



**Emociones políticas y teatro en Medellín.**

**Un estudio a partir de las apuestas y procesos de la Asociación Pequeño Teatro de Medellín y el grupo Serendipia de la Corporación Social y Cultural Robledo Venga Parchemos.**

Ana María Muñoz Zapata

Trabajo de grado para optar al título de Antropóloga

Asesor

Simón Puerta Domínguez, Dr. En Filosofía

Universidad de Antioquia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Departamento de Antropología

Medellín

2023

<b>Cita</b>	(Muñoz, 2023)
<b>Referencia</b>	Muñoz Zapata, A. (2023). <i>Emociones políticas y teatro en Medellín. Un estudio a partir de las apuestas y procesos de la Asociación Pequeño Teatro de Medellín y el grupo Serendipia de la Corporación Social y Cultural Robledo Venga Parchemos</i> . [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín.
<b>Estilo APA 7 (2020)</b>	



**Repositorio Institucional:** <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - [www.udea.edu.co](http://www.udea.edu.co)

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

## Agradecimientos

En una de las últimas conversaciones de clase con el profesor Daniel, recordábamos la célebre frase de Isaac Newton: "Si he visto más lejos, es poniéndome sobre los hombros de Gigantes" (1675), y hoy, puedo asegurar que mis gigantes han sido mi familia, mis amores, mis amigas, mis cercanas-os.

Mi mamá y mi papá que son el inicio de todo, el amor incondicional y completo, el apoyo absoluto y la hoguera infinita. Mi abuela Lesvia que ha sido guía, cuidado y tenacidad. Mi abuelo Fabio que ha sido la presencia más noble del amor. Mi tía Lorena que me ha embellecido la vida y Miguel Ángel que es la demostración de que no existen imposibles.

Juan Pablo y Michael, que lucharon este texto conmigo.

Micha que es río y soporte.

Juan Pablo que ha sido amor, contentura, nido y sitio digno para respirar libertad.

Santiago, Perro Viejo, que han pasado los años y la vida nos sigue amando juntxs. Mis amigos-as, que han sido trinchera: Mateo, Miguel Ángel, David, Julián, Mariana, Ángela, Pablo, Natalia, Camilo, Salomón. Esos que han sido arte: Sebastián, Marcos, Santiago.

Natalia Baena que tantas veces me salvó y sigue salvando la vida.

Liseth Cabas, Camila Suarez, Claudia, Nubia, Merly, Manuela H, Maria Camila, Manuela T, Mar, Daniela, Luisa y todas esas mujeres que han sido faro.

Simón Puerta que acompañó este largo camino, con absoluta disposición, calidez y paciencia.

Verónica Espinal y Diana Sofía Zuluaga, que marcaron un precedente y ampliaron el horizonte como no se imaginan. A mis demás profesores-as que pusieron su conocimiento de forma generosa al servicio de mi curiosidad.

Corporación Con-vivamos, Extensión Cultural UdeA, Casa 3 Patios, Gobernación de Antioquia, que fueron lugares donde conocí otros mundos posibles más allá de la academia.

Gracias a la Universidad de Antioquia que tanto me quitó para yo tanto ponerme.

---

**Tabla de contenido**

Resumen .....	7
Introducción .....	9
CAPÍTULO I.....	14
1.1 ¿Cuál es el panorama académico?.....	14
1.2 Medellín, La 7 y La 10 .....	17
CAPÍTULO II .....	22
2.1 El arte en la cultura y lo político.....	22
2.2 Ciudad anónima .....	27
2.3 ¿Por qué las emociones?.....	31
2.4 Emociones políticas, arte y realidad .....	35
CAPÍTULO III .....	39
3.1 Medellín y el teatro.....	39
3.2 Montemos una obra .....	48
3.3 Asociación Pequeño Teatro de Medellín.....	52
3.4 Serendipia Teatro de la Corporación Social y Cultural Robledo Venga Parchemos. ...	64
CAPÍTULO IV .....	72
4.1 Discusión y comentarios finales.....	72
4.2 Consideraciones Finales .....	83
Referencias Bibliográficas .....	86

### Lista de figuras

<b>Figura 1</b> Sanitización de la sala, Pequeño Teatro, marzo de 2021.....	29
<b>Figura 2</b> Las cuatro estaciones, Pequeño Teatro, 1990.....	43
<b>Figura 3</b> Primera Lunada Cultural, RVP, 2014.....	44
<b>Figura 4</b> Convocatoria de apertura, RVP, 2021.....	46
<b>Figura 5</b> Formas de referencia de un flujograma y su significado.....	49
<b>Figura 6</b> Proceso de montaje y escenificación de una obra de teatro.....	51
<b>Figura 7</b> Casa llena, febrero de 2023.....	53
<b>Figura 8</b> Programación mayo 2023.....	57
<b>Figura 9</b> Re-post de historia de Instagram, espectador con peaporte.....	60
<b>Figura 10</b> Exposición de arte, obras, febrero 2023.....	61
<b>Figura 11</b> Exposición de arte, afiche, febrero 2023.....	61
<b>Figura 12</b> Caja de marionetas, Tienda De Dramaturgia, Obra, febrero 2023.....	62
<b>Figura 13</b> Exposición de emprendimientos, febrero 2023.....	62
<b>Figura 14</b> Conversatorio con estudiantes de la Facultad de Derecho de la Universidad de Antioquia y público general posterior a la presentación de obra “La Guandoca” de Gilberto Martínez, mayo de 2023.....	63
<b>Figura 15</b> Conversatorio con estudiantes de la Facultad de Derecho de la Universidad de Antioquia y público general posterior a la presentación de obra “La Guandoca” de Gilberto Martínez, mayo de 2023.....	64
<b>Figura 16</b> Foto con público en la salateatro, Caricias 2021.....	66
<b>Figura 17</b> Muestras finales, programa de estímulos junio 2021.....	67
<b>Figura 18</b> Ensayo Reminiscencias, 2021.....	68
<b>Figura 19</b> Reminiscencias, sesión de fotos para divulgación de la obra, enero 2022.....	69
<b>Figura 20</b> Escuela Barrial de Artes 2022.....	70

---

**Figura 21** Laboratorio Comunitario de artes 2023 ..... 71

### **Resumen**

A partir de un acercamiento a la Asociación Pequeño Teatro de Medellín (Comuna 10) y el grupo Serendipia de la Corporación Social y Cultural Robledo Venga Parchemos (Comuna 7), esta propuesta de investigación busca aproximarse al papel de las emociones políticas en el ejercicio artístico y de gestión del teatro en Medellín. Esta reflexión parte de estudiar las emociones como prácticas socioculturales más que como estados psicológicos, y en ese sentido se reconoce la presencia de emociones públicas, o políticas, que tienen como objeto la conciencia de compartir con otras personas un espacio público común, es decir, una cociudadanía. La intención es reconocer esos episodios emocionales públicos en el ejercicio teatral de la ciudad.

*Palabras clave:* Emociones políticas, Teatro, Medellín, Ciudad, Barrio.

**Abstract**

Based on an approach to the Asociación Pequeño Teatro de Medellín (Comuna 10) and the group Serendipia Teatro of the Corporación Social y Cultural Robledo Venga Parchemos (Comuna 7), this research proposal seeks to approach the role of political emotions in the artistic exercise and management of theater in Medellín. This reflection is based on the study of emotions as sociocultural practices rather than as psychological states, and in this sense, the presence of public -or political- emotions that have as their object the awareness of sharing with other people a common public space, a conscientiousness, is recognized. The intention is to recognize these public emotional episodes in the theatrical exercise of the city.

*Keywords:* Political Emotions, Theater, Medellín, City, Neighborhood.

---

## Introducción

“El buen teatro, para mí, está compuesto por los pensamientos, las palabras y los gestos que les son arrancados a los seres humanos en su camino hacia, o en su huida de la desesperación” (Tynan, s.f. p.12).

El teatro es un arte que he heredado de mi madre, desde pequeña acompañé sus procesos de creación escénica y fui espectadora atenta desde antes de nacer. Se hizo natural para mí que en compañía de mis procesos académicos (la escuela, el colegio, la universidad) el teatro estuviera presente de una u otra manera; siendo un lenguaje al que se recurre para nombrar desde otras máscaras, realidades o imaginaciones vitales. Es así como muchas de mis preguntas se han relacionado con las artes, la subjetividad y la relación de estas con las construcciones socioculturales. Hablar en primera persona me permite situar mi experiencia más allá del rol de investigadora y posicionar mis palabras como una mujer que ha vivido el teatro en carne propia.

Comienzo a observar cómo la subjetividad y el contexto sociocultural son parte fundamental del ejercicio teatral desde su creación textual o dramática, pasando por el proceso de montaje y puesta en escena, hasta el ejercicio de gestión en el ecosistema artístico-cultural y social. Es a partir de esta experiencia que se construye la pregunta que busca desarrollarse en esta investigación, tomando como categoría analítica las emociones políticas y como estudios de caso las experiencias de la Asociación Pequeño Teatro de Medellín y el grupo Serendipia Teatro (2021-2022) de la Corporación Social y Cultural Robledo Venga Parchemos. En otras palabras, esta investigación busca construir algunas reflexiones en torno a la relación entre las emociones políticas y la creación, gestión e incidencias posibles en la escena teatral de la ciudad.

---

Como se ha mencionado, este ejercicio se plantea como un estudio que se desarrolla teniendo en cuenta la revisión documental y la etnografía como métodos de investigación y construcción de conocimientos. Este último es un método cualitativo de investigación social que describe y analiza de manera densa y detallada un fenómeno de estudio determinado, además debe dar cuenta de las experiencias, consideraciones, reflexiones y demás subjetividades de las personas que participen en el estudio, partiendo de la triangulación de datos y la construcción de discursos polifónicos. Al tratarse de dos estudios de casos tan cercanos a mi experiencia, la observación participante es una técnica que cobra gran importancia, pues se sustenta en la posibilidad interactiva de quien investiga en el grupo estudiado, sus prácticas, ritmos y cotidianidades.

La investigación cualitativa no es únicamente una forma de aproximarse a las realidades sociales sino también un esfuerzo metodológico y teórico. Implica un cambio de paradigma en donde se cuestionan los universalismos para enfocarse en los sujetos, el contexto particular que está cargado de determinaciones históricas, las particularidades culturales, las diferencias y las formas heterogéneas de vivir y pensar todos los acontecimientos que atraviesan la historia personal (Uribe, 2012). Implica un giro hacia el sujeto donde emergieron los particularismos y la especificidad, lo que trajo consigo una reestructuración del vocabulario y los conceptos de las ciencias sociales. El nuevo giro llevó a posicionarse desde una mirada donde cada actor social percibe los asuntos que atañen su existencia de formas completamente diversas, por tanto, su modo de participar o no en los procesos sociales está determinado por distintas pautas. Es decir, la investigación social cualitativa busca comprender la realidad como resultado de un proceso de construcción a partir de la lógica de sus diversos actores, “con una mirada desde adentro, y rescatando la singularidad y las particularidades propias de los procesos sociales” (Galeano, 2012, p.20).

En el espectro de la investigación cualitativa se encuentra la etnografía, que, como ya se mencionó, es un método que permite describir y analizar de forma compleja un fenómeno de estudio. Cabe aclarar que, como mencionan Jaramillo & Vera (2013), es necesario leer este término con precaución pues la etnografía no es simplemente una caja de herramientas para el trabajo de campo, sino que implica una manera particular de observar con sentido, condensar situaciones y acciones sociales de manera rigurosa y sistemática, recuperar experiencias situadas, potenciar teóricamente lecturas sobre las mismas, intervenir realidades con propósitos variados y elaborar procesos reflexivos sobre lo desarrollado. En este sentido, los autores mencionan que al referirnos a etnografía se ha de pensar en plural, ya que las etnografías se producen desde y sobre muchos espacios, sujetos y experiencias, de igual forma se abordan desde diferentes maneras de observar, registrar, intervenir, comprometerse y analizar.

Jaramillo y Vera (2013) desarrollan en su texto las características de etnografías desde y sobre el Sur global, lo que implica que la persona que realiza la investigación forme parte de la sociedad en la que “desarrolla el oficio etnográfico y en este sentido construye una mirada sobre un sujeto y unas comunidades más próximas a sí mismo” (p.21). Es por esto que dichas etnografías dan cuenta de problemas transversales y sensibles a las propias configuraciones históricas y circunstanciales de su contexto, que para el Sur global tienen que ver en muchos casos “por la pobreza, la violencia, la marginación, la lucha política y la precariedad institucional” (p.22), avocando al investigador-a a sentirse impregnado-a en su práctica por una visión activista, crítica, solidaria y situada.

Este ejercicio situado de investigación me lleva también a la observación participante, que es una técnica referida a la construcción de datos realizada por observadores que fungen en el rol de investigadores observando las interacciones, comportamientos, ritmos y cotidianidades de los grupos en los cuales se ven inmersos (Galeano, 2012). Woods (1987), citado por Galeano

(2012, p.35), en su texto sobre *estrategias de investigación social cualitativa*, expone que se trata de una

Estrategia para llegar profundamente a la comprensión y explicación de la realidad por la cual el investigador participa de la situación que quiere observar, es decir, penetra en la experiencia de los otros, (...) y pretende convertirse en uno más, analizando sus propias interacciones, intenciones y motivos con los demás. (2012, p.35).

Es por esto, que los-as investigadores-as utilizan esta estrategia para observar desde el habitar cotidiano con el grupo, asumiendo el papel de miembro y participando en sus funciones. Dice Galeano, entonces, que su sentido se halla en la comprensión de los fenómenos estudiados, la interacción y la naturaleza de esta (Galeano, 2012).

Con esta línea de acción, me dispongo a preguntar ¿cómo participan las emociones políticas en el ejercicio artístico y de gestión del teatro en Medellín? A partir de allí, me dispongo a indagar teniendo como objetivos establecer el papel de las emociones políticas en el ejercicio artístico de los grupos de teatro durante el proceso de montaje de una obra a escenificar o escenificada, así como examinar las maneras en que hacen presencia las emociones políticas en sus procesos de fundación, desarrollo y gestión.

A continuación, abordaré el contexto en el cual se desarrolla la investigación para posteriormente abordar el marco referencial de la misma. En primer lugar, me acercaré al arte en la cultura y su relación con lo político; de allí exploraré la ciudad como escenario diverso y amplio de investigación, en el que los sujetos, el arte y lo político se entrecruzan. En los siguientes apartados desarrollo la discusión sobre las emociones, el giro afectivo en las ciencias sociales y lo que se entiende por emociones políticas desde los planteamientos de la filósofa estadounidense Martha Nussbaum. Reconociendo el arte como instrumento importante de lo político abro paso a “Medellín y el teatro” donde expongo los casos de la Asociación Pequeño

Teatro de Medellín y del grupo Serendipia Teatro de la Corporación Social y Cultural Robledo Venga Parchemos. Con estos elementos se desarrollará la última sesión del texto, la discusión, en la que se abordará la pregunta inicial, las emergentes y los tejidos que se pudieron construir en la investigación.

## CAPÍTULO I

### 1.1 ¿Cuál es el panorama académico?

“Una de las razones por las que Abraham Lincoln, Martin Luther King Jr., el Mahatma Gandhi y Jawaharlal Nehru fueron líderes políticos de singular grandeza para sus respectivas sociedades liberales es que entendieron muy bien la necesidad de tocar los corazones de la ciudadanía y de inspirar deliberadamente unas emociones fuertes dirigidas hacia la labor común que esta tenía ante sí.” (Nussbaum, 2014. p.15)

El teatro ha sido estudiado desde múltiples ramas del saber, especialmente desde las ciencias sociales, abordando temáticas variadas como las emociones, la memoria, la política, entre otro gran número de temas; sin embargo, para este trabajo centraré mi ejercicio en abordar aquellas investigaciones que giran en torno a asuntos sociales y culturales. De este modo encuentro que, en la ciudad de Medellín, Daniela Londoño & Christian Alexander Pérez (2018) se interesaron por indagar si el teatro podía fungir como un archivo histórico frente a procesos de violencia en nuestro país, encontrando que este ha sido de gran importancia para la construcción de memoria sobre hechos victimizantes, la sensibilización ante problemáticas sociales y la catarsis ante hecho violentos. En el mismo año, Lina Fernanda Urrea & Maria Elizabeth Castaño (2018) centraron sus estudios en comprender cómo el teatro y la formación artística pueden aportar a la construcción de paz, especialmente en la zona nororiental de la ciudad de Medellín, y de esta investigación pudieron concluir que las distintas organizaciones que trabajan en esta zona desde la formación artística se han convertido en actores claves para la reconstrucción del tejido social abordando las realidades en primera instancia desde la escena y permeando así la realidad, y a un nivel personal le aporta a los-as participantes una visión más optimista del mundo y nuevas

formas de relacionarse con su entorno. A su vez, Andrea Giraldo (2017) se cuestionó si el teatro tenía alguna relación con lo político y la política, especialmente en lo referente a la ciudadanía, lo público y la comunidad. Surgieron de esto reflexiones claves para pensar cómo el teatro debe sentar posiciones frente a lo que atañe a la situación actual de la sociedad en que se manifiesta, evidenciando así su poder transformador y la posibilidad de ampliar el panorama frente a numerosos temas que afectan el día a día de cada persona.

En lo referente a las emociones políticas los estudios no son tan amplios, se han hecho distintos abordajes desde la educación, las ciencias sociales, la política y la filosofía. Desde el punto de vista de la política, Jairo Andrés David (2019) se centró en analizar dos emociones políticas específicas, el miedo y la esperanza, en el contexto del plebiscito por la paz del año 2016, esto desde el análisis del discurso de las dos posturas políticas -Sí y No- que movilizaban el debate y la entrevista a distintos-as votantes, mostrando en sus resultados el impacto que tienen las emociones a la hora de tomar decisiones de carácter político en acciones específicas como las elecciones, ya sean para elegir un-a presidente-a u opinar respecto a un asunto coyuntural, de lo cual se desprende la crítica de que en la sociedad actual la confrontación de ideas y argumentos fue desplazado por la generación de emociones y sentimientos dentro de los-as espectadores-as. Desde la filosofía, Yuri Yolima Barbosa (2021) decide tomar como referente para su trabajo de posgrado los postulados de Martha Nussbaum, especialmente lo referido al amor y la justicia, pues su pregunta está orientada a determinar por qué el amor se convierte en pieza clave de el anhelo por la justicia; en este proceso realiza un análisis descriptivo del texto *emociones políticas* de la ya mencionada filósofa, encontrando que para el contexto colombiano los postulados de Nussbaum respecto al amor, especialmente en el curso de este país hacia una eventual paz, pues a pesar de que esto se perciba como utópico, el solo hecho de pensarlo ya implica un posicionamiento distinto frente a las realidades sociales y un avance hacia la construcción de un lugar mejor donde habitar. Desde el punto de vista

psicológico, Carolina Rivas y Luis Eduardo Valencia (2020) decidieron indagar por las emociones políticas que entran en juego cuando se aborda la temática de conflicto armado con estudiantes de colegio de la ciudad de Medellín, entrevistando para esto a 37 estudiantes de cinco colegios diferentes y encontrando en sus resultados que las emociones políticas se presentan en contextos tan variados como aportar a una nota televisiva, fundamentar el discurso público de los-as políticos-as, hacer parte de las amenazas de grupos al margen de ley, ser partícipes dentro de la formación de espacios comunitarios y debido a esto, ahora están instauradas dentro de todos los colombianos, especialmente, aquellos ligados al odio, la rabia y la venganza, pero abren la discusión para que sea por medio del diálogo que esta situación cambie.

Ahora bien, para el tema que atañe a este trabajo de grado que es la conjunción entre las dos categorías abordadas en párrafos anteriores, emociones políticas y teatro en Medellín, la búsqueda de antecedentes resulta poco satisfactoria porque, igual que en muchas otras áreas, el abordaje de estas temáticas es realmente reciente. Sin embargo, es pertinente destacar el trabajo de grado para optar por el título de licenciados-as en educación básica, énfasis en Humanidades Lengua Castellana de Johanna Andrea Echavarría et al. (2017) en donde abordaron como objetivo principal “comprender emociones políticas de niños y niñas habitantes del barrio Villatina, interpretadas a través de ejercicios teatrales como aporte a las pedagogías de paz” (p.11). En esta investigación se obtuvo como resultados la transformación de emociones políticas como la repugnancia y la vergüenza a otras que permiten abrir camino a la paz como lo son la compasión, esto gracias a la implementación del teatro como estrategia pedagógica, pues permitía como ejercicio ponerse en el lugar del otro, analizar la vida desde otra perspectiva, e igualmente, el teatro implicaría comunicación activa desde el momento de la planeación hasta la ejecución, lo que afianza el comportamiento grupal y comunitario, velando por intereses y propósitos comunes y facilitando la reflexión hacia entender que las emociones políticas no son

buenas ni malas, coexisten con los seres humanos y responden a sus contextos e historias propias.

## **1.2 Medellín, La 7 y La 10**

“Quisiera vivir en medio de este esplendor de fuerza, sol y poesía. Pero tal vez no. Esta violencia desencadenada terminaría por matarme, es demasiado inhumana. Mi alma también ama la pobreza, la aridez y las piedras. Mi dicha muere en el exceso. Y esta belleza es perfecta. La felicidad tendría aquí su reino, pero también una muerte melancólica. El corazón necesita ausencias para alimentar el deseo” (Arango, 2016).

Duque (2015) expone que en las últimas dos décadas en muchas ciudades del mundo se han venido desarrollando planes, proyectos y políticas urbanas que ponen como su principal estrategia y recurso diferenciador a la cultura. Medellín no se escapa de esta tendencia, y junto con Bogotá, ha sido reconocida a nivel internacional por haber emprendido procesos de reestructuración y planificación que incluyen alternativas en movilidad, políticas para la reducción de la pobreza, diseño de espacios públicos como parques y plazas y construcción de equipamientos culturales como museos y bibliotecas (Duque, 2015, 26). La socióloga y doctora en geografía humana Isabel Duque Franco, describe que Medellín ha tratado de desprenderse de su estigma como ciudad violenta e insegura, producto de su declaratoria como tal en 1991 tras alcanzar los 381 homicidios por cada 100.000 habitantes, buscando crear una imagen de ciudad innovadora y creativa. Sumado al contexto de violencia urbana, las articulaciones con el narcotráfico, el conflicto armado, la inseguridad y el desplazamiento urbano, para finales de los noventa el 70% de la población seguía viviendo en condiciones de pobreza extrema

(Corporación Región, 2007, citados por Duque, 2015) y la ciudad presentaba profundas crisis de gobernabilidad en sus barrios y comunas más marginalizadas.

Es en este escenario que la relación planteamiento-cultura comienza a darse, siendo abordada en términos de cultura ciudadana, en términos de formación y convivencia; cultura como mecanismo de equidad e inclusión social, cultura como estrategia de competitividad urbana y como medio de dinamización económica y proyección internacional (Duque 2015). Este abordaje de la cultura se ha traducido en intervenciones urbanísticas como nuevos equipamientos, intervenciones en las zonas periféricas de la ciudad y diseño de corredores culturales que han reconfigurado la morfología de la ciudad. Isabel Duque agrega: “De esta manera el gobierno urbano pretende encarar las tensiones sociales de la periferia con proyectos estratégicos encaminados a convertir los espacios públicos en escenarios para la cultura, el entretenimiento y la educación” (2015, p.35). Así mismo, Duque reconoce que la ausencia de una estrategia definida de promoción de Medellín como ciudad cultural, contrasta con la cantidad y diversidad de iniciativas orientadas a la atracción de inversiones y empresas con énfasis en I+D (Investigación y desarrollo) y a su posicionamiento y consolidación como “Capital de la Innovación de Latinoamérica en el 2021” (2015, p.38).

La ciudad está distribuida político-administrativamente en dieciséis comunas: Popular, Santa Cruz, Manrique, Aranjuez, Castilla, Doce de Octubre, Robledo, Villa Hermosa, Buenos Aires, La Candelaria, Laureles- Estadio, La América, San Javier, El Poblado, Guayabal y Belén y cinco corregimientos: Palmitas, San Cristóbal, Altavista, San Antonio de Prado y Santa Elena. Las comunas en las que se desarrollan y ubican los proyectos teatrales de este trabajo son la comuna 7: Robledo y la comuna 10: La Candelaria.

La comuna 7 está ubicada en la zona noroccidental de la ciudad y está conformada por 22 barrios, 45 sectores y 7 nodos territoriales definidos por la comunidad de acuerdo a identidades socioculturales (Álvarez Tobón et al. 2015, 30). Por estratificación socioeconómica

predominan los estratos 1, 2 y 3. Sin embargo, hay unas pequeñas franjas de estratos 4 y 5, lo que la convierte en una localidad muy diversa. Según el diagnóstico realizado para el Plan de Desarrollo Local Comuna 7 (Alcaldía de Medellín, 2015), el territorio contiene diversas expresiones artísticas y su identidad cultural está hecha de pedazos prestados de múltiples culturas, formas diversas de ver y hacer en el mundo, por lo que, según las narrativas recuperadas en la investigación de dicho documento, “es necesario coser la colcha de retazos para consolidar una identidad que en la diversidad identifique a todas y todos con el territorio de Robledo” (p.33). Adicionalmente, se identifican entre 2007 y 2014 macroproblemáticas territoriales relacionadas con la fragmentación físico-espacial del territorio, al debilitamiento y desarticulación del tejido social, a la exclusión, a un modelo educativo desarticulado y poco contextual, al deterioro ambiental y paisajístico, así como a las limitaciones físicas y simbólicas para el encuentro, el bienestar, la diversión y la participación (Álvarez Tobón et al. 2015, pp.33-37).

La comuna 10 se encuentra ubicada en la zona centro oriental de la ciudad y se caracteriza por ser su centro fundacional, histórico y patrimonial; este centro histórico se conformó en torno a los núcleos de la Plaza Mayor – Parque Berrío y de la iglesia de Nuestra Señora de la Candelaria alrededor de los cuales se fueron articulando los barrios que lo circundan como San Benito, Villa Nueva, Prado, Boston, Guayaquil, entre otros. En el Plan de Desarrollo Local (Alcaldía de Medellín, 2015) se resalta esta comuna pues se argumenta que “hablar de las historias de La Candelaria es recorrer la memoria de toda la población de la Ciudad puesto que, en ella se ha tejido gran parte de su memoria cultural e histórica” (Álvarez Tobón et al. 2015, p. 30). Por ello es claro que describir las características contextuales de este territorio supondría un trabajo en sí mismo.

No obstante, cabe resaltar que el Pequeño Teatro de Medellín se encuentra en una zona de esta comuna que ha evidenciado diversas transformaciones y ha sido foco de interés de

diversos proyectos de ciudad. Es el caso del Proyecto San Ignacio, Patrimonio, Cultura y Educación, “impulsado por Proantioquia, Grupo Argos, Comfama y la Universidad de Antioquia, apoyados por la Alcaldía de Medellín y acompañados de aliados, amigos y actores culturales del territorio” (Comfama. 2022, párr. 1). Desde 2017, esta apuesta conjunta tiene como objetivo revitalizar el territorio San Ignacio en el centro de Medellín, incentivando y mejorando el uso y la apropiación del espacio público, aportando a la protección y activación del patrimonio material e inmaterial, así como fortalecer y dinamizar la actividad creativa, cultural y educativa; cuidar el sentido de vecindad, atraer a visitantes y a nuevos residentes e incrementar el gozo ciudadano y el sentido de pertenencia en este territorio de la ciudad (San Ignacio, s.f.). Dentro de este Distrito se comprenden 62 hectáreas en las que identifica una común vocación artística, cultural, patrimonial, histórica y educativa:

“Entre la carrera 46 (Av. Oriental) y la carrera 37, y la calle 46 hasta la calle 52 (Av. La Playa), con sus predios del costado norte, hay teatros, claustros, casas que cuentan la historia de la ciudad, edificios, bares y espacios emblemáticos, iglesias, instituciones educativas de todos los niveles, joyas arquitectónicas, comerciantes, trabajadores, habitantes y visitantes que hacen del patrimonio material e inmaterial del sector, los colores que llenan de vida este territorio” (San Ignacio, s.f, párr. 2)

El panorama es entonces una Medellín en proceso constante de reconstrucción y resignificación en el que el arte y la cultura aparecen como medios de transformación urbana y social; así como académicos-as, ciudadanos-as y personas de todas las edades encontrando, por un lado, el teatro como espacio para la catarsis, la construcción de memoria, la sensibilización y la resignificación, y por el otro, un emergente reconocimiento de la importancia de las

---

emociones entorno a la toma de decisiones, el posicionamiento de los sujetos en el mundo y el relacionamiento de estos con las demás personas y los entornos que habitan.

Para este trabajo, estos antecedentes son clave, pues comienzan a esbozar el potencial relacionamiento que hay entre las categorías a analizar: la ciudad como escenario transformador y de transformación, en el que los sujetos reconocen, entre otras, la necesidad de apropiación del patrimonio y el espacio público para el fomento de un tejido social mucho más consolidado; el teatro como lugar para la resignificación del relacionamiento social y contextual a través de su poder reflexivo y de puesta en la esfera de lo público panoramas amplios, diversos, posibles, y las emociones políticas como prácticas sociales que transversalizan procesos de decisión, configuración y transformación individuales y colectivos.

## CAPÍTULO II

### 2.1 El arte en la cultura y lo político

“Un arte al cual no le interesan en absoluto estas cosas es una flor pensante que conspira en favor de su propia muerte, al desconocer a la tierra en la cual crece” (Tynan, s.f. p.12)

La antropología ha estudiado las dinámicas culturales de las diversas sociedades humanas y los sistemas que las conforman. Siguiendo a Clifford Geertz (1994), el arte hace parte de un sistema particular o un sector en el sistema general de las formas simbólicas que llamamos cultura, por lo que una teoría del arte es al mismo tiempo una teoría de la cultura. Además, el antropólogo norteamericano plantea que el arte materializa un modo de experiencia y una actitud particular ante el mundo de los objetos que debe ser entendido no solo desde su forma (técnica, estética, semiótica), sino también desde el encuentro con lo localmente real, ya que en la obra de arte no solo se está observando algo sobre los-as artistas, por ejemplo, sino sobre su sociedad.

Siguiendo el argumento, cabe resaltar que justamente encuentro en las emociones políticas la representación de esos sucesos localmente reales que definen los planos subjetivo y colectivo, siendo el arte el espacio en el que estas ideas se vuelven tangibles y “pueden ser proyectadas en formas donde los sentidos, y a través de los sentidos las emociones, puedan aplicar reflexivamente” (Geertz, 1994, p. 146). Así mismo, Geertz afirma que el estudio de las diversas formas de arte significa por consecuencia estudiar una sensibilidad amplia y profunda que es una formación colectiva, dado que la conexión fundamental entre el arte y la vida colectiva no reside únicamente en un plano instrumental, en el que las “las obras de arte son mecanismos complejos para definir las relaciones, sostener las normas y fortalecer los valores sociales” (1994, p.123), sino también -y más ampliamente- se conecta en el plano semiótico.

Como se ha venido esbozando, el arte es un sistema que se complejiza con las particularidades localmente instauradas en cada grupo social, en ese sentido Geertz expone que la capacidad para percibir el significado de un producto artístico (sea una pintura, una pieza musical, un poema, los dramas o las estatuas) es tan variable entre pueblos como entre individuos, dado que la capacidad de percepción del significado del arte es “un producto de la experiencia colectiva que la trasciende ampliamente, y donde lo verdaderamente extraño sería concebirla como si fuese previa a esa experiencia” (Geertz, 1994, p.133). Es decir, que aunque ciertos elementos de las capacidades humanas son en efectos casi innatos o generalizados, éstos se hallan inmersos en realidades sociales mediados por la experiencia de vivir en cierto tipo de circunstancias que se han de “considerar, escuchar y manipular, sobre las que debemos reflexionar, a las que hemos de enfrentarnos y ante las que debemos reaccionar; variedades particulares de mariposas, tipos particulares de reyes” (Geertz, 1994, p.144) que hacen que el arte y las aptitudes para comprenderlo se consoliden en el mismo “taller”: el contexto social particular. Por otra parte, el antropólogo estadounidense propone que el fenómeno del impulso estético presenta un conflicto y es justamente situarlo dentro de las demás formas de la actividad social, es decir, cómo incorporarlo a un modo de vida particular pues

Otorgar a los objetos de arte una significación cultural, es siempre un problema local; sin importar cuán universales puedan ser las cualidades intrínsecas que le otorga su poder emocional (y no pretendo negarlas), el arte no significa una misma cosa en la China clásica que en el islam clásico, entre los indios pueblo del suroeste de Estados Unidos que en las tierras altas de Nueva Guinea. (Geertz, 1994, p. 146).

Ahora bien, dentro de los aspectos sociales del arte, se ha estudiado también su relevancia e implicaciones con relación a lo político, entendiendo que no son campos

constituidos aisladamente, sino que, como plantea la filósofa y politóloga belga Chantal Mouffe (2014), debe reconocerse la existencia de una dimensión estética en lo político y una dimensión política en el arte, siendo esta segunda dimensión la de principal interés para esta investigación; así, podemos verla reflejada en la noción de ‘embadurnamiento político del teatro’ planteada por Kenneth Tynan (s.f.), la cual nombra al posicionar como materia prima del autor-a teatral, su auditorio o público, pues reconoce en la creación escénica un doble deber que cumplir de cara a la audiencia: “no solamente regocijarla e instruirla, sino [también] interesarse por el ambiente social que la hace lo que es” (s.f., p. 11).

Resulta relevante nombrar la aproximación hegemónica que plantea la autora, no sólo para referirse a las prácticas artísticas sino también al ordenamiento social. Desde esa perspectiva Mouffe (2014) defiende que las cosas siempre pueden ser diferentes, en tanto todo orden social establecido implica la exclusión de otras posibilidades porque es siempre la expresión de una configuración particular de relaciones de poder, y es en este sentido que todo orden es político (2014). En el campo de la política, agrega la autora, esto significa que la búsqueda de un consenso absoluto y la búsqueda de una sociedad perfectamente reconciliada debe abandonarse, en tanto los conflictos que el pluralismo acarrea son conflictos para los cuales no puede hallarse una solución racional unificadora, de ahí la dimensión de antagonismo que caracteriza a las sociedades humanas para la autora (Mouffe, 2014).

Es en esta dimensión de antagonismo donde se encuentra reflejada la diferencia entre “la política” y “lo político”. La primera noción, hace referencia al “conjunto de prácticas, discursos e instituciones que busca establecer un determinado orden y organizar la coexistencia humana” (Mouffe, 2014, p. 22). La segunda noción, lo político, es lo que condiciona -muchas veces de forma conflictiva- este ordenamiento en tanto se refiere a la dimensión antagonista, que pone en juego elecciones entre alternativas opuestas. Mouffe defiende que este conflicto no debería ser erradicado, pues la democracia pluralista tiene que ver precisamente con la

legitimación del conflicto, en esta relación nosotros-ellos que encarnan estas oposiciones, lo que se requiere desde la política es que “los otros no sean percibidos como enemigos a ser destruidos, sino como adversarios cuyas ideas pueden ser combatidas, incluso encarnizadamente, pero cuyo derecho a defender esas ideas no sea cuestionado” (2014, p. 26). Es decir, propender porque el conflicto no adopte la forma de un “antagonismo” sino de un “agonismo”, trascendiendo la idea de que el conflicto hace parte de “otros tiempos en que la razón aún no había logrado controlar las pasiones” (Mouffe, 2014, p. 23) y reconociendo la importancia de las identidades colectivas y el papel central que juegan los afectos/pasiones en su constitución y como fuerza motriz en el ámbito político (p. 25).

En este entramado, Mouffe (2014) advierte que, con el control generalizado del mercado, la incorporación de modos de producción fordista, la mercantilización y subyugación de la sociedad a los requisitos de la producción capitalista, el arte se encuentra subsumido a esta estética del capitalismo biopolítico que imposibilita la producción autónoma -y crítica- (p. 93); siendo justamente esta falta de autonomía, la que muchos estudiosos ven como un riesgo para la posición política del arte. Sin embargo, la autora belga defiende la posibilidad de que haya una resistencia estética influida por la estrategia hegemónica, reconociendo que la dimensión crítica del arte consiste en crear un escenario de visibilidad para aquello que desde un consenso dominante se tiende a ocultar y borrar, lo que significa “dar voz a todos aquellos que son silenciados dentro del marco de la hegemonía existente” Mouffe (2014, 99). En este sentido, propone que, para generar una transformación efectiva en las identidades políticas de las personas, ese diálogo o construcción debe considerar una diversidad de discursos y prácticas notables que movilicen los afectos de los agentes sociales, de un modo que “desarticule el marco en el cual tiene lugar el proceso de identificación dominante” (p. 100).

Respecto al dilema planteado anteriormente sobre la crisis que enfrenta el arte en relación con su autonomía y su aspecto crítico ante un contexto de mandato capitalista, es

---

importante resaltar que, para lo que concierne al teatro, este habilita el flujo de lo que Mouffe menciona como “una diversidad de discursos” a través de mecanismos de producción y proyección de las creaciones escénicas en, por lo menos, tres momentos: Uno que ocurre en el plano de lo social, donde la creación de una obra es propiciada por los artistas quienes pueden vaciar sus preocupaciones de orden sociopolítico en la construcción de una pieza y cargar de intención la proyección de esta misma frente a un público. Un segundo momento, que ocurre en el plano de la representación, donde ubicamos las obras de teatro que narran y proponen un discurso a través de la dramatización que es muchas veces resultado de una interpretación y de una mirada colectiva frente a un acontecimiento social. Y, en un tercer momento, tenemos el conjunto de relaciones dadas entre los grupos de teatro y el público como representación y fracción de una ciudadanía en el momento de la proyección escénica, puesto que el discurso que se explicita en las obras de teatro, pese a ocurrir en lo ficcional, debe confrontar y dialogar con los discursos propios de los espectadores.

Las vinculaciones entre el teatro y lo político no sólo son posibles en términos operativos, sino que para ciertos contextos sociales el teatro ha reclamado asuntos propios de las agendas sociales y ha construido desde allí estéticas y corrientes establecidas en el tiempo, las cuales van renovándose con cada generación de artistas. Así, surgen corrientes como la del Teatro de Oprimido en Latinoamérica encabezada por Augusto Boal, o la Dramaturgia del Acontecimiento Social que, para el caso de Colombia, comienza a constituirse en el teatro nacional desde hace más de medio siglo y logra instaurarse en las formas de hacer y observar arte dramático hasta nuestros días.

## 2.2 Ciudad anónima

“Estos valores los vemos encarnados diariamente en la bella muchedumbre que va a trabajar con ánimo y esperanza de progreso; en los ciudadanos que, saben que tallan el futuro de la ciudad en cada acción” (Alcaldía de Medellín, 2020).

Para Patricia Tovar Rojas (2007) la ciudad representa un “punto de partida para una reflexión sobre la naturaleza de las relaciones de los grupos sociales en la era de la globalización” (p. 98), en la que los sujetos, a partir de diversas líneas -como la clase social, la etnicidad, el género o la edad- utilizan la ciudad y se articulan dentro de ella generando puntos de contacto entre las fronteras que los separan. Reconozco entonces, en los teatros, un espacio en el que los habitantes de la ciudad rompen su cotidianidad individualista y vertiginosa para encontrarse en la lentitud del espectáculo o creación escénica que, como lo nombran en el Pequeño Teatro, se identifica como un “milenario acto de comunión” y un “acto presencial en el cual los actores y el espectador crean un diálogo efímero y único cada vez” (Pequeño Teatro, 2021, párr. 3). Sin embargo, no tomo como menor la noción de lo ‘efímero’, pues me permite considerar algunos aspectos como la disposición espacial de los teatros más tradicionales, y por consiguiente en la disposición de visitantes o espectadores, en la que se replican los principios de una ciudad sellada mecánicamente con la individualidad, la comodidad, la pasividad corporal y la privacidad. Replicando lo descrito por Sennet (1994) con la aparición de los transportes de masas -tren americano-, los pubs y cafés europeos del siglo pasado, donde el espacio está siendo habitado por muchas personas sin necesidad de un encuentro real interpersonal y es entonces cuando “se está rodeado de vida, aunque uno se sienta distanciado” (1994, p. 369).

Esta situación de distanciamiento tiene una relevancia particular en el momento que se da esta investigación, pues el mundo estaba atravesando por una emergencia en salud pública por el COVID-19 (virus SARS-CoV-2) declarada el 11 de marzo de 2020 por la OMS debido

---

a los alarmantes niveles de propagación de la enfermedad y por su gravedad. Una de las medidas de mitigación y prevención fue el aislamiento, que en un primer momento fue total y obligatorio (para Colombia del 25 de marzo de 2020 hasta el 31 de agosto de 2020.), posteriormente fue gradual y sectorizado, hasta pasar a ser voluntario. Teniendo en cuenta que el virus SARS-CoV-2 se propaga a través de “pequeñas partículas líquidas expulsadas por una persona infectada por la boca o la nariz al toser, estornudar, hablar, cantar o respirar” (Organización Mundial de la Salud, 2021, párr. 3.), los protocolos de bioseguridad estuvieron enfocados en agudizar los esquemas individuales de autocuidado y en delimitar de forma más estricta los parámetros de socialización e interacción. Esta situación nos ubicó en un panorama donde la cercanía, el encuentro cara a cara y el intercambio entre personas, no solo estaba prohibido, sino que representaba un peligro inminente para la vida y en el que el único escenario seguro era la individualidad. Se intensifica, entonces, el anonimato en los lugares de encuentro como el teatro y se agudiza la distancia mental y física entre los individuos de la urbe, quienes para ese entonces (octubre de 2020) reservan virtualmente sus entradas con anticipación, acuden con sus rostros cubiertos por las mascarillas, forman las líneas de ingreso con dos metros de distancia demarcados y se sientan en islas de no más de cuatro personas del mismo grupo, en una sala previamente sanitizada (**Figura 1**).

**Figura 1**

*Sanitización de la sala, Pequeño Teatro, marzo de 2021*



Estas formas de cómo se disponen los espacios o las dinámicas que se gestan en el espacio público según los contextos -la urbe en pandemia, por ejemplo-, permiten mostrar las distintas posibilidades de maniobra, entrecruce o aislamiento que a su vez dan forma a la ciudad (Tovar, 2007). Sin embargo, hasta mediados del siglo XX, todavía ninguna propuesta teórica sobre el surgimiento y desarrollo de las grandes ciudades había puesto a los actores urbanos, sus intereses (personales y colectivos) y su ejercicio de influencia sobre el espacio como un elemento importante dentro de las búsquedas para explicar por qué unas ciudades difieren de

otras, perdiendo de vista que la agencia humana es uno de los factores determinantes para que se dé dicha diferenciación (Tovar, 2007).

Estanislao Zuleta (2002), filósofo, escritor y pedagogo colombiano, incluyó en su análisis del crecimiento de las grandes ciudades aspectos como la racionalización de producción y ahorro de tiempo, la descomposición del campesinado, la pérdida de la inteligencia del proceso productivo, la crisis acumulativa que trajo consigo el fenómeno de la expansión urbana y además trae a colación las experiencias e implicaciones personales y relacionales de los sujetos que habitan la urbe. Expone, por ejemplo, que las personas han tenido que renunciar a su humanidad y su autonomía, así como que la depresión generalizada, la crisis de hondura, el anonimato y el consumismo han puesto en declive las relaciones humanas afectivas que implican contacto efectivo. Este planteamiento converso con la idea que tiene Patricia Tovar (2007) de la ciudad con un teatro en constante construcción y en el que sus habitantes se “pasan la vida intentando actuar y acomodarse a este escenario de relaciones sociales y estilos de vida que hace la urbe” (p. 113).

Siguiendo con Zuleta (2002) en su texto *Ciudad e Identidad*, encuentro de gran interés la valoración que hace del arte como un elemento esencial para la vida y que se refleja en la forma en la que el autor emplea las obras de algunos artistas como Poe, Baudelaire o Balzac para evidenciar las agresiones de la gran ciudad en la vida de los sujetos tomando estas producciones como la materialización de la respuesta de las personas ante la transformación urbana. No obstante, Zuleta menciona que es posible invertir al futuro y luchar por una sociedad distinta en la urbe, apoyando esta idea de la ciudad como una constante construcción. Reconoce entonces que estas imágenes de cambio han de tener como aspecto fundamental -además del arte y la reflexión crítica- la motivación de las personas desde su cotidianidad y subjetividades. Dice pues:

La exigencia de una vida diferenciada, artísticamente productiva, abierta al debate y al conflicto teórico, político y científico, individual y colectivo, no es una exigencia secundaria o diferible; no se puede postergar para después del quinto o el décimo "plan quinquenal". Si no se pone desde el comienzo como estilo, motor y guía, no vendrá después, y esa exigencia es la única que puede sacudir en los más diversos estratos de nuestra sociedad, la modorra, la depresión y el escepticismo. (Zuleta, 2002, p. 5).

Puedo encontrar con estos planteamientos una relación de construcción en doble vía, entre la ciudad y sus habitantes, donde la ciudad propicia escenarios a los individuos, quienes personifican formas de vida y relacionamiento, mientras materializan sus vivencias en diversos lenguajes, para nuestro caso: el teatro. Por su parte, las personas y la capacidad de movilización social que encuentra en las artes desde la subjetividad y los afectos pueden encarnar proyectos de transformación social para la ciudad en la que se desenvuelven.

### **2.3 ¿Por qué las emociones?**

"Y es que, si las emociones son una forma de estar en el mundo, la experiencia humana se vive desde el cuerpo y lo sensible, el cuerpo construye la biografía y la cultura, a partir de las posibilidades y aperturas neurofisiológicas". (Ramírez, 2001, citada en Fernández, 2011, p.17).

En el mundo académico ha sido persistente el debate y la búsqueda de distinción entre lo que son las emociones y los sentimientos, pues han sido nociones difusas y falta consenso entre cuál de estas representa la reacción emocional breve -relacionada con la expresión primera espontánea- intensa e instantánea bañada de corporeidad, y cuál representa una sensación que

permanece más tiempo que resulta menos intensa pero que llega del cuerpo -por la emoción o lo cognitivo- y permanece lo suficiente como para que el sujeto pueda sentirlo y nombrarlo a la vez, es decir, interpretarlo (Fernández, 2011). No obstante, son varios los autores que reconocen que ahondar en esta discusión es estéril, teniendo en cuenta que tanto emociones como sentimientos -independiente del significado que se les otorguen- se incluyen y competen en la misma impregnación social (Le Breton, 1999).

Así pues, sentimiento y emoción nacen de una relación con un objeto, de la interpretación que hace la persona de una situación que está experimentando. Dicha interpretación o evaluación se basa en un repertorio cultural que distingue los diferentes estratos de la afectividad y mezcla relaciones sociales y valores culturales que se apoyan sobre una activación sensorial” (Le Breton, 1999, p. 105). Resalto, entonces, el carácter activo y reflexivo que esta perspectiva de las emociones permite, en la que el individuo no sólo padece una situación, sino que contribuye a la definición de esta, es decir, que los sujetos interpretan sus circunstancias de entrada y/o en perspectiva a través de su sistema de valores y genera como consecuencia un despliegue afectivo (Le Breton, 1999).

Con el giro afectivo de las ciencias sociales y humanas que se dio a finales del siglo pasado (1970-1980), toma más relevancia el papel social de los afectos y emociones, reconociéndose como prácticas sociales y culturales más que como estados psicológicos (Corduneanu, 2018). Con aportes diversos -de la etnografía, por ejemplo- se han cuestionado ideas naturalistas de la universalidad de las emociones, enfatizando en que las expresiones corporales, así como sus correspondencias externas e internas en el sujeto se dan por aprendizaje, consciente o inconsciente, apoyando el criterio de que las emociones son culturalmente adquiridas y variables de un grupo humano a otro (Bourdin, 2016).

Esto, además de relacionarse a los planteamientos explorados anteriormente con Zuleta, quien comienza a darnos herramientas para entender los motivos por los cuales, en el proceso

de montaje de una representación teatral, su dramaturgia, guion, escenografía, lenguaje y demás aspectos que la componen deban pasar por un riguroso análisis contextual en el llamado “trabajo de mesa”. Ya que este proceso es el que permite al elenco, director-a y demás involucrados-as reconocer el sentido comunicativo que tiene la obra originalmente y cómo esta será representada, adaptada o transformada según el público objetivo y/o los intereses del grupo; es decir, una especie de traducción para que el sentido de la obra sea transmisible al público al que será dirigido, cuando este no tiene relación directa con el contexto original de realización ni con la sociedad -sus dinámicas o valores- que allí se representa. Dado el caso de una obra escrita directamente para un contexto o grupo teatral que tiene un punto de enunciación, audiencia e intención clara, este proceso de “traducción” no es omitido pues cada elenco abordará la personificación y escenificación de la obra de manera distinta y aunque no se cambie ni una palabra del guion, la diversificación del elenco (incluso por una persona) cambiará el producto final. Cada actor o actriz tiene un bagaje experiencial y emotivo particular que les hará movilizar los sentidos de su personificación e interacción con la obra de una forma específica.

Esta visión de las emociones permite concebir la importancia de estas para el arte, pues al ser códigos culturales definidos dentro de los esquemas psicosociales (Luna, 2010), posibilitan a las artes escénicas hacer uso de esos elementos constitutivos de la comunicación, que tienen efecto tanto a nivel interpersonal como en la relación entre grupos sociales diferenciados (Luna, 2010). En esta línea se encuentra el modelo construccionista del estudio de las emociones en ciencias sociales, que las concibe como un producto de la interiorización de valores que constituyen conductas aprendidas y que las personas van entendiendo como respuestas adecuadas o esperadas dentro de sus entornos culturales (Luna, 2010). Adicionalmente, los planteamientos de Rogelio Luna me permiten confirmar la pertinencia del teatro como espacio para el análisis de la interacción de sujetos y la germinación de emociones políticas, ya que argumenta que “los efectos de la estructura social de gran escala en la emoción,

están mediados por grupos más pequeños o instituciones en las cuales los individuos participan directamente” (2010, p. 24), grupos de teatro, por ejemplo.

Para Luna (2010), los procesos sociales que ligan la estructura social con la experiencia y conductas emocionales de los individuos implican dos momentos: en primer lugar, está la diferenciación, que es la que les permite a las personas distinguir -teniendo en cuenta el lenguaje y la conducta- una emoción dentro de muchos otros tipos. En segundo lugar, está la socialización, relacionada con el proceso de aprender cómo se siente o expresa una emoción, así como a reconocer esta emoción en otras personas. Por consiguiente, en el proceso de manejo o regulación, tanto la expresión como el sentimiento mismo se asocia a normas de rectitud y propiedad (Luna, 2010). Así entonces, partiendo de la noción que la experiencia humana se vive desde el cuerpo y lo sensible, no resulta menor que las respuestas emocionales reflejan la cultura toda vez que son moldeadas por ella, lo que, como menciona Anna María Fernández, “es notable en las expresiones artísticas, la creación y expresión cultural en general” (2011, p.2).

En suma, el giro afectivo es una perspectiva epistemológica novedosa para los estudios de participación política al plantear el regreso del sujeto como central en la investigación social, y donde se tiene en cuenta tanto su dimensión racional como la propiamente emocional. En estudios sobre movimientos de protesta, por ejemplo, se ha propuesto la investigación en relación con “baterías morales” que indican una dirección para la acción que le permita al colectivo desplazarse hacia lo deseado o atractivo, así entonces, la autorregulación de la emoción es la interrogación teórica acerca de cómo los individuos modifican o reproducen la estructura social (Luna, 2010).

Teniendo en cuenta que, como se mencionó en el anterior apartado, solo hasta la mitad del pasado siglo es que se empieza a tomar en cuenta a los individuos y su capacidad de agencia como elementos importantes para el estudio de la ciudad y las grandes urbes, me parece

pertinente entonces asociar este reconocimiento con el interés creciente de las ciencias sociales por el análisis de las emociones y sus implicaciones colectivas. Ambas perspectivas permiten abordar las subjetividades como asuntos esenciales en la reproducción y transformación de las dinámicas sociopolíticas, así como reconocer en el teatro un escenario de estudio de la subjetividad, las emociones políticas y la construcción o transformación de sentidos sociales en la ciudad.

#### **2.4 Emociones políticas, arte y realidad**

“Las emociones políticas son las emociones reales de las personas reales. Como las personas son heterogéneas — tienen opiniones, historias y personalidades diferentes—, es de prever que amen, lloren, rían y luchan por la justicia por vías particulares y personales, sobre todo si se protege y se valora su libertad de expresión, como aquí se valora” (Nussbaum, 2014, p. 462).

Es en el marco de estos planteamientos que el trabajo de la filósofa estadounidense Martha Nussbaum resulta central para la construcción de esta investigación. En primer lugar, y para definir una posición en la discusión disciplinar entre qué son emociones y sentimientos, la autora defiende la idea de que las emociones implican “un pensamiento o una percepción intencionales dirigidos a un objeto, y algún tipo de valoración evaluativa de ese objeto realizada desde el punto de vista personal del propio agente” (Nussbaum, 2014, p. 81) y que ese contenido cognitivo de las emociones está modelado por las circunstancias concretas de cada sociedad. Es por esto que la categoría de análisis es la de las emociones políticas y no aquella de los sentimientos políticos.

Nussbaum reconoce que en todas las sociedades se presentan episodios emocionales que tienen como objeto la nación, las instituciones, los-as dirigentes, la geografía de su país, la percepción de sus conciudadanos y el hecho de compartir con otras personas un espacio público común. Estas emociones públicas o políticas tienen incidencia -en tanto logren estabilidad a lo largo del tiempo- en las normas, principios y compromisos comunes de una nación, así como en la materialización de estos elementos que dice representar, debido a que pueden imprimir hondura o vigor a la lucha por alcanzar esos objetivos o pueden introducir decisiones que descarrilen esa lucha. Aquí, resulta importante detallar que el concepto de emociones políticas que la autora defiende no tiene un carácter totalizador, tanto que los-as ciudadanos-as tienen el espacio para mantener relaciones particulares con “las personas y las causas que aman en aquella parte de sus vidas que se desarrolla al margen de la política” (Nussbaum. 2014, p. 466).

Para la autora, las emociones políticas se enmarcan en un ideal político en el que imagina una nación que ha adquirido “ciertos compromisos exigentes con la libertad y el bienestar de sus ciudadanos” (Nussbaum, 2014, p. 464), sin embargo, hace hincapié en que su planteamiento trasciende lo ideal y conversa pertinentemente con la realidad, en primer lugar, porque los ejemplos que utiliza para ilustrar sus argumentos son hechos históricos rigurosamente seleccionados. En segundo lugar, recuerda que lo ideal hace parte del amplio espectro de la realidad humana, en tanto es lo que orienta las aspiraciones, planes y procesos de las personas que conforman la sociedad; dice entonces:

Las personas reales tienen cuerpos y necesidades; se caracterizan por una variedad de flaquezas y excelencias humanas; son, lisa y llanamente, seres humanos, no máquinas ni ángeles. (...) Lo ideal, pues, es real. Al mismo tiempo, lo real también contiene lo ideal. Las personas reales aspiran. Imaginan posibilidades que mejoren el mundo que conocen y tratan de llevarlas a la práctica (...) Esa es una parte considerable de la

realidad humana, por lo que cualquier pensador político que repudia la teoría de lo ideal rechaza un gran pedazo de la realidad. (Nussbaum, 2014, pp. 463-464)

A propósito de las realidades de las personas y el ideal de cultivar emociones públicas oportunas para la mejora social, Nussbaum vuelve sobre la idea del carácter modelador que tiene el contexto. Es por eso que en el estudio -o fomento- de las emociones políticas es indispensable tener en cuenta la historia, la geografía, el momento, las tradiciones e incluso el futuro específico de sus lugares de enunciación. A esto, la autora le llama contextualismo y me permite abrir paso a otra noción importante que propone la filósofa estadounidense: “todas las grandes emociones son eudemónicas” (Nussbaum, 2014, p. 25), lo que quiere decir que evalúan el mundo desde la perspectiva del agente, o propia persona, haciendo más imperiosa la necesidad de relatos y símbolos hondamente enraizados en la personalidad y la sensación de quienes se quiere invitar -no coaccionar- a participar de la emotividad deseada, concluyendo que “también lo político debe ser particularista” (Nussbaum, 2014, p. 466).

Es en este interés de adhesión a aquellos principios ideales que Nussbaum ve un gran potencial en los-as artistas, ya que ofrecen sus propias versiones divergentes de los valores políticos y posibilitan invocaciones emocionales que encauzan las mentes hacia esos principios. El arte y los símbolos logran sacar a las personas de su ensimismamiento para forjar una comunidad compartida, pues al ser los-as artistas sujetos disidentes es poco probable que creen y promuevan espacios de conformidad y homogeneidad adormecedoras. En este sentido, el arte no puede ser emocionalmente neutro, pues a la hora de crear sus obras públicas definen el tipo de impacto emocional que tendrán y suscitará a que “nos volvamos vulnerables a la invitación que ofrecen” (Nussbaum, 2014, p. 471), esto sin suprimir la posibilidad de crítica o de elección. Lo anterior me remite al ya mencionado “trabajo de mesa” en el teatro, en el cual se perfecciona una obra a través de una “transformación cultural integral” (Nussbaum, 2014, p. 29) teniendo

---

en cuenta los “círculos de interés o preocupación” del público (Nussbaum, 2014, p. 25). A partir de estas estrategias el arte suscita hondas emociones con las que se está socialmente conectado y crea la sensación de un “nosotros-as” que amplían los círculos de interés preestablecidos, produciendo ese movimiento de inclusión en las emociones políticas.

Hasta este punto se han abordado algunas reflexiones respecto a cómo las emociones políticas tienen lugar en el arte y a partir de éste, puesto que la circulación de sus productos y su campo semiótico suscita en las sociedades un diálogo sobre el ánimo público. Es el teatro un lenguaje donde, en mayor medida, deben involucrarse en el mismo momento una gran cantidad de personas, con roles específicos asignados, para que el hecho teatral tenga lugar. Y esta participación numerosa, casi por norma, sucede en el presente y se renueva cada vez que la pieza teatral es presentada; dicha particularidad le distingue del cine o la radio, y es precisamente la exigencia de una participación social activa lo que habilita el flujo de las emociones políticas. Si bien es claro que el teatro, como se ha expuesto ya, tiende a representar dramas sociales (Turner, 1974), no es únicamente en el ejercicio de la representación de asuntos prode las agendas sociopolíticas que el teatro dispone el diálogo social; en realidad cualquier tema, representado incluso en lenguajes no verbales, precisa una comunicación abierta entre los diferentes participantes.

## CAPÍTULO III

### 3.1 Medellín y el teatro

“El buen teatro, para mí, está compuesto por los pensamientos, las palabras y los gestos que les son arrancados a los seres humanos en su camino hacia, o en su huida de la desesperación” (Tynan, s.f., p.3).

En Colombia, sólo hasta el primer tercio del siglo XX comienza a producirse dramaturgia nacional. Sin embargo, esta era lo que Carlos José Reyes (1989) define como teatro de salón, pues eran textos producidos para ser leídos más que representados o confrontados con el público. Entre estas obras que permanecían inéditas se encuentran sainetes satíricos y costumbristas, con indicios de humor amable y provinciano, o piezas de trascendentales dramas en verso, en las que se pueden observar preocupaciones morales, metafísicas y religiosas. No obstante, desde aquellos textos inéditos mayormente escritos por políticos, literatos, poetas, diplomáticos y académicos de la época, puede rastrearse el impacto sociopolítico que tenían y su relación profunda con la movilización de emociones. Reyes (1989) menciona, por ejemplo, la obra *El soldado*, del abogado Adolfo León Gómez, que trata críticamente la situación de los reclutas de las guerras civiles. Esta obra fue estrenada en 1892 y prohibida por el gobierno bajo el argumento de ataque a la institución militar nacional, pues “se encarece la justicia, las instituciones y las autoridades de la República” (Reyes, 1989, p. 218). Las emociones suscitadas por las piezas teatrales no solo generaron actos políticos como el de censura, estas también remarcaron el reconocimiento de aquellos que lograban movilizar la sensibilidad del público, como sucedió con Antonio Álvarez Lleras, quién fue el más importante dramaturgo colombiano durante casi treinta años y uno de los pocos que logró éxito con el género dramático, pues, adicional a su extensa obra, fundó y dirigió una compañía teatral llamada “Renacimiento”, en

la que sus piezas fueran representadas y lograra ser reconocido por su virtud de lograr “conmover hasta el estremecimiento, hasta la ansiedad y hasta el martirio” ( Nieto Caballero, 1926 en Reyes, 1989, p. 220). Lo anterior mencionado, además de ejemplificar la relevancia de las emociones políticas en el ejercicio teatral por su registro expresivo de la vida cotidiana, permite observar cómo “el arte puede ofrecer una oportunidad para que la sociedad reflexione colectivamente”, como menciona Mouffe (2014, p. 95) citando a Brian Holmes en su ensayo “Política agonista y prácticas artísticas”. Es así como, en la masa anónima y la ciudad mecánicamente sellada de la que se habla en un principio, resulta interesante la posibilidad del reencuentro “con la teatralidad como espacio de consagración humano y social” (Pallini, 2011, p. 52).

Siguiendo con Reyes (1989), en 1940 surge la nueva generación de escritores y dramaturgos que anticipa el teatro con expresiones más claras de preocupaciones de orden social. Ya para mediados de siglo, además de la escritura de obras y su escenificación de forma esporádica, se comienzan a constituir elencos estables, a organizar compañías teatrales y a formar actores. Por ese entonces, y con la llegada de la televisión a Colombia en 1954, traen al país al japonés Seki-Sano para la instrucción de actores que trabajarían en este nuevo medio, lo que fortaleció la formación actoral y la coherencia del movimiento teatral hasta que llegó a convertirse en una actividad profesional y un oficio permanente. Entre 1955 y 1965, en la esfera teatral ya se incluían actores de muy diversas corrientes como el realismo, el expresionismo, el teatro político, el teatro del absurdo y el teatro épico de Bertolt Brecht. Posterior al inicio de la etapa del “grupo estable”, la dramaturgia se desplaza hacia nuevas búsquedas y aparece en escena un teatro más comprometido políticamente, incluyendo preocupaciones sobre aspectos nacionales o internacionales en las piezas creadas.

Es en este contexto en el cual surge en el país la corriente teatral que, para entonces, se nombró Nuevo Teatro Colombiano y que se asocia principalmente a un método de creación

colectiva y de representación social impulsado por compañías de la época, como el Teatro Experimental de Cali y Teatro La Candelaria (Parra, 2015, p.73), con personas históricamente reconocidas por promover y establecer nuevos modelos de creación/observación del teatro nacional como Enrique Buenaventura, Santiago García o Patricia Ariza. Para la década de los setentas, en el país ya circulaban obras profundamente políticas como *El Abejón Mono* (1971), *La Denuncia* (1972), *Nosotros los Comunes* (1972) o *Guadalupe Años Sin Cuenta* (1975), piezas que se ocuparían de hechos transversales con las agendas políticas del momento; de allí que el teatro nacional en este contexto circulara y se proyectara en medios propios de participación de colectivos estudiantiles, sindicatos, organizaciones comunitarias y corporaciones sociales a través de festivales de teatro y escuelas populares.

En 1975 se funda, bajo la dirección de Rodrigo Saldarriaga, la Asociación Pequeño Teatro de Medellín, estructurando el primer grupo de teatro estable y permanente en la ciudad. Esta entidad cultural se funda bajo los preceptos de ser una asociación sin ánimo de lucro que buscaba realizar una vasta labor cultural y artística -teatral particularmente- que correspondiera al “reflejo en todo orden a los conflictos del hombre con la sociedad” (Pequeño Teatro, 1976, p. 3).

Respecto a la fundación de Pequeño Teatro, Saldarriaga, quien sería su director por más de 40 años, comenta:

Esa época es muy hermosa, la época de la fundación de Pequeño Teatro, porque no había a dónde ir. O sea, nosotros seguíamos en lo mismo, inventando el teatro porque no había dónde. (...) A nosotros nos tocó vivir en una ciudad muy particular, en una ciudad que no tenía tradición teatral, donde no se arraigó el teatro, prácticamente el arte no se arraigó; en una provincia ultraconservadora, clerical, goda hasta el cansancio; en una aristocracia embrutecida por el oro donde no hubo ningún interés por las artes en

---

general y mucho menos en el teatro. Entonces nosotros nacemos en los principios de los setentas, en esa ebullición de la juventud mundial. Somos hijos de la ebullición del pensamiento, en toda la cosa de la posguerra europea, de la revolución china, de la revolución cubana, de mayo del 68 en París, del existencialismo de Sartre, de la marihuana, de los hippies, del rock, de la liberación sexual, de la liberación femenina, de los beats, de una nueva poesía y una nueva visión de la vida, y nosotros como que recogimos aquí, en la parroquia, todo eso”. (Entrevista para el proyecto audiovisual “Una mirada histórica al teatro de Medellín 1970 – 1999” del Museo Viztaz, 2013).

A día de hoy, Pequeño Teatro continúa teniendo como bandera la premisa de brindar a Medellín un espacio para la reflexión teatral y la construcción de un proyecto de ciudad (**Figura 2**). Se ha posicionado como uno de los grupos con mayor producción teatral y como uno de los más sólidos y representativos del país, con casi 70.000 espectadores anuales (Pequeño Teatro, s.f., párr. 3); esto lo ha llevado a ser catalogado como patrimonio cultural de la ciudad desde el año 1986, lo que junto a su casa republicana y palmeras bicentenarias -que son patrimonio arquitectónico- lo convierten en un gran referente de la gestión del movimiento escénico colombiano. Entre otra de sus apuestas por convertirse en un lugar referente para la congregación y reflexión ciudadana, el Pequeño Teatro implementa desde 2002 la modalidad de ingreso denominada “entrada libre con su aporte voluntario”, con la cual pretenden democratizar el acceso a las artes escénicas sin importar que algunos den más y otros menos, todos reciben lo mismo (Pequeño Teatro, 2021).

**Figura 2**

*Las cuatro estaciones, Pequeño Teatro, 1990*



*Nota.* Fuente Óscar Botero, <https://vitztaz.org/teatro/galeria/index.php?category/207>

Por otro lado, se encuentra la Corporación Social y Cultural Robledo Venga Parchemos (RVP), localizada en la Comuna 7 de la ciudad y que nació como idea colectiva en el año 2012 y se oficializó como proceso de organización comunitario en 2014, con un carnaval por la comuna y la primera Lunada Artística y Cultural, con la intención de integrar a la comunidad y apropiarse de los espacios públicos del territorio (Robledo Aures y Villa Sofía) que no podían ser habitados por los jóvenes debido a las dinámicas de violencia que se viven en los barrios (**Figura 3**). En palabras del integrante del proceso José Luis Quiroga: “Estamos aquí de puertas abiertas a toda la gente para construir un barrio donde quepamos todos, donde nuestra voz sea escuchada y donde podamos construir vida digna que no es otra cosa que salud y educación, además poder tener una conciencia libre” (Entrevista para la agencia de comunicaciones Colombia Informa, 2014, párr. 3).

**Figura 3**

*Primera Lunada Cultural, RVP, 2014*



*Nota.* Fuente Archivo RVP <https://www.facebook.com/comunicacionesRVP/photos>

Desde entonces han desarrollado diversas estrategias artísticas, culturales y pedagógicas relacionadas con el teatro, el clown, la acrobacia y más recientemente con las artes visuales. Adicionalmente, la Corporación realiza diversos eventos culturales que permiten la integración barrial como la Lunada Artística y Cultural, el Circo al puente y la Cerveceada literaria. El grupo de teatro Serendipia nace después de varios intentos de la corporación por tener un proyecto de artes escénicas, pues entre las apuestas culturales de la Corporación RVP, se había intentado en varias ocasiones consolidar un grupo de teatro que ampliara el alcance de los espacios de construcción. En un primer momento con un aproximado de 6 personas la Corporación logra el montaje de una obra llamada “En vez de lluvia”, que tuvo entre seis meses y un año de concurrencia, girando incluso a nivel nacional. Posteriormente, la Corporación dispone de varios espacios experimentales sin lograr ninguna consolidación. Es hasta finales de 2020, momento en el que llega Juan Sebastián Cárdenas, director del grupo Serendipia Teatro hasta el año 2022, que el espacio de teatro comienza a planearse con más estructura junto a la

codirección de Marcos y José, para que en principios de 2021 lanzara su convocatoria de apertura. Al respecto menciona Sebastián: “Fue un proceso muy bonito, ahí llegaron la mayoría los primeros días de marzo a abril. Empezamos con jueguitos, cuerpo, voz, expresión y varias cositas del juego escénico. Llega la pandemia, y la pandemia nos encierra cuando ya teníamos una primera intención de buscar el teatro de Antonín Artaud” (S. Cárdenas, comunicación personal, 7 de septiembre, 2022).

Esta primera propuesta de escenificar *La Peste* de Antonín Artaud (1933) no se pudo concretar por el aislamiento total obligatorio, posterior a la declaración de la OMS de pandemia por COVID-19. Sin embargo, la apuesta teatral no muere ahí, pues la Corporación es ganadora de un proyecto financiado por Presupuesto Participativo (PP). Con el regreso a la presencialidad y un grupo robustecido, Serendipia comienza a tomar cada vez más fuerza e inicia con su primer montaje, *Caricias*, de Sergi Belbel. Respecto a ello su director comenta: “decidimos presentarla por primera vez en el mes de junio, hacemos una primera función en donde todos nos contagiamos de COVID y tuvimos que clausurar el teatro” (S. Cárdenas, comunicación personal, 7 de septiembre, 2022)

Pese a lo anterior, al siguiente mes la obra se vuelve a presentar en la sede de la Corporación y circula en espacios como T-Asombro, Ziruma y Politriarte. Para 2022 el grupo continúa con un elenco que cuenta con entre diez y quince integrantes, además del espacio de semillero que logra sumar 23 participantes itinerantes, el grupo base se encuentra terminando temporada con un proyecto ganador de las Becas de Creación del Ministerio de Cultura con la obra *Reminiscencias*, ganadora como un espacio de teatro para el barrio por la categoría de arte comunitario. A día de hoy su apuesta es presentar un teatro descentralizado, que sea político, grotesco, cruel, con una postura y una apuesta social comunitaria; un teatro que conversa con Kenneth Tynan cuando dice que, al ser un lugar tan social y público, “un teatro sin comentario es un teatro sin porvenir” (s.f., 7) (**Figura 4**).

**Figura 4***Convocatoria de apertura, RVP, 2021*

*Nota.* Fuente Archivo RVP <https://www.facebook.com/comunicacionesRVP/photos>

La experiencia de Serendipia Teatro me hace regresar entonces a los planteamientos de una resistencia estética influida por la estrategia hegemónica, con su ejecución de proyectos financiados por estímulos institucionales para puestas en escena de un teatro político, y es por eso que quisiera traer a colación los planteamientos realizados desde la Alcaldía de Medellín en su Plan de Desarrollo Municipal 2020-2021, en los que exalta el potencial que tienen la cultura y las artes “de convertir a la ciudad en algo más que en el espacio que habitamos: en el lugar donde somos con los otros y gracias a ellos” (Alcaldía de Medellín, 2020, p.279), teniendo en cuenta que comprometen expresiones, modos de asociación y de creación de espacios y acciones desde los cuales se puede “soñar con un futuro de equidad, convivencia, creatividad y prosperidad” (p. 280).

Dicho esto, considero relevante mencionar la apuesta colectiva desarrollada en el centro de Medellín, que lleva por nombre “Proyecto San Ignacio, Patrimonio, Cultura y Educación”, impulsado por organizaciones como Comfama, Proantioquia, Grupo Argos, Fundación Universidad de Antioquia y Universidad de Antioquia. Este proyecto, más conocido como “Distrito San Ignacio”, encuentra su razón de ser en el fomento de nuevas formas de habitar la zona que representa su nombre: San Ignacio. Esta iniciativa comparte la visión que posiciona a las artes, el sector cultural y los actores presentes en el territorio como elementos esenciales para propiciar preguntas y reflexiones en torno a los tiempos de crisis, el territorio, las conversaciones y disputas de la ciudad, así como la creación de caminos posibles para imaginar y construir en colectivo (Comfama, 2020).

Si bien puede resultar sano mantener en tela de juicio los planteamientos que desde las voces oficiales se realizan del arte, las ciencias sociales me han enseñado que analizar un fenómeno social no se trata de juicios de valor morales entre lo bueno y lo malo o lo falso y lo verdadero, sino más bien de procurar encontrar una polifonía que complejiza el panorama. Más allá, entonces, de los cuestionamientos o reclamaciones que puedan encontrarse para la administración local, su posición permite continuar reflexionando en torno a la importancia de la aproximación hegemónica a las prácticas artísticas, en la que destaca el hecho de que la confrontación hegemónica no se limita a las instituciones políticas tradicionales, revelando la importancia política de lo que generalmente es denominado "sociedad civil" (Mouffe, 2014).

Recuperar, entonces, las voces de los sujetos de la ciudad -incluidas las de la Asociación Pequeño Teatro y la de Serendipia teatro de la Corporación RVP- resulta necesario para que la interlocución, relación y análisis de los conceptos aquí explorados tenga en cuenta las diferentes aristas de la pluralidad que encarna el ecosistema cultural en la ciudad de Medellín y los impactos del teatro como espacio de congregación, reflejo y reflexión social y personal.

### 3.2 Montemos una obra

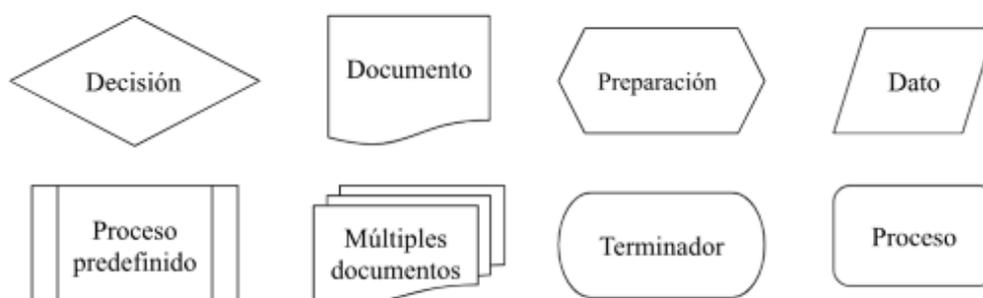
“<<Todo eso lo hemos oído ya antes>>, es la exclamación que se escucha cada vez que una obra teatral expone problemas "sociales". Claro que lo hemos oído. Pero no hemos hecho caso al consejo. Nuestros escenarios están todavía llenos de mezquinos esnobismos y volubles aceptaciones; y todavía seguimos juzgando a las piezas teatrales de la misma manera que si un crítico no necesitase otros atributos que un oído atento a una frase bien dicha, un buen ojo para una representación bien realizada y una absoluta ausencia de convicciones”. (Tynan, s.f., p. 6).

Cuando se toma la decisión de montar una obra de teatro se da inicio a un proceso que implica la disposición no solo de los-as actores-actrices y el-la director-a, sino también de los textos, espacios, redes de apoyo y hasta del público. En este entramado de interacciones se podría identificar cómo el teatro trasciende la escenificación, así como reconocer los procesos socioculturales complejos que puede suscitar en su desarrollo como sistema particular. Quisiera resaltar, teniendo en cuenta que los códigos culturales basados en las emociones construidas socialmente son parte fundante de la creación en las artes escénicas, la advertencia que expone Clifford Geertz (1994) en relación a la diferencia que reside entre estudiar para exponer la estructura de la obra de arte y para dar testimonio de su impacto, entendiendo que “tales signos y símbolos, tales vehículos del significado, desempeñan un importante papel en la vida de una sociedad” (p. 144). Lo anterior aporta a la razón de ser de la búsqueda que se realizó en este texto, en procura de una aproximación al teatro en su complejidad, entendiendo que, desde su conformación, discurso como asociación, procesos de creación, formación y los sujetos que lo habitan, se pueden analizar a la luz de las emociones políticas interacciones profundamente arraigadas en nuestra cultura, en tanto que:

Si existe un punto en común, reside en el hecho de que parece que ciertas actividades están específicamente diseñadas en todas partes para demostrar que las ideas son visibles, audibles y —se necesita acuñar una palabra en este punto— tangibles, que pueden ser proyectadas en formas donde los sentidos, y a través de los sentidos las emociones, puedan aplicarse reflexivamente” (Geertz, 1994, p.146).

En ese sentido resulta relevante, en un primer momento, describir el proceso de montaje a partir de las conversaciones con los miembros de la Asociación Pequeño Teatro de Medellín y el grupo Serendipia de la Corporación Social y Cultural Robledo Venga Parchemos. En ambos casos identifiqué una secuencia básica que se va particularizando en uno u otro elemento según sea el contexto, pero que mantiene las principales actividades/subprocesos en común. A continuación, presento un diagrama que busca representar de forma gráfica el proceso básico de montaje de mis estudios de caso. Para la construcción de este diagrama se tuvieron en cuenta las convenciones consignadas en la **Figura 5**:

**Figura 5**  
*Formas de referencia de un flujograma y su significado*



Con esta construcción busco mapear los elementos, acciones y condicionantes que pueden presentar ambos grupos en el proceso básico de montaje y escenificación de una obra de teatro. En primer lugar, observamos la decisión que lleva a tres procesos que considero como

predefinidos: montaje, presentación y escenificación. En los siguientes niveles del diagrama se ubican los documentos, momentos de preparación, decisiones, datos y terminadores que van particularizando la experiencia del proceso según sea el caso.

**Figura 6**  
*Proceso de montaje y escenificación de una obra de teatro*



### 3.3 Asociación Pequeño Teatro de Medellín.

Como se ve en el diagrama, algunos subprocesos están determinados por condiciones o decisiones particulares del grupo y son esas formas específicas de transitar la secuencia de montaje las que dotan de sentidos complejos el ejercicio artístico y la escenificación. Encontré, entonces, que en grupos con la trayectoria del Pequeño Teatro decidir montar una obra es un asunto que casi se da por hecho, pues como bien lo menciona Camilo Saldarriaga Henao, miembro de la junta directiva, actor de planta y profesor de la escuela, “la gente ya sabe que aquí hay teatro de miércoles a sábado a las 7:30 de la noche. [Sabe] que somos un equipo de 30 actores dedicados al arte desde la práctica, la docencia, el pensamiento y que hacemos obras porque queremos que el público sienta algo” (C. Saldarriaga, comunicación personal, 2 de septiembre, 2022). Este reconocimiento se ha construido durante más de 45 años no solo con el público, sino también con el equipo de actores-actrices, docentes, personal administrativo y de planta que en la asociación encuentran un lugar para la formación, enseñanza y la empleabilidad. Con esta necesidad constante de producción teatral la junta directiva del Pequeño Teatro despliega su repertorio de teatro clásico, contemporáneo, colombiano y académico además de abrir espacios en la programación para grupos de teatro invitados, conciertos y demás representaciones artísticas que permitan satisfacer la demanda de su público y de la agenda de la ciudad (**Figura 7**). Para ello la Asociación Pequeño Teatro cuenta con una casa patrimonial, un edificio con 4 salones y 2 salas de teatro:

1. La sala Tomás Carrasquilla que tiene 78 butacas, cámara negra, cámara blanca, camerino y tras escena, equipo de iluminación, consola de 8 canales y 2 cabinas de sonido (Pequeño Teatro 2021).
2. La sala Rodrigo Saldarriaga, abierta desde 1994 y remodelada en 2016 al ganar, en la línea de dotación, la convocatoria de la Ley del Espectáculo Público. Esta sala es una caja negra creada bajo el concepto de teatro total con graderías

móviles que permiten el diseño de múltiples posibilidades escenográficas, según las necesidades del espectáculo. Cuenta con 450 butaca, tramoya superior, sistema de poleas varias, sótano y foso, tramoya inferior, equipo de iluminación, consola de sonido de 10 canales, 2 cabinas de sonido activas, 2 cabinas pasivas, 2 Video beam y 2 pianos, uno de cola y otro vertical (Pequeño Teatro, 2021).

**Figura 7**

*Casa llena febrero de 2023*



Es decir que, en una noche de viernes o sábado, que son los días que frecuentemente logran salas llenas, el teatro recibe alrededor de 530 espectadores, tanto como a los-as estudiantes de la escuela y los talleres, y los-as clientes del café. Así entonces, la selección de dicha programación requiere de una proyección anticipada y cuidadosa, pues los procesos de montaje de cada obra requieren entre cinco y seis meses, algunas, las más recientes o que son producto de procesos como laboratorios de creación colectiva, pueden requerir incluso un año de preparación (como lo fue la obra “Las Formas de la Distancia”, proyecto ganador de la Beca de Creación Teatral de Gran Formato del Programa Nacional de Estímulos 2021 del Ministerio

de Cultura). Además de esto, se tienen en cuenta otros aspectos como las búsquedas artísticas de los-as directores-as, las demandas del contexto y una pregunta transversal sobre la intención comunicativa del grupo:

Nosotros tenemos en cuenta el momento que se está viviendo en la ciudad, el país o el mundo. Porque cuando uno monta una obra siempre hay una preguntarse ¿Qué quiero decir yo con esta obra? ¿Cuál es mi intención? ¿Qué es lo que me mueve o me motiva a presentar, a estudiar? ¿Por qué es importante? (...) ¿Qué quiere decir? ¿Sobre qué nos queremos manifestar o sobre qué queremos llamar la atención? [También está la pregunta por] cosas que creemos que el público necesita ver, que nosotros quisiéramos que el público viera y entendiera. Entonces es todo eso combinado y la búsqueda artística que tengan aquí los directores. (C. Saldarriaga, comunicación personal, 02 de septiembre, 2022).

Un ejemplo de estas intenciones y búsquedas de conexión con agendas más amplias puede ser la programación del mes de mayo del año 2023, cuyo título era: “¡Mayo, mes de madres en #LaCasaDeTodos!”. Entre el 03 y el 20 de dicho mes se programaron en ambas salas obras cuyo contenido está relacionado a la maternidad, a posibles formas de la vida en el hogar, los afectos y las relaciones. Además, para el 16 de mayo, el teatro preparó una función especial con artistas invitados y un homenaje a las madres. Los siguientes días del mes se abrió espacio para grupos invitados, uno local y uno nacional, con propuestas en relación a la memoria como acto de amor y al homenaje de dos poetas. Adicionalmente, se comenzó a generar expectativa para una presentación musical que se realizaría en el siguiente mes (**Figura 8**):

1. Mayo 03 al 20 - miércoles a sábado – 7:30 p.m.

### **LA CASA DE BERNARDA ALBA**

Drama de Federico García Lorca

Copy: La casa un universo paralelo donde ellas están encerradas; cada una lleva un infierno por dentro y su encierro es el crisol donde se agitan las pasiones reprimidas.

Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=uhrptkPrCM>

2. Mayo 03 al 20 - miércoles a sábado – 7:30 p.m.

### **MADRE SUSTITUTA**

Versión libre de la obra Casa Matriz de Diana Raznovich

Copy: En una época de tantas carencias afectivas que suplimos comprando lo que nos falta ¿sería posible comprar o alquilar una madre? Trailer:

<https://youtu.be/7D9uBPcbFB0>

ARTISTAS INVITADOS:

3. Mayo 16 - martes – 7:30 p.m.

### **SIGNO VITAL TEATRO Y MEMORIA + Dueto Alma Latina**

#### **Mama Mía**

#Comedia de Ruderico Salazar

Copy: Noviazgos, matrimonios, espantos, cantaletas, fiaos, fiestas y rezos

Homenaje a las madres

Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=pPDyJADph7A>

4. ESPERA EN JUNIO:

Junio 25 - domingo – 5:00 p.m.

### **YASMIN OCCHIUZZI EN CONCIERTO**

Cantautora argentina -Un viaje por Latinoamérica

Copy: Una experiencia sonora; un viaje por Latinoamérica, por los paisajes y los colores que la recubren. Es el punto de encuentro de la cultura popular milenaria con arreglos

modernos y alegres, con aire de celebración. Descubre su música aquí:

<https://www.youtube.com/channel/UCvkINKnlTrCbqmlLoMUJybQ>

**Figura 8**  
Programación mayo 2023

## PROGRAMACIÓN MAYO

**MADRE SUSTITUTA**  
En medio de tantas carencias afectivas  
¿Sería posible comprar o alquilar una madre?

Mayo 03 al 20  
(miércoles a sábado)  
7:30 p.m.

Variedad libre de la obra Casa María de Blas Rivas de  
Dirección: Roderico Salazar

**La Casa de Bernarda Alba**  
Su encierro es el crisol donde se agitan sus pasiones reprimidas;  
un universo donde cada una lleva un infierno por dentro

Mayo 03 al 20  
(miércoles a sábado)  
7:30 p.m.

Viernes 19  
8:00 p.m.  
Función de Salvo Alercias

Drama de Federico García Lorca  
Dirección: Mariana Nájera

**Mama mía**  
Noviazgos, matrimonios, espantos, cantalelas, fiasos,  
fiestas y rezos; un homenaje a las madres

Mayo 18 (Martes)  
8:30 p.m.  
Única función

Comedia escrita y dirigida por:  
Roderico Salazar

\* Buena ALMA LATINA

**MIENTRAS EL CIELO SE ESCONDE**  
"Hablar sobre la memoria de Colombia  
es un gran acto de amor"

Mayo 24 al 27  
(miércoles a sábado)  
7:30 p.m.

Radioteatro clásico  
Recreación y dirección:  
Folgar Álvarez

**La Casa de Guadua**  
Un homenaje a dos poetas que escriben  
su historia de amor, la separación y la soledad

Mayo 24 al 27  
(miércoles a sábado)  
7:30 p.m.

Drama de Asselmo Parra  
Dirección:  
Augusto Strada Buitrago

**YASMIN OCCHIUZZI**  
CANTA TANGO Y ALGO MÁS...  
CANTAUTORA ARGENTINA

DOMINGO 25 DE JUNIO - 5:00 P.M.

Adquiere anticipadamente tus boletas en Taquilla, Bibliometros o en [www.pequenoteatro.com](http://www.pequenoteatro.com)

Adquiere anticipadamente tus boletas en  
Taquilla, Bibliometros o en [www.pequenoteatro.com](http://www.pequenoteatro.com)

Proyecto beneficiado,  
Convocatorias de Fomento y Estímulos  
para el Arte y la Cultura 2023,  
Secretaría de Cultura Ciudadana  
de Medellín

Alcaldía de Medellín  
Oficina de  
Ciencia, Tecnología e Innovación

Nota. Fuente Archivo Pequeño Teatro <https://www.facebook.com/pequenoteatrode Medellin/photos>

Vemos entonces cómo el teatro es lugar para conversaciones amplias, celebraciones abiertas e invitaciones permanentes a la congregación de todo tipo de público. En el mes de mayo de 2023 es la agenda social, con la celebración del día de la madre, la que direcciona la oferta y la intención comunicativa del grupo, que con su amplia trayectoria y su cuantioso elenco se permite poner en escena diversas representaciones sobre un mismo tema: la maternidad. Permite ver además que su agenda está pensada para que el Pequeño Teatro pueda ser efectivamente #LaCasaDeTodos, convocando a la ciudadanía a vivir en el teatro una de las celebraciones más importantes para la cultura popular del país<sup>1</sup> sin dejar de lado otros temas que por tradición la Asociación trabaja como la memoria, la poesía, el amor, la soledad o la música. Este proceso de articular el arte con la realidad, me remonta a los planteamientos de la filósofa Martha Nussbaum, cuando menciona que las obras de arte no tienen la posibilidad de ser emocionalmente neutros, pues a la hora de su creación o planeación se disponen de un modo concreto, descartando cualquier otro, definiendo además si han de tener un tipo de impacto emocional, para que cuando el público se acerque a estos productos artísticos puedan ser movilizadо entorno a la invitación que la obra ofrece.

Como ya mencioné anteriormente, desde 2002, el Pequeño Teatro adoptó la modalidad de “entrada libre con aporte voluntario” que hace parte de una estrategia para contribuir a la formación de públicos a través de la promoción de la valoración consciente de las artes, “pero principalmente en puerta de acceso a las manifestaciones del arte abierta para todos los públicos” (Pequeño Teatro, 2022). La estrategia tradicional consiste en que las personas se acerquen a la taquilla del teatro o a uno de los más de 30 puntos de distribución, soliciten la(s) entrada(s) a la(s) obra(s) que le interese(n) en la fecha deseada, posteriormente se acerquen al teatro y den su aporte económico al salir de la función en los sombreros que son sostenidos por

---

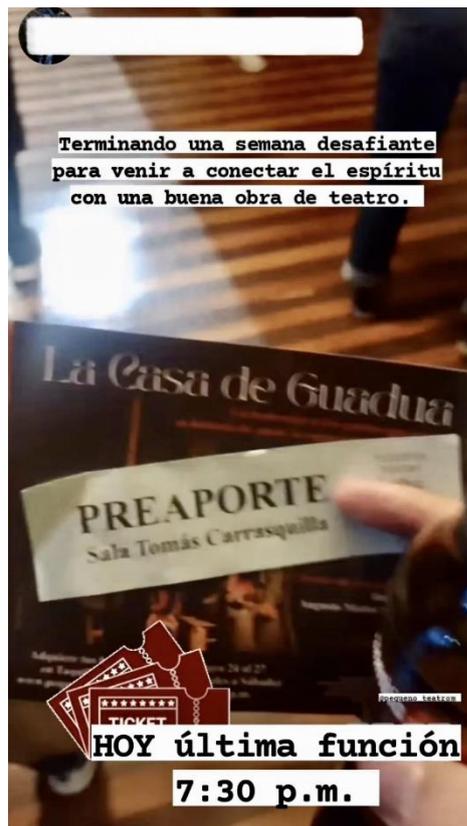
<sup>1</sup> Oficializada a través del decreto 748 de 1926 por el presidente Pedro Nel Ospina y el ministro de Instrucción y Salubridad Públicas, José Ignacio Vernaza.

---

los-as actores-actrices o el-la director-a, posterior al discurso de explicación de la modalidad que se da al terminar cada función; en este espacio de cierre también se hace cuña a la importancia del voz a voz para ampliar el alcance del teatro y se recuerda la programación mensual. La Asociación cada mes imprime afiches con la programación que circulan en distintos teatros, bibliotecas, centros culturales, sistemas de transporte masivo, entre otros; además de promocionar sus eventos a través de sus redes sociales que suman, en conjunto (Facebook, Twitter, Instagram) a mediados de 2023, un aproximado de 79.000 seguidores (cifra que podemos relacionar a los-as 70.000 espectadores que, como se mencionaba anteriormente, recibe cada año). Aproximadamente desde 2021 hay una nueva modalidad de distribución virtual de boletería realizada a través de la plataforma eTicketaBlanca (“pequeño teatro” | Resultados de la búsqueda | eTicketaBlanca.com) bajo la modalidad de “pre-aporte”, en el que las personas pagan su ingreso en la página web y al salir de la función depositan en el sombrero un ticket que evidencia su aporte previo a la obra. (**Figura 9**).

**Figura 9**

*Re-post de historia de Instagram, espectador con peaporte*



Nota. Fuente Archivo Pequeño Teatro <https://www.facebook.com/pequenoteatrodemedellin/photos>

De miércoles a sábado, el Pequeño Teatro recibe a su público en el patio con palmeras patrimoniales que conecta el café con las dos salas. En este lugar que es de espera y encuentro, se disponen exposiciones de pintura, fotografía, poesía e incluso se agendan -desde el café- espacios musicales para disfrutar posterior a las obras. También está a disposición la biblioteca para leer o comprar, se le abre espacio a colegas para presentar sus producciones como el show de marionetas o emprendimientos de títeres, bordados, etcétera.

**Figura 10***Exposición de arte, obras, febrero 2023***Figura 11***Exposición de arte, afiche, febrero 2023*

**Figura 12**

*Caja de marionetas, Tienda De Dramaturgia, Obra, febrero 2023*

**Figura 13**

*Exposición de emprendimientos, febrero 2023*



A la programación de Pequeño Teatro se puede acceder entonces desde muchos lugares, su oferta es continua, variada y recordada; su localización central, su modalidad de acceso a las obras y la búsqueda constante de conectar con las agendas de ciudad invita a todo tipo de público a acercarse al arte y a reconocer en un mismo sitio la posibilidad de diversas formas para el encuentro y la congregación. Desde el 2002 se realiza una exposición sobre la importancia de retribuir a los-as artistas por su trabajo, se contextualiza sobre la obra y en algunas ocasiones el público tiene la oportunidad de retroalimentar lo vivido o de solicitar espacios de conversación con el elenco y el-la director-a, en el que la percepción de los-as espectadores-as interpela la intención comunicativa de la obra o cuestiona las decisiones que se tomaron para construirla (**Figura 14, Figura 15**). Cuando esta conversación ampliada no ocurre, el público aun así tiene la oportunidad de interactuar con quienes ha visto en escena, pues son ellos-as los-as encargados-as de recibir el aporte voluntario y despedir a las personas de la sala. La Asociación Pequeño Teatro, entonces, durante sus más de cuarenta años de historia ha consolidado estrategias para invitar a sus visitantes a encontrarse en #LaCasaDeTodos y habitar sus espacios como un miembro más, que es bienllegado-a desde su diversidad y es convocado a volver, a permanecer.

#### **Figura 14**

*Conversatorio con estudiantes de la Facultad de Derecho de la Universidad de Antioquia y público general posterior a la presentación de obra “La Guandoca” de Gilberto Martínez, mayo de 2023*



**Figura 15**

*Conversatorio con estudiantes de la Facultad de Derecho de la Universidad de Antioquia y público general posterior a la presentación de obra “La Guandoca” de Gilberto Martínez, mayo de 2023*

**3.4 Serendipia Teatro de la Corporación Social y Cultural Robledo Venga Parchemos.**

Por otra parte, me encuentro con la experiencia del grupo Serendipia, cuya actividad ha estado enmarcada en la ejecución de la Corporación Social y Cultural Robledo Venga Parchemos. Si bien la corporación tiene una agenda de acciones de intervención y una oferta definida que guía su gestión, su enfoque misional no está direccionado a la producción teatral, por lo que no es extraño notar que a 2023 no haya una parrilla de programación de artes escénicas agendada. Serendipia tiene su primera temporada en julio de 2021, con la obra “Caricias” de Sergi Belbel, producto de un proceso formativo que se financió con recursos que la Corporación gana a partir de una convocatoria de estímulos de Presupuesto Participativo y decide invertirlos en el semillero de teatro.

Aquí resulta importante apuntar que Serendipia no es la primera experiencia en relación al teatro que se da en la Corporación RVP, la exploración por las artes escénicas se da a partir de 2015 como una “apuesta por tener un rol social y no de hacer teatro porque es bonito” (Marcos, comunicación personal, 9 de septiembre, 2022), posteriormente en 2016 la corporación comenzó a participar del “Festival de arte a la esquina y la vereda”, al año siguiente consolida su primer montaje “En vez de lluvia” y en 2018 sus integrantes continuaban convocando a espacios formativos dirigidos por ellos-as mismos:

Ya llevaba dos añitos de haber hecho teatro y algo importante: que era en la calle. Yo creo que la calle lo pule a uno duro. Enfrentarse a todo ese público, a la bulla... eso lo hace muy consciente de usted, de su voz, de su cuerpo, de su intención, de todo. [Entonces] empecé a tener la experticia de qué es lo que yo sé, cómo lo organizo y cómo se lo enseño a alguien más. (Marcos, comunicación personal, 9 de septiembre, 2022).

Por esa época la Corporación sufre de un robo interno y es donde comienzan a organizar administrativamente la gestión del grupo, se cambiaron de sede y es allí donde, entre Marcos y Daniel, crearon un teatro-sala en el que improvisaron caja negra, telón y luces para seguir “jugando”; sin embargo, no es hasta principios de 2021 que el grupo de teatro comienza a establecerse y a crecer, hasta llegar a tener temporadas agregadas a presentar en el teatro-sala, un grupo base y un semillero (**Figura 16**).

**Figura 16**

Foto con público en la salateatro, *Caricias* 2021



La dramaturgia de *Caricias*, en un principio, se propone como elemento pedagógico para los ejercicios de clase y la consolidación de pequeños cuadros que se mostrarían en el evento, en junio de 2021, de muestras finales que hacía parte del programa de estímulos (**Figura 17**), sin embargo, los-as participantes comenzaron a apropiarse cada vez más de la obra, sus historias y personajes, hasta manifestarle a los directores una necesidad colectiva de poner en la esfera pública, en el barrio, los temas que la obra abordaba: el incesto, la homosexualidad, la habitancia en calle, la niñez, la vejez, la soledad, el maltrato y la muerte.

La verdad por eso nace el nombre: Serendipia. Es un hallazgo que no se esperaba. El ejercicio de *Caricias* empezó como una lectura dramática, o sea, no queríamos montar *Caricias*, lo que se quería era empezar a relacionarnos con el guion y el aprendizaje del guion y trabajar en la construcción de un cuerpo, pero no se pensaba en un montaje. (Marcos, comunicación personal, 9 de septiembre, 2022).

Es decir, “se utiliza en un principio como un ejercicio escénico y (...) la obra empezó a tener mucha acogida con los participantes y decidimos montarla como nuestra primera obra” (S. Cárdenas, comunicación personal, 7 de septiembre, 2022).

### Figura 17

*Muestras finales, programa de estímulos junio 2021*



Las presentaciones de la obra se extienden hasta agosto de 2021 debido a que corporaciones aliadas comienzan a invitar al grupo a presentarse en sus salas de teatro o gracias a la gestión en red que los directores hacían, lo que permitió a Serendipia posicionarse como un grupo de teatro comunitario efectivo y movilizador de la escena sociocultural del noroccidente de la ciudad. Para finales de ese año, el grupo contaba con un elenco de diez a quince personas, una red de teatros y corporaciones comunitarias aliadas, un espacio continuo de formación y

una gestión de recursos de creación que alimentaba la continuidad del proceso. Como consecuencia, en diciembre de 2021 se inicia con el montaje de la segunda obra del grupo: “Reminiscencias: Recuerdos de mujeres casi olvidadas”, ganadora del estímulo de arte comunitario “Teatro para el barrio” del Ministerio Nacional de Cultura.

### Figura 18

*Ensayo Reminiscencias, 2021*



*Nota.* Fuente archivo RVP <https://www.instagram.com/robledovengap/?igshid=MzRIODBiNWFIZA%3D%3D>

Como puede verse en la descripción de la **Figura 18**, la formación en fundamentos y técnicas necesarias para la construcción escénica era parte esencial de la disposición de los recursos del estímulo; este recurso también le permitió al grupo construir una escenografía transportable, adquirir vestuarios y solventar algunos gastos de transporte y alimentación necesarios para la movilidad de la obra en diversos escenarios de la ciudad (**Figura 19**). *Reminiscencias* se presenta nuevamente en los teatros aliados del grupo (Ziruma, Poltriarte, T-Asembro, Galeón, Clorofila Taller, La Polilla, entre otros), en el teatro-sala y en el Parque La Batea en la Lunada Artística y Cultural que cada año hace la Corporación.

**Figura 19**

*Reminiscencias, sesión de fotos para divulgación de la obra, enero 2022*



*Nota.* Fuente Archivo RVP <https://www.facebook.com/comunicacionesRVP/photos>

Desde su primera temporada, Serendipia Teatro tenía claro que sus presentaciones estarían sujetas a la disponibilidad del teatro-sala de la Corporación RVP y de las invitaciones/gestiones para presentar en otros escenarios de la ciudad, así como de la capacidad que tenía el grupo para presentar la obra, teniendo en cuenta que el elenco era apenas justo para cada presentación o que cada movimiento de escenario implicaba además auxilios de transporte para el elenco, transporte de escenografía, alimentación y demás asuntos logísticos que muchas veces ni el grupo ni la Corporación tenían como costear. De igual manera, la convocatoria era 100% autogestionada y estaba dirigida además a los públicos focales de cada escenario que se visitaba, por ejemplo, si la temporada se realizaría en Robledo lo más común era que los-as espectadores fueran amigos-as, familiares y vecinos-as del elenco o la corporación (y esta dinámica se replicaba en los demás teatros o corporaciones). Así pues, la convocatoria dependía

del voz a voz y del alcance que se lograra a partir de las publicaciones de las redes de la Corporación RVP y la corporación aliada para la temporada.

Al cerrar la temporada de Reminiscencias, a mediados de 2022, la Corporación y el grupo continuaron convocando al espacio de formación y continuaron dándose los talleres del semillero; sin embargo, el elenco o grupo base comenzó a desagregarse y cada vez fue más difícil llegar a un siguiente montaje. En este tiempo, además, los directores iniciales fueron desarticulando del proceso y eso debilitó aún más a Serendipia. A hoy, la Corporación Social y Cultural Robledo Venga Parchemos conserva el nombre de Serendipia para identificar sus procesos de teatro y continúa proponiendo espacios de creación teatral a través del semillero y la “Escuela barrial de artes” (**Figura 20, Figura 21**), a pesar de que ya no se cuente con un elenco base y la programación de presentaciones teatrales.

## Figura 20

### *Escuela Barrial de Artes 2022*



*Nota.* Fuente Archivo RVP <https://www.facebook.com/comunicacionesRVP/>

**Figura 21***Laboratorio Comunitario de artes 2023*

*Nota.* Fuente Archivo RVP <https://www.facebook.com/comunicacionesRVP/>

En el próximo capítulo busco abordar más a fondo el papel de las emociones políticas en el ejercicio artístico y de gestión de cada una de estas experiencias teatrales. Puede verse desde este punto cómo los puntos de enunciación de cada sujeto social -entendidos también como asociaciones y corporaciones- matizan la experiencia de su quehacer, la posición que decide tomar ante la ciudad y las formas que va adoptando su intención comunicativa en tanto busca un ideal u otro. En común encontramos que existe, así como plantea Nussbaum, la “necesidad de tocar los corazones de la ciudadanía y de inspirar deliberadamente unas emociones fuertes dirigidas hacia la labor común” (2014, p.15) para movilizar a quienes interactúan con las puestas en escena a las preguntas, confrontaciones o esperanzas que cada grupo artístico está buscando comunicar, defender o representar.

## CAPÍTULO IV

### 4.1 Discusión y comentarios finales

“Necesitamos reponer nuestra fuerza espiritual; necesitamos luchar contra la apatía, el letargo, el pesimismo, la avaricia y el desprecio por el mundo en que vivimos, el planeta en el que vivimos. El teatro tiene un papel, un papel noble, el de energizar y movilizar a la humanidad para levantarse de su descenso al abismo” (Nadeem, 2020).

A lo largo de este texto, he buscado abordar los temas que me permiten acercarme a la hipótesis que dio origen a esta investigación: la participación de las emociones políticas en el ejercicio artístico y de gestión de los teatros de la ciudad. Tomo como estudios de caso dos experiencias teatrales, que más allá de su cercanía en mi proceso, representan formas de vivir el teatro y la creación artística en Medellín. Por un lado, la Asociación Pequeño Teatro de Medellín ubicada en el centro de la ciudad, que habita una casa patrimonial con una capacidad instalada para más de 530 espectadores y con sus 49 años de constitución, es un acercamiento a la trayectoria del teatro nacional que surge en el primer tercio del siglo XX y se consolida a mediados del siglo pasado con el Nuevo Teatro Colombiano, es decir, nos acerca a un teatro con tradición, posición e incidencia en el ecosistema artístico y cultural. Por otra parte, está el grupo Serendipia Teatro de la Corporación Social y Cultural Robledo Venga Parchemos, constituido de manera mucho más sólida entre 2021 y 2022, que se desenvuelve en los espacios comunitarios de los barrios de la ciudad y se nutre de las efervescencias propias de un deseo de cambio para con el territorio; un teatro que congrega a sus participantes al juego, a la exploración, la creación, el movimiento y a la conversación continua sobre su realidad local e imaginada

Para fundamentar la hipótesis central de este trabajo, reconozco que hay varias esferas de interacción a tener en cuenta: la ciudad, como escenario contextual y determinante; el arte y específicamente el teatro, como espacio de manifestación de las comprensiones que tienen las personas sobre el modo en el que son las cosas, de los posibles anhelos para con ese ordenamiento y de movilización de sentidos; y las personas y comunidades que son quienes, en últimas, dan vida a estos procesos y evalúan el mundo según sus particularidades. Estos niveles de interacción, me llevan nuevamente al planteamiento del sociólogo mexicano Rogelio Luna Zamora, que reconoce a las emociones como emergentes de creaciones colectivas a partir de tres procesos sociales que ligan la estructura social con la experiencia y conductas emocionales de los individuos: el proceso de diferenciación, que permite distinguir en su lenguaje y conducta social una emoción dentro de muchos otros tipos; la socialización, en la que las personas aprenden a sentir, a atender, a expresar y reconocer la particular emoción identificada en su grupo social; y con ello se afianza, finalmente, al proceso de manejo o regulación tanto de la expresión como del sentimiento mismo, de acuerdo a las normas de cada contexto (2010, p.26).

Llegar a ser parte de un proceso relacionado a las artes escénicas puede representar para las personas una exploración, en gran medida transformadora, en relación con las distinciones propias del sentimiento, la forma en la que proyecta en el mundo esa sensibilidad y las posibilidades que desde allí se gestan para vivir en el medio social. Sebastián Cárdenas, antes director de Serendipia teatro, describe que desde niño tuvo muchas cosas que decir y no entendía como habitarlas, así como tampoco entendía cómo habitarse, entonces, los procesos de distinción y manejo de las emociones encuentra un lugar desde lo colectivo en el que el arte es el medio. Menciona Sebastián: “siento que el teatro para mí ha sido una exploración de mí mismo, de mi cuerpo y mi mente. Siento que el teatro me permitió llegar a lugares muy recónditos de mí mismo” (S. Cárdenas, comunicación personal, 7 de septiembre, 2022). Así mismo los procesos artísticos permiten desarrollar ampliamente la socialización que menciona

Rogelio Luna Zamora, no sólo de las emociones sino también de las identidades políticas de quienes participan. Marcos, por ejemplo, describe que llega al teatro buscando acercarse a elementos constitutivos del cine, como lo es la actuación, pero reconociendo que “un muchacho de estrato 2 recién salido del colegio no es que tenga muchas oportunidades de ir a academias ni nada, entonces lo buscaba en espacios públicos, bibliotecas públicas” (Marcos, comunicación personal, 9 de septiembre, 2022). Esta búsqueda lo llevó a Robledo Venga Parchemos, donde encontró un lugar no sólo para sus búsquedas profesionales, sino también para sus cuestionamientos con relación a las situaciones de inequidad y violencia que vivía en su barrio:

Sabemos que a uno se le viene a la cabeza la imagen del teatro y uno se imagina como Shakespeare y esa mierda. Pero digamos que cuando subo aquí [a la sede de la Corporación], ya para adquirir ese conocimiento actoral que quería para hacer cine, me encuentro con una cosa que dicen dizque el teatro del oprimido y teatro hecho en la calle, pues era teatro en la mitad del parque con muchos transeúntes viendo. Entonces seguí cayendo, vi que esto tenía una connotación muy política. Toda esta línea de teatro del oprimido lo que buscan es una construcción de paz, una regeneración de los tejidos sociales y que el teatro sirva como herramienta en pro de lo social. Yo siempre fui muy disidente, muy contracorriente, muchas cosas me fastidiaban y decía que el barrio no está bien, no está bien que maten gente, no está bien que haya combos, esas cosas no tienen por qué pasar. Entonces, empecé a confluir con esas ideas y con el teatro, pero no en el teatro como técnica, sino que lo que me llamaba más la atención era el teatro como herramienta. El teatro no era solo para decir: soy actor y hago cosas muy chimbas, sino que el teatro me acercaba a cosas que yo desconocía de mí, que desconocía de los otros y que desconocía del territorio. (Marcos, comunicación personal, 9 de septiembre, 2022).

---

Es así, como el teatro se convierte en el medio, o la herramienta como menciona Marcos, para que sus integrantes distingan arquetipos, que son micro-conceptos de la estructura social que describen relaciones y patrones interactivos que son típicos y estables (Luna, 2010, p. 27), y los usen para detectar emociones, movilizaciones y propuestas respecto a sus vidas y contextos. De igual forma ocurre con los integrantes del Pequeño Teatro que aportaron a esta investigación: por un lado está Andrés Moure, director académico, docente, actor y director del grupo, quién viene de tradición familiar artística y continuó el legado teatral porque solo en ese camino pudo encontrar el movimiento que tanto anhelaba y porque el escenario es “el único lugar donde realmente estoy seguro, soy yo el que maneja el mundo de alguna manera” (Moure, comunicación personal, 2 de septiembre, 2022). Por otro lado, está Camilo, quien más allá de la escena, reconoce en la asociación una posibilidad de encuentro, de creación y de posibilidad de crear mundos alternos a la “normalidad” con sus colegas y estudiantes: “en el teatro yo encontré como la salvación a mi vida: espiritualmente emocionalmente y encontré como un espacio en el que puedo hacer muchas otras personas, que puedo encontrar cosas que no encuentro por fuera” (Camilo Saldarriaga, comunicación personal, 2 de septiembre, 2022). Con esto, encuentro entonces un papel determinante de las emociones en los procesos de inserción de una persona al teatro y la incidencia que esa participación tiene en la construcción de sus identidades políticas, toda vez que:

Las emociones se originan a partir de, y son parte constitutiva de la interacción con el entorno social, en tanto las emociones más allá de involucrar signos gestuales y/o corporales. Las emociones son vocablos (conceptos) que conllevan significados y sentidos intersubjetivos; por medio de ellas denotamos y designamos lo que sentimos y pensamos (Luna, 2010, p. 28).

A propósito de estas construcciones identitarias en ámbitos colectivos, una de las preguntas que me hacía al iniciar la investigación tuvo que ver con los procesos de gestión del teatro, y en esa línea, por las motivaciones que yacen en los procesos de fundación de los grupos teatrales. Por un lado, y como ya se ha mencionado en varias ocasiones, la Asociación Pequeño Teatro de Medellín, es el grupo de la ciudad con más trayectoria, y que, según su reseña histórica, nace con el interés de profesionalizar una actividad que había sido, hasta ese momento, sólo una afición (Pequeño Teatro, s.f., párr. 1). La Asociación toma su nombre de la denominación que recibió el drama después de ser definida la ópera como el “El Gran Teatro”, además de ser un homenaje al grupo que condujo Konstantin Stanislavsky y al *Piccolo Teatro Di Milano*, dirigido por Giorgio Strehler (Pequeño Teatro, s.f., párr. 4). En su nacimiento, el grupo estaba inmerso en un contexto de ebullición juvenil, como mencionamos hace algunos apartados en palabras de Rodrigo Saldarriaga, en una ciudad enfocada en el aumento de su economía y absolutamente apática a esos nuevos movimientos, al arte y al teatro en particular. Como contra, en su acta de constitución los-as fundadores-as de este grupo declararon que “la Asociación Pequeño Teatro de Medellín será una entidad cultural sin ánimo de lucro que realizará una vasta labor cultural y artística en general y teatral en particular que corresponda al reflejo en todo orden a los conflictos del hombre con la sociedad” (Pequeño Teatro, 1976, p. 3).

Más allá entonces de la profesionalización del quehacer de sus integrantes, el Pequeño Teatro propone una apuesta de creación que busca hablar de/con/para la sociedad y una de las materializaciones más visibles de esta apuesta es la entrada libre con aporte voluntario, como la puerta de acceso que abre la asociación para que las manifestaciones del arte estuvieran disponibles para todos los públicos. Este cambio, comenta Moure, que le permitió al teatro pasar de contar con diez mil espectadores al año, a sumar entre sesenta y setenta mil, como también posicionarse de forma distintiva en el ecosistema artístico y cultural. Esta apuesta surge del

cuestionamiento que se hace el grupo en tanto en sus 28 años de trayectoria no habían logrado consolidar un público, resolvieron entonces que: “los pueblos de Antioquia y de Colombia se mueven alrededor de la casa de la cultura, y Medellín está más cerca de parecerse a un pueblo colombiano que a Nueva York, entonces convirtamos al Pequeño Teatro en la Casa de la Cultura de Medellín” (Moure, comunicación personal, 2 de septiembre, 2022). Y funcionó, la visión romántica, como lo llama Andrés Moure, de volver al Pequeño Teatro en la casa de la cultura de la ciudad, pues se materializa hoy en el proyecto cultural llamado #LaCasaDeTodos que puede recibir, en sus ahora dos salas, más de quinientos espectadores cuatro veces a la semana de diciembre a diciembre.

Si bien Medellín ganó una casa para todos, en la que los accesos no estaban definidos según la capacidad adquisitiva y el teatro comenzó a desarrollar un reto permanente de formación de públicos en torno a la valoración de las artes, también comenzó un nuevo relacionamiento con el gremio teatral de la ciudad que, en palabras de Moure, “no vio con muy buenos ojos” la apuesta de entrada libre con aporte voluntario pues consideraban que se estaba sumando a la precarización de la profesión:

Algún colega dijo alguna vez que con las 450 personas que entraban al Pequeño Teatro no se hacía el cerebro de un celador. Algún otro colega dijo alguna vez que Pequeño Teatro y Rodrigo Saldarriaga se habían cagado en el negocio del teatro en Medellín (Moure, comunicación personal, 2 de septiembre, 2022).

Andrés comenta que para el Pequeño Teatro estas acusaciones fueron indignantes en tanto la asociación no estaba operando bajo lógicas mercantiles de su quehacer, por el contrario, buscaban apelar a su independencia para crear estrategias que les permitiera alcanzar un espectro más amplio. Es aquí donde la asociación comienza a tomar más distancias a la hora de

agremiarse de forma amplia en el ecosistema artístico de la ciudad, su visión se diversifica y su accionar se encamina a que el nuevo proyecto tome forma y de resultados. Menciona Moure:

Hay varias asociaciones y nosotros no pertenecemos a ninguna, pero tenemos relación con todos. Hacen la fiesta de las artes escénicas y nosotros estamos ahí, hacen el Festival Colombiano de Teatro y nosotros estamos ahí. No estamos agremiados con nadie, pero compartimos espacios y compartimos pensamientos, somos amigos de casi todo mundo (Moure, comunicación personal, 2 de septiembre, 2022).

La apuesta por trascender el modelo de producción mercantil de las artes me recuerda a Mouffe cuando plantea como decisiva la actuación de las artes en las nuevas formas de producción, ya que pueden permitir el surgimiento de nuevos tipos de resistencia y revitalizar el proyecto emancipatorio (2014, p. 94). Este posicionamiento agonista del Pequeño Teatro se puede observar no sólo con relación al ecosistema cultural que habita, sino también a la diversificación que tuvo su público, pues al masificarse su oferta, es de esperarse que las personas que habitan este espacio sean tan diversas como la ciudad a la que se abren. Tal es el caso del señor Juan Carlos Areiza, que conoció el teatro por una obra que presentaron en su colegio y tuvo la posibilidad de seguir asistiendo gracias a esta apuesta. Menciona Juan Carlos:

La apuesta de entrada libre con aporte voluntario fue una cosa maravillosa que acercó a la gente, porque uno se venía, en la época mía, con \$10.000 a teatro y te alcanzaba para tomarte la cerveza también, y eso era un lujo. Por ejemplo, uno decía (yo soy de un barrio popular) y decía que iba para teatro y la gente decía que si estaba loco, porque un sábado no había mucha plata, pero había \$10.000 para teatro entonces ¡vámonos para teatro! (Areiza, comunicación personal, 2 de septiembre de 2022).

Este reconocimiento lo hacen los demás miembros del ecosistema cultural, su desacierto es afirmar que esto perjudica el teatro de la ciudad en su esfera económica y que las personas que conforman el público del Pequeño Teatro durante los 20 años de entrada libre con aporte voluntario, son una masa homogénea incapaz de participar activamente en el ejercicio de expectación que se espera desde el gremio. La realidad es que las cifras demuestran un gran éxito de esta divergencia al consolidar un modelo rentable de operación y también un público recurrente que ha mantenido temporadas continuas cuatro veces a la semana desde hace dos décadas. Pero ¿y si fuera verdad que este “público masa” no tiene el capital cultural para la apreciación del teatro? Puede adquirirlo, pues como menciona Geertz (1994), el gusto y el sentido de la belleza son capacidades que se adquieren a partir de las realidades sociales mediadas por la experiencia, como lo ejemplifica el autor en el caso de la primera fase del Renacimiento:

No obstante, dichas técnicas, adecuadas tanto para el espectador como para el pintor, no residen en una especial sensibilidad que posee la retina para captar el espacio focal, sino que se esbozan a partir de la experiencia general, en este caso, la experiencia de vivir la vida del Quattrocento y concebir las cosas al modo cuatrocentista (Geertz, 1994, p. 127).

O como lo demuestra el señor Juan Carlos Areiza, que, a sus 54 años, reconoce como un espectador fiel a las artes, gracias a la tradición instalada por él y su esposa en su hogar al acudir al Pequeño Teatro:

Mi primera obra de teatro la vi en la descentralizada de Copacabana. La hizo el Pequeño Teatro, se llama El Zoológico de Cristal y luego me volví asiduo al Pequeño Teatro. Con mis hijos vengo a tablas al Pequeño Teatro. Pero esto me proyectó, porque ahora

---

yo soy de la Zarzuela en el Metropolitano, de música de cámara en el Metropolitano, de tablas en el Metropolitano. Entonces discúlpeme que me haya metido, pero ese aporte en la vida mía y de mi familia se da es en el Pequeño Teatro (...) El teatro te transporta a otras cosas y a otra realidad y al transmitirse a otra realidad (...) venir, escuchar, yo lloro en una obra y es una cosa bien bacana que me mueve los sentimientos (Areiza, comunicación personal, 2 de septiembre de 2022).

Esta oportunidad de formación de públicos permite acercar las artes a públicos diversos y plantea además un reto para el Pequeño Teatro más allá de la extensión de su repertorio. Esta masificación le implica poner sobre la mesa conversaciones más amplias que le permitan a los-as espectadores-as conectar con lo que están experimentando, pues los-as artistas trabajan con las capacidades de su audiencia y en ese sentido el público necesita un producto artístico lo bastante rico para reflejarse en él (Geertz, 1994, p. 128). Por consecuencia, en el momento que se está decidiendo la intención comunicativa de una obra o del repertorio que se desarrollará en una temporada, resulta imperativo definir los arquetipos, emociones, poéticas o elementos a abordar para que estos logren conmover, acoger o interpelar a sus espectadores. Menciona Camilo Saldarriaga al respecto:

Nosotros tenemos mucho en cuenta el momento que está viviendo en la ciudad o el país o el mundo porque cuando uno monta una obra siempre hay una pregunta: ¿Qué quiero decir con esta obra? (...) ¿Por qué es importante hoy presentar una tragedia de hace 2500 años, una obra escrita hace 5 años o este año? (...) ¿Sobre qué queremos llamar la atención y cosas que creemos que el público necesita ver? (Saldarriaga, comunicación personal, 2 de septiembre, 2022).

En esta interlocución es donde tienen lugar las emociones políticas que desde el ejercicio teatral movilizan una intención, una posibilidad diversa de entender el mundo o de ver su crudeza para rechazarla, por ejemplo, y también en la percepción del público que recibe esta pieza y puede, o no, distinguir la sensibilidad a la cual se le está invitando a través de la escenificación teatral para participar de un acto colectivo de reflexión sobre el mundo.

No muy lejos se encuentra la experiencia de Serendipia Teatro de la Corporación Social y Cultural Robledo Venga Parchemos (RVP) que, si bien no tiene la trayectoria o tradición consolidadas de Pequeño Teatro, encarnan igualmente el poder reflexivo y de puesta en lo público de panoramas amplios. Este espacio de teatro nace de la efervescencia postpandemia de un grupo de jóvenes movilizados por el encuentro transformador de la colectividad y el anhelo de transmitir esas nuevas sensibilidades sobre el mundo al barrio, a lo local, a esas indagaciones profundas que les han acompañado desde la infancia y a esas esperanzas que han soñado para su territorio. A 2023 el grupo Serendipia Teatro ya no existe de la manera en la que existía al momento de iniciar esta investigación, lo cual es muestra de que el arte y sus formas representan la exploración de una sensibilidad que esencialmente se relaciona con una formación colectiva y que los fundamentos de esa formación son tan amplios y profundos como la existencia social, trascendiendo la idea de que las obras de arte son únicamente mecanismos funcionales para definir las relaciones, sostener las normas o fortalecer los valores sociales, pues como menciona Geertz, nada especialmente notorio le ocurriría a la sociedad si los-as artistas dejaran de preocuparse por la pureza de sus producciones (1994, p. 122). En efecto, así como la sociedad Yoruba que describe Geertz no se desmoronaría simplemente si sus escultores dejaran de materializar las percepciones del mundo a través de las artes, el barrio, la comuna y la Corporación Social y Cultural Robledo Venga Parchemos no verán desmoronarse sus procesos con el debilitamiento de Serendipia, pero si es cierto que algunas de las sensaciones

---

que experimentaron a través de sus puestas en escena no podrían expresarse “y la vida sería por ello más gris” (Geertz, 1994, p. 123).

Es por esto que cuando conozco el concepto de emociones políticas, me es inevitable relacionarlo al teatro, porque son justamente estas la fuerza motriz del ejercicio artístico, así mis amigos-as, colegas, directores-as no tengan consciente nombrarlas de esta forma, todo el tiempo estamos trayendo a colación -o queremos hacerlo- esos episodios emocionales que tienen como objeto lo colectivo, lo público, lo social, más aún en el país, ciudad y barrio que habitamos que nos ha llevado a construir ideales políticos orientados a la esperanza, la transformación, la resignificación y la reconstrucción del tejido social. Estos ideales que además en nuestro ejercicio de sensibilización se han convertido en compromisos comunes, pues dan vigor a la lucha de ofrecer desde el arte versiones propias de valores políticos. El arte, entonces, no es emocionalmente neutro, pues define -y defiende- el tiempo de impacto emocional que quiere generar, sacando, como describe Nussbaum (2014), a las personas de su ensimismamiento para formar una comunidad compartida.

### Consideraciones Finales

En Medellín, para ejercer la actividad teatral muchos grupos se vieron (y se ven hoy en día) en la necesidad de establecerse espacialmente en una sala de teatro, para ello se adecuaron casas antiguas en una locación predilecta para el recibimiento de público: el centro de la ciudad. Al día de hoy, alrededor de 20 salas de teatro se sitúan en el centro de Medellín y comparten para la ciudad una programación artística y cultural con cafés, restaurantes, galerías, museos, entre otros. Si bien las agrupaciones de teatro que tienen su actividad en el centro idean estrategias de gestión cultural para “abrirse” a toda la ciudadanía, estas resultan insuficientes para subsanar dos asuntos esenciales: primero, la imposibilidad de muchos-as ciudadanos-as para pagar por un espectáculo, y segundo, la formación de un público amplio que elija asistir al teatro como un hábito y asegurar así una circulación económica que garantice la existencia en el tiempo de la actividad teatral. Con motivo de lo anterior, los grupos de teatro de la ciudad que tienen su actividad en el centro tienden a presentar dificultades económicas relacionadas a la consecución de recursos, y que han debido solucionar compitiendo entre sí por el acceso a estímulos públicos y privados, lo cual, de cierta manera, ha moldeado parte de la producción escénica a intereses específicos. Si la Secretaría de Cultura Ciudadana presenta una convocatoria para abordar un tema social, por ejemplo, violencia y patrimonio, los grupos de teatro interesados en acceder a estos recursos construirán un proyecto lo más aproximado al modelo que a la Secretaría de Cultura Ciudadana le interesa, lo que resulta en la construcción de muchas propuestas para la ciudad, similares, concursando por recursos para lograr realizarse.

Al observar las dinámicas bajo las cuales operan los grupos de teatro de la ciudad que no se sitúan en el centro, de los pueblos aledaños y de las subregiones de Antioquia, encontramos que su principal público resulta ser los vecinos y la comunidad cercana en donde se desarrolla la actividad teatral. En algunos barrios populares de Medellín existen colectivos teatrales que centran su actividad artística en el fortalecimiento del tejido comunitario, algunos

de estos colectivos son: Nuestra Gente, del barrio Santa Cruz, Arlequín y Los Juglares, del barrio Manrique Oriental, Barrio Comparsa y Corporación Ziruma, del barrio Villa Hermosa, Corporación La Parlacha, del barrio Juan XXIII, Politriarte, de Robledo Villa Flora, entre otros. Al indagar en estos grupos, vemos cómo fundamentan su actividad en la necesidad de fortalecer lazos comunitarios y abordar desde las posibilidades del teatro problemáticas puntuales de la comunidad de la cual son parte. Como espacio físico estas casas son también lugares de encuentro donde se reúnen jóvenes a ensayar propuestas, se celebran bazares y convites, se dictan clases y a menudo son escenarios que acogen a los grupos de teatro que no cuentan con una capacidad instalada para el montaje y circulación de sus obras.

Al establecer una relación más estrecha con sus espectadores, el teatro barrial vincula su comunidad de una manera más directa al ejercicio teatral; así, los actores y actrices llegan a ser niños vecinos, jóvenes estudiantes de colegios y madres cabeza de hogar, y sus espectadores, aunque no únicamente, son amigos, familiares y, en general, una red de apoyo que se vincula en formas amplias durante todo el proceso.

En búsqueda de hacerse comunidad, los teatros en la ciudad han realizado asociaciones como Medellín en Escena y se han adscrito a proyectos de ciudad como lo es el Distrito Cultural San Ignacio. Estos esfuerzos buscan establecer cada vez más al teatro en la ciudad de Medellín como un instrumento/medio de socialización y diálogo para los ciudadanos, sin embargo, la principal tarea debería precisar un trabajo de fondo en la formación de un público amplio y diverso que participe activamente de los procesos de legitimación del arte y que tenga lugar en los espacios políticos de concertación.

En este trabajo se han desarrollado interesantes relaciones entre la antropología, el teatro, las emociones políticas y la ciudadanía en sus diversas formas de estudiarla; se ha presentado un contexto histórico del teatro en la ciudad y se han precisado en dos estudios de caso las formas en que las emociones políticas participan en el transcurrir de los procesos de

---

creación y circulación de obras de teatro en Medellín. Con el ánimo de alentar próximos estudios sobre el tema podemos plantear interrogantes como ¿De qué formas el teatro ha participado en procesos de identificación política en el país? ¿Cómo operan los procesos de memorización y reivindicación a través del teatro en sujetos y comunidades históricamente marginadas? ¿Cómo la antropología y los estudios del arte conversan para abordar reflexiones respecto a las emociones públicas? Las posibilidades de exploración sobre los temas referidos son amplias, así como los ejercicios de revisión de lo construido resultan necesarios en tanto los procesos artísticos y comunitarios constantemente mutan, se renuevan, cambian y traen consigo oportunidades de diálogo, encuentro y participación.

---

## Referencias

- Alcaldía de Medellín. (2020). *Plan de Desarrollo Municipal Medellín Futuro 2020-2023*. Medellín.
- Asociación Pequeño Teatro de Medellín. (2018, May 7). *Acta de constitución - Decreto 2150 - Medellín*. Pequeño Teatro. <https://www.pequenoteatro.com/nosotros/decreto-2150>
- Asociación Pequeño Teatro de Medellín. (2021, enero 16). *Inicio Temporada 2021*. Pequeño Teatro de Medellín - Facebook. <https://www.facebook.com/pequenoteatrodemedellin/photos/a.990202291006460/4378038825556106>
- Asociación Pequeño Teatro Medellín. (2015, May 21). *Reseña Histórica - Medellín*. Pequeño Teatro. Retrieved July 28, 2023, from <https://www.pequenoteatro.com/nosotros/resena-historica>.
- Barbosa, Y. Y. (2021). *Amor, el vehículo de la justicia Un estudio sobre "emociones políticas" de Martha C. Nussbaum* [Trabajo para optar por Especialización en filosofía del derecho y teoría jurídica.]. Universidad Libre. Bogotá: Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas. <https://n9.cl/5a57e>
- Bourdin, G. L. (2016). Antropología de las emociones: conceptos y tendencias. *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*, 55-74.

- 
- Comfama. (Agosto de 2022). *Comfama*. “Una apuesta colectiva por el centro de Medellín: nace el distrito San Ignacio.”. Obtenido de: <https://www.comfama.com/cultura-y-oocio/claustro/distrito-san-ignacio-inauguracion/>.
- Corduneanu, V. I. (2018). El papel de las emociones sociales y personales en la participación política. *Revista Mexicana de Opinión Pública*, 71-96.
- David, J. A. (2019). *Emociones políticas: Miedo y esperanza en el plebiscito por la paz* [Trabajo de Pregrado.]. Universidad de Antioquia. Medellín: Facultad de Derecho y Ciencias Políticas. <http://hdl.handle.net/10495/16787>
- Duque Franco, I. (2015). La cultura como estrategia de transformación y promoción urbana en Bogotá y Medellín. *Revista de Geografía Norte Grande*, (61), 25-43. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/rgeong/n61/art03.pdf>
- Echavarría et al (2020). *Emociones políticas, teatro y pedagogías de paz: una exploración pedagógica* [Trabajo de pregrado]. Universidad de Antioquia. Facultad de Educación. <http://hdl.handle.net/123456789/2879>
- El proyecto - Distrito San Ignacio*. (s.f.). San Ignacio. Patrimonio, Cultura y Educación. <https://distritosanignacio.com/el-proyecto/>
- Fernández, A. M. (2011). Antropología de las emociones y teoría de los sentimientos. *Versión Nueva Época*, 1-24.
- Galeano Marín, M. E. (2012). *Estrategias de investigación social cualitativa: el giro de la mirada*. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Antioquia.

- 
- Geertz, C. (1994). El arte como sistema cultural. En *El Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas* (pp. 146-177). Ediciones Paidós Ibérica.
- Giraldo, A. (2017). *Otros lugares de lo político en la ciudad de Medellín (Antioquia - Colombia): el teatro como escenario para un grito* [Trabajo de pregrado]. Facultad de Derecho y Ciencias Políticas. Universidad de Antioquia. <http://hdl.handle.net/10495/13589>
- Jaramillo, J., & Vera Lugo, J. P. (2013). Etnografías desde y sobre el Sur global. Reflexiones introductorias. *Universitas Humanística*, 75(75). Recuperado a partir de <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/5957>.
- Lanzamiento del Distrito San Ignacio*. (2022, August 8). Comfama.com. <https://www.comfama.com/cultura-y-ocio/claustro/distrito-san-ignacio-inauguracion/>
- Le Breton, D. (1999). *Las Pasiones Ordinarias: Antropología De Las Emociones* (H. Pons, Trans.). Ediciones Nueva Visión.
- Londoño, D., y Pérez, C. (2018). *Teatro en Medellín: un estudio de caso sobre la representación de la violencia en Colombia* [Trabajo de Pregrado]. Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Antioquia. <http://hdl.handle.net/10495/13534>
- Luna, R. (2010). La sociología de las emociones como campo disciplinario. Interacciones y estructuras sociales. En P. Lisdero y A. Scribano (Eds.), *Sensibilidades en juego: miradas múltiples desde los estudios sociales de los cuerpos y las emociones* (pp. 15-31).

- 
- Mouffe, C. (2014). Política agonista y prácticas artísticas. En *Agonística: pensar el mundo políticamente*. (Pags 93-110). Argentina.
- Nadeem, S. (2020). *International Theatre Institute ITI*. World Theatre Day - International Theatre Institute ITI. [https://www.world-theatre-day.org/shahid\\_nadeem.html](https://www.world-theatre-day.org/shahid_nadeem.html)
- Nussbaum, M. C. (2014). *Las emociones políticas ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* (A. Santos Mosquera, Trans.).
- Ramírez Goicoechea, Eugenia. (2001). *Antropología “compleja” de las emociones humanas*. En: ISEGORÍA. Madrid.
- San Ignacio. (s.f.). *Distrito San Ignacio*. Obtenido de San Ignacio. Patrimonio, Cultura y Educación: <https://distritosanignacio.com/distrito-san-ignacio/>
- Organización Mundial de la Salud. (2021). *Preguntas y respuestas sobre la transmisión de la COVID-19*. Preguntas y respuestas sobre la transmisión de la COVID-19. <https://n9.cl/jtc3e>
- Pallini, V. (2011). *Antropología del Hecho Teatral Etnografía de un teatro dentro del teatro* [Trabajo de Doctorado]. Facultad de Geografía I Historia. Universidad de Barcelona.
- Parra Salazar, M. N. (2015). *¡A teatro camaradas! dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*. Fondo Editorial FCSH, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad de Antioquia.
- Política agonista y prácticas artísticas. (2014). En *Agonística: pensar el mundo políticamente* (pp. 93-110). Fondo de Cultura económica de Argentina.

- Reyes, C. J. (1989). Cien años de teatro en Colombia. *Nueva historia de Colombia*, 213-236.
- Rivas, C., y Valencia, L. E. (2020). *Emociones Políticas: Construcción Desde Las Memorias Colectivas En Los Jóvenes De Instituciones Educativas De La Ciudad De Medellín* [Trabajo de Pregrado]. Facultad de Psicología. Universidad Cooperativa e Colombia. <https://n9.cl/za6nm>
- Sennett, R. (1994). *Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* (C. Vidal, Trans.). Alianza Editorial.
- Tobón Tamayo, A., Velásquez, L. M., Álvarez Tobón, C., Arredondo Diaz, N. L., y Medellín. Alcaldía. Departamento Administrativo de Planeación. (2015). *Plan de desarrollo local comuna 10: La Candelaria*. Alcaldía de Medellín.
- Tovar, P. (2007). La ciudad como teatro: construcciones, actores y escenarios. *Papel Político*, 12(1), 94-116. <https://n9.cl/4uyho>
- Turner, V. W. (1974). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. Performing Arts Journal Publications.
- Tynan, K. (s.f.). *El Teatro y la Vida*. <https://es.scribd.com/document/137010906/Kenneth-Tynan-El-Teatro-y-La-Vida#>
- Uribe, M. T. (2012). El giro de la mirada. En M. E. Galeano (Ed.), *Estrategias de investigación social cualitativa* (pp. 9-17). La Carreta.
- Urrea, L. F., y Castaño, M. (2018). La formación artística: un camino hacia la construcción de paz. Proceso de formación teatral con jóvenes en la zona nororiental de Medellín

[Trabajo de Pregrado]. En *Facultad de Ciencias Sociales y Humanas. Universidad de Antioquia*. <http://hdl.handle.net/10495/14693>

Zuleta, E. (2002). Ciudad e Identidad. *La Ciudad y las Ciencias Sociales, II*, 109-112. <http://journals.openedition.org/revestudsoc/27635>