

# EL TEATRO Y EL ESPACIO PÚBLICO: LA COMPARSA MODERNIZADA EN BOGOTÁ

Barbara Panse<sup>1</sup>

El estudio de la comparsa fue parte del proyecto de investigación “Estructura y función de procesos de intercambio interculturales en el teatro popular contemporáneo de México, Colombia y Perú – el teatro como un modelo de comprensión intercultural”. El proyecto tenía su centro de coordinación en el Instituto de Ciencia Teatral de la Universidad Libre de Berlín.<sup>2</sup>

Nos interesaba el salto de la comparsa del carnaval tradicional rural hacia el teatro comunitario en la urbe. Al parecer, la creciente popularidad de la comparsa modernizada estaba relacionada con los reclamos y exigencias de la población urbana en Colombia, los cuales hicieron eco en las agendas políticos-sociales del gobierno central y local. Pero la comparsa también servía como ejemplo para estudiar más detenidamente los diferentes modos de percepción.

En la primera parte de este ensayo caracterizo el espacio público y las prácticas culturales en Bogotá. ¿Cómo se ha integrado la comparsa al teatro comunitario urbano? ¿Cómo se ha modernizado esta forma teatral? En la segunda parte analizamos este proceso histórico y estructural. En la tercera parte voy a describir y analizar una comparsa modernizada para finalmente presentar los resultados de nuestra investigación.

ESPACIO PÚBLICO, PRÁCTICAS CULTURALES Y TEATRO COMUNITARIO  
El espacio y lo público - ¿cómo definirlo?

En vista de su dimensión geográfica podemos definir el espacio público como:

“un conjunto de lugares al aire libre (plazas, parques, canchas, calles, zonas verdes) y construcciones de uso común (salones comunales, colegios comunales y estatales, iglesias). Además tenemos que ver, que “en el espacio público se desarrolla una parte fundamental de las relaciones sociales, como son los flujos, intercambios y expresiones comunitarios. Y el espacio público es el lugar de la circulación y del comercio – de todos

<sup>1</sup> PD Dra. Universidad Libre de Berlin

<sup>2</sup> En Colombia trabajaban conmigo Katja Kessing y Kaja Krajnik – son también los resultados de sus trabajos que comparto con ustedes.

los comercios, no sólo económicos -, un terreno primordial de la comunicación y los significados, de la expresión y el desarrollo de las simbologías comunitarias.” (Niño-Murcía/Valderrama 1997: 74).

De esta conexión estrecha entre espacio y vida social se puede deducir una relación recíproca: Cuando esta asegurada la existencia del espacio, está posible la interacción social y viceversa. Solo a través de ésta conexión se puede desarrollar un espacio público.<sup>3</sup> También significa lo siguiente: La frecuencia de su uso por los habitantes y la frecuencia de los eventos que se celebran en este lugar -, nos dan informaciones sobre la integración social, el sentimiento de pertenecer a la comunidad. Estos datos también nos indican algo sobre el nivel democrático en la ciudad.<sup>4</sup>

En la polis de la antigüedad, - hasta hoy vista como la quintaesencia de lo público -, valió el siguiente principio: Las estructuras sociales y la arquitectura de la ciudad deben reflejar la vida y los significados de la urbe. Traducido a nuestro tiempo: En una ciudad “leíble” - como la polis - se puede identificar fácilmente las diferentes regiones, monumentos característicos y señales del camino - y sin problemas se puede conectarlos y formar una visión del conjunto. Pero cuando una ciudad y su espacio no está más leíble para sus habitantes, su estructura social tampoco está transparente: se fortifica la tendencia de no usar este espacio público.

En el espacio público se debe diferenciar entre la interacción pública y la interacción privada. El sociólogo norteamericano Richard Sennet (Sennet 1983: 25) define la interacción pública de la siguiente manera:

“Generalmente son las relaciones y el tejido de obligaciones recíprocas entre personas, que no son relacionados por lazos familiares o otras relaciones personales. El concepto indica el relacionamiento o vínculo de una masa de gente, de un pueblo, de una comunidad.”

La ciudad misma, su estructura social y los diferentes conceptos y visiones sobre ella se confirman en el espacio público - y simultáneamente se crean nuevos conceptos. Porque aquí se encuentran las diferentes culturas que existen uno al lado del otro, con sus opiniones e ideas a veces muy diferentes. Su encuentro en este espacio es imprescindible, para poder vivir las diferencias en una comunidad como la ciudad. En un mundo ideal es el espacio público el lugar, donde la gente se encuentra para poder negociar sus diferentes identidades, costumbres y prácticas culturales. Este proceso de negociación, así el ideal, transforma la población hacia ciudadanos participativos: ellos construyen conscientemente su ciudad.<sup>5</sup>

### **La realidad: Bogotá, una ciudad como muchas**

En este capítulo voy a concentrarme solo en unos factores del complejo proceso de desarrollo de la capital colombiana.

- Bogotá funciona desde mucho tiempo como un imán para habitantes de todos los rincones del país. Ellos abandonaron su tierra natal y buscaron suerte y una vida mejor en la capital. También llegaron a la gran ciudad aquellos, los que huyeron de la “Violencia” de los años 50, los desplazados. Y todos los decenios siguientes, todos los años hasta hoy, están huyendo habitantes de estas zonas, donde las FARC luchan contra el Estado o donde están combatiendo otros grupos subversivos. Los emigrantes en su mayoría son gente pobre, que a veces solo podían salvar su vida.
- Paralelamente a estos procesos violentos, en los años 80 empiezan las fundaciones de nuevos barrios en Bogotá: Casi siempre se encuentran al margen de la ciudad y en terrenos ilegalmente ocupados. Como casi nadie tiene título de propiedad, durante mucho tiempo no cuentan con servicios o instalaciones comunales.

<sup>3</sup> Ver también al respecto Nolte 2006, pp. 499 y ss.

<sup>4</sup> Niño-Murcía/Valderrama 1997, p. 75.

<sup>5</sup> Kessing 2000, pp. 22-23.



- Responsable por la pérdida progresiva del espacio público era también el alto nivel de la violencia. Se extendía a todo el territorio de la ciudad: aparecía en los barrios pobres, en el centro histórico y también en los barrios residenciales de la burguesía. Muchos eran los responsables: la guerrilla, los paramilitares, los diferentes capos de la droga, que disputaban sus terrenos, sus vendedores en la calle, las bandas juveniles, las milicias privadas, los policías violentos, los vecinos, que intercambiaron balas o las familias mismas que disputaban sus pleitos también violentamente. El impacto de la violencia era de tanta magnitud, que las costumbres culturales de los bogotanos empezaron a cambiarse drásticamente. La gente evitaba donde podía el espacio público, la mayoría de la población tenía miedo de participar en cualquier evento al aire libre. Las noticias en los medios de comunicación y rumores constantes sobre represiones, asaltos, secuestros y matanzas agrandaban el miedo aún más e impedían cualquier afán de solo pasearse despreocupadamente por la ciudad.<sup>6</sup>

### Nuevas estrategias urbanas

Todas las estrategias políticas para mejorar la vida de los bogotanos se compara hoy con el primer programa novedoso y – en su tiempo - radical del alcalde de Bogotá Antanas Mockus (la gestión de él duró 3 años, entre 1994 – 97). Su planteamiento es descrito en un comentario contemporáneo en forma eufórica:

“El plan incorpora el elemento cultural como base esencial de la transformación urbana y el desarrollo de la capital; es un hito en la historia del país que señala la necesidad de promover un sentido de pertenencia y de identidad de los pobladores de Bogotá.”<sup>7</sup>

Las medidas sociopolíticas-culturales de su gestión se alimentaban de la siguiente hipótesis:

“El cambio de las estructuras de la producción y el cambio de los principios de la organización no conlleva consigo en una metrópolis como Bogotá automáticamente un cambio en la cultura ciudadana. Este retraso significa, que la población todavía debe aprender ciertos códigos culturales: Porque sin reglas culturales no hay orden social.”<sup>8</sup>

La visión era: Cuando la población domine estos códigos universales, pueda interactuar mejor con las diferentes culturas en la ciudad y participar también - más consciente de sus derechos y de sus obligaciones - en la vida pública, ya ordenada.

Exclusivamente para esta tarea se formó el proyecto “Cultura Ciudadana”.<sup>9</sup> En este programa trabajaban artistas de diferentes ramas, grupos de teatro y grupos musicales. Se usaba sobre todo formas teatrales más o menos sencillas como pantomimas, escenas cortas y comparsas. Importante para nuestro contexto es, que se comprendía el teatro prácticamente como arma universal para introducir - en forma lúdica - las nuevas normativas - o ideales - de la convivencia ciudadana. El espectro de los contenidos de las pequeñas obras era grande - como eran también los problemas de la ciudad.

Entre tanto, la organización nacional para la cultura (CONCULTURA), reemplazado en 1998 por el ministerio de Cultura, introducía un nuevo sistema para coordinar mejor la política cultural en el territorio nacional, regional y comunal. También aquí se afirmaba explícitamente el rol de la cultura como catalizador social.

### Hacer teatro comunitario en Bogotá

Hoy, en casi todos los países de Latino América existen teatros comunitarios. El significado de este concepto no es muy definido: los grupos comunitarios hacen teatro para la comunidad, en otros casos la comunidad misma está haciendo teatro. Pero todos los grupos en América Latina

<sup>6</sup> Ver entre otros: Conde Jorrín/Santos Pérez 1994, p. 53

<sup>7</sup> CEICOS 1998, p 15.

<sup>8</sup> CEICOS 1998, pp. 16 ss

<sup>9</sup> Kessing 2000, pp. 41-42



tienen por objetivo “La búsqueda de modelos alternativos, la exploración de vías nuevas para transformar la relación entre actores y espectadores”.

(Araiza Hernández 1998: 516). Otra característica importante y compartida por todos, es la participación de la comunidad. Donde el grupo de teatro se asienta, la comunidad forma generalmente parte en la producción, en la puesta en escena y en la audiencia.

El teatro comunitario se desarrollaba en Bogotá en los años 80 del último siglo. Su cuna yace en el Nuevo Teatro Colombiano (el NTC), formado al final de los años 60 y de gran importancia en los años 70, también para el desarrollo de muchos grupos en otros países. Teatros famosos del NTC como “La Candelaria” y “El Teatro Experimental de Cali” introducían al trabajo teatral la “Creación colectiva”. Es decir: Ellos mismos desarrollaban muchas veces los textos teatrales en grupo y también la puesta en escena era frecuentemente una obra colectiva.

Pero en los años 80 se concentraba la mayoría de los grupos del NTC nuevamente en las ciudades principales de Colombia y su público eran otra vez los estudiantes. Un cierto estancamiento empezaba a incomodar el trabajo de los grupos principales de NTC. En estos tiempos de crisis regresaban muchos actores, formados en las escuelas de los grandes grupos del NTC o en las escuelas estatales, a sus barrios pobres y marginalizados. Ellos formaban primero pequeños grupos en estas comunidades. Por esta razón había lazos bastante fuertes entre los grupos del NTC y los pioneros del movimiento del teatro comunitario.<sup>10</sup>

## COMPARSA TRADICIONAL Y COMPARSA MODERNIZADA

### La Comparsa tradicional

Las investigaciones sobre fiestas y carnavales en Colombia se han fijado pocas veces en la comparsa tradicional. Una primera definición nos da Gerardo Roseiro: “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.”<sup>11</sup>

Otras características son:<sup>12</sup>

- La comparsa tradicional es parte de un desfile festivo por la calle. En diferencia a 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 y densifica en las diferentes estaciones del camino, donde detiene unos momentos.
- La música, los requisitos, la decoración de la carroza, los vestuarios y disfraces forman una identidad estética.
- Parece, el origen de la comparsa se remonta hacia el tiempo precolombino. Hasta hoy se encuentra en las comparsas colombianas máscaras y personajes, usados por los indígenas MUISCA en sus procesiones y bailes rituales. Los bailes de los esclavos negros y su carnaval en Cartagena, celebrado desde el siglo 18, han influenciado también a las comparsas bailadas. Igualmente influenciaban las procesiones y los autos sacramentales, ambas prácticas del teatro barroco español.

<sup>11</sup> Roseiro, G. “Informe sobre comparsas.” (manuscrito no publicado, sin fecha)

<sup>12</sup> Kessing 2000, pp. 53 y ss.

<sup>10</sup> Kessing 2000, p. 45



- Lo más importante en la comparsa tradicional es su imagen, una estructura dramática o un texto son secundarios.

### Carnavales en Bogotá

En la historia de Bogotá del siglo XX eran casi siempre las autoridades, las que organizaban los festejos para la diversión del público y para demostrar públicamente su poder: Hay procesiones religiosas, caminatas festivas y paradas militares – pero en el siglo XX existía solamente una muy modesta tradición de celebrar carnavales. Los grandes carnavales nacionales, queridos por la población, tienen lugar en el interior del país, en Pastos, Riosúcio o en Barranquilla. Se confirmaba un refrán, que hemos escuchado muchas veces en Colombia: Bogotá es el centro de poder y el centro administrativo del país. La mayoría de la gente que vive en la capital proviene de otras regiones. Y estas son culturalmente diferentes: La vida cultural en las regiones es diversa, descollada y fructífera.

El carnaval fue introducido al país en 1561 por los españoles y para ellos. El momento de los mestizos y indígenas llegó recién 150 años más tarde: Las autoridades les permitieron festejar carnavales también. Primero por 6 días, después sólo por 3 deambularon los disfrazados por las calles de Bogotá. En el siglo XX había solo un carnaval importante, el de los estudiantes. A partir de los años 20 festejaban - como era debido - con carroza, comparsas y vestuarios por las calles. Pero solo los estudiantes y sus familias tenían el permiso de participar. Y después de unos pocos decenios este carnaval fue prohibido de vuelta - por el peligro de la violencia y por el abuso de alcohol, como dice un comunicado oficial.<sup>13</sup>

Se puede concluir: Hasta los años 80 del siglo XX no se volvió a celebrar el carnaval en Bogotá y de la existencia de las comparsas sabían solo los especialistas – y gente que amaban y visitaban los carnavales en las provincias.

### Un primer acercamiento: La Comparsa tradicional, la procesión y la fiesta

Para comprender mejor la semejanza de la comparsa tradicional a otras expresiones culturales y para estimar sus posibilidades teatrales y sociales, voy a describir brevemente una performance cultural, la procesión. Bajo el concepto de la performance cultural, el antropólogo norteamericano Milton Singer (1959: XII ss.) reunía en 1959 todos los eventos, fiestas, campeonatos y ritos, que generan, estabilizan y representan una identidad cultural. Desde la antigüedad, la procesión ha servido en contextos religiosos igual como en profanos. En oposición a otros acontecimientos, celebrados en espacios cerrados y caracterizados por la separación estricta entre público y escena, hasta hoy se celebra la procesión como un acto preformativo en muchos lugares públicos. Este característico tiene que ver con el marco de la procesión, que es siempre una fiesta o una ceremonia.

El elemento característico de la procesión es el movimiento y su estructura es: caminar adelante – aspirar a un destino – caminar en torno del destino. A esta estructura se pueden añadir elementos plásticos, narrativos y dramáticos. En la procesión, siempre es un grupo que se mueve adelante en el espacio, ordenado, a veces en forma solemne.

En resumen: La procesión tiene las siguientes características:<sup>14</sup>

- En la procesión se efectúa un movimiento de **a** hacia **b** con una cierta importancia simbólica o/y una importancia ceremonial.
- Sus posibles elementos (escenografía, vestuario, música y movimiento) no tienen que ver con la vida diaria. Sin embargo, el público debe descifrar su simbolismo fácilmente.
- La procesión puede tener motivos religiosos, sociales o políticos.

<sup>13</sup>Kessing 2000, pp. 73-74

<sup>14</sup> Ver entre otros también Kirshenblatt-Gimblett 1985; Kessing, 2000, pp. 62 ss.

- El foco de esta performance cultural se ubica en el camino mismo o en las estaciones, donde sus participantes paran por unos momentos.

Todas estas características se pueden aplicar a la comparsa tradicional.

### **La integración de la comparsa tradicional al teatro**

Hemos constatado: Con la desaparición del Carnaval ha desaparecido también la comparsa tradicional de las calles de Bogotá. Pero a partir de finales de los años 70, su regreso tenía algo de una marcha triunfal. Para comprender este renacimiento, describo ahora el nuevo ambiente cultural y social, que le ayudaba salir a flote.

Tenemos que recordar: A partir de 1968 la gente joven reclamaba en muchos lugares del planeta por causas muy importantes: La lucha por una vida más justa, la lucha por una política, que ponga en práctica este objetivo. Las protestas y manifestaciones tuvieron un impacto similar a una ola fuerte. Y el escenario de la revuelta contra la política del poder establecido era la calle, los espacios públicos. Ya que el ocupar la calle significa – igual que hoy - tener una resonancia mediática.

Muchos artistas jóvenes asumieron las nuevas metas para su trabajo. Su grito de guerra fue: ¡Ocupamos el espacio público con novedosas obras de arte! Y estrechamente ligadas a estas acciones, salieron nuevas preguntas y decisiones: ¿Para quién hacemos arte? ¿Cómo echar abajo las fronteras entre el arte y la realidad? Y nuevamente se escuchaba la exigencia de la vanguardia histórica europea: ¡Juntamos la vida y el arte!

Una primera respuesta era el Happening. Creado al final de los años 50, tenía ahora su auge en las grandes ciudades de EE.UU. y en Europa occidental. Cada Happening contaba con un concepto escrito, pero dejaba mucho espacio para las improvisaciones de los artistas. Ellos usaban sus cuerpos como un material - y si era posible - los de los espectadores también. Además incluían a sus

obras: sonidos, luces, colores, la naturaleza, a veces elementos de una decoración y de vez en cuando un artista leía también un texto o un manifiesto. Es decir: El Happening tenía bastante que ver con el teatro, pero el lugar de la acción y su duración eran ya categorías abiertas. Un Happening podría durar minutos u horas, a veces días enteros. Los artistas presentaban un Happening en un solo lugar, otros en varios espacios públicos. En el último caso se movían artistas y público progresivamente de un lugar hacia otro. Artistas como el americano Allan Kaprow o el alemán Wolf Vostell buscaban en la mayoría de sus Happenings o acciones o en sus trabajos fluxus – como fueron denominados unos años más tarde – la interacción entre performers y espectadores. Depende de su carácter personal y de sus objetivos artísticos, animaron o provocaron al público. Pero muchos artistas querían, que los espectadores pasivos se transformasen en participantes activos. Ellos veían en esta transformación un acto artístico y político.

Hasta hoy existe una gran preocupación por el espacio público en las Artes Plásticas. Los performers lo siguen usando como un lugar ideal para sus intervenciones artísticas y/o sociales. Otros ocupan el espacio público con sus obras, muchas veces dotadas con elementos interactivos. Para estos artistas, el transeúnte es un posible participante, o en un caso ideal un partner sensible, consciente y activo de su obra artística.

En el mismo tiempo y en la misma atmósfera del cambio radical se formaban en los Estados Unidos unos teatros que se auto denominaban - en un principio - “Teatro guerrilla”. Eran teatros políticos, que querían ayudar a cambiar la realidad política y social de su país con sus puestas en escena. Los grupos presentaron sus espectáculos también en los espacios públicos, donde esperaban encontrar el público común, que no podría pagar las entradas o no estaba acostumbrado ir al teatro. Sus colegas, los jóvenes artistas de las artes plásticas, estaban satanizando y boicoteando las galerías y museos – y también los nuevos grupos del teatro rechazaban por un buen tiempo los teatros establecidos, favorecidos por la burguesía. Las producciones de grupos importantes como



el San Fransisco Mime Troupe (Director: Ronny Davis), El Performance Group (Director: Richard Schechner), el Teatro Campesino (Director: Luis Valdés) y el Bread and Puppet Theatre (Director: Peter Schumann) influenciaban con la estética de sus obras muchos teatros de la calle en Europa y también en America Latina. En su investigación sobre el desarrollo del teatro de calle en Colombia describe Fernando Duque Mesa – investigador y crítico del teatro colombiano - unos ejemplos para este intercambio (Duque Mesa 1997: pp. 39 y ss.).

También en Colombia, el teatro se radicalizó al final de los años 60. Y en los años 70, muchos de estos grupos nuevos viajaron a las provincias para estudiar las tradiciones de los pueblos locales e indígenas. Formas populares como la “Cuentería”<sup>15</sup> y figuras como los “Juglares” fueron integrados en este tiempo al teatro colombiano. Los grupos descubrían también al carnaval como una fuente rica en motivos y figuras – y naturalmente se tropezaban con la comparsa. 10 años después, en los 80, la gran mayoría de estos grupos formaba parte del NTC. Se habían transformados en teatros profesionales y muchos de ellos trabajaban nuevamente en salas de teatro en Bogotá, Cali o Medellín. En los mismos años fluyó el intercambio intercultural con los antes mencionados grupos del teatro de la calle de EEUU y con otros teatros callejeros de América Latina en los festivales y encuentros internacionales como por ejemplo en Manizales. No se debe olvidar en este panorama la influencia fundamental de Eugenio Barba y del Odin Teatro. En casi todas las entrevistas mencionaron los grupos colombianos este teatro Europeo como un gran ejemplo para su trabajo. Las paradas callejeras del Odin fueron una importantísima inspiración estética para todos.

Un resumen: Todas las acciones artísticas para reconquistar, revalorizar y usar el espacio público desde los años 70 del siglo XX prepararon el terreno para integrar la comparsa tradicional al teatro. Muchos artistas colombianos, sensibilizados por sus primeras experiencias propias en el espacio público, y también inspirados por las producciones

extranjeros, - sean ellas puestas en escena de los teatros callejeros o happenings, acciones o performances de los artistas -, descubrieron ahora, en los años 80, de forma consciente el potencial de la comparsa. Hay una importante señal para esta revalorización: A partir de ahora ya no son los artistas plásticos, los que dirigen a las comparsas, sino los directores del teatro.

## **AGOSTO – mes de festejos y de las comparsas**

Desde 1996, el 6 de agosto se festeja el cumpleaños (1538) de Bogotá. Hay entre otros eventos un gran desfile en la calle séptima, donde los teatros comunitarios hacen desfilan 20 comparsas – que representan a los 20 distritos de la ciudad. Junto a este acto central actúa un gran número de teatros todo el agosto en los diferentes barrios de Bogotá. Aparte organiza el ministerio de cultura otro gran desfile: Junto a los 20 comparsas modernizadas de la capital desfilan comparsas tradicionales de todos los rincones del país por las calles de Bogotá.<sup>16</sup>

Este conjunto entre fiesta y comparsa tiene una larga y exitosa historia no solo en Latino America, sino en muchos lugares del mundo. Ya he mencionado esta peculiaridad, hablando brevemente sobre los nexos entre procesión, fiesta y comparsa. ¿Pero por qué aparecen en conjunto? Para responder esta pregunta, me apoyen unas investigaciones de Erika Fischer-Lichte, gran investigadora y teórica de la Ciencia Teatral alemana, que ha analizado entre varios otros temas también “Las relaciones entre la fiesta y el teatro”. (Fischer-Lichte 2009). Ella describe la fiesta, siguiendo también a Milton Singer, como una performance cultural, que confirma modelos sociales, culturales o políticos de una comunidad. En la fiesta se forma un ambiente social, donde se desenvuelve el humor festivo, alegre o exuberante, una condición para desarrollar y evocar sentimientos de pertenencia a un grupo o una sociedad. Las fiestas nos alejan de la vida cotidiana y forman un espacio libre para

<sup>15</sup> Ver al respecto Krajnik 2000.

<sup>16</sup> Kessing 2000, pp. 98 y ss.

experimentar identidades alternativas y/o nuevas formas de comunidad. En estas circunstancias, el teatro tiene la tarea de escenificar y celebrar – temporalmente – estos viejos o nuevos modelos. Es decir: A través del teatro, el público puede sentirlo, vivirlo y aprobarlo temporalmente.

¿Cómo se puede definir la fiesta? Son eventos, que resaltan de la vida cotidiana, pero también le dan una estructura, - por esto forman parte de nuestra rutina. Siempre hay un motivo para celebrar una fiesta: sea este religioso, social o político, festejamos por el cumpleaños o por ejemplo por el tiempo de la cosecha.

Si analizamos la fiesta como una "cultural performance", descubrimos en ella una dialéctica doble: hay primero una oposición entre "la liminalidad" y la periodicidad y hay segundo una oposición entre regularidad y transgresión. Lo primero tiene que ver con el comportamiento de la gente en la fiesta: Por un lado hay reglas en la fiesta, que se deben respetar. Por el otro lado vamos a una fiesta, para transgredir las reglas de la vida diaria. La segunda oposición tiene que ver con las relaciones del tiempo: Por un lado, la fiesta es empotrada en el tiempo de la vida diaria, porque se repite a intervalos regulares. Por el otro lado, la fiesta posibilita - en términos de tiempo - también una transgresión. Porque la fiesta constituye su propio tiempo y rompe con nuestra rutina diaria de dividir las horas.

Voy a describir y analizar<sup>17</sup> ahora como un ejemplo la comparsa "A la rueda, rueda", del Teatro Experimental de Fontibón, que fue elaborado el año 1998 para la fiesta del cumpleaños de Bogotá. La comparsa se representaba en el gran desfile en la calle séptima.

Empiezo con unas breves informaciones sobre el distrito y el grupo.

El distrito Fontibón se ubica en el sureste de Bogotá y hace 14 años vivían aproximadamente

200 000 habitantes ahí. Hay mucha industria en esta comuna, más de 52% de puestos de trabajo de la ciudad se hallan ahí. Como consecuencia hay una alta contaminación de aire y del agua.

En Fontibón, desde los años 80 existe una fundación cultural importante: El Teatro Experimental de Fontibón (TEF). Aquel teatro tiene una historia parecida a otros teatros comunitarios de la ciudad. Fue fundado en 1979 por los hermanos Emilio y Ernesto Ramírez. Ambos estudiaron con maestros de los teatros del NTC, como también en las Escuelas de Teatro y Artes Plásticas.

Ellos crean una sola puesta en escena por año y están experimentando con el teatro en el espacio público. Desde los años 90 han hecho varias comparsas modernizadas, unas, sobre temas candentes como la contaminación del medio ambiente, fueron financiadas por la ciudad. Ellos elaboran las comparsas con los jóvenes del distrito. Sobre este tema dicen los directores:<sup>18</sup> "Creemos que una forma correcta de educar a los jóvenes no parte solamente de las enseñanzas de los adultos sino del ejemplo que ofrezcan ellos mismos a sus coetáneos." Y: "Ya que en Bogotá las fiestas populares siguen perdiéndose, los muchachos, que necesitan la fiesta con otros, pero solo tienen problemas con los adultos, con sus padres, necesitan la creencia en nuevas fiestas. Eso también les ayuda a los artistas formar a los jóvenes artísticamente."

El Workshop preparativo para la comparsa "A la rueda, rueda" había durado un año, tres veces por semana los jóvenes participaban en clases de teatro, de música y de movimiento rítmico. Los ensayos finales duraban un mes, los 40 participantes sacrificaban para este fin sus vacaciones.

La estructura de la comparsa es bastante simple: Los 40 jóvenes se enfilaron en 6 grupos, pero varias veces se mezclan y cambian su posición durante su desfile<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> Véa Kessing 2000, pp. 111 y ss.

<sup>18</sup> Kessing 2000, p. 114, también la siguiente cita.

<sup>19</sup> Kessing 2000, pp. 116 y ss.





- Cinco jóvenes cabecean la comparsa. Todos en el primer grupo están vestidos con modernos trajes deportivos, que terminan en los glúteos. Son mallas para la carrera en bicicleta, bien apretadas todas, con rayas en azul y naranja y llenos de stickers de publicidad. Cada uno lleva puesto un casco protector negro. Todos usan zapatillas, pero sus medias, iguales también, son pintadas sobre sus piernas. En sus manos tienen volantes de bicis de carrera. Su mímica casi no cambia en el transcurso de la comparsa: Parece forzada y seria, nada de relajo. Los cuerpos un poco inclinados, imitan a los ciclistas profesionales. El volante mantienen derechito hacía adelante. Cada cuerpo de este grupo nos cuenta la misma historia: Estoy en carrera, debo concentrarme, debo dar todo, quizás estoy ganando.

Todos se mueven adelante con pasos rítmicos, cada vez subiendo un poco las rodillas.

- El segundo grupo es mixto. Tienen puesto diferentes mallas, ya pasado de moda, todas van hasta las rodillas. Sus cáscaras son más grandes, menos deportivos. También sus medias son pintadas sobre sus piernas. Sus volantes son extremadamente grandes, negros y parecen un poco complicados de manejar. Durante el desfile están riendo todo el tiempo y cantan para sí mismos o al público. Los volantes mueven a todos lados, los cuerpos los siguen: Este grupo parece bien contento consigo mismo y amable con su alrededor.
- Unos 6 hombres bien machitos forman el tercer grupo. En sus caras están resaltadas barbas y cejas, para que parecen un poco mayores. Tienen puestos ropa de trabajo, largos pantalones azules y camisas rayados en blanco y azul; todos usan gorras de visera. También tienen en sus manos volantes, pero no son deportivos ni grandotes. Mirando estos requisitos, podemos concluir: Son bicis para el trabajo. Estos jóvenes se mueven adelante casi siempre como grupo.
- Las chicas bonitas tienen en sus manos volantes bien simples, pero su color al menos es amarillo. Son siete, bien pintaditas y con sus camisas a rayos en rojo y blanco,

sus pantalones cortos en azul y blanco y sus medias, pintadas en rojo hasta los glúteos, parecen la atracción de la comparsa. El grupo 4 se mueve mucho de un lado al otro, pero con más gusto coquetea con el grupo 6 y con el público, parado o moviéndose en ambas veredas de la calle.

- El quinto grupo parece una familia tradicional: el Papá, bastante serio, con sombrero, pantalón y camisa larga y la mamá con moño, falda y blusa, ambas también con los famosos rayos, esta vez en rojo y verde. Los niñitos tienen puestos la misma ropa, solo con mangas cortas. También sus volantes son más pequeños. Al principio los 4 se mantienen juntos, pero los pequeños siembran cada cierto tiempo desorden, por su manera caótica de moverse hacia la multitud.
- En el último grupo se encuentran unos hombres jóvenes. Las caras pintadas en rojo, amplios pantalones medio cortos, tirantes, unos usan sombreros – y todos de colores bien chillones. También estos chicos tratan a imitar, volante en mano, el movimiento de montar bici. Pero se mueven adonde quieren, hay muchos comentarios entre ellos y para el público, gritos y risas, no tienen la misma coordinación rítmica como los otros grupos. Además unos escapan de vez en cuando para encontrarse con el público o con las chicas movidas.

Todos los grupos de la comparsa se mueven adelante con simples pasos de baile al compás de una percusión, que resuena de las grandes parlantes de un auto. Repetidamente, unos jóvenes abandonan sus grupos. Se acercan a los espectadores, - parados en la vereda o moviéndose con el son de la música -, y improvisan pequeñas escenas. Tratan de involucrar a la gente en conversaciones sobre el tráfico en Bogotá y como es la sensación de montar bicicleta en la calle, - entre tanto juegan con los volantes, los parten en dos, los usan como cuernos. Los espectadores reaccionan en la mayoría de las veces sorprendidos y bastante reservados o con unos pequeños gestos divertidos a estos asaltos imprevistos. No parecen saber bien,



como reaccionar debidamente, no quieren caer en ridículo. Pero la comparsa sigue, los chicos se ponen nuevamente a su fila y la escena se cambia otra vez: Ahora escuchamos por los parlantes el comentario de un reportero: Es el emocionante final de una carrera de ciclismo. La voz suena cada vez más aguda y rápida - hasta se quiebra con un grito final. ¿Qué hace la comparsa? Los 6 grupos se mueven como siempre adelante, pero parecen también en su carrera final. Ahora imitan montar bicicleta a cámara lenta. Con más y más esfuerzo llegan a un final imaginario, donde todos caen exhaustos al suelo – la voz, después del grito, está callando en el mismo momento. Y después de un momento, todo empieza de nuevo. La comparsa esta en su trote habitual, nuevamente unos chicos despliegan hacia el público.

### Unos comentarios:

#### La utopía social

- La comparsa trabaja sólo con un requisito, el volante de una bicicleta. Su tema es fácil de deducir por el público: “Bogotá, ciudad de las bicicletas” o “La sociedad feliz sobre ruedas”. Es un tema visionario en una ciudad como Bogotá con un tráfico tremendamente caótico. Pero la mayoría de los espectadores se puede identificar con esta visión. No hay gestos negativos o de rechazo, al contrario.
- Los participantes de la comparsa no representan personajes complejos, sino clichés sobre diferentes grupos sociales y prácticas culturales.

Los del primer grupo parecen unos ciclistas de carrera y el público se recuerda posiblemente a los éxitos internacionales de unos ciclistas colombianos en los años 80. Los vestuarios y los útiles de los participantes del segundo grupo – son todos pasados de moda. Su ostentativa tranquilidad, el buen humor y su trato súper amable del público, - todos los indicios nos llevan a la idea, que nos encontramos aquí con unos excursionistas o veraneantes felices, pero ellos vivían en un Bogotá mítico, de antaño, donde todo era tranquilo, amable, cordial. La ropa de

los hombres del tercer grupo no es fina y su comportamiento parece bien masculino. Posiblemente personifican los trabajadores de las fábricas de Fontibón o son de otras zonas industrializadas de la ciudad. Los del grupo 4 y 5 son fácil de deducir: Las del número 4 son las chicas regías: feliz de la vida, ninguna parece complicada, todas están flirteando. Y los del grupo 5 parecen la familia ideal y feliz, la unión inseparable de mamá y papá, juntos con los dos niñitos. En el último grupo, el sexto, aparecen los participantes mismos, los jóvenes, en una excursión con sus bicis. Las caras rojas de ellos parecen el resultado de la felicidad: alcohol, chistes, juegos.

- Los seis grupos de la comparsa se diferencian entre sí por la edad de sus personajes, su género, su profesión, la clase social y su hobby. Como en el teatro de revista o en el circo, un grupo aparece detrás del otro en la escena - que es la calle: Se representan al público y se van – caminando adelante. Es una estética de las atracciones, que refuerza siempre la actuación de los participantes hacia lo caricaturesco. Más importante que cualquier texto preestablecido, es aquí la improvisación y las acciones corporales de los participantes. Pero lo interesante en esta comparsa también es, que ningún grupo social representado aparece en la comparsa con actitudes negativos. Más bien forman todos, encarnados con fino humor, una utopía social a través de la comunidad de los ciclistas.

#### El espacio teatral de la comparsa

- La condición fundamental de teatro es la presencia de espectadores y actores al mismo tiempo en el mismo lugar. Pero el concepto del espacio teatral es ambivalente. Por un lado nos referimos siempre a un concreto espacio físico, definido por su geografía y su arquitectura. En nuestro caso no es un teatro, sino la calle séptima en Bogotá. Pero los acontecimientos concretos que pasaban en la tarde de este 6 de agosto en la calle séptima, - el desfile de la comparsa -, crearon



un diferente y dinámico espacio de vivencia: Es el espacio artístico, que atraviesa las coordenadas del espacio físico y se alimenta continuamente de las cambiantes referencias de la percepción de los espectadores. La dimensión vivencial de este espacio artístico está definida por su estética concreta. Y esta estética está atada inseparablemente a los significados semióticos de los elementos de la escenografía. Pero en nuestro caso hay solo los vestuarios y la utilería que tienen una importancia.

Pero existe otra particularidad de nuestro espacio teatral: es una avenida en el espacio público. Es decir: El espacio teatral físico no es aquí un lugar, destinado solo para hacer teatro, sino un espacio cualquiera. Y el público debe ver la escena, el paso de los diferentes grupos de la comparsa, desde ambos lados de la vereda. No hay sillas ni otros elementos especiales para acomodar o facilitar a los espectadores la recepción del espectáculo. El espectador elige su lugar en la vereda por su gusto, pero no lo está manteniendo necesariamente hasta el final de la comparsa. Quizás no está mirando bien o quizás no le gustan la gente a su alrededor. El espectador está libre de cambiar su lugar en cualquier momento. Pero con cualquier cambio de su posición en el espacio, su perspectiva visual se cambia también, igual que la atmósfera a su alrededor. Y con estos cambios se cambia también la mayoría de los modos de percepción.

### Co-presencia e interacciones

- Importantes son también las interacciones entre comparsa y público. Desde Artaud sabemos, el estimular los afectos del público funciona también a través de choques y confrontaciones. Pero no olvidemos: La experiencia del teatro como experiencia de crisis, hoy no tiene las mismas implicaciones como en el tiempo de Artaud. Las vanguardias históricas del teatro han comprendido su teatro primero como un medio de ataque

contra la estética de la burguesía. Hoy significa irritar y alterar más que nada, que el público recibe o siente un mayor valor de experiencia y vivencia.

En relación a la comparsa significa esto: Nos enfocamos primero en los pequeños asaltos imprevistos de unos participantes hacia las veredas, donde están parados los espectadores. El objetivo de estas intrusiones corporales es claro: los participantes buscan temporalmente la interacción directa con la audiencia para convencerla de su causa. Esperan poder transformar a los espectadores en estos momentos cortos del contacto directo en simpatizantes - y quizás - en un largo plazo - en miembros de su comunidad - en este caso la de las ciclistas de Bogotá. También quieren compartir su utopía con el público, o más bien quieren transmitir a los espectadores su felicidad, montando bicicleta en una ciudad ordenada y de aire limpio.

Pero cuando los participantes están corriendo - idas y vueltas - entre la audiencia y cuando un actor joven mueve sus brazos, el parlante en manos, y los espectadores se encuentran ojo al ojo con él, en este momento pasan diferentes cosas a la vez. Los espectadores registran automáticamente: este actor es bastante joven, es un colegial; ven su maquillaje, la barba inexistente; tienen el olor de su cuerpo en la nariz y escuchan su voz masculina. Y al mismo instante perciben también, lo que este hombre joven le cuenta a su alrededor, a la audiencia, y ven como se mueve - e ingresan posiblemente de nuevo a la escena ficticia: Y el mismo colegial - es uno de los trabajadores - ciclistas, habla ahora de las maravillas de montar bicicleta; de lo agradable que es, sentir el aire puro y el viento fresco, que uno sienta en las mañanas en la cara, montando bicicleta. Lo extraordinario en este encuentro corto entre el participante de la comparsa y el espectador, es la subjetividad total de las acciones y la enorme presencia corporal del actor. Ambos elementos dominan en esta interacción, porque un texto preestablecido no existe. En esta escena podemos ver también,

cómo el participante/actor, interactuando con el público, explora, por momentos, las posibilidades de salir de la representación (la mimesis de lo ficticio) para accionar como persona real, como colegial, en la esfera real. Y el espectador mismo oscila también a la vez y trata automáticamente diferenciar entre el personaje ficticio y la persona real.

Es decir: La estética de la comparsa se desarrolla por la activada co-presencia del público. ¿Pero qué significa “co-presencia”? Con referencia a investigaciones antropológicas sobre los rituales y también con referencia a la antropología cultural (véase Turner 1989 y Geertz 1973) relacionaron primero Eugenio Barba (1982) y Richard Schechner (1990) los ritos de transición con el teatro. Remiten al “Modelo de los tres etapas del ritual”, introducido por el norteamericano Victor Turner (1989 y 1998) en el marco de su “Etnología performativa”. Mientras la primera y la tercera etapa, como separación y reintegración, tienen que ver con las normas establecidas de la sociedad, corresponde la segunda etapa a un espacio de transición, la fase de la liminalidad, que debe traspasar el hombre en un ritual.

Por ser demasiado ligada a la etnología, Erika Fischer-Lichte (1997; 2004; 2005) y otros científicos de teatro, desarrollaban mientras tanto un amplio concepto de la Liminalidad. Este concepto apunta especialmente a la eficacia transformativa de las puestas en escena del teatro. La liminalidad se desarrolla aquí por el estado ambivalente y fronterizo de la audiencia durante la puesta en escena. Son varios factores, que se juntan para el espectador durante la función – en nuestro caso la representación de la comparsa.

Primero, todo lo que estamos mirando y experimentando en la comparsa es transitorio. Segundo, cambiamos sin pausa la esfera, saltamos conscientemente, ida y vuelta, entre la esfera de los significados y la realidad directa. Y tercero, nuestra experiencia estética es también dependiente

de lo que pasa concretamente en la calle, cuando la comparsa pasa y la manera en la que reacciona el público a nuestro alrededor. Todo esto junto - nos lleva a un estado liminar, donde están revocadas temporalmente las normas válidas de la percepción de lo propio y de lo ajeno. Para nosotros, los espectadores, estas experiencias significan una positiva inestabilidad perceptiva. Porque este balanceo fortifica nuestra oscilación entre participar y distanciarse, que influye fuertemente a nuestros procesos ficticios.

## Resumen

En los años 80, en el tiempo de la ejecución de grandes programas urbanos para recuperar el espacio público para la ciudad, se impone la comparsa modernizada en las calles de Bogotá. Este movimiento teatralizado en el espacio forma la parte central en diferentes tipos de fiestas públicas. Las fiestas, aquí definidas como "cultural performances", sirven para confirmar la comunidad e identidad entre sus participantes. Ambas son formadas por objetivos, exigencias o visiones – sean ellos políticas, sociales o culturales - , que ahora - en forma temporal - se escenifican en la comparsa. Son creadas y escenificadas por los teatros comunitarios, que trabajan generalmente con y para la población de un barrio. En la comparsa se usan a penas textos preestablecidos, importantes son la imagen y la improvisación: los cuerpos y movimientos de los participantes y su escenografía, caminando y bailando al compás de una música. Son la presencia corporal de los participantes y sus interacciones subjetivas, también verbales, con el público, que constituyen la atracción de esta forma teatral.

## Bibliografía

ARAIZA HERNÁNDEZ, Elizabeth (1998): “La participación en el teatro comunitario: una disyunta entre ideología y espontaneidad ritual”, en: MEYRAN, Daniel/ORTIZ, Alejandro/SUREDA, Francis (Eds.): *Theâtre, public, société. Teatro, público y sociedad*, Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, pp. 516-524.



- BARBA, Eugenio (1982): "Theateranthropologie: Über orientalische und europäische Schauspielkunst", en: BRAUNECK, Manfred: *Theater im 20. Jahrhundert*, Reinbek: rororo
- CONDE JORRÍN, Javier/SANTOS PÉREZ, Antonia (1994): "Tejido social y red asociativa en Bogotá: hacia prácticas emancipatorias?" en: VILLASANTE, Tomás R. (Ed.): *Las ciudades hablan. Identidades y movimientos sociales en seis metrópolis latinoamericanas*, Caracas: Editorial Nueva Sociedad, pp. 109-127.
- Corporación Centro de Estudios Investigación y Comunicación Social (CEICOS) (1998): Consumo Cultural en Bogotá. Cuadernos de Investigación. Bogotá.
- Duque Mesa, Fernando (1997): "Dramaturgia y puesta en escena en el teatro callejero en Colombia", en: LIENDO, Jaime (Ed.): *Apuntes para el teatro de Calle en Venezuela*, Mérida 25-93
- FISCHER-LICHTE, Erika (1997): *Die Entdeckung des Zuschauers: Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen: A. Francke Verlag
- FISCHER-LICHTE, Erika (2004): *Asthetik des Performativen*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag
- FISCHER-LICHTE, Erika (2005): *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, London/ New York: Routledge Chapman & Hall
- FISCHER-LICHTE, Erika (2009): *Staging Festivity. Theater und Fest in Europa*, Tübingen/Basel: A. Francke Verlag
- GEERTZ, Clifford (1973): *The interpretation of Culture. Selected essays*, New York: Basic Books
- GEERTZ, Clifford (1983): *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag
- KESSING, Katja (2000): ""Am Ende haben wir alle etwas davon." Interkulturelle Comparsas in Bogotá als Beispiel für das Zusammenspiel von Kulturpolitik und Volkstheater im öffentlichen Raum", Magisterarbeit, Freie Universität Berlin
- KRAJNIK, Kaja (2001): "Das Phänomen der cuenteros urbanos in Kolumbien. Ein Beispiel für Oralität im ausgehenden 20. Jahrhundert", Magisterarbeit, Freie Universität Berlin
- NIÑO-MURCÍA, Carlos/CHAPARRO VALDERRAMA, Carlos Jairo (1998): *Usos, costumbres e imaginarios en el espacio público: el sector Jerusalén*, Bogotá: Observatorio de Cultura Urbana
- NOLTE, Paul (2006): "Öffentlichkeit und Privatheit: Deutschland im 20. Jahrhundert," en: Merkur 60, número 686, pp. 499 – 512.
- SCHECHNER, Richard (1990): *Theateranthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, Hamburg: rororo Enzyklopädie
- SENNETTI, Richard (1983): *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag
- SINGER, Milton (1959): *Tradicional India. Structure and Change*, Philadelphia: American Folklore Society
- TURNER, Victor (1989): *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt: Campus Verlag
- TURNER, Victor (1998): "Liminalität und Comunitas", en: BELLIGER, Andrea/KRIEGER, David J.: *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*, Wiesbaden: Springer VS, pp. 251-262