera indiferente por la cual irrumpen los coches colmados de prisa y ruidos groseros, insensibles a la búsqueda de los artistas que ocupaban la plaza –lejos de las atmósferas propicias para que acontezca el misterio artístico- porque carecían de mejor lugar. Pero también porque, después de cuarenta años haciendo teatro de calle, el T.E.F. abraza, de nuevo, su ímpetu proteico y apacigua su inquietud por la renovación constante, arriesgándose con una expresión teatral cuyos códigos desconoce...



Muerte, Resurrección y Muerte. 2016. Foto Archivo T.E.F.

La Sala Augusto Boal fue preinaugurada con el estreno de *Muerte, Resurrección y Muerte*, primera pieza de teatro de sala de la historia del T.E.F. A pesar de la escasez del tiempo transcurrido desde la inauguración, la cartelera de la sala ya ha lucido tanto títulos de otros grupos colombianos, como de compañías extranjeras:

“...Bogotá está dividida en veinte localidades que se subdividen en barrios. Una de estas localidades, en la cual se encuentra el aeropuerto de Bogotá, es Fontibón; así que el TEF es lugar desde el nombre, pero también lo es como residencia: la casa de los hermanos Ramírez, lugar de “conspiración” de todos los que han transitado siendo parte de los procesos del “grupo”. El TEF es esa casa que, hoy en día, es un edificio llamado Sala Augusto Boal, que aunque es un teatro de la ciudad, también hace parte de las pocas salas descentralizadas²¹ de los barrios populares de la periferia de la ciudad...”²²

Es un recomenzar, de nuevo. Un nacer otra vez, de otra forma... pero un renacer. Y en ese renacimiento regala a los vecinos de Fontibón y de Bogotá –por un precio popular, cuando no es entrada libre- un espacio más para el encuentro y la construcción de la comunidad, y ofrece a los artistas nacionales e internacionales un espacio teatral más de exhibición. Y, eso, en un momento histórico en el que las artes y la cultura parecen sucumbir a la incuria de los poderes, es una victoria para los ciudadanos, una declaración de principios revolucionaria y un milagro para el teatro:

“...lo primero que se trataba de hacer era conseguir una sala, porque la sala del grupo se convertía en el medio de defensa de la profesión: era tener en tus manos el medio de producción. Una especie de programa que se fijaba cada grupo era: lo primero

²¹ La mayor parte de las salas de teatro, en Bogotá, se sitúan en el barrio de La Candelaria, centro histórico de la capital.

²² Entrevista concedida por Ivonne Carrillo. Actriz del T.E.F. (2017).

que hay que hacer es conseguir una sala; mientras no tengamos sala, la situación va a ser difícil” (GARCÍA, 1994).

Este era el análisis que hacía Santiago García sobre la situación de los grupos colombianos, en la década de los sesenta. Medio siglo después, el T.E.F. ha inaugurado su casa, por fin. Innumerables obras creadas, ensayadas y estrenadas a la intemperie, fueron los pilares invisibles que sostienen la Sala Augusto Boal. No es la culminación de ningún proyecto, pero es un paso más. Tampoco será la solución a todos los males, pero podría suponer una franca mejoría de las condiciones de trabajo del grupo (si las políticas culturales, siempre tan ajenas a los estatutos del arte, no se empeñasen en lo contrario). En la actualidad, el T.E.F. está compuesto por ocho integrantes: Ange Díaz (2009), Ivonne Carillo (2006), Fabián Castellanos (1999), Gloria Gil (1997), Johan López (1984), los directores Emilio y Ernesto Ramírez (1979) y María Elena Ramírez (1979), una mujer tan silenciosa como esencial para el equilibrio afectivo del grupo.

“...Edades y experiencias distintas, estilos, formas de ser, estaturas y colores de piel, así como energías de todo tipo se reúnen en esa casa mágica, en ese lugar cargado de energía limpia y que inspira a hacer, a no quedarse quieto, a no desfallecer.” 23

Todos ellos pusieron el cuerpo y el alma por delante, han perseverado en la defensa de un sueño, pacientemente. Han sabido esperar. Han sabido caminar juntos, a pesar de las dudas, de la incertidumbre y la precariedad. Han resistido con la ejemplaridad cotidiana del que hace todo lo que puede, todo lo que sabe. Sin imposturas. Con la mano abierta, el corazón ofrecido y la palabra dispuesta se han adentrado en el misterio, se han extraviado en él, han muerto muchas veces, pero han resucitado una más... Sólo unos pocos han resuelto el enigma, sólo unos pocos conocen el secreto y ellos pertenecen a ese grupo selecto. Al resto solo nos queda callar humildemente y aprender, festejar con admiración el milagro. Y contar la inspiración, la grandeza y el ejemplo que son, a un lado y otro del Atlántico.

Por eso, la sala Augusto Boal no es la obra cumbre del T.E.F., pero sí ofrecerá la posibilidad de recuperar algunos de sus mejores trabajos, piezas que fueron

23 Entrevista concedida por Fabián Castellanos, actor del T.E.F. (2017).

concebidas inicialmente para la calle y que, hoy, podrán ser adaptadas a sala. De tan ubérrimo repertorio, destaco un montaje, tal vez por ser emotiva la ocasión. Y es que el azar quiso que descubriera al T.E.F., en primer lugar, a través de la puesta en escena de *El canto de las moscas*.

Hace ya algunos años, en una tórrida noche del verano de Andalucía, asistí a la apoteosis del abismo. Fue en un patio de paredes altas y encaladas, rebosante de hombres y mujeres con la mirada expectante, de camisas entreabiertas y vestidos de flores, de abanicos bailando en la sofocante espera. Hace ya algunos años, fue en un pequeño pueblo de esta Andalucía que es el postigo olvidado de una España cada vez más calavera. Yo aún creía en algunas cosas importantes, aunque lo desconocía...

Todo fue repentino: los cuerpos, las carreras, el precipicio y un silencio inequívoco. Un silencio que volaba sobre nuestras cabezas como vuela, en la noche, el gran pájaro de todos los augurios. Todo fue repentino: yo miraba a los ojos de quien hoy es ausencia y, aunque hervía la luna y la tierra, yo temblaba de frío.

Cuando todo acabó y los otros, en pie, se rompían las manos ovacionando el suceso, yo apenas sabía. Un desgarró, quizás. Mudo de pasión. Colombia entera se me vino encima... Y todo el teatro.

Entonces, pregunté. *El canto de las moscas*, me dijeron. Y tres letras palpitaron en las cavidades del corazón: T.E.F.



Muerte, Resurrección y Muerte. 2016. Foto Archivo T.E.F.

Cuadro completo de producciones del T.E.F. (1979-2017)

AÑO	PIEZA	AUTOR	DIRECTOR	GÉNERO
1979	Diles que no me maten	Juan Rulfo	Gerardo Reyes	T. de calle
1980	Diles que no me maten	Juan Rulfo	Gerardo Reyes	T. de calle
1981	El monte calvo	Jairo Aníbal Niño	Creación colectiva	T. de calle
1982	La parábola del pan y la botella	Manuel Trujillo	Creación colectiva	T. de calle
1983	El rey del perro caliente Crónica de un ojo	Manuel Trujillo Creación colectiva	Creación colectiva Creación colectiva	T. de calle
1984	Payasada	Creación colectiva	Carlos Araque	T. infantil
1985	Crónica de un ojo	Creación colectiva	Carlos Araque	T. de calle
1986	Una mujer amaestrada En la fila de la esperanza	J.J. Arreola Carlos Araque	reación colectiva Carlos Araque	T. de calle
1987	El poder del juego	Carlos Sánchez	Carlos Araque	T. de calle
1989	La suegra del Diablo	Cuento popular, narración de José Antonio León Rey	Creación colectiva	T. de calle
1990	La historia de un extraño En la fila de la esperanza	Creación colectiva Creación colectiva	Camilo Ramírez Camilo Ramírez	Títeres T. de calle
1991	Fu, rito festivo	Creación colectiva	Camilo Ramírez	T. de calle
1992	La bolita, penúltimo viaje al Dorado	Creación colectiva	Camilo Ramírez	T. de calle
1993	Hip, el hipopótamo vagabundo	Creación colectiva	Camilo Ramírez	T. infantil
1997	La verdadera historia de AQ Urbis morbidus, urbis mortibus	Lu Sin 24 Creación colectiva	Emilio Ramírez Creación colectiva	T. de calle Comparsa
1998	A la rueda, rueda	Creación colectiva	Creación colectiva	Comparsa
1999	Elegía o lamentación del castigo de la tierra La nariz de Rebeca	Ernesto Ramírez Creación colectiva	Ernesto Ramírez Creación colectiva	T. de calle Comparsa
2000	La despedida del río Dejando huella	Emilio Ramírez Creación colectiva	Emilio Ramírez Creación colectiva	T. de calle Comparsa

24 Versão da novela homónima de Lu Sin.

Nº	PIEZA	AUTOR	DIRECTOR	GÉNERO
2001	El moderno diluvio	Creación colectiva	Creación colectiva	Comparsa
2002	Elegía o del Abandono	Creación colectiva	Ernesto Ramírez	T. de calle
	El moderno diluvio	Creación colectiva	Creación colectiva	Comparsa
2003	Contra el ruido	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
	Una prueba de amor	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
2004	Parodia Andante	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Comparsa
	Perfume de mujer	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
2005	La guarda cuidadosa	M. de Cervantes	Enrique Espitia	Teatro foro
	La boda	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Comparsa
	Una prueba de amor	Creación colectiva	Creación colectiva	Teatro foro
2006	Malditos celos	Creación colectiva	Ernesto Ramírez	T. de calle
	La boda	Bertolt Brecht ²⁵	Misael Torres	T. de calle
	La bacanal de la muerte	Creación colectiva	Creación colectiva	Comparsa
	Esto de jugar a la vida	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
	El salva-vidas	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
2007	Los cinco negritos	Narraciones orales del Pacífico	Emilio Ramírez	T. de calle
	Los inocentes	Creación colectiva	Creación colectiva	Comparsa
	La campaña del Dr.X	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
	El viaje	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
2008	Fu, el viejo espíritu de la fiesta bogotana	Creación colectiva	Creación colectiva	Comparsa
	Los Colegas	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
	El hueco y la calle	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
	Desterradas	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
2009	El Canto de las moscas	Creación colectiva ²⁶	J.C. Moyano	T. de calle
	Al otro lado del tiempo	Creación colectiva	Creación colectiva	Comparsa
	El viaje	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro

²⁵ Versión de la pieza La boda tardía de los pequeños burgueses, de B. Brecht.

²⁶ Versión del libro de poemas homónimos de María Mercedes Carranza.

2009	Porque te quiero, te celo	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
	Varón pa quererte mucho	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
	¿ Y los sueños?	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
2010	Stultitia Humanum Est	Creación colectiva ²⁷	Comp. Stalker (Australia)	T. de calle
	De héroes y tumbas	Creación colectiva	Creación colectiva	Comparsa
	Perfume de mujer	Teatro foro	Emilio Ramírez	Teatro foro
	La espera	Teatro foro	Emilio Ramírez	Teatro foro
2011	Oriente	Creación colectiva	Creación colectiva	Comparsa
	Azul y rosa	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
2012	Cain	José Saramago	Emilio Ramírez	T. de calle
	Viviendo con el enemigo	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
2013	La cruzada de San Ezequiel	Creación colectiva	Creación colectiva	Comparsa
	Al colegio se viene a ser feliz	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
2014	Canovaccio	Creación colectiva	Alex Ticona(Perú)	T. de calle
	De guerreros y Doncellas	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
	Amores tormentosos en la escuela	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
	El tierrero	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
	Razona con tu vecino	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
	Para vivir bacano	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
2015	Las vivencias de la convivencia	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
2015	La noche de los inocentes	Darío Fo ²⁸	Emilio Ramírez	T. de calle
2016	Muerte, resurrección y muerte	Raúl Cortés	Raúl Cortés	T. de sala
	El parche y la olla	Creación colectiva	Emilio Ramírez	Teatro foro
2017	Olé	Creación colectiva	Creación colectiva	Comparsa
2018	El torbellino comunero	Emilio Ramírez	Emilio Ramírez	T. de calle

²⁷ Versión de El Elogio de la Locura, de E. de Rotterdam.

²⁸ Versión de La matanza de los inocentes, de Darío Fo.



El canto de las moscas (2009). Foto : Mao Mendivelso

El Canto de las Moscas

LOS VERSOS Y EL ABISMO

El canto de las moscas fue la última composición poética de María Mercedes Carranza, autora integrada en la generación colombiana “Poesía de los setenta”. La poetisa nació en 1945, en el seno de una familia acomodada. Al poco tiempo, su padre, Eduardo Carranza, también poeta, llegó a Europa, en misión diplomática. Esta es la razón por la cual María Mercedes vinculó sus primeros años de juventud a la España de Franco. Por su casa, entonces, pasaron los artistas e intelectuales más destacados del país, aceptados por el régimen dictatorial, obviamente. Una vida regada de facilidades, grandes referentes y bohemia. En

su vuelta a Colombia, la situación no cambió mucho: fue una mujer libre de las opresiones que la sociedad de la época reservaba para la mayoría de las mujeres, tal vez eso explique la cierta indiferencia que practicó hacia los reclamos feministas. Se graduó en Letras y su existencia continuó siendo un mar ancho y en calma, como correspondía a una familia de cuna distinguida.

Sin embargo, la situación de la política colombiana acabó siendo una perseverante perturbación para casi todos. Y en la década de los ochenta, y después de la pérdida de algunos amigos importantes, el perfil vital de la poeta se tornó pesimista. La podredumbre de los días era vecina de la angustia de su poesía. Cinco libros guardan la memoria de su escritura, un racimo de versos que arañó a su tiempo y a su país: *Vainas y otros poemas* (1972), *Tengo miedo* (1983), *Hola, soledad* (1987), *Maneras del desamor* (1993) y *El canto de las moscas* (1998). Un viaje de renuncia a la retórica y otros artificios del exceso para adentrarse en la soledad, el desamor, la denuncia de la hipocresía y la doble moral, la violencia de la guerra... sendas que la alzaron a la cima de la poesía latinoamericana.

ORACIÓN

No más amaneceres ni costumbres,
no más luz, no más oficios, no más instantes.
Solo tierra, tierra en los ojos,
entre la boca y los oídos;
tierra sobre los pechos aplastados;
tierra entre el vientre seco;
tierra apretada a la espalda;
a lo largo de las piernas entreabiertas, tierra;
tierra entre las manos ahí dejadas.
Tierra y olvido.²⁹

²⁹ Oración forma parte del libro de poemas *Tengo miedo*. Segundo trabajo de María Mercedes Carranza, publicado en 1982.

En 1986, le encomendaron la dirección de la *Casa Silva*, que heredaba el nombre de otra de las grandes figuras de las letras colombianas: el poeta José Asunción Silva. A los noventa años del suicidio de Silva, Carranza aceptó el reto. Comenzó, así, una lucha de casi veinte años por hacer de la poesía una herramienta de concordia, un sistema de frenada de la violencia que estaba asesinando a millares de personas, a lo largo y ancho de Colombia.

No sabemos si perdió la lucha. Pero, con total seguridad, en esa lucha perdió la vida. El destino quiso unir el fatalismo de José Asunción Silva y de María Mercedes Carranza en un único, trágico y semejante final: el suicidio. Silva, angustiado por la precariedad económica y afectado por el fallecimiento de algunos de sus hermanos, clavó el espolón de la muerte en su corazón. Dice la leyenda del poeta modernista que, en el año 1896, con apenas treinta años, visitó a su doctor y le pidió que le dibujara el lugar exacto del corazón. Al día siguiente, Silva fue encontrado con una bala en el centro mismo de ese dibujo. María Mercedes Carranza, por su parte, se desapropió de la vida en 2003, con cincuenta y ocho años. La pérdida de su hermano, Ramiro, una víctima más del conflicto colombiano, también fue determinante.

Pero antes, María Mercedes Carranza legó una de las piezas que, con mayor sencillez y dolor, reflexionó sobre la desconcertante violencia del país: *El canto de las moscas*.

“...La poetisa funda el poema como único ser vivo que da cuenta de la ruptura de una sociedad degradada. El poema es la evidencia de la matanza social. Es el único poemario que, en Colombia, alude a la masacre como el método más brutal para sembrar el terror en un contorno. El tratamiento poético de la masacre, hasta este libro, es completamente inédito en nuestra historia poética del siglo XX.” (VANEGAS, 2011).



El canto de las moscas (2009). Foto Mao Mendivelso.



El canto de las moscas (2009). Foto Ana Rosa Benavides.

En 1973 salió el número 1 de la revista de poesía “Golpe de dados”, fundada en Colombia. Dos décadas después, el número 150 fue dedicado, íntegramente, a la producción de María Mercedes Carranza³⁰. En aquella edición apareció la primera versión pública de El canto de las moscas, de hecho, fueron publicados dieciocho de los veinticuatro poemas que, finalmente, compusieron *El canto de las moscas (Versión de los acontecimientos)*, que ese sería el título definitivo del libro, consagrado a la memoria de Luis Carlos Galán –político y amigo personal de la autora- asesinado algunos años antes.

Veinticuatro poemas para completar la disección de la violencia en Colombia. Veinticuatro poemas que toman prestado sus nombres de veinticuatro pueblos del país, cuya vida fue herida por el látigo de la guerra. La poesía como mapa, una cartografía del dolor y del sufrimiento de las víctimas, en un viaje por el interior, por los fantasmáticos paisajes rurales devastados por el miedo, la muerte y las desapariciones: *Necoclí* (Antioquia), *Mapiripán* (Meta), *Tamborales* (Cauca), *Dabeiba* (Antioquia), *Encimadas* (Caldas), *Barrancabermeja* (Santander), *Tierra Alta* (Córdoba), *El Doncello* (Caquetá), *Segovia* (Antioquia), *Amalme* (Valle), *Vista Hermosa* (Meta), *Pájaro y Uribia* (Guajira), *Confines* (Santander), *Caldono* (Cauca), *Humadea* (Meta), *Pore* (Casanare), *Paujil* (Caquetá), *Sotavento* (Córdoba), *Ituango* (Antioquia), *Taraira* (Vaupés), *Miraflores* (Gauviare), *Cumbal* (Nariño) y *Soacha* (Cundinamarca).

“...A nuestro parecer El canto de las moscas (versión de los acontecimientos), constituido por veinticuatro brevísimos poemas, en los que cada canto lleva el nombre de una población colombiana víctima de una masacre, es un revés poético al olvido y a la desmemoria colectivos; a la complicidad de políticos y ciudadanos aburguesados; a la complicidad de una prensa daltónica, pero ante todo, a la incapacidad de la sociedad colombiana para impedir el avance de la podredumbre...” (VANEGAS, 2008)

³⁰ En ese número, el director de la revista, Mario Rivero, proclamó a María Mercedes Carranza como “la más lograda y honda poeta de hoy, en Colombia”.

Es paradójico que, partiendo de una realidad concreta y local, como sugieren los propios títulos, esos poemas sean catapultados a la dimensión de universalidad y atemporalidad. Hecho que se explica por decisiones estilísticas y formales. Por un lado, sobre el título-mapa, el poema recibe el nombre de “Canto”, lo que remite a los poemas épicos de la antigua Grecia –también designados como “Cantos”. Por otro lado, la brevedad de las composiciones (nunca más allá de una estrofa en versos de arte menor) dialoga con otra cultura remota: los haikus de la poesía japonesa.

“...Es una poesía de protesta social dotada de gran sutileza y belleza: un paisaje despoblado, o mejor dicho poblado, pero de muertos, construido a base de imágenes sacadas de la naturaleza, como en el haiku japonés...” (SISSON, 2008)

Así pues, María Mercedes Carranza inscribe la violencia y el dolor que arrasaron esos pequeños e ignotos pueblos de Colombia en una estructura poética que se desparrama en el tiempo (el pasado de la antigua Grecia, por medio de los cantos) y en el espacio (las lejanías orientales, por medio de los haikus), hilando un telar de la crueldad con carácter universal: la martirizante tragedia que sufrió ese pequeño rincón de Colombia es la misma que hirió en el pasado, en el presente (y que sucederá también en el futuro, si no lo evitamos) en cualquier lugar del planeta: aquí, allí, allá... No hay forma de distinguir entre *Necoclí*, *Soacha*, *Miraflores...* y Grecia, Japón o nuestros pueblos, nuestras ciudades, porque el llanto sale siempre del mismo lugar. Sus casas calcinadas son (o serán) las nuestras; sus cuerpos amputados son (o serán) nuestros cuerpos; cuestión de tiempo, cuestión de azar, mas cuestión de todos nosotros.

Libres de retórica, los poemas de *El canto de las moscas* están concebidos desde una austeridad emocional que, a veces, se torna tan árida como incómoda. Como si el cansancio existencial produjese una conmoción ante la cual las palabras retroceden. María Mercedes Carranza no regala adjetivos, sustantivos,

ni verso alguno. Todo el poema es lacónico, fugaz, como la vida misma. Las palabras callan más de lo que dicen, tienen el fatalismo del desierto y, entre la solemnidad y el desconcierto, el lector guarda silencio, atónito frente a lo que debería ser un poema y que, de hecho, es, simple y descarnadamente, epitafio o cementerio.

Se podría pensar, pues, que María Mercedes Carranza procede desde y para una fragmentación estilística, a los modos posmodernos. Sin embargo, la perspectiva es inversa: la poetisa no escribe por fragmentación, al revés, como una madre colombiana, la poetisa reúne, congrega, junta los fragmentos, los pedazos de una Colombia –de una humanidad- agujereada por el dolor, para que, así, nuestra visión del horror sea más completa y formada.



El canto de las moscas (2009). Foto: Ana Rosa Benavides

El Vuelo de las Moscas

Tanto la violencia que los grupos paramilitares esparcieron por toda Colombia, como el descubrimiento de numerosas fosas comunes, pero, sobre todo, la revelación del caso de los *falsos positivos* durante el gobierno de Álvaro Uribe, llevó al T.E.F. en 2009, a tomar la decisión de trasladar a escena una versión libre de *El canto de las moscas*.

“Poesía hecha movimiento, emoción hecha poesía, teatro, potencia, sudor y lágrimas, el último suspiro de un él o ella. La muerte que se refleja en los ojos de la vida”³²

Los poemas de María Mercedes Carranza fueron el pretexto poético central, enriquecidos por otras intertextualidades literarias y documentos periodísticos sobre el fenómeno de la violencia en Colombia. Un trabajo que fue concebido como un poema escénico frente a la amnesia colectiva y para el cual se invitó al destacado director Juan Carlos Moyano, cuya investigación del asunto – además de su magno conocimiento de la escena- hacía de él la persona ideal para encabezar el proyecto.

“...En 2009, el T.E.F. me propuso un encuentro de trabajo. Yo venía de una expedición por el río Magdalena, en un proyecto respaldado por el Ministerio de Cultura y la Universidad de la Paz, que tiene sede en Barrancabermeja, una ciudad petrolera y riverense. Se trataba de viajar por distintos puntos del Magdalena Medio, una región neurálgica

³¹ Los falsos positivos fueron personas civiles asesinadas por el ejército que, luego, eran presentadas como guerrilleros ante la nación. Eran personas inocentes, que nada tenían que ver con la guerrilla y que, en varios casos, padecían enfermedades mentales.” Entrevista concedida por Ivonne Carrillo, actriz del T.E.F. (2017).

³² Entrevista concedida por Fabián Castellanos. Actor del T.E.F. (2017)

con alto grado de conflicto armado y una realidad social sometida al miedo y a la violencia. Viajamos artistas de diversas disciplinas y yo me encargué del asunto teatral y elegí como tema la memoria: lo que no se decía públicamente, el reconocimiento de las desapariciones y homicidios de cientos de miles de víctimas. Me basé principalmente en relatos de madres, novias, hijas e intenté evocar las visiones y las cosmovisiones de una región rica también en culturas, leyendas y supersticiones...” 33

Concebido para espacios abiertos y no convencionales, Juan Carlos Moyano comenzó un proceso de investigación escénica a partir de un único elemento: una tela de enormes proporciones, cuyas texturas y manipulación acabarían por concederle a la propuesta, una poética oscura, inquietante y plástica.

“...En el Magdalena Medio mi labor fue formativa, experimental y, si bien tuvo un resultado, no llegó a ser obra de teatro. Pero me quedaron el tema y la idea persistente de la mortaja, de la sábana que he visto extendida muchas veces, sobre cuerpos inermes, en calles y caminos, como un lienzo sobrecogedor, impactante. Es posible que, de manera más o menos inconsciente, *El canto de las moscas* fuera una forma de redondear las búsquedas que venía desarrollando en Puerto Berrio, Barrancabermeja, San Vicente del Chucurí y Gamarra, en la región del Magdalena Medio. El discurso escénico está sustentado en la simbiosis que se produce entre el gran lienzo blanco, crudo, los cuerpos y la dinámica de las imágenes que se forman y se deshacen. Los poemas a veces no se pronuncian, pero siempre subyacen en las acciones de los intérpretes. La tela es grande, flagrante, poética y en espacios abiertos cuenta con el viento.

33Entrevista concedida por Juan Carlos Moyano. (2017).

No es una novedad. Muchas veces se han hecho escenas con telas enormes, el mérito es que esta tela es una gran mortaja, una metáfora, un elemento conceptual, un símbolo que puede cubrir a toda la población”³⁴

María Mercedes Carranza hizo de *El canto de las moscas* un testamento histórico, un archivo poético de la muerte en Colombia, por regiones. Así, la poetisa asumía el rol de historiadora y acarrea no poca responsabilidad. Ya Nietzsche habló de los tres enfoques para abordar la historia: historia monumental, historia anticuaría, historia crítica. De los tres abordajes, sólo uno se asoma a los acontecimientos con la intención de ajustar cuentas: la historia crítica: “*que no es aceptación descriptiva ni exaltación inocente*” (JIMÉNEZ MORENO, 1980), sino discernimiento, cuestionamiento, juicio del pasado.³⁵

El T.E.F. heredó ese carácter crítico, pero depuró el material para convertir un libro de poemas en un artefacto escénico, para calle. La poesía tiene su propio ritmo, un pulso particular, un universo que no siempre coincide con las necesidades de la escena. El acto poético acontece en la evocación; el acto teatral, en la acción. Y la dramaturgia ha de acoger ese principio. Los poemas de María Mercedes Carranza fueron, pues, detonadores, pero no una ruta que seguir.

“...Fueron estímulo y anclaje. Motivación y fotograma verbal. Tono y basamento en una construcción que, además, contaba con los aportes generados por los actores y actrices del TEF. Partiendo de los poemas y de información histórica y periodística, accedían a la búsqueda de tablas, con la gran tela, precisamente. Los poemas no son tan explícitos, pero son profundamente evocadores. Ahí estaba la verdadera exploración escénica: entre lo físico y lo emotivo. Lo poético y lo teatral se equilibraron, simplemente. Más que un montaje, la experiencia fue un laboratorio de trabajo teatral.”³⁶

³⁴ Entrevista concedida por Juan Carlos Moyano. (2017).

³⁵ Concepción que, después, Walter Benjamin desarrollaría en sus tesis sobre el concepto de la historia, específicamente en la célebre Tesis VII, para reclamar la necesidad de “peinar la historia a contrapelo”, desde la perspectiva de los vencidos

³⁶ Entrevista concedida por Juan Carlos Moyano. (2017).

Más allá de los poemas de María Mercedes Carranza y de las informaciones históricas y periodísticas, en ese laboratorio también tuvo un lugar destacado el libro *Los ejércitos*, de Evelio Rosero, y el imponente cuento *Sin nombre, ni rostros ni rastros*, de Jorge Eliécer Pardo. Estas inspiraciones enriquecieron el imaginario de todo el elenco hasta lograr que los veinticuatro poemas que constituyen *El canto de las moscas* adquirieran la forma de veinticuatro situaciones dramáticas, de las que el texto original forma parte, pero no es el elemento central.

POEMAS DE "EL CANTO DE LAS MOSCAS" DE MARÍA MERCEDES CARRANZA	37 IMÁGENES DRAMÁTICAS
Canto 1 NECOCLÍ	Caminante que huye. Pescador acosado por disparos que resuenan en la noche.
Canto 2 MAPIRIPÁN	Apariciones que brotan del agua y se hunden. Cuerpos que flotan y desaparecen
Canto 3 TAMBORALES	El túnel del miedo. La noche que se junta. El alma que se deshace por dentro.
Canto 4 DABEIBA	José arrastrado por los que siembran pavor y multiplican la cosecha de muerte.
Canto 5 ENCIMADAS	Virgen de Trujillo. Altar del dolor que no cesa. Los santos se enloquecen.
Canto 6 BARRANCABERMEJA	Muertos pudriéndose en la ciénaga. El pescador amontona cuerpos en el paisaje. Descomposición, barro.
Canto 7 TIERRALTA	El navío de Caronte recibe a los que van muriendo. Cae una muchacha delicada y grácil, en la flor de la vida
Canto 8 EL DONCELLO	Coro de ánimas que se levantan de sus fosas anónimas en el desierto. Risa. Siseo. Fosas.
Canto 9 SEGOVIA	Sillas donde ponen su fatiga las mujeres que ven el martirio de los insepultos.
Canto 10 AMAIME	Llorona que busca a sus desaparecidos río abajo, entre la creciente de cadáveres.
Canto 11 VISTA HERMOSA	Avalancha de las aguas y los vientos. Ola de sangre que arrasa la última esperanza.
Canto 12 PAJARO	Llorona buscando las tumbas que se perdieron en los cenagales del olvido.
Canto 13 URIBIA	Virgen Alta. Señora de los desvalidos.
Canto 14 CONFINES	Amortajado y consolado para que el cuerpo descanse y el alma se tranquilice.
Canto 15 CALDONO	Nacimiento nuevo. Volver a respirar entre las mujeres del pueblo.

37 Los poemas se dicen en la obra, pero el orden en que aparecen no es el mismo al de las escenas.

Canto 16 HUMADEA	Globo que estalla. Latigazo de fuego en el aire.
Canto 17 PORE	Novia y madre. Amor. Dolor. Ensueño. Pesadilla. Cadáver.
Canto 18 PAUJIL	Virgen de Gloria y de luz. Madre de madres. Consuelo de los humillados.
Canto 19 SOTAVENTO	Pétalos que caen cuando matan al Pescador. Amor. Sufrimiento.
Canto 20 ITUANGO	El alma se levanta y en el agua queda la silueta del difunto.
Canto 21 TARAIRA	La pileta del dolor. Baño de sangre. La locura de la madre.
Canto 22 MIRAFLORES	Volcán que estalla contra el cielo. Grito impotente. Otro cuerpo masacrado.
Canto 23 CUMBAL	Virgen de los remolinos. Flor blanca que crece bajo el agua. Luz de los ahogados.
Canto 24 SOACHA	El Sombrerón agigantado que llena de pavor el curso torrentoso de la vida

Los poemas de María Mercedes Carranza no conceden espacio a la retórica. De la misma forma, las situaciones que orientaron la investigación escénica acompañaron la sobriedad del texto, aunque el suyo sea un vuelo libre, sin prejuicios textuales. La construcción teatral está elaborada a partir de imágenes esenciales, ideas-fuerza sin desarrollo ni justificaciones, la libertad creativa de la sugerencia. La inquietud de los ríos; los secretos de la tierra; los desvelos de las almas desaparecidas que, como fantasmas, yerran entre los vivos; la invocación a las vírgenes –madre de todas las madres- como necesidad de amparo; a la figura del pescador –recurrente en varias situaciones; la amenaza; el miedo permanente o el desfallecimiento definitivo de la esperanza establecen una tensión subyacente que es el punto de unión entre la escritura poética y la dramaturgia.

“...Me propuse armar un poema escénico y la estructura dramática que soporta el montaje está hecha de acuerdo a este propósito. Hay situaciones, pero no hay anécdotas; hay metáforas, pero no existe un relato como tal. A nivel de puesta en escena, cada momento estaba resuelto de manera similar a los juegos de imágenes de los poemas”³⁸

38 Entrevista concedida por Juan Carlos Moyano. (2017).

LAS MOSCAS Y EL AIRE

Como el teatro vive de la contradicción, de las fuerzas en tensión que ella produce, casi siempre el camino es sinuoso y sorprendente; más cerca del asombro poético, alejado de las certezas y seguridades. Tal vez, ese detalle pueda explicar la paradoja del estreno, en 2009, de *El canto de las moscas*: una pieza concebida para la calle y desde la calle fue, sin embargo, una pieza estrenada en un teatro, pero no en un teatro cualquiera, sino en la mítica sala La Candelaria y con la presencia, no menos mítica, del gran grupo peruano Yuyachkani.

“El canto de las moscas es nuestra forma de hacer catarsis, de contar la verdad desde el sentimiento, de ser útiles a un proceso de “reparación, verdad y justicia”, de decir que esto no puede volver a ocurrir, de hacer parte de esa anhelada transformación social. Es un recuerdo colectivo, un llanto colectivo, una esperanza colectiva, que no sólo se vive desde nuestras víctimas sino las del mundo. Es una forma de respirar, de seguir estando vivos entre los muertos...”³⁹



El canto de las moscas (2009). Foto Ana Rosa Benavides

³⁹ Entrevista concedida por Ivonne Carrillo, actriz del T.E.F. (2017).

Más allá de los propios requisitos de la calle, la estructura del texto de María Mercedes Carranza quiebra la posibilidad de establecer un espacio y una temporalidad fijos. Acompañar el viaje de los poemas es aceptar que el relato poético irá saltando de aquí para allá, de un plano temporal a otro. Así, Juan Carlos Moyano imaginó desnudo el espacio, libre de marcas, para no condicionar ni la escritura del actor ni la lectura del público.

El espacio está construido por los cuerpos de los actores y de las actrices, acontece en sus movimientos, en sus creaciones corporales, en sus manipulaciones del objeto escénico, en las cadencias verbales de sus parlamentos y de sus cantos. Ellos son el tiempo y el lugar mismo: esto es, son transcurso, flujo impermanente. Esta decisión posibilita que el espectador se apropie de la pieza, pudiendo escribir, de acuerdo a su voluntad, las fechas y los lugares de los acontecimientos emocionales que se están completando en su interior. Por lo tanto, es un recurso que incrementa la universalidad de la propuesta: la violencia independe de los mapas y de las fronteras, es el miserable patrimonio que comparten todos los pueblos. Los nombres de las víctimas no diferencian nada, porque la víctima, esté en Colombia, en Brasil o España es, históricamente, siempre una y la misma: es mi vecino, mi compañero y, en breve, tal vez sea yo. 40

El espacio vacío, además, es la más coherente forma de dialogar con los poemas de María Mercedes Carranza, tan austeros, tan minimalistas en forma y contenido. Los versos de la poetisa componen la expresión mínima de la escritura. Muy próximos a la mudez, son la casi-no-escritura. Y ese silencio logrado tiene una clara correspondencia escénica con el vacío espacial. Ese vacío que resume la herencia de los desaparecidos, dejando una estela de no-lugar en cada uno de los sitios que habitaron; los desolados ámbitos de la ausencia.

40 La "singularidad cualquiera" de la que habla Agambem, en lucha perpetua contra el Estado. En AGAMBEM, G. La comunidad que viene. Pretextos. Valencia. 1996.

LAS MOSCAS Y LA CRUZ

Hay un elemento fundamental en la propuesta de Juan Carlos Moyano: una tela gigante de nueve por siete metros. Ese lienzo liso, de color blanco roto, es manipulada por los actores y las actrices con el objetivo de generar espacios, atmósferas, acciones y personajes. Todo depende de la tela. El elenco es un médium solamente, mientras la tela, como epifanía de las entidades que descendieron, asume vida propia.

“El teatro que exploro, con intuición de ciego y pretensiones de vidente, casi siempre se apoya en la literatura y en el manejo plurisignificativo de los objetos. En este caso acudí a la experiencia inmediatamente anterior que había desarrollado en el Magdalena Medio, donde mis elementos de trabajo fueron telas grandes, precisamente mortajas enormes, que evocaban algo terrible pero que también permitían la belleza del juego plástico. Un objeto intencional, escénicamente interesante, con gran carga significativa, probado en una región donde casi nada se puede decir abiertamente...”⁴¹



El canto de las moscas (2009). Foto Mao Mendivelso

⁴¹ Entrevista concedida por Juan Carlos Moyano. (2017).

La mayoría del tiempo, el cuerpo de los intérpretes desaparece para ser sustento de la tela, aliento de vida. El lienzo es un fantasma de muchos rostros, un juego metafórico para desvelar el espacio que hay entre ser y no ser. Se transforma en la tierra que nos recibe en vida, pero también en la tierra que nos contiene en la muerte. El paño se hace mar en calma, pero también procelosa agitación de las olas que anuncia el desasosiego. La tela es el viento que tiembla en la ventana del alma y estremece la existencia. Pero, además de los elementos naturales, adquiere otras identidades: es la virgen, la muerte o los muertos, son las almas de los desaparecidos, personajes hostiles o vulnerables que llegan a nuestra memoria para interpelarnos. Esa prenda, como mortaja, es la gran metáfora que envuelve a Colombia, desde hace décadas.

“La tela también es un pañuelo, simbólicamente hablando, es un paño de lágrimas, se refiere al dolor y al duelo, a la resiliencia que el arte aporta desde las emociones y las conmociones interiores...”⁴²

Este pañuelo recuerda algunas de las iniciativas que irrumpieron a lo largo del continente para denunciar las desapariciones de los seres queridos: en México, en Chile, en Argentina, en Guatemala... Madres, esposas, hermanas bordaron los nombres de sus desaparecidos sobre pequeños pañuelos, con el deseo de que esas bordaduras horadasen la memoria del mundo.

“El pañuelo, esa prenda altamente cargada de sobrevivencias luctuosas en otros espacios sudamericanos, emerge en estos escenarios como testimonio de las reiteradas pérdidas, como documentaciones del horror que pueden hacer unos hombres contra otros...” (DIÉGUEZ, 2013)

⁴² Entrevista concedida por Juan Carlos Moyano. (2017).

En este caso, las bordadoras son los propios actores y actrices; el hilo y la aguja son sus cuerpos; y los bordados, las diferentes imágenes que, en forma de esculturas escénicas, toman el espacio para, inmediatamente, desaparecer. Los cuerpos de los actores desaparecen, son cuerpos anónimos engullidos por la tela. El juego teatral no se desarrolla en la creación de personajes, con identidad y conflictos propios, no. El actor y el personaje desaparecen para traer a los ausentes, para hacer aparecer sobre la escena a los desaparecidos reales del país. De esta forma, la pieza se convierte, casi, en una misa de difuntos. El teatro, así, acontece en la ceremonia, en el ritual para evocar espíritus del más allá y señalar a los asesinos de aquí, entre la solemnidad ancestral y la conmemoración profana. Y el elemento mágico, de transustanciación, aquel capaz de hacer visible lo invisible, es ese lienzo: sudario, mortaja y, sobre todo, bandera desgarrada que el viento hiere.

“Es una bandera blanca, inmensa, porque tiene un sentimiento: la necesidad de tener un país sin los pavores de la guerra y sin las aberraciones que se han desprendido de la violencia. Aberraciones como la corrupción, la complicidad con el crimen, la indiferencia. Una obra de teatro no resuelve nada pero ayuda bastante, incentiva sentimientos, transmite memoria, exorciza fantasmas...” 43



El canto de las moscas (2009). Foto Ana Rosa Benavides

LAS MOSCAS Y EL CUERPO

Se puede identificar algunas creaciones recurrentes en el montaje, pero esas creaciones no tienen la categoría de personajes. En algunos casos, son megafiguras temáticas: la muerte, la virgen, el pescador, José... José como representante del ser humano, José es uno y es todos, es mujer y hombre cualquiera que intenta hacer de su vida un lugar transitable y, frente al abismo, apenas puede preguntarse: “¿Y ahora, José? Es la herida del tiempo, como aquel José, de Drummond de Andrade⁴⁴ :

*[...] Sozinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja a galope,
você marcha, José!
José, para onde?”*

Los actores son instrumentos, entran y salen del relato dramatúrgico, a veces asumiendo una carga diegética, otras extradiegticas. Ahora se asoman en un destello de personaje para, rápidamente, desaparecer. Después proceden con la distancia del técnico, del manipulador de marionetas. Mas, siempre, son los peones al servicio del elemento regio de la propuesta: la tela.

“El discurso escénico está sustentado en la simbiosis que se produce entre el gran lienzo blanco, crudo, los cuerpos y la dinámica de las imágenes que se forman y se deshacen. Los poemas a veces no se pronuncian, pero siempre subyacen en las acciones de los intérpretes...”⁴⁵

Este diálogo tiene la llave de la pieza: el actor, como cuerpo, es acción; y como

⁴⁴ Carlos Drummond de Andrade (1902-1987). Célebre poeta brasileño que firmó el poema E agora José?

⁴⁵ Entrevista concedida por Juan Carlos Moyano. (2017).

acción es tela. El lienzo, como acción, es imagen. En la corriente del teatro físico, los actores y actrices de *El canto de las moscas* no se preocupan de lo que tienen que decir, porque lo que dicen está más en la relación de sus cuerpos con el espacio, “*haciendo aparecer el cuerpo como un particular texto político*” (DIÉGUEZ, 2013). El mensaje no es verbal ni psicológico. El mensaje está construido, fragmentariamente, por la acumulación de imágenes, sin explicación ni interrupción, en un flujo continuo enhebrado de pequeños detalles que resultan universos completos, tornándose de una exigencia frenética y agotadora para los actores y las actrices, no solo en la representación, sino también a lo largo del proceso.

“Cada uno de los hechos es relevante. La necesidad de la pesquisa, la investigación, el trabajo de mesa, los testimonios escritos y de video, las noticias, el sentir, el dolor constante, la necesidad de detenerme por sentir que el tema me va a enloquecer, sentir que ya no lo soporto, que no es ficción, que es cierto, que las víctimas vivas resisten, ser actriz sin actuar, ser una escultura, ser algo que vive y se petrifica, los poemas, la historia de María Mercedes...”⁴⁶



El canto de las moscas (2009). Foto de Archivo

46 Entrevista concedida por Ivonne Carrillo, actriz del T.E.F. (2017).



El canto de las moscas (2009). Foto: Ana Rosa Benavides



El canto de las moscas (2009). Foto: Mao Mendivelso

LAS MOSCAS Y EL SUDARIO

La dinámica del T.E.F., en sus trabajos, es de una vitalidad permanente. Esto es, la pieza no está resuelta de una representación a otra, entre una temporada y la siguiente. La tarea de revisión es continua. Este aspecto define algunos de los parámetros del montaje, como el vestuario.

El diseño del vestuario fue responsabilidad de la vestuarista Jaqueline Rojas. Al principio, la idea del director Juan Carlos Moyano era básica; una vez más: el personaje principal de la pieza es el lienzo, y los actores han de mimetizarse con esa descomunal mortaja. Por lo tanto y, de acuerdo con ese objetivo, era necesario un vestuario discreto, neutro, funcional.

Después de rechazar la posibilidad de emplear los tonos de la tela o uniformar de negro a todo el elenco. Después, también, de una primera fase de representaciones, la investigación de Jaqueline Rojas finalizó con la elección de un vestuario para hombres (pantalón corto y camisa) y otro para las mujeres (vestido hasta las rodillas y, debajo, leggings), ambos de gran sencillez. Colores suaves para unos y para otras, con adornos sutiles (en el pecho, en el talle, etc.), de un tejido de red (aquí los colores son más numerosos e intensos), que recuerda a aquellas elaboraciones artesanales, campesinas. Y para completar la leve sugerencia de un universo de estrato humilde, ellos y ellas caminan el mundo con los pies desnudos.

EL ZUMBIDO DE LAS MOSCAS

Otro de los aspectos de la puesta en escena que fue evolucionando con el tiempo y las representaciones, fue la música. El concepto musical de *El canto de las moscas*, hoy, no responde a la necesidad inicial del director, sino a la necesidad del teatro mismo, manifestada en el fluir de la pieza con el público. A lo largo del proceso de creación, surgieron algunos sonidos vocales que quedaron en la pieza como efectos, solamente. Pero, transcurrido el tiempo y tras las luminosas intuiciones de Samuel Alfonso, el planteamiento cambió:

⁴⁶ Entrevista concedida por Ivonne Carrillo, actriz del T.E.F. (2017).

“La música de la obra surgió como un año después del estreno. La Casa de Poesía Silva, de Bogotá, nos invitó a representar El Canto de las Moscas, con motivo de la conmemoración del natalicio de María Mercedes Carranza –que, a su vez, había sido directora de ese centro durante largos años. Allí fue donde nos encontramos con el maestro Hernán Cortés –integrante del Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura- que nos hace una propuesta musical para abordar la obra desde otro lugar...”⁴⁷

A partir de ese momento, Hernan Cortés asume la parte musicovocal de la pieza. Y aquellos sonidos simples del comienzo, se fueron transformando en el canto de algunos de los poemas y en una banda sonora ad hoc, para clarinete, saxofón y percusión. La tarea es amplia: desde componer la música que acompaña la declamación de algunos de los poemas, hasta escribir una pieza completa a ritmo de cumbia, para saxofón y clarinete, titulada “Zumbidos”, pasando por una intervención sobre el himno nacional de Colombia para, después de deconstruirlo, incluirlo en la pieza con un clarinete, en un gesto tan sarcástico como crítico.

El carácter musical de la pieza salta desde lo sagrado a lo profano. A veces, tiene la apariencia de canto fúnebre, de misa solemne, un espíritu religioso que, otras veces, es desmentido por el aroma de la charanga, de música de fiesta decadente de pequeña aldea.

La inserción de la música no solo es incidental, para potenciar los diferentes efectos emocionales, sino que también se convirtió en un elemento sobresaliente en la propuesta. Por ejemplo, dotó a la puesta en escena de una estructura circular fácilmente reconocible: la marcha que abre (himno nacional deconstruido) es la marcha que cierra, acompañando, así, a la imagen construida, que se repite

⁴⁷ Entrevista concedida por Emilio Ramírez, director del T.E.F. (2017).

tanto al comienzo como al final; como si quedase flotando en el aire un claro mensaje: se muere como se nace...

El uso de la voz es relevante también. Es voz que hace ruido. Es voz que habla. Es voz que canta. Cuando es ruido, la voz funciona como generador de atmósfera dramática: tensión, contraste, confusión, violencia, etc. Se establecen cánones, se repiten palabras o versos hasta perder el significado, el contexto. Esta letanía ya no es semanticidad, sino piedra arrojada al barullo de la agonía, simplemente... Cuando habla, la voz, más que hablar, declama los poemas, otorgando un cariz ortopédico que subraya el aparato ceremonial de la pieza... Cuando canta, la voz es coral, adquiere una cadencia casi dodecafónica, en las vecindades del canto religioso, pero con un eco popular que lo aterriza y lo aproxima.



El canto de las moscas (2009). Foto Mao Mendivelso

Moscas en la Memoria

El canto de las moscas llega al público, hoy, con una resignificación del relato. Colombia atraviesa un proceso tan esperanzador como extraño. Los acuerdos de paz de La Habana, sometidos a plebiscito popular, fueron rechazados por la mayoría de la población. En un primer momento, esa decisión es difícil de comprender. Después de décadas de violencia manifiesta, de múltiples desapariciones, de una guerra, de hecho, que ha quebrado la vida de miles de personas en Colombia, la posibilidad de firmar la paz aparecía como una gran oportunidad. Parecería que los acuerdos de paz, siendo frágiles e imperfectos, serían preferibles a la continuación de la guerra. Mas, el pueblo colombiano decidió lo contrario:

“Somos un país de contradicciones enormes y de fuerzas en pugna que cada vez se polarizan con mayor tensión, a pesar de las intenciones de una paz relativa, pues las causas que originaron el conflicto no han cambiado, se han empeorado...”⁴⁸

Sin embargo, si profundizamos un poco más, la distribución de los votos pone al descubierto la explicación del rechazo de la paz. La concentración de la mayoría de la población –y, por tanto, de votos- sucede en los grandes centros urbanos, precisamente los lugares más alejados de la cruel realidad del conflicto. No obstante, en las áreas rurales, más golpeadas por la violencia, el apoyo a la paz fue masivo. Una oportunidad más para reflexionar sobre las diferencias de

⁴⁸ Entrevista concedida por Juan Carlos Moyano. (2017).

comportamiento e intereses entre el centro y la periferia. No en vano, María Mercedes Carranza tituló sus poemas con el nombre de pequeños pueblos masacrados por la imposible convivencia con la guerra. Esos sectores, esas personas sintieron una soledad terrible, la insoportable sensación de ser traicionados en su propio país, por sus propios compatriotas. Para unos, desde sus protegidos miradores de la distancia urbana, los acuerdos de paz eran una expresión más del juego político, una cuestión de ideología, de palabras, de sumas o restas, otra circunstancia más del periódico sobre la que debatir su conveniencia o no. Para otros, destrozados por la cercanía del desastre, deshojada su cotidianidad por el sufrimiento, la paz era una cuestión de vida o muerte, simplemente. Son situaciones tan divergentes, experiencias vitales tan disímiles que es preciso una empatía muy desarrollada para que los polos puedan encontrarse.

“Recuerdo mucho que, después de una función que realizamos en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro, en 2012, se me acercó una mujer que, en medio de sus lágrimas, me tomó del brazo y, con angustia, me reclamó no haber nombrado su pueblo, en la obra. Le expliqué que era imposible nombrar a las más de dos mil masacres sucedidas en Colombia, que lo que hacíamos, tan solo, era un homenaje a las víctimas de la violencia. Aún así, le pregunté cuál era el nombre de su pueblo y me respondió Bojayá. Este pueblo, en efecto, no es nombrado por María Mercedes Carranza en su poemario, pero, allí, los tres ejércitos en contienda (FARC, paramilitares y ejército nacional) cometieron una de las masacres más espantosas de nuestro país. Desde ese día, nombramos a Bojayá en cada representación...” 49

Esparcir las vivencias del otro, la sangrante memoria del vecino, el grito quebrado de su dolor, traer adelante sus torturados abismos es la responsabilidad poética

49 Entrevista concedida por Johan López, actor del T.E.F. (2017).

que, también hoy, sobre todo hoy, cumple el T.E.F. con la puesta en escena de *El canto de las moscas*.

“Recuerdo una presentación en Lima, en la Plaza San Martín, donde una madre peruana lloraba y agradecía haber visto *El canto de las moscas* porque, decía ella, las madres peruanas sufrían lo mismo que las colombianas...”⁵⁰

El teatro, las artes no puede evitar el sufrimiento de las madres peruanas, de las madres colombianas, de las madres brasileñas, de las madres latinoamericanas, pero, tal vez, puede aventurarse en la visibilidad de sus dolores, de sus búsquedas, de sus cantos, tan semejantes al llanto. Esto, tal vez, puede ayudarlas a que ellas, entre el público o no, se sientan menos solas. Con certeza, las artes no conseguirán devolver los cuerpos de los desaparecidos a sus familiares, pero, quizá, ayuden a conjurar la soledad, esa segunda muerte: “*En situaciones donde el luto queda en suspenso, la experiencia artística es trascendida para que acontezca el rito fúnebre*” (DIEGUEZ, 2013).

En 2014, a mitad de una función en el Teatro Reuschberg –Schöllkrippen, Alemania- una mujer salió corriendo del teatro. Nos sorprendió, además, porque la mujer era una colombiana que había sido invitada a la obra. Terminada la función, le preguntamos a la amiga que la invitó. Nos contó que aquella mujer abandonó el teatro porque los paramilitares habían asesinado a su hermano⁵¹, tras lo cual, decidió salir de Colombia para intentar olvidar todo... Nosotros habíamos nombrado a su hermano en la función. Su hermano se llamaba Julio Daniel, un periodista y poeta al que María Mercedes Carranza dedica el poema titulado *Segovia*...”⁵²

⁵⁰ Entrevista concedida por Ivonne Carrillo, actriz del T.E.F. (2017).

⁵¹ Sobre la autoría de dicho asesinato hay versiones contradictorias.

⁵² Entrevista concedida por Johan López, actor del T.E.F. (2017).

Segovia es el canto nueve de *El canto de las moscas* y dice así:

Los versos

de Julio Daniel

son la risa

del gato de Cheshire

en el aire de Segovia.

Las madres latinoamericanas tienen el derecho de continuar su búsqueda, la lucha por mantener vivo el recuerdo de sus muertos, de sus desaparecidos... Pero también ellas, los Príamos y las Antígonas, como la hermana de Julio Daniel, tienen el derecho a huir del país, a huir del teatro, a huir del pasado; a correr, si así lo quisieran, hasta silenciar la memoria y alcanzar el olvido.



El canto de las moscas (2009). Foto Mao Mendivelso

La Piel del Tambor

El arte político ha tenido una gran preocupación a lo largo de su historia: trasladar eficazmente el contenido crítico de su propuesta. Y para atender ese objetivo, generalmente, incurrió en la simplificación, el maniqueísmo o el panfleto. Inclinaciones que acabaron transformándose en un obstáculo para esa eficacia y para la conexión con el público, esto es, con la sociedad, que le ha dado la espalda hasta abandonar, casi por completo, sus postulados. Actualmente, la presencia del arte político, del teatro político es prácticamente residual y, muchas veces, patrimonio de los círculos universitarios o intelectuales. Apenas tiene relevancia social ni carácter popular, no en vano los signos de los tiempos son extremadamente conservadores e individualistas.

Hoy en día, con una cantidad ingente de población no politizada, con una consciencia de clase irrelevante, el discurso duro, directo y dogmático del teatro político tradicional no parece la mejor estrategia. El pasado nos dejó un gran aprendizaje, ese es el valor incalculable de la experiencia: la posibilidad de convertir el fracaso en una virtud, la virtud de buscar caminos nuevos.

El teatro de compromiso no es sino el intento de prolongar las aspiraciones del anterior teatro político, soñando rumbos nuevos. El tiempo de las grandes verdades, dichas directamente y con la intensidad de saber que la razón nos acompaña, acabó. El camino más corto no es garantía de nada. La dramaturgia puede explorar el compromiso que se esconde en la escritura parabólica, sin complejos, como procedió el T.E.F. con la puesta en escena de *El canto de las moscas*:

“...La metáfora crea un mundo, no lo sustituye como tradicionalmente postula la retórica. Por ello constituye un enigma configurado, toda creación metafórica. Ella reclama una teoría de la tensión más que de la sustitución...” (RICOEUR, 2001)

La metáfora no es el edulcorante del conflicto, ni una concesión al reformismo ni un formalismo superfluo. Al revés, la poesía tiene una potencia que puede nutrir el músculo de la dramaturgia de compromiso: ocultar lo visible para descubrir el rito cotidiano, extraordinario –y también cruento- de la existencia:

“...La narración de la violencia que tiene lugar entre bastidores llama la atención sobre lo que no se ve. Así, se le concede una posición privilegiada a este espectáculo invisible mediante el procedimiento de quitarlo de la vista. Se puede decir que un espectáculo negativo de esta índole, crea una contraposición entre los acontecimientos que se ven a la clara luz del día y aquellos otros que se ocultan entre bastidores. Estos últimos adquieren, de este modo, una dimensión añadida de misterio, horror y fascinación por el simple hecho de tener lugar fuera de la escena...” (SEGAL, 1995)

El dominio de la palabra, del discurso, seca la imaginación del compromiso. Esa es una dramaturgia insegura, con la necesidad de mantener el control total del mensaje: un paisaje previsible, sin riesgos, sometido al materialismo que solo puede creer en lo que ve. ¿Pero de qué sirve esa palabra, más allá de decir solamente?

“...Hablar no es comunicar. Hablar no es intercambiarse y trocar (ideas, objetos), hablar no es expresarse, designar, poner una cabeza habladora en las cosas, duplicar el mundo de un eco, de una sombra hablada; hablar es, desde el inicio, abrir la boca y atacar el mundo, saber morder...” (NOVARINA, 2001)

Sin embargo, nadie puede morder con la boca llena. Llena de palabras, de palabras que ponen nombres, de palabras que construyen ideas de cosas, de palabras que conocen todos los mapas y todas las direcciones, de palabras que son omnipresentes, todopoderosas e infalibles... Tal vez, libres de la idolatría de las palabras, podamos sentir la ausencia. No la idea de la ausencia, sino sentirnos en verdadera ausencia –como es verdadera la ausencia de los cuerpos de los desaparecidos. Sin asideros, sin fortalezas construidas, sin suelo... ¿Hacia dónde podría llevarnos ese abismo? ¿Hacia el fracaso? Pero somos hijos de él, de él procedemos; en el peor de los casos, volveríamos a él, no perderíamos nada. Sin embargo, existe una posibilidad –aunque sea minúscula- de irrumpir bien cerca del corazón de la humanidad. ¿Acaso vamos a retroceder ahora?

Comenzar por el silencio. Como dice Jacques Lecoq *“comenzamos por el silencio porque la palabra olvida fácilmente las raíces de las que nació”*. Como dramaturgo sé que yo sólo aporto palabras, mientras que los actores descubren y ofrecen al mundo el silencio que ellas contienen. Las palabras no pueden ser más que un trastorno, un fracaso, un defecto del silencio. Sin embargo, el silencio es una de las formas de la eternidad... Pero, ¿es posible que el silencio y el teatro de compromiso compartan un espacio? ¿Es posible que uno se apacigüe en el otro? Si el silencio es aceptación y sumisión, no, con seguridad.

¿Pero qué sucedería si el silencio fuese una tensión imposible de resolver? ⁵³La mirada frente a la casa propia que arde...

Horus (Harpócrates en la antigua Grecia), hijo de Isis y Osiris, es el dios del

⁵³ Para el diccionario el silencio es la ausencia de sonido o pausa musical. Es decir, el silencio catalogado como estado preliminar, definido por ausencia, en sentido negativo, no reconocido como estado natural. Una perspectiva que contrasta radicalmente con otras visiones, tal vez, menos occidentales y contemporáneas. Pitágoras afirmó que el silencio “era la primera piedra del templo de la filosofía”.

silencio y del secreto en la mitología egipcia. Osiris gobernaba las fértiles tierras próximas al Nilo, junto a Isis, su enamorada. Sin embargo, Seth, gemelo de Osiris, más alejado del gran río, apenas poseía polvo y piedra, nada más. Hecho que generó un profundo malestar en Seth que, con el tiempo, desembocó en una envidia ineludible.

Corroído por la patología de los celos, Seth mandó construir un bello y lujoso sarcófago, que ofreció en regalo a su hermano Osiris. Con astutas artes, lo sedujo para que entrase al ataúd y lo probase. El confiado Osiris entró y, una vez dentro, Seth cerró el sarcófago y lo arrojó a las profundas aguas del Nilo –otro río convertido en fosa. El cajón de exquisita talla pronto se hundió, llevándose con él a Osiris, que pereció ahogado.

Ante la ausencia del amante, Isis inquirió amorosamente a los cielos. La mujer suplicó a las grandes divinidades y su lamento fue escuchado. Isis buscó en las aguas del vasto río hasta que, poco después, pudo encontrar el sarcófago y, así, recuperar el cuerpo inerte de su caro Osiris, para verter sobre sus frías manos lágrimas de dolor y desesperación.

Cuando esto llegó a oídos de Seth, el fratricida tembló de ira y de miedo. Y, decidido, robó el cadáver de su hermano con el fin de asesinarlo por segunda vez, para asegurarse de que Isis jamás lo volviese a encontrar. Así que descuartizó rabiosamente el cuerpo en catorce partes y las esparció por todo Egipto... El Egipto de la mitología podría ser la Colombia o el México de hoy, tanto da.

Pero el amor fue más fuerte que la muerte cruel. Isis, como las madres colombianas, recorrió cada rincón del viejo Egipto y, pacientemente, con inaudita ternura, fue recogiendo uno a uno los miembros de su amado. Lavó cuidadosamente cada trozo, catorce pedazos que ella juntó entre suspiros, hasta recomponer el cuerpo entero, con la esperanza de concebir un hijo de su amado Osiris.

De aquella unión nació Horus, hijo póstumo de Isis y Osiris. Niño que es representado como una figura desnuda, débil y con un dedo en la boca, como pidiendo silencio.

La palabra mítica no designa, no describe, no se preocupa por sus propias grietas porque carece de pretensión mimética, matemática, fotográfica de la realidad. La palabra mítica no es cartesiana, un análisis racional, sino una inspiración. Y, como todas las inspiraciones, llega desde el silencio y va hacia él, nace de la oscuridad y muere en ella, pero en su soplo de vida fugaz tiene el suficiente coraje para procurar un destello. Se sabe ausencia de luz, incapaz de ofrecer una explicación, pero no se rinde por eso. Busca ese destello como el mayor desafío, como la mayor posesión, porque él abarca toda la vida, toda la humanidad, la eternidad...

Ese relámpago podría ser la estrella que guía el camino no sólo de la mitología, sino también de las artes. *El canto de las moscas* es un ejemplo: una sucesión de imágenes míticas, una búsqueda que no aspira a la fragmentación de la luz, sino a la suma de los máximos destellos posibles para alumbrar –un segundo acaso– la oscuridad, la ausencia, el silencio... un nuevo Horus.

En esa línea, el artista plástico y director ruso Dmitry Krimov estrenó la pieza OPUS 7, en 2008. En un primer momento, Krimov pretendió hacer un artefacto escénico para reconstruir la genealogía de Cristo. Sin embargo, en el trabajo de investigación, encontró nuevas preguntas que modificaron su planteamiento. Frente a unas fotos viejas de su propia familia, al contemplar la mayoría de aquellos rostros, se preguntaba por quiénes eran aquellas personas y no obtenía más respuesta que el silencio. Así que decidió transformar aquel impulso inicial para preguntarse por su propio origen, por nuestro propio origen. Y así nació OPUS 7, una pieza sostenida por el silencio. De hecho, la primera parte se titula “Genealogía”, es decir, génesis... el origen, de nuevo. En un diálogo permanente presencia-ausencia, OPUS 7 es una aproximación a ese otro silencio, ese que dio a luz la incombustible Isis, ese que se abisma y duele: el silencio como herida, flor indefensa que tiembla en las áridas tierras del arte. ¿Cuál fe la palabra que calló Ofelias⁴ antes de ahogar su pena en el río? ¿Qué confidencias murmuran las aguas, desde entonces? Palabras sueltas que arrastra

54 Hamlet, de W. Shakespeare.

la corriente... De todos los silencios, hubo uno que la mató, frío y lívido silencio que flota como su cuerpo, prendido a los desdichados pliegues de su vestido.

¿Qué eternidad fundó el silencio postrero de Eurídice⁵⁵ al presentir el fatal desliz de Orfeo? La ligera inclinación del cuerpo, la tensa contradicción de los músculos, la parada como presagio negro y la decisión, la infausta decisión de mirar y comprobar, de desconfiar y tener que llegar antes a la certeza de Eurídice que a la propia Eurídice. ¿Cuántos silencios frente al temblor de aquel cuerpo que se diluía ante lo inevitable? Cuerpo trágico, cuerpo fantasma, cuerpo sombra, cuerpo vapor, desesperado silencio...

¿Qué herida abrió en la historia y en la poesía el insurgente Kaliayev⁵⁶ al silenciar el bramido de las bombas, de esa bomba que se negó a activar porque él creía en una revolución que estuviera hecha para matar al Gran Duque pero no a los niños que iban con él?

¿Qué abismos se traga la lengua frente a ese mudo “José” que nos exhorta desde el difunto lienzo de *El canto de las moscas*?

Y, con todo, estos silencios del arte no son más que afortunadas réplicas de las heridas de la vida, esas que marcan un punto de no retorno: ¿Cómo poner alguna palabra en el silencio devastado que guarda una madre frente al cuerpo sin vida de su propio hijo? ¿Cuán profundas hunde sus raíces en el desconsuelo el silencio del enamorado cuando advierte, inexorablemente advierte, que el suyo es ya, tan solo, un amor calcinado? ¿Cómo apagar el temblor de mi abuelo cuando nos hablaba de aquella tarde remota que tuvo que abandonar el trabajo, llamado por la familia? Aquella tarde volvió a lomos de un viejo burro y, como un mal augurio, siempre recordaba el violento silencio de las calles, al entrar en el pueblo. Aquella tarde supo que, recién estallada la guerra civil española, su padre fue desaparecido. Nunca más supo de él. Mi abuelo murió... su silencio, no.

Pero el silencio, en el teatro de compromiso, nunca será mudez, sino retorno al silencio fundacional que constituye al ser –aquel destello. Y, por tanto, rito

55 Mito de Orfeo y Eurídice

56 Los Justos, de A. Camus.

de paso hacia el abismo, allí donde se pudren las palabras sin alma, allí donde florecen las palabras-semilla, el peligro que desestabiliza al poder.

Dice una antigua leyenda, tan antigua como las piedras y el cauce de los ríos, que cuando aquel actor hablaba, sus palabras descifraban misterios y dibujaban en el aire estelas de luz, cautivando a todos con el sonido de su voz...Y cuentan que cuando el Gran Rey se percató del enorme poder de aquel simple actor, pensó:

-¿Y entonces yo... qué? ¿Cuál es mi poder? ¿Qué dirán de mí?

E, inmediatamente, asustado y envidioso, ordenó que le cortasen la lengua a aquel pobre y extraordinario actor.

Dicen que tiempo después, se pudo ver al mismo actor, ya sin lengua, arrancar sonrisas y provocar llantos, agitar las pasiones más profundas del público, solo con el movimiento de sus manos y sus piernas, la gracia de su cuerpo y la sensibilidad de sus pantomimas... Y se cuenta que el Gran Rey no tardó en reaccionar:

-¿Y entonces yo... qué?

Y, celoso y desconfiado, ordenó a la guardia de palacio que le cortasen brazos y piernas a aquel desdichado y maravilloso actor.

Dicen que, tiempo después, se pudo ver cómo ese mismo actor lograba cortar la respiración del público tan sólo con su mirada. Todos vibraban apasionadamente con el fuego de sus ojos, cuyas llamas incendiaba los paisajes del alma... Y el Gran Rey, inquieto y acomplexado, nervioso y colérico ante lo que consideraba un terrible peligro, de nuevo, se atormentó:

-¿Y entonces yo... qué?

E hizo llamar a gritos a algunos de sus soldados más crueles y les susurró algo al oído. Inmediatamente después, los soldados abandonaron el palacio a la carrera, empuñando sus armas.

Dicen que, en aquel momento, aquel hombrecillo sin lengua, sin piernas ni

brazos, aquel actor valiente, aquel poeta, aquel hombre sencillo, aquel soñador, encontró un pincel y, rápidamente, lo sostuvo entre sus labios y garabateó algo en el suelo.

Al instante, la guardia real lo prendió violentamente -el pincel cayó de sus labios- y se lo llevó, dejando tras de sí el abismo de un silencio extraño. Un silencio y unas palabras escritas en el suelo, con letra apresurada y rebelde, que decían:

-¡Si me matan, haced con mi piel un tambor!

Es el T.E.F. ese tambor que suena...

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA PORTALES, R. E. Biopolítica, poder y sujeto en Michel Foucault. En *Universitas, Revista de Filosofía, Derecho y Política*, n° 11. México. 2010.
- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas Vol. 1*. São Paulo. Ed. Brasiliense. 1987.
- BENTLEY, E. *La vida del drama*. Barcelona. Editorial Paidós Studio. 1982.
- BOAL, A. *Teatro del oprimido. Juegos para actores y no actores*. Madrid. Alba Editorial. 2001.
- CALONGE, E. *Orientaciones en el desierto*. Bilbao. Editorial Artez Blai. 2014.
- CAMUS, A. *El hombre rebelde*. Buenos Aires. Editorial Losada. 1973.
- CARRANZA, M.M.: *El canto de las moscas*. Bogotá. Arango Editores. 1998.
- CERVANTES, M. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona. Editorial Sopena. 1958.
- Comunicado del Comité Clandestino Revolucionario Indígena Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. 14 de febrero de 1994. México.
- CHAVERO, P. (Compiladora). *Arte y cultura en las sociedades latinoamericanas contemporáneas*. México. Ed. Contigo América. 2012.
- DE SOUSA SANTOS, B. *Descolonizar el saber*. Montevideo. Trilce. 2010.
- DE SOUSA SANTOS, B.: *Una epistemología del sur*. México. Siglo Veintiuno editores. 2009.
- DIÉGUEZ, I. *Cuerpos sin duelo*. Córdoba. Documenta/Escénica. 2013.
- DUBATTI, J.: *La violencia en el teatro de los muertos: pérdida, duelo y memoria en el teatro*. *Revista Herramienta*, n°55.
- ERRO Grupo. Florianópolis. Fundação Cultural Franklin Cascaes. 10 de febrero de 2011.
- FANNON, F.: *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador. Edufba. 2008.
- GARCÍA, S.: *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá. Ediciones Teatro La Candelaria. 1994.
- GARCÍA WEHBI, E. *La máquina teatro. Conversa aberta na oficina formativa do HEIDEGGER, M. Caminos de bosque*. Madrid. Alianza Editorial. 2010.

- HOMERO. La Iliada (Canto VII). Madrid. Alianza Editorial. 2016.
- JIMÉNEZ MORENO, L.: Historia y filosofía en Nietzsche. Madrid. Estudios del departamento de Historia de la Filosofía. Universidad Complutense de Madrid. 1980.
- LÖWY, M.: Walter Benjamin: aviso de incêndio; uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Sao Paulo. Ed. Boitempo. 2014.
- MBEMBE, A. Necropolítica. Madrid. Editorial Melusina. 2011.
- NIETO, P. Los escogidos. Bogotá. Sílabas Editores. 2003.
- NOVARINA, V. Luces del cuerpo. Bilbao. Editorial Arzobispado. 2011.
- NOVARINA, V. Ante la palabra. Madrid. Editorial Pretextos. 2001.
- PANSE, B. El teatro y el espacio público: la comparsa modernizada en Bogotá. Repertório, Salvador, nº 20, p.15-27, 2013.1
- PAVLOVSKI, E. Solo brumas. Buenos Aires. Ediciones del CCC. 2008.
- PROAÑO-GÓMEZ, L.: Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano. California. Ediciones de Gestos. 2007.
- PULECIO, M.: Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto en Colombia. Bogotá. Ministerio de Cultura. 2012.
- RIAÑO SANABRIA, M. Las teatralidades políticas colombianas: interacción, vigência y transformaciones. Inédito.
- RICOEUR, P.: La Metáfora viva. Madrid. Ediciones Cristiandad. 2001.
- ROSEIRO, G. Informe sobre comparsas. Manuscrito não publicado, sem data.
- SÁNCHEZ, J. A.: Dramaturgia de la imagen. Cuenca. Ediciones Universidad Castilla La Mancha. 1999.
- SEGAL, Ch.: El Espectador y el oyente. En: V, Jean-Pierre [et al]. El Hombre griego. Madrid: Alianza Editorial. 1995.
- SIDOW QUILICI, C. O contemporâneo e as experiências do tempo. Publicado em Ensaio em Cena. São Paulo. Ed. Abrace. 2010.
- SISSON, M.: María Mercedes Carranza en inglés. Perspectiva de un traductor. Ohio University. 2008.
- VANEGAS, B.: El canto de las máscaras y la predicación sobre la violencia ocultada. Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje Número 37-38, pp 25-40, enero-diciembre 2008.

VANEGAS, B.: El Canto de las moscas (Versión de los acontecimientos). Espiral, Revista de Docencia e Investigación.1,(1), 101 – 118. 2011.

VIRGILIO, P. La Eneida. Madrid. Editorial Cátedra. 2005.

VIVET RÉMY, A.C. Agamenón y la guerra de Troya. Madrid. Akal Ediciones. 2012.

ZEA, L.: La filosofía como compromiso de liberación. Caracas. Biblioteca Ayacucho. 1991.

ZIBECHI, R. Descolonizar la rebeldía. Descolonialismo del pensamiento crítico y de las prácticas emancipatorias. Málaga. Editorial Baladre. 2014.

Toda la información de obras, historia del grupo, comparsa y programación en:

www.teatroexperimentalfontibon.org

[Canal TEF youtube](#)

[Facebook Oficial TEF](#)

[Facebook Fundación Cultural Augusto Boal](#)

El presente ensayo es producto de la investigación “El canto de las moscas – Formas de revitalizar el teatro político por medio de la dramaturgia, en Latinoamérica, hoy en día”, que el autor realizó para la Universidade Do Estado de Santa Catarina (Brasil), entre los años 2016-2018.



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA –
UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM TEATRO



La cultura
es de todos

Mincultura



Teatro Experimental
FONTIBÓN

Ministra de Cultura

Carmen Inés Vásquez Camacho

Viceministro de Cultura

David Melo Torres

Secretaria General

Claudia Isabel Victoria Niño Izquierdo

Directora de Artes

Guiomar Acevedo Gómez

Coordinación Grupo de Danza

Angela Marcela Beltrán

Coordinación Área de Teatro y Circo

Linna Paola Duque Fonseca

Coordinación Editorial

Xiomara García Ortíz
Diana Patricia Rodríguez Laverde
Marysabel Tolosa

© Ministerio de Cultura de Colombia

Dirección de Artes

Grupo de Danza

Área de Teatro y Circo

Área de Música

Beca Celebración Efemérides Artes Escénicas 2018

Primera edición, 2018

Bogotá D.C, Colombia

ISBN:978-958-58544-1-3

Fotografías

Archivo del TEF
Mauricio Mendivelso
Carlos Mario Lema
Ana Rosa Benavides
Miguel Hernández Coy
Alejandro Carrillo Díaz de León

Autor

Raúl Cortés

Edición

Fundación Cultural
Teatro Experimental Fontibón
TEF

Diseño

DESIGNARE Agencia©2018

Corrección de estilo

Fundación Cultural
Teatro Experimental Fontibón
TEF

Derechos reservados. Material de distribución gratuita con fines didácticos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o



Teatro Experimental Fontibón

2018 © Todos los Derechos Reservados