

**LA PEDAGOGÍA TEATRAL COMO EJERCICIO DE EMANCIPACIÓN:
GUÍA METODOLÓGICA CONSTRUIDA A PARTIR DE TRES TÉCNICAS DEL
TEATRO DEL OPRIMIDO DE AUGUSTO BOAL Y ALGUNOS COMPONENTES
PRÁCTICOS DE LA TÉCNICA TEATRAL DEL ACONTECIMIENTO ÍNTIMO Y
SOCIAL DE JORGE IVÁN GRISALES**

Laura Catalina Bedoya Granda

Trabajo presentado para optar al título de Licenciatura en Teatro

Asesora

Claudia Yaneth Garcés Vergara

Maestra en Arte Dramático y Magíster en Dirección y Dramaturgia. UdeA.

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Departamento de Artes Escénicas

Licenciatura en Teatro

Medellín

2021

Agradecimientos

A Mamita por ser raíz, a Mamá por su resiliencia, a Hermano por su valentía, a Juanpa por su amor incondicional, a Lenin y Emma por ser mi compañía nocturna.

Al teatro por la resistencia política y social.

A la pedagogía por darme esperanza día a día.

A mi asesora por acompañarme con paciencia y amor.

A la Escuela Popular de Teatro La Parlacha, a Valeria Gutiérrez, Duvan Andrés Quiñones, Manuela Monsalve, María Alejandra Agustín, Valeria Montoya, Juliana Venegas, Darlinzon Moreno, Juan Carlos Vidales, Daniel Arredondo, Mercedes Chávez, y a su director y querido amigo Mateo Rendón.

Gracias por soñar, por crear y por apostarle a la paz

Contenido

INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN	1
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	3
PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	5
OBJETIVOS.....	5
General.....	5
Específicos.....	5
JUSTIFICACIÓN.....	6
ANTECEDENTES	8
MARCO TEÓRICO	12
Teatro del oprimido una construcción desde abajo	14
Fundamentos del teatro del oprimido	17
TÉCNICAS DEL TEATRO DEL OPRIMIDO	19
Teatro Imagen.....	19
Teatro invisible	21
Teatro foro	23
Teatro periodístico.....	26
Teatro legislativo	28
UN TEATRO QUE TRANSFORMA RELACIONES	30
Acontecimiento social y acontecimiento íntimo	30
CONSTRUCCIÓN CRÍTICA PARA LA EMANCIPACIÓN	35
Conflicto armado en Colombia	35
Memoria	41
Construcción de paz.....	46
LO POPULAR COMO EJE DE TRANSFORMACIÓN.....	51
Educación popular	51
Teatro popular.....	53
MARCO METODOLÓGICO	56
Tipo de investigación	58
Fenomenológico hermenéutico.....	58
Metodología dialéctica con técnicas de investigación - acción participante	59
GUIAS METODOLOGICAS	60
Guía metodológica 1: El Yo.....	60
Imágenes vivas: Darle forma a mi memoria.....	60

Guía metodológica 2: El otro.....	65
Narrativas tejidas: Diagramación de rupturas	65
Guía metodológica 3: El contexto	70
Cartografía territorial: Acción y decisión.....	70
RESULTADOS	74
Imágenes vivas: Darle forma a mi memoria.....	76
Narrativas Tejidas: Diagramación de rupturas	81
Cartografía territorial: Acción y decisión.....	90
CONCLUSIONES.....	95
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	100
ANEXOS	105
Ilustraciones	105
Audiovisuales	106
Bitácoras de investigación	106
EL YO	107
EL OTRO	108
EL CONTEXTO.....	109
Entrevistas	110
Links directos	112

Resumen

Esta investigación profundiza en tres técnicas del teatro del oprimido de Augusto Boal: *teatro imagen*, *teatro periodístico* y *teatro legislativo*, y en algunos conceptos de la técnica de *acontecimiento íntimo y social* de Jorge Iván Grisales. También aborda categorías de análisis como *conflicto armado en Colombia*, *memoria*, *construcción de paz*, *educación popular* y *teatro popular*. Se presentan tres guías metodológicas que tienen como ejes de trabajo la resiliencia, la indagación y la transformación en lo comunitario. Dichas guías se ejecutan en conjunto con la Escuela Popular de Teatro La Parlacha, de la ciudad Medellín, dando como resultado varios ejercicios escénicos y reflexiones críticas y colectivas frente a la construcción de memoria, la reconciliación y la construcción de paz en el país.

Palabras clave: Teatro del oprimido, teatro popular, educación popular, acontecimiento íntimo, acontecimiento social, memoria, construcción de paz.

INTRODUCCIÓN A LA INVESTIGACIÓN

El trabajo de investigación en torno a las técnicas del teatro del oprimido resulta de la búsqueda en la construcción de una pedagogía que dialogue con el contexto y lo histórico en el país, pero también de la voluntad de tejer lazos de conocimientos con la Escuela Popular La Parlacha, pensando en los estudiantes como seres esenciales para la construcción de símbolos teatrales que nos lleven a la reflexión crítica de lo íntimo, de la relación con el otro y con el contexto.

Las técnicas del teatro del oprimido, desde lo pedagógico, facilitan la construcción de ejercicios de entrenamiento actoral que partan de elementos como la memoria, la historia y el recuerdo de los hechos reales vividos en las comunidades, para reflexionar sobre el perdón, la reconciliación y la construcción de paz, tomando la figura del oprimido como un ser potentemente creativo, y las acciones de opresión como fuentes de acción para la construcción simbólica y escénica, irrumpiendo la cotidianidad desde el juego escénico y abriéndole la puerta a lo crítico y lo subjetivo para construir escenarios de acciones sociales estratégicas para la resolución de conflictos, transformando las relaciones humanas dentro de una comunidad y potenciando por medio de las fuerzas vivas la escucha, la empatía, el diálogo y el respeto por la diferencia, construyendo sujetos políticos conscientes de su historia, su contexto y dispuestos a la resolución grupal de conflictos.

Boal empieza la exploración de las técnicas en un contexto de opresión fuerte de la época, y en cada país al cual llega tiene una búsqueda por contextualizarlo para que discuta con las problemáticas reales, para que el trabajo sea potente en términos de cambio. Es justamente allí donde se conecta la técnica del investigador Jorge Iván Grisales, quien ha

trabajado por medio del acontecimiento íntimo y social, historias memorables del país por medio de símbolos, metáforas y poesía que se conservan y se proyectan en la acción escénica.

Para esta investigación pedagógica se analizaron las técnicas de Boal bajo el enfoque de trabajo de la escuela La Parlacha, de esta manera se construyeron unas guías metodológicas cercanas a las experiencias escénicas e investigativas que tienen los estudiantes y que fortalecen su experiencia teatral, sin dejar de lado los conocimientos propios; por tal motivo, se escogen tres de las técnicas del teatro del oprimido: la primera es la técnica del teatro imagen, la segunda es la técnica del teatro periodístico y la última es la técnica del teatro legislativo. Como segundo recurso de construcción metodológica se decide tomar algunas estrategias de la técnica del acontecimiento íntimo y social, que, en unión con las tres anteriormente nombradas, nos ayudan a contextualizar los ejercicios, brindándonos un trabajo desde lo crítico, pero también permitiéndonos trabajar lo íntimo y lo relacional como parte fundamental en el camino de construcción de paz.

También se abordan aspectos complementarios como lo son el conflicto armado en Colombia como parte fundamental del reconocimiento de lo histórico, la memoria como parte fundamental de la construcción de nuevas formas de vida, la construcción de paz como camino de elaboración de un nuevo país, la educación popular para visualizar la importancia de la educación por fuera de los campos estructurados como academias, y para conocer cómo han sido parte de la movilización y búsquedas de cambio en las periferias de la ciudad y del país; por último, el teatro popular como ente de rebeldía, lucha y resistencia ante las realidades de opresión.

La investigación y análisis de las connotaciones anteriormente señaladas nos llevan a la construcción de tres guías metodológicas que se enfocan en tres aspectos

fundamentales: el Yo, el Otro y el Contexto, como mecanismo para entablar una esfera educativa que permita analizar desde varias aristas la construcción de paz y el análisis de los acontecimientos del conflicto; estos dan como resultado un proceso crítico y de constante reflexión, que posibilita el dialogo conmigo mismo, con el otro y con la historia que nos acontece, elementos fundamentales para lograr cambios estructurales de pensamiento que nos muestren que sí podemos ser empáticos y construir un país por fuera de los esquemas de la violencia.

El teatro es un instrumento esencial en la construcción de acciones políticas y populares de todo ámbito. La educación es fundamental para los cambios sociales desde el acercamiento con las comunidades, y puntualmente, la educación artística popular es importantísima en países con contextos de guerra como el nuestro, es allí donde me instalo en la pedagogía de acción participante que permite sanar heridas históricas, y, sobre todo, posibilita por medio de las vivencias propias de cada persona construir estrategias de perdón, reconciliación y paz.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En Colombia, desde pueblos, veredas, barrios y comunas los procesos creativos, pedagógicos e investigativos teatrales han reflejado un interés por los temas contextuales sobre la memoria, la resistencia de las comunidades y las historias de los sitios y personas afectadas por la guerra en nuestro país, dando paso a una cantidad de producciones que están dentro de lo nombrado como “reparación simbólica”. Esto ha marcado por años la historia del teatro en Colombia, especialmente en las salas de teatro de las ciudades y en espacios creados popularmente por las comunidades para el trabajo artístico, dándole otros

rumbos a la estructura clásica del teatro en su creación e investigación, trayendo al escenario los rituales propios del país, las figuras míticas y otras expresiones de la cultura que se transforman en grito de resistencia y protesta, marcando los procesos con un sello particularmente latinoamericano.

La comuna 13 de Medellín ha sido una de las más afectadas por la violencia armada en la ciudad, para nuestra sorpresa también es uno de los sectores que más se ha fortalecido en propuestas artísticas, sin embargo, no todas estas propuestas están enlazadas con un trabajo comunitario que permitan el desarrollo de acciones de transformación social, reconciliación y reparación con los habitantes que han estado inmiscuidos en los procesos de conflicto. Algunas de las propuestas se han construido desde la institucionalidad para combatir la imagen que se ha construido sobre el territorio, la cual lo reduce a “uno de los barrios más peligrosos de Medellín”, y en donde ocurrieron acciones devastadoras con sus habitantes.

Es por lo anterior que, de la mano de la corporación *La Parlacha*, con su proyecto *Escuela Popular de Teatro*, y ayudados de las técnicas del teatro del oprimido de Augusto Boal y los componentes prácticos del teatro de acontecimiento íntimo y social de Jorge Iván Grisales, se crearán ejercicios que no sólo construyan una forma estética y escénica, sino que también provoquen reflexiones críticas respecto a lo individual y lo colectivo, tomando elementos de las ciencias humanas, que permitan trazar lazos entre lo artístico y lo científico.

La investigación teórica, los ejercicios planteados, la experimentación y los resultados arrojados, quedarán registrados en el trabajo escrito y sus anexos audiovisuales con el fin de abrir posibilidades a nuevas indagaciones sobre el teatro del oprimido y

contribuir desde lo pedagógico a la construcción de metodologías enfocadas al fortalecimiento de una sociedad crítica.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo construir estrategias que permitan desarrollar una guía metodológica con ejercicios de entrenamiento actoral a partir de la interpretación de las técnicas *teatro imagen*, *teatro legislativo* y *teatro periodístico* del teatro del oprimido de Augusto Boal, y algunos componentes prácticos de la técnica de *acontecimiento íntimo y social* de Jorge Iván Grisales, ejecutándola con estudiantes del proyecto de formación Escuela Popular de Teatro de la corporación La Parlacha de la Comuna 13 de Medellín?

OBJETIVOS

General

Construir estrategias pedagógicas que permitan desarrollar una guía metodológica con ejercicios de entrenamiento actoral, a partir de la interpretación de las técnicas *teatro imagen*, *teatro legislativo* y *teatro periodístico* del teatro del oprimido de Augusto Boal y algunos componentes prácticos de la técnica de *acontecimiento íntimo y social* de Jorge Iván Grisales ejecutándola con estudiantes del proyecto de formación Escuela Popular de Teatro, de la corporación La Parlacha de la comuna 13 de Medellín.

Específicos

1. Analizar el método pedagógico “Teatro del oprimido” de Augusto Boal, sus técnicas resultantes y las experiencias sistematizadas.
2. Contextualizar las técnicas propuestas por Augusto Boal y entrelazarlas con algunos componentes prácticos del teatro de acontecimiento íntimo y social de Jorge Iván Grisales.
3. Crear y escribir ejercicios prácticos para el entrenamiento escénico y corporal
4. Experimentar los ejercicios planteados bajo la interpretación de la técnica *Teatro imagen, teatro legislativo y teatro periodístico* que reposan dentro del teatro del oprimido de Augusto Boal, y los componentes prácticos de la técnica de teatro del *acontecimiento íntimo y social* de Jorge Iván Grisales.
5. Crear un registro escrito y audiovisual de la investigación, los ejercicios construidos, la experimentación y los resultados arrojados.

JUSTIFICACIÓN

“Actores somos todos nosotros, y el ciudadano no es aquel que vive en sociedad: ¡es aquel que la transforma!”

(Boal, mensaje del día mundial del teatro, 2009)

La sistematización de procesos investigativos, pedagógicos y creativos son de gran provecho académico, pero también crean una caja de herramientas para aquellas personas que tengan interés en acercarse y trabajar con población en las que haya existido alguna afectación social producto del conflicto en Colombia. En este proyecto, lo haremos desde la experimentación pedagógica y la construcción de una guía metodológica de tres talleres que nos permitan entender, por medio del teatro del oprimido y sus técnicas del *teatro imagen,*

teatro legislativo y teatro periodístico y los componentes del teatro de *acontecimiento íntimo y social*, cómo se puede trabajar la memoria, la subjetividad y la provocación de consciencia crítica por medio de ejercicios escénicos propios del teatro.

Desde lo humano se apoyan procesos con jóvenes adolescentes en contexto delincuencia, de vulnerabilidad económica, en riesgo o consumo de sustancias psicoactivas, militancia informal, a partir procesos de prevención y/o resocialización en la Comuna 13 de Medellín, generando acciones que posibiliten la construcción de investigaciones o metodologías que aporten tanto al teatro como al camino de paz en el país.

Las técnicas escogidas tienen gran afinidad con los temas trabajados anteriormente en la corporación *La Parlacha* en su proyecto *Escuela Popular de Teatro La Parlacha*, la cual se ha ido construyendo alrededor de diversas acciones que desdibujan las fronteras entre las técnicas artísticas, debido a que los jóvenes de la comuna han tenido experiencias interdisciplinarias dentro de lo artístico y social, fortaleciéndose en el trabajo escénico desde lo performativo, las técnicas aplicadas de expresión corporal, los procesos creativos desde lo audiovisual, lo investigativo y dramático, así, sus exploraciones se han cimentado desde la técnica del acontecimiento social e íntimo.

A partir del ejercicio de investigación se propone abordar el Teatro imagen como el entrenamiento escénico, y se ligará con las experiencias en el trabajo de construcción de performance. El teatro legislativo y el teatro periodístico contribuirán a la construcción de lo crítico y lo subjetivo, también enriquecerán los procesos creativos y expresivos en torno a los acontecimientos sociales que tuvieron o tienen lugar en la comuna 13 de Medellín, y a los acontecimientos íntimos ligados a los hechos anteriormente mencionados; esto permite a los jóvenes narrar lo que les sucedió, decir lo que piensan y sienten al respecto, y crear

estrategias para cambiar los efectos de esos sucesos históricos, construyendo un trabajo completamente contextual en torno a la vida de los jóvenes en una de las comunas con más historias de violencia y opresión de la ciudad.

ANTECEDENTES

En primer lugar, se tiene las experiencias realizadas y sistematizadas por el director Augusto Boal a partir de su investigación y construcción de las técnicas del teatro del oprimido. El director e investigador inicia sus aportes y creaciones teatrales en Brasil en 1956 desempeñándose como director del Teatro Arena de Sao Paulo, empezando a construir un trabajo teatral que tuviera compromisos sociales, políticos y que permitiera la transformación social. En el Teatro Arena empezó sus primeras experimentaciones de diferentes técnicas, proponiendo un formato diferente y desligado a las teorías tradicionales. El libro *“Teatro del oprimido y otras poéticas políticas”* publicado en 1974 nos habla de muchas de las experiencias en Brasil y Argentina, este último sería su primer país al que llegaría como exiliado y en donde puso sus estudios en funcionamiento, experimentando el teatro periodístico, el teatro invisible y el teatro foro.

Para el año de 1973 el trabajo teórico – práctico de Boal estuvo ligado con los postulados metodológicos de Paulo Freire en los cuales se habla de que todos los lenguajes son idiomas, pero también de cómo hay idiomas que son idiomáticos y que tienen numerosos lenguajes aparte de las lenguas habladas o escritas, y es justamente allí donde cabe hablar del teatro como un lenguaje que permite que cualquier persona lo utilice como medio de comunicación y expresión, todo esto para lograr el trabajo de alfabetización que se realizaría con algunas comunidades indígenas de Perú las cuales sólo hablaban su lengua natal, y por ende, las relaciones con el gobierno de la época estaban delimitadas sólo para

algunas personas. Este trabajo fue fundamental para el desarrollo de las teorías de teatro del oprimido, tanto así, que en 1975 escribió el libro *“Doscientos ejercicios y juegos para el actor y el no actor con ganas de hacer algo a través del teatro”*, un resumen de todas las experiencias y creaciones que dejó el proceso de alfabetización en Perú.

Luego de esto Boal se desplazó hacia Europa en donde desarrolló las teorías del teatro del oprimido bajo las experiencias prácticas y teóricas experimentadas en Latinoamérica, preguntándose por las presiones y necesidades políticas del continente. Estos trabajos tuvieron lugar en Suecia, en donde trabajó en torno al tema de la vejez; en Francia, en donde los temas principales de trabajo fueron el desempleo y el abuso sexual; y en Grecia, en donde el trabajo giró alrededor del racismo. Las técnicas aplicadas esta vez fueron Teatro invisible y Teatro foro, siendo este último el más efectivo para la comunidad. Las experiencias teatrales tuvieron tanto éxito que se creó el Centro de estudios y difusión de técnicas de expresión CEDITADE, el cual se ha consolidado por su trabajo con organizaciones civiles, sindicatos, migrantes, mujeres y esposas acosadas, comunidad LGBTIQ, entre otros, y es financiado por el gobierno de Francia y varias agencias educativas, juveniles y deportivas, teniendo gran relevancia y siendo un punto estratégico para el trabajo internacional de grupos que se enfocan en las técnicas del teatro del oprimido. Con dichas experiencias y para la fecha de 1978 se escribe el libro *“Teatro del oprimido, volumen 2”*, un resumen de lo vivido en Latinoamérica y Europa. Este libro es renombrado como *“Juego para actores y no actores. Práctica del teatro del oprimido”* cuando llega a Latinoamérica en 1980.

En 1985 regresa a Brasil y sigue con la búsqueda, experimentación y creación con base en las técnicas escritas como director de grupos locales y trabajo con comunidades. Para esta fecha también se encarga de sistematizar algunas experiencias, escribir

dramaturgias y ensayos que servirían como soporte para sus propuestas, juegos y técnicas escénicas.

Un segundo trabajo referente en esta investigación es el libro escrito por la historiadora Mayra Natalia Parra Salazar, llamado “*¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965 – 1975)*” en el cual reposan postulados históricos en donde se habla del arte militante en Colombia, los grupos y las acciones que se construían alrededor del teatro como un arma poderosa para la construcción de tejido social. Más exactamente el capítulo “*Los grupos independientes y el teatro universitario (1965 – 1969)*” en donde se habla de cómo en 1965 empieza la “modernización teatral”, influenciada por Bertolt Brecht, Peter Weiss y la revolución cubana. En palabras de la escritora se dio una “*toma de posición política en el escenario, articulada frecuentemente con teorías brechtianas y con innovaciones escénicas...*” (Parra, 2015). Allí se mencionan los trabajos e investigaciones del director y dramaturgo Gilberto Martínez y los proyectos que tuvieron peso dentro de esta época, como lo son la fundación de la Escuela Municipal de Teatro y varias obras que se construyeron bajo esta estética dramática y escénica como el montaje teatral Los Mofetudos. También se tocan temas como las posturas neutras entre los directores del teatro en la escuela de Cali en 1965 y sus renuncias por las nuevas temáticas teatrales, la lucha del TEC y su director Enrique Buenaventura con “la dramaturgia nacional, ligada al público activo y la transformación social” (Parra, 2015), la censura de obras dirigidas por el director Santiago García en “*Brecht Galileo Galilei*”, en 1965, y *La trampa*, en 1967” (Parra, 2015), y los limitantes económicos por parte de la institucionalidad con grupos y montajes escénicos. Se profundiza además en los procesos de establecimiento de grupos como La candelaria y el Teatro Experimental de Cali TEC, también en cómo por parte del gobierno se hicieron esfuerzos por crear grupos que no

construyeran teatro bajo formas subversivas, y de la lucha por la creación gremial de trabajadores del teatro y de los derechos de artistas y profesores por defender sus derechos.

El tercer lugar corresponde a las investigaciones y procesos creativos llevados a cabo por el programa de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia llamado *“La paz es una obra de arte”* el cual trabaja en torno a la educación y construcción de acciones de paz.

El programa fue constituido en el 2016 por docentes de diferentes áreas, convirtiéndolo en un programa interdisciplinar, que se enfocan en la investigación, creación y formación desde el arte, gestando diferentes proyectos de intervención social con diferentes poblaciones. Para el 2019 ejecutaron el llamado *“Taller itinerante de artes para la paz”* un proyecto con una propuesta metodológica en 5 partes: Danza movimiento terapia, Teatralidades y narrativas experienciales, Música y memoria, Clown y Resolución de conflictos. Los talleres se llevaron a cabo en el municipio de Dabeiba en el departamento de Antioquia, con un público participante compuesto por excombatientes de las FARC EP, líderes y lideresas, gestores y docentes artísticos, entre otros. Para el año 2020 publican el libro *“La paz es una obra de arte. Una experiencia significativa del taller itinerante de artes para la paz”* una propuesta en la que se recoge lo metodológico y experiencial del dicho proyecto. Además, cuentan con un seminario de investigación, espacio para que los estudiantes de la facultad de artes, y otras carreras con afinidad en la investigación social y artística, construyan de la mano de la Unidad de paz de la Universidad de Antioquia procesos de investigación creación, prácticas artísticas y proyectos de grado.

Los antecedentes que se presentan son de gran importancia para la construcción del ejercicio investigativo. En primer lugar, se evidencian las experiencias reales del director Augusto Boal, en donde no sólo se observa que su teoría funciona y da unos resultados

positivos en su implementación con la comunidad, sino que contiene ejercicios y juegos que enriquecen la creación metodológica que se presentará al final de este proceso. En segundo lugar, con el texto *¡A teatro camaradas!* se buscan sustentos teóricos e históricos que faciliten y visibilicen las acciones que se llevaron a cabo en ciudades, barrios y comunas del país, entendiendo cómo los grupos, directores y actores han desarrollado técnicas, obras y estéticas que surgen de nuestra propia historia y confrontan al público con las realidades de opresión que han tenido lugar en nuestro contexto. Por último y no menos importante, tenemos el programa *La paz es una obra de arte*, un espacio que nos permite ver cómo desde la academia se está apostando por la intervención y el cambio social mediante el arte, además trabaja con problemáticas actuales, genera y ejecuta metodologías reales dando un claro ejemplo de cómo construir ejercicios de entrenamiento teatral con y para los pueblos.

MARCO TEÓRICO

El presente proyecto de investigación se propone indagar sobre el método teatral llamado Teatro del oprimido¹, construido e investigado por Augusto Boal con el fin de analizar, desarrollar y experimentar unos ejercicios teatrales que ayuden al entrenamiento escénico - corporal y a la praxis sociopolítica. En primer lugar, la investigación se realizará desde un acercamiento a los conceptos históricos para comprender cómo y por qué nace el teatro del oprimido. En segundo lugar, se abordarán las técnicas creadas bajo la pedagogía del teatro del oprimido, tales como el teatro invisible, teatro imagen, teatro foro, teatro periodístico y

¹ Sistematización pedagógica teatral que pretende desarrollar una lucha contra las estructuras opresoras para otorgar la palabra a los oprimidos y emprender acción social en las clases políticas oprimidas.

teatro legislativo, para esta indagación se tendrá como referentes alguno de sus libros como *Juegos para actores y no actores*², *Teatro del oprimido*³ y *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*⁴. Este ejercicio de interpretación y creación estará acompañado de las indagaciones de docentes investigadores como lo es Jorge Iván Grisales⁵, quien por medio de sus propuestas prácticas nos ayudará a contextualizar los ejercicios creados e inspirados en las técnicas del teatro del oprimido, acercándonos a esferas como las relaciones consigo mismo, con los otros y con el contexto en el que vivimos. Este trabajo de investigación también contará con algunas categorías de análisis que nos ayudarán a tejer relaciones entre lo teatral y las ciencias sociales, facilitando el trabajo interpretativo y creativo con las técnicas *Teatro imagen*, *Teatro legislativo* y *teatro periodístico* del teatro del oprimido. Por último, se construirá una guía metodológica de tres talleres de entrenamiento escénico y corporal que serán ejecutados con adolescentes entre los 17 y 22 años habitantes de la Comuna 13 de Medellín, estudiantes de teatro en la corporación *La Parlacha*, dentro de su proyecto *Escuela popular de teatro La Parlacha*.

Después de presentar la estructura de dicha investigación abordaré a continuación los conceptos previamente mencionados para iniciar el análisis y construcción del trabajo de investigación y creación.

² El Nombre original del libro es, *Jogo para actores e nao atores*, libro en el que reposan 200 ejercicios teatrales para actores y no actores aplicables en todo tipo de actividades humanísticas.

³ Libro en el cual reposan los principios del método pedagógico que permitan el entendimiento teórico de dichas técnicas teatrales, sus objetivos y acciones a desarrollar.

⁴ Libro donde sistematizan las experiencias del autor a partir de la implementación de las técnicas propuestas dentro del teatro del oprimido, desde hechos reales y concretos.

⁵ Poeta, director y dramaturgo creador de la técnica de acontecimiento íntimo y social.

Teatro del oprimido una construcción desde abajo

Es importante comenzar comprendiendo la necesidad política que llevó a Boal a la realización de una técnica emancipadora, crítica y que fuera funcional en la construcción del tejido social. Situémonos entonces en los acontecimientos íntimos que impulsaron a la exploración e investigación del teatro del oprimido desde instancias alejadas a su lugar natal. Augusto Boal fue un perseguido del régimen militar que vivía su país en los años 60's, por este motivo fue encarcelado, luego llegó a Argentina como exiliado, en donde puso sus estudios en funcionamiento. En Argentina tampoco fue bien recibido por sus búsquedas con el teatro popular, y se trasladó como exiliado a Perú por los años 70's, y es precisamente en dicho país donde comienza a escribirse el tratado sobre el Teatro del oprimido.

Boal decidió trabajar un teatro del pueblo y para el pueblo, priorizando que el teatro era una fuente energética de comunicación por el cual las personas y comunidades podían expresar lo que pensaban y lo que sentían, también lo que querían ser o hacer. En otras palabras, el teatro para Boal era “medio de comunicación para discutir sus problemas” (Driskel, 1975). A partir de allí fueron muchas las investigaciones, publicaciones y experiencias que ayudaron a profundizar en el Teatro del oprimido, que era como Boal decía: “el teatro de las clases oprimidas y de todos los oprimidos dentro de esas clases” (Quilez, 1984, p. 110), un método que buscaba reformar, desde los fundamentos del teatro, las estructuras establecidas en las que las elites artísticas creaban, estableciendo la investigación para la alfabetización de la comunidad alrededor de tres postulados importantes:

1. “Es el teatro como lenguaje el que deben usar todos” (Boal, 1974, p. 141). Es decir, el teatro puede ayudar a trabajar la necesidad de comunicación en las comunidades, transformando las acciones humanas y políticas.
2. “Todo teatro es popular” (Lawrence Chesney, 1997, pág. 63). Durante la historia, el teatro siempre ha pertenecido al pueblo, pero este ha sido permeado por las elites para desarrollar de manera amañada elementos políticos y morales, como método de enseñanza y manipulación.
3. “El teatro, como todas las demás artes, es una producción de imágenes ordenadas del mundo” (Quiles, 1984, p. 110). Parafraseando a Boal, cuando habla de la estética, se refiere al teatro como un arte que reúne todas las artes y que hace uso de todos los sentidos, estableciéndose como un engranaje en la comunicación colectiva, que permite el intercambio de conocimientos.

Hablamos entonces de un investigador que de forma crítica comenzó a pensarse cómo el teatro desde sus inicios fue creado desde unas estructuras dominantes, que les restó la posibilidad a los pueblos de ser partícipes de las creaciones teatrales y de construir pensamientos emancipadores a través del teatro. Por el contrario, lo que sí hicieron del teatro fue construir un método de reproducción y representación del sistema de organización social.

En la época clásica, el teatro se muestra como una experiencia colectiva, sensitiva, donde todas las personas participaban sin ninguna estructura coercitiva, sin embargo, se establecieron estructuras para llevar a cabo estas acciones, ya que fueron precedidas por la aristocracia y la iglesia para darles un fin específico. Esto, según Boal, se puede ver claramente en las estructuras establecidas por los primeros teóricos teatrales, en este caso, Aristóteles. La primera división establecida fue la de actores – espectadores; la segunda, la

de actores protagonistas – coro, en la cual se ve claramente cómo se plantean los roles las élites de la sociedad, como lo son la aristocracia y el pueblo. A este sistema Boal lo llama “el sistema trágico coercitivo de Aristóteles” (Boal, 1974, p. 9 -10) y lo que buscaba era “inmovilizar a la sociedad perpetuando el sistema vigente”. (L. Chesney, 1997). Los personajes de este periodo para Boal eran elementos escénicos que llevaban un mensaje sobre valores y simbolizaban unos conceptos morales desde lo religioso.

Boal denomina la transición del renacimiento como “La concreción de la burguesía”; al romanticismo lo denomina “La poética burguesa de la *virtú*” (L. Chesney, 1997). Estas épocas para él están plagadas de un teatro burgués, en donde el personaje mostraba su *virtú* y los frutos de su trabajo debido a su esfuerzo. Dio un poco más de libertad para hablar, comunicar ideas, entonces habla de Hegel como el autor que puso límites al personaje y creó un sistema ético que mostraba a los espectadores unos dramas que hablaban de las consecuencias de ciertos comportamientos y de la exaltación de otro tipo de comportamientos, allí decide denominar al romanticismo y al renacimiento como “Un canto de cisne de la nobleza feudal” (L. Chesney, 1997). Vemos cómo desde un análisis minucioso por las prácticas teatrales de cada época, nos deja ver el teatro como un instrumento de coerción de las élites, no sólo desde las teorías y direcciones teatrales, sino también de mano de los dueños del poder.

Al llegar el realismo, Boal dice: “el hombre pasó a ser el producto directo de su medio ambiente” (L. Chesney, 1997). A pesar de ser en esta época una fuente directa que muestra la realidad, se plasmaba justamente una realidad que ya todos conocían y que no dejaba nada que desear en el espectador. Lo mismo ocurrió con el naturalismo el cual debía dejar de mostrar una “realidad fotográfica” (L. Chesney 1997, p. 69) para traspasar los imaginarios psicológicos.

Boal requería de un teatro que le facilitara al espectador la capacidad reflexiva, dejando de lado las individualidades y abriendo paso a la construcción de pensamiento crítico y colectivo que eliminara cualquier tipo de cadena impuestas por las elites. Es en este punto donde se encuentra Brecht y su denominado teatro épico⁶, que acciona una poética movilizadora para el espectador, sin embargo, para Boal el espectador necesitaba algo más que una reflexión, y construye lo que conocemos como “sistema comodín”⁷, el cual le permitió la reflexión amplia con los espectadores de temas políticos y problemáticas que afectan la población.

La pedagogía del teatro del oprimido nace desde una necesidad propia por encontrar elementos sociales que funcionen para revelarse ante una dictadura, así podemos ver cómo desde sus acercamientos históricos construye toda una narrativa que analiza los sistemas de poder desde todos los ámbitos, construyendo un trabajo de entrenamiento actoral, direccionado a una transformación social e invitando al ejecutante a tener un espectro amplio, no sólo del teatro, sino también de cuestiones políticas y humanas que le ayuden a trascender de la escena a la calles.

Fundamentos del teatro del oprimido

Empezaremos trayendo a colación los principios fundamentales del teatro del oprimido que resultan precisamente de esa necesidad política y social de la que hablamos anteriormente:

⁶ Teatro militante que muestra las problemáticas del pueblo haciendo que el obrero se identifique y reflexione.

⁷ Núcleo del teatro del oprimido.

1. “En primer lugar, transforma al espectador -ser pasivo, receptivo, depositario- en protagonista de una acción dramática -sujeto, creador, transformador-.” (L. Chesney, 1997, pág. 72).
2. “Trata de no contentarse con reflexionar sobre el pasado, sino de preparar el futuro.” (L. Chesney, 1997, pág. 72).

Boal destruye las barreras entre los actores y los espectadores incitando a un acto liberador por parte del espectador, presentando la escena de teatro como un ensayo a acciones o situaciones que pasan en la realidad de cada comunidad. Se nombra entonces al antiguo espectador como “Espect – Actor” y es motivado a que se acerque al trabajo teatral sin ningún tipo de limitaciones para expresar en la escena aquellas situaciones que le oprimen, y al mismo tiempo se desprenda conscientemente de esas opresiones íntimas que les han infundido durante su educación.

Es importante mencionar una idea con la que concuerdo con Boal, y es aquella donde el teatro siempre está dispuesto para la comunidad, y no genera solamente un trabajo de memoria y reconstrucción de memoria, sino que también prepara, acciona y construye para un futuro diferente. No basta solamente con ser conscientes de aquellas realidades que vive o vivió cada una de las comunidades y sus habitantes, hay que movilizarse, construir soluciones para impulsar a la transformación.

A luz de los dos principios fundamentales del teatro del oprimido se construyen las técnicas que analizaremos a continuación.

TÉCNICAS DEL TEATRO DEL OPRIMIDO

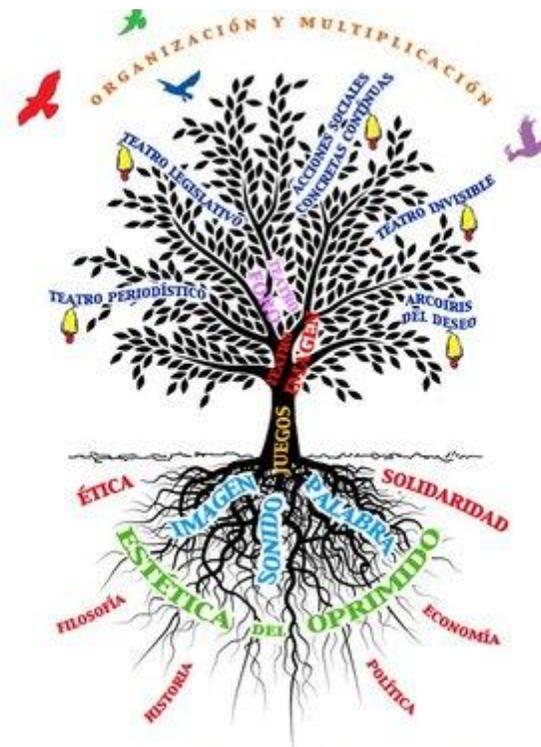


Ilustración 1. El Árbol de la Estética del oprimido (Boal, 2006). Fuente: “El teatro del oprimido de Augusto Boal” de Tomás Motos. (2017)

Teatro Imagen

“La imagen de lo real es real en cuanto imagen”

(Boal, Juegos para actores y no actores, 2001, pág. 44)

Esta técnica pretende que los participantes construyan por medio del cuerpo una serie de imágenes que visualmente nos muestren alguna idea, un sentir u opinión sobre un tema que inquiete a la comunidad. El proceso para su trabajo inicia con la construcción de una imagen que tomará forma al moldear el cuerpo de algunos espect – actores, estos servirán

de esculturas para los demás participantes, que en conjunto y sin mediar palabras plasmarán una imagen que muestre la opresión que fue infundida sobre su cuerpo, mente, entre otros o sobre la comunidad en general. Si la escena plasmada mediante imagen no es lo suficientemente clara, podrá ser modificada por otro espect – actor, o por todo el grupo de participantes, hasta que se obtenga un acuerdo colectivo. Luego los demás espect – actores procederán a construir otra imagen en la cual aquella opresión que se mostró anteriormente tenga una solución y desaparezca el problema. Dada esta imagen se regresa nuevamente a la imagen inicial y se impulsa a un debate corporal que se conoce como imágenes de transición, en las cuales se construye una solución posible en los cuerpos de sus compañeros (Boal, 2001, p. 44).

Teniendo en cuenta la realidad en que vive la comunidad, no se debe pretender construir un imaginario de esa opresión sino por el contrario lo más real posible, debe realizarse muy dinámicamente y con poco tiempo para que todos los participantes le permitan a su mente traducir al cuerpo sin que se atravesase la palabra como una solución evidente. Al final se les pide a los actores que estaban siendo moldeados que en cámara lenta modifiquen esa situación opresiva que sus compañeros plantearon, permitiéndole a su cuerpo la modificación de una manera natural y real, sin imponer gestos desmesurados y ficticios, trayendo la realidad de aquellos personajes, en sus movimientos, acciones y soluciones al problema.

Esta técnica es ideal para trabajar con comunidades que hayan pasado por situaciones de conflicto tan fuertes que las palabras se hagan difíciles en la comunicación y la reflexión de dicho acontecimiento. Es fundamental para que el cuerpo exprese lo que siente, lo que guarda y para construir una salida a aquellas situaciones que dejan en el cuerpo miedos, cargas, tensiones, invitando a la comunidad a trabajar desde su territorio

corporal hacia el territorio espacial y comunitario. Desde una mirada pedagógica también permite el acercamiento al trabajo corporal infantil, donde muchas veces las situaciones traumáticas lo primero que borran es la palabra, impidiendo que se esclarezcan algunos hechos o se sepan algunas situaciones por las que pasaron o pasan los menores. Para el trabajo comunitario es una posibilidad para romper estigmas sobre el cuerpo, genera reflexión crítica y objetiva sobre las situaciones que generalmente suceden en una comunidad, y al mismo tiempo, nos acerca al otro que, aunque puede que no lo conozca, vive o piensa similar que yo y quiere generar un cambio estructural en dichas situaciones.

Teatro invisible

Esta técnica requiere de un trabajo dramático, construido alrededor de un tema problemático que oprima a los habitantes de una ciudad, barrio, comunidad, entre otros.

Con dicho texto se trabaja la construcción de una pieza teatral tradicional, en donde los actores construyen personajes y situaciones como si fuesen a presentar una obra de teatro típica, que está impregnada por la técnica de Stanislavski⁸ y que crea una ficción que va a entrelazarse con la realidad cotidiana. Hasta aquí todo parece muy normal dentro del trabajo teatral tradicional como ya se mencionó anteriormente, pero esta pieza teatral se llevará a cabo no en un teatro sino en un lugar atípico de la acción teatral de la ciudad, donde habrá unos espectadores que no tendrán el conocimiento de que son espectadores: nadie en ese espacio sabrá que aquello que están vivenciando es una construcción teatral

⁸ Actor, director y pedagogo ruso, creador del método interpretativo conocido por algunos investigadores como “naturalismo existencial” que se basa en tres aspectos fundamentales; en el primero es el cuerpo como prioridad, como puente entre la acción física y la situación interna del personaje; el segundo es la memoria emotiva, en el cual los actores rememoran sentimientos que se relacionan con la situación que vive el personaje y de esta forma mostrar la psicología del personaje; y por último el trabajo con el subtexto que trabaja en la interpretación e intenciones del texto. (Stanislavski, 2009)

anteriormente ensayada, planeada y escrita, y nunca se explicará a las personas que observen o participen que esta fue una ficción estratégicamente trabajada.

El teatro invisible pone en evidencia un problema que no es nuevo para las personas de dicha comunidad y pretende generar un diálogo entre la realidad y la ficción que aporte a la visualización de diferentes opresiones, pero que también cree soluciones, pensamientos críticos en los que el espectador se cuestione y replantee su comportamiento frente a dichas situaciones. Los actores deben tener un entrenamiento fuerte en escucha, improvisación y deben pensar en cada una de las circunstancias que pueden surgir a través de la interpretación de la escena. Funciona de manera perfecta para trabajar de manera vivencial la conciencia social, desde las diferentes situaciones que viven cada una de las personas que ha pasado por opresiones, gubernamentales y de otra índole, en las cuales los medios de comunicación no son los mejores referentes y revelan sólo algunas situaciones que son maniobradas para la invisibilización de los problemas reales.

En nuestro contexto las comunidades pueden a través de esta técnica denunciar las situaciones que han padecido por las diferentes guerras que han sumergido a Colombia en un territorio perverso y sangriento. Es una forma de vociferar todo aquello que se queda en la memoria de las comunidades y de las diferentes personas que viven o vivieron situaciones olvidadas por los habitantes de las ciudades que sólo observan la guerra desde sus pantallas. Con esta técnica se puede trabajar la construcción de un pensamiento crítico, en un país que está cegado por patrañas construidas políticamente y que en sus habitantes la empatía es reemplazada por la soberbia, el odio y la competencia. Poner a las personas en situaciones que irrumpa su realidad les permite accionar o pensar en el contexto en que viven y en las personas que no cuentan con los privilegios que ellos tienen. Claramente también habrá personas que no se dejen permear por estas situaciones o que su reacción no

sea la que se espera, pero eso también nos ayuda a reflexionar sobre lo que somos y cómo podemos trabajar para transformar una realidad que nos deja cada vez más dolor.

Teatro foro

“Siempre estaremos mejor preparados para enfrentar una acción futura necesaria si la ensayamos hoy, en el presente.”

(Boal, Juegos para actores y no actores, 2001, pág. 73)

Esta técnica del teatro del oprimido introduce directamente al espectador en el juego teatral, transformándolo en protagonista de la pieza teatral y dejando que actúe dentro de una ficción que ha sido previamente construida textual y escénicamente por otros diferentes a él. Para sumergir al espectador en la propuesta teatral, el “comodín”⁹ se inicia accionando juegos y ejercicios que le permitan abrirse al trabajo corporal, vocal, escénico, motivando a la creatividad y participación. La dramaturgia es escrita con temas de interés para dicho público, en la cual se evidencien situaciones sociales opresivas, que son interpretadas por unos actores que generan acciones problemáticas, frente a otros que buscan dar solución a aquellas situaciones pero que en su formulación tienen algún tipo de error que no le permite una resolución a dicha situación. Cada una de estas acciones son propuestas y ensayadas con anterioridad y son puestas en discusión en el foro. Es importante que la construcción de los personajes sea muy natural, que, en sus posturas corporales, en su vestuario, sus formas

⁹ Sistema creado por Boal dentro de un carácter estético, la actuación del comodín se ligaba a la de un traductor o locutor, que rompía la estructura que divide al espectador del actor e involucra al espectador en el cuadro teatral con el fin de buscar solución a la problemática presentada. Este personaje también lleva a cabo las actividades de calentamiento con el espectador, explica las reglas del juego teatral y hace un resumen de toda la situación luego de cada intervención dada por el público.

expresivas se evidencie claramente el tipo de personaje que es. Los actores también deben construir acciones dramáticas que le permitan al espectador, cuando ingrese a la escena, seguir construyendo desde la acción y el movimiento, y no sólo desde la palabra. Se aprovecha también la escenografía para aumentar el carácter del personaje y la pieza teatral.

Todo lo construido dentro de la pieza teatral debe tener un significante: no se permite una acción solo por movilizar el cuerpo. Las escenas que se construyan deben tener acciones coherentes con las situaciones y el tema que se está tratando, pueden categorizarse desde lo simbólico, realista, expresionista, sin caer en lo irreal ya que se necesita un lenguaje teatral que se acerque a cualquier tipo de público, especialmente a personas que no son expertos en las diferentes construcciones estéticas del arte y el teatro.

En medio de las imágenes y escenas propuestas mostradas al espectador, se motiva para que ellos intervengan dentro de la pieza teatral y modifiquen esa realidad o visión que los actores están construyendo. Cuando el espectador decide ingresar, reemplaza inmediatamente al actor con el cual no está de acuerdo y por medio del juego teatral empieza a construir una nueva realidad en la escena en la cual lo acompañará el actor inicial, apoyándolo en las acciones y mediando para que la puesta en escena no pierda su rumbo. El espectador podrá ingresar y salir las veces que sea necesario y cada una de las personas que ingresan pueden proponer una realidad diferente, una acción diferente o una solución diferente al problema propuesto. Cuando el actor ingresa y comienza a elaborar su estrategia, algunos actores empiezan a cumplir una función opresiva, impidiendo que la escena se resuelva con tranquilidad y agilidad, de manera que el espectador empieza a concientizarse de lo difícil que es cambiar una realidad.

En esta construcción pedagógica los espect – actores, los actores y el público aprenden mutuamente, se preparan para situaciones que pasan en la vida real, toman

consciencia de las consecuencias de cada acto y focalizan las formas opresivas de las que son parte, tanto en situación de opresores como oprimidos. Al final se hace un resumen de cada una de las propuestas de resolución del conflicto y se establece un foro donde se hacen preguntas a los espectadores para que hablen sobre si están de acuerdo o no con la solución, o de cómo ellos habrían solucionado el conflicto. Así, la pieza teatral se configurará con los cambios que ellos propongan, y en caso de no encontrarse una solución, la puesta en escena quedará como inicialmente la dramaturgia original la estableció.

Esta técnica es una forma completamente pedagógica de construir consciencia de los contextos sociales y comunitarios, de identificar problemas dentro del contexto y crear soluciones a estos problemas. La participación activa del espectador y la creación conjunta con el actor ayuda a crear un sistema de conocimiento expandido desde muchas formas de investigación humana.

Aquí vemos claramente la participación política de la comunidad, puesto que prepara a cada uno de los sujetos allí presentes para las diferentes circunstancias que puedan atravesar en un futuro, al tiempo que rompe brechas que posibilitan la transformación social dentro de una comunidad.

Es muy importante el hecho de no quedarse sólo en mostrar una problemática que quizás aquellas comunidades pasaron, sino que mueva a las personas a buscar soluciones, a que se discutan las diferentes variantes de esas soluciones y que a través de varios ojos, opiniones y estrategias se construya una nueva mirada colectiva. Es un ejercicio muy importante para las comunidades que quieren emprender trabajos que fortalezcan los lazos comunitarios, la toma de decisiones y la búsqueda de estrategias para mejorar las situaciones por las que están pasando. Ayuda a crear una consciencia crítica, subjetiva y comunitaria; impulsa la escucha y la construcción de acuerdos con el otro, recuperando la

importancia del diálogo y las acciones cooperativas dentro de comunidades golpeadas por diferentes conflictos. Todos estos resultan elementos fundamentales para la participación ciudadana en una sociedad que busca la paz.

Teatro periodístico

“El periodismo es un arte, no una ciencia, está más próxima a la poesía que a la sociología. Y como todo arte, es político. Y como arte político, es un arma. Y como arma, es utilizada en favor de unos y en contra de otros.”

(Boal, *Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Una revolución copernicana al revés*, 2015, pág. 47)

Esta técnica presenta once pasos para el trabajo con las estructuras periodísticas usadas mediante el método de diagramación. A continuación, presentaré cada una de las categorías y su función dentro del trabajo teatral basado en la investigación sistematizada en el capítulo *Teatro periodístico* del libro *Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Una revolución copernicana al revés*, de Augusto Boal (1977).

1. Lectura simple: Se extrae de la diagramación la noticia que expone el propietario del periódico y a su vez el escrito y se realiza la lectura en voz alta de la noticia, sin ningún tipo de interpretación propia por parte del actor.
2. Lectura complementaria: Se añade a la noticia la realidad que oculta, mostrando cómo es manipulada la verdad para mostrar una imagen tergiversada de la situación.

3. Lectura cruzada: Se realizan lecturas de dos fuentes diferentes que se desmienten entre ellas, de esta forma se genera una visión amplia de la escritura amañada de la noticia por cada una de las partes y se visualiza la discordia entre las clases sociales
4. Lectura con ritmo: Se trabaja la interpretación vocal a partir de la declamación de la poesía.
5. Lectura con refuerzo: Consiste en mostrar al espectador cómo la publicidad en varios medios de comunicación se usa para aumentar la credibilidad de ciertas noticias, tratando así de identificar las verdades ocultas de las mismas.
6. Acción paralela: Es una construcción corporal escénica, “mímica”, donde se evidencia algunas incoherencias del apartado que está siendo leído por otro actor.
7. Histórico: Enlazar circunstancias históricas con las noticias que se exponen en el presente.
8. Improvisación: Técnica practicada para la transferencia de conocimiento entre pares.
9. Concreción de la abstracción: Transformar los hechos presentados en las noticias en acciones poéticas desde una estética teatral que permita la creación de símbolos que atraviesen la sensibilidad del espectador.
10. Texto fuera de contexto: Presentar la noticia en unas circunstancias diferentes a las habituales.
11. Inserción dentro de un verdadero contexto: Reflexionar sobre las situaciones posibles que se presentan frente a una noticia, incluyendo varias fuentes, puntos de vista, contextos, entre otros.

Claramente el teatro periodístico es un aliado para la construcción de nuevas perspectivas posibles en torno a la verdad, busca obtener una claridad de los

acontecimientos a partir de un trabajo profundo que mueve todos los frentes posibles que tuvieron lugar en un hecho o un asunto en particular, posibilita el trabajo de la reparación simbólica a través de ejercicios que esclarecen los hechos por medio de diferentes voces, permite que aquellas personas que han sido víctimas de actos de omisión puedan alzar su voz y contar su versión de los hechos.

En nuestro contexto es una iniciativa primordial para la lucha entre la “verdad” de los medios de comunicación que están permeados por corrupción, y la verdad de las víctimas que día a día tratan de romper un silencio histórico y de establecer la verdad sobre crímenes de lesa humanidad que han permeado por completo la historia de Colombia, no sólo por los grupos criminales, sino también por los sistemas de poder.

El teatro periodístico como técnica teatral resulta de gran interés puesto que permite generar nuevas interpretaciones sobre aspectos sociales que llegan a ser omitidos y amañados por intereses particulares.

Teatro legislativo

“Ser ciudadanos, compañeros, no es vivir en sociedad, sino transformar la sociedad en la que se vive.”

(Boal, Foro Social mundial: Fala de Belem, 2001)

Esta técnica de Augusto Boal crea un puente entre el teatro, la acción política y la decisión política, por medio del espect – actor con el cual se crea unos debates para idear soluciones y cambios dentro de unas estructuras políticas.

Se trabaja por medio de grupos comunitarios en los cuales los participantes, que hacen parte de la comunidad en la que se desea implementar, crean estratégicamente dinámicas de trabajo que permiten la organización social, seleccionando los tipos de problemas, las personas afectadas y trabajando por medio del teatro foro para la confrontación y ensayo de soluciones a diferentes problemáticas. Luego de esto se encausan las propuestas de solución presentadas en escena para la formación de propuestas reales y concretas, que luego serán llevadas a votación como propuestas formales dentro de una asamblea, y posteriormente se consolidarán como un proceso legislativo modificando o creando nuevos estatutos legales.

Esto nos presenta un teatro completamente ligado a lo político y a las diferentes estrategias de agenciar el poder en una comunidad, sus metodologías permiten que una comunidad o grupo poblacional analice su contexto, sea consciente de sus problemáticas y estudie sensatamente cómo desde las leyes se pueden lograr soluciones concretas a hechos conflictivos. Es de gran potencia a la hora de entrelazar conocimientos políticos, históricos y generar una conciencia social y de clase, que puede trascender a una fuerte lucha social por exigir cambios respecto a opresiones directas que crean las instituciones de gobierno y sus formas de ejercer el poder.

Dentro de nuestro contexto sería ideal que las personas que han sufrido en carne propia la guerra, participaran en las formas de creación política y social para una reparación desde los ámbitos económicos, territoriales, formativos, entre otros. Construye en los participantes un estado de consciencia frente a lo que son, lo que sucede, lo que merecen y cómo pueden establecer acciones concretas para obtener dichas exigencias. Sin embargo, hay que tener cierto cuidado a la hora de mezclar teatro y política legislativa, debido a que puede obtenerse un resultado cargado de ideas y posturas tan fuertes que no generen una

construcción en las comunidades para un cambio sino una manipulación para obtener unos beneficios propios.

UN TEATRO QUE TRANSFORMA RELACIONES

Acontecimiento social y acontecimiento íntimo

Para una mejor comprensión de los términos empezaremos desglosando el título y analizando cada una de sus partes. La definición de “acontecimiento” la podemos deducir a partir de diferentes postulados que sugieren que el acontecimiento no es más que un evento repentino e inexplicable. Entonces, si se habla de acontecimiento social, debemos incluir dentro de ese significado de acontecimiento unas estructuras ya establecidas de lo que son los ámbitos territoriales y humanos, es decir, que los acontecimientos sociales son rupturas que suceden dentro de una sociedad sin dar previo aviso y que en ocasiones están impulsadas por una serie de “micro acontecimientos”¹⁰ derivados de sucesos históricos, biológicos, naturales y otros. (Grisales, 2013)

El maestro Jorge Iván Grisales en una entrevista hecha por el director del teatro Matacandelas en Medellín menciona sobre el teatro trabajado desde el acontecimiento social que se trata de:

Un teatro de la catástrofe. Aquello que ocurre en un lugar intempestivamente. Desde el acontecimiento de la naturaleza, lluvias, inundaciones, hasta deslizarse hacia las cosas sociales, por ejemplo, la caída de Las Torres, o como el caso de los paramilitares que llegaron a esa

¹⁰ “hecho que de una u otra manera se va sumando en afectación, al mismo tiempo que genera consecuencias que muestran los consiguientes acontecimientos encadenados. Una combinación de acontecimientos todos encadenados entre sí.” (Grisales 2013: 42)

población tumbando puertas buscando una niña que era dizque la novia de un guerrillero, cogieron a los pobladores, los pararon en la iglesia e iban llamando, lista en mano. Acabaron con todo. Cuatro o cinco días estuvieron impunes, tocando tambores, bebiendo, enfiestados. Una catástrofe transforma la vida de los habitantes, subvierte el orden de los asuntos. (Grisales, en conversación con Cristóbal Peláez, 2013).

Ahora bien, si hablamos de acontecimiento íntimo, nos centramos directamente en situaciones individuales que impactan en lo emocional, subjetivo y racional, a diferencia del anterior, estos acontecimientos son contruidos, transformados y sentidos sólo por el sujeto en acción y se ponen en evidencia sólo si se pasan por el lenguaje para ser compartidos con los otros.

Grisales propone una metodología que se enfoca en el movimiento corporal y el trabajo de la voz para desarrollar el trabajo teatral del acontecimiento íntimo y social de la siguiente manera:

Primer movimiento Animalidad

Recurriendo a imágenes mitológicas se trabaja desde la danza y el canto para despertar la animalidad, disponiendo cuerpo – mente – espíritu para la inmersión en el inconsciente.

Segundo movimiento La sombra

La primera escala para la evolución del acontecimiento íntimo, este debe ser un trabajo cuidadoso ya que se debe lograr darle forma a la memoria con micro oraciones contruidas por medio de acciones físicas simples y orgánicas para crear las imágenes arquetípicas. Para evitar problemas con la emoción se sugiere que el actor se ponga la máscara del animal.

Tercer movimiento El animal

Se crea una partitura de movimientos inspirada en animales mitológicos, con esta secuencia y la construida anteriormente se empiezan a responder de manera verbal preguntas como ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Dónde estoy? Para ir tejiendo una secuencia de sentido.

Cuarto movimiento la personificación

Teniendo ya una partitura consolidada con movimientos y sonidos (no tiene que ser propiamente textos) se construye la fábula del animal con su respectiva moraleja, poco a poco ese animal se va humanizando y se configura el conflicto, construyendo un personaje con todas las dimensiones simbólicas. Al terminar este paso se debe contar con un monólogo que tenga una duración de doce a quince minutos.

Quinto movimiento ¡Y si esto fuera un sueño!

El acontecimiento íntimo se trabaja en la escena como un espacio onírico, se construye como si fuera un sueño modificando el orden de lo real. Esto empieza a dar paso al inconsciente colectivo.

Sexto movimiento ¡Y si esto fuera una pesadilla!

Recurriendo a las imágenes arquetípicas mitológicas se instala al actor en un espacio tiempo dramático donde lo surreal, como la muerte, el olvido, el hades, construyen nuevas intenciones en la partitura creada.

Séptimo movimiento El arquetipo

La sumatoria de imágenes arquetípicas y los movimientos corporales crean una visión poética que se manifiestan en el inconsciente y por ende van directo al inconsciente colectivo.

Octavo movimiento El mito

Los mitos creados en el acontecimiento íntimo empiezan a encontrar sentido con los mitos de la sociedad que se crean a partir de la conducta humana, ayudando a justificar acciones en la presentación de los hechos dramáticos.

Los anteriores movimientos son necesarios para que el YO haga el viaje al inconsciente, traiga las imágenes arquetípicas para la construcción poética – teatral; la meditación, visualización y concentración son claves para emprender este viaje. (Jorge Iván Grisales, conversación personal, 2020).

Para los procesos educativos llevados a cabo por medio del teatro y que buscan reflexionar sobre temas alrededor de la construcción de paz, lo íntimo y social son puntos estratégicos para manifestaciones que les permita a los participantes divulgar hechos que han impactado su vida por medio de creaciones corporales, dramáticas y estéticas; sin embargo, esto no quiere decir que esta técnica busque crear hilos íntimos para resolver circunstancias emocionales propias de la persona, por el contrario busca que el actor haga un tránsito del inconsciente¹¹ al consciente para llegar a la ficción, todo esto a partir de la construcción de partituras corporales que tiene como base unas imágenes generadoras¹² que permiten una exploración de lo arquetípico y lo mítico, creando un lenguaje simbólico que conecta al público por medio del convivio¹³ en el acontecimiento poético – teatral, que aunque no sea presentado en unas circunstancias idénticas a la historia personal del

¹¹ Nivel de la psique en el cual la consciencia no tiene acceso y que muestra una serie de creaciones como lo es los sueños, entre otros. (Jung 1983)

¹² “esta imagen madre contiene los elementos de la unidad dramática: acción-interacción, tiempo y espacio, que remiten al lugar interior como resonancia de lo mítico de ese acontecimiento íntimo” (Grisales 2020)

¹³ “El convivio es pues una conjunción de presencias en intercambio humano directo, sin intermediaciones técnicas ni de legaciones que posibiliten la ausencia de los cuerpos” (Grisales 2013)

espectador, lo conectan por medio del inconsciente colectivo¹⁴ ya que es un hecho común y es justamente allí en donde tejemos una red imaginativa que nos permite conectarnos. (Grisales, 2013).

Para potenciar estas conceptualizaciones, Dubatti propone una tríada de acontecimientos que permiten la práctica teatral:

a. *El acontecimiento convivial*, que parte del plano de la vida cotidiana y es necesariamente territorial, que es condición de posibilidad y antecedente del acontecimiento poético.

b. *El acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético*. Es creación poética de entes – cuerpo poético– que marcan un salto ontológico respecto de la realidad cotidiana, así como una desterritorialización y frente a cuyo advenimiento se produce el acontecimiento espectral.

c. *El acontecimiento espectral* o constitución del espacio del espectador a partir de la observación de la poiesis desde una distancia ontológica, ejercicio de percepción con todos los sentidos, con todo el cuerpo, no sólo mirada, aunque la visión pueda resultar a menudo preponderante–recordemos que teatro, etimológicamente, es “mirador”, “observatorio”–. (Dubatti, 2007, p. 35-36).

Cuando el actor logra desde su lenguaje artístico cautivar al espectador y lograr empatía con las situaciones dramáticas plasmadas, se pueden movilizar cuestionamientos en torno a las formas políticas, sociales y culturales a las que pertenecemos, es decir, el público se va pensando en el porqué de las esas situaciones, en por cuál razón son cada vez más repetitivas y hasta pueden impulsar a las personas a la búsqueda y ejecución de alternativas diferentes para nuestro entorno.

¹⁴ Sistema de instintos, arquetipos y símbolos universales que son entendidos por un grupo de una misma especie. (Jung 2002)

Es justamente por esto que se tejen ejercicios entre la técnica de teatro investigada por el maestro Jorge Iván Grisales “teatro del acontecimiento social e íntimo” y las técnicas investigadas por Augusto Boal en el “teatro del oprimido”, ya que nos permite una exploración crítica y subjetiva de la sociedad y el individuo, ahondar a través de varios puntos de vista en la búsqueda de memoria y verdad, y además de todo esto, ayuda en el proceso de reconciliación dando de nuevo la palabra a los que no han sido escuchados durante estos conflictos.

El aprovechamiento de la secuencia presentada por la técnica del acontecimiento íntimo y social que ayudan a la creación poética de partituras dramáticas tanto individuales como grupales, y la unión con los demás componentes interdisciplinarios con los que cuentan los estudiantes de la *Escuela de Teatro Popular La Parlacha* como lo son la danza, el performance, el canto y la creación dramaturgica e investigación sociohistórica, y las técnicas escogidas sobre el teatro del oprimido, potenciarán el nivel de creación teatral, pero lo más importante es que les permitirá trabajar críticamente con los acontecimientos que históricamente marcan a su comunidad y dejan un dolor profundo en cada uno de sus habitantes.

CONSTRUCCIÓN CRÍTICA PARA LA EMANCIPACIÓN

Conflicto armado en Colombia

Daremos un paso rápido y necesario por una historia que muchos conocemos y que la mayoría de veces es la que nos cuentan en libros y escuelas. En primer lugar presentaremos

la llamada “época de la violencia”, la cual inicia el 9 de abril de 1948 con la muerte de Jorge Eliécer Gaitán¹⁵ que, como consecuencia, provoca el “bogotazo”; un suceso de 3 días donde las calles de varias ciudades se llenaron de violencia y destrucción, habían matado de varios disparos al “Caudillo del pueblo” y este suceso cambiaría para siempre la historia reciente de Colombia. Según algunas enseñanzas históricas, este sería el punto donde tendría inicio el conflicto armado en Colombia, sin embargo, si retrocedemos a la fecha del 20 de Julio de 1810 y recordamos el recuento de acciones donde tiene escena la independencia nos damos cuenta de que el conflicto armado y la guerra civil en la cual estamos inmiscuidos tiene muchos más años de los que pensamos. Para esta fecha los criollos de Santafé buscaban obtener el poder que tenían en el momento los españoles ibéricos con su virreinato y que para el momento estaba pasando por una crisis de poder bajo el mando del rey Fernando Séptimo, y es justo allí donde ocurre el acontecimiento conocido como “El florero de Llorente” una particular situación que se aprovecha para alzar el pueblo en contra del mandato del imperio español. En dicha pugna se empiezan a dividir las regiones entre dos ideologías; la primera se hacía llamar “Fidelistas”, estos defendían a la monarquía española basados en la doctrina del cristianismo, la cual concedía el derecho divino al rey. El segundo se llamaba “Independentistas”, y luchaba por tener autonomía y no seguir siendo manejados por los españoles. Tanta era la rivalidad que en 1811 algunas regiones empezaron el proceso de independencia total, como Tunja, Cundinamarca, Cartagena de Indias y Antioquia, estas fueron de las primeras en eliminar la corona española de sus decisiones y gobiernos, luego empezaron a surgir algunas ideologías que se contraponían al mandato de la corona española. En los mandatos

¹⁵ Político socialista colombiano, fundador de la Unión nacional de izquierda revolucionaria, fue alcalde de Bogotá en 1936 y candidato presidencial del partido liberal. (Ruiza y tamaro 2004)

siguientes podríamos hablar de dos grupos ideológicos: el primero se hacía llamar “Federalistas”, el cual proponía que la soberanía debía ser dividida dando poder de decisión a cada provincia, guardando sólo unas pocas decisiones y acciones de parte del gobierno nacional; el segundo se hacía llamar “Centralistas”, y luchaba por que las leyes debían ser impuestas por un poder central. Estas ideologías mantuvieron una disputa constante entre 1811 y 1813. Para el siglo XIX florecen los partidos políticos conocidos como Conservadores y Liberales, el primero centra su poder en los grupos burgueses y quería tener el poder de tierras, trabajadores, entre otros, de la mano del clero; el segundo pedía una igualdad social, donde todos tuvieran los mismos derechos. Aquí surgieron enfrentamientos conocidos como “la guerra de los mil días”, “La Violencia de mediados del siglo XX” y avivó el surgimiento de guerrillas y otros grupos armados que venían dándose en el país, llegando a crear hasta 50 grupos enfrentados entre sí y con el Estado en todo el país, con diferentes objetivos e ideologías, llegando hasta el conflicto armado actual.

Dentro de la historia hubo varios sucesos de desmovilización por parte de grupos armados al margen de la ley, como el liderado por Álvaro Uribe Vélez¹⁶ con los grupos paramilitares de las AUC¹⁷ y que culminó en el año 2006, y el acuerdo de paz firmado en el 2016 por la guerrilla de las FARC– EP¹⁸ con el gobierno de Juan Manuel Santos¹⁹. A todo esto, le sumamos el desarrollo del narcotráfico en los años 60’s iniciando con la siembra,

¹⁶ Político, presidente de Colombia desde el año 2002 al 2010, creador del partido político Centro democrático.

¹⁷ Autodefensas unidas de Colombia, organización paramilitar de autodefensa fundada entre 1991 y 1997 para el combate con los grupos guerrilleros de izquierda que habitaban varias zonas del país, institucionalizada y privatizada como agente de estado en 1994 a través de las “convivir”. (García Pérez, 2015)

¹⁸ Fuerza armada revolucionaria de Colombia - ejército del pueblo, fue una guerrilla de extrema izquierda fundada en 1964 basada en las ideologías del Marxismo – Leninismo y Bolivarianismo, desmovilizada en agosto de 2017 convirtiéndose en el partido político FARC, Fuerza alternativa revolucionaria del común. (Scuticchio, 2016)

¹⁹ Político y economista, presidente de Colombia desde el año 2010 al 2018. Nobel de paz.

cultivo, procesamiento y venta de marihuana, cocaína y heroína, las cuales eran enviadas principalmente a Estados Unidos, y que generó una guerra entre carteles por tener el control de ventas y rutas, llevando el terrorismo a las ciudades de Colombia, dejando una nefasta historia principalmente en Medellín, Cali, Bogotá, Bucaramanga, Cartagena, Barranquilla y Pereira; además el gobierno nacional, de la mano de entidades extranjeras, iniciaron una guerra directa contra los implicados en la producción, venta y exportación de estos productos.

Esto da un cambio a las formas de financiamiento de algunos grupos armados al margen de la ley que inicialmente recurrían a los secuestros de personas para cobrar su liberación, y de esta forma financiarse, y vieron en el tráfico de drogas, armas e incluso de la explotación de los recursos naturales, la minería, las maderas finas, la extracción de oro y petróleo, un negocio rentable que les dejaba más ganancias.

La historia de Colombia ha estado repleta de enfrentamientos por la aniquilación de las diferencias ideológicas, que van tomando mecanismos de presión cada vez más violentos e inexplicables. En Colombia desde que se es pequeño se pierde la esperanza de vivir: los niños y jóvenes se han tenido que acostumbrar a una guerra que los recibe desde su nacimiento, y que en algunas ocasiones no les permite ver nada diferente a ella; los han reclutado, asesinado a sus padres, los han utilizado como objeto y objetivo dentro de esta guerra. Las mujeres han dejado de ser esposas y madres para buscar los cuerpos de sus esposos y sus hijos, los hombres tienen que ir a la guerra ya sea por parte del Estado, que hace reclutamientos obligatorios para obtener una libreta miliar o por parte de los grupos armados ilegales que se los llevan obligados de sus casas con intimidaciones hacia sus seres queridos. No se niega que en medio de esta encrucijada algunas personas han decidido por su propia cuenta ser parte de la guerra, pero ¿cómo juzgar a alguien que ve fusiles desde

que nace hasta que muere?, la normalización de la guerra ha sido el fruto de más de cincuenta años de “solucionar las cosas a plomo”, como se dice en la jerga colombiana.

Según el Centro Nacional de Memoria Histórica, en su investigación titulada ¡Basta ya! (2013), el conflicto armado en Colombia entre 1970 y 2010 dejó más de 220.000 muertos, 25.000 desaparecidos, 470.000 desplazados, sin contar los muertos, desaparecidos y desplazados por la guerra urbana del narcotráfico. El secuestro, los asesinatos selectivos, las acciones bélicas, ataques a bienes y civiles, atentados terroristas, masacres, desapariciones forzadas, violencia sexual, desplazamiento forzado, minas y reclutamiento ilícito, son algunas de las acciones a través de las cuales se valen los involucrados para alcanzar sus objetivos por medio del terror.

A pesar de que todos estos acontecimientos aparentemente son suficientes para hundir un país en la desesperanza, también hay investigaciones en contra del ejército nacional de Colombia por múltiples violaciones a los derechos humanos, asesinato de civiles o “falsos positivos”²⁰, que deja un aproximado de 6.402 víctimas de ejecuciones extrajudiciales (El tiempo, 2021), alianzas entre grupos paramilitares para llevar a cabo las llamadas “limpiezas sociales” que tenían como objetivo evitar que las comunidades se levantaran en contra de la opresión que viven, también ayudaron en estas mismas dinámicas a las grandes industrias para la obtención de beneficios frente a las tierras y la mano de obra, inclusive, se habla de alianzas que facilitaban el trabajo de los grupos de narcotráfico de todo tipo en distintas zonas del país.

La Comuna 13 de Medellín no se escapa de esta historia, de hecho, ha sido una de las comunas más golpeadas por las olas de violencia del país. Los inicios del conflicto se

²⁰ Asesinato de civiles por parte del ejército nacional de Colombia haciéndolos pasar por bajas en combates dentro del conflicto armado colombiano. (Periódico el Tiempo, 2021)

dieron por diversos grupos como milicias, bandas delincuenciales, paramilitares y fuerza pública que se disputaban el control del territorio; justamente allí es donde empiezan las instancias gubernamentales a proponer iniciativas que les permitan el cese de fuego y así lograr un control territorial que estuviera adscrito al gobierno. (Corporación Jurídica Libertad, 2009).

Según la Corporación Jurídica Libertad (2009), en el territorio se han llevado los siguientes operativos militares en los cuales ha tenido participación el Das, la Cuarta Brigada del ejército, la Policía Metropolitana, el CTI y la fiscalía:

- *Operación Otoño*, llevada a cabo el 24 de febrero de 2002, que conllevó a la captura de 42 ciudadanos.
- *Operación Contrafuego*, realizada el 29 de febrero de 2002, en la cual se realizaron 63 allanamientos, se capturaron 31 personas y fueron muertas 5 personas que posteriormente se presentaron como milicianos ejecutados en combate.
- *Operación Mariscal*, realizada el 21 de mayo de 2002, que conllevó a la muerte violenta de 9 civiles, cuatro de ellos menores de edad, 37 heridos y 55 personas detenidas.
- *Operación Potestad*, realizada junio 15 de 2002, en la que resultó un civil muerto.
- *Operación Antorcha*, realizada el 20 de agosto de 2002, en la que fueron heridas 37 personas.
- *Operación Orión*, cuya iniciación se dio el 16 de octubre de 2002 y fuera ordenada por el ex presidente Uribe. En ella murieron en medio de la confrontación 4 militares, 10 personas que fueron presentadas como integrantes de las milicias (información que no fue desvirtuada en su momento por persona alguna), un civil de nombre Elkin Ramírez Vélez, quien fue víctima de una ejecución extrajudicial a manos del ejército en presencia de su familia (y que fue presentado como un miliciano muerto en combate), fueron detenidas

durante los 3 días que duró este operativo militar aproximadamente 450 personas que fueron conducidas a instalaciones policiales y militares, fueron objeto de reseña y algunas de ellas torturadas, otras objeto de desaparición forzada. Luego de efectuar la reseña del total de las 450 personas, 170 fueron vinculadas formalmente a investigación como presuntos responsables de los delitos de concierto para delinquir, homicidio, terrorismo y porte ilegal de armas. De esta cifra tan solo a 82 personas se les definió situación jurídica imponiéndose medida de aseguramiento, las demás recuperaron su libertad. Luego de transcurrido más de un año fueron afectadas con resolución de acusación 56 de estas personas, siendo desvinculadas definitivamente de la investigación 26 de los procesados.

Para esta última operación llamada “Orión” se cuenta con pruebas de que los comandantes a cargo de la policía metropolitana y la IV brigada trabajaron conjuntamente con paramilitares en el diseño de las acciones y los objetivos de dicha incursión. Con actos atroces han grabado en el cuerpo de las víctimas múltiples violaciones que los han desposeído de lo humano, y los han llenado de sufrimiento, dolor y vergüenza. La tierra y los recursos naturales se han convertido en una garantía de poder y control no solo para grupos armados sino también para políticos, proyectos estatales y multinacionales, que han utilizado acciones violentas para expandir terror en la comunidad y que esta se vea obligada a desplazarse a otros lugares, dejando a merced de otros su tierra, su casa, sus pertenencias, su ganado, entre otros.

Memoria

Reconocer, atesorar y revivir son algunos de los ejercicios que hacemos cada vez que vamos a la memoria. Reconocemos nuestra historia, la historia de nuestros pares, historias o sucesos que nos han contado, pero hay algunos conceptos que nos van a sugerir analizar la

memoria en otros ámbitos, ya que es precisamente la memoria la que tiene la capacidad de darle sentido a esas acciones pasadas para componer el futuro. Tenemos que la memoria no sólo es un recuerdo, es el significante que en el presente se transforma y le da un nuevo sentido al pasado, y esto le da una fuerza política y social fuerte dentro de una sociedad que ha pasado por conflictos.

Para Elsa Blair (2005) hay tres puntos importantes a la hora de hablar de memoria, estos son: espacio, tiempo y narración, y están unidos por unos ejes que estructuran la construcción social de memoria: El primero, porque da cuenta de las referencias espaciales (o las espacialidades) de los procesos de memorialización que hacen las poblaciones de sus vivencias de la guerra, pero, porque permite interrogar el papel que ellas, las referencias espaciales, juegan en la construcción de los relatos. El segundo, porque permite indagar por las temporalidades de la memoria con respecto a los hechos violentos y al juego, no siempre claro, que se establece entre pasados, presentes y futuros de la memoria en relación con la guerra, pero también porque permite indagar por las temporalidad desde las narrativas con las cuales se construye la memoria, es decir, permite esclarecer una cierta “cronología” de los relatos que parece no ser, precisamente, la de la secuencia lineal del tiempo, sino más bien la que se estructura en función de lo que, por lo pronto, podríamos llamar “eventos significantes” que tejen los recuerdos frente a esos hechos. Y el tercero, finalmente, porque la narración parece ser no sólo la forma de construcción de la memoria, sino también su mejor expresión.

La memoria colectiva o social puede ser pensada desde unos planos superficiales donde se hable de los elementos que debe conocer cada sujeto, esas historias que ha permeado nuestro contexto, pero cuando hablamos de esa memoria social dentro de los sucesos del conflicto armado es necesario verla a través de una lupa que cree empatía con

las luchas y reivindicaciones de los pueblos y comunidades del país, y sobre todo, con la historia de cada una de las personas que vivieron en carne propia el conflicto armado y sus vestigios.

Steve J. Stern (2018) ejecutó un informe para el Centro Nacional de Memoria Histórica el cual se titula “La memoria nos abre camino”, en él expresa que custodiar la memoria de los hechos históricos cambia la concepción de venganza en esperanza de poder cambiar un poco el futuro de lo que se viene, pero no sólo eso, permite esclarecer la verdad para el trabajo de reparación, que es lo que finalmente evidencia una justicia social. Las situaciones de guerra en Colombia han desarrollado una serie de sucesos complejos, han hecho un borramiento a las víctimas del país. La dignidad y la solidaridad se han puesto en vilo con los procesos de memoria histórica, demostrando cómo a comunidades completas se les ha dejado en el olvido por parte del Estado y, por el contrario, han estado manejados por los grupos ilegales. Las víctimas no sólo tienen que cargar con el olvido institucional, sino también con la indiferencia de los demás habitantes que cuentan con privilegios para tener una vida tranquila alejada de la guerra. Lo más importante de esto es que al mismo tiempo la resistencia y fuerza de los pueblos afectados ha llevado a sus habitantes a visibilizar y dignificar sus vidas, por medio de acciones jurídicas, pero también de acciones populares que se convierten en símbolos de la lucha de las víctimas del conflicto.

La memoria es la lucha persistente contra el olvido, lugares como el Centro Nacional de Memoria Histórica en Bogotá²¹, el Museo Casa de la Memoria en Medellín²²,

²¹ “El Centro Nacional de Memoria Histórica es un establecimiento público del orden nacional, adscrito al Departamento para la Prosperidad Social (DPS), que tiene como objeto la recepción, recuperación, conservación, compilación y análisis de todo el material documental, testimonios orales y los que se obtengan por cualquier otro medio, relativo a las violaciones ocurridas con ocasión del conflicto armado interno colombiano, a través de la realización de investigaciones, actividades museísticas, pedagógicas, entre otras que contribuyan a establecer y esclarecer las causas de tales fenómenos, conocer la verdad y contribuir a evitar su repetición en el futuro.” (obtenido de: <https://centrodememoriahistorica.gov.co/contexto/>)

la Casa de las Memorias del Conflicto y la Reconciliación en Cali²³, el Salón del Nunca Más en Granada - Antioquia²⁴, el Centro de Acercamiento para la Reconciliación en San Carlos - Antioquia²⁵, entre otros lugares construidos de forma comunitaria o institucional se convierten en pilares para la conservación, la investigación y transformación de la memoria; trabajan para proteger no sólo las memorias, sino que también brindan un espacio de reconstrucción individual y grupal para los habitantes que han tenido que padecer acciones directas en la guerra y construyen procesos con estrategias y pedagogías que van acompañadas de diferentes acciones psicosociales, artísticas, jurídicas y económicas para acompañar y capacitar a líderes y lideresas que fomentan la cultura de paz. En palabras de una de las líderes sociales de Granada – Antioquia, Gloria Quintero,

²² “El Museo Casa de la Memoria fue creado en 2006 —a partir de una iniciativa del Programa de Atención de Víctimas de la Alcaldía de Medellín— con el fin de contribuir desde el ejercicio de la memoria en escenarios de diálogos abiertos y plurales, críticos y reflexivos, a la comprensión y superación del conflicto armado y las diversas violencias de Medellín, Antioquia y del país. Somos un espacio en el corazón de la ciudad donde las memorias del conflicto armado que vive el país tienen un lugar físico y simbólico, desde el que pretendemos actuar en la transformación cultural que anhela Colombia. Somos Memorias Vivas, ver para no repetir. Este espacio es una casa de diálogo y encuentro para entender lo que ocurrió y está ocurriendo en nuestra sociedad, reencontrar la esperanza y pensar en otros futuros posibles.” (obtenido de: <https://www.museocasadelamemoria.gov.co/elmuseo/acerca-de-nosotros/>)

²³ “Museo Regional de la Memoria Histórica del Conflicto y la Reconciliación como una acción de ciudad que contribuya a la Verdad, la Justicia y la No repetición de la violencia en el municipio.” (Obtenido de: <https://www.cali.gov.co/pazycultura/publicaciones/146248/casa-de-las-memorias-del-conflicto-y-la-reconciliacion/>)

²⁴ “Primer lugar de memoria construido por la comunidad, El Salón del Nunca Más nace de la necesidad de reconocer lo sucedido y también como una forma de aportar a la reparación simbólica, desde quienes vivieron los hechos y es un proceso de reconstrucción de la memoria de las víctimas del conflicto armado de este municipio, que busca generar un escenario físico y una dinámica social, pública y política donde de manera permanente se exprese la voz de una sociedad que da a conocer al mundo los atropellos vividos en el marco del conflicto armado y la clama por la no repetición.” (obtenido de: <https://www.salondelnuncamas.com/historia/>)

²⁵ “La sociedad civil apoyada en las víctimas con el acompañamiento de CONCIUDADANIA en aras de mejorar la convivencia de la comunidad Sancarlitana inicio a partir del año 2005 espacios de encuentro donde las víctimas son escuchadas y acompañadas para exteriorizar su dolor y convertirlo en propuesta. Generando con ello a la fecha espacios que comparten, hoy liderados por el Comité de Reconciliación con los reintegrados, representantes del estado y por su puesto las víctimas de los diferentes actores armados, dando un paso trascendental en el Municipio como son las mesas de reinserción y no violencia, donde son escuchadas todas las partes sin ningún reparo, generando espacios de participación” (Obtenido de: <http://caresancarlos.blogspot.com/>)

son “espacios bellamente dolorosos”²⁶; que ayudan a conocer, reconocer y sanar lo individual, territorial y comunitario.

También desde las instituciones privadas y públicas se trata de representar la memoria con elementos materiales que pretenden una recordación de los hechos dentro de los sectores, convirtiéndolos en símbolos de reparación simbólica individual y colectiva; un ejemplo de esto son los monumentos, altares, placas, campos santos, murales y pinturas, entre otros, que se hacen alrededor de un lugar que haya padecido una acción violenta o lugares que en su momento fueron utilizados por los grupos armados para múltiples acciones.

Dentro de esas luchas y manifestaciones se encuentran las múltiples acciones artísticas que han sido parte importante para exponer y posibilitar la conservación de la memoria, durante ya muchos años la escena teatral se ha permeado de las historias escalofrantes y dolorosas que han dejado más de cincuenta años de guerra civil, las dramaturgias se han convertido en espejos de desapariciones, destierros y muerte, las acciones performáticas han servido para tramitar el dolor de aquellas madres que buscan sus hijos, la danza ha permitido que hombres y mujeres que antes empuñaban fusiles ahora se conmueven con movimientos, entre tantas otras expresiones del arte que ha sido abrazo y calma para todo aquel que carga los dolores de la guerra y que han permitido a miles de personas ver con otros ojos la historia de la guerra en Colombia, memorias que transmutan para crear lazos de sensibilidad y emancipación.

Todos los tipos de manifestaciones que aporten a la memoria son de gran importancia para que dentro de la historia del país quepamos todos, y no sea contados solo

²⁶ Conversatorio que tuvo lugar dentro del proyecto vacaciones memorables, del museo casa de la memoria, 2020.

por unos cuantos. Después de más de cincuenta años de guerra es necesario darle voz a cada uno de los habitantes de este país, reconfigurar la historia para que no repitamos de nuevo esos catastróficos momentos que pesan tanto en algunos cuerpos; la memoria debe estar viva en cada uno de los colombianos para darle valor a las luchas sociales.

Construcción de paz

Frente al conflicto armado colombiano, que se ha prolongado por más de medio siglo en una alta frecuencia, surgen múltiples acercamientos impulsados por los ciudadanos y también por lo institucional, que buscan reducir e incluso finalizar las confrontaciones armadas en el país a través de una serie de acuerdos con implicaciones jurídicas, pero sobre todo sociales y culturales.

Desde los años 60, en Colombia llegaron a establecerse más de 30 grupos guerrilleros que operarían tanto en territorios rurales, como en territorios urbanos; a ello se sumaría la presencia de más de 20 grupos paramilitares organizados por bloques, las fuerzas armadas estatales y otros actores armados que potenciarían la confrontación bélica que sumiría al país en una profunda guerra civil.

Para dibujar un panorama de la importancia de la búsqueda de paz en el país, podemos contrastar la cifra de los movimientos armados guerrilleros que han operado en el país desde mitad de siglo XX con los movimientos armados guerrilleros que operan en la actualidad. El Observatorio de Paz y Conflicto de la Universidad Nacional de Colombia registra 34 organizaciones guerrilleras desde 1960, al día de hoy 3 de estas continúan operando en el territorio nacional. Esta reducción drástica corresponde a múltiples razones (algunas propias del conflicto armado en sí), pero lo que aquí nos interesa tratar tiene que

ver con la disminución de los grupos armados ilegales por medio de acuerdos de paz y otras estrategias sociales que permiten un diálogo entre actores armados y población civil.

Algunas de estas estrategias funcionan como aparatos jurídicos dentro de la transición del camino de paz, un ejemplo es la Ley de Justicia y Paz²⁷ o la Jurisdicción Especial para la Paz²⁸, iniciativas por medio de las cuales se construyen acuerdos entre los entes gubernamentales y los grupos armados al margen de la ley para facilitar los procesos de construcción de paz. Es importante destacar que muchas veces estas acciones son impulsadas desde la fuerza popular de la sociedad civil para encontrar verdad y reparación frente a las situaciones que irrumpieron su vida durante los años que duró el enfrentamiento.

Paladini (2010) nos habla de dos métodos de construcción de paz que nos pueden ayudar para la observación de cómo el arte ha aportado a construir el camino de paz en el país. En primer lugar, tenemos las alianzas que hacen algunas instituciones internacionales para liderar procesos políticos, gubernamentales, económicos entre otros, que permitan un cambio estructural en aquellos países afectados por el conflicto armado, con esto las comunidades tendrían oportunidad de construir una nueva vida dentro de su país, a este se le llama “Global internacional o Político institucional”, y a pesar de que en su mayoría los acuerdos son directamente para actividades políticas, en ocasiones vienen acompañados de procesos que están pensados para trabajarse desde lo educativo y humano, a través de organizaciones que emplean el arte, la sociología o la antropología para procesos de

²⁷ “La Ley de Justicia y Paz permite conceder una pena alternativa por la contribución del beneficiario a la consecución de la paz nacional, por su colaboración con la justicia, la verdad, la reparación integral a las víctimas y su adecuada resocialización”. (obtenido de: <http://www.justiciatransicional.gov.co/ABC/Ley-de-Justicia-y-Paz>)

²⁸ “La JEP fue creada para satisfacer los derechos de las víctimas a la justicia, ofrecerles verdad y contribuir a su reparación, con el propósito de construir una paz estable y duradera.”. (obtenido de: <https://www.jep.gov.co/JEP/Paginas/Jurisdiccion-Especial-para-la-Paz.aspx>)

reparación con las víctimas o victimarios que haya dejado el conflicto, en búsqueda de restauración de los derechos que fueron arrebatados con los actos producidos durante el padecimiento de la guerra, y es allí justamente donde las prácticas artísticas se convierten en un instrumento para enfrentar ese nuevo camino. En segundo lugar, tenemos que plantear estas dinámicas anteriormente mencionadas no es suficiente para la búsqueda de un nuevo país, se requiere de un constante diálogo con las comunidades y territorios que fueron afectados, para que de esta forma ellos mismo empiecen a construir procesos que desde lo político, cultural, social y económico les permita un cambio real, a este trabajo se le llama “Modelo local – Solidario”, y cuando pensamos en él refleja directamente el trabajo de grupos y líderes sociales que a pesar de no tener las mejores garantías para trabajar dentro de los territorios, producen cambios y resistencias que dan esperanza y fuerza a gran cantidad de víctimas y victimarios.

Para profundizar en este asunto, podemos crear lazos entre estos dos modelos y lo que nos dice Lederach (2003) sobre el significado de construcción de paz para matizar un poco más la discusión. Para el investigador hay por lo menos dos asuntos que se deben tener en cuenta durante un proceso como este, esto es: la interacción entre los sujetos y las estructuras políticas, culturales y sociales. Esto no está lejos de lo que anteriormente se habla para una construcción de paz, es más, el autor afirma que se debe transformar todas esas bases relacionales que se tienen en un país que ha vivido el conflicto; la política no puede seguir siendo estructurada con las mismas bases que llevaron al país a la guerra, la economía debe empezar a pensarse un poco más inclusiva para cobijar a toda la población, que en ocasiones lo ha perdido todo, y la sociedad misma tiene que dejar a un lado esas doctrinas violentas a las que estaba acostumbrada para pensarse en pro de la paz desde los diferentes medios.

Todos los campos de poder deben apuntar a esa construcción sin excluir a ningún grupo poblacional, esto incluye educar para la paz a las nuevas generaciones y la ejecución de procesos de atención y asistencia en los campos de las humanidades que creen unos elementos sólidos para una justicia, reparación y un camino de reconciliación entre los muchos actores de la guerra.

La reconciliación permite reestructurar esos lazos que fueron quebrantados a raíz de las múltiples violencias que padecieron los sujetos, además crea nuevas estructuras que antes no existían y que son necesarias para esos nuevos procesos que comienzan a construirse (Zambrano 2006). Dentro de esa reconciliación se debe tener en cuenta unos escenarios educativos que interdisciplinariamente faciliten la identificación de los tipos de violencia para saber cómo resolver las particularidades de cada sujeto dentro de la población afectada. Frente a ello, Rodríguez (1995) aconseja implementar una educación para la paz en tres dimensiones:

1. *Lo personal*, que tiene que ver con mi propio cuerpo, mi subjetividad, mis experiencias, temores, dolores.
2. *Lo interpersonal*, que conduce a la relación con los otros, pero también a mi relación con la sociedad, con lo político, con lo económico.
3. Por último, nos habla de *la relación con lo ambiental, con el territorio y la naturaleza*, que también se ven afectadas en mayor medida en territorios con conflictos armados.

El arte brinda la oportunidad de tejer esos lazos que, si bien no pueden cambiar lo vivido por aquellas personas, tramitan esos sentimientos y pensamientos que pesan tanto dentro de cada uno.

Miramonti (2018) propone un trabajo desde el teatro sugiriendo qué es lo que necesita movilizar un sujeto para la reconciliación:

1. Reconciliarse consigo mismo: con su cuerpo, con su historia, con las máscaras sociales que el sujeto usa en su vida y con los eventos biográficos dolorosos que el sujeto identifica metafóricamente como sus “heridas”
2. Reconciliarse con las personas con quien el sujeto vive: explorar y transformar el conflicto y curar las “heridas” en las relaciones significativas del sujeto, por ejemplo, con familiares, colegas, compañeros de un grupo armado, etc.
3. Reconciliarse con la sociedad y la historia en que el sujeto vive: transformar la relación con acontecimientos históricos recientes que afectaron su propia vida (por ejemplo: el desplazamiento, la participación en un conflicto armado, etc.) y con expectativas sociales (por ejemplo: estereotipos de género, representaciones de la locura, etc.).

Vemos entonces cómo dentro de los dos postulados anteriores no hay muchas diferencias, lo cual nos indica que el arte, y en este caso específico el teatro, aporta en gran magnitud a la construcción de reconciliación y paz en el país. Los procesos creativos entre arte, sujeto y sociedad ayudan a la restauración de memorias individuales y colectivas, a la reconstrucción de la verdad, a la transformación de relaciones que generan una reconciliación y una construcción de posibles soluciones a conflictos antiguos o a factores que pongan en riesgo el camino de paz que se está construyendo.

La búsqueda de la dignidad humana, la soberanía, la libertad de la nación, la exigencia de derechos humanos y las garantías estructurales son vitales para Colombia, de la mano de las múltiples acciones artísticas propias de la comunidad que generan protesta y reivindicación es la fuerza del cambio en el país (Romero 2014); hilar relaciones sólidas entre las comunidades para que sepan cuáles son sus derechos y persistan en ellos, para que

tengan empatía con el otro y abracen el dolor de su pasado, para que con firmeza trabajen en el cambio de las estructuras sociales que los han llevado a ser parte de esa historia dolorosa y sangrienta de país.

LO POPULAR COMO EJE DE TRANSFORMACIÓN

Educación popular

Empecemos hablando del concepto “popular”, el cual para lo que nos concierne podríamos pensarlo con referencia a esas prácticas pertenecientes a un grupo poblacional específico, comúnmente de clase baja; dichas prácticas pueden ir desde la construcción de un barrio, un sancocho, un canelazo, hasta mecanismos de resistencia como expresiones culturales en pro a exigir una mejor calidad de vida.

Ahora, detengámonos en lo que es la educación popular. Esta busca ser un proceso de aprendizaje participativo y transformador desde lo subjetivo hacia lo colectivo tejiendo relaciones horizontales entre el maestro y el grupo, y fortaleciendo desde lo particular y grupal los aprendizajes, es decir, la educación popular no busca que sea sólo el maestro el que lleva el conocimiento para depositarlo en el participante, sino que de la mano de experiencias, insumos y saberes de cada persona y de la comunidad construye dichas prácticas educativas, creando un diálogo de saberes que contribuyen, no sólo a obtener una comprensión en temas académicos, sino también a la construcción de pensamiento crítico, emancipador, político y social en cada uno de los participantes. En palabras de Jiménez (2004):

La educación popular (...) desarrolló una práctica pedagógica fundada en los contextos, las prácticas sociales de los participantes, la participación para la acción liberadora y transformadora, colocando nuevas bases a la acción político-pedagógica y mostrando cómo era posible hacer pedagogía con unas bases educativas diferentes a lo planteado en los paradigmas clásicos de la modernidad educativa, (alemán, francés, sajón), dando un paso a un cuarto paradigma pedagógico, el Latinoamericano, o el que otros designan como crítico-latinoamericano en cuanto se une a los desarrollos de las teorías críticas de los otros paradigmas. Para otros, los desarrollos pedagógicos de la educación popular son parte del comienzo de las pedagogías de la complejidad y la manera como se plantea, y sus fundamentos se hermanan con el tipo de búsqueda de quienes afirman el fin de los paradigmas en la educación y la pedagogía

De acuerdo con Sánchez (2015), en Colombia la educación popular inicia en los años 60's en grupos poblacionales como campesinos, movimientos sindicales, artistas, partidos de izquierda, que buscaban una reivindicación de los saberes pedagógicos “básicos” que no todas las veces llegaban a todos y que alienaban a la población con métodos colonialistas que se construían bajo un sistema ideológico que no correspondían con la realidad que vivían las comunidades, y que generaban sesgos en cuanto a los saberes propios e imponían prácticas para la explotación laboral e individual.

La alfabetización es uno de los primeros procesos de esta lucha en la construcción de la educación popular, se implementaba en lugares en los cuales no tenían el acceso a una escuela, el público objetivo eran personas mayores de edad, mujeres, niños que nunca habían tenido un acercamiento a la lectura, a las matemáticas, entre otros, generando

estrategias entre los conocimientos que los maestros compartirían y los conocimientos propios de la población como lo son la cosecha, la siembra, la pesca, entre otros.

Dentro de esos conocimientos, tejidos entre sí, se trabaja por la construcción de nuevos discursos que emergen de lo político y lo social para crear cambios en las pedagogías tradicionales que les permitan a las comunidades pensarse como sujetos de derecho político y social, fortaleciendo las resistencias comunitarias y liberando al sujeto de los órdenes gubernamentales impuestos, construyendo una pedagogía de corte “latinoamericana”, que exige unas demandas educativas para fortalecer la ciudadanía.

Dentro de este nuevo paradigma educativo elementos como la autocrítica, la comunicación, lo político, lo individual y colectivo son de gran importancia, sin estos no podría construirse una educación popular que busque la emancipación, ya que se trabaja directamente con la población que está siendo oprimida, haciéndolo consciente de la realidad que vive, de la realidad en que trabaja, de la realidad en que cría a sus hijos, entonces, resulta indispensable unos razonamientos políticos que fundamenten un sujeto crítico frente a todas las dimensiones de la esfera social.

La educación popular crea un método de trabajo a partir de lo dialéctico y lo participativo en su accionar, uniendo educación, sociedad y política para permitirle al participante la construcción de una sociedad donde todos tengamos discurso, voz, participación y decisión.

Teatro popular

Igual que la educación popular, algunos sectores teatrales en los 60's y 70's lograron consolidarse como grupos, no solamente de ejecución escénica, sino como investigadores y

opositores de algunas fórmulas gubernamentales y sociales que desfavorecían a algunos e iniciaron búsquedas de técnicas que les permitirán hacer conexiones entre la praxis y la realidad social, introduciendo la política, los hechos anecdóticos como ejes centrales en la creación artística. También empezaron a construir las obras para otro tipo de público, involucrando temas pedagógicos populares que no eran propiamente del teatro, pero que les permitían una conexión más profunda con aquellos que estaban siendo público de sus investigaciones y obras.

La escena y la pedagogía teatral se convirtieron en una fuerza de la revolución, tomándose las calles como escenarios para contar aquellas historias que se querían dejar a un lado, contando las injusticias e involucrando a las poblaciones menos favorecidas en la acción teatral como ejercicio de resistencia y cambio.

El teatro, como muchos otros elementos de la educación popular, se plasma según las construcciones históricas y sociales del país; es decir, el teatro popular se construye como un reflejo de las preocupaciones o limitaciones de los espect – actores. Para el teatro popular la investigación está ligada a la realidad que vive la población que va hacer su manifestación por medio del arte, construyendo por medio de estéticas latinoamericanas lenguajes sencillos que permitan unos ejercicios escénicos con los cuales los espectadores se familiaricen y, poco a poco, transformar el lenguaje en acciones simbólicas que les permitan no sólo una conexión con la pieza teatral, sino una mejor comprensión de las acciones estéticas y poéticas.

Para Sánchez (2015) el teatro popular pretende:

Configurar una visión del mundo diferente a la que se está acostumbrado a evidenciar, el teatro rompe la realidad mediatizada, instrumentalizada, alienada y anestesiada en la que nos desenvolvemos en el diario vivir, es así

que pretende proponer una forma de liberar al sujeto de su castración crítica y devolverlo a la sociedad como un ciudadano autónomo y crítico.

El teatro que se hace desde el pueblo y para el pueblo busca reivindicar, pero también mostrar esa realidad que viven algunas poblaciones del país, inclusive, en algunos procesos funciona como herramienta catártica para quienes han padecido situaciones de represión y violencia. Casualmente, los barrios más violentados en Medellín son lugares en donde más escuelas populares han surgido, no sólo de teatro, sino también de música, de artes plásticas, también escuelas para la alfabetización de campesinos en los corregimientos; esto da muestra de la resistencia que se tienen por medio de lo popular y del arte, que junto a las ciencias sociales y humanas han logrado metodologías de transformación individual, comunitaria y social.

MARCO METODOLÓGICO

La presente investigación pretende contribuir a procesos críticos y de participación continua que permitan el análisis de la realidad y la transformación de la misma, por medio de la creación de nuevos conocimientos y la apropiación de los conocimientos empíricos, proponiendo un ejercicio educativo horizontal entre los participantes y la investigadora.

Se construye a partir de un paradigma fenomenológico y hermenéutico, de la mano con una metodología dialéctica, con técnicas de investigación - acción participante, y está basada principalmente en la pedagogía del oprimido, entrelazada con la técnica teatral del acontecimiento íntimo y social.

Dentro de la propuesta pedagógica en la construcción de los talleres se crean 3 dimensiones que para investigación son de vital importancia en torno a la Transformación de relaciones que van desde la interioridad hasta la interacción social:



Ilustración 2. Mapa conceptual - Metodología. Fuente: Elaboración propia.

1. *El Yo*: Busca acercarse a lo íntimo para crear procesos de resiliencia consigo mismo. Se piensa en el “Yo” como ese proceso de conocernos y de resiliencia con nuestra propia historia, creando primero un pensamiento crítico frente a lo que somos, a lo que hemos hecho con nuestro accionar y al cómo reconciliarse y transformar algunas conductas dentro del trabajo de construcción de paz. Este primer proceso es de gran importancia en la propuesta pedagógica planteada, ya que para construir un proceso de paz y transformar las realidades del contexto primero hay que hacerse cargo responsablemente de lo que cada uno es y de lo que puede quebrantar o modificar con su pensamiento y su estilo de vida, por eso se cree firmemente en que moldear el ser es lo primero dentro de la búsqueda de la emancipación.

2. *El Otro*: Busca indagar en los lazos tejidos con los demás, tanto con las personas cercanas con las que convive (familia), como las personas externas a sus núcleos familiares. Propone reconocer objetivamente el cómo se han construido esas relaciones y el por qué se han tomado ciertas actitudes y acciones frente a los diferentes acontecimientos con los demás. Ayuda a tener criterio y confrontar ciertos pensamientos y actitudes enraizadas que pueden ser un obstáculo en la construcción de nuevos pensamientos. Este segundo proceso analiza cómo soy yo frente a los otros, qué me lleva a tomar ciertas actitudes, transformando las barreras que hemos creado con los otros y creando lazos más sólidos en la construcción de nuevos procesos que aportan a la paz.

3. *El contexto*: Busca hacer una pesquisa en las relaciones y tejidos con la sociedad y la historia del contexto (social, histórico, cultural, etc.). Remover todas las estructuras de pensamiento que nos han instaurado desde el nacimiento, y por medio de una mirada crítica y descolonizadora, reconocer los acontecimientos propios de nuestro país y la comprensión de cómo es el comportamiento individual y colectivo según el territorio, los

acontecimientos conflictivos, y poner en tela de juicio si realmente estamos conscientes y preparándonos para la reconciliación con el país.

Tipo de investigación

Fenomenológico hermenéutico

Pedagógicamente analiza los campos que son esenciales para la educación y los entrelaza con los problemas humanos y sociales, tomando las experiencias significativas desde una perspectiva holística como parte fundamental de la investigación, buscando una toma de consciencia y comprensión en las dinámicas del contexto para su transformación. Según Fuster (2019) para llevar una investigación con este enfoque:

Es indispensable conocer la concepción y los principios de la fenomenología, así como el método para abordar un campo de estudio y mecanismos para la búsqueda de significados. Conocer las vivencias por medio de los relatos, las historias y las anécdotas es fundamental porque permite comprender la naturaleza de la dinámica del contexto e incluso transformarla. Este enfoque investigativo admite la importancia de la interacción entre diferentes ciencias humanas, como lo son la sociología, antropología, la psicología para estructurar crítica y objetivamente las acciones planteadas. (Fuster 2019).

Metodología dialéctica con técnicas de investigación - acción participante

Lo principal en esta metodología es entender la realidad como parte de un proceso histórico, el cual hemos creado y que así mismo tenemos la capacidad para transformar y construir nuevos caminos que transformen una sociedad preestablecida.

En palabras de Holliday (2019):

Desde la perspectiva dialéctica, nos aproximamos a la comprensión de los fenómenos sociales, desde el interior de su dinámica, como sujetos partícipes en la construcción de la historia, totalmente implicados de forma activa en su proceso. Nuestra práctica particular, como individuos o grupos sociales (con nuestras acciones, sentimientos e interpretaciones), hace parte de esa práctica social e histórica de la humanidad. Somos protagonistas o víctimas de sus cambios y movimientos; somos, en última instancia, responsables de su devenir.

En esta todos los ámbitos sociales deben entenderse como una misma cosa, no se puede trabajar lo social, separado de lo humano, ni de lo íntimo, sin olvidar que las realidades siempre son cambiantes y debemos estar trabajando de forma continua y relacionalmente con todos los sucesos.

GUIAS METODOLOGICAS

A continuación, se presentan 3 guías metodológicas que fueron el resultado de la investigación anteriormente expuesta, el orden en que se disponen corresponde a su ejecución en el intensivo del día martes 20 de abril de 2021 en la Escuela Popular de Teatro La Parlacha, en la Comuna 13 de Medellín, y se presentan alineadas con las dimensiones presentadas en el marco metodológico (ver imagen ilustración 2 – mapa conceptual).

La estructura que sistematiza las guías metodológicas y los resultados de su aplicación se basa en el trabajo realizado por Parra, A. et al. (2020).

Guía metodológica 1: El Yo

Imágenes vivas: Darle forma a mi memoria

Temas desarrollados en esta guía

- Teatro imagen de Augusto Boal y acontecimiento íntimo de Jorge Iván Grisales

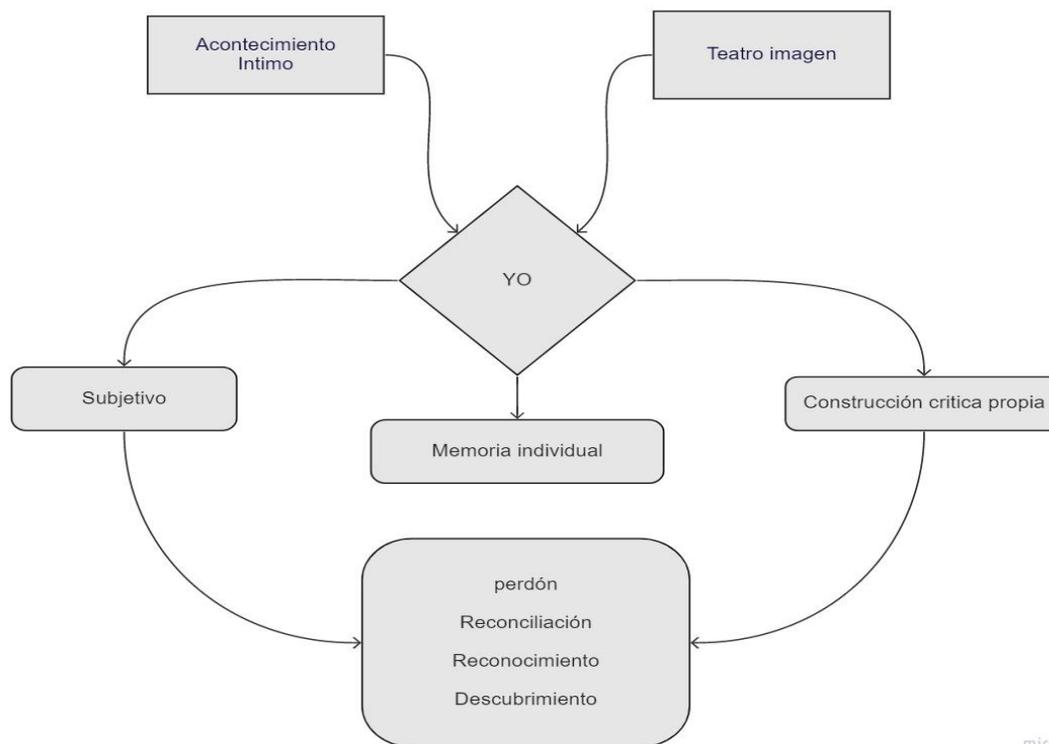


Ilustración 3. Mapa conceptual – El yo. Fuente: Elaboración propia.

¿Qué se quiere lograr?

- Desarrollar por medio de la técnica de teatro imagen y la técnica de acontecimiento íntimo el “Yo”, eje número uno de la construcción pedagógica del proyecto Pedagogía teatral como ejercicio de emancipación.
- Construir una partitura a partir de imágenes generadoras que permitan a cada uno de los participantes explorar y reconocer memorias individuales, que potencien el quehacer escénico.

¿Cómo nos puede ayudar esta guía?

- Permite la focalización de circunstancias íntimas ligadas a las emociones y vivencias dentro del contexto personal, social y cultural, estimulando lo subjetivo y crítico dentro de la historia individual

¿Qué preguntas puedo hacerme con los temas de la guía?

- ¿Qué es el acontecimiento íntimo?
- ¿Qué es el teatro imagen?
- ¿Qué circunstancias opresoras he vivido durante mi vida?
- ¿Qué siento frente a las circunstancias vividas?
- ¿Qué acciones he generado a partir de dichos acontecimientos?
- ¿Cómo influyen esos acontecimientos en mi relación con el otro y con la sociedad?

Palabras clave

- Íntimo, imagen, Yo, acontecimiento, subjetividad, crítico, historia, memoria, movimiento.

Materiales	<p>1 objeto olfato: ¿A qué huele mi memoria, mi historia?</p> <p>1 objeto vista: ¿Que veo cuando acudo a mi memoria?</p> <p>1 objeto gusto: ¿A qué sabe mi historia?</p> <p>1 objeto tacto: ¿Qué textura tiene mi memoria?</p> <p>1 objeto oído: ¿A qué suena tu historia?</p> <ul style="list-style-type: none"> - Papel periódico, marcadores de colores, bitácora individual, vendas para boca
Paso a paso	<ol style="list-style-type: none"> 1. Para iniciar se realiza el calentamiento grupal 2. Cada uno de los participantes disponen los 5 elementos requeridos para el ejercicio en algún lugar del espacio de trabajo 3. De manera grupal se hace una observación de cada uno de los objetos dispuestos en el espacio, para esto se camina alrededor de los objetos 4. cada participante alrededor de sus objetos se dispone para el inicio del ejercicio individual, ponen una venda en su boca, con el fin de evitar mediar palabras 5. Cada uno de los participantes crea 5 imágenes generadoras según el objeto escogido. 6. Cada uno de los participantes explora el movimiento corporal, a partir de las imágenes generadoras creando una partitura de corporal (se aprovechan las sensaciones, emociones, que dispongan los objetos en cada participante) 7. Se repiten los movimientos para afianzar la partitura corporal

	<p>8. Cada uno de los participantes construye un desplazamiento entre los objetos y en el papel periódico destinado sobre el suelo escribe una frase, oración o palabra. (Un escrito por cada objeto)</p> <p>9. Por último, cada uno de los participantes realiza una pequeña muestra de su partitura al grupo</p> <p>10. Los espec – actores se disponen alrededor del compañero</p> <p>11. Los participantes escribirán en su bitácora personal la reflexión en torno al ejercicio.</p>
<p>Recuerda</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La ejecución del ejercicio debe ser en completo silencio - El cuerpo y las acciones físicas construidas deben ser tu único instrumento de expresión - No se trata de construir unas imágenes o acciones desmesuradas, ser orgánico y estar en el aquí y el ahora ayudaran a una mejor fluidez con el ejercicio y la construcción de memoria
<p>¿Cómo hacerlo diferente?</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Para iniciar se realiza el calentamiento grupal 2. Cada uno de los participantes disponen los 5 elementos requeridos para el ejercicio en algún lugar del espacio de trabajo 3. cada participante alrededor de sus objetos se dispone para el inicio del ejercicio individual, ponen una venda en su boca, con el fin de evitar mediar palabras 4. Cada uno de los participantes realiza un dibujo en su

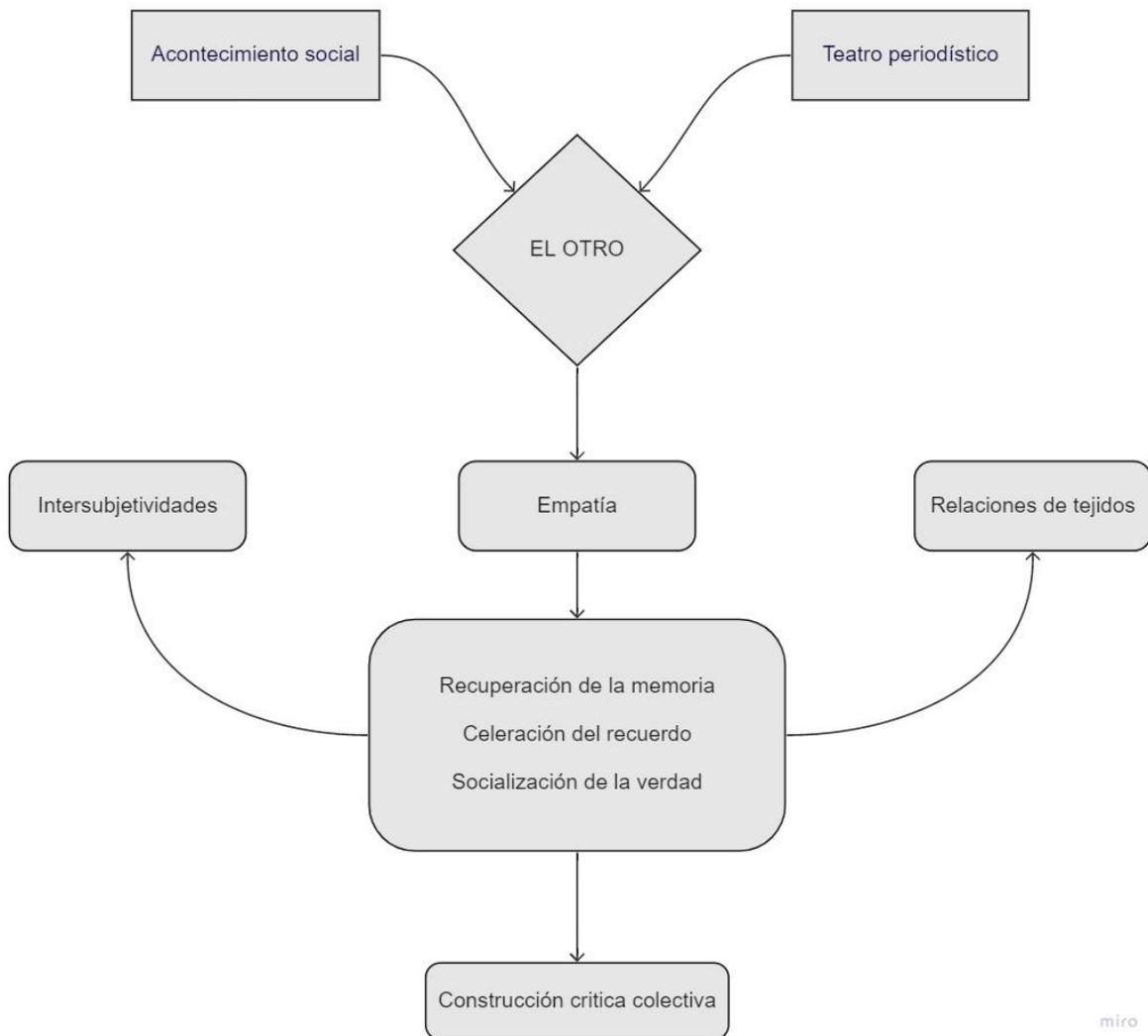
	<p>bitácora teniendo en cuenta cada una de las sensaciones, emociones, que se crean alrededor de cada uno de los objetos</p> <ol style="list-style-type: none"> 5. En el papel dispuesto en el suelo y en un lugar elegido por cada participante se transcribe el dibujo en una mayor escala 6. Cada uno de los participantes construye una partitura de movimientos, realizando un recorrido por el dibujo plasmado en el papel 7. Por último, cada uno de los participantes realiza una pequeña muestra de su partitura al grupo <p>Los espec – actores se disponen alrededor del compañero</p> <ol style="list-style-type: none"> 8. Los participantes escribirán en su bitácora una reflexión en torno al ejercicio
Reflexionemos	<ul style="list-style-type: none"> - Al finalizar la socialización cada uno de los participantes se dirigirá a su bitácora personal para registrar su proceso y experiencia con el ejercicio. - Los participantes deberán identificar cada uno de los momentos creados por medio de proceso sensitivo y de memoria con los elementos, reflexionar frente a ellos en tercera persona, es decir por fuera de lo que envuelven las emociones y sensaciones con el fin de encontrar una subjetividad crítica alrededor de cada uno de los acontecimientos presentados.

Guía metodológica 2: El otro

Narrativas tejidas: Diagramación de rupturas

Temas desarrollados en esta guía

- Teatro periodístico de Augusto Boal y acontecimiento social de Jorge Iván Grisales



miro

Ilustración 4. Mapa conceptual – El otro. Fuente: Elaboración propia.

¿Qué se quiere lograr?

- Desarrollar por medio de la técnica de teatro Periodístico y la técnica de acontecimiento social el “el otro” eje número dos de la construcción pedagógica del proyecto Pedagogía teatral como ejercicio de emancipación.
- Construir un ejercicio poético/teatral que permita la indagación en las memorias colectivas con el fin de impulsar la recuperación, socialización y el análisis de las diferentes caras del conflicto armado en el territorio

¿Cómo nos puede ayudar esta guía?

- Permite el análisis de los diferentes paradigmas en torno a la memoria y la reconstrucción de la verdad a través de la acción poética, la investigación social e institucional para transformar las relaciones con el otro y el recuerdo ampliando así el conocimiento de los acontecimientos acaecidos en el territorio.

¿Qué preguntas puedo hacerme con los temas de la guía?

- ¿Qué es el acontecimiento social?
- ¿Qué es el teatro periodístico?
- ¿Cómo influyen las memorias colectivas en la creación artística?
- ¿Cuáles son las memorias colectivas más conocidas?
- ¿Qué dejan en el cuerpo físico y territorial las memorias de guerra?

Palabras clave

- Acontecimiento social, teatro periodístico, memoria, recuerdo, lectura cruzada, acción poética, verdad.

Materiales	<ul style="list-style-type: none"> - Noticias de periódicos - Historias - Carta <p>Elementos escénicos que complementen las acciones poéticas</p>
Paso a paso	<ol style="list-style-type: none"> 1. Para iniciar se realiza el calentamiento grupal 2. Organizar a los participantes en tríos para el trabajo investigativo 3. Dar un tema por grupo para la investigación <ul style="list-style-type: none"> - Grupo 1: Desaparición - Grupo 2: Asesinato - Grupo 3: Desplazamiento 4. A continuación, se les pedirá a los participantes que recopilen la siguiente información: <ul style="list-style-type: none"> - Historia contada: Esta será una anécdota contada por un tercero (familiares, amigos, vecinos, conocidos...), luego de escuchar la historia harán un escrito en tercera persona lo más detalladamente posible, en un lenguaje claro y adoptando algunas frases o palabras del entrevistado. - Noticia periodística: Extraer de un periódico una noticia igual o similar a la contada por el entrevistado, no se le debe hacer ningún tipo de cambio. - Escritura de carta: luego de la investigación y comparación de estas dos lecturas, el equipo escribirá en tercera persona una carta con los datos encontrados; allí se preguntarán sobre ¿Cuál es la

	<p>verdad?, ¿emociones de los involucrados?, consecuencias a nivel personal, familiar y social después del acontecimiento catastrófico, entre otros.</p> <p>5. Concreción de la abstracción: El equipo deberá preparar una pequeña acción poética, que se acerque a la creación de un símbolo que logre conectar con la sensibilidad del espectador.</p> <ul style="list-style-type: none"> - La puesta en escena llevará la lectura cruzada del relato del entrevistado y del periódico y por último la lectura de la carta grupal. <p>6. Socialización grupal de todos los ejercicios</p> <p>7. Los participantes consignarán en sus bitácoras personales las reflexiones en torno a los ejercicios.</p>
<p>Recuerda</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La investigación debe estar enfocada en tu contexto, en este caso la comuna 13 de Medellín, la investigación histórica debe ser precisa y real, no se debe construir ficción en dicha actividad. - El trabajo es en grupo por ende se debe repartir las tareas, llegar a acuerdos y construir todos los contenidos de forma dinámica y responsable - La contextualización teórica sobre la historia de violencia es de vital importancia en este ejercicio.

<p>¿Cómo hacerlo diferente?</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Organizar a los participantes en tríos para el trabajo investigativo <ul style="list-style-type: none"> - Los equipos escogen un tema para investigar libremente <ol style="list-style-type: none"> 2. A continuación, se les pedirá a los participantes que recopilen la siguiente información: <ul style="list-style-type: none"> - Lectura cruzada: se investigará dos noticias de medios de comunicación que hablen exactamente del mismo tema, luego se extraen las vertientes, diferencias y elementos en común de cada una - Búsqueda de imágenes: luego de la investigación y comparación de estas dos lecturas, el equipo hará un pequeño museo fotográfico en el cual se vean imágenes comparativas de ambos sucesos <p>Concreción de la abstracción: El equipo deberá preparar una pequeña acción poética, que se acerque a la creación de un símbolo que logre conectar con la sensibilidad del espectador.</p> <ol style="list-style-type: none"> 3. La puesta en escena llevará la lectura cruzada las noticias investigadas 4. Socialización grupal de todos los ejercicios 5. Los participantes consignarán en sus bitácoras personales las reflexiones en torno a los ejercicios.
<p>Reflexionemos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - los participantes deberán identificar los hechos razonar por medio del diálogo crítico y objetivo frente a lo sucedido y sobre

	<p>sus impresiones acerca del perdón y la reconciliación en la comuna 13 de Medellín</p> <ul style="list-style-type: none"> - La actividad terminará con una retroalimentación donde los participantes hablen de la experiencia desde el un plano contextual.
--	--

Guía metodológica 3: El contexto

Cartografía territorial: Acción y decisión

Temas desarrollados en esta guía

- Teatro legislativo

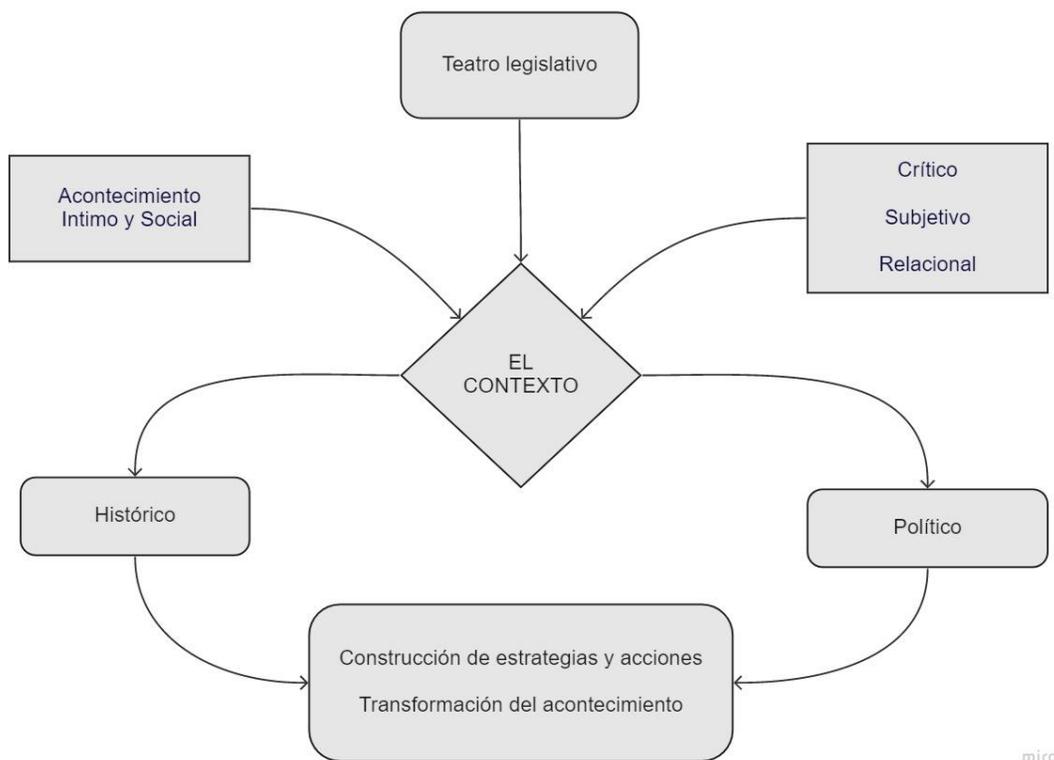


Ilustración 5. Mapa conceptual – El contexto. Fuente: Elaboración propia.

¿Qué se quiere lograr?

- Desarrollar por medio de la técnica de teatro legislativo el “Contexto”, eje número tres de la construcción pedagógica del proyecto *Pedagogía teatral como ejercicio de emancipación*.
- Construir un ejercicio escénico por medio de la improvisación, que permita situar problemáticas propias del territorio con el fin de buscar estrategias y acciones para la solución del mismo por medio de diálogo y la estrategia pedagógica del foro.

¿Cómo nos puede ayudar esta guía?

- Crea a través del juego teatral y el debate dinámicas de organización social, análisis y creación de estrategias en torno a lo político y territorial.

¿Qué preguntas puedo hacerme con los temas de la guía?

- ¿Qué es el teatro legislativo?
- ¿Cómo crear soluciones a las problemáticas territoriales?
- ¿Funciona el arte como medio de intervención en las problemáticas territoriales?
- ¿Qué situaciones opresoras están situadas en el barrio?
- ¿A quiénes y cómo afectan estas problemáticas?

Palabras clave:

- Teatro legislativo, teatro foro, debate, improvisación, problemáticas, acciones directas, estrategias.

Materiales	<ul style="list-style-type: none">- Papel periódico- Marcadores de colores
Paso a paso	<ol style="list-style-type: none">1. Para iniciar se realiza el calentamiento grupal2. Se divide el grupo de participantes en dos:<ul style="list-style-type: none">- Grupo 1: Espectadores- Grupo 2: actores3. Se le entrega a cada grupo un papelito en el cual hay una problemática inscrita, la cual se deberá desarrollar por medio del juego de improvisación, deben mostrar la problemática e intentar buscarle una solución.4. El grupo dos observa cómo se llevan a cabo las soluciones, que estrategias se utilizan, qué acciones concretas se proponen e irán escribiendo una a una en el papel dispuesto para la actividad.<ul style="list-style-type: none">- Problemática- Estrategias de solución- Acciones concretas que realizaron5. Luego de esto se le pide al grupo dos que repita la dinámica6. Al terminar los ejercicios escénicos y de observación con los dos grupos, se realiza un foro en el cual se conversa y analiza los elementos escritos en el papel. Se busca realmente cual es la mejor opción y se piensa desde lo social y político cómo se podrían solucionar.

	<p>7. Los participantes consignarán en sus bitácoras personales las reflexiones en torno al ejercicio.</p>
<p>Recuerda</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Situar las situaciones en contextos reales - Realizar la improvisación de forma natural y clara - Seguir los pasos correctos al momento del foro, el cual puede ser tipo asamblea.
<p>¿Cómo hacerlo diferente?</p>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Se divide el grupo de participantes en dos: <ul style="list-style-type: none"> - Grupo 1: Espectadores - Grupo 2: actores 2. Cada uno deberá proponer una problemática cercana, la cual se deberá desarrollar por medio del juego de improvisación, deben mostrar la problemática e intentar buscarle una solución. 3. Mientras el grupo 1 presenta la improvisación el grupo 2 está atento a las circunstancias presentadas, se les pedirá esporádicamente cambio de Espec – actores, es decir, saldrá de la improvisación uno de los participantes del grupo 1 e ingresará uno de los participantes del grupo 2, este deberá tomar el papel que el otro representaba e ir construyendo un camino diferente en las decisiones tomadas por el personaje en la discusión o solución.

	<p>4. Luego de esto se le pide al grupo dos que repita la dinámica</p> <p>5. Al terminar los ejercicios escénicos y de observación con los dos grupos, se realiza un foro en el cual se conversa y analiza los elementos escritos en el papel. Se busca realmente cual es la mejor opción y se piensa desde lo social y político cómo se podrían solucionar.</p> <p>Los participantes consignarán en sus bitácoras personales las reflexiones en torno al ejercicio.</p>
Reflexionemos	<ul style="list-style-type: none"> - El proceso reflexivo y crítico es vital para llevar a cabo la actividad, como también razonar en torno a lo político y social, situándose lo más cercano posible a las problemáticas propias del barrio - La reflexión y discusión deberá llevarse a cabo por todo el grupo

RESULTADOS

La ejecución de las guías metodológicas anteriormente presentadas se dio en el marco del diplomado en Teatro social, de la Escuela Popular de Teatro La Parlacha, de la Comuna 13 de Medellín, como curso electivo llamado: *Pedagogía teatral como ejercicio de emancipación*, el cual contó con 10 estudiantes, se dictó de manera presencial y agendado de forma intensiva el día 20 de abril de 2021 en un horario de 8:00 a.m./ 5:00 p.m.

Como apertura para el encuentro se dispone un espacio de diálogo con los participantes en el cual se les expone la organización del día, se comparte con ellos una bitácora personal y se firman los consentimientos informados para el uso del material

fotográfico, de video y resultados escritos de los ejercicios. Luego, se pasa a un ejercicio de calentamiento y preparación del cuerpo y la mente, que consta de ejercicio de escucha grupal e individual, estiramientos y movilización para despertar el cuerpo.



Ilustración 6. Inicio. Fuente: Elaboración propia.

Imágenes vivas: Darle forma a mi memoria

Día: 20 de abril de 2021

Hora: 8:40 a.m. / 11:45 a.m.

La ejecución de la guía 1 es pensada de manera individual, en el suelo reposan varios papeles periódicos en los cuales los participantes como primer paso disponen los elementos traídos para una observación grupal.

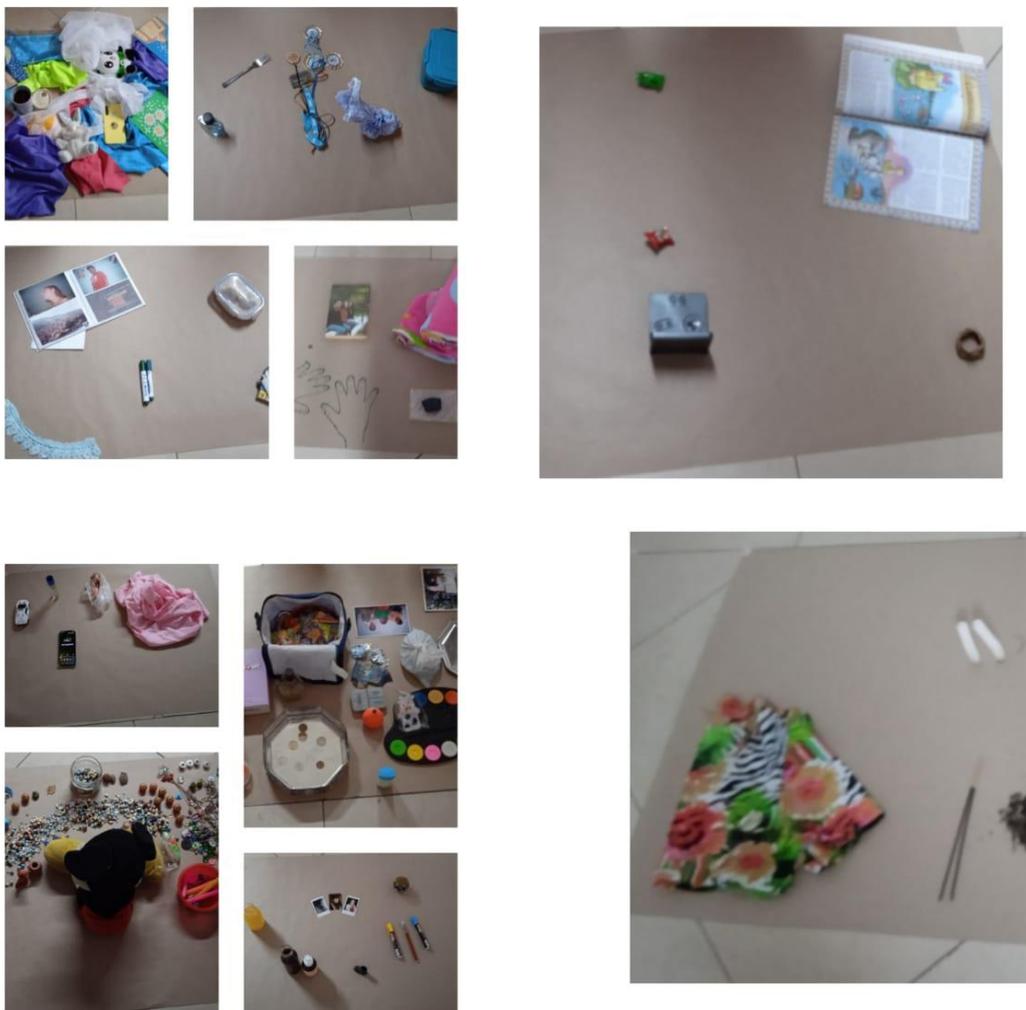


Ilustración 7. Objetos. Fuente: Elaboración propia.

Como segundo paso construyen las imágenes generadas, luego pasan a la intervención del papel para la construcción de la cartografía.



Ilustración 8. Cartografías. Fuente: Elaboración propia

Finalmente, unen lo escrito, trazado o dibujado en el papel, con las imágenes corporales y obtienen una partitura corporal con transiciones y texto.



Ilustración 9. Partiduras corporales. Fuente: Elaboración propia

Las partiduras contienen las memorias de cada uno, las emociones y pensamientos alrededor de ellas, visualmente nos deja contemplar la estética individual, la interpretación vocal y la capacidad corporal de cada uno de los participantes.

Lo íntimo se convirtió en un medio para la construcción escénica desde lo natural y sensible de cada uno, les permito plasmar opresiones, felicidades y reflexiones propias del recuerdo creando un espacio, no sólo de entrenamiento actoral, sino también creando

vínculos afectivos, de empatía y amor con y por el otro. Respecto a esto Valeria Montoya nos dice:

Nos permitió crear como ese entorno o ese contexto de confianza donde cada uno podía develar su intimidad, sin tener miedo de lo que pensara el otro, sino por el contrario, dejarnos ser libres en lo que queríamos expresar a medida de lo que íbamos descubriendo en esa memoria individual y que incluso muchas veces nos juzgamos por dejar atrapado ese niño interior, por haberlo crecido y haberlo olvidado de una u otra manera (Valeria Montoya, comunicación personal, 2021).

Compartir las partituras finales con los demás compañeros fue abrir una ventana al alma, conocer por lo que ha pasado el otro y asociar palabras o sentimientos con ese acontecimiento que no es propiamente mío pero que lo sentimos muy cercano. La disposición de los participantes permitió una reflexión profunda en la que se cuestionaba la importancia de sanar y reconocer al otro como un cuerpo que siente cosas cercanas a mí, que es dolor, pero que también es alegría; reconocer al otro como alguien igual a mí y reconocerse en el grupo, como parte de una familia que se abraza, se escucha y se ayuda.

Al finalizar los ejercicios, se realiza un círculo de reflexión en el cual los participantes depositan en sus bitácoras lo vivido, sentido y pensado alrededor de los ejercicios planteados. Valeria Montoya cuenta sobre su proceso creativo lo siguiente:

Yo siempre he sentido que expresar más allá de la voz, o sea, a través del cuerpo, la pintura, del papel, la escritura, todas esas expresiones que van más allá de lo cotidiano, se me han dado mucho más fácil, y el taller, hacer el teatro imagen, seguir estas bases de estos dos artistas, que nos dieron tan

buen planteamiento para nosotros, para no necesariamente transgredir lo que ya somos, sino más bien para transformarlo y trascenderlo. Eso es lo que precisamente me hizo sentir todo el proceso creativo y yo creo que más difícil que hacer eso, es difícil sacar ese proceso creativo a la luz frente a los demás. Entonces, compartir ese espacio con mis compañeros, evidenciar también el proceso de ellos, dejando salir toda esa creatividad con algo tan íntimo como lo es la memoria personal, fue maravilloso, y siento que ellos ahora tienen una visión más cercana a mi corazón de lo que realmente soy yo, entonces fue algo muy interesante. (Valeria Montoya, comunicación personal, 2021).

A continuación, presentare algunos de las reflexiones leídas en el encuentro:

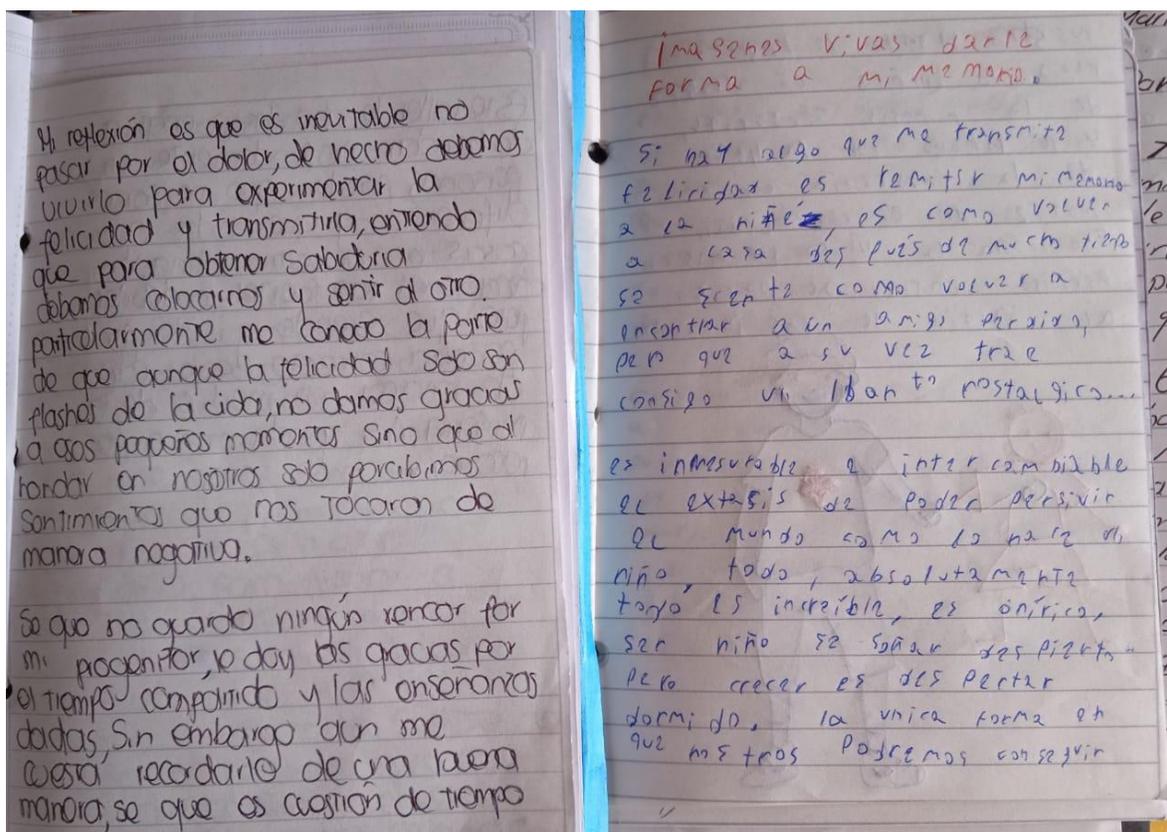


Ilustración 10. Bitácoras guía 1. Fuente: Elaboración propia

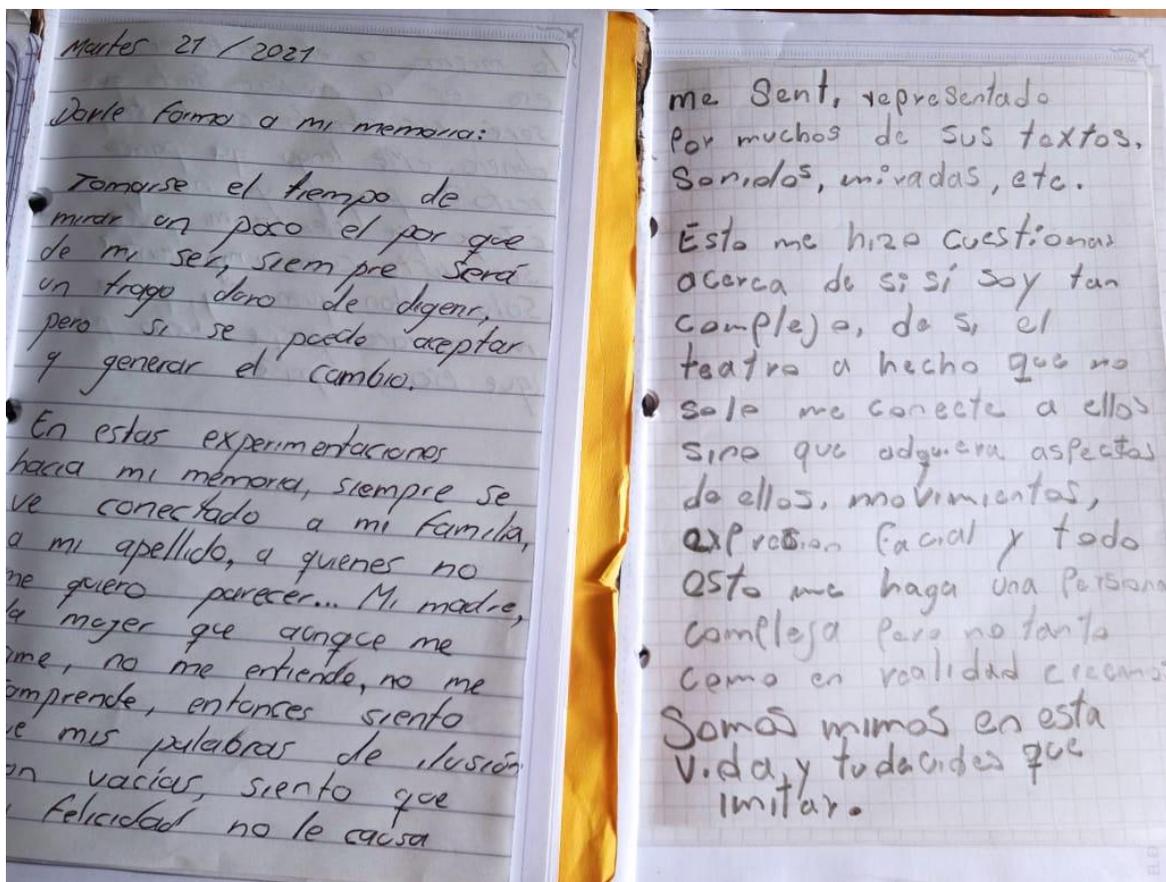


Ilustración 11. Bitácoras guía 1. Fuente: Elaboración propia

Narrativas Tejidas: Diagramación de rupturas

Día: 20 de abril de 2021

Hora: 11:45 a.m. / 2:20 p.m.

Esta guía se inicia reuniéndose con los grupos de trabajo anteriormente pactados:

- Grupo 1: Desaparición (Valeria G, Manuela, Juan V)
- Grupo 2: Asesinato (Valeria M, Daniel A, Alejandra)
- Grupo 3: Desplazamiento (Darlinson, Mercedes, Duvan)

Cada grupo empieza un análisis que tiene como objetivo la búsqueda de los quiebres entre las noticias; por un lado, ¿cómo es contado por los medios de comunicación? y por otro,

¿cómo es contado por personas que vivieron en carne propia el acontecimiento?, luego de analizar críticamente las diferencias o similitudes de las realidades expuestas, cada grupo pasa a la construcción de una acción poética, que en este caso fue llevada a cabo por medio de improvisaciones en las cuales se construyó una situación, unos personajes y un texto, continuo a esto, pasamos a una socialización de grupo en la cual se presentaron tres ejercicios de improvisación basados en el ejercicio investigativo anterior.

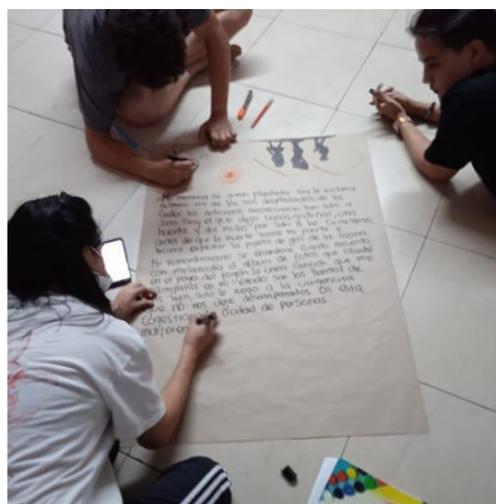


Ilustración 12. Análisis grupal. Fuente: Elaboración propia

Empezaremos el análisis del ejercicio de investigación e improvisación del grupo 1, el cual desarrolló el tema de la desaparición. Abordan la investigación desde las historias de su barrio, el cual tiene cientos de voces por la desaparición, falsos positivos, entre otros. Para ello, traen a la discusión la historia de la familia Álvarez, vecinos cercanos de los mismos. El grupo decide acercarse a la mamá, y de boca de ella misma, escuchar su historia, llevando en su recuerdo las acciones y situaciones memorables del acontecimiento. Para la construcción escénica se tienen en cuenta el respeto por las víctimas de dicha situación por lo cual se cambian los nombres reales de la familia.

La construcción escénica nos muestra a los Álvarez el día de la desaparición del hijo mayor de la familia. En la escena podemos evidenciar una madre que con melancolía prende velas a los santos, un padre que con poca atención a la situación lee el periódico, dos hermanas un tanto diferentes frente a la situación (la menor no cree que sea cierto que su hermano no regresará, e inclusive manifiesta que no se deben preocupar, pues él ha sido un hombre de agradecerle las fiestas, y la hermana del medio que comparte la preocupación de su madre y sale en búsqueda de su hermano Mauricio). El ejercicio de improvisación concluye con una familia entera buscando a un hijo por toda la ciudad y una escena en forma de noticiero en donde hacen la lectura de la carta.

20 de abril de 2021

El 01 de marzo de 2021 fue el día donde comenzó la pesadilla de la familia Álvarez, esa noche boca arriba en donde la incertidumbre tocaba sus puertas, en donde no lograban conciliar el sueño, en donde la esperanza se hizo eterna, esa noche en donde quizás se desata una búsqueda de respuestas que no se encuentran.

Siendo las 5:00 P.M. entre gritos de desesperación y círculos de negación, la familia reporta como desaparecido al hijo mayor de la casa. Mauricio, un joven de 22 años estudiante de ingeniería en sistemas.

La búsqueda comienza y los hechos son cada vez más reales para los Álvarez, en la comuna empiezan a transitar las descripciones de Mauricio y las voces eran cada vez más, la oscuridad empezó a habitar la casa de los Álvarez, el tin tin del teléfono, las llumadas de familiares y amigos eran quizás los sonidos más largos que retumbaban por la casa.

720 horas de angustia, 10 tazas de café, 9 padre nuestros y la esperanza de que al abrir la puerta se de por culminada la tormenta

Ilustración 13. La carta. Grupo 1. Fuente: Elaboración propia

Las rutas de análisis crítico del grupo 1 fueron hilando la pregunta por cómo la sociedad va convirtiéndose en cómplice de las acciones violentas del Estado, justificando aquella ausencia o muerte, haciendo una exigencia a que las muertes violentas no pueden seguir siendo justificadas por la sociedad, y a construir una empatía frente a la realidad que tenemos como país. Con los hallazgos se cuestionan qué está pasando con las investigaciones frente a los desaparecidos y por qué paran de buscarlos, dejando

incertidumbre y dolor en las familias; cómo las cifras nublan los hechos, llenándolos de números, y la importancia del cuestionamiento frente a la educación popular y el trabajo de la memoria dentro de los territorios, que impulse a la escucha de las víctimas como forma de reparación.

En segunda instancia, se hará el análisis del ejercicio del grupo 2, el cual trabajó sobre el asesinato. Los participantes de este grupo se apropian del tema de tal manera que transforman su sentido, compartiendo con nosotros las opresiones sociales a las que ellos han estado expuestos, y que de cierta manera les reduce su fuerza, su amor, sus sueños, sus esperanzas y su pasión.

En palabras de Valeria Montoya:

Nos asesinan los sueños todos los días, con palabras que nos dicen ¿es que usted qué hace con eso? Usted no gana plata, eso no le va a dar nada en la vida ¿usted va comer de ser artista?... Yo súper feliz en mi casa por que dije que iba a estudiar en la universidad, que me estaban acosando que, por entrar a la universidad, y yo: voy a entrar a la de Antioquia a estudiar artes... ¿artes? ¿de qué va a comer? ¿de qué va a vivir? Eso no le va a dar plata. Y más que todo eso que hemos venido aprendiendo con este proceso de La Parla, es que más que contar, más que decir, más que seguir hablando sobre el conflicto, más que seguir hablando de nuestra memoria familiar, es sentir, sentir todo lo que hacemos, porque es algo que nos transforma como personas (Valeria Montoya, comunicación personal, 2021).

La construcción escénica muestra una joven artesana que vende sus productos para recolectar dinero para su sostenimiento académico, al llegar a casa se encuentra con su madre y hermana las cuales rechazan de forma contundente la construcción de vida con la

que ella sueña, poniendo por encima elementos como el dinero y la importancia de sobrevivir sin importar a costa de qué. Luego de una larga discusión la joven decide irse de su casa por la presión que recibe por parte de sus familiares, no sin antes comunicárselo a su madre y hermana por medio de una carta, al escucharla su familia reflexiona y decide apoyar para que culmine sus estudios y pueda alcanzar sus sueños.

Querido, la verdad es que se están agotando
 Los soñadores!

¿Por qué? te estarás preguntando, pues con dolor
 en los ojos, bocas, oídos y Corazones te Contaremos
 nuestra realidad.

En las invaciones de las montañas de Medellín, los
 laberintos semi-destruidos, en donde la humedad de
 las casas es generada por el llanto, y un trago de
 aguapanela es el único consuelo.

Cuando disparan palabras que asesinan sueños,
 muchos de ellos (soñadores) pierden la esperanza y los
 que continúan luchando son casi que torturados por
 la presión y humillación y así nace un soldado más
 para el ejército de comunes.

¿Serás un asesino o un soñador?
 ¿Quién serás tú?

Hoy 20 de abril, 2021, te escribimos esta carta
 para que no desangres tus sueños por disparos
 de ignorancia.

DE: Unos soñadores
 PARA: Un soñador

Ilustración 14. La carta. Grupo 2. Fuente: Elaboración propia.

Las rutas de análisis crítico del grupo 2 fueron: el arte como una forma de transformación del ser humano, como camino para evidenciar conflictos de forma estética y poética. Frente al acontecimiento íntimo, que fue algo fundamental para el grupo, se evidenció la importancia del trabajo con la memoria para dar pie a la sanación propia, con el otro y con la realidad; de la acción de hablar de los acontecimientos que me han sumergido en dolor, de ser escuchados como un medio para tejer una nueva historia; de la trascendencia que tiene mirar desde todos los puntos de vista una situación, desde las víctimas, pero también desde los victimarios para consolidar una verdad y una reconciliación.

Terminaremos este análisis con el grupo 3, el cual trabaja bajo la premisa de investigar sobre los desplazamientos. En este grupo ocurre algo particular y es que dos de los participantes tienen historias de vida cercanas o directas con el tema a investigar: Duvan y su familia fueron víctimas del desplazamiento forzado en La Caucana, Antioquia, en el año 2001, y Mercedes, la cual trajo consigo la historia de desplazamiento contada por su abuela. Esto trae al ejercicio de construcción escénica y textual una carga emotiva muy fuerte con la cual los participantes quieren mostrar ese dolor por el que pasa una familia al ser desplazados de su tierra por el conflicto armado, los acontecimientos que deben llevar día a día, y, por ende, las acciones desatentas de un Estado que no se hace cargo de sus víctimas.

Duvan Quiñones respecto a esta simbiosis que hicieron con el teatro y su acontecimiento nos dice:

Yo soy desplazado de La Caucana en el 2001. Nosotros perdimos prácticamente todo cuando nos desplazó, pues... la guerrilla, y a mí como desplazado pues yo siempre me preguntaba ¿Por qué pues a nosotros? ¿Por qué nos ocurrió esto? ¿Por qué por culpa de eso perdimos todo? ¿Cierto? y guardaba cierto rencor, apatía con todo lo que tenía que ver con el Estado,

¿el Estado cuando estuvo ahí? Las ayudas aun ni siquiera nos han llegado, entonces es como yo transmito mi dolor, mis disgustos, y los pongo a través del arte. El arte a mí no me va a devolver el dinero, no nos va a devolver las tierras, no nos va a devolver las vacas, las fincas que teníamos, no va a pasar eso, pero el arte lo que va a ayudar es a sanar ese dolor que tengo ahí y que sigue conmigo. (Duvan Quiñones, comunicación personal, 2021).

La construcción escénica mostró como una pareja de campesinos, que vivía de la cosecha, era desplazada por un grupo guerrillero. Llegaban a la ciudad y se dirigían a un centro de atención a víctimas en busca de refugio, como ente gubernamental que debe velar por su protección. Para sorpresa de todos, no fueron atendidos por el funcionario público del lugar, y aquella pareja buscó de nuevo la ocupación de su tierra, por lo cual fueron vilmente asesinados. Para finalizar, hacen lectura de la carta firmada por la víctima # 124.

Este ejercicio escénico rompe con la cuarta pared contando con la participación del público el cual hizo sonidos ambientales y acciones para la escena, pedidas por uno de los actores.

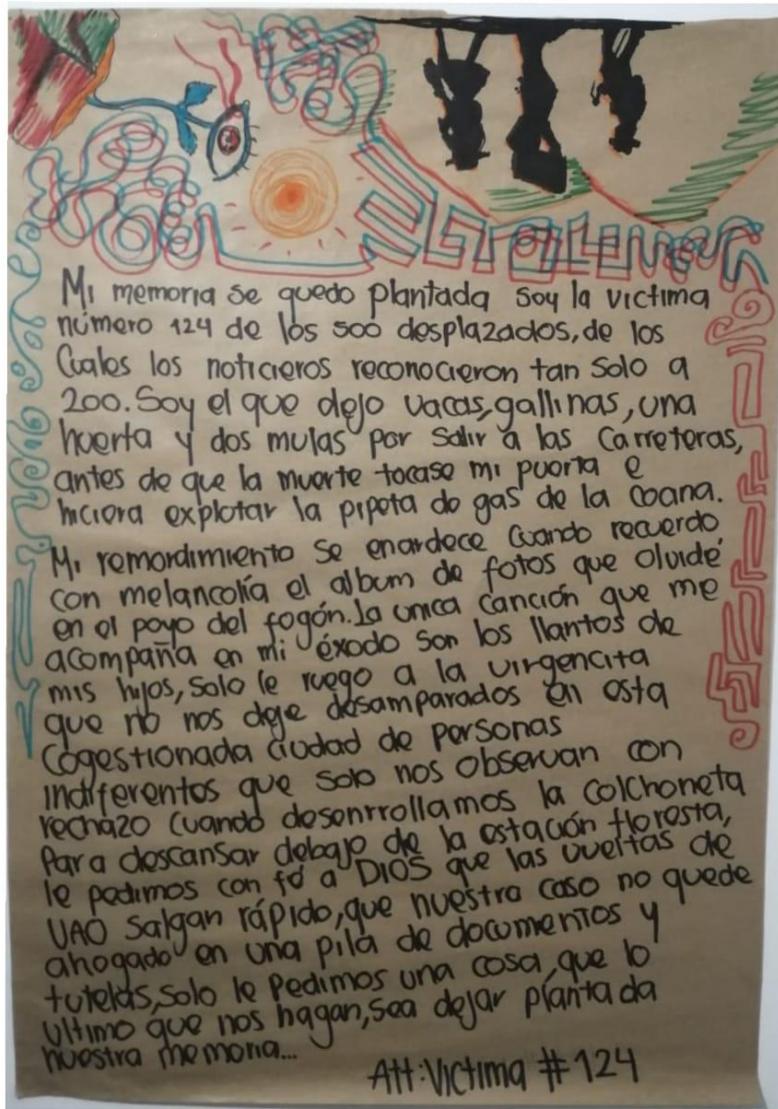


Ilustración 15. La carta. Grupo 3. Fuente: Elaboración propia

Las rutas de análisis crítico del grupo 3 para la creación fueron: la indiferencia que invade la ciudad frente a las personas desplazadas, tanto en lo rural como en lo urbano, por la violencia armada; la soledad que deben afrontar en los procesos de reparación, evidenciar como para los entes gubernamentales las víctimas se convierten en cifras, números, dando como resultado la invisibilidad de ellos como seres humanos; el cuestionamiento frente a cómo evidenciar sus historias para no dejarlas en el olvido pensando en hechos reales como

¿que perdió? ¿cómo sucedió? ¿cómo han logrado recuperarse? o si no se han recuperado, ¿cómo trabajar para ayudarlos?, fueron algunas de las reflexiones compartidas con el grupo al finalizar el ejercicio.

Cartografía territorial: Acción y decisión

Día: 20 de abril de 2021

Hora: 3:00 p.m. / 5:00 p.m.

La guía 3 inicia con un calentamiento para activar la escucha, la atención. Seguido de esto, se les pide a los participantes que escriban una problemática real y vigente de su barrio en un papel, que lo doblen y lo introduzca en una bolsa. Dentro del juego de calentamiento se dividió el grupo en dos: el grupo uno serían actores, los cuales debían sacar uno de los papeles al azar, y en un tiempo determinado construir una improvisación que tenía como objetivos mostrar la problemática y tratar de darle una solución. En el segundo grupo serían espectadores, estos debían por medio de observación constante plasmar en un papel periódico cual era la problemática que visualizaban, la ruta de solución que planteaban los actores y críticamente conversar sobre si era o no la solución más viable. En caso de que el grupo que se encontrara improvisando y no encontrara rutas de solución, el grupo de espectadores debía escoger quien de ellos ingresaría a reemplazar algún personaje, y con qué estrategia intervendría para darle otro rumbo a la historia. Al terminar los ejercicios de improvisación se realizaba un foro en el que se ponía en discusión las acciones planteadas.



Ilustración 16. Improvisación y análisis. Grupo 3. Fuente: Elaboración propia

Para el primer ejercicio de improvisación encontramos a los actores interpretando una escena muy conocida por los habitantes del barrio, en la cual un guía turístico está realizando un recorrido con varios extranjeros y de repente llega un joven que le pide al guía cierta cantidad de dinero para dejar que siga realizando su visita; el guía trata de solucionar e intentar que los turistas no se enteren del hecho, pasa cierto tiempo y el extorsionador sigue presionando al guía, es en este punto donde el grupo dos que hace de

espectador detienen la escena e ingresa uno de ellos a reemplazar el guía. La solución que lleva como nueva propuesta es no pagar la “vacuna” o extorsión, y, por el contrario, hacer unas rutas alternas que son parte directamente del “Graffitour”, pero que también son parte de la escena cultural de la Comuna 13, dando por terminada la escena.

Dentro de la reflexión sobre este primer ejercicio los participantes conversan del rechazo que tienen por las acciones delictivas que se sostienen del dinero que deben aportar las entidades que hacen los graffitours en la Comuna 13, e inclusive hablaron sobre un proyecto de la escuela llamado “Ruta de la memoria”, el cual se piensa como un instrumento cargado de símbolos y acciones artísticas para hacer recorridos turísticos por su barrio. Al dar inicio a este proyecto se encontraron directamente con la problemática de la extorsión, negándose a ella y teniendo que replantear el accionar del proyecto, que de una manera contundente no ayudara a financiar los actos violentos en la comuna, mostrando otros lugares del barrio que no son propiamente las escaleras eléctricas o los grafitis por medio de personajes teatrales y acciones performáticas.

Vemos entonces cómo se tienen unas consideraciones geopolíticas y espaciales muy fuertes, en el cual el uso del espacio y el costo del espacio influyen, y al mismo tiempo, cómo ellos desde el arte y la creatividad resisten a esta realidad.

En el segundo ejercicio de improvisación también nos topamos con el “Graffitour” como parte del proceso creativo, en este caso direccionado a la falta de identidad territorial y denunciando como algunas personas y entidades que no conocen la historia del barrio se hacen pasar por guías y dan información errónea o falsa a los turistas para recibir el dinero del recorrido. La escena se desarrolla con un guía turístico que está dando una información sobre la guerra que ha vivido el barrio, el cual empieza a dar cifras erróneas y a contar escenas amarillitas y falsas. Cerca del lugar se encuentra una habitante del barrio y alcanza

a escuchar la información, a lo cual decide intervenir en el recorrido y exigirle al guía que se retracte de lo dicho, además que acepte que él no es habitante del barrio y mucho menos guía turístico. Los acompañantes del recorrido empiezan a grabar la escena y compartiendo el contenido en las redes sociales en forma de denuncia del hecho. En dicha improvisación los espectadores que realizaron el análisis decidieron no intervenir debido a que fue claro y contundente la acción de solución al problema.

En la tercera y última improvisación, se plasma una problemática muy denunciada, y es el bullying. La escena se construyó en un colegio en el cual había un cierto grupo de amigas que no eran responsables con las tareas del colegio, y un personaje, que, aunque solitario, era entregada y responsable con sus tareas. El docente encargado ignoraba la situación a pesar de ser evidente la problemática. Al pasar cierto tiempo sin solucionar la escena, el grupo de espectadores decide ingresar con un personaje de rango algo y que decide equilibrar la situación, exponiendo la situación frente al rector del colegio, de esta manera, tanto el grupo como el profesor debe retractarse con su compañera que sufrió los abusos.

La reflexión frente a este ejercicio nos dio visos de como la falta de empatía de algunos docentes aporta a situaciones opresivas con algunos jóvenes y niños en el campo educativo, como es naturalizada por los entes educativos, familiares y cómo afecta emocional, físico y mentalmente a una persona los comportamientos abusivos de las demás personas.

Se finaliza los ejercicios haciendo una evaluación no sólo crítica frente a las situaciones, sino que también se hacen análisis de cortes técnicos dentro de las acciones presentadas, el manejo del espacio, la escucha y comunión grupal para la solución de la

escena, entre otros puntos en lo que ellos como estudiantes de la escuela de teatro ya han tenido acercamientos.

Frente a esto Daniel Arredondo nos habla de su experiencia creativa:

Yo estoy estudiando en la corporación la Parlacha de San Javier de la Comuna 13, y allí nos enseñan mucho como a explorar esto de la imaginación, a deconstruir, a construir, entonces como que utilicé estas herramientas aprendidas en lo que llevo en mi corto estudio de teatro, entonces ahí como que lo complementé al taller. Entonces el proceso creativo fue ese coger herramientas que he adquirido durante este tiempo que he estudiado teatro, y precisamente pensar en eso, en el cómo transformar, entonces eso es como un detonante muy teso también, en el querer ayudar y en el ser creativo, o sea, cuando uno combina las dos entonces hace una creatividad e imagina cosas para el bien aquí hasta el infinito. (Daniel Arredondo, comunicación personal, 2021).

A continuación, se anexa la imagen de las reflexiones dadas dentro del proceso creativo:

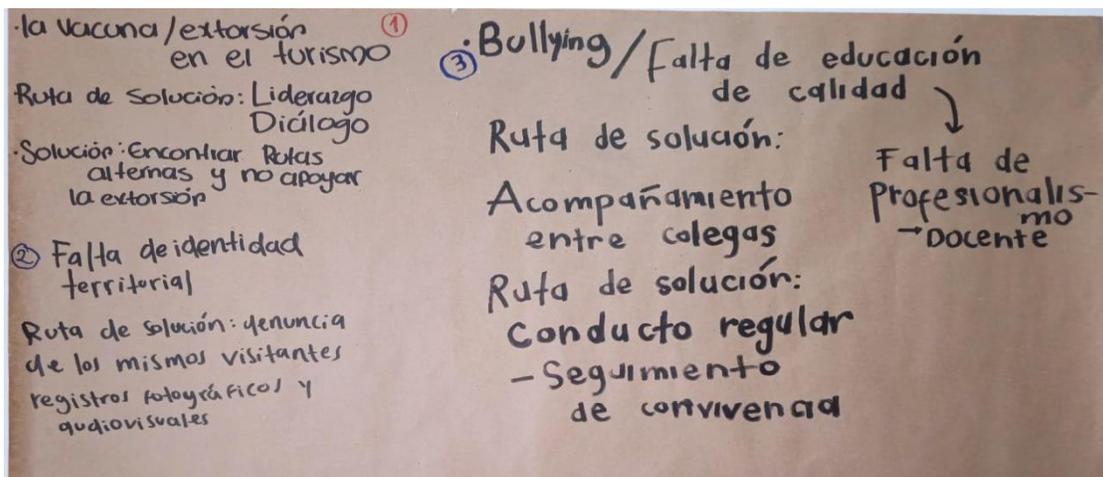


Ilustración 17. Análisis. Grupo 3. Fuente: Elaboración propia

La guía 3 pretende construir soluciones por medio del juego teatral que puedan funcionar por fuera del campo estético para construir soluciones reales con la comunidad, frente a la unión entre lo simbólico y lo real Daniel Arredondo nos dice:

El arte es mucha bulla, pues, bulla en el buen sentido. Una manera muy muy bonita de ser escuchados, de salir y gritar y terminar ya sea opresiones, ya sea situaciones de corrupción, ya sea situaciones como malucas que se viven. El arte transforma y el arte puede hacer mil cosas, el arte es un arma súper tesa, que uno sabiéndola utilizar para el bien, creo que es algo que puede transformar muchas vidas, muchos mundos y muchos territorios. (Daniel Arredondo, comunicación personal, 2021).

En este punto se hace el cierre oficial del curso intensivo escuchando las posturas, las reflexiones de los participantes y agradeciendo mutuamente por todos los conocimientos allí construidos.

CONCLUSIONES

Esta propuesta investigativa y pedagógica desde sus inicios se interesó en técnicas de teatro que logran acercarse, tanto a la construcción escénica, como a lo contextual e histórico de Colombia, como una apuesta decolonizadora del saber que mire hacia lo popular, para la construcción de nuevas subjetividades en torno a la realidad del país. Por tal motivo no sólo se indagó en la técnica latinoamericana del teatro del oprimido de Augusto Boal, sino que se entrecruzó con algunos conocimientos técnicos sobre teatro del acontecimiento social e íntimo de Jorge Iván Grisales, logrando que las historias de los barrios, pueblos y ciudades de Colombia estuvieran dentro de la creación escénica y el análisis crítico.

Mi primer acercamiento a la técnica del acontecimiento íntimo tendría lugar en el año 2017 como estudiante del maestro Jorge Iván Grisales en la Universidad de Antioquia, cursando tercer semestre, en el cual debíamos lograr comprender lo denominado como “estructura escénica”, en donde por primera vez en la carrera nos acercábamos a la construcción de unos textos, personajes y fragmentos escénicos para la composición de una obra de teatro. Estudiar, leer y convivir durante este tiempo con el investigador de la técnica de acontecimiento social e íntimo, me permitió comprender en cuerpo y mente la técnica, sus formas de creación de partituras corporales, su investigación histórica y la importancia de la construcción de símbolos dentro de la escena, convirtiéndose en una técnica inspiradora a lo largo de la carrera universitaria. Cuando comienza este trabajo de investigación, dentro de las búsquedas por las pedagogías emergentes en contextos de tensión sociopolítica, encuentro a Boal como uno de los principales investigadores que se acercan a la comunidad y emprenden un camino pedagógico desde lo escénico, desde lo social y desde lo político, y es justo allí donde decido unir los conocimientos de estos grandes investigadores con el propósito de construir una metodología que me permita acercarme a las comunidades que han sido víctimas del conflicto armado colombiano o cercanas a él. Empezar ese camino de investigación y creación pedagógica da paso a pensarse en las comunidades y en cómo será el proceso para implementar y evaluar dichos resultados. A la cabeza vienen un sinnúmero de posibilidades que son de difícil acceso con la realidad del momento; el mundo pasa por una pandemia por Covid - 19 y eso afecta en gran medida los trabajos colectivos, las academias y la vida en general, sin embargo, la necesidad de romper las barreras del conocimiento académico me alienta a buscar una vez más ser parte del proceso de la Escuela Popular La Parlacha de la comuna 13 de Medellín, una escuela que se construye para la formación y creación escénica con jóvenes en situaciones

vulnerables, y que construye una historia de lucha por darle voz al que no es escuchado, por darle un nuevo camino a quienes se les han cerrado las puertas. Mateo Montoya, amigo y director de la corporación, me abre las puertas de su casa para emprender el curso llamado “Pedagogía teatral como ejercicio de emancipación”, este estaría dentro de una nueva propuesta llevada a cabo por la escuela con el fin de certificar a los chicos que le han apostado al arte como parte de la transformación social y de sus vidas, el diplomado de teatro social les daría una oportunidad aquellos jóvenes de salir a las calles a enseñar arte a favor de la construcción de paz.

Se empieza a hacer una pesquisa por las líneas que lleva a cabo la escuela con el fin de no imponer un conocimiento académico, sino construir a partir de los conocimientos propios de los participantes unas guías metodológicas que aportaran al crecimiento personal y artístico de los jóvenes de la Comuna 13. Elementos como el performance, el acontecimiento íntimo y social, la creación de dramaturgias y la técnica corporal aplicada son fuertes en la historia de los cursos dictados por la escuela; así, analizando cada una de las técnicas de Augusto Boal y las necesidades de la comunidad se escogen tres técnicas para el desarrollo pedagógico: el Teatro imagen, el Teatro periodístico y el Teatro legislativo. Con estas tres bases se trabajaría el cuerpo como motor de construcción dramática de la mano del acontecimiento íntimo, investigación y análisis de la historia del conflicto por medio de lo anecdótico y lo investigado por los medios de comunicación, y, por último, un análisis creativo y crítico de las problemáticas del entorno en el aquí y el ahora.

No sólo resultaron importantes los conocimientos propios de los participantes que desarrollaron las guías, también fue importante construirlas pensando en las estructuras que nos conforman como seres humanos, por ende, se construyen tres pilares fundamentales

para el desarrollo del ente de transformación social: el Yo, el Otro y el Contexto. Estos constituyen el enfoque para el desarrollo de la creación de los ejercicios y la metodología de acción participante nos permite cerrar esta propuesta pensada con y para la comunidad. A lo anterior se sumaron también elementos básicos para comprender la historia del conflicto armado en Colombia, haciendo énfasis en la importancia de la construcción de memoria y las acciones simbólicas para la construcción de paz, todo mediado por la educación popular.

La ejecución de las guías metodológicas tuvieron éxito, sobretodo, por el ímpetu y esfuerzo de los jóvenes de la Escuela Popular La Parlacha de la Comuna 13, por desear aprender para construir un camino que transforme las dolorosas historias que llevan a cuesta, por tener su corazón abierto al otro, escuchando y abrazando empáticamente sin importar su diferencia, por ser sensibles a la verdad y estar dispuestos a cambiar para aportar su granito de arena a un país en paz.

La investigación pedagógica, a pesar de las técnicas utilizadas, no se centró en una construcción hermética y estética de cuerpos perfectos, movimientos limpios y entrenamientos fuertes, se centró en los ámbitos humanos y en cómo por medio de las bases teóricas podemos tocar fibras íntimas que transforman la memoria de los participantes en elementos simbólicos, que de una forma sensible crea nuevos pensamientos críticos frente a dichas vivencias, frente a lo que arrojan esas historias en el tejido de las relaciones con el otro y con el contexto que me envuelve en unos paradigmas particulares, impulsando al análisis continuo para el cambio. Elementos como las cartografías, la escritura en las bitácoras y las rondas de reflexión final después de cada guía fueron clave para que el encuentro fuese interdisciplinario, pero también un espacio donde las palabras, ideas,

sensaciones y opiniones de cada uno eran de gran valor y contribuían al ejercicio de investigación-creación.

El desarrollo de las guías logra una reflexión constante en los participantes, una investigación juiciosa de la historia desde lo real y lo mediático, una apertura de lo emocional en cada uno de los participantes, los cuales plasmaron sus acontecimientos íntimos, familiares y sociales sin filtros y construyeron escénicamente elementos simbólicos que permitían al otro conocer, refutar y analizar cada una de las situaciones establecidas. Las técnicas utilizadas del teatro del oprimido de Augusto Boal y los elementos sustraídos de la técnica del acontecimiento social e íntimo de Jorge Iván Grisales fueron validadas por los participantes y ayudaron a la construcción de una nueva metodología que aporta a la educación popular por medio del teatro, y que deja bases para que cada uno de los estudiantes moldee los conocimientos adquirido para aplicarlos en sus entornos y comunidades, ampliando las formas pedagógicas de construcción de paz.

Trabajar con los jóvenes de la Comuna 13, específicamente con los estudiantes de la Escuela Popular La Parlacha transformaron a la Laura académica para convertirse en una persona aún más empática y abierta a las formas de construcción de memoria y paz, logrando tomar todos los conocimientos académicos y uniéndolos con los conocimientos y experiencias de las comunidades para construir otro tipo de pedagogías que permitan unas experiencias significativas desde el arte para construir la paz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARAUNA, T. (2009). De Freire a Boal: Pedagogía del oprimido / Teatro del oprimido. Ciudad Real: Naque.
- BLAIR, E. (2005). Memorias de violencia, espacio, tiempo y narración. Centro de investigación y educación popular. Controversia no. 185. Bogotá
- BOAL, A. (2001). Foro Social mundial: Fala de Belem.
- BOAL, A. (2001). Juegos para actores y no actores. Barcelona: Alba S.I.U.
- BOAL, A. (2004). El arcoíris del deseo. Barcelona: Alba.
- BOAL, A. (2009). Mensaje del día mundial del teatro. Artez.
- BOAL, A. (2015). Técnicas latinoamericanas de teatro popular Una revolución copernicana al revés. Argentina: Corregidor.
- CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA. (2013). ¡Basta ya! Colombia: historias de guerra y dignidad. Obtenido de <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/estadisticas.html>
- CORPORACIÓN JURÍDICA LIBERTAD. (2009). Memoria histórica de la comuna 13 de Medellín. Obtenido de <https://cjlibertad.org/derechos-humanos/memoria-histoica/62-victimas/memoria/132-memoria-historica-de-la-comuna-trece-de-medellin.html>

- DRISKEL, C. (1975). Entrevista con Augusto Boal. Recuperado de <https://journals.ku.edu/latr/article/view/231/206>
- DUBATTI, J. (2007). Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad. Buenos Aires: Atuel.
- FUSTER, D. (2019). Investigación cualitativa: Método fenomenológico hermenéutico. Perú. Universidad San Ignacio de Loyola.
- GARCÍA PÉREZ, P. (2015). La privatización de la violencia en Colombia y las AUC: de las autodefensas al paramilitarismo contrainsurgente y criminal. SCielo Analytics.
- GRISALES, J. (2013) Dramaturgia del acontecimiento social II. Medellín: Imprenta Universidad de Antioquia.
- HOLLIDAY, O. (2019). La Concepción Metodológica Dialéctica, los Métodos y las Técnicas Participativas en la Educación Popular. Costa Rica. CEP Centro de Estudios y Publicaciones Alforja.
- MEJIA JIMÉNEZ, Marco Raul (2004). Profundizarla Educación Popular para construir una globalización desde el sur y desde abajo”. En Debate latinoamericano sobre Educación popular II. Vigencia de la EP: Reflexiones de educadores y educadoras de América Latina. Consejo de Educación de Adultos de América Latina. Mayo 2004. http://www.setem.cat/CDROM/idioma/setem_cat/mo/mo070105e.pdf
- JUNG, C. (2002). Los arquetipos y lo inconsciente colectivo. O. C. (Vol.9/1). España: Trotta.

JUNG, C. (1983). Los complejos el inconsciente (6ª ed.). Madrid: Alianza Editorial.

PARRA. A., BAUTISTA. X., SÁNCHEZ. S. Y GARCÉS. C. (2020). La paz es una obra de arte. Una experiencia significativa del taller itinerante de artes para la paz. Facultad de artes Universidad de Antioquia. Medellín

CHESNEY, L. (1997). Las teorías dramáticas de Augusto Boal. Cuadernos de posgrados, Caracas: facultad de humanidades y educación - UCV, 72.

LEDERACH, J.P. (2003). Tejiendo relaciones. Estrategias de diálogo y negociación en contextos de conflicto armado. Centro cristiano para la Justicia, Paz y Acción no violenta. JUSTAPAZ. Bogotá

MIRAMONTI, A. (2018). Sanación y transformación a través del arte: El teatro para la reconciliación. Revista papel escena. (16) 130 – 145.

OBSERVATORIO DE PAZ Y CONFLICTO. (2016). Organizaciones guerrilleras en Colombia desde la década de los 70. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá

ORTIZ. Z. (2018). Bibliografías líderes políticos. Barcelona centre for international affairs. Recuperado de:
https://www.cidob.org/biografias_lideres_politicos/america_del_sur/colombia/juan_manuel_santos_calderon

ORTIZ. Z. (2019). Bibliografías de líderes políticos. Barcelona Centre for international affairs. Recuperado de
https://www.cidob.org/biografias_lideres_politicos/america_del_sur/colombia/alvaro_uribe_velez

- PALADINI, A. (2010). Construcción de paz, transformación de conflictos y enfoques de sensibilidad a los contextos conflictivos. PIUPC. Universidad Nacional de Colombia. Acción sin daño y construcción de paz, M5. Bogotá
- PARRA, M. (2015). ¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas. Medellín: Fondo editorial FCSH facultad de ciencias sociales y humanas de la Universidad de Antioquia.
- PELÁEZ, C. (2013). Entrevista con Jorge Iván Grisales. Recuperado de <https://www.matacandelas.com/Entrevista-a-Jorge-Ivan-Grisales-Por-Cristobal-Pelaez.html>
- RODRÍGUEZ, M. (1995). La educación para la paz y el interculturalismo como tema transversal. Barcelona: oikos-tau.
- ROMERO, A. (2015). Teatro como instrumento de construcción de paz en red (tesis de Especialista en Acción sin daño y Construcción de paz). Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- RUIZA, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Camilo Torres Tenorio. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). Recuperado de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/t/torres_camilo.htm
- RUIZA, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Antonio Nariño. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/n/narino.htm> .

- RUIZA, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Jorge Eliécer Gaitán. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gaitan.htm> .
- RUIZA, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Álvaro Uribe. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). Recuperado de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/u/uribe_alvaro.htm .
- RUIZA, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Juan Manuel Santos. En Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). Recuperado de https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/santos_juan_manuel.htm .
- SÁNCHEZ, J. (2015). Teatro popular y la reconstrucción de espacios de participación a través de ciudadanías críticas. Universidad Santo Tomás.
- SCUTICCHIO, P. (26 de septiembre de 2016). foreign Affairs Latinoamérica. Obtenido de <http://revistafal.com/las-farc-de-guerrilla-a-partido-politico/>
- STANISLAVSKI, K. (2009). El arte escénico. España: Editorial Siglo XXI.
- ZAMBRANO, M. L (2006). Elementos para un proceso de reconciliación sostenible. *Anuario de Acción Humanitaria y Derechos Humanos*. (3) 93 – 114.

ANEXOS

Ilustraciones

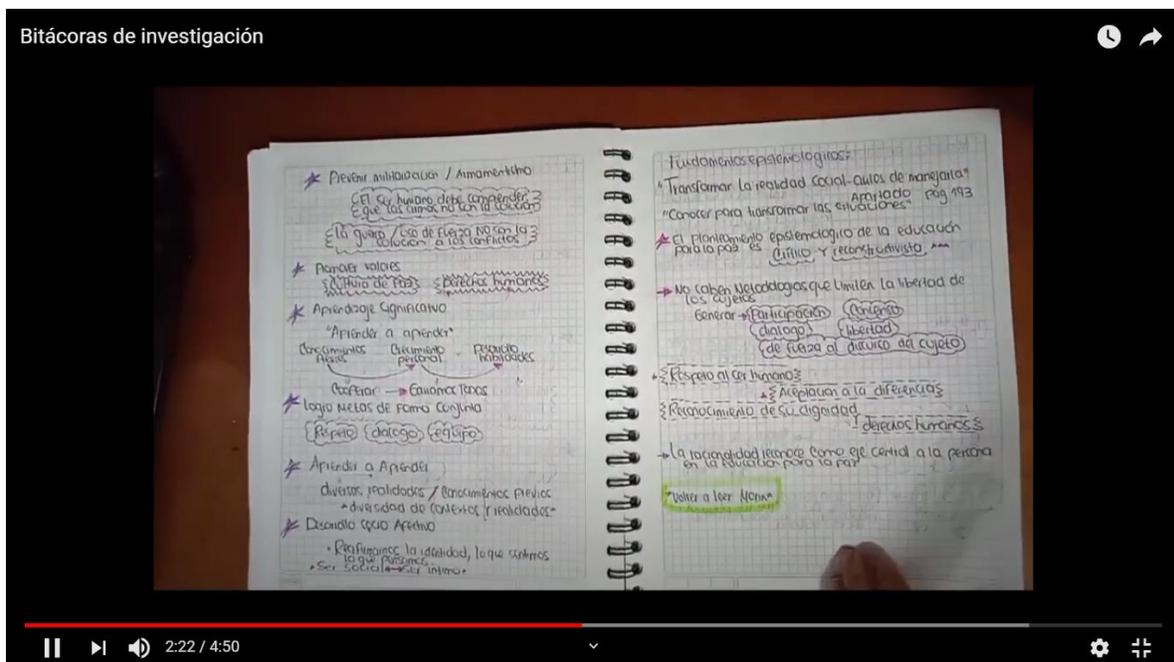
- Ilustración 3. El Árbol de la Estética del oprimido (Boal, 2006). Fuente: “El teatro del oprimido de Augusto Boal” de Tomás Motos. (2017)
- Ilustración 4. Mapa conceptual - Metodología. Fuente: Elaboración propia.
- Ilustración 3. Mapa conceptual – El yo. Fuente: Elaboración propia.
- Ilustración 4. Mapa conceptual – El otro. Fuente: Elaboración propia.
- Ilustración 5. Mapa conceptual – El contexto. Fuente: Elaboración propia.
- Ilustración 6. Inicio. Fuente: Elaboración propia
- Ilustración 7. Objetos. Fuente: Elaboración propia
- Ilustración 8. Cartografías. Fuente: Elaboración propia
- Ilustración 9. Partiduras corporales. Fuente: Elaboración propia
- Ilustración 10. Bitácoras guía 1. Fuente: Elaboración propia
- Ilustración 11. Bitácoras guía 1. Fuente: Elaboración propia
- Ilustración 12. Análisis grupal. Fuente: Elaboración propia
- Ilustración 13. La carta. Grupo 1. Fuente: Elaboración propia
- Ilustración 14. La carta. Grupo 2. Fuente: Elaboración propia
- Ilustración 15. La carta. Grupo 3. Fuente: Elaboración propia
- Ilustración 16. Improvisación y análisis. Grupo 3. Fuente: Elaboración propia
- Ilustración 17. análisis. Grupo 3. Fuente: Elaboración propia

Audiovisuales

Bitácoras de investigación

El siguiente link se encontrará el video de las bitácoras personales de investigación:

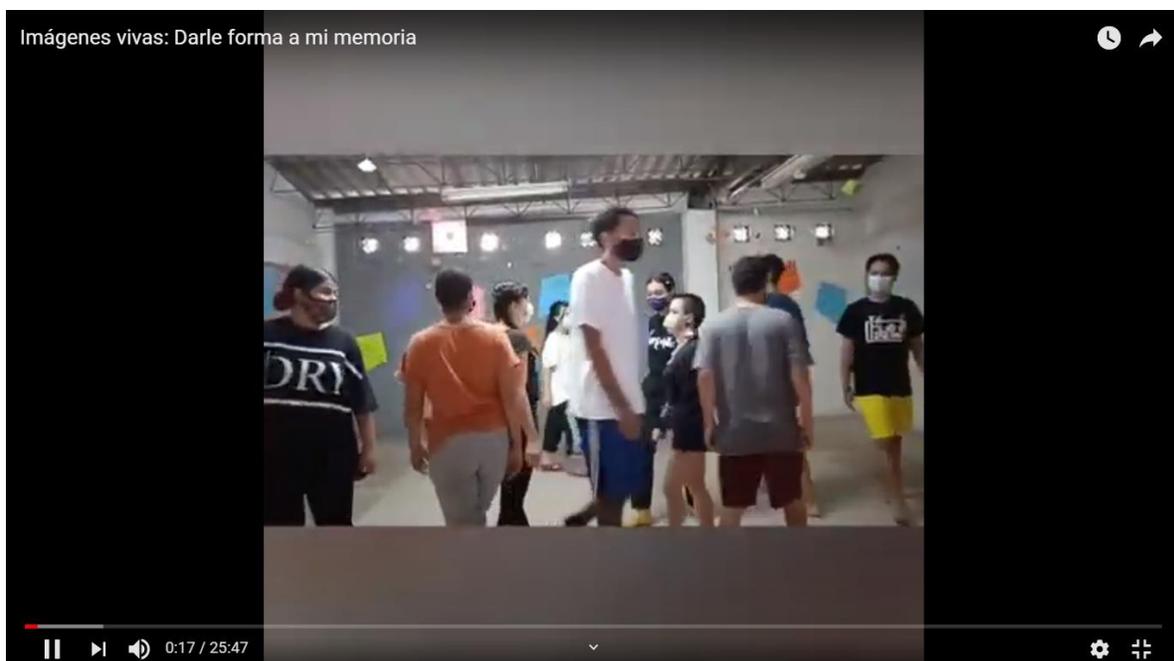
<https://youtu.be/9coKDjGitic>



EL YO

El siguiente link se encontrará el video de la guía metodología # 1 Imágenes vivas: Darle forma a mi memoria, llevada a cabo con estudiantes de la escuela popular La Parlacha de la comuna 13 de Medellín:

<https://www.youtube.com/watch?v=zV7B57Ddqyc>



EL OTRO

En el siguiente link se encontrará el video de la guía metodología # 2 Narrativas tejidas: Diagramación de rupturas, llevada a cabo con estudiantes de la escuela popular La Parlacha de la comuna 13 de Medellín:

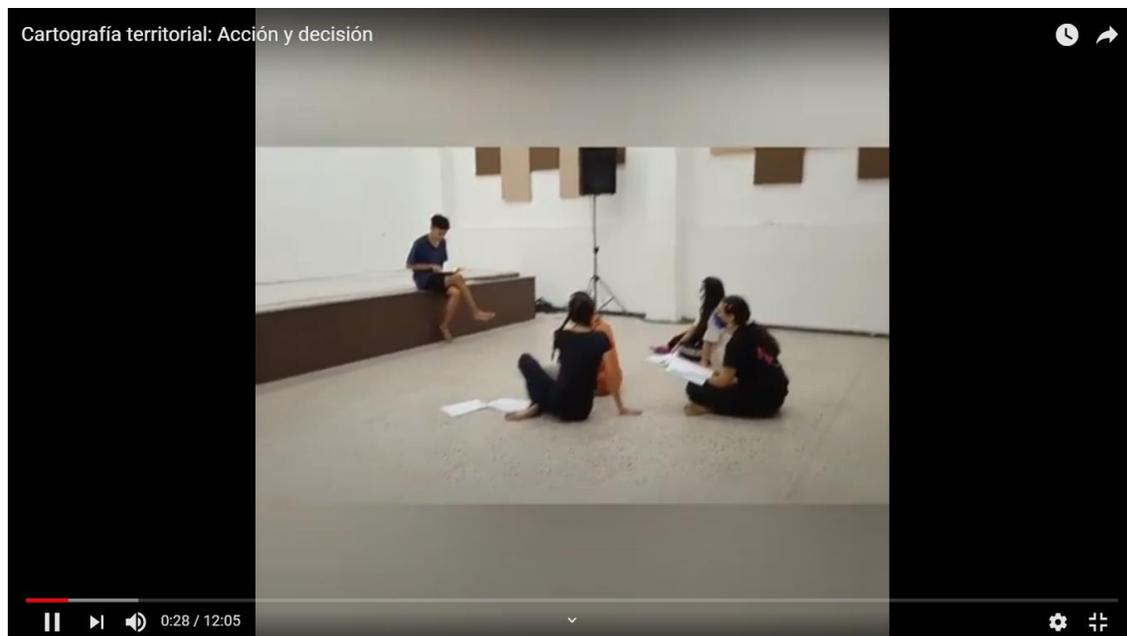
https://www.youtube.com/watch?v=juHvBy-55_M



EL CONTEXTO

El siguiente link se encontrará el video de la guía metodología # 3 Cartografía territorial: Acción y decisión, llevada a cabo con estudiantes de la escuela popular La Parlacha de la comuna 13 de Medellín:

<https://www.youtube.com/watch?v=-neHbu5JSgA>

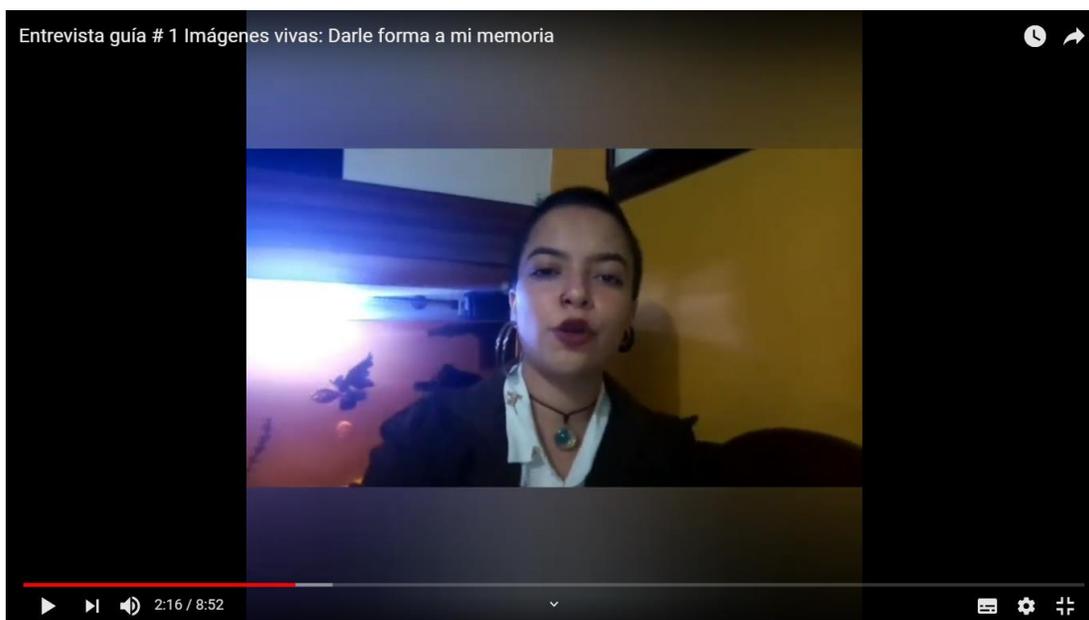


Entrevistas

En el siguiente link encontrara la Entrevista estructurada de la guía # 1 Imágenes vivas:

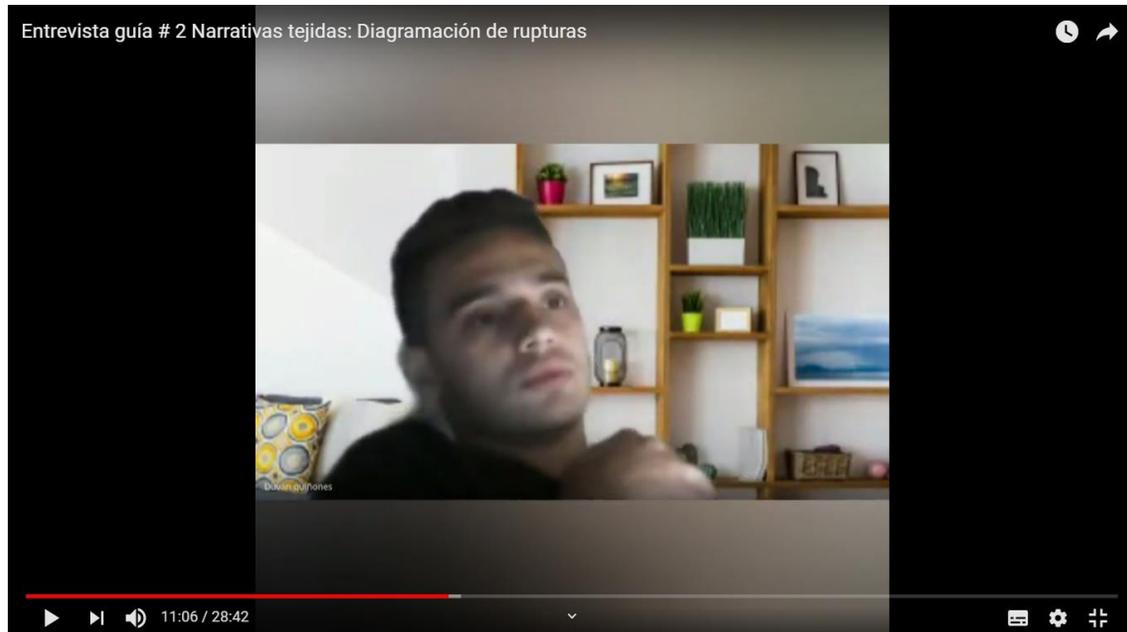
Darle forma a mi memoria, realizada a la estudiante Valeria Montoya Restrepo:

<https://www.youtube.com/watch?v=geajKCoF2-g>



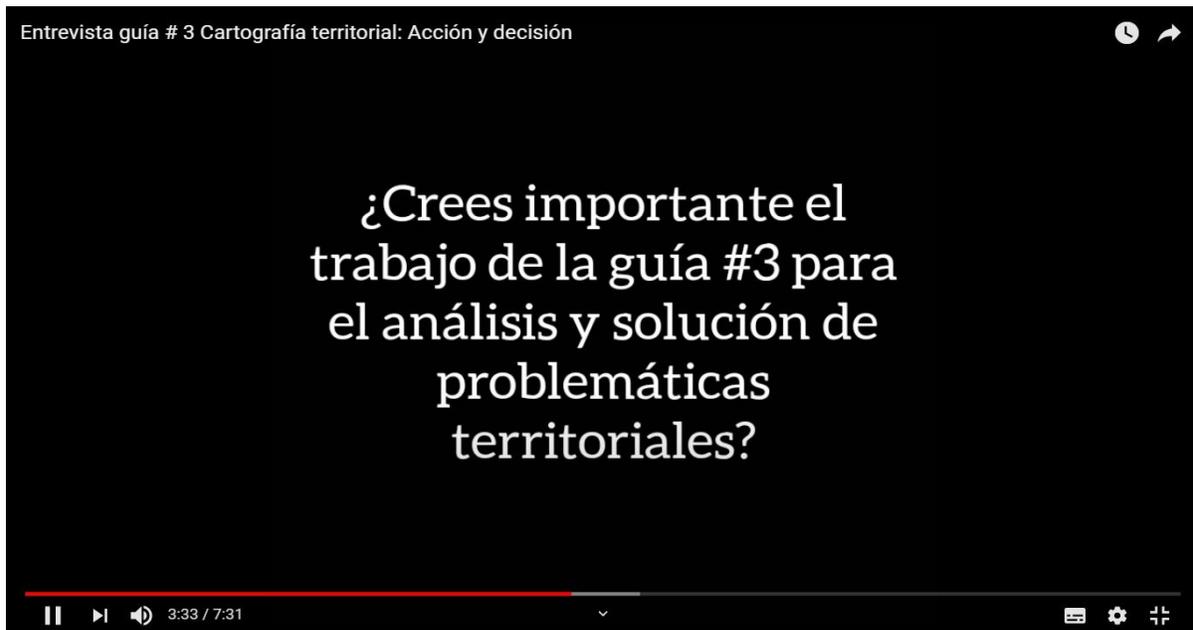
En el siguiente link encontrara la Entrevista estructurada de la guía # 2 Narrativas tejidas:
Diagramación de rupturas, realizada al estudiante Duvan Andrés Quiñones:

<https://www.youtube.com/watch?v=NSINAR6Mr4g>



En el siguiente link encontrara la Entrevista estructurada de la guía # 3 Cartografía territorial: Acción y decisión, realizada al estudiante Daniel Arredondo Ríos:

<https://www.youtube.com/watch?v=KZcIvIPBB9U>



Links directos

Bitácora de investigación:

<https://www.youtube.com/watch?v=9coKDjGitic>

Imágenes vivas: Darle forma a mi memoria:

<https://www.youtube.com/watch?v=zV7B57Ddqyc>

Narrativas tejidas: Diagramación de rupturas:

https://www.youtube.com/watch?v=juHvBy-55_M

Cartografía territorial: Acción y decisión:

<https://www.youtube.com/watch?v=-neHbu5JSgA>

Entrevista # 1: <https://www.youtube.com/watch?v=geajKCoF2-g>

Entrevista # 2: <https://www.youtube.com/watch?v=NSINAR6Mr4g>

Entrevista # 3: <https://www.youtube.com/watch?v=KZcIvIPBB9U>