



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE

Papel Escena

Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas

Nº 17 - 2021

ISSN 0124 - 4833 Cali - Colombia

Papel Escena

AV 2A NORTE # 7N - 28 CALI, COLOMBIA
PBX 620 33 33 FAX: 668 55 83
ARTESESCENICAS@BELLASARTES.EDU.CO
REVISTAPAPELESCENA@BELLASARTES.EDU.CO
WWW.BELLASARTES.EDU.CO



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE

Facultad de Artes Escénicas

Papel Escena

Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas
Nº 17 - 2021

Rectora

Edid Consuelo Bravo Pérez

Vicerrectoría Académica y de Investigaciones

Dora Inés Restrepo Patiño

Vicerector Administrativo y Financiero

Jose Albeiro Romero Ceballos

Decano de la Facultad de Artes Escénicas

Oswaldo Hernández Dávila

Permitida la reproducción citando las fuentes

ISSN 0124 - 4833

Los puntos de vista por los colaboradores son de su
responsabilidad y no necesariamente reflejan
el pensamiento de la revista.

Directora - Editora

Ruth Rivas Franco

Consejo Editorial

Decano de la Facultad de Artes Escénicas

Oswaldo Hernández Dávila

**Jefe del Departamento de
Investigación en Pedagogía Artística**

Jesús María Mina

Universidad Central de Ecuador

Dra. Irina Verdesoto

**Centro Internacional de Investigación en
Educación y Desarrollo Humano**

CINDE - Bogotá

*Orientadora del Área de Artes Plásticas del Programa
CREA- Idartes*

Olga Lucía Olaya

Diseño y Diagramación

Mario Alejandro Castro Rojas

Portada

Juanete

CONTENIDO

Papel
Escena

MEMORIA DE PAPEL

El teatro y sus salas en Cali
Conversación con la sala del Teatro Experimental de Cali

Oswaldo Hernández Dávila.

PAG.

12

ESCENA INVESTIGATIVA

Teatro, educación y cuarentena: un escrito más.

Jackeline Gómez Romero.

PAG.

30

Cuerpos, memoria, territorios.

Una experiencia de Teatro del Testigo con mujeres afrodescendientes de la costa Pacífica.

Angelo Miramonti.

PAG.

50

El nuevo teatro en Colombia, acercamiento a la comprensión histórica.

Carolina Grajales Acevedo.

PAG.

72

Aplicación de Ejercicios del Entrenamiento Vocal con un grupo Focal de docentes de Santiago de Cali.

Carolina Cadavid Quiceno.

PAG.

82

Superando el miedo: El TdO en Afganistán.

Hjalmar Jorge Joffre-Eichhorn.

PAG.

98

GALERÍA DE PAPEL

Off-script

Juanete.

PAG.

108

ESTRENO DE PAPEL

Breve anotación de amoramiento.

Luz Elena Muñoz Salazar.

PAG.

122

ESCENA EN PROYECCIÓN

Helena de Troya.

Docente directora: Camilo Capote

PAG.

130

Narciso en la Cabeza.

Docente directora: Genny Cuervo.

PAG.

132

Jacobo o la sumisión.

Docente directora: Leonelia María González.

PAG.

134

Químera.

Docente director: Jesús María Mina.

PAG.

136

La Estación.

Docentes directores: Guillermo Piedrahita.
Doris Sarria.

PAG.

138

Lágrimas de Agua dulce.

Docente directora: Paula Andrea Ríos.

PAG.

140

Paisajes.

Docente directora: Lucía Amaya.

PAG.

142

EDITORIAL

La revista *Papel Escena* es una de las más antiguas en el país, lo que le ha significado ser flexible para adaptarse a los diferentes tiempos. Siendo una revista que pertenece a una institución universitaria se ve en la necesidad de responder a las exigencias que rodean la labor de publicaciones como esta en el contexto académico, para esto la revista ha tomado varias decisiones en vía de ir trazando el camino hacia la indexación.

La primera decisión se encuentra en la conformación del equipo editorial de la revista, que en busca de una mirada más objetiva incluye a investigadoras externas a la institución, sea esta la oportunidad para agradecer la disposición y voluntad de las

maestras Irina Verdesoto y Olga Lucía Olaya, quienes desde su quehacer y experticia contribuyen a la calidad de nuestra revista. La segunda decisión es la de implementar la evaluación por parte de pares externos a los artículos que se presentan a la revista, también en busca de una mayor objetividad y calidad académica.

Otro aspecto importante es el medio de divulgación de *Papel Escena*, pasando del medio físico al digital, se espera que esta decisión lleve a una mayor difusión de los materiales que se encuentran en ella y que la publicación trascienda el contexto nacional para llegar a más lectores internacionales. También que conforme pase el tiempo, la virtualidad permita nuevos formatos de presentación de artículos y de materiales resultados de investigación.

La revista mantiene sus secciones habituales: *Memoria de Papel*, *Escena Investigativa*, *Galería de Papel*, *Estreno de Papel* y *Repertorios* que ahora se titula *Escena en proyección*.

En este número la revista pone sobre la escena temas de discusión que a veces parecen olvidados o relegados, en este caso, la relación entre las artes escénicas y los procesos de educación y de construcción de identidad tan necesarios en un país que se encamina hacia la verdad y la reconciliación.

En la sección *Memoria de Papel* se inicia un recorrido por las salas de Teatro de Cali que han logrado permanecer en el tiempo y que son referentes y agentes del movimiento cultural en la ciudad. Inaugura este recorrido la sala de teatro del Teatro Experimental de

Cali (TEC), indagando no solo por el pasado del espacio y del grupo, sino sobre todo preguntando por el relevo generacional que se viene llevando a cabo desde hace algunos años.

En la sección de *Escena Investigativa* se publican cinco artículos. El primero de ellos es “Teatro, educación y cuarentena: un escrito más” de Jackeline Gómez, en él la autora plantea algunas reflexiones sobre lo que el confinamiento como medida de prevención para el contagio del Covid-19, significa para la educación en artes en el contexto colombiano. El segundo texto: “Cuerpos, memoria, territorios. Una experiencia de Teatro del Testigo con mujeres afrodescendientes de la costa Pacífica” de Angelo Miramonti presenta los resultados de investigación que arroja un taller de Teatro del Testigo con integrantes de la comunidad del río Yurumanguí en una búsqueda por elaborar la identidad afro a partir del territorio. El tercer material es: “El Nuevo Teatro en Colombia, un acercamiento a la comprensión histórica” de Carolina Grajales, reflexiona sobre las posibilidades y alcances de enseñar Historia a través de la metodología de la creación colectiva. El cuarto artículo es: “Sensibilicemos nuestra voz. Ejercicios del Entrenamiento Vocal aplicados a un grupo de docentes en Cali” de Carolina Cadavid, el texto es parte de la investigación que la autora asume como Trabajo de Grado para titularse como licenciada en Artes Escénicas. Presenta los resultados del taller sobre entrenamiento e interpretación vocal realizado con docentes de básica primaria y básica secundaria de la ciudad de Cali. El quinto trabajo es la

entrevista “Superando el miedo: El TdO en Afganistán” realizada por Hjalmar Jorge Joffre-Eichhorn a Saleem Rajabi. La entrevista plantea los retos, dificultades y pequeñas victorias que el entrevistado ha obtenido en la implementación de talleres de Teatro del Oprimido en Afganistán como un recurso propicio para comprender el conflicto que afronta el país y vislumbrar posibles soluciones.

La *Galería de Papel* le abre espacio al dibujo a través de la publicación de *Off-Script*, una selección de nueve obras del creador Juanete, en ellas el autor le da una perspectiva distinta, a veces literal, a los títulos y los afiches de películas clásicas del cine de Hollywood.

Breve anotación de amoramiento de Luz Elena Muñoz es el *Estreno de Papel* que se presenta en este número. Una obra de teatro breve que explora las insatisfacciones de un hombre con respecto a su compañera.

En *Escena en proyección* como es costumbre, se salvaguarda la memoria de los procesos de Investigación-creación realizados al interior de las aulas de la Facultad, en este caso, correspondiente a los montajes del año 2019.

La revista respeta el derecho a la libre expresión, por lo que los artículos y demás trabajos publicados solo comprometen el pensamiento de los autores y autoras.

El comité editorial de la revista *Papel Escena*, espera y desea que la selección de artículos y materiales sea de su agrado y que ayuden a poner sobre la escena los temas de discusión abordados.



MEMORIA DE PAPEL

EL TEATRO Y SUS SALAS EN CALI

CONVERSACIÓN CON LA SALA DEL TEATRO EXPERIMENTAL DE CALI (TEC)

THE THEATER AND ITS SPACES IN CALI
CONVERSATION WITH THE
CALI EXPERIMENTAL THEATER (TEC)

OSWALDO HERNÁNDEZ DÁVILA

Licenciado en Arte Dramático de la Universidad del Valle, actor y director de teatro. Con trayectoria en la educación artística, ha estado vinculado como actor al teatro el Taller de Cali, Teatro Experimental de Cali, Compañía Nacional de Teatro, Teatro Papagayo. Ha sido docente en la Universidad Javeriana de Cali, la Universidad Autónoma de Occidente y en el Instituto Departamental de Bellas Artes, ha tenido una vinculación con Bellas Artes desde el año 1994 como coordinador administrativo y docente de la Facultad de Artes Escénicas y como Vicerrector Académico y de Investigaciones. Actualmente se desempeña como Decano de la Facultad de Artes Escénicas.

decano.teatro@bellasartes.edu.co



Resumen

Esta entrevista es la primera de una serie de conversaciones que la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes Institución Universitaria del Valle, entabla con las salas de Teatro de la ciudad de Cali, para reconocer sus trayectorias y aportes en el desarrollo del sector cultural y académico de la ciudad.

Esta serie está organizada desde la sala más antigua hasta la más reciente. En este caso se inaugura con la sala del Teatro Experimental de Cali, ubicada en la Calle 7 No. 8 - 63, Cali, Colombia desde 1970, celebrando en 2020 50 años de sala.

Palabras Clave

Historia del teatro, Teatro Experimental de Cali, Enrique Buenaventura, Gestión cultural.

Abstract

This interview is the first of a series of conversations that the Faculty de Artes Escénicas of Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle, establishes with the theater centers of the city of Cali, to recognize their trajectories and contributions in the development of the cultural and academic sector from the city.

This series is organized from the oldest to the newest room. In this case, it is inaugurated with the room of the Experimental Theater of Cali, located at Calle 7 No. 8 - 63, Cali, Colombia since 1970, celebrating 50 years of the theater center in 2020.

Key Words

History of theater, Teatro Experimental de Cali, Enrique Buenaventura, Cultural management.



Obra: A buen entendedor. Grupo Teatro Experimental de Cali. Fotógrafo: Leonardo Linares

Oswaldo Hernández: Quiero iniciar agradeciendo de nuevo este espacio que me conceden, para poder conversar con ustedes, para nosotros, insisto, como Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes y también por supuesto como revista *Papel Escena* son muy importantes siempre los diálogos que podemos tener con el TEC, y esperamos sea una conversación muy enriquecedora no solo para nosotros sino para todos los lectores de la revista *Papel Escena*.

La idea de este encuentro es que sea el primero de una serie de encuentros que nosotros queremos hacer con las salas de teatro de la ciudad, y por supuesto nuestra consideración inicial es que la primera entrevista debía ser con el Teatro Experimental de Cali, que es el primer grupo independiente de la ciudad de Cali y la primera sala de teatro independiente y en ese sentido

es para nosotros muy grato estar con ustedes y también que hayan aceptado la invitación y poder iniciar con esta serie con el Teatro Experimental de Cali. Esta conversación se centrará en el TEC actual, en toda su actividad, en lo que están haciendo, en sus líneas de trabajo y me parece que la primera pregunta va en ese sentido ¿Cuáles son elementos distintivos del Teatro Experimental de Cali como grupo de Teatro y como sala de teatro de la ciudad de Cali? ¿Cuáles son las cosas que podrían prevalecer del pasado del TEC, pero cuales son las cosas que ustedes consideren son lo más importante o lo más relevante que probablemente es una nueva perspectiva o un nuevo enfoque del TEC?

Jacqueline Vidal: Lo que creo que hemos ido aclarando es justamente lo que leímos últimamente que escribe Enrique, todos los

seres humanos tienen aptitud y deseo de tener una actividad artística, pero tiene que haber alguien que lo inicie, que lo guíe, tiene que ser como lo que hablamos de lo del vudú, de cuando (Enrique) se consagró en el ritual vudú y comparando eso con el momento en que el actor es utilizado por la loa, por el espíritu para expresarse y que después no sabe lo que dijo ni lo que hizo pero la gente presente sí, le cuenta cómo fue. La iniciación de uno debe ser directamente con el teatro y no de lo que se dice del teatro, de lo que se habla del teatro, de pronto a mí me sirvió mucho la lectura de textos de grandes como William Shakespeare, eso es lo único que lo acerca a uno al hacer teatro, porque todo lo demás, lo que son los métodos que uno no practica, que uno no ha inventado pues no lo acerca, nosotros si tenemos un método que inventamos en el camino y lo transformamos, a lo largo de muchos años, creo que por ahí es la característica.

Oswaldo Hernández: Entiendo lo que planteas y es importante decir que el método que es un invento del TEC también se va transformando en el recorrido, en el camino que ustedes están escribiendo y eso es muy importante y en esa medida quisiera preguntar ¿El TEC en este momento como organización, como grupo en qué actividades se concentra principalmente? ¿Cuáles son las actividades primordiales que ustedes tienen, las líneas de trabajo, en qué están enfocados actualmente?

Maira García: Durante la pandemia el TEC no ha parado, las actividades siguen, con la temporada volvimos a abrir la sala, con público

limitado, pero, aún así, nos dimos cuenta que el público necesitaba ver la obra del TEC. Seguimos cumpliendo con los proyectos, estamos ya en el montaje de *La gran farsa de las equivocaciones*, paramos por lo de la pandemia, pero eso sigue en pie muy fuerte, ya empezamos una parte, hay una visión imaginaria y tenemos la temporada a la que vienen los grupos invitados y en diciembre que presentamos *El corregidor de arroyohondo* que es la última que se ha montado, el 31 de diciembre que sigue en pie para conmemorar la muerte del maestro, y cumpliendo también con lo de las charlas virtuales, pues hay que cumplir con lo de la virtualidad, pero es muy interesante, y se han preparado unas charlas muy interesantes.

Mauricio Durán: Desde el Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura, el CITEB, el objetivo principal es tanto conservar como difundir la obra del maestro y también de la trayectoria del TEC, entonces este año estamos celebrando los 65 años de vida artística del TEC y por ende realizamos varias exposiciones virtuales en torno a esos 65 años, hicimos, por ejemplo: exposiciones fotográficas de obras antiguas del TEC, exposiciones con manuscritos del maestro, con programas de mano, con afiches también de obras antiguas, un proceso bien interesante, continuamos con el proceso de los conversatorios dialogando sobre la vida y la obra del maestro, sobre la historia del TEC, hicimos charlas muy interesantes que tienen que ver con la censura que hubo frente al teatro y frente al TEC también y en estos momentos con la Sub Secretaria de Patrimonio de la Alcaldía de Santiago de Cali estamos en

el proceso de montaje de una exposición ya no virtual sino que va a quedar en nuestro espacio para presentarla el 31 de diciembre, sobre la obra del maestro y también sobre la obra del TEC. Continuamos con los procesos de catalogación, nos siguen llegando cosas, manuscritos del maestro que Jacqueline encuentra a veces en su casa y continuamos en ese proceso de conservarlos, de digitalizarlos para que queden preservados en el tiempo.

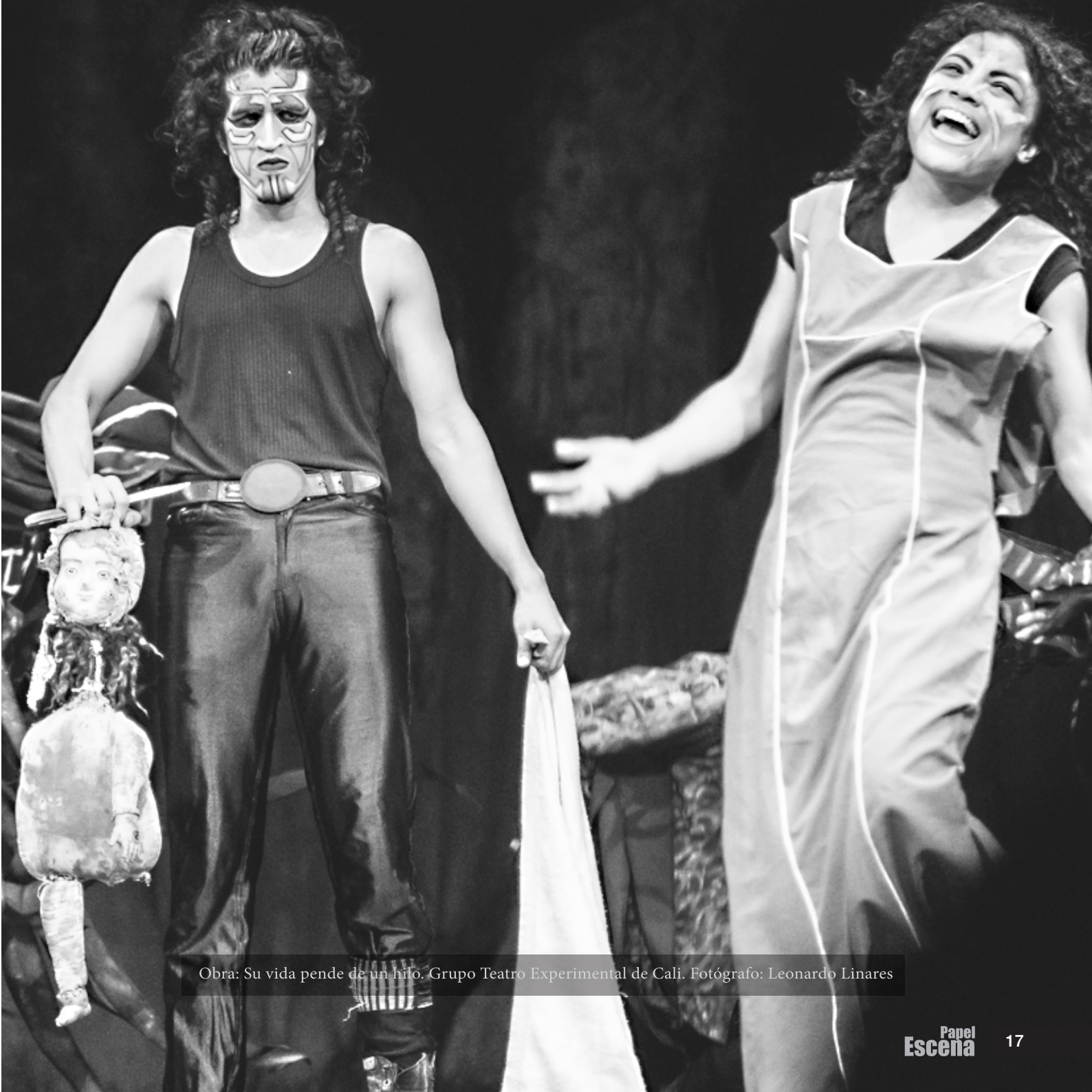
Daniel Gómez: Sí, yo creo que artísticamente se dan esos dos procesos, por un lado, como dice Maira las creaciones como en el caso de *Los papeles del infierno*, con obras que se montaron en algún momento, pero también con obras que encuentran un nuevo camino, como por ejemplo, el caso de *Su vida pende de un hilo*, *A buen entendedor*, el mismo *Corregidor*, *Los dientes*, y artísticamente también se encuentra ese otro trabajo que ha mencionado Maira que es mantener el repertorio, que es una tarea bastante ardua y exigente, de parte de todos, mantener un repertorio vivo con las once obras que se han venido presentando desde un tiempo para acá, son once ¿no? Mantener un repertorio de once obras creo que es realmente una hazaña por parte de un grupo de teatro en el mundo, que justamente permite conocer esa historia del grupo, así como esas nuevas exploraciones, como también esos encuentros con distintos públicos van creando polémicas, van desatando al mismo tiempo nuevas propuestas, por ejemplo, en estos momentos nos encontramos explorando esa relación con la materia prima del teatro, explorando y proponiendo ejercicios que permitan ahondar justamente en esas

reflexiones que propone Enrique Buenaventura acerca de ¿Cuál es la materia prima del teatro? Entonces todo esto va alimentando justamente todos esos procesos artísticos, que de una u otra manera se ven reflejados en las obras del TEC.

Oswaldo Hernández: Sí, indudablemente el trabajo del TEC en los últimos años es sorprendente para todos, a propósito de lo que ya estaba mencionando Daniel, yo creo que no hay ninguna agrupación que en los últimos años lleve tantas obras, tanto trabajo puesto en escena, pero no solo en escena sino todas estas otras actividades que estaban mencionando, los conversatorios, los recitales, los jueves Buenaventurescos, en fin muchas cosas, entonces en ese sentido quisiera que me cuenten ¿Cómo se constituyen, cómo está conformado el equipo y como es su día de trabajo? ¿Cómo se distribuyen todas estas tareas, operativamente cómo lo logran? Pues ustedes son un grupo reducido de personas, pero allí hay grandes tareas que están realizando ¿Cómo se conforman, en equipos, en comisiones? ¿su jornada de trabajo cómo la desarrollan?

Daniel Gómez: Lo interesante que ha ocurrido en los últimos años es que las personas que integramos el grupo, estamos de tiempo completo y de dedicación exclusiva y en ese sentido, justamente la relación con el tiempo se da desde lo que hacemos ¿cierto? O sea que no estamos supeditados a un tiempo cronológico que nos impida desarrollar las actividades como se deben desarrollar porque estamos acosados por cumplir horarios, no. No obstante, hay una organización justamente en ese sentido en





Obra: Su vida pende de un hilo. Grupo Teatro Experimental de Cali. Fotógrafo: Leonardo Linares

cuanto a las actividades que se desarrollan, como decía Maira a cumplir con esas actividades, también tener esos espacios donde se pueda realizar lo que es lo más importante que es el teatro.

Jacqueline Vidal: Es decir, que se está cumpliendo lo que Buenaventura decía en el teatro, el artista de colectivo, porque además en este momento asume no solamente todo lo que es actuar, la técnica, pero también la escritura del texto literario, la puesta en escena y todo lo que es alrededor de la actividad teatral, que es todo.

Daniel Gómez: se llega bien temprano en la mañana, se van realizando esos ejercicios de entrenamiento, calentamiento, de tal manera que cuando ya estamos todos concentrados, empezamos lo que es la relación con los remontajes, con las nuevas creaciones, la nuevas exploraciones y se da ese espacio de tocar en estos momentos esas relaciones virtuales que estamos explorando a través de las charlas que preparamos y a través también de actividades que junto con el CITEB vamos desarrollando, porque lo interesante del grupo es que en conjunto con el CITEB desarrolla actividades, por ejemplo, el hecho de que el CITEB sea casa

Obra: La Maestra (Los Papeles del Infierno) - Teatro Experimental de Cali. Fotógrafo: Leonardo Linares



editorial propone unas acciones particulares en el colectivo, y que alimenta también tanto el centro de investigación como el colectivo artístico.

Oswaldo Hernández: Bien, si quisiera y de hecho tengo en mi lista de preguntas, esa pregunta clave, es admirable el trabajo editorial que el CITEB y el TEC han hecho en los últimos años, creo que no hay ninguna agrupación teatral, ningún colectivo de artistas que pueda tener esa producción tan amplia, tan prolífica y tan constante, con todo lo que han venido publicando que es muy importante, entonces yo si quisiera que me hablaran un poco, bueno, ya planteaste algo de la relación importantísima que tiene el CITEB, cómo se articula el trabajo de investigación y no solo de conservación y catalogación con la actividad del grupo, pero si me cuentan un poco del proyecto editorial ¿Cómo configuran las propuesta editoriales, la línea de trabajo y cómo logran tener tantas publicaciones con tanta frecuencia?

Mauricio Durán: yo creo que lo importante es que nosotros lo que queremos es mostrar esa obra tan compleja y diversa que es la del maestro, es decir, hemos publicado parte de la narrativa, los últimos libros que publicamos fue la correspondencia personal de él, también hemos publicado obras de teatro, siempre buscamos que esas obras de teatro se publiquen también con dibujos, con pinturas alusivas a las obras y de pronto textos teóricos que sirvieron en el proceso de montaje de las obras. Para nosotros publicar un libro es un proceso de investigación de por lo menos un año, porque por ejemplo,

nos encontramos una obra, pero esa obra puede tener diez versiones, y entonces nos toca revisar los manuscritos, nos toca revisar cosa por cosa para ver cómo lo articulamos y además, qué otros textos pueden entrar hacer parte de esa obra, por lo menos *Los papeles del infierno* que fue la última publicación la hicimos con una casa editorial independiente La Fundación Mulato y allí colocamos un texto que encontró Jacqueline en su casa, un texto genial que tenía mucho que ver con el proceso de escritura de la obra, entonces digamos que antes de que esos libros salgan hay un proceso de investigación bastante arduo, también una revisión exhaustiva, lo revisamos muchas veces, para que el texto trate de salir lo más limpio posible.

Daniel Gómez: también ha ayudado mucho permitirnos ser fieles a la escritura, a la música de la palabra a través de la cual se expresa Enrique porque siempre hemos tenido esas peleas con las casas editoriales anteriormente, por quererle cambiar el estilo, entonces hay una pelea, y eso nos permite justamente que, desde aquí desde el CITEB, desde el TEC publicar, tener una exploración directa con ese trabajo.

Jacqueline Vidal: Porque esa es una pelea que él dio desde siempre, de que no le tocaran el texto, por eso muchos que se proponían editar, publicar lo de él, tropezaban porque él nunca... y hoy en día más que antes hay una tiranía de los editores sobre los autores.

Mauricio Durán: generalmente cuando hacemos las revisiones, lo errores que encontramos es cuando hacemos la transcripción, es decir, los

errores son nuestros, en ocasiones, porque es muy raro encontrar un error ortográfico en el maestro y es muy importante conservar el estilo que él tenía; y creo que el hecho de ser casa editorial nos da la libertad para poder hacerlo.

Jacqueline Vidal: la única forma de tener la seguridad de que hay una fidelidad que no depende de las personas sino de la misma institución, porque aquí están los manuscritos, es como una identidad que ya no depende de nadie en particular sino de la Fundación Teatro Experimental de Cali Enrique Buenaventura, TEC CITEB.

Oswaldo Hernández: muy bien, yo tengo otra pregunta, no creo que me aleje mucho de la conversación que llevamos a propósito de lo que han estado planteando, respecto de la importancia del trabajo del colectivo, de esa concentración y el pensamiento puesto en indagar sobre la materia prima del actor y del teatro, a mí me surge una pregunta a propósito de tantas cosas que pasan en el contexto, en el medio sobre el teatro experimental, la pregunta es ¿el trabajo experimental ustedes cómo lo ven, ustedes consideran que en la actualidad el teatro experimental es vigente, que hay un trabajo de teatro experimental en Colombia? el TEC tiene aquí en lo que ustedes me presentan o me plantean sus líneas obviamente de exploración, indagación y experimentación, pero ¿Cómo ven ustedes el panorama del teatro experimental como tal?

Jacqueline Vidal: el termino experimental se dio cuando todavía estábamos en Bellas Artes,

había una ruptura en lo artístico, el momento en que Enrique Buenaventura y la gente que trabaja con él, deciden tomar un camino totalmente diferente, Buenaventura lo expresa muy bien en ese diario de trabajo, él dice nosotros empezamos como un teatro tradicional burgués y la aventura fue justamente cuando él empezó a escribir textos que ya no venían ni siquiera de Shakespeare.

Daniel Gómez: y también porque quizá justamente esa relación que se establece con el público, por ejemplo, permita que exista esa relación de exploración, como mencionabas Los Jueves Buenaventurescos donde tocamos esa relación que se está dando en ese momento y que queremos expresar al público, en el panorama nacional quizá hay grupos que están desarrollando o han desarrollado unos proceso que tocan de una u otra manera esa línea experimental, como el caso de Tropa Teatro de Pereira o el del compañero que tuvo que cerrar ¿Cómo es que se llama? Agudelo, que están experimentando nuevos procesos, digamos los procesos qué de alguna u otra manera van relacionándose con un estilo, van creando un estilo cada grupo ¿cierto? Así como el TEC tiene un estilo para expresarse por medio de las obras.

Oswaldo Hernández: y el trabajo experimental, a propósito de esto que están planteando no solo de las búsquedas particulares en cuanto a lo teatral, las formas teatrales, las estéticas y también los métodos de trabajo, el camino del trabajo y esto que es tan importante y que ya lo habías planteado, que es la relación con el



público ¿hay también temáticas o problemáticas que serían las generadoras de ese trabajo experimental? ¿hay una preeminencia o asuntos temáticos, problémicos o problemáticos que le interesa más al TEC en este momento para su trabajo colectivo experimental?

Jacqueline Vidal: yo entiendo que quizá lo que más se toca dentro de lo experimental, es en el momento en el que ensayamos una obra que ya lleva treinta años, para presentarla en la próxima temporada y de pronto en ese ensayo surge, porque si no nace en el teatro ¿Dónde va a nacer de verdad algo? Tiene que ver, es un problema de ideas; entonces de pronto surge algo que lo obliga a transformar la escena y de pronto hasta toda la obra, creo que eso es lo experimental, que en el fondo es nutrirse de lo experimental.

Oswaldo Hernández: respecto a ese tema que es tan interesante quisiera plantear el dilema del pensamiento en relación con la realidad o la actualidad, cuando uno ve *Los papeles del infierno* pues se encuentra con eso que tu estás planteando, que no hay nada que sea tan... es tan absolutamente del pasado, pero es tan absolutamente presente, vigente, allí hay también un pensamiento que se construye alrededor, por eso el montaje de las obras respecto de nuestra realidad, de la realidad social, política de un país como el que nos toca vivir, en el pasado o no sé si en el pasado, o ha sido una constante, ese calificativo que ahora lo usan con tanta saña para descalificar a los demás, que es decirle a uno que es de izquierda, y es muy probable que hubiese en el pasado una abierta afinidad con la izquierda, no sé si con la izquierda de

la militancia, pero no sé si en este momento el pensamiento que se transmite, que se proyecta a través de la obras ¿ustedes cómo lo calificarían? ¿Cuál es como el enfoque, la preocupación del TEC desde ese punto de vista, del pensamiento respecto de nuestra realidad social y política?

Jacqueline Vidal: para mí no ha cambiado, porque en el TEC siempre estuvo muy claro que nuestra militancia es la artística y en el momento que uno expresa algo que está ocurriendo, algo del presente, de todas maneras, es una metáfora de algo que también ocurrió en el pasado y de lo que de pronto uno desea para el futuro, ese es el momento en que el TEC creó eso, porque Buenaventura dice que lo que diferencia a los actores del TEC de los otros, es que los que estamos en el TEC tenemos fe, tenemos fe en lo que hacemos.

Daniel Gómez: y también la relación que se da es únicamente artística, porque como decía Enrique cuando le preguntaban por ejemplo en relación con *La maestra*, le preguntaban si esta obra pertenecía a un teatro político y él decía que no, que era simplemente teatro, esa es la esencia, porque el teatro no puede no ser social, establece esa relación social, de alguna u otra manera todos esos conflictos, todos esos temas que se abordan, porque esta sociedad está preñada de ellos, y esa relación social que establece el teatro solo existe entre el público y la escena, por eso el teatro solo puede ser presencial.

Jacqueline Vidal: y además de social es polémico, creo que cualquier teatro que se

respete en cualquier parte y en cualquier tiempo es polémico, como mínimo, cuando no es ¿Cómo es que se dice ahora? Subversivo.

Mauricio Durán: pues yo creo que obras como *Los Papeles del Infierno*, precisamente continúan siendo muy vigentes es porque ese conflicto es muy vigente, vivimos en un estado corrupto, represor, donde estas formas de violencia se siguen reproduciendo, pero lo que hace digamos un poco este teatro es generar en el público una relación con lo que está sucediendo en el contexto, y pienso yo que también es muy importante entender que los montajes, los últimos montajes que ha tenido el colectivo, por ejemplo, me refiero a obras como *El corregidor de arroyohondo*, *A buen entendedor*, son obras que surgen precisamente en el marco de un estudio investigativo del contexto en el que estamos, esas obras surgen en el marco de los diálogos de paz, por ejemplo, y eso genera una dinámica muy interesante, un texto muy interesante, porque es un texto que refleja esa realidad que vivimos en Colombia, una realidad cruda, pero que continua siendo vigente porque el conflicto en Colombia continúa.

Jacqueline Vidal: el montaje de ahora de *Los papeles del infierno*, aunque conserva el texto tal cual, el texto literario, en la puesta en escena hay un cambio grandísimo, porque en ese entonces, hace cincuenta años todavía éramos muy románticos, sobre todo la puesta en escena, hoy en día, sobre todo hemos desarrollado mucho eso de la metáfora, de la puesta en escena metafórica, creo que eso se ve en el espacio, por ejemplo.

Daniel Gómez: Nos volvimos un poco más ácidos como dice Esteban.

Oswaldo Hernández: pero alejándose un poco más de las formalidades escenográficas y espaciales ¿a eso te refieres con abandonar ese romanticismo de algo muy convencional, en este caso el espacio es metafórico?

Jacqueline Vidal: pero mira que nosotros, Buenaventura y yo cuando el montaje hace cincuenta años propusimos lo de la reja, en ese entonces eso no se pudo hacer porque el director era otro y nosotros respetamos las autoridades, pero la idea de la reja volvió y creo que fue un acierto, que además permite la transformación del espacio, de un cuadro a otro.

Oswaldo Hernández: quisiera pasar ahora a tocar un tema que siempre nos preocupa a todos los que tenemos roles diversos en el tema de la actividad teatral, educativa o de las artes, y es el tema de la política pública ¿ustedes cómo ven, qué lectura, qué mirada, no sé si crítica, propositiva, tienen sobre la política, todos estos sistemas de estímulos, concertaciones, ¿qué esperarían que se reformara o que fuera nuevo o que se cambiara allí y cómo la perciben en este momento como se implementa?

Jacqueline Vidal: siento que los intelectuales colombianos no respetan su cultura, no respetan a los escritores colombianos, no respetan la creación en lo que ocurre, hablan de la economía naranja y un poco de cosas, pero no son sensibles a lo que ocurre en Colombia, en todas las artes, incluyendo la cerámica.



Foto del Grupo actual del TEC. Fotografía: Carolina Sarria

Oswaldo Hernández: habría en lo que dice Jacqueline un planteamiento de que más allá de que esto sea un tema de los políticos, de los que administran los recursos del estado con sus programas ¿hay líneas de pensamiento, hay intelectuales que están detrás de esa implementación de esas formas de política? ¿Qué tratan de negar lo nuestro, tratan de negar a los autores colombianos?

Jacqueline Vidal: estoy segura, algunos conscientemente, otros no, de pronto los que hacen más daño son los inconscientes.

Mauricio Durán: pienso que sí está muy politizada la parte de la administración cultural, para nadie es un secreto que el Ministerio de Cultura con estas cuestiones de la economía naranja y el emprendimiento, es algo que nos limita mucho en esos procesos que queremos presentar, nos encierra en un formato ¿sí? Y también es algo muy político que ellos plantean, porque prácticamente este gobierno es una extrema derecha también y eso se ve reflejado en todos los aspectos administrativos, y entonces creo que afecta mucho el hecho de que nosotros presentemos ciertas propuestas, no van a ser

bien vistas, o sea, este año nos presentamos a estímulos y de antemano yo ya me imaginaba que no, no iban a quedar nuestras propuestas porque, justamente porque está muy politizado.

Lo otro es que también incluso a nivel regional, a nivel local, esos estímulos que se proponen a veces son un poco limitados frente a las propuestas artísticas que se quieren hacer y también consideramos que un grupo como el TEC que tiene una trayectoria tan larga, no debería estar concursando en este tipo de proyectos, sino que debería recibir un estímulo anual sin necesidad de entrar a concursar con otros grupos, otros proyectos.

Daniel Gómez: por ejemplo, el solo hecho de que se inventen leyes, de tal manera de que al TEC se le impida justamente lo que ha realizado toda su vida que es formar gente, formar actores, formar artistas, y que se inventen leyes que nieguen esa relación que el TEC ha establecido, es un reflejo de lo que dice Mauricio, de cómo no permiten por el hecho de que necesitan un sustento administrativo para, por ejemplo, en este caso enseñar lo que ellos llaman La Cátedra Enrique Buenaventura.

Jacqueline Vidal: esa es la misma cuerda floja de siempre, hoy en día tenemos más claridad, hubo un momento en que el TEC estuvo dividido, entre los que decían que las obras que hacíamos eran técnicas, que no atraían al público, que había que cambiar, que no se podían hacer esas obras, que había que hacer obras que fueran más taquilleras, y de verdad que la única solución que encontramos fue de pronto volverse burócratas, volverse funcionarios, ocupar puestos en la

gobernación o en la alcaldía, y es entonces allí donde las cosas se vuelven complejas.

Oswaldo Hernández: dos preguntas adicionales a propósito de la programación de las temporadas, nosotros felices y muy contentos por la invitación que nos hicieron y la posibilidad de que los estudiantes de programa de Artes Escénicas de Bellas Artes tuvieran esa oportunidad de presentarse en una sala como la del TEC, que en mi humilde opinión es la sala más maravillosa en que uno se puede presentar. Entonces la pregunta que quería hacerles a propósito de agradecerles nuevamente esa invitación es ¿El TEC tiene... hay algún criterio, ustedes configuran un criterio para qué grupos o qué obras? ¿Qué tipo de obras ustedes prefieren invitar en el marco de las programaciones que tienen? Que son pues obviamente todas sus temporadas, todas las actividades que desarrollan ¿hay un tipo de mirada? ¿Qué preferirían invitar? es lo que yo digo, es la pregunta.

Jacqueline Vidal: En este caso nos llamó la atención la obra de Ionesco, conocer esa obra, que Ionesco de todas maneras ¿cierto? tiene su gracia especial y ellos lograron hacernos reír. Quizá fue eso lo que nos decidió, la obra ¿no? de teatro, el texto de teatro artístico.

Oswaldo Hernández: si las personas, los jóvenes quieren ir al TEC, quieren entrar al TEC ¿qué tienen que hacer para acceder? ¿Cuál es el camino para hacer parte del TEC de los jóvenes que así lo quisieran? O de los viejos que así lo quisieran.



Daniela Rodríguez: pues todos nosotros nos hemos formado en los talleres de los sábados que se realizan acá en el TEC de 2:00 a 6:00 de la tarde y luego entramos a los talleres de la semana y pues cada uno tuvo como su proceso, pero, por ejemplo, Carlos, que se vino de la Unión, él llegó acá con su maleta con sus cosas y dijo que había visto una convocatoria en Facebook para la obra del *Corregidor* y nada, se quedó, aunque él primero sí había visto una obra en la temporada pasada como en agosto más o menos y llegó a los días acá, que quería hacer teatro y aquí ya lleva bastante ya, una año largo o dos años ya.

Daniel Gómez: lo importante es tener en cuenta la relación que se da con esos tipos de formación, que es por un lado la de los sábados, que es donde te toca lo que es lo esencial lo que llamamos la dramaturgia del actor como tal, donde participa incluso gente que no puede venir entre semana porque está trabajando, pero que también les interesa junto con nosotros tocar ese tema y realizamos ese taller como dice Daniela los sábados, pero también y creo que es lo importante los actores del TEC deben pasar por ese proceso que se da entre semana y que es la creación de una obra nueva, llevar a cabo y entender ese proceso le abre justamente mucho el entendimiento para realizar y practicar el teatro que se hace aquí, la relación con el método permite tanto entender el trabajo de mesa como le llamamos, como entender el trabajo de la práctica, lo artístico.

Jacqueline Vidal: porque como dice el refrán africano “la fuerza sin objeto engendra pereza”,

entonces uno tiene que hacer que la persona entienda para qué es que lo pone a uno a hacer esos ejercicios tan complicados y exigentes. Motivar artísticamente a la persona y que la persona y si la persona no le gusta eso...ellos son los que se van, nosotros nunca hemos echado a nadie, eso es mentira...

Daniela Rodríguez: igualmente colocándome un poco romántica o cursi siento que de alguna forma los que estamos acá, estamos porque queremos estar acá y de alguna forma siento que lo que nos ha enseñado Jacqueline es que si queremos hacer una cosa pues hay que hacerla, no hay que esperar, aquí todos queremos estar y creo que eso es lo que condensa mucho más el equipo.

Oswaldo Hernández: esta última pregunta, me perdonan, pero pues es como...siento que me fuerzo hacerla porque pues a mí no me gustaba hablar de la coyuntura, la pandemia, todo eso, pero siento que también es importante que podamos tener mínimamente en este artículo que vamos a publicar, pues un testimonio de qué lectura tenemos de esta experiencia que nos ha pasado a todos. ¿Qué resaltarían ustedes de esta experiencia que tuvimos que atravesar todos? ¿Qué se anotarían de este año tan particular que hemos tenido que vivir todos en medio de las dificultades? ¿Qué hay para resaltar, qué hay para reseñar de la forma como hemos tenido que trabajar este año? En este caso el TEC.

Daniel Gómez: yo creo que tocar esa problemática que ya habíamos tocado desde el principio, cuando se empezaron a dar los

confinamientos y empezamos a tocar esas relaciones virtuales y era que temíamos que el público se fuera a acostumbrar a esa relación, y parece que desgraciadamente se ha apoderado gran parte justamente de esa relación, que esa virtualidad se ha apoderado de esa esencia como tal, de esa esencia artística en el caso del teatro, como decimos es la relación entre el público y la escena, entonces creo que por ese lado es complejo, porque invita al público a desentenderse, porque a través de estos medios realmente es imposible tener una relación directa que lo involucre a uno, sino que uno tiene la posibilidad de desentenderse en cualquier momento, no obstante destacamos si como decía Maira, por ejemplo, en relación con las charlas, despertar el interés también de nuevos públicos y han sido públicos variados, de aquí mismo de la ciudad espectadores fieles, de otras partes del país, del territorio y también internacionalmente, que se conectan, que comparten, porque creo que eso si permite conectarnos ¿cierto? Desde la lejanía para establecer quizá esos encuentros de pensamiento, esas reflexiones que lo hacemos porque es lo que nos interesa y porque nos ayuda también en la práctica, a ir comprendiendo todas esas reflexiones, toda esa teoría, se va exponiendo, pero que nos han llevado a entender todas esas virtualidades que incluso para las mismas relaciones con los proyectos ha llevado mucho es a confundir a la gente.

Jacqueline Vidal: los que hacen el teatro virtual, yo creo que nosotros logramos eso que dice Daniel, creo que sí, es importante que lo sigamos haciendo, esos momentos en los que leemos los

textos de Enrique Buenaventura que nosotros escogimos como tema, un tema que nos interesa en este momento y los leemos y hacemos que mucha gente de otras partes del mundo pueda seguir con nosotros investigando, aclarando y de pronto ahondando en lo que dice este texto, partiendo de los textos de Buenaventura que todavía nos descrestan.

Daniel Gómez: y creo que es muy importante también y que quedamos en claro desde el principio en estas actividades, que no vamos a hacer teatro virtual porque al momento de introducir el objeto que es la cámara, el lenguaje era otro totalmente diferente, daba justamente una exploración diferente, con los planos, con las imágenes que se van a ver a través de la pantalla, como la cámara no dice nada, está ahí fría, nada mas de voyerista, totalmente nos toca inventar otra forma de explorar esos compromisos, por ejemplo, hicimos toda la gira virtual.

Jacqueline Vidal: nos inventamos un cuadro que tenía que ver con la pantalla.

Oswaldo Hernández: es un lenguaje particular.

Jacqueline Vidal: claro diferentísimo, nada que ver con lo teatral... en todo lo que hemos grabado siempre se ve la ausencia de público.

Daniela Rodríguez: pero bueno, digamos que también estuvieron las exposiciones a cargo del Centro de Investigación, donde la gente digamos puede o pudo, bueno va a quedar eso ya en la red, queda eso ya en la nube para siempre, entonces es importante para el CITEB



todas estas exposiciones, porque también le abre digamos las puertas a los investigadores para que vengan acá al CITEB para que lo conozcan, también digamos con las capsulas poéticas, todos los recitales, todo lo que se hizo fue también mostrar esta otra faceta del maestro Enrique Buenaventura las exposiciones pictóricas, pues de alguna forma no es que como lo que queríamos hacer en este año atípico, pero pues tocó y creo que cumplimos con todos los proyectos y también de alguna forma desde lo que nos planteamos desde la virtualidad, que esperamos que el 2021 sea también un poco diferente a este año.

Jacqueline Vidal: a mí lo que me preocupa es el hecho de que el Centro de Investigación, el CITEB que es donde está de verdad la obra, los originales y hay una estructura y todo un pensamiento que el archivo sea apoyado por el archivo general de la nación, me preocupa mucho que no tenga una continuidad ni a nivel económico, ni a nivel de su identidad, creo que debe ser reconocido por el Ministerio de Educación, pero puede pasar por la gente de Cali, que sean los encargados de reconocer la importancia de lo que enseña la obra de Enrique Buenaventura conservada aquí viva en el TEC.

Oswaldo Hernández: estoy de acuerdo en que hay que encontrar cuál es la mejor figura de reconocimiento que le permita tener su autonomía al CITEB como tú dices con su línea de pensamiento, con su trabajo vivo, pero que asegure su sostenibilidad su permanencia, ese es un reto no solo del Ministerio de Cultura o del Ministerio de Educación sino de la

institucionalidad caleña, hay que abordar esa conversación.

Jacqueline Vidal: creo que hay una nueva ley que permite que se dé una colaboración entre lo privado y lo estatal, eso se dio justamente a raíz de una solicitud que se dio aquí en Cali, en todo caso hay una nueva legislación, hay que de pronto pensar cómo...por eso es importante que la relación entre la escuela de teatro y el TEC cobren otro pensamiento, otra orientación.

Oswaldo Hernández: si, una orientación distinta, bueno, yo quiero agradecerles realmente, pues que siempre es una alegría para mí poder conversar con ustedes, encontrarlos, verlos, espero que el próximo encuentro sea con un tintico allá en el patio al pie del mango.

Daniel Gómez: y usted trae los pandebonos.

Oswaldo Hernández: estoy muy agradecido con ustedes pues de verdad quiero darles aquí mi abrazo, mi abrazo con mucho afecto, cariño y admiración por todo lo que ustedes están haciendo, por su trabajo constante. No me queda más que mandarles un beso de agradecimiento.



Escena Investigativa

TEATRO, EDUCACIÓN Y CUARENTENA: UN ESCRITO MÁS.

THEATER, EDUCATION AND QUARANTINE:
ONE MORE WRITING

JACKELINE GÓMEZ ROMERO*

** Docente, directora escénica, dramaturga en proceso y actriz cuando quiere. Lic. Arte Teatral, Mg. Estudios Avanzados en Teatro - dirección escénica y estudiante de Doctorado en Educación USB Cali. Jefe de campo de artes escénicas y docente de Bellas Artes Institución Universitaria del Valle.*

jgomez@bellasartes.edu.co

Jade: Siempre es bueno tener un abogado y un militar en casa... dicen.

Andrés: ¡Y una artista!

Madre: ¿Qué sería del mundo sin arte? ¿Te has preguntado? seguiría siendo lo mismo. Siempre es bueno tener un abogado y un militar en casa.

Jade: También hay abogados vendiendo arepas y militares corruptos y asesinos.

Lo que sí somos los artistas es una piedra en el zapato.

Madre: ¿Para quién?

(Fragmento de la obra Sabores de Familia, de Jackeline Gómez R.)



Resumen

Este artículo se escribe inicialmente como un ejercicio de reflexión para el seminario Pedagogías e Investigación Críticas Latinoamericanas con el Dr. Guillermo Londoño, en el marco del Doctorado en Educación de la Universidad San Buenaventura Cali, realiza un paneo general desde una perspectiva crítica de la situación generada por la pandemia Sars-Cov-2, sus implicaciones sociales, políticas, económicas, culturales; los escenarios de la educación, las artes escénicas y la educación artística en lo que está aconteciendo al interior y lo que está por venir, en el marco de la realidad colombiana.

Palabras Clave

Covid; artes; artes escénicas; educación; educación artística.

Abstract

This article is initially written as a reflection exercise for the seminar Latin American Critical Pedagogies and Research with Dr. Guillermo Londoño, within the framework of the Doctorate in Education at the San Buenaventura Cali University, performs a general overview from a critical perspective of the situation generated by the Sars-Cov-2 pandemic, its social, political, economic and cultural implications; the scenarios of education, performing arts and artistic education in what is happening in the interior and what is to come, within the framework of the Colombian reality.

Key Words

Covid; arts; performing arts; education; arts education.



De izquierda a derecha: Natalia Martínez y Mavim Sánchez Captura de pantalla: Mavim Sánchez

A manera de presentación

El siguiente artículo presenta una estructura de carácter crítico social, que tiene como propósito reflexionar sobre el panorama que existe en los escenarios pedagógicos y artísticos en la situación actual derivada por la COVID-19. El texto comprende seis apartados: *El Virus* responde a la configuración de un imaginario sobre el mismo, su comportamiento y las consecuencias en los cuerpos humanos en sus distintas dimensiones; *Escenario próximo*: una visión dramática pone en contexto el panorama socio-político-económico nacional y global, a la luz de la visión neoliberal imperante desde los años 80 del siglo pasado y sus efectos hasta la fecha; *La educación y el salto cuántico* revisa el paso mágico de la presencialidad en el aula a la presencialidad remota, los efectos en las comunidades académicas y sus actores; *El arte no se escapa* transita por los espacios artísticos instalados y posteriormente configurados por la pandemia; *Educación y pedagogía de las artes escénicas durante y post covid* pone los dos campos

en diálogo en el panorama pandémico actual y próximo, la fragilidad de los mismos en cuanto a su naturaleza colectiva y de dimensión social; y por último *Cerrando*, que no pretende cerrar un tema sino abrir algunos cuestionamientos sobre lo que viene en los desarrollos de los campos de conocimiento y praxis en los que estamos inmersos como comunidad educativa y escénica ante la incertidumbre covid.

El gobierno nacional ha dictado medida de confinamiento obligatorio a partir del 25 de marzo y hasta nuevo aviso, como medida de seguridad y salud pública ante la propagación de carácter global del virus SARS-Cov-2, más conocido como covid-19 o coronavirus. Medida necesaria y de aplicación tardía en el país del sagrado corazón, la virgen de chiquinquirá, el divino niño del país veintejulero, donde los mandatarios le encomiendan el país, con todos sus habitantes dentro, a imágenes de santos, ante la incapacidad de tomar decisiones atemperadas en el principio de realidad, pero sobre todo sin la

capacidad de prospectiva que se debe tener ante eventos futuros, eventos como este que veíamos en el futuro. Aunque, todo hay que decirlo, el futuro no existe, el futuro es hoy (Café Tacvba, 2017).

Lo que está pasando es inédito para todos, para abuelos y abuelas, madres y padres, hijas e hijos, nietas y nietos de todas las latitudes y nos cogió con los calzones abajo, con la esperanza latente de que fuera una Fake News en la era de las conspiraciones paranoicas creadas para generar pánico colectivo. Las verdades y respuestas sobre la aparición del virus solo la tienen los chinos (¿o los norteamericanos?), pasarán años para determinar lo que realmente aconteció en este revolucionario 2020, habremos personas que moriremos sin saberlo, pero lo que sí hay que saber hoy, en el presente (cualquier presente que este sea cuando esto se lea), es que esto no es una noticia falsa, ni una conspiración reptiliana-illuminati-francmasónica (puede ser, pero ya no importa), es una realidad a la que hay que hacerle frente y que puede estar en el antejardín de tu casa, en el piso de tu habitación, en la mano sin protección que le diste a tu vecino y que luego te llevaste a los ojos porque te cayó una gota de sudor, que hace que la reacción apenas lógica sea rascarte.

El virus

La comprensión del virus ha ido mutando con el paso del tiempo entre la configuración primaria de una enfermedad respiratoria aguda que debilita el sistema respiratorio, pero que con los cuidados adecuados se puede salir de ella como se ha salido del dengue, el dengue hemorrágico o del casi

reciente chikunguña con algunas consecuencias de segundo orden, hasta problemas en sangre, trombos, erupciones dérmicas, afecciones cerebrales y así irán apareciendo otras cosas. Sin embargo, hay elementos igualmente preocupantes en lo que a la configuración social que establece el virus se refiere, que se impone por vía del control social como tecnología de control escudada en la salud y que hace la diferencia entre quién vive y quién muere, entre quien sigue empleado y quien engrosa las filas del desempleo, quien permanece cuerdo ante el encierro y el control y quien se enloquece o quien se revela y termina por huir del sistema.

Hay varios elementos para revisar este fenómeno viralizado. El primero obedece a la comorbilidad, enfermedades o patologías previas presentadas por un paciente contagiado con covid-19 como hipertensión, obesidad, tabaquismo, historial de consumo sistemático de alcohol al igual que drogas, enfermedades coronarias, diabetes, algunas enfermedades congénitas, mala alimentación, enfermedades y deficiencias en el sistema inmunológico, o simplemente ancianidad, que harán que la lucha contra el virus sea difícil de sobrellevar. Siendo así ¡el virus te corona! Esto nos pone a pensar, salvo las enfermedades congénitas, en los hábitos de vida que estamos teniendo como sociedad dedicada al consumo desmedido, a preocuparse de último por la salud, no propendiendo por un cuidado preventivo y más por solucionar la enfermedad en el momento en que ya es un poco tarde, cualquiera que esta enfermedad sea. En ese sentido, el virus gana.

El segundo elemento refiere a la desfinanciación progresiva por parte del Estado en ciencia, educación, tecnología, sistemas de salud competentes, los cuales el Estado mismo ha entregado a manos privadas, restringiendo así el acceso de la gran mayoría; acceder a estos recursos se convierte en la competencia por quien ofrece lo mejor al precio que sea, pero sobre todo quien tiene la capacidad para pagar por ello, abriendo la brecha social y dejando por fuera a quienes no pueden pagarlo; el estado y los gobiernos con sus altas tasas de corrupción se ponen al descubierto en su inoperancia, falta de ética y empatía (sociopatía) con la sociedad que reclama del Estado las medidas necesarias para tener educación, ciencia, tecnología, sistemas de salud dignos y competentes, gracias a los impuestos que pagamos todos, más los que están en la mitad del sándwich de la pirámide social. En Colombia es el pan nuestro de todos los días y en ese orden de ideas, el virus nos gana en este ordenamiento del servicio vinculado al ejercicio de poder.

Un tercer aspecto es la forma y la fácil propagación del virus, el poco cuidado en las medidas de prevención e higiene básica, sumado al descreimiento sobre un fenómeno invisible, pero latente que hace que aún no creamos del todo como sociedad en la realidad plausible y que se puede ver abiertamente en las personas que salen a pasear a sus perros sin ningún control, mercado y tocando los alimentos sin ninguna precaución, haciendo fiestas clandestinas, orgías y demás como si todos estuviéramos de vacaciones colectivas, caravanas de vehículos (seguro con algún portador del virus dentro) en

éxodo a poblaciones vecinas de vaca-cuarentena. En ese sentido el virus nos gana terreno por la indisciplina social que nos caracteriza como latinos, como sociedad occidental exigente de “libertades”. El cuarto elemento, que ha sido invisible desde casi siempre, son los efectos psicológicos y emocionales en la salud mental de la población, no solo por lo que el encierro produce sino por el pánico que genera estar presenciando un evento sin precedentes a nivel mundial. En esto el virus, pero sobre todo los medios, tiene la sartén por el mango.

Y por último, la falta de conciencia sobre el colectivo, lo que nos construye como sociedad, la poca conciencia sobre los cambios que se avecinan en las dinámicas sociales de interacción del sujeto consigo mismo en su propia alteridad, en la relación con el otro y con los otros; abrazar, tocar, decirse un secreto al oído, besar, cortejar, dar la mano para saludar, ir a comerse una hamburguesa en la esquina, en este momento no son considerados actos deliberados del ser en su autonomía, los actos que involucran la corporalidad son peligrosos y por ende restringidos, regulados, vigilados, controlados, con terrorismo Foucaultiano. Y es aquí donde el virus, de todos los otros elementos mencionados, no debe ganar como dispositivo de control generado, es necesario dar pelea por eso ¿o no? Esta no va a ser la última pandemia, ni la pandemia que acabe la especie humana, ni el apocalipsis con los cuatros jinetes bíblicos, pero sí nos está obligando a hacernos cargo de nosotros como sociedad y de reconocer los errores sistemáticos de los cuales no nos hemos querido hacer cargo.



Escenario próximo: una visión dramática.

Las garantías no están dadas hasta que la vacuna sea inventada. La comunidad científica y los analistas auguran que aproximadamente 18 meses puede tardar encontrar el medicamento o la vacuna, probarse en humanos, aprobarse por la OMS para su fabricación en serie y establecer los mecanismos para acceder a ella (que en manos de las farmacéuticas no da muchas esperanzas), mientras tanto podemos rezar a los dioses del olimpo, a los maestros ascendidos, a las divinidades de todas las corrientes religiosas y espirituales, para que los humanos nos hagamos inmunes al virus de forma natural hasta que aparezca la medicina; por lo tanto no hay garantías de regularizar la situación en un futuro de, digamos el próximo año. Existe si la seguridad de una “nueva normalidad” que estamos tratando de entender para dónde va y bajo qué parámetros nos la van a instalar.

Las consecuencias de la pandemia no se harán esperar en los próximos días, semanas, meses; el estallido social en países en vías de desarrollo y del tercer mundo estarán a la orden del día: despidos masivos, hambre sin mitigar, saqueos a supermercados y grandes almacenes, ampliación de la brecha social, morgues colapsadas, hornos de cremación improvisados y cadáveres en las aceras que ya estamos viendo por televisión. Ya el gobierno colombiano ha invertido un dinero importante (\$9.515 millones para ser exactos) en equipamiento para el Escuadrón Móvil AntiDisturbios (ESMAD) en medio de la pandemia. Los estados cuyos gobiernos no implementen políticas de mitigación con transparencia, reduciendo los márgenes de

corrupción en la asignación de recursos para salvar la economía y por ende a su recurso humano como fuerza laboral para levantar a la nación de una crisis, no fortaleciendo sus instituciones públicas y cuya ciudadanía no esté dispuesta a realizar una veeduría más allá de colores y corrientes políticas e ideológicas; cuyos grupos económicos no estén dispuestos a poner a disposición sus recursos y pagar impuestos, están condenados al descalabro en todos los niveles que nos construyen como naciones. Pensando de manera escabrosa, lo que maquinan los gobiernos es que ojalá la mayor cantidad de fallecidos por el SARS-Cov-2 sean los adultos mayores pensionados con el objetivo que el pasivo pensional tome un respiro antes del descalabro de las pensiones, sobre todo en sociedades envejecidas por el control excesivo de la natalidad (por restricción estatal o por ampliación del nivel educativo), para la muestra están Italia y Japón.

La corriente ideológica neoliberal que nos ha regido globalmente y en forma desde la década del 80, cuyo modelo económico capitalista es responsable de la globalización en todo sentido, que ha enarbolado las banderas de las libertades individuales por encima del bien colectivo en detrimento de pensarnos la sociedad como un ecosistema interrelacionado, está presenciando sin enrojarse las consecuencias del libre comercio, la libre inversión, la libre empresa; los gobiernos presencian sin sonrojarse las consecuencias políticas, sociales, económicas y culturales de disminuirse a la mínima expresión en la capacidad de operación y de decisión, para entregarse en pleno a la privatización de los bienes y servicios del Estado a favor de los

grandes capitales y en desventaja del ciudadano de a pie. El modelo no solo está en crisis, estamos presenciando el colapso del sistema capitalista neoliberal en todo el globo y el coronavirus lo ha puesto en evidencia de forma inmediata. Sin embargo, los grupos económicos están sacando clara ventaja de la situación, no están dispuestos a dar el brazo a torcer en detrimento de sus cómodos estilos de vida, pelearán a dentelladas desde sus bunkers, fincas y haciendas para hacerse con los salvavidas económicos lanzados por los gobiernos, en aras de seguir ejerciendo el control sobre los estados que hacen parte del mismo círculo político-social-económico.

Mientras tanto, en las ciudades y en el campo, el sistema sigue haciendo de las suyas, ahogando a la gente con deudas disfrazadas de alivios económicos temporales, créditos para pagos de nómina, extensión de plazos en el tiempo y crédito, más y más crédito. Endeudar a la mayor cantidad de personas naturales con el velo de “libertad para hacer tus sueños realidad” y amarrarte la vida entera a un pago eterno que termina por desgastar la vida para pagarlo. Los bancos ganan, el sistema gana.

¿Está Colombia preparada para mitigar los efectos de la pandemia? ¿Está el gobierno colombiano, más que preparado, dispuesto a asumir las responsabilidades de las cuales debe hacerse cargo, de manera colaborativa con todos los actores públicos y privados y actores sociales? La compra de camionetas blindadas, equipamiento bélico para el ESMAD, la celebración de contratos en publicidad presidencial con una empresa que se dedica a la realización de eventos y no a la

publicidad, esto en medio de la pandemia, dan muestra de todo lo que está dispuesto a hacer el gobierno colombiano para mitigar socialmente los efectos covid.

La educación y el salto cuántico.

Un salto cuántico es el cambio brusco y repentino de un sistema físico a otro de forma instantánea. Un día estábamos en una realidad y de repente se abrió un agujero de gusano y fuimos a dar a otra realidad. Abriendo y cerrando los ojos, así.

La educación como agenciador de las dinámicas sociales actuales en muchos niveles no es ajena a este fenómeno. Escuelas, colegios, universidades, instituciones técnicas, docentes, estudiantes, administrativos, personal de servicios generales y demás actores del sistema educativo en todo el mundo estamos atendiendo las directrices de la OMS, de los ministerios de educación, pero sobre todo atendiendo los principios éticos del cuidado de sí, el cuidado a los demás, y del derecho a educar y ser educados como se consagra en distintas constituciones y cartas políticas en el globo. A pesar de estar confinados, seguimos enseñando, seguimos aprendiendo, seguimos compartiendo el saber.

La educación tal y como la conocemos está cambiando, los sistemas educativos ya no se pueden hacer los de la “oreja mocha” ante las demandas que el virus ha puesto como necesidad en lo que respecta a qué se enseña y aprende, cómo se enseña y aprende, por qué y para qué se enseña lo que se enseña y se aprende lo que se aprende, cuál es el tipo de sociedad que estamos construyendo y la que está llamada a reinventarse





Escena Cero Colectivo, Universidad Icesi

Luz MARía Montilla, Juan Camilo Arias, Anderson Ramírez, Juan David Jaramillo, María Camila Trujillo, Diana Sofía Rodríguez, Melqui Jair Aguirre, Manuel Alejandro Guevara, María José Ortiz, Andrés Caicedo, Daniel Steven Rojas, Juan David González, Sofía Cano, Cesar Cháves, Andrés Pérez, Jackeline Gómez /Captura de pantalla: Jackeline Gómez

una vez más. Nos obliga a revisar los modelos educativos implementados, su pertinencia en los diversos contextos sociales, culturales, económicos, nos invita a pensarnos como estamento de cara a una nueva configuración de la geopolítica mundial; nos invita a repensar una vez más las prácticas educativas a todo nivel, a mirar con detenimiento el tiempo, el lugar y las acciones en el ejercicio de educar-enseñar-aprender-formar-pedagogizar-epistemologizar la construcción de los saberes.

Del lado de los profes nos ha tocado en tiempo récord transferirnos de un modelo presencial, establecido desde la creación del primer claustro

universitario en el 1088, a un entorno virtual, un salto cuántico si se tiene en cuenta que sucedió de un día para otro, literalmente. Algunos ya usábamos herramientas tecnológicas e implementación de entornos virtuales, unos más tímidos que otros en su uso, como complemento a nuestra actividad docente del día a día; otros profes, algunos de la “vieja guardia” a los que la tecnología se les hace confusa y problemática y otros más bien resistentes a integrar estas herramientas por el temor latente de que la virtualidad nos quitara el terreno y sobre todo el valor que tiene el aula de clase como escenario donde ocurre la educación, no se atrevían a dar el paso tanto por principio ético como por desventaja en un saber hacer, si

se puede nombrar así y con todo respeto. Pero, ni siquiera los que ya usábamos este tipo de herramientas, estábamos preparados para esta contingencia educativa, ahora qué decir de los que no. Tenemos una mezcla de sensaciones, entre el miedo, la zozobra, la apatía, la impotencia y la curiosidad. Han pasado un par de meses en estas prácticas mediadas por tecnología y sin embargo, algunos pretendemos seguir replicando de forma virtual lo que sucedía en el aula física. Son dos escenarios completamente distintos. Lo que sí no se puede negar es que el convivio inmerso en el acto educativo con la presencia de los cuerpos es irremplazable, la interacción es su razón de ser más allá de controlar y forjar socialmente a la población... en eso no ha cambiado mucho desde sus inicios.

Desde la otra orilla, los estudiantes nunca imaginaron que esos “no lugares” anclados en la internet, a un clic de iPhone, Samsung, Huawei o Xiaomi, donde la información es “libre”, podían jugar a ser otros, a mostrar lo que son y lo que no son, a mostrar pedazos de sus vidas perfectas o imperfectas, a buscar gente para hacer amigos; para ligar, tener citas y cuadrar encuentros casuales, para tener sexo sin compromiso y aséptico, mediado por una webcam; para cazar peleas y cascarse con machetes, palos y armas en los parques de las ciudades, para reírse de bobadas en Youtube, para quejarse del sistema que nos oprime como sociedad y convocar marchas multitudinarias para pelear por una educación más justa y mejores sistemas de salud, para poner historias y selfies en instagram, facebook, twitter y whatsapp, para buscar información de todo tipo e informarse y desinformarse y pasar horas

conectados por pura diversión; esa virtualidad que servía para fugarse de cualquier lugar físico con conexión wifi, de cualquier conversación incómoda o aburrida, se iba a convertir de la noche al día en su única ventana al mundo para acceder a su sistema de educación, a sus amigos, a su familia, a todo, literalmente.



David Solarte /Captura de pantalla: Mavim Sánchez

Aunque se creyó que, los que se denominan “nativos digitales” tendrían las mayores ventajas al migrar a sistemas digitales-virtuales, la realidad es que se están viendo a gatas para llevar a cabo sus vidas académicas; el multitasking,

entre todas las ventanas abiertas que permite una pantalla, hacen de este ejercicio de virtualización de la educación, en comunión con la vida y obligaciones del hogar, algo tedioso de manejar y a veces insoportable. Ni qué decir de los jóvenes que esta pandemia ha dejado por fuera del acceso a esta otra forma de educación...



Ahora el lugar llamado “la casa” se ha convertido en una suerte de prisión domiciliaria de la cual necesitamos huir y las preguntas que surgen son ¿de qué queremos escapar? ¿de qué escapamos cuando vamos al colegio, a la universidad,

al trabajo? ¿huimos de nosotros mismos, de nuestras familias, de las relaciones poco sanas que hemos venido construyendo a lo largo de los años? ¿por qué ahora queremos huir de la virtualidad que nos permitía “escapar”? ¿cuando lo virtual nos permite escapar, de qué escapamos? Seguramente no nos hemos hecho cargo de nosotros mismos, no nos hemos hecho cargo de nosotros en la sociedad, ni de la sociedad, ni del contrato social, ni del contacto social, ni del deber de tomar decisiones en colectivo de forma consciente. Los Estados no se hacen cargo de lo que les corresponde como estamento rector, los gobiernos tampoco y la sociedad...

Y la educación en todo esto ¿qué tiene que ver? Tiene que ver en que, al someterse a los modelos educativos instaurados por los gobiernos, regidos por políticas de orden mundial establecidas por el capitalismo y las corrientes de pensamiento neoliberales, donde las ciencias duras, la tecnología, las finanzas son los ejes rectores de lo que se considera la educación del futuro, las competencias matemáticas, lectoras y científicas son la posta que enarbola la OCDE como parámetros medidores para construir a la sociedad que se erige como fuerza laboral de los grandes imperios pertenecientes al 1% de la humanidad. Cátedras como filosofía, geografía, historia, artes, han sido eliminadas o si les va bien relegadas a dar datos históricos con poco contexto, poca reflexión y nula producción. Las humanidades, las ciencias sociales, las artes son las que nos permiten edificarnos como sociedad, desde la capacidad de construir pensamiento, analizar los fenómenos, problematizarlos y problematizarnos con ellos.



Isabella Ortiz /Captura de pantalla: Mavim Sánchez

Los sistemas educativos actuales, en su gran mayoría públicos, propenden por aplanar el pensamiento, operar para tragar entero y ampliar la brecha entre los que tienen y pueden pagar una educación “de calidad” y los que no pueden y se conforman con lo que el Estado “buenamente” puede ofrecer en su sistema de corrupción disfrazado de precariedad. Ahora sí que es cierto que el salto cuántico atravesado por la humanidad en las últimas semanas para llevarnos a los entornos virtuales de aprendizaje, ha hecho que las instituciones pongan en marcha planes de contingencia para mejorar la conectividad, con cuentas corporativas y correos institucionales para sus comunidades académicas, sobre todo

en el sector privado, pero el lado oscuro deja por fuera a estudiantes, docentes, e instituciones educativas, en las cuales el Estado no se ha dejado ver la mano que solo muestra a los medios de comunicación el día que entrega las tablets al colegio más alejado de la zona, donde no hay energía eléctrica, la conectividad es intermitente o no existe; entonces esas tablets solo sirven como bandeja para poner el desayuno escolar, que llega diezmado y cobrado al 500% por operadores privados que desangran al Estado que se deja desangrar. Solo por poner un ejemplo.

En todo este experimento social en el que estamos, con el planeta como laboratorio, no se

pudo o no se quiso proponer soluciones, al menos transitorias, de lo que esto implica para los que la conectividad y la tecnología no los asiste por falta de recursos, porque hay hogares en los que ahora se debaten entre el dilema de: o pagamos un mes de internet o compramos el mercado o se pagan los servicios y nos endeudamos para comprar un computador para que todos los de la familia podamos “teletrabajar”, “tele-estudiar”.

El arte no se escapa

Pero, así como el sistema educativo no es ajeno a este fenómeno, el arte a nivel mundial tampoco escapa a él. La música, las artes plásticas, la pintura, el diseño, hace ya un buen tiempo han dado el salto a la encapsulación en el tiempo y el espacio de la obra de arte como producto de consumo, a propósito de los libros de pintura y fotografía, visitas guiadas de forma digital a museos y exposiciones, blogs de artistas plásticos exponiendo su obra; grabaciones en acetatos, cassettes, CD, DVD, plataformas de streaming como *Spotify*, *Deezer*, *Apple Music*, *Amazon* en la era de la *World Wide Web*, permiten a los espectadores tener acceso a estas formas de arte desde cualquier lugar del mundo y en cualquier momento en el tiempo. Aun así, están sintiendo los efectos del confinamiento y de la no interacción con ese otro que ve, que escucha, que siente y quien es una de las razones por las cuales se hace arte, conciertos multitudinarios y pequeños, exposiciones y demás están canceladas hasta nuevo aviso y las pérdidas económicas aún están por calcular.

El cine, derivado de las artes escénicas, hace más de un siglo encontró la manera de permanecer

en el tiempo-espacio a través del invento de los hermanos Lumiere a finales del siglo XIX y revolucionó la forma de actuar, de dirigir, de componer, de crear en términos escénicos, modificó la forma de ver y de interactuar con la obra de arte. Con la aparición en su momento de las tecnologías como el BetaMax, el VHS, el DVD y el *Blu Ray*, el cine como fenómeno de masas (y también de culto), encontró la forma de llegar cada vez más a la intimidad de los seres humanos: sala, habitación, etc. La llegada del internet y las plataformas streaming como *Netflix*, *Amazon*, *Apple TV*, *Disney TV*, *HBO*, *FOX* y demás, se volvieron indispensables en el consumo de entretenimiento sin salir de casa, puedes verte el capítulo 13 de la cuarta temporada de tu serie favorita sentado en el sanitario de tu casa... entretenimiento 24/7. Las grandes productoras han sido las principales opositoras de este fenómeno alegando que el espíritu original de asistir a las salas de cine como fenómeno de masas estaba siendo socavado por la aparición de dichas plataformas, pero ahora son las que dan la mano en tiempos de confinamiento. Habrá que replantearse muchas cosas después de este fenómeno, supongo. Dijeron que el teatro se convertiría en un arte menor y terminaría desapareciendo ante la aparición del cine, así como también dijeron que la pintura desaparecería con la llegada de la cámara fotográfica... y aquí siguen ambas, tuvieron que reinventarse y desmarcarse del lugar que los unía, descolonizando las formas preconcebidas por el establecimiento del arte.

A pesar de los vaticinios hechos con la aparición del cine, las artes vivas como la danza, el performance, el teatro y todas las hibridaciones

Brayan Hernán López

Taller de dirección escénica por plataforma Skype 04-04-20

Oriana S Garzon

Stephania Lenis

Jackeline Gómez Romero

Brayan Hernán López

Duración de la clase

0:08

Daniela Valdés Vergara

Nicolás Asis Gutiérrez

July Chavez Mafla

Steven Mina Betancourth 1:24:26

Taller de Dirección Escénica, Lic. Artes Escénica, Bellas Artes Institución Universitaria del Valle
 Oriana Garzón, Stefania Lenis, Jackeline Gómez, Brayan Hernán López, Daniela Valdés Vergara, Nicolás Asis Gutiérrez, Juliana Chavez Mafla, Steven Mina Betancourth
 Captura de pantalla: Jackeline Gómez

derivadas de las experiencias estéticas que requieren de la interacción en vivo, en tiempo presente y presencia de actores, actrices, bailarinas, bailarines, performers y espectadores, han resistido con el pasar de los siglos y han asegurado su permanencia, con más o con menos público en las salas, justamente como acto de resistencia ante formas sociales, económicas,

políticas, que de manera crítica son capaces como disciplinas de transformar, poetizar y devolver al contexto como voz que dice, que expresa... su permanencia estaba asegurada, hasta ahora. Todo está puesto en duda, el confinamiento para obligarnos a cuidar de nosotros mismos como humanidad ha puesto a temblar las estructuras que se creían infinitas e inmanentes. Las artes

escénicas, dado su carácter presencial y el ejercicio de convivio entre la obra y el público tambalea ante la cuarentena y las restricciones estatales, la estructura que la ha acompañado desde la aparición del rito que da origen al teatro como arte y a las distintas artes escénicas de forma posterior, se puso en crisis, así como cuando apareció el cine, como cuando se renunció a la estructura aristotélica como manera única de contar una historia y aparecieron estructuras otras, cuando se puso en jaque al personaje como entidad y al actor como centro de la escena, como cuando se intentó (y se sigue intentando) desjerarquizar los roles colonizantes y hegemónicos de hacer el teatro y la danza, así.

Todo acto que albergue a más de tres personas en un espacio público está restringido. Las salas de teatro en todo el mundo están cerradas al público y por lo tanto su actividad económica en veremos.

El funcionamiento de grandes, medianos y pequeños teatros, compañías y grupos de artes escénicas, tienen un funcionamiento similar o igual a una empresa: pago de alquileres, servicios, personal técnico, elenco, compra de insumos para el funcionamiento, pago de impuestos y sus entradas económicas dependen de la venta de funciones, boletería, teatro empresarial, venta de servicios educativos, alquiler de sala para ensayos de grupos sin sala, algunos de las subvenciones y becas que entidades del Estado y privados otorgan como estímulos económicos. La parálisis de actividades económicas no esenciales dictada por la gran mayoría de los gobiernos en el mundo determina que la actividad económica derivada del arte no es posible durante el confinamiento por

la interacción constante entre artistas y público, así que la economía naranja está en alerta roja, contra las cuerdas y su existencia en ese modelo económico es de revisar con urgencia. ¿Qué se puede decir entonces de los artistas freelance en esta contingencia?

Los artistas están buscando en la maleta de las herramientas escénicas recogidas, ya sea en la vida, ya sea en la academia, las estrategias para seguir llegando al público de forma remota, con sus cuerpos mediados por las pantallas, las mismas que de poco en poco habían empezado a ganar un espacio en propuestas de video-danza, hologramas, emisiones en vivo vía streaming de un actor interpretando a un personaje remoto en una puesta en escena representada en un teatro frente a una audiencia. Ahora las pantallas (de toda índole) son la herramienta única de los hacedores de las artes escénicas para el acceso a los otros, sus espectadores: radionovelas en formato *podcast*, teatro en diferido, teleescenas, teleteatro, monólogos en vivo vía *youtube*, dramaturgia del *whatsapp*, dramafónicos. Las salas, las habitaciones, los pasillos de casas, apartamentos, apartaestudios, inquilinatos, se han convertido en los nuevos escenarios de representación temporal mientras la humanidad se acostumbra a vivir con el virus como lo hemos hecho con la gripe, el dengue, el VIH. Sin embargo, la noción de temporalidad para una situación de este tipo es de revisar, pues aunque se levanten las cuarentenas, más rápido en unos lugares que en otros, el retorno a espacios de concurrencia, salas de teatro, espectáculos masivos, tomará un tiempo en “normalizarse” o en establecer nuevos protocolos de asistencia,

los espectadores habituales les llevará tiempo adaptarse a la nueva situación y recobrar la confianza para ingresar a los teatros por el temor persistente de contagio, porque estornudar o tener congestión nasal después de la pandemia y en espacios concurridos puede generar una estampida o hasta un linchamiento. Los picos de contagios son inestables y difíciles de predecir si no hay disciplina social (frase espeluznante), entraremos y saldremos de cuarentenas durante un tiempo y así las actividades en masa tendrán que cambiar la perspectiva y el paradigma.

Entonces hacer artes escénicas bajo estas circunstancias se convierte económicamente en una actividad no rentable, potencialmente peligrosa para la salud, desestabilizando y poniendo en tensión las formas sobre las cuales se está generando, difundiendo y viviendo el arte.

En Colombia los artistas en general apenas si han sido mencionados en las estadísticas estatales para asignación de auxilios económicos en la crisis covid, al contrario, el presidente colombiano, el mismo que ha sostenido la economía naranja como uno de los bastiones de su gobierno, que a futuro incrementará el PIB en Colombia, sanciona el decreto 516 que de forma transitoria y por lo que dure la crisis modifica los porcentajes mínimos de producciones nacionales en las parrillas de programación de la televisión nacional en canales públicos y privados, quiere decir que las regalías recibidas por actores, actrices, productores, directores se verán diezmadas, además de ser freelancer en su gran mayoría...(Pulzo, 2020) Ya en los países bajos la Asociación de Teatros y Salas de Conciertos pide auxilios económicos

por 55 millones de euros para mitigar la crisis, el movimiento escénico español calcula pérdidas superiores a los 130 millones de euros en lo que va corrido del confinamiento, ya se ven algunas fotos en internet de salas con aforos intercalados, y en Colombia se enaltece la reinención del sector, pero no se atreven a dar cifras oficiales ni planes serios para paliar el momento, solo anuncian préstamos con bajísimos intereses. ¿Es el fin de las artes vivas tal y como las conocemos o el principio de una revolución escénica?

Los planes de estudio en artes escénicas, pedagogos-docentes con actividad profesional en el escenario, estudiantes de teatro, danza y todas sus derivaciones, nos encontramos en una orilla particular en lo que a las prácticas se refiere: la práctica escénica, la práctica docente, las prácticas corporales, las prácticas pedagógicas en artes escénicas. Hablamos del teatro y la educación como dos prácticas en comunidad vinculadas por la pedagogía que, en este salto cuántico que se mencionó anteriormente, la educación tiene una ligera ventaja en la implementación (a la fuerza o queriendo) de los entornos virtuales de aprendizaje y herramientas digitales como complemento de la acción enseñar-aprender, mientras las artes escénicas apenas comienzan a hacerse la pregunta por la virtualización de las prácticas tanto escénicas como pedagógicas de la escena y su campo de acción.

¿Cómo enseñar teatro a través de la pantalla?
¿En el caso de las licenciaturas, cómo se enseña pedagogía de las artes escénicas por mediación tecnológica? ¿Cómo se dirige, se actúa, se produce la puesta en escena de, digamos Edipo



Rey, en un entorno virtual de aprendizaje? ¿No vendría siendo esto televisión o cine? ¿Cómo se modifican los aspectos narrativos de los lenguajes dramaturgicos de la escena a través de la internet y cómo adaptar las metodologías de trabajo para la enseñanza de la práctica en estos aspectos? ¿Siendo docente de artes escénicas de preescolar, cómo voy a realizar mis prácticas con niños, cuando es la experiencia corporal-emocional-

¿En qué parte del tiempo sucederá el retorno de la confianza por encontrarnos en comunidad? y mientras eso ocurre ¿a quién le mostramos lo que hacemos? Es lo que la comunidad académica de las artes performativas se está preguntando en este momento sobre el cambio de perspectiva en las prácticas escénicas, las pedagogías de la escena, y sobre todo la praxis en comunidad.



Diego Mejía / Captura de pantalla: Mavim Sánchez

mental, lo sentipensante en interacción la que da lugar al aprendizaje significativo? ¿Cómo funciona aplicar el método de la creación colectiva bajo parámetros virtuales? ¿Tiene sentido estudiar una licenciatura en artes escénicas, en teatro, en danza, bajo esta perspectiva? Cuando pase el temblor ¿volverán los espectadores a las salas?

Augusto Boal, dramaturgo, director y pedagogo teatral brasileño, en sus planteamientos derivados de corrientes de pensamiento crítico latinoamericano en el estudio y aplicación de los postulados de la pedagogía del oprimido de Paulo Freire, exploró en el Teatro del Oprimido una posibilidad estética y narrativa, pero sobre

todo una posibilidad pedagógica para un verdadero cambio social emergente del contexto para el contexto, en interacción directa con la comunidad para la reflexión de la misma en sus problemáticas sociales, culturales, económicas. Esta metodología teatral, en profundo diálogo con los planteamientos realizados anteriormente desde Alemania por el dramaturgo y director Bertold Brecht en cuanto al carácter pedagógico del teatro; junto con el método de Creación Colectiva de la corriente del Nuevo Teatro Colombiano para construir en colectivo, desjerarquizando - descolonizando las formas del teatro tradicionalmente eurocéntrico y hablando de las problemáticas propias, fueron para Latinoamérica las formas en que el teatro se posiciona como una fuerza pedagógica. La aplicación de una perspectiva crítica sobre las formas de hacer y enseñar teatro en Latinoamérica instan a la comunidad de realizadores a problematizar directamente al contexto, su función social dentro del mismo y la capacidad de cambio que puede generar el teatro desde su propia pedagogía, que para algunos no deja de ser incómoda, sobre todo para esos algunos que se sienten expuestos y revelados ante el público en sus propias miserias y censuran y señalan a los creadores-pedagogos del arte. ¿Estamos dispuestos a que el teatro, las artes escénicas, así como la educación misma, sucedan en cualquier lugar y en cualquier momento, así las garantías no están dadas?

Las perspectivas covid y post-covid comienzan a instalar en el escenario de la pedagogía de las artes escénicas maneras otras de seguir existiendo, re-existiendo y persiguiendo otro tipo de

interacciones que continúen problematizando los contextos en medio del confinamiento temporal y de los cambios sociales que se avecinan. El aula como escenario de aprendizaje y el escenario como aula de representación se encuentran en un desafío doble: la construcción de sociedad y la interacción social mediada por lo virtual.

En ese sentido, docentes, estudiantes, equipos directivos de las instituciones de artes escénicas, de las artes y de la educación en general, tenemos la obligación de preguntarnos por ello, aún sin las garantías de aulas y escenarios, hemos de preguntarnos ¿y si las garantías no están dadas aún después de pasadas las cuarentenas decretadas por los gobiernos ¿vamos a cancelar semestres, a frenar la actividad que nos da nuestra razón de ser en la sociedad? ¿vamos a cruzarnos de brazos para no pensar en los cambios que nos invita a dar esta crisis global y nos encerraremos a lamentarnos, a deprimirnos por el fin de nuestra razón de ser? Entonces, creo yo, que así le damos más fuerza a las maneras de proceder de los gobiernos en desfinanciar cada vez más la educación, estrangular hasta asfixiarla y capitalizar definitivamente un negocio al que puedan acceder los pocos que la van a poder pagar. Las universidades privadas se verán a gatas por la ola de estudiantes no matriculados quienes buscarán que la tormenta pase o, algunos muy a su pesar, un cupo en la universidad pública ya desfinanciada por el Estado, para continuar sus estudios. Lo sintieron cuando el programa Ser Pilo Paga salió de circulación, los recursos estatales, que por ley deberían haber llegado al sector público, dejaron de llegarles, la cantidad de matriculados se redujo exponencialmente obligándolos a realizar recortes presupuestales. A



esto, sumemos la ola de despidos de docentes por cuenta del covid que ya se dan en departamentos como los bienestar universitarios justo con las actividades no esenciales: arte y deportes, pero que en su gran mayoría ofrecen procesos y voces de aliento (más que los psicólogos, con todo respeto) haciendo que los estudiantes no terminen enloquecidos con la carga académica en sus carreras “que sí darán \$”.

El auge de programas académicos para la reactivación de la economía será impulsado de forma vehemente por el sector productivo y los grupos económicos y programas y facultades de humanidades tenderán a reducirse a su mínima expresión. Y el panorama en la educación en artes no va a ser mejor si nos quedamos quietos, ya que en crisis como esta las actividades no esenciales para la supervivencia están relegadas a ser desfinanciadas ¿buscamos eso cuando se dice que no hay garantías para seguir estudiando y que mejor se cancele el semestre académico porque no tengo un escenario en donde ensayar mi obra? Las instituciones especializadas en artes y las facultades de artes en las universidades podrían sufrir un golpe muy fuerte a expensas de lo que dejemos de hacer y de lo que dejemos de pensar.

Cerrando

Pongo más preguntas que certezas en estas páginas porque no sé cómo se resuelve esta situación de forma individual, lo que el virus nos expuso no fue más que las consecuencias de años de aplicación de políticas públicas de carácter nefasto; que el planeta, por cuenta del virus, se está sacudiendo de nosotros, de la forma más hermosa, como sociedad consumista y depredadora, tanto que

el virus no ha atacado de manera invasiva los ecosistemas en tanto reinos animal y vegetal, ni siquiera la comunidad murciélagos ni pangolina ha visto consecuencia más allá de ser señalados como los “causantes” de la pandemia.

La educación está llamada a pensarse en contextos particulares interconectados de múltiples maneras, para pensarnos quiénes somos cada uno en el contexto y en nuestra relación con él, quiénes somos en relación con otros contextos, qué nos particulariza y cómo dialogamos con los otros en las diferencias. La virtualidad como modelo educativo tiene sus ventajas y requiere disciplina mental y física (¿quién lo diría!), pero también nos debe poner de forma crítica a pensar si realmente los “modelos pedagógicos” de nuestro “sistema educativo”, en el caso Colombia, están atemperados a las lógicas geográficas-territoriales, socioculturales, filosóficas sobre el bienestar y el buen vivir, porque si en la realidad física de la educación presencial no están siendo funcionales, en la virtualidad se exponen aún más todas las deficiencias del sistema, un sistema que no ha sido pensado por la academia para la nación, ha sido pensado por administradores, economistas, que de pedagogía no tiene una idea y de los territorios mucho menos, como si pensarse un sistema educativo fuera solo cuestión de administrar los recursos, se trata de analizar de forma crítica el contexto, trabajar con la comunidad en diálogo permanente y descubrir-construir a partir de lo que somos y la prospectiva de lo que queremos ser como sociedad.

En este panorama pandémico, el teatro tiene la ventaja, una de sus razones para existir es hacer resistencia, ser persistente, insistente y resiliente,

así como un virus; lleva siglos haciéndolo, no veo por qué ahora sea diferente. “Actores somos todos nosotros, y ciudadano no es aquel que vive en sociedad ¡es aquel que la transforma!” (Boal, 2009). En palabras del maestro Alberto Ocampo: El teatro es inmediato, es urgente, es presente. El futuro es hoy.

Lista de referencias

- Boal, A. (2009). *Mensaje del día internacional del teatro*. <http://www.artezblai.com/artezblai/mensaje-del-dia-mundial-del-teatro-2009-por-augusto-boal.html>
- Rangel, E. (2017). *Futuro*, del álbum Jei Beibi. Cafe Tacvba. Prod. Gustavo Santaolalla. México, 2017.
- Pulzo. (2020). Decreto por COVID-19, sobre televisión nacional, enfurece a actores con Iván Duque. https://www.pulzo-com.cdn.ampproject.org/v/s/www.pulzo.com/amp/entretenimiento/actores-colombianos-molestos-con-duque-por-decreto-sobre-television-nacional-PP875762?usqp=mq331AQFKAGwASA%3D&_js_v=0.1#referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&_tf=De%20%24s&_share=https%3A%2F%2Fwww.pulzo.com%2Fentretenimiento%2Factores-colombianos-molestos-con-duque-por-decreto-sobre-television-nacional-PP875762



CUERPOS, MEMORIA, TERRITORIOS.

UNA EXPERIENCIA DE TEATRO DEL TESTIGO CON MUJERES AFRODESCENDIENTES DE LA COSTA PACÍFICA

BODIES, MEMORY, TERRITORIES.
A THEATRE OF WITNESS
EXPERIENCE WITH AFRO
COLOMBIAN WOMEN OF THE
PACIFIC COAST

ANGELO MIRAMONTI*

** Profesor de la asignatura Artes Escénicas y Comunidad y coordinador del semillero "Artes para la Reconciliación" Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle. Ha facilitado talleres y montado obras de Teatro social en Europa, África y América Latina. Sus intereses de investigación se enfocan en métodos creativos para acompañar procesos de reconciliación y convivencia con poblaciones afectadas por conflictos. Ha estado investigando en específico el teatro testimonial con víctimas de violencia sexual en Colombia, la creación y actuación de mitos con migrantes en Europa y el Teatro Foro para contrastar la violencia de género entre adolescentes.*

Se ha formado en Europa y en Estados Unidos en Teatro del Oprimido, Drama Terapia, Teatro del Testigo y Teatro Ritual. Tiene una Maestría en Antropología Cultural y está llevando a cabo una investigación antropológica sobre rituales y danzas de sanación entre las mujeres de la etnia Lebou de Senegal.

amiramonti@bellasartes.edu.co



Resumen

El artículo presenta un taller piloto de Teatro del Testigo llevado a cabo con mujeres afrodescendientes de la costa Pacífica. El taller constituye una de las primeras aplicaciones de esta técnica teatral en Colombia y la primera sobre la memoria e identidad de poblaciones afrodescendientes en Latinoamérica.

El resultado fue una muestra que entrelaza relatos autobiográficos con objetos significativos que las participantes escogieron para representar su conexión con su vida, su historia y sus territorios. En escena, cada participante narra la historia de un ancestro e imagina que su objeto tenga palabra, memorias y sentimientos, y lo hace hablar en primera persona.

El artículo reflexiona sobre la relación entre los cuerpos de las participantes, sus memorias y los territorios en los cuales se formaron estas memorias. Recomienda el uso intencional del teatro testimonial para acompañar la construcción y constante re-invenición de identidades basadas en una memoria compartida. Este proceso tiene el potencial de acompañar a las comunidades de la costa pacífica para enfrentar creativamente uno de los desafíos del tiempo presente, como lo es la pérdida de la cultura tradicional, la migración hacia las ciudades y el impacto del conflicto armado en su tejido social.

Palabras clave:

Teatro del Testigo; Afrodescendientes; Pacífico colombiano; Memoria; Conflicto armado.

Abstract

The article presents a pilot Theatre of Witness workshop delivered to a group of Afro-descendant women from the Pacific coast. The workshop was one of the first applications of this theatrical technique in Colombia and the first on the memory and identity of Afro-descendant populations in Latin America.

The result was a sample that weaves autobiographical stories with significant objects that the participants chose to represent their connection with their life, their history and their territories. On stage, each participant tells the story of an ancestor and imagines that her object has words, memories and feelings, and makes her speak in the first person.

The article reflects on the relationship between the participants' bodies, their memories and the territories where they formed these memories, and recommends the intentional use of Theater of Witness to accompany the construction and constant re-invention of identities based on a shared memory. This process has the potential to accompany the communities of the Pacific Coast to creatively face some of the challenges of the present time, such as the loss of traditional culture, migration to the cities and the impact of the armed conflict on their social fabric.

Key Words:

Theatre of Witness; Afro Colombian; Colombian Pacific Coast; Memory; Armed Conflict.

El proyecto “Mingar la Paz”

A lo largo de las últimas décadas, los territorios de las comunidades negras del Pacífico colombiano han sido afectados por las actividades de diferentes grupos armados, a causa de los recursos naturales de esta región y de su importancia geoestratégica. A pesar de haber sido afectadas por muchos episodios de violencia (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013), las comunidades afrodescendientes de la región han logrado elaborar estrategias de resistencia a la violencia y de construcción de paz, articulándose con los gobiernos territoriales. El proyecto “Mingar la paz: enseñanzas de Yurumanguí para pensar la reparación territorial y la construcción de paz en el Pacífico colombiano” es una iniciativa de la Facultad de Derecho, Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia (sede Bogotá) que busca fortalecer el proceso de construcción de paz de las comunidades negras del Pacífico, articulando un equipo de investigadores de la Universidad Nacional con las comunidades negras representadas en el Consejo Comunitario del Río Yurumanguí (de aquí para adelante simplemente llamado “el Río”) en la área rural de Buenaventura¹. El objetivo general del proyecto es consolidar una red de investigación y acción sobre la relación de estas comunidades con sus memorias y territorios, y ofrecerles la posibilidad de una reparación colectiva. El proyecto busca indagar cómo la concepción de mundo de las comunidades negras que plantea una estrecha relación de la vida con su territorio puede articularse con las respuestas de

¹ Para más informaciones sobre este proyecto: <http://www.hermes.unal.edu.co/pages/Consultas/Proyecto.xhtml?idProyecto=40634&tipo=0>

reparación diseñadas por el Estado colombiano. En específico, el proyecto pretende aportar a tres ejes relacionados con la integración de las representaciones del territorio de las comunidades negras con los procesos de reparación colectiva.

1) **Narrar el conflicto para construir la paz.**

Este eje consiste en un ejercicio de reflexión y reconstrucción de las narrativas de la comunidad sobre las afectaciones socio-territoriales del conflicto armado como un recurso político de transformación y un vehículo simbólico para recuperar y valorar distintas formas de dar cuenta del pasado violento y anclarlas en el presente, con la intención de contribuir a la reparación colectiva.

2) **Yurumanguí, territorio de paz y dignidad.**

Este eje busca avanzar en una propuesta de “reparación territorial” que contribuya a la restauración de la dignidad de las víctimas, de acuerdo con sus construcciones de identidades, sus formas de gobierno y cuidado del territorio.

3) **La dignidad negra, elementos para pensar la paz.**

Este eje está orientado a comprender la relación entre las formas de organización social que surgieron alrededor de la minería artesanal, otras actividades productivas tradicionales y las formas de reparación territorial para las comunidades negras de la cuenca del río Yurumanguí. El proyecto considera que la generación de conocimientos en torno a las iniciativas de paz adelantadas por las comunidades negras del Pacífico es una necesidad vigente en cuanto permite generar aportes para la construcción de paz desde la cultura local. A partir de visibilizar las iniciativas, prácticas y



experiencias de paz de estas comunidades, el proyecto busca la construcción de un espacio de interacción entre academia y sociedad, que sirve de base para la consolidación de una red de pensamiento para la paz que reconozca los procesos organizativos existentes y, basándose en los conocimientos generados por el proyecto, proponga alternativas de reparación territorial.

En el marco de este proyecto, en abril de 2019, unos integrantes del proyecto “Mingar la Paz”, que forman parte del colectivo Guía Nómada, contactaron al semillero “Artes para la Reconciliación” de Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle, con el propósito de organizar un taller de teatro testimonial para un grupo de mujeres afrodescendientes del río Yurumanguí. El semillero se articuló con el colectivo Guía Nómada en el marco de su investigación sobre técnicas creativas para facilitar procesos de reconciliación con poblaciones afectadas por conflictos y sistematizar estas experiencias. Los presupuestos teóricos de la investigación del semillero son presentados en Miramonti (2018). El artículo se enmarca en esta investigación y pretende presentar la metodología y los resultados del taller así como formular unas reflexiones sobre el uso del teatro testimonial en procesos de memorias y reparación colectiva con comunidades afectadas por conflictos armados.

El surgimiento del Teatro del Testigo

El Teatro del Testigo es un proceso teatral sistematizado por la directora y dramaturga estadounidense Teya Sepinuk a lo largo de los últimos treinta años en Estados Unidos, Irlanda del Norte y Polonia. El objetivo del

Teatro del Testigo es visibilizar historias de heridas y caminos de sanación de personas que han vivido situaciones de violencia, conflictos y desplazamiento forzado que transformaron radicalmente su vida. Esta técnica pretende devolver la voz a los protagonistas de estos eventos e inspirar al público con testimonios personales de resiliencia, valentía y reconciliación. Sepinuk y sus discípulos han estado trabajando esta técnica con ex combatientes, familiares de personas asesinadas, menores abusados, refugiados, sobrevivientes a la tortura, presos en cadena perpetua y familiares de pacientes con enfermedades crónicas. Un aspecto que distingue el Teatro del Testigo de otras experiencias de teatro testimonial es que en el Teatro del Testigo es siempre *quien vivió la experiencia* quien actúa en escena su propio relato autobiográfico. Por esta razón, el Teatro del Testigo trabaja casi siempre con actores naturales y la distancia entre quien actúa y su personaje es muy reducida. Participando en una función de Teatro del Testigo, el público puede reconocer en la actriz en escena la testigo de una historia que realmente marcó la vida de la persona. Además, Sepinuk destaca que una obra de Teatro del Testigo no se enfoca unilateralmente en *historias de dolor*. La puesta en escena no es una “estetización” del sufrimiento de las víctimas, con el objetivo de provocar una reacción de indignación en el espectador, ni es una forma de “periodismo del dolor” teatralizado (Grant, 2016). Al contrario, el Teatro del Testigo se enfoca en historias de heridas, sanación y trascendencia, y no se concentra exclusivamente en el pasado del testigo, sino también en su presente, sus talentos y sus sueños para el futuro. Todo el proceso de creación pone al

centro la o el testigo, sus historias, sus memorias ancestrales, su interioridad y su proyección hacia el futuro. Aunque muchas obras constituyen un llamando fuerte a la transformación de situaciones de injusticia y discriminación, el Teatro del Testigo no busca solo suscitar indignación en el público, sino también inspirarlo con historias de resiliencia, documentando, sin ninguna ficción o exageración, historias verdaderas de violación y reconciliación, relatadas por las mismas personas que las vivieron en carne propia.

Al inicio del proceso, el facilitador del Teatro del Testigo selecciona un grupo de personas que hayan participado directamente en un mismo evento histórico (por ejemplo: un conflicto armado) o que compartan la misma situación o experiencia (por ejemplo: ser presos en cadena perpetua, ser familiares de personas con demencia, etc.). Una vez identificados los candidatos, el facilitador los invita a compartir sus historias durante unas entrevistas individuales. En la base de estos encuentros preliminares el facilitador identifica un grupo de entre cuatro y ocho personas que considera estén listas e interesadas a compartir sus historias a través del teatro y las convoca a participar en un taller de creación. El facilitador lidera el taller creativo con los testigos, y, basándose en los relatos de cada uno de ellos, prepara el libreto de la obra y sus acotaciones, en un constante proceso de escucha y escritura, entretejiendo las historias y los puntos de vista de cada testigo. El proceso culmina con la presentación de una obra actuada por los testigos, ante un público que en muchos casos ha vivido experiencias similares (familiares de pacientes crónicos, excombatientes etc.). Estas

obras crean espacios de empatía y reflexión que invitan al público a pasar de posiciones ideológicas arraigadas a la comprensión recíproca y la reconciliación.

Sepinuk empezó a elaborar su metodología en 1986 en Estados Unidos, inicialmente trabajó con refugiados asiáticos en un taller que culminó en la obra *Home* sobre los múltiples sentidos que la palabra “casa” tiene para personas que habían tenido que huir de sus países. En el inicio de los años noventa, Sepinuk estrena la obra *Living with Life* en la que un grupo de presos en cadena perpetua de Pensilvania cuenta las circunstancias que los llevaron a la condena y las relaciones con sus familiares. Aunque Sepinuk haya trabajado desde su primera obra con refugiados afectados por conflictos armados, en sus primeras creaciones, no se concentra explícitamente en temas de conflictos armados. Un momento importante en la trayectoria creativa de Sepinuk es el 2009, cuando gana una beca de creación para crear unas obras con excombatientes y víctimas del conflicto armado en Derry, Irlanda del Norte. Sepinuk deja los Estados Unidos y trabaja cinco años en Irlanda del Norte. En 2010, estrena *I Once Knew a Girl*, una obra montada exclusivamente con excombatientes y víctimas del conflicto, seguida por *Release* (2012), donde Sepinuk pone en escena un exsoldado británico, un director de prisión, un investigador de policía, dos presos condenados por haber participado en el conflicto y un hombre que fue víctima de un atentado con un auto bomba. Durante los cinco años pasados en Irlanda del norte, Sepinuk se vuelve mentora de dos discípulos: Alessia Cartoni y Thomas Spiers que facilitan dos talleres con víctimas del



conflicto armado bajo su supervisión. En 2013, Cartoni estrena *We carried your secrets*, en la cual seis familiares de las víctimas de la masacre de Ballymurphy (Belfast, 1971), comparten sus historias poéticas de duelo, pérdida y sanación. En el mismo año, Spiers estrena *Unspoken Love*, donde dos parejas mixtas de católicos y protestantes relatan cómo el conflicto en Irlanda del Norte afectó su vida personal y familiar.

En 2014, Sepinuk termina su trabajo en Irlanda del Norte y regresa a Estados Unidos, concentra su investigación en las víctimas y victimarios de la violencia urbana en Filadelfia y en los familiares de personas con demencia. En 2019 Sepinuk estrena *Walk in My Shoes*, donde entrelaza historias de personas condenadas por asesinato en las calles de Filadelfia, de policías y de madres de jóvenes asesinados. A finales de 2019, Sepinuk estrena su última creación: *Tangles in Time* donde presenta las experiencias de familiares de personas con demencia y de personal médico. La investigación de Sepinuk continúa en 2020 con el montaje de una obra donde actúan jóvenes afrodescendientes de un barrio marginalizado de Filadelfia.

El teatro testimonial sobre el conflicto armado en Colombia

Colombia tiene una amplia trayectoria de teatro testimonial, que involucra en diferentes niveles a los actores del conflicto armado. Solo para citar unos ejemplos recientes, podemos recordar la obra *Victus* de Alejandra Borrero (2016), donde exguerrilleros, exparamilitares, víctimas y exmiembros del ejército entrelazan sus historias. Otro ejemplo de teatro basado en testimonios de víctimas del conflicto es la obra

Donde se descomponen las colas de los burros de Carolina Vivas (2012), basada en testimonios de familiares de “falsos positivos” en el inicio de los años dos mil. También se encuentra el monólogo autobiográfico *El viento nocturno*, de Héctor Aristizábal (2009) de Medellín, que relata la experiencia del autor, víctima de tortura en 1982 y de su hermano que fue secuestrado y asesinado por un grupo armado a finales de los años noventa. Recordamos también la obra de Patricia Ariza, *Antígonas tribunal de mujeres*, creada con mujeres víctimas de cuatro diferentes casos de violación: unas madres de Soacha cuyos hijos fueron víctimas de ejecuciones extrajudiciales, mujeres sobrevivientes de asesinatos políticos contra la Unión Patriótica; mujeres víctimas de la persecución contra líderes de derechos humanos y lideresas estudiantiles víctimas de montajes judiciales e injustos encarcelamientos. En esta obra, las víctimas, junto a actrices y bailarinas, actúan en escena y presentan sus historias. Dos últimos ejemplos que recordamos son las obras *Perdón y olvido* y *El solar*, montadas por el Teatro la Máscara en Cali, donde mujeres afrodescendientes víctimas de desplazamiento de la costa Pacífica actúan sus relatos autobiográficos.

El trabajo teatral del semillero “Artes para la Reconciliación” con el Colectivo “Mingar la paz” representa la primera aplicación del Teatro del Testigo de Sepinuk con comunidades afrodescendientes en Latinoamérica. La importancia de este piloto es también la de propiciar la convergencia entre las experiencias de Sepinuk con víctimas del conflicto armado en Irlanda del Norte y las numerosas y multiformes experiencias colombianas de teatro testimonial que acabamos de presentar.

La preparación del taller

Los objetivos que el Colectivo Guía Nómada y el semillero Artes para la Reconciliación concordaron para el taller fueron:

1. Ofrecer un taller creativo en el que un grupo de mujeres del Río pudieran compartir sus relatos autobiográficos e indagar, desde el arte, la relación entre cuerpos, memoria y territorios del Río;
2. Brindar un espacio de sanación y reparación simbólica a los habitantes del Río, que a lo largo de las últimas décadas han sido afectados por la violencia del conflicto armado;
3. Investigar creativamente cómo las transformaciones sociales en curso en las comunidades afrodescendientes del Pacífico colombiano se expresan a través de la música y el canto.

El taller era inicialmente dirigido a seis mujeres del Río. Después, el equipo organizador consideró apropiado agregar a una lideresa social de Buenaventura, por su trabajo en la promoción de la memoria de comunidades negras del Pacífico, y a una profesora de diseño gráfico de Bellas Artes, por su experiencia de trabajo artístico con grupos afrodescendientes en Buenaventura. Además, las tres personas del equipo organizador de Bogotá decidieron participar activamente en el taller y asumir un rol de observadores participantes. El elemento unificador de la experiencia de todas las participantes fue el haber estado en contacto, en diferentes formas, con el territorio del Río y su cultura. En consecuencia, los participantes fueron:

- Seis mujeres afrodescendientes del Río Yurumanguí, seleccionadas por haber sido activas en la promoción de la memoria histórica y de la convivencia pacífica en las veredas del Río. Entre ellas es importante destacar una profesora de artes del colegio del Río y una estudiante de quince años del mismo colegio;
- Una lideresa social de Buenaventura, con una larga militancia en el Proceso de Comunidades Negras;
- Tres integrantes del colectivo Guía Nómada que coordinaron el taller (dos mujeres y un hombre);
- Una profesora Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle, con una larga experiencia en trabajo con comunidades afrodescendientes en Buenaventura.

Esta composición de los participantes, que incluye a personas del Río, de Buenaventura, Cali y Bogotá, permitió tener miradas muy variadas sobre el tema del taller: la relación entre cuerpos, memoria y territorios del Río. Específicamente, la presencia de cinco personas externas al afluente ha permitido investigar desde el arte la relación con el Río de personas nacidas en contextos muy distintos y, al mismo tiempo, indagar la definición de sus identidades, memorias y vínculos con *otros territorios* significativos para ellos.

Una vez definidos objetivos y participantes, el equipo organizador se preguntó cuáles métodos adoptar para investigar el tema del taller. Tomando en cuenta los objetivos del proyecto, el



semillero propuso pilotear un taller de Teatro del Testigo con el grupo de mujeres del Río.

El proceso de creación

El taller se realizó durante tres días en los que se trabajó ocho horas diarias en el patio de la casa de una de las participantes, en Cali. La metodología del taller fue diseñada por el facilitador y autor de este artículo, utilizando las técnicas del Teatro del Testigo y algunos ejercicios preparatorios del Teatro del Oprimido (Boal 2004, Miramonti 2017).

Durante las semanas precedentes al taller, el facilitador y el equipo de Guía Nómada formularon las siguientes preguntas, que fueron el punto de partida del proceso de creación:

¿Cómo podemos co-crear juntas² nuevas identidades que sean al mismo tiempo enraizadas en el territorio y la historia del Río y capaces de dialogar con el mundo externo?

¿Cómo las memorias ancestrales del Río pueden conectarse con un presente marcado por la migración y la violencia del conflicto armado?

Unas semanas antes del inicio del taller, el facilitador propuso a las participantes la “tarea” de traer al espacio de creación:

Una historia de un ancestro tuyo que te inspira con la/el cual te sientes conectada. Puede ser una persona viva o muerta, una persona de tu familia biológica u otra persona que elijas (una vecina/o, un amigo, un maestro de escuela cuando eras

niña, un hijo, etc.). No puede ser un personaje inventado, literario o de una película, debe ser una persona que realmente ha vivido, que te inspira y con quien te sientes conectada.

Un objeto que te conecta con tu vida en el Río y/o con la historia del Río;

Una canción, un alabado o una música relacionada con el Río que te hace sentir viva/o te llena de energía y de fuerza.

En la mañana del primer día, el facilitador propuso a las participantes juegos y ejercicios para conocerse, creación del grupo y confianza, basados en los juegos-ejercicios de Augusto Boal, una de las técnicas del Teatro del Oprimido. La función de estos ejercicios fue acompañar la integración de las participantes y la construcción de un clima de no-juicio, diversión, creatividad y escucha profunda. En la tarde, el facilitador preparó un espacio ritual poniendo una manta en el piso, contorneada por velas y olores de palo santo e invitó a las participantes a sentarse en semicírculo alrededor de la manta. Luego el facilitador invitó a cada participante a levantarse, una a una, ponerse en frente al semicírculo y contar un relato significativo del ancestro de su elección. Después que el grupo escuchó todos los relatos, el facilitador invitó al grupo a levantarse y trabajar en pares. En cada par, una participante actuaba como directora del monólogo y la otra como actriz. La directora ayudaba a su compañera a poner en escena el relato de la actriz en forma de monólogo; luego las dos participantes cambiaban de roles.

En el segundo día, el facilitador pidió que cada participante presentara el objeto que la conectaba

² Se utiliza el género femenino porque el grupo se conforma en su gran mayoría por mujeres.

con el Río, imaginando que este objeto tuviera memorias y sentimientos y pudiera hablar en primera persona. Al final del segundo día, las participantes presentaron también los cantos y alabados que habían escogido. La presentación en detalle y el análisis de los once relatos, objetos y músicas va más allá de los objetivos de este artículo, que se limita a presentar el proceso de creación, sus resultados y, a formular algunas reflexiones sobre los temas que surgieron durante la creación. Sin embargo, podemos resaltar que los relatos de los ancestros elegidos por las participantes presentaban principalmente la vida de los miembros femeninos y masculinos de su familia de origen (abuelas, padres, hermanos etc.). En un caso, el relato se enfocó sobre la abuela de una participante que era partera y transmitió a sus hijas los saberes médicos tradicionales sobre plantas medicinales. Otra participante relató la experiencia de un miembro de su familia que sobrevivió a una masacre perpetrada por un grupo armado en una de las veredas del Río en el año 2001.



Foto: Angelo Miramonti

Personas que aparecen en la foto:

Tatiana Mina Mosquera y Lizet Rentería Aóm

Puesta en escena de la masacre ocurrida en el Río Yurumanguí en 2001. Encima del bordado son visibles unos objetos escogidos por las participantes: un canalete, un impermeable rojo y un rosario construido por una participante durante el taller, utilizando una rama verde.



Foto: Angelo Miramonti
Personas que aparecen en la foto:
Vilma Canga García, Laura Berrio Flórez, Jennifer Parra Moreno

Una participante del Río presenta un episodio de la vida de su ancestra, con la participación de las otras actrices

Los objetos escogidos por las participantes fueron:

1. Un canalete (mujer del Río)
2. Un guasa, instrumento musical del Pacífico colombiano (mujer del Río)
3. Un sombrero en fibras vegetales entretejidas (mujer del Río)
4. Un rosario construido con fibras vegetales entretejidas (mujer del Río)
5. Un plato en madera (mujer del Río)
6. Un pequeño tronco de árbol con nudos (mujer del Río)
7. La bandera del Proceso de Comunidades Negras (lideresa de Buenaventura)
8. Un bordado blanco (profesora de diseño gráfico de Cali)
9. Un cuaderno de campo (miembro del equipo de la Universidad Nacional)

10. Una cámara (miembro del equipo de la Universidad Nacional)

11. Un impermeable rojo (miembro del equipo de la Universidad Nacional)



Foto: Carlos Orlando Arias Romero
Persona que aparece en la foto:
Dulima Hernández

La participante de Cali presenta el monólogo de su ancestro y su objeto: un bordado.



Foto: Angelo Miramonti
Persona que aparecen en la foto:
Laura Berrio Flórez

Una participante de Bogotá presenta en un monólogo el objeto que más la conecta con el Río: su cámara.



Foto: Angelo Miramonti
 Persona que aparecen en la foto:
 Carlos Orlando Arias Romero

Un participante de Bogotá presenta su objeto: una bitácora.



Foto: Angelo Miramonti
 Persona que aparece en la foto:
 Jasmine Muñoz

La participante de Buenaventura presenta su objeto: la bandera del Proceso de Comunidades Negras.



Foto: Angelo Miramonti
Persona que aparece en la foto:
Ligia Inés Cuero García

Una participante del Río Yurumanguí presenta su objeto: un sombrero.



Foto: Angelo Miramonti
Persona que aparece en la foto:
Lizet Rentería Aóm

Una participante del Río Yurumanguí presenta su objeto: un guasa (instrumento musical).



Foto: Angelo Miramonti
Persona que aparece en la foto:
Vilma Canga García

Una participante del Río Yurumanguí presenta su objeto: un plato.

El análisis en profundidad de las características de los objetos elegidos y de las memorias que los objetos expresaron también va más allá del objetivo de este artículo; además, podemos resaltar que la elección de los objetos de las seis mujeres del Río se concentra sobre objetos en madera y fibras vegetales autoconstruidos localmente y que son utilizados para fines prácticos, como comer (el plato), protegerse del sol (el sombrero), acunar los recién nacidos (el canaleta) o para la música y el culto. Los objetos escogidos por las personas externas al Río están, por el contrario, relacionados con su encuentro reciente con el Río (el impermeable), con la necesidad de grabar datos en un ambiente desconocido (la cámara, el cuaderno), con la militancia política (la bandera del PCN) o con recuerdos personales (el bordado). Podemos también destacar que los objetos escogidos incluyen artefactos antiguos (el canaleta) y tecnológicos (la cámara), naturales (el rosario tejido con fibras vegetales), políticos (la bandera del PCN), reflexivos (el cuaderno de campo) y artísticos (el Guasa).

En el tercer día, las participantes trabajaron en parejas y combinaron sus historias de ancestros con sus “objetos hablantes” y su alabado, para crear un monólogo a partir de estos elementos generativos. La obra fue co-construida con las participantes y no se basó en un texto previamente escrito por un autor externo al grupo. El contenido dramático de la obra vino exclusivamente de los relatos autobiográficos de las participantes y del trabajo de rememoración e imaginación que las participantes hicieron con sus objetos.

La muestra

El principal producto del taller fue una muestra³ actuada por las once participantes que mostraba la interacción entre las memorias ancestrales y la constante reinención de la identidad afrodescendiente en el Río. La intención de las participantes es presentar la muestra en el colegio y en las veredas del Yurumanguí para acompañar la reflexión de los jóvenes sobre sus raíces culturales y sus proyectos de vida, conectando la memoria histórica con el territorio y la identidad afrodescendiente con el contexto social del Río, marcado por el conflicto y la migración.

El montaje final de la muestra presenta una sucesión de once monólogos sobre los ancestros relacionándolos con los objetos significativos. Cada participante aparecía en escena, actuaba el relato de su ancestro, lo relacionaba con su “objeto hablante”, dejaba el objeto en escena y salía. El primer objeto que entró en escena fue el bordado blanco, que la actriz dejaba en el piso antes de salir de escena. Este bordado se volvió el espacio donde dejaban sus objetos las otras nueve actrices y el actor que se sucedían en escena. Cada entrada y salida era marcada por un alabado que las participantes escogieron y adaptaron para que el texto “llamara” el objeto a aparecer y se presentara al público. Al final de la obra, en escena estaban el bordado redondo con diez objetos encima. Las diez actrices y el actor entraban y se sentaban alrededor del bordado, entrelazaban sus brazos construyendo un círculo de cuerpos alrededor del círculo de los objetos,

³ La muestra fue grabada por el colectivo Guía Nómada. El video puede servir de base para transcribir el libreto y presentar la obra en las veredas del Río y en otros lugares.



Fotos: Angelo Miramonti

Las participantes evalúan el proceso y celebran los logros hablando al grupo.

Personas que aparecen en la foto: Tatiana Mina Mosquera, Bernarda Congo Canga, Arely Canga García, Lizet Rentería Aóm, Vilma Canga García, Ligia Inés Cuero García.



y empezaban a cantar un alabado, representando metafóricamente la conexión entre sus cuerpos, su memoria (el alabado) y su territorio (los objetos).



El grupo canta durante el círculo de cierre, donde cuerpos, objetos y música se entretejen.

Personas que aparecen en la foto: Tatiana Mina Mosquera, Bernarda Congo Canga, Arely Canga García, Lizet Rentería Aóm, Vilma Canga García, Ligia Inés Cuero García, Lucila Rentería Valencia, Laura Berrio Flórez, Carlos Arias Romero, Jennifer Parra Moreno.

Después de la presentación de la obra, las participantes se sentaron en círculo alrededor del bordado y de los otros objetos, el facilitador prendió una vela e invitó a las participantes que quisieran, a tomar la vela y compartir cómo se habían sentido durante el taller y cuáles consideraban que habían sido los logros del proceso.

En relación con el primer objetivo (ofrecer un taller creativo en el cual las participantes pudieran compartir sus relatos autobiográficos e indagar, desde el arte, la relación entre cuerpos, memorias y territorios) las participantes destacaron que los ejercicios autobiográficos realizados habían brindado

un espacio donde ellas pudieron compartir sus relatos personales y experimentar, a través de la actuación y la animación de objetos significativos, su relación corporal con sus memorias, y relacionar estas memorias con el territorio a través de la conexión con objetos que salían de sus territorios nativos. Todas las participantes destacaron en formas diferentes que el taller había sido una experiencia de profunda conexión emocional entre ellas y de ellas con el territorio y las memorias del Río. Reflexionando desde su punto de vista de facilitador, el autor considera que este fue el objetivo que más fue logrado, en los límites del tiempo disponible, porque la mayoría del tiempo del taller fue dedicado a explorar las conexiones entre las memorias incorporadas de los participantes (del Río y de afuera) y sus territorios de origen.

En relación con el segundo objetivo (brindar un espacio de sanación y reparación simbólica a los habitantes del Río, afectados por el conflicto armado) las participantes sintieron que las heridas por sanar con más urgencia eran las relacionadas con el conflicto armado en el momento presente: sobre todo el reclutamiento forzado de jóvenes, el trauma colectivo de una masacre perpetrada por un grupo armado en sus veredas en 2001 y las agresiones al territorio llevadas a cabo por grupos que apoyan la minería ilegal y narcotráfico. A este propósito las participantes destacaron que el taller les brindó un momento para compartir sus vivencias relacionadas con el conflicto armado y que estos momentos de narración autobiográfica eran muy raramente encontrados en su vida cotidiana, en la cual era muy difícil dejar sus ocupaciones cotidianas y encontrar momentos de

escucha mutua y de empatía. El hecho de poder narrar sus historias y de ser escuchadas fuera de su contexto de vida, en un espacio sin juicio, y ver su dolor reconocido por otras mujeres del Río y por otros participantes originarios de otros lugares fue, para las seis participantes de Yurumanguí, un momento para valorar sus memorias y reconciliarse con sus vivencias dolorosas. Además, la puesta en escena de la masacre ocurrida en el Río fue una oportunidad para la mujer que vivió en carne propia este evento para ser reconocida no solo como víctima, sino también como persona valiente, que logró sobrevivir gracias a sus capacidades y que ahora puede asumir el rol de *testigo* de este evento histórico frente a las comunidades de Yurumanguí, especialmente frente a los jóvenes. Otras participantes enfatizaron que, aunque algunas de ellas habían sido más directamente afectadas que otras por el conflicto, el narcotráfico y el reclutamiento de jóvenes está afectando a toda la población del Río; entonces el compartir una historia directamente relacionada con el conflicto y la posibilidad de dialogar verbal y corporalmente sobre el tema había sido un momento de sanación interior para ellas. Desde el punto de vista del facilitador, el autor destaca que este proceso, por enfocarse en la memoria de eventos pasados, no pudo analizar en profundidad la violencia en el momento presente ni concentrarse específicamente sobre los temas del narcotráfico y del reclutamiento de jóvenes que constituyen unas de las mayores preocupaciones de las participantes de Yurumanguí. Podemos entonces concluir que el segundo objetivo es parcialmente cumplido, pero que los temas relacionados con la situación presente en el Río



necesitan otro espacio y más tiempo para ser investigados creativamente. La continuación de este trabajo quedó como una de las pistas para futuros talleres con las comunidades del Río⁴.

En relación con el tercer objetivo (de investigar creativamente cómo las transformaciones sociales en las comunidades del Pacífico se expresan a través de la música y el canto) las participantes destacaron que el taller les permitió compartir sus músicas y cantos entre ellas y con personas externas al Río, modificar unos textos y utilizarlos para tejer los relatos ancestrales y la animación de objetos significativos. Sin embargo, el autor considera que la decisión de concentrarse sobre los relatos ancestrales y los objetos (primera y segunda tarea) no dejó suficiente tiempo para profundizar el trabajo creativo con las músicas. El trabajo sobre las canciones se limitó a modificar el texto de una canción para que el coro afuera de la escena pudiera evocar a cada objeto y el monólogo de un ancestro. La creación a partir de las músicas fue entonces un objetivo que solo se empezó a perseguir y que se queda como pista para futuros talleres.

En la evaluación los participantes que no eran de Yurumanguí destacaron que esta experiencia les había permitido visitar su relación con el Río (principalmente mediada por el proyecto “Mingar la Paz”) y entender más profundamente muchas dinámicas interiores y sociales de sus habitantes.

⁴ En septiembre 2019, el autor tuvo la oportunidad de facilitar otro taller de teatro de memoria con los jóvenes del Yurumanguí. Una parte de este proceso se enfocó específicamente en el presente del conflicto armado en el Río, con sus realidades de violencia relacionada con el narcotráfico y el reclutamiento de jóvenes en grupos armados. Otro artículo en preparación se encargará de reflexionar sobre esta experiencia.

Es entonces importante destacar el cumplimiento, por lo menos parcial, de dos objetivos que no fueron establecidos desde el inicio: permitir un acercamiento más profundo y personal de los integrantes del proyecto a las narrativas de las mujeres de Yurumanguí y permitir a los participantes que no eran del Río, conectarse con *sus* relatos ancestrales y conectarlos con los relatos de las seis participantes del Yurumanguí. En conclusión, podemos destacar que el taller permitió que cada participante se conectara, en forma corporal y artística, con sus respectivas memorias y sus territorios de origen.

Reflexiones sobre la experiencia de co-creación

Reflexionando a partir la experiencia, podemos destacar que el taller ha mostrado el potencial del Teatro del Testigo en acompañar un diálogo creativo y transformador en comunidades afectadas por la violencia física, estructural y simbólica del conflicto armado. En particular el autor quiere destacar los siguientes tres puntos.

1. Los “objetos hablantes”: memoria e imaginación

El trabajo de animación de un “objeto hablante” permitió trabajar sobre los componentes de la vida material como referentes de identidad. Los objetos eran atados con las memorias que las participantes asumían como significativas en su presente y les permitieron definir su identidad presente, conectando durante la actuación estos elementos materiales del territorio con su cuerpo. El ejercicio de los “objetos hablantes” fue entonces al mismo tiempo un trabajo de memoria y de proyección/imaginación, porque, de un

lado, permitió a las participantes conectarse con memorias personales y, del otro, las estimuló a imaginar cómo estas mismas memorias serían comunicadas desde un punto de vista externo a su experiencia, como si el objeto tuviera su propia subjetividad y entrara en diálogo con el público como personaje distinto. Esta “subjetivación” de un objeto, que infunde vida y discurso a un elemento material significativo, permite proyectar recuerdos y emociones de la actriz en el objeto y expresarlos como si fueran de un personaje enraizado en su historia personal y, al mismo tiempo, producto de su imaginación.

2. Memoria y presente

En los relatos de las participantes, la historia política del suroccidente colombiano se entrelaza con memorias íntimas y familiares de ancestros curanderos y de los rituales sincréticos de la Semana Santa. Las dos mediaciones de los relatos y de los objetos se combinan en un montaje que conecta el presente con los ancestros de cada actriz, y cada una de ellas con todas las otras. Los dos círculos concéntricos de cuerpos y de objetos que cierran la obra representan visualmente el encuentro de cuerpos, memoria, territorio y *presente*, mostrando que este ejercicio de memoria no crea un “contenedor” de acontecimientos pasados, sino se configura como un acto presente y constantemente en evolución de recordar y relatar experiencias pasadas que el sujeto siente como significativas para su estar en el mundo en este momento. Durante la conclusión del taller, las actrices expresaron el deseo de que, cuando la obra fuera presentada a un público externo, ellas puedan invitar a los espectadores

a continuar el cuento, a seguir entrelazando, en forma de relatos orales, otras memorias y otros objetos. El sueño que el grupo expresó fue que la obra se quedara constantemente abierta a cómo el público de cada territorio quisiera integrarla con *sus* narrativas significativas. Por eso, el proceso presentado en este artículo va más allá de una pura recopilación de historias orales y pretende experimentar una modalidad artística para establecer nuevas conexiones entre actores, espectadores y territorios, en cualquier contexto donde la obra sea presentada.

3. Presente y hegemonías

El taller produjo una obra que no es una fotografía estática de la cultura del Río y presenta sus habitantes como parte de un proceso de co-creación de identidades, en constante negociación con las narrativas del occidente. Aunque, las mujeres no abordaron explícitamente el tema de la hegemonía de los valores occidentales en sus comunidades, ellas destacaron que la falta de oportunidades económicas legales en Yurumanguí causaba la migración masiva de jóvenes hacia las ciudades. En unos relatos, las participantes mencionaron también la amenaza que la minería a gran escala y el narcotráfico representan para la sobrevivencia cultural de sus comunidades. La violencia física de los grupos armados y la violencia estructural representada por la falta de oportunidades fueron las principales relaciones hegemónicas que se evidenciaron en los relatos de las participantes en el momento histórico presente y que constituyen otro elemento de reflexión para articular las acciones de restitución colectiva del Estado a las formas comunitarias de resistencia a la violencia.



Conclusión: co-creando interpretaciones

Reflexionando sobre todo el proceso, podemos destacar que esta experiencia ha permitido a las seis participantes del Río ver a su propia cultura a través de los ojos de personas externas, y a las personas externas de conocer y valorar muchos aspectos de su propia cultura y de la cultura de Yurumanguí. El constante diálogo entre estos dos grupos de personas permitió que cada participante re-conociera y valorara su cultura reflejándose en la cultura del otro. Este diálogo también permitió evitar que la cultura del Río fuera percibida y presentada como un objeto de análisis definido por una mirada externa y evitó que el rol de las mujeres de Yurumanguí fuera el de “informadoras” de una investigación etnográfica. El método del taller de teatro, el uso de la narración oral de relatos autobiográficos, la presentación de objetos de la vida cotidiana y de músicas del Río permitió generar un proceso de co-creación de interpretaciones de la cultura del Yurumanguí, que surgió de un *cruce de miradas*, representado por el encuentro entre el canalete, el *guasa*, el sombrero en fibras vegetales, el rosario, el plato y el tronco de árbol de un lado y, la bandera del Proceso de Comunidades Negras, el bordado, el cuaderno de campo, la cámara y el impermeable del otro. La obra logró también presentar aspectos de la cultura del Río como partes de un sistema de creencias y prácticas en rápida transformación, impulsadas sobre todo por el conflicto armado, las migraciones y las modificaciones en los imaginarios producidos por los medios de comunicación. La muestra no presenta entonces la cultura del Río como encerrada en un “presente etnográfico” ficticio y

no histórico. Además, la constante articulación de esta obra abierta con otros cuerpos, otros territorios y otras memorias que las actrices encontrarán en su camino, permitirá profundizar la consciencia de sus raíces y la posibilidad de abrirse a un encuentro con la cultura occidental menos marcado por relaciones hegemónicas. Se puede decir que en el proceso cada participante se volvía espejo para la otra y le permitía verse y descubrir aspectos desconocidos de sí misma. En conclusión, esta experiencia se configuró para las participantes como una *co-creación de interpretaciones sobre sí mismas y sobre el otro*, un camino que sigue abierto a los nuevos aportes de otros cuerpos, otras memorias y otros territorios.

Lista de referencias

- Boal, A. (2004) *Juegos para actores y no Actores*, Barcelona, Alba Editorial.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2013) *Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Biblioteca Nacional, Bogotá.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2017) *Una guerra sin edad. Informe nacional de reclutamiento y utilización de niños, niñas y adolescentes en el conflicto armado colombiano*. Biblioteca Nacional, Bogotá.
- Grant, D., Jennings M. (2013) "Processing the Peace: An Interview with Teya Sepinuck", *Contemporary Theatre Review*, 23:3, p. 314-322.
- Grant, D. (2016) "Shoulder to Shoulder: The Co-Existence of Truths in the Theatre of Witness", en Epinoux y Healy, *Post Celtic Tiger Ireland: Exploring New Cultural Spaces*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, p. 14-30.
- Miramonti, A. (2017) *Como usar el teatro foro para el teatro comunitario - Un manual del facilitador*. Morrisville, NC. Lulu Press.
- Miramonti, A. (2018) "Sanación y transformación a través del arte: el teatro para la Reconciliación". *Papel Escena*, 16, Cali.
- Miramonti, A., (2020) "Historias de heridas, caminos de sanación: el Teatro del Testigo con víctimas de violencia sexual en el conflicto armado", Actas del Encuentro Internacional del Grupo de Investigación en Artes, Educación y Poblaciones (GINARTEP), 8-10 Octubre 2020, Bellas Artes , Insitucion universitaria del Valle, Cali.
- Sepinuck, T., (2011) "Living with Life. The Theatre of Witness as A Model of Healing and Redemption" en Shailor (editor) *Performing New Lives: Prison Theatre*. Kingsley, London.
- Sepinuck, T. (2013) *Theatre of Witness - Finding the Medicine in Stories of Suffering, Transformation and Peace*. Kingsley, London.
- Vivas C. (2012) *Dramaturgia y presente*. Bogotá. Umbral Teatro.



EL NUEVO TEATRO EN COLOMBIA, ACERCAMIENTO A LA COMPRENSIÓN HISTÓRICA.

THE NEW THEATER IN COLOMBIA
AN APPROACH TO HISTORICAL
UNDERSTANDING

CAROLINA GRAJALES ACEVEDO *

Licenciada en Artes Escénicas (Universidad de Caldas), Magíster en Didáctica de las Ciencias (Universidad Autónoma de Manizales), Docente del Departamento de Estudios Educativos Universidad de Caldas, Manizales- Colombia, ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6720-2358>, google scholar: [google.es/citations?user=M-R3BdYAAAAJ&hl=es](https://scholar.google.es/citations?user=M-R3BdYAAAAJ&hl=es)

carolina.grajales@ucaldas.edu.co



Resumen:

El nuevo teatro en Colombia como acontecimiento histórico trae consigo una revolución de pensamientos, nuevas formas de hacer teatro, en las que se investiga cada situación, acción, personaje, en el contexto, develando lo que sucede en el hecho actual. Un medio que muestra las inconformidades y nos encamina a una identificación, el arte escénico como posibilitador de un cambio social, que comunica y transforma pensamientos a través de su representación, su fin es la investigación-creación a partir de la metodología de creación colectiva que hace visible la historia y memoria de un país.

Palabras claves:

Teatro; historia; comprensión; memoria; creación colectiva.

Abstract:

New theater in Colombia as a historic event comes up with a revolution of thoughts, new ways of making theater, where one can research each situation, character action in context; unveiling what happens to the current fact. A means in which we show disagreement and then, it takes us down to find identification in it. Scenic art as an enabler of social change that communicates and transform thoughts throughout their representation. Its goal is research and collective creation that shows the history and memory of a country.

Keywords:

Theater; history; comprehension; memory; collective creation.

Teatro en Colombia

El nuevo teatro en Colombia surgió en la década del sesenta y reflejó los cambios políticos y sociales que vivía el país y que se captaban en la vida cultural. A pesar de ser el género “literario” que más tardó en tener un desarrollo independiente de las corrientes culturales foráneas, apareció como un baluarte del patrimonio cultural y multiétnico de Colombia.

El nuevo teatro es la concertación de una cultura popular que ha sabido resistir a través de los años: la discriminación, la marginación y la represión ejercida por la cultura oficial dominante; que ha controlado todos los medios de comunicación, que ha regulado los programas educativos y que ha definido la política cultural nacional.

De otra parte, la creación colectiva, los talleres de dramaturgia, las escuelas de teatro, los seminarios e intercambios entre los diversos grupos de teatro, los encuentros teatrales nacionales fomentaron la dramaturgia en Colombia, con la producción de obras nacionales en forma colectiva, con la formación de dramaturgos y actores a través de talleres y actividades experimentales y con formulaciones teóricas que ayudaron a consolidar la dramaturgia nacional.

Estas actividades han permitido el intercambio de experiencias de los grupos en festivales nacionales e internacionales que fortalecen esta labor artística.

El teatro colombiano recrea las peripecias del hombre pero con cierta intención política, debido a que presenta la realidad cambiante y al ser

humano con alternativas; proyecta la imaginación de un mundo mejor y con mayores posibilidades para todos.

La utopía se traslada al futuro y su consecución es una responsabilidad colectiva. Es un teatro que aboga por la comprensión del pasado y del presente para posibilitar los cambios necesarios que nos conduzcan a un mundo mejor. Al referirnos a la historia encontramos que todo hecho y suceso debe ser investigado para acercarnos a interpretar lo que realmente sucedía en aquellas épocas, la historia nos revela los acontecimientos. De esta forma llegamos a comprender desde diferentes autores el concepto de historia y navegamos por las épocas del teatro para darle el sentido a lo que queremos llegar a construir.

Gorki afirma que “el escritor debe poseer un buen conocimiento de la historia del pasado y de los fenómenos sociales de su época” (Gorki, 1987 citado por García 2002, p. 37), de manera que actor, director y dramaturgo son también investigadores. Son pensadores que convierten la realidad en una pequeña caja de imaginación que puede generar cambios en el espectador. La virtud del arte escénico es su preocupación, trabajo y compromiso por elaborar una representación digna de los acontecimientos que se ponen en escena. Cuando los espectadores se encuentran con ese mundo maravilloso que es el mundo real que puede verse y presentarse en vivo, en un escenario donde en una hora ocurre todo lo que podría pasar en sus vidas, entonces el teatro es capaz de transformar pensamientos.

El artista se preocupa constantemente por los cambios sociales y los hace realidad en la escena,



en la pintura, en la escultura, en la música; es un recreador de la esencia de la vida, facultad vital para que se dé el aprendizaje. El actor plasma en su interior, con fuerza vital, todas las realidades que quiere comunicar. En el teatro se recrean personajes, conflictos, y situaciones de un acontecimiento cobrando su función en la representación ante un espectador que sin este último no tendría razón de ser, se perdería la esencia del teatro ya que éste lo que pretende es comunicar, cumpliendo así su función social. Conocemos la historia a partir de revivir los acontecimientos pasados que de alguna forma marcaron nuestro presente, lo que hace el arte teatral es asumir a partir de una puesta en escena los elementos ya sean históricos o de otra índole para activarlos en el presente.

Historia

La historia revela los acontecimientos, así que es necesario estudiar, ojalá a partir de diferentes perspectivas, todo hecho y suceso para poder acercarse a interpretar lo que realmente sucedió en determinada época. Esta es la forma de llegar a comprender lo que ha pasado.

La historia es la ciencia que estudia el pasado de la humanidad, pasado que utiliza la narración como una de sus formas de lenguaje más usuales para relatar los hechos. En teatro, el propósito de la historia es la fijación de los hechos y su interpretación mediante una sucesión de gestos o imágenes escénicas.

La historia, o historia narrada, para Pavis (1980), está conformada por un conjunto de episodios

narrados, sin importar su forma de presentación. Por su parte, el teatro muestra acciones humanas intervenidas por la historia, “toda obra dramática, llámese o no obra histórica, se refiere a una temporalidad y representa un momento histórico de la evolución social” (Pavis, 1980, p.255), Es decir que la historia es un elemento constante en toda dramaturgia porque lo representado, las acciones de los personajes, sus formas de relacionarse, sus creencias, están influenciadas por el contexto, por su época.

En una obra histórica siempre se siente la presencia del narrador (Aristóteles citado por Pavis, 1980). En el drama lo esencial es dar la ilusión del movimiento concentrando los conflictos sobre los personajes, por lo tanto, la preparación de una obra histórica implica una serie de estudios previos: generalizar la acción, depurarla y simplificarla para que los protagonistas les sean familiares al público.

Brecht adopta y extiende esta concepción dramática de la historia como totalidad que puede ser directamente “trasladable” de la obra. Su posición marxista explica también su inclinación hacia los procesos sociales, su interés por presentar “héroes” producidos por los movimientos de la sociedad y por restituir una imagen completa de la evolución humana (Pavis, 1980, p. 258).

En esta investigación, para abordar el concepto de historia desde el hecho teatral se estudia de forma detallada el relato, entendido como el discurso de un personaje que narra un acontecimiento (Pavis, 1980).

Para volverse historia, los acontecimientos deben estar relacionados entre sí, formar una cadena, un continuo flujo. “No hay historia sin significado” (Kahler, 1992, p. 189), la historia solo puede producirse y desenvolverse en conexión con la conciencia, es vista como una realidad porque así es como se vuelve parte de ella. El animal no tiene historia porque carece de memoria consciente, nunca ha alcanzado una continuidad estable, y las identidades comunales y colectivas son requisitos previos de la historia. Esto indica que la historia vive con el hombre, está presente en cada momento de la vida, se mueve continuamente.

Presuponiendo el encuentro con una identidad común que implica continuidad, coherencia y forma, el desarrollo de la historia refleja el desenvolvimiento de la conciencia humana. En términos generales la historia presupone un concepto de identidad común de nacionalidad o de humanidad. Dentro de las civilizaciones occidentales, el primer pueblo para el que el fenómeno del cambio fue una experiencia decisiva, sumamente inquietante, fue el de los griegos. Los dilemas patéticos derivados de la dirección ambigua o hasta contradictoria de las potencias divinas, se reflejan en la tragedia griega.

Heráclito expresa la experiencia del cambio diciendo: “no es posible bañarse dos veces en el mismo río” (Verneaux, 1982, p. 7). Con él, los griegos introducen la historia, aunque en un sentido restringido concerniente al destino de un pueblo específico. Ven al cambio y a la transformación como ciclos periódicos que reflejan rítmicamente el orden circular del cosmos y que han llamado tiempo. Los griegos expresan

el sentido de la historia como forma: el universo es la creación de un dios y está comprendido en él; el hombre es creado; todo tiene su peculiar punto de partida. La vida en la tierra se centra en la persona.

La historia como comprensión del mundo social

A partir de la reflexión de las ciencias sociales, la convergencia de la historia radica en el carácter interpretativo de cada conocimiento y en el hecho que toda comprensión de lo humano se realiza sobre una comprensión previa, las ciencias históricas comprenden el pasado como una reelaboración constante. Un hecho histórico es una comprensión de lo que sucedió. La historia revisa permanentemente las interpretaciones, promueve el acceso a nuevas fuentes y busca la ampliación de lo que se considera significativo para la exploración histórica ya que no existen verdades absolutas sobre la historia, el reto está en construir verdades parciales, locales y temporales, razón por la que se considera como narrativa lo que esta ciencia produce.

Los científicos sociales son conscientes de que toda descripción es una interpretación, razón por la que las ciencias sociales se caracterizan por la aparición de múltiples y variadas formas de ver el mundo. La comprensión debe asumirse como una interpretación a partir de la lectura que las ciencias sociales hacen de su pasado, lo que necesariamente es una mirada sobre las posibilidades históricas en el presente. “En este sentido puede verse que las ciencias sociales encuentran su lugar en la transformación de pensamiento cientificista en pensamiento



hermenéutico” (Herrerías, 2008, p. 106), ya que el saber de lo humano es interpretativo y se incorpora en las representaciones que la cultura tiene de la vida social, así como lo que determinada sociedad establece como idea de la vida en común.

El hecho histórico

La historia, para Michel de Certeau (1993), forma parte de la realidad de la que trata. El teatro, como ya se ha expuesto, puede ser captado como realidad humana, como práctica. Por eso la escritura histórica se construye en función de una institución cuya organización obedece a las reglas propias que se relacionan con la historia y el teatro. Tanto el autor del texto como el actor comienzan a darle vida a la obra a partir de los antecedentes de hechos que tienen relación con los personajes y que exigen ser examinados en sí mismos en el contexto de donde parten.

Hacer historia es una práctica constante, su organización está referida a un lugar y a un tiempo que hacen parte del sentido histórico (Certeau, 1993). De igual forma ocurre con el teatro ya que también se ubica en un tiempo y en un lugar y se ubica históricamente con los instrumentos que le son propios.

Así como la historia, el teatro trabaja a partir del material que brindan las fuentes, de manera que es necesario enfrentarlo de manera crítica para llegar a la versión que se quiere representar y así transformarlo en historia.

Certeau (1993) considera que durante el positivismo la historia objetiva conserva la idea de verdad, sin embargo, más adelante se prueba

que toda interpretación histórica depende de un sistema de referencias que remite a la subjetividad. Al respecto, Foucault niega la subjetividad del pensamiento de un autor pues considera la autonomía del lugar teórico donde se desarrollan en su relato las leyes, según las cuales los discursos científicos se forman y se combinan en sistemas globales, la relación de un sujeto individual con su objeto es la institución del saber, la cual marca el origen de las ciencias modernas. “Hacer historia es una práctica, la organización de la historia se refiere a un lugar y a un tiempo” (Certeau, 1993, p. 3).

Esto nos permite ver el teatro en relación con la historia en la medida en que se acerca a la construcción del relato a partir de la creación de un texto y del encuentro con el hecho histórico presente en la obra que se va a montar.

De acuerdo con Certeau (1993), “la historiografía es un relato que funciona como discurso” (p. 7). Una primera aproximación se refiere al modo según el cual se organiza cada discurso, a la relación entre su contenido y su expansión. En la narración, una y otra remiten a un orden de sucesión. En el discurso histórico en sí mismo pretenden dar un contenido verdadero a la forma de narración, siendo ésta para Pavis (1980):

La manera en la que se relatan los hechos a través de un sistema por lo general lingüístico. Al igual que el relato, la narración apela a uno o varios sistemas escénicos y orienta linealmente el sentido según una lógica de acciones hacia un objetivo final, la narración muestra la fábula en su temporalidad. (Pavis, 1980, p. 328).

Las categorías históricas para Françoise Chatelet (citado por Certeau, 1993, p. 8.) Están unidas, llenas de combinaciones estereotipadas ya que cada código tiene su propia lógica. La escritura impone reglas diferentes y complementarias que son las de un texto que organiza lugares con el fin de llegar a una producción, el texto es el lugar donde se deposita el contenido de la historia. “El lugar del pasado actúa sobre dos operaciones, una técnica y la otra escriturística donde la diferencia radica en la técnica de la investigación y la representación del texto” (Certeau, 1993, p. 8).

Comprensión del momento histórico

La historia como punto de vista privilegiado para comprender es la característica del pensamiento de Dilthey. Solo se comprende la historia si se es capaz de revivirla, en cuanto todo saber es histórico. Dilthey establece la comprensión y la caracteriza como el modo de revivir la historia: “comprendemos la vida desde la historia y la historia desde la vida” (Dilthey citado por Arregui, 1988, p. 181).

Se trata de encontrar en la historia la multiforme expresión de la vida; tomar conciencia de la historia no es saber solo que existe un pasado y que ese pasado condiciona el presente, es tomar conciencia de la historia para advertir la diversidad humana, y para conocer la naturaleza humana es preciso dirigir la atención a la diversidad manifestada en la historia. (Dilthey citado por Arregui, 1988, p. 181).

El historiador debe librarse de su propia situación histórica para poder comprender determinado momento de la historia.

Autor, texto, e intérprete entran de lleno en un universo histórico. Según Dilthey (citado por Arregui, 1988), el objeto de las ciencias del espíritu puede ser explicado en aquello que en él hay de naturaleza. La comprensión es un método para llegar al conocimiento de las experiencias humanas, “la comprensión resulta del movimiento que parte de la experiencia interna, exteriorizada por la expresión, para llegar nuevamente al interior del mundo histórico” (López, 1972).

A partir de lo anterior, se entiende que cada actor puede interpretar el pasado permitiendo comprender el relato de la época histórica mejor de lo que pudieron comprenderla quienes vivieron en ella. Para Pavis (1980), relato es el discurso de un personaje que narra un acontecimiento; para Dilthey (citado por Arregui, 1988), narrar los acontecimientos supone introducir un tiempo implicado en la narración pues “el relato es un acto configurador que busca formas de tiempo estructuradas” (Pavis, 1980, p. 418).

Vivir implica la interpretación del mundo interior y sus objetivaciones. Para Dilthey no hay forma de conocimiento que no sea expresión de una situación histórica determinada, el texto habla a través del intérprete, la hermenéutica es el método de interpretación (Dilthey citado por Arregui, 1988), de esta manera tiene como propósito “hacer hablar a los signos y descubrir sus sentidos” (Foucault, 1996, citado por Raffin, 2008, p. 44), por lo tanto, como lo manifiesta Pavis (1980), “no existe un sentido definitivo y terminal de la obra y de la puesta en escena, sino una amplitud relativa de la interpretación” (p. 44).



La relación entre el drama y la historia siempre ha estado presente, pues la historia es una interpretación que se asimila desde la narración y el ordenamiento de los acontecimientos del pasado a través del relato de las actividades memorables del comportamiento humano. La historia vista desde el teatro es la forma de narrar los sucesos y episodios de los seres humanos que los protagonizaron, por ello puede equipararse con la fábula, ya que ésta “designa la serie de hechos que constituyen el elemento narrativo de una obra” (Pavis, 1980, p. 210), y a menudo resulta también de una noción de estructura específica de la historia que narra la obra.

La fábula aparece desde el siglo XVIII como un elemento de la estructura del drama que es preciso distinguir de las fuentes de la historia narrada. Construir la fábula es para Brecht, tener al mismo tiempo una visión de la historia (relato) y la historia (los acontecimientos considerados a la luz del marxismo) (Pavis, 1980, p. 212) Y, para el mismo autor, extraerla no es descubrir una historia descifrable universalmente e inscrita en su texto en forma definitiva.

En la búsqueda de la fábula el grupo de trabajo expone su propio punto de vista acerca de la realidad que desea representar; cada fabulador y cada época histórica tienen una visión particular de la fábula que se va a construir. Por ejemplo, en teatro, Brecht (siglo XIX) lee *Hamlet* (finales del siglo XVI) y lo adapta después de realizar un análisis de la sociedad en la que vive, mientras que la historia dirige su mirada a los documentos escritos y muestra, a partir de ellos, hechos reales. La dramaturgia presenta hechos que pueden ser

reales o inventados, se relaciona con la historia cuando reconstruye un episodio pasado. En la dramaturgia clásica toda obra representa un momento histórico y se refiere a una temporalidad.

Historia y memoria

Paul Ricoeur (2003) manifiesta que la representación del pasado presenta un problema desde la memoria a la cual la historia está ligada. La memoria es un componente indispensable de la identidad, de acuerdo con Aristóteles, es tiempo. La investigación en historia reemplaza tener que recordar, la representación del pasado se problematiza cuando alguien se acuerda de algo, lo cuenta y da testimonio de ello desde el estadio declarativo y narrativo.

La memoria puede convertirse en un objeto histórico, la historia es interpretación, no existe una memoria estrictamente individual ni estrictamente colectiva. Paul Ricoeur asume la memoria colectiva como el relato que los miembros de un grupo comparten sobre su propio pasado y que constituye su identidad, concediéndole a estos hechos lo que se asume como memoria colectiva.

Memoria e historia se complementan en virtud de reconstruir un pasado lo más acertado posible. Ricoeur distingue una narrativa de primer orden, propio de los testigos, y una de segundo orden, de carácter crítico, propia de los historiadores. Argumenta que son la historia y la ficción entrelazadas las que dan lugar a lo que se denomina tiempo humano, que no es otra cosa que el tiempo narrado especificando que en la escritura de la historia, tanto la capacidad de elaborar

explicaciones como la competencia narrativa son factores esenciales y complementarios.

Dentro del proceso de creación colectiva hay un primer paso fundamental que es la obtención de información, mediante el rastreo de archivos, bibliografía, historias de vida, cuestionarios y entrevistas. El desarrollo del proceso incluye la recopilación de información, el análisis, la conceptualización, la planificación, la ejecución y la evaluación. En este proceso, los estudiantes analizan su propia realidad, a partir de la reflexión sobre la obra basada en un hecho histórico.

Metodología de trabajo

Para llevar a cabo esta propuesta investigativa, se trabaja con un grupo de 30 estudiantes, en la clase de historia. A medida que se trabajan las temáticas en pequeños grupos, se van planteando en el aula de clase los compromisos para una posible representación y se selecciona un grupo de estudiantes por su nivel de creatividad, disponibilidad, entusiasmo y dinamismo para que se encarguen de los personajes principales. Ellos se enfrentan a contenidos históricos, motivación y acercamiento a los personajes, incitación a la indagación en las fuentes a las que se pudo acceder sobre el hecho histórico, su contexto, sus personajes y algunos datos curiosos, ya que su tarea no sólo implicaba actuar, sino que tienen la responsabilidad de mostrar al público una época, unos acontecimientos, además de caracterizar los personajes que hacían parte del hecho histórico. Otro grupo de estudiantes realiza el acompañamiento en la escena con personajes secundarios y los demás trabajan en la escenografía, el vestuario, el maquillaje

y la utilería, al mismo tiempo que aportan a la creación del texto en el aula de clase. Todos tienen responsabilidades en esta creación.

Se trabaja el hecho histórico mediante la acción, entendiendo acción como lo que sucede, “se considera que esta categoría es un fundamento del teatro porque sin ella no se podría concebir una representación escénica” (García, 1994, p. 209) y el personaje es quien ejecuta la acción, encarnado en el actor que asume las veces de avatar del personaje.

Conclusiones:

A partir de esta indagación el estudiante-actor es quien construye cada instante de la puesta en escena y es consciente de su aprendizaje y el de los demás compañeros, ya que se deben constituir como unidad de trabajo. De los tres momentos, uno es la investigación al recurrir a fuentes primarias y secundarias para obtener resultados y analizar la realidad existente; un segundo momento es el análisis de los datos como encuestas, entrevistas, memorias; y un tercer momento sale de las improvisaciones donde se traducen los datos obtenidos y se trabaja por temas que se convierten en imágenes y se escriben en el texto final. Este lo hemos denominado una metodología de trabajo que lleva al estudiante a la exploración de su aprendizaje a partir del trabajo de creación colectiva y en ella un momento estético.



Lista de referencias:

- Alatorre, C. (1999). *Análisis del drama*. México D.F.: Gaceta.
- Arregui, J. (1988). Comprensión histórica y autoconciencia en Dilthey. En *Themata*, no.5. Universidad de Sevilla.
- Brecht, B. (1982). El pequeño organón para el teatro. En *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Cassirer, E. (1993). *Filosofía de la ilustración*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- De Certeau, M. (1993). *La operación historiográfica en la escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- García, S. (1994). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá D.C.: Teatro la candelaria.
- García, S. (2002). *Teoría y práctica del teatro volumen 2*. Bogotá D.C.: Teatro la candelaria.
- Gran enciclopedia de Colombia del círculo de lectores* (2006). Tomo de biografías: el teatro en Colombia en el siglo XX. Bogotá d.C.: Círculo de lectores.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Dinamarca: Siglo XXI Editores
- Grotowski, J. (1980). Actor santo y actor cortesano (entrevista de e. Barba). En *Teatro laboratorio*, 3ª ed.
- Jaramillo, M. (1992). *Nuevo teatro colombiano: arte y política*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Kahler, E. (1992). *¿Qué es la historia?* México D.F.: Breviarios.
- López, M. (1972). *La comprensión, problema hermenéutico*. Barcelona: Editorial Herder.
- Martínez, G. (1994). *Teatrario*. Medellín: Secretaria de Educación y Cultura.
- Pavis, P. (1980). *Diccionario de teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicaciones.
- Pavis, P. (2003). *Analyzing performance. Theater, dance, and film*. Trad. David Williams. Ann Harbor: Universidad de Michigan.
- Raffin, M. (2008). El pensamiento de Gilles Deleuze y Michel Foucault en cuestión: las ideas en torno del poder, el sujeto y la verdad. *Lecciones y ensayos*. (85) 17-44. Recuperado de <http://www.Derecho.Uba.Ar/publicaciones/lye/revistas/85/02-leccion-marcelo-raffin.Pdf>
- República de Colombia. Artículo 1º, ley 115 de 1994.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta

APLICACIÓN DE EJERCICIOS DEL ENTRENAMIENTO VOCAL CON UN GRUPO FOCAL DE DOCENTES DE SANTIAGO DE CALI.

VOCAL TRAINING EXERCISES
ENFORCEMENT
WITH A FOCUS GROUP OF
TEACHERS FROM SANTIAGO DE
CALI.

CAROLINA CADAVID QUICENO*

Licenciada en Artes escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes, actualmente trabaja con el grupo Profesional de títeres de Bellas Artes Titirindeba como actriz bajo el cargo de *Maestra Titiritera*. En el pasado durante su vida académica se ha desempeñado como actriz en los montajes "La suegra" dirigida por Oswaldo Hernández, "Ángela" Dirigida por Guillermo Piedrahita, "Cariño Malo" dirigida por Fernando Vidal. Como actriz profesional ha participado en la obra "La boca amordazada" dirigida por Katherine García y "La edad de la ciruela" dirigida por Elena Sánchez.

En el campo pedagógico participa en el grupo de investigación CREA y es co-investigadora en el semillero de Teatro de Objetos y Títeres, ambos grupos pertenecientes al Instituto Departamental de Bellas Artes.

cadavidqc@gmail.com



Resumen

Este artículo presenta un proceso de investigación realizado en la ciudad de Cali con población docente, en el cual se busca analizar cómo se pueden aplicar ejercicios del entrenamiento vocal del actor con esta población; para ello, se realiza un taller de sensibilización acerca del uso de la voz en el aula. La investigación se desenvuelve en cuatro fases, en las cuales plantea una forma de aplicar dichos ejercicios con la población docente y cómo estos influyen en el uso de la voz en aula.

Palabras clave:

Voz; Entrenamiento Vocal; Docentes; Aula de clase.

Abstract

This article presents a research process carried out in the city of Cali with a teaching population, in which it is sought to analyze how the actor's vocal training exercises can be applied with this population; To do this, a workshop to raise awareness about the use of the voice in the classroom is carried out. The research unfolds in four phases, in which it proposes a way to apply these exercises with the teaching population and how they influence the use of voice in the classroom.

Key words:

Voice; Vocal Training; Teachers; Classroom.

Introducción

Introducción

En el año 2017, al cursar la materia de Práctica Social Pedagógica¹, se realiza un proceso de inmersión en una institución educativa de Santiago de Cali, se observa que la voz hablada del docente posee una carencia en el manejo de *la palabra expresiva* que se conceptualiza como “la manera en la que se expresa un mensaje” (Pazo Quintana, Rojas Estévez, & Álvarez Arredondo, 2014, p.185) dentro de este concepto se enmarcan temas como: acentuación, entonación, pausas, velocidad oral, ritmo, tempo y las cualidades de la voz (volumen, intensidad, tono, entonación y registro) los cuales han sido trabajados durante las clases de entrenamiento vocal que se realizan en la Licenciatura en Artes Escénicas. Por ello, surge la necesidad de indagar ¿Cómo los ejercicios de la voz del actor son aplicables en una sensibilización acerca del uso de la voz hablada en el aula, con un grupo de la red de maestros de educación artística y cultural de Cali?

Antecedentes

Al indagar acerca de cómo los docentes utilizan la voz en las aulas de clase, se encuentra un estudio realizado en Colombia, en el que un grupo de investigadores del área de la salud ocupacional, determinan la prevalencia de trastornos de la voz en la población docente, como resultado de la investigación se identifica que:

La prevalencia de los síntomas vocales cuestionado en orden de mayor a menor fue:

1. Asignatura perteneciente al plan de estudios que ofrece la Licenciatura en Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes Cali.

resequedad de la garganta del 71,4% (n=50), voz cansada del 50,0% (n=35), disfonía del 48,6% (n=34), tos seca persistente del 24,3% (n=17), afonía del 21,4% (n=15), y sensación de nudo en la garganta del 14,3% (n=10). En el colegio privado se observó una alta frecuencia (por encima del 40%) de disfonía, voz cansada y resequedad de la garganta; en el colegio público los síntomas más, la afonía y la tos seca persistente. [...] Conclusiones: Las variables que tienen relación directa con la actividad docente, son las que más influyen a la hora de la presentación de trastornos de la voz. Sería conveniente realizar educación vocal a los profesores antes de iniciar su vida laboral activa. (Varela, 2009, p. 3).

Por este motivo se plantea indagar la aplicación de ejercicios del entrenamiento vocal del actor con la población docente.

Partiendo de lo anterior se inicia una búsqueda de referentes académicos en los cuales se trabaje la aplicación de ejercicios del entrenamiento vocal con la población docente, pero se identifica que no hay investigaciones de este tipo, aun así, se plantean los siguientes trabajos académicos que sirven para plasmar un antecedente de la presente investigación.

María Natalia Peláez y María Alejandra Segura, en el año 2008, escriben una tesis titulada *Las técnicas escénicas y las técnicas corporales del actor como herramientas metodológicas para cualificar el desempeño comunicativo del docente en el aula de clase de l2* en la cual se propone un posible taller basado en técnicas escénicas y corporales





De izquierda a derecha: Gilberto Amaya, Jorge Humberto Ruiz, Olga María Morales, Ruth Elena Polo Hernández y Martha Lucía Guampe Ballesteros

utilizadas en el teatro para ser aplicadas con estudiantes de la Licenciatura en Literatura, de esta forma los estudiantes enfrentan los problemas comunicativos que poseen en cuanto a, la expresión corporal y la interacción con los alumnos, identificando los lenguajes verbales y no verbales de estos.

Nidia Marcela Hernández y Marco Alejandro Lara, en el año 2013 realizaron una *Propuesta pedagógica de sensibilización para el manejo adecuado de la voz que minimiza los riesgos de enfermedad y mejora el desempeño laboral de los docentes Institución Educativa Distrital Veinte De Julio*, Para ello, los investigadores realizan talleres de sensibilización, los cuales, ofrecen diversas recomendaciones acerca del manejo y cuidado de la voz.

Esta propuesta busca sensibilizar al cuerpo docente de la institución, generando la necesidad

de una educación adecuada en la promoción y prevención de riesgos profesionales y de salud ocupacional que eviten las enfermedades de la voz y las secuelas incapacitantes e invalidantes en el desempeño profesional. (Hernández Ladino & Lara Lozada, 2013, p. 12).

Metodología

Se decide trabajar desde el método de investigación cualitativo debido a que busca analizar la experiencia de cómo aplicar ejercicios del Entrenamiento Vocal para el actor, con la población docente en un taller de sensibilización acerca del uso de la voz en el aula. De acuerdo con lo anterior, tiene un enfoque descriptivo, por cuanto indaga cómo aplicar dichos ejercicios con la población seleccionada.

La investigación se organiza por fases.



De izquierda a derecha: Jorge Humberto Ruiz, Olga María Morales, Martha Lucía Guampe Ballesteros, Ruth Elena Polo Hernández, Elizabeth Sanchez, Gilberto Amaya y Carolina Cadavid Quiceno.

Fase 1. Antes de la práctica: En esta fase se hace una recolección y selección de ejercicios pertenecientes al arte teatral en especial al Entrenamiento Vocal.

Fase 2. La práctica: Esta fase está guiada hacia el diseño y aplicación del taller.

Fase 3. La entrevista final: Al culminar el taller, luego de 6 meses se realiza una entrevista a los participantes con el objetivo de conocer cómo los ejercicios pertenecientes al Entrenamiento Vocal para el actor influyeron en la sensibilización de un grupo focal de docentes.

Fase 4. Análisis: Al final de la investigación se analizan los datos recolectados. En este proceso se plasman los resultados de la investigación y los hallazgos.

Contexto

Población

La población docente son profesionales de la voz que presentan diversas afectaciones a nivel vocal debido a las condiciones de trabajo y el desconocimiento acerca del uso de la voz en el aula; como lo expone la docente E “nos tocan grupos muy grandes, los salones también son grandes entonces toca proyectar la voz hasta el último” (Martínez, 2018).

Los docentes participantes del taller orientan clases de educación artística a estudiantes de secundaria y son docentes mayores de 40 años, por ende, han tenido una vida laboral de más de 10 años. La jornada laboral oscila entre 6 y 8 horas de trabajo. Por otro lado, en el taller se cuenta con la participación de un docente universitario.

Lugar de la investigación

El Centro cultural de Cali, es una edificación reconocida por ser premio nacional de arquitectura, en la actualidad es la sede oficial de la Secretaría de Cultura y Turismo Corfecali; en las instalaciones se encuentra el Punto vive digital, el cual es un espacio que garantiza el acceso a las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones que permite integrar a la comunidad en escenarios de acceso, capacitación, entretenimiento y otras alternativas de servicios TIC, es por ello que se realiza la investigación en estas instalaciones, pues cuenta con un salón el cual es un espacio donde los docentes se pueden sentir como en un aula de clase.

Conceptos

La Voz.

El ser humano tiene muchas formas de comunicarse, pero la más común es cuando hace uso de la voz, ésta le permite expresar ideas, sentimientos y transmitir un mensaje, “El uso internacional del habla y la voz en la comunicación oral ha adquirido relevancia extraordinaria dentro de diferentes profesionales. [...] la emisión verbo-vocal que facilita las relaciones sociales” (Pazo Quintana, Rojas Estévez, & Álvarez Arredondo, 2014, p. 13). El proceso comunicativo se da cuando hay un emisor que transmite un mensaje al receptor, este responde inmediatamente al mensaje que recibe haciendo uso de un lenguaje verbal que va acompañado del lenguaje corporal.

A nivel de estructural, la voz es una onda sonora creada por medio de las cuerdas vocales. Estas

cuerdas vibran para modular el tono, que son los sonidos más agudos o graves y el timbre, el color particular de cada voz; estas dos cualidades se filtran por medio de los articuladores (tracto vocal) que consisten en: lengua, paladar, labios, entre otros. (Quiceno Cerinza, 2016)

Entrenamiento Vocal para el actor.

El Entrenamiento Vocal para el actor, es el espacio en el que el actor se prepara, se entrena y dispone el cuerpo y voz para el trabajo escénico, realizando ejercicios de calentamiento, técnicos de la voz, e interpretativos, que le ayudan a adquirir herramientas con el fin de crear personajes, manejar la voz ante un público y aprender a hacer uso de ella sin afectarse. En las sesiones de Entrenamiento vocal el actor pasa por tres etapas:

Calentamiento: Es el momento en que los actores disponen el cuerpo para el trabajo, liberándolo de tensiones; es un espacio en el que el cuerpo pasa de un estado sedentario y frío a uno activo. “la relajación constituye el primer paso para lograr una emisión vocal idónea; es la clave de todos los procesos que se verifica en dicha emisión” (Pazo Quintana, Rojas Estévez, & Álvarez Arredondo, 2014, p. 74),

Técnica Vocal: Es un espacio donde el actor puede trabajar técnicamente el cuerpo teniendo en cuenta los siguientes elementos que plantean las autoras del libro El arte de educar el habla y la voz teatral: relajación, postura corporal, respiración, fonación, resonancia, proyección, pronunciación (en la cual se enmarcan conceptos como dicción, articulación y vocalización). Como lo expresa

Inés Bustos “La técnica no es el fin sino el medio para poder expresar y comunicarse a través de ese instrumento maravilloso que es la voz” (Bustos, 2003, p. 174).

Interpretación de la voz: Está direccionado hacia el sentido o la intención con que se dicen las palabras, “El habla y la voz, es un vehículo de relación entre los humanos, constituye medios de expresión y, a la vez, son considerados instrumentos de trabajo de los profesionales de la voz” (Pazo Quintana, Rojas Estévez, & Álvarez Arredondo, 2014, p. 34)

El espectador cuando escucha al actor evoca imágenes y sentimientos que son transmitidos por la voz y el cuerpo de éste; en la mayoría de los casos al interpretar un texto, “debe convencer a su interlocutor en escena, conseguirá conquistar la atención del espectador con sus visiones, convicciones, creencias, con sus sentimientos. De lo que hay depositado en la palabra” (Knébel, 2004, p. 30). Así pues, la interpretación es el sentido que el actor le da al texto, permitiéndole al espectador identificar el estado anímico o las intenciones ocultas del personaje.

Sensibilización de la voz.

La sensibilización parte de la activación de los sentidos, los cuales perciben los mensajes del exterior y los decodifican a partir de sensaciones. Dentro del concepto *Sensibilizar* se enmarcan conceptos como: reconocimiento y concientización.

En un proceso de sensibilización se trabaja con el ser a partir de experiencias que activen los sentidos (tacto, olfato, escucha, gusto y vista) lo

que conlleva a un aprendizaje, como lo define el psicólogo Rafael Ramírez.

Consiste en el aumento de la respuesta de un organismo a un estímulo por la mera presentación de este. [...] son estímulos ambientales a los que las personas solemos reaccionar de forma exagerada, por lo que se dice que estamos sensibilizados a ellos”. (Ramírez, 2018)

Taller

Se decide realizar un taller, debido a que es un sistema de enseñanza-aprendizaje, que se da de manera práctica donde el participante aprende haciendo, a esto se le conoce como *aprendizaje por descubrimiento*, en el que se maneja una metodología participativa; por medio de ésta, se enseña y se aprende conjuntamente. (Ander-Egg, 1991).

Un *taller* le permite al docente involucrarse profesionalmente con el estudiante, este relaciona la teoría con la práctica y a partir de su propia experiencia entiende el conocimiento que el docente desea transmitir; en este caso al ser un trabajo que se realiza con una población que en edad y experiencia docente supera a la tallerista, se decide proyectar un ambiente colaborativo donde el docente se sienta cómodo de expresar ideas, sentimientos y conocimientos, de esta forma se propicia un espacio de aprendizaje mutuo entre el docente y el estudiante “El taller permite cambiar las relaciones, funciones y roles de los educadores y educandos, introduce una metodología participativa y crea las condiciones para desarrollar la creatividad y la capacidad de investigación.” (Ander-Egg, 1991. p. 1)



Desarrollo de la investigación.

Fase 1: Antes de la práctica

Este proceso inicia con una investigación documental, en la que se recolectan ejercicios escritos en las bitácoras de Entrenamiento Vocal y Actuación, pertenecientes a la investigadora Carolina Cadavid Quiceno; dichos cuadernos contienen ejercicios vistos en clases y talleres realizados durante la formación profesional. Además, se realizan entrevistas a varios estudiantes en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes Cali, en las que se indaga acerca de los ejercicios que han realizado durante la formación.

Estos datos se almacenan en un *Banco de Ejercicios; Una Herramienta del Docente*. Como herramienta permite almacenar los ejercicios realizados durante los procesos de formación académica y evidencia las diferentes formas que existen al aplicar los ejercicios en diversos espacios, tiempo y poblaciones como se muestra en la imagen 1 que se presenta a continuación:

Ejercicio 11 Decir el texto como...

El actor quien tiene un texto memorizado debe ubicarse en el escenario y decir el texto según la intención o situación que los compañeros o la docente le diga. Las intenciones y situaciones trabajadas son:

1. queriéndose ir pero sin poder hacerlo.
2. Llorando.
3. Cantando en el baño.
4. Como si se hubiera ganado 20 millones de pesos.
5. Acaba de ver a su pareja con la mejor amiga en la cama y tener ganas de pegarle pero no poder moverse.
6. El personaje tiene algo en la mano que quiere comerse pero no puede.

Variación:	1	Realizado el día:	16 de Agosto del 2018.	Con la población:	Docente
Ejercicio:	Se organizan por grupos de dos, cada participante se le entrega dos papeles y se ubican uno enfrente al otro. Los papeles tienen escrito un tema y una intención con la cual deben hablar acerca de ese tema.				

Variación:	2	Realizado el día:	18 de Septiembre del 2018.	Con la población:	Docente
Ejercicio:	A cada profesor se le entrega un número secreto el cual es la velocidad con la cual se debe decir un trabalenguas, las velocidades van de 1 (siendo el más lento) a 10 (siendo el más rápido). Paralelo a esto se les entrega otro papel que tiene una emoción las cuales son: Risa, Rabia, Asustado, Alegría.				

Imagen 1

Permitiendo que el ejercicio se retroalimente de acuerdo con la población con la que el docente trabaje y la forma de realizarlo.

A partir de esto se identifican los ejercicios que hacen parte del diseño del taller, estos son seleccionados de acuerdo con el tema, objetivo y población con la que se va a trabajar.

Fase 2: La práctica.

Esta fase está guiada hacia el diseño y aplicación del taller, el cual consta de 10 sesiones de 2 horas por semana.

Diseño

Para el diseño del taller se responden una serie de preguntas, las cuales permiten a la investigadora programar lo que se va a realizar, a este procedimiento el autor Anders- Egg (1991) lo nombra Programa de Acción:

Permite dar respuesta a las siguientes cuestiones: ¿Qué se quiere hacer? ¿Por qué se quiere hacer? ¿Para qué se quiere hacer? ¿Cuánto se quiere hacer? ¿Dónde se quiere hacer? ¿Cómo se va a hacer? ¿Cuándo se va a hacer? ¿Quiénes van a hacer? ¿Con que se va a hacer?” (p. 108).

Se prosigue al diseño del plan de trabajo, en el cual se ordenan las actividades a realizar, esta organización se efectúa teniendo en cuenta: el tema a trabajar, el tiempo de cada sesión, el tiempo destinado para cada actividad y el orden de importancia de cada tarea. Este taller se diseña pensando en la población docente que en la actualidad de la investigación labora en un espacio escolar público, pues como investigadores se considera que es la población con mayor riesgo vocal.



De izquierda a derecha: Olga María Morales, Ruth Elena Polo Hernández, Martha Lucía Guampe Ballesteros, María Eugenia Martínez, Gilberto Amaya, Jorge Humberto Ruiz y Carolina Cadavid Quiceno.

Las sesiones se trabajan bajo cuatro líneas de acción que son:

1. Disposición: Se seleccionan ejercicios de relajación, calentamiento, trabajo en grupo, concentración y escucha. Al trabajar la voz, el participante debe comprender cómo es, de dónde nace y reconoce que la voz y el cuerpo trabajan en conjunto.
2. Técnico: Son ejercicios tomados del área de Entrenamiento Vocal direccionados a: respiración, proyección, vocalización y articulación.
3. Interpretativo: Esta es conocida como la última fase del entrenamiento en la cual el actor aplica con un texto lo que anteriormente ha trabajado.
4. Bitácora: Es un espacio en el que se les invita a los docentes a escribir lo que se trabajó en el día y las experiencias con cada ejercicio, cada uno tiene la libertad de escribirla.

Aplicación

En el desarrollo del taller, se identifica que la forma como son aplicados los ejercicios debe ser diferente a como se realizan con actores, debido a que los docentes llegan al taller con un alto nivel de agotamiento, por este motivo a las sesiones se le agregan ejercicios y se amplía el tiempo de ejecución a otros, como, los de disposición y relajación, pues se reconoce la necesidad de observar y escuchar lo que la población trae al taller.

De acuerdo con lo anterior cada ejercicio se transforma para ser aplicado con la población docente, este proceso es conocido como

Transposición didáctica y se define como la acción en la que se pasa de un saber sabio a un saber enseñado.

La *transposición didáctica*, es un concepto que deviene de la didáctica de las matemáticas, Michel Verret en el año de 1975, menciona que “No se puede enseñar un objeto sin transformación: Toda práctica de enseñanza de un objeto presupone, en efecto; la transformación previa de su objeto en objeto de enseñanza” (Ramírez, 2005, p. 84) Dentro de toda práctica pedagógica, los ejercicios se piensan para ser ejecutados con una población. De acuerdo con esto, la modificación de dichos ejercicios va ligada al objetivo y a la forma en que son aplicados.

Chevallard, fue otro de los autores en conceptualizar la *transposición didáctica* como:

el saber, como signo, en el instante en que sale a la luz pública ya no le pertenece al autor, sino al lector de este, pues, es quien lo comprende, lo interpreta y lo reconstruye pensando en sus intereses o en los intereses del contexto de análisis (Chevallard citado en Ramírez, 2005, p. 34)

En este proceso de *transposición didáctica*, se produce una relación entre el profesor, el saber y el estudiante, en el cual se relacionan los propósitos del profesor, los objetivos de los contenidos y las expectativas del estudiante, dando como resultado el tipo de contenidos adecuados para ser enseñados y aprendidos en un contexto específico. (Ramírez, 2005)

Las modificaciones realizadas en los ejercicios tuvieron las siguientes características:

Estructura y manejo del espacio: debido a que en algunas ocasiones se modifican o suprime una parte del ejercicio, por ejemplo, en el ejercicio *Moviendo el cuerpo con la voz* que originalmente propone: Los estudiantes de segundo semestre de la Licenciatura en Artes escénicas de Bellas Artes se ubican en forma de rombo y quien está en la punta debe mover el cuerpo mientras que el resto debe emitir sonidos para moverlo.

Lo que se suprime de este ejercicio es la figura de rombo y quienes emiten los sonidos están sentados y no de pie.

Exigencia física: en esta modificación se suprime el hecho de ejercitar el cuerpo hasta provocar que el ritmo cardiaco se incremente llevando al participante al límite de la capacidad física, por ejemplo, Ejercicio de proyección tomado de la clase de Entrenamiento Vocal II (Enero - Junio del 2014, Plan 2009-2) en el cual, el estudiante tras haber pasado por una serie de ejercicios debe utilizar la voz para decir un diálogo o un texto que debe ser proyectado por el espacio.

En este caso con los docentes se trabaja el ejercicio desde lo técnico y en una posición cómoda para que la voz surja sin generar tensiones; además se trabaja de esta forma debido a que el docente suele ser sedentario en el aula de clase en comparación con un actor en una obra de teatro que está constantemente en movimiento.

Transformación total del ejercicio, a excepción del objetivo con el que es realizado: Son ejercicios cuya

modificación se da en el momento de ser extraído del saber sabio, en este caso el entrenamiento vocal que está diseñado para estudiantes de una Licenciatura en Artes escénicas; el objetivo y dinamismo son direccionados a que el actor adquiera un alto nivel de manejo vocal y corporal, debido a que su campo de acción tiene una exigencia física semejante a la de un deportista de alto rendimiento. Distinto pasa con la población docente que asiste a un taller de sensibilización, pues esta población no tiene como objetivo formarse como actores sino adquirir conciencia sobre el uso de la voz en el aula.

Fase 3: La Entrevista

Al culminar el taller, luego de 6 meses se realiza una entrevista a los docentes participantes con el objetivo de conocer cómo los ejercicios pertenecientes al Entrenamiento Vocal para el actor influyeron en la sensibilización acerca del uso de la voz en el aula; del cual se analizan a través de las respuestas los siguientes datos:

Ejercicios más recordados por los docentes: Los ejercicios más recordados por los docentes son los de respiración y relajación debido a que con ellos logran reconocer la voz y hacer conciencia del uso del cuerpo en función de la voz, al punto de poner en práctica estos ejercicios en la vida cotidiana y profesional “Me acuerdo mucho de lo que practicamos y lo pongo en práctica, eso me ha ayudado entre todo a no exaltarme con mi voz, a manejar la voz y a tener una calma con los mismos” (Morales, 2019). “yo antes de empezar mis clases hago que los niños respiren, pero que hagan conciencia de todo el cuerpo internamente” (Polo, 2019).



Ejercicios que les generaron mayor dificultad a los docentes: Son los ejercicios en los cuales los docentes se enfrentan con una forma de emitir la voz distinta a la que ya están acostumbrados, aun así, con estos ejercicios se logra identificar un cambio en la forma de respirar y emitir la voz.

Ejercicios menos recordados por los docentes: Se identifica que algunos ejercicios aplicados en el taller han sido olvidados por los docentes debido a que no causaron mayor impacto en ellos, por ejemplo: Historia de los sonidos donde se debe contar una historia haciendo uso solo de sonidos y onomatopeyas.

En esta sección de la entrevista se logra analizar en el discurso que ellos son conscientes de los factores que alteran y dañan la voz como las inapropiadas condiciones laborales, aun así, hacen un mejor uso de la voz, “eso me sirvió para hacerlo también en el salón, fue fundamental la proyección de la voz” (Polo, 2019).

Ejercicios que han aplicado en el aula de clase: Son los ejercicios de proyección, respiración y algunos de interpretación en los cuales los docentes leían un texto a partir de una emoción o un verbo que detona una forma de hablar, por ejemplo, leer un texto llorando. Una de las docentes en la entrevista, habla acerca de la aplicación de este ejercicio en el aula, dando como resultado que los estudiantes le presten más atención en la clase. “fuera de lo divertido, cuando uno aplica ese tipo de actividades, el niño se centra en lo que realmente quiere la clase”. (Polo, 2019).

Ejercicios en los cuales sintieron que exploraron diversas formas de emitirla voz: Los ejercicios de interpretación son recordados como una manera de encontrar nuevas formas de emitir la voz, en estos ejercicios se asocian emociones o verbos a un texto dándole un sentido a lo que se está leyendo; de esta forma se enfoca toda la capacidad expresiva para transmitir un mensaje “A partir de esa emoción se empiezan a estructurar todos



De izquierda a derecha: Olga María Morales, Jorge Humberto Ruiz, Gilberto Amaya, Martha Lucia Guampe Ballesteros y Ruth Elena Polo Hernández

los demás elementos de la comunicación, esa parte me parece que es clave y específica porque también es una forma de identificar qué es lo que quiero decir en un momento dado” (Ruiz, 2019).

Fase: 4 Análisis

Al Analizar la aplicación de los ejercicios pertenecientes al Entrenamiento Vocal para el actor en un taller de sensibilización acerca del uso de la voz en el aula, con un grupo de la red de maestros de educación artística y cultural de Cali, se puede decir que:

1. El Banco de ejercicios; una herramienta del docente es una forma de organizar, recolectar y retroalimentar ejercicios que se hayan realizado en el pasado. Para esta investigación, se recolectan 90 ejercicios entre las áreas de Entrenamiento Vocal, Actuación y Entrenamiento corporal.
2. El hecho de responder las preguntas clave propuestas por el autor Ander-Egg, permite llegar a la creación del nombre del taller, objetivos, justificación, descripción del taller, temas, cronograma y presupuesto.
3. En cuanto al proceso de aplicación, se deben tener en cuenta dos aspectos: en primer lugar, escuchar a la población con la que se trabaja y, en segundo lugar, sí es posible la aplicación de los ejercicios del Entrenamiento Vocal para el actor con la población docente, en la medida que, el ejercicio pase por el proceso expuesto en el concepto de Transposición Didáctica, esto le permite adaptar el ejercicio a la población con la cual se va a trabajar.

Por otro lado, estos ejercicios para ser aplicados con la población docente necesitaron de un tiempo de preparación, en el cual, los docentes pasan por la etapa de Inicio: Reconocimiento vocal, debido a que el cuerpo y la voz pasa por un proceso de exploración que le permite identificar los cambios en el momento de emitir la voz.

4. Al analizar los datos recolectados en la investigación se identifican palabras que se repiten en el discurso de los participantes de esta investigación y la investigadora, son: tensión, relajación, respiración y energía, de los cuales se puede decir que la primera se asocia con la problemática en cuanto a la emisión de la voz en el aula que desencadenan patologías vocales, las otras tres, son un medio por el cual el grupo focal logra liberar el cuerpo de dichas tensiones.
5. Se identifica que la sensibilización del docente acerca del uso de la voz en el aula está guiada de acuerdo con la experiencia que éste haya tenido al realizar el ejercicio. También, depende del nivel de compromiso que él tenga consigo mismo, pues al seguir practicando los ejercicios va a poder, en un futuro, encontrar nuevos cambios en la emisión que haga de la voz.

Conclusiones

Se entiende que docencia y la actuación son dos profesiones las cuales al relacionarlas de forma análoga poseen características semejantes, pues, el docente es un actor en el aula de clase y los estudiantes son un público atento a lo que el docente diga o haga. A partir de esto



se identifica que el lazo conector más fuerte que hay entre ambas profesiones tiene que ver con el proceso comunicativo, ya que ambos pretenden transmitir un mensaje al público que lo está escuchando.

Partiendo de lo anterior, se reconoce que el proceso comunicativo se ve interrumpido no solo por un ambiente laboral inadecuado sino también por la falta de conocimiento de técnicas o ejercicios que permitan trabajar y descansar la voz de una forma adecuada. Es así como se identifica que la población docente posee un alto riesgo de obtener patologías vocales debido a los pocos espacios de formación vocal para docentes que en la actualidad están laborando, cuando se trabaja en escuelas públicas se deben enfrentar a salones con 30 o 40 estudiantes y las condiciones ambientales no son las más adecuadas, es por ello que se observa la importancia de aprender a manejar la voz en un espacio de clase, pues de esta forma se evitan futuras afectaciones y se permite fortalecer el proceso comunicativo que existe entre educador y educando.

Por último, se recomienda que primero: al aplicar el taller, se deben anclar los ejercicios con la profesión docente, haciendo comparaciones que le permitan al grupo a reflexionar acerca de lo que se está trabajando, pues se observa que en la sensibilización, el proceso que se realiza de conciencia corporal permite despertar la atención y la auto observación acerca de qué pasa con el cuerpo al realizar los ejercicios, Segundo, para la adaptación de los ejercicios se debe tener en cuenta: el objetivo del ejercicio base, los objetivos del taller, el contexto con el que se va a trabajar; además de, escuchar, observar y analizar lo que diga y haga la población en el desarrollo del taller.

Lista de referencias

- Ander-Egg, E. (1991). *El taller una alternativa de renovación pedagógica*. Buenos Aires: Magisterio del rio de la plata. Recuperado de <https://docs.google.com/file/d/0B1pw8VI9-o8mbEFndFp1MmFJUms/edit>
- Bustos, I. (2003). *La voz, la tecnica y la expresión*. Editorial Paidotribo. Recuperado de <http://www.paidotribo.com/pdfs/707/707.i.pdf>
- Hernandez Ladino, N. M., & Lara Lozada, M. A. (2013). *Propuesta pedagógica de sensibilización para el manejo adecuado de la voz que minimiza los riesgos de enfermedad y mejora el desempeño laboral de los docentes Institución Educativa Distrital Veinte De Julio*. Bogotá: Universidad Libre.
- Knébel, M. O. (2004). *La palabra en la creación actoral*. España: Editorial Fundamentos.
- Pazo Quintana, T., Rojas Estévez, A., & Álvarez Arredondo, E. (2014). *El arte de educar el habla y la voz*. Guadalajara, Mexico: Paso de Gato.
- Quiceno Cerinza, A. a. (2016). *Técnicas de entrenamiento vocal en el análisis de la obra "Las honras de la serpentina"*. Bogotá: Univerisdad distrital Francisco José de Caldas. Recuperado de <http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/3957/6/QuicenoCerinzaAnibalAndres2016.pdf>
- Ramirez, R. (2005). Aproximación al concepto detransposición didáctica. *Revista Pedagógica*, 21, 33-45. Recuperado de [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8yIP0DN3ucwJ:revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RF/article/d/6052/5012+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=coRamirez.R.\(06+de+Mayo+de+2018\).](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:8yIP0DN3ucwJ:revistas.pedagogica.edu.co/index.php/RF/article/d/6052/5012+&cd=1&hl=en&ct=clnk&gl=coRamirez.R.(06+de+Mayo+de+2018).)
- Psicología y Mente*. Obtenido de La sensibilización, una forma de aprendizaje pre-asociativo: <https://psicologiaymente.com/psicologia/sensibilizacion-aprendizaje-pre-asociativo>
- Varela, C. (2009). *Prevalencia en los trastornos de la voz y variables asociadas a los mismos en los docentes de dos colegios en Bogotá*. Bogotá, Colombia: Universidad Javeriana. Recuperado de <https://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/enfermeria/tesis75.pdf>



SUPERANDO EL MIEDO: EL TDO EN AFGANISTÁN¹

OVERCOMING FEAR:
THE TDO IN AFGHANISTAN

HJALMAR JORGE JOFFRE-EICHHORN *

Lleva más de 15 años trabajando con el Teatro del Oprimido en diferentes partes del mundo, principalmente en Asia, África y la antigua Unión Soviética. Es uno de los cofundadores de la Afghanistan Human Rights and Democracy Organization (AHRDO). En 2019 publicó *Ensayando el Despertar - Miradas Movilizadoras desde el Pluriverso del Teatro del Oprimido*, una especie de antología con contribuciones de más de 60 curingas de todos los continentes.

communitybasedtheatre@posteo.de

Resumen

La entrevista indaga sobre el trabajo que desde el Teatro del Oprimido se realiza en Afganistán. Plantea los retos, las dificultades y también las pequeñas victorias por las que el curinga entrevistado ha pasado desde sus inicios en el TdO.

Palabras Clave

Teatro del oprimido; paz; justicia; víctimas.

Abstract

The interview investigates the work carried out by the Theater of the Oppressed in Afghanistan. It raises the challenges, the difficulties and also the small victories through which the curinga interviewed has passed since its inception in the TdO.

Key words

Theater of the oppressed; peace; justice; victims.

¹ Esta entrevista fue publicada en el libro *Ensayando el Despertar - Miradas Movilizadoras desde el Pluriverso del Teatro del Oprimido* en 2019, con la labor editorial de Hjalmar Jorge Joffre-Eichhorn y se reproduce en su totalidad.



Saleem Rajabi (SR)² es curinga y cofundador de la *Afghanistan Human Rights and Democracy Organization* (AHRDO), una organización sin fines de lucro con sede en Kabul, Afganistán. Trabaja con el Teatro del Oprimido (Tdo) desde 2008. Las preguntas de esta entrevista fueron realizadas por Hjalmar Jorge Joffre-Eichhorn.

Salam Aleykum Saleem, por favor cuéntanos un poco sobre cómo conociste al Teatro del Oprimido y cómo comenzaste a trabajar con el método.

SR: Es muy curioso porque no tenía absolutamente nada que ver con el teatro o el arte. Nací en Afganistán, pero la guerra nos obligó, a mi familia y a mí, a refugiarnos en Quetta, Pakistán, una sociedad ultraconservadora donde estudié el islam chií en un colegio religioso apoyado por Irán. Luego iba a proseguir mis estudios en Qom³, Irán, para convertirme en una autoridad religiosa y volver a Afganistán como mulá⁴.

Lo que cambió mi destino fue la invasión de Afganistán por parte de los EE.UU. después de los ataques del 11 de septiembre de 2001. Volvimos al país y comencé a trabajar en diferentes campos para apoyar a mi familia. Un día, a inicios del año 2008, un amigo me invitó a trabajar como “técnico” en un proyecto de teatro efectuado por una agencia de las Naciones Unidas y la Comisión Independiente Afgana de Derechos Humanos (AIHRC, en su sigla en inglés). Acepté por razones económicas más que por interés por el teatro.

2 Nació en Afganistán, pero vivió como refugiado de guerra en Pakistán durante muchos años. En Pakistán se graduó en Derecho Islámico. Volvió a Afganistán después de la retirada de los Talibanes en 2001. En 2009, fue uno de los cofundadores de la plataforma de Teatro del Oprimido y Teatro Playback, AHRDO (www.ahrdo.org). Desde entonces, trabaja como curinga en diferentes partes del país. Ha curingado más de cien talleres y presentaciones, principalmente de Teatro Foro y Teatro Legislativo.

3 Nota del entrevistador: Qom es considerada una ciudad santa en el islamismo chiita.

4 Mulá, mullah o mollah (del persa mollā y este del árabe mawlā, «señor») es la denominación que en algunas comunidades musulmanas recibe la persona versada en el Corán, los hadices y la jurisprudencia islámica o fiqh.

El proyecto tenía dos componentes: 1. La adaptación de una pieza de teatro convencional escrita sobre el proceso de paz en Irlanda del Norte, AH6905 de Dave Duggan, y 2. Un taller de Teatro del Oprimido con un grupo de víctimas de guerra. Durante los ensayos de la pieza convencional, el director, es decir tú, me pidió participar en algunos juegos teatrales. Y como bien sabes, no me gustó para nada participar en ellos. No me sentí cómodo. Tenía vergüenza y además me preguntaba cuál era el beneficio de este tipo de actividad para un pueblo tan sufrido como el afgano. O sea, tenía muchísimas dudas. No obstante, luego presentamos la pieza en diferentes partes del país y casi siempre el público, compuesto en su mayoría por víctimas de guerra, nos recibió con mucho entusiasmo y gratitud, lo que hizo que paulatinamente me convenciera del potencial liberador del teatro.

Después hubo un segundo momento clave que fue cuando participé en la primera presentación de una pieza de Teatro Foro con enfoque temático en la opresión de las víctimas de la guerra en Afganistán. Uno de los opresores fue un llamado “hombre de guerra” que oprimía a su comunidad en nombre de los supuestos sacrificios que había hecho durante la guerra contra los comunistas. Me cabreó muchísimo su actitud y grité “alto” para intervenir en la pieza y confrontarlo en el escenario. Lamentablemente, no logré convencerlo, pero en aquel momento me di cuenta de la necesidad y posibilidad de enfocarme más en la solución en vez de la crítica y que, por lo tanto, este Teatro del Oprimido pudiera ser una herramienta muy poderosa para la movilización de la gente marginada de mi país.

Sentí el cambio dentro de mí y estaba seguro que mis compatriotas iban a pasar por algo similar si tuvieran la oportunidad de conocer el TdO.

El año siguiente, en 2009, establecimos la Afghanistan Human Rights and Democracy Organization (AHRDO) y comenzamos a trabajar con el TdO en Kabul y otras partes del país. Pero antes organizamos una serie de talleres de multiplicación, invitando a Afganistán a colegas curingas como Marc Weinblatt y Hector Aristizábal. También tuve la oportunidad de aprender de Brent Blair y Bárbara Santos y de leer las traducciones de algunas obras de Boal al persa.

En fin, iba a ser un líder religioso, pero desde hace casi 10 años soy un practicante del Teatro del Oprimido. Realmente nunca me lo imaginaba, pero no me arrepiento para nada.

**¿Con qué grupos trabajan en Afganistán?
¿Cuáles son las técnicas más utilizadas por ustedes?**

SR: La razón principal para la fundación de AHRDO fue la necesidad de luchar por la justicia en mi país. Estamos en guerra desde hace casi 40 años y en términos de justicia no se ha hecho absolutamente nada. Al contrario, gracias al apoyo recibido de la comunidad internacional, los hombres de guerra más sangrientos detentan el poder político y económico y los que más han sufrido viven en la pobreza y marginación absoluta. Por lo tanto, nuestro compromiso principal fue y continúa siendo con las víctimas de la guerra, las viudas, los mutilados, etc.



A lo largo de los últimos años, hemos trabajado mucho con grupos de víctimas. Generalmente comenzamos con un taller de aproximadamente 6-10 días. Nos encontramos. Jugamos. Dialogamos. Nos divertimos. Lloramos. O sea, nos humanizamos mutuamente. Poco a poco surgen historias personales y colectivas y las convertimos en piezas o escenas de Teatro Foro que luego presentamos a las comunidades. Desde 2009 ya hemos efectuado más de cien talleres y presentaciones solamente con y para las víctimas de guerra en todo el país.

También trabajamos mucho el tema de la opresión de la mujer afgana. Hemos tenido muy poderosas curingas femeninas que hicieron un trabajo excelente con el Teatro Legislativo. Incluso llegamos a presentar el informe final con más de 20 recomendaciones legislativas al parlamento nacional. Y este fue discutido en vivo durante una hora en el canal de televisión más importante del país.

Es decir, sobre todo trabajamos con el Teatro Foro y el Teatro Legislativo, pero también hemos utilizado ya el Teatro Invisible y algunos ejercicios del Arco Iris del Deseo de Boal. Por último, hemos creado lo que llamamos “Las Cajas de la Memoria” sobre la base de la Estética del Oprimido⁵.

Con base en tu experiencia, ¿por qué es importante trabajar con el TdO en Afganistán? ¿qué hace el TdO que otros métodos no pueden hacer? ¿Qué posibilidad?

SR: El método tiene muchísimos méritos dependiendo del grupo con que trabajes. Pero uno de los elementos más importantes es que acabe con la actitud condescendiente y autoritaria de las élites afganas, con su arrogancia y su forma vertical de concebir la vida y el cambio en Afganistán.

Por ejemplo, los programas para el fortalecimiento de los derechos de la mujer generalmente se reducen a mesas redondas donde la élite intelectual del país habla sobre los derechos de la mujer. Leen los convenios internacionales. Compiten sobre quién es el/la más radical en términos de discurso, pero sin ninguna conexión concreta y práctica con la vida cotidiana de la gran mayoría de las mujeres en el país. Después se produce un informe que nadie lee y que usa vocablos que nadie entiende y salen bonitas fotos en la tele o el internet y se nos dice que las mujeres afganas están en cada vez mejor situación. Es una farsa. Y además hace que la gente común sea cada vez más escéptica y pesimista acerca de los verdaderos objetivos de tales actividades. Parece que el objetivo principal es implementar “proyectos”, hacerse sacar fotos para las organizaciones donantes y ganarse un buen sueldito.

En cambio, el Teatro del Oprimido trabaja de arriba a abajo. Da voz y poder a los que nadie escucha. Va más allá del mero discurso y ofrece a las participantes una posibilidad concreta de empoderarse y luchar individual y colectivamente por la transformación de sus realidades. Además, permite a los grupos llegar a una comprensión más profunda de su condición de oprimidos o víctimas.

⁵ Vea un breve documental sobre la iniciativa de las Cajas de la Memoria: <https://www.youtube.com/watch?v=fMhShk4ROYo>

Hace algunos años, hubo un momento muy fuerte durante un taller en el cual participaban víctimas de guerra de las diferentes etnias del país. Al comienzo de las actividades teatrales, había mucha desconfianza e incluso acusaciones mutuas de ser los responsables por la muerte de familiares, destrucción de casas, etc. Fueron momentos muy tensos y como curinga tuve serios problemas para manejar el proceso. Sin embargo, a través de los juegos y ejercicios, poco a poco los participantes se fueron acercando y conociendo. Al final llegaron al acuerdo de unirse en contra de los opresores actuales y a favor de una nueva sociedad afgana que fuera más allá de la violencia interétnica y la dictadura de las élites de siempre. Y, por increíble que parezca, muchos de los que participaron en aquel taller están luchando juntos hasta el día de hoy. O sea, el TdO también es un espacio de encuentro, un espacio de creación de alianzas, un espacio donde la gente toma control de su propia vida.

Saleem, todos sabemos que la falta de seguridad es uno de los problemas fundamentales en el país. ¿Nos puedes contar algo sobre cómo ésta situación impacta en su trabajo? ¿Qué otros desafíos existen?

SR: Hjalmar, tú sabes que Afganistán es un país muy grande y muy diverso en términos étnicos, culturales e incluso religiosos. Hay grupos étnicos que son más liberales y otros que son más conservadores. Algunos se oponen al arte en general por, supuestamente, violar las leyes religiosas. Otros no permiten que hombres y mujeres trabajen en el mismo espacio. Hasta hay voces que nos acusan de usar el TdO para traer valores occidentales. Y también hay a los que

les gusta ver películas y asistir a obras de teatro, pero que nunca participarían como actores por considerarlo algo que afectaría su reputación en la comunidad. En otras palabras, existen muchas razones “culturales” que a veces complican nuestro trabajo.

Y luego existe la cuestión de la falta de seguridad. Realmente es el más grande problema que enfrentamos en el día a día. Aunque muy pocas veces nos amenazaron directamente⁶, es cierto que a menudo tenemos que trabajar en la clandestinidad porque al hacerlo públicamente correríamos el riesgo de convertirnos en blanco de las fuerzas ultraconservadoras. De hecho, organizar una función pública para 100 personas es muy peligroso porque atrae a los hombres-bomba. Esto tiene que ver también con que, siendo un evento público, no tenemos la posibilidad de controlar quién viene. Es siempre posible que haya talibanes entre los espectadores, aunque solo estén como “espías” para saber quién participa en estas actividades “occidentales”.

Otro desafío relacionado con la falta de seguridad son los viajes por tierra que tenemos que hacer para llegar a los lugares donde trabajamos. Muchas veces las carreteras están controladas por los talibanes y hubo momentos muy tensos en los que temíamos ser asesinados o secuestrados. Son experiencias muy pesadas, pero ¿qué se puede hacer? Si nos escondemos en nuestras casas tampoco se van a resolver nuestros problemas.

⁶ Nota del entrevistador: En 2014, una de las curingas afganas fue amenazada e incluso atacada por hombres desconocidos. Tuvo que salir del país y se refugió en la India junto con sus dos hijos. Luego volvió al país y hoy es directora de una organización dedicada al empoderamiento de las mujeres afganas.



Para finalizar, me parece que a veces nosotrxs lxs curingas tenemos la tendencia a problematizar demasiado olvidándonos un poco de la importancia de celebrar nuestras victorias. ¿Nos puedes dar uno o dos ejemplos de grandes o pequeñas victorias que han conseguido mediante el TdO?

SR: Victorias ha habido muchas. De hecho, son estas victorias, aunque muchas veces efímeras o aparentemente pírricas, las que me dan la energía para continuar corriendo el riesgo de perder mi vida trabajando con el Teatro del Oprimido en mi país.

Un primer ejemplo sería una función de Teatro Foro en un colegio de mulás muy conservadores en la ciudad de Mazar-e Sharif, en el norte del país. Desde el comienzo de la presentación, había una tensión palpable y realmente tuve miedo de que me expulsaran o incluso me golpearan. Luego, una de las máximas autoridades gritó “alto”, pero se negó a sustituir al protagonista porque actuar está prohibido en las interpretaciones más conservadoras del islam. Lo invité a hacer una intervención verbal desde su silla y, para la sorpresa de todos, cuando no lo consiguió en un primer momento, se subió al escenario y confrontó al opresor con palabras y gestos de tal manera que desató una avalancha de intervenciones de otros espectadores-mulás. Después de la función, el mismo señor me invitó a volver al colegio para trabajar con sus alumnos y ayudarles a desempeñar sus funciones de autoridades religiosas de manera menos autoritaria. Realmente fue un momento muy especial porque las autoridades religiosas en mi

país tienen muchísimo poder y, por lo tanto, hay que encontrar las formas de que dejen de ser obstáculos para la construcción de una nueva sociedad afgana.

Una segunda victoria fue sin duda la inauguración de la primera calle dedicada a las víctimas de la guerra luego de tantos años de impunidad y falta de reconocimiento del sufrimiento de las víctimas por parte de la élite política, económica y militar. Todo comenzó con aquel primer taller con víctimas de guerra en 2008. A partir de allí, fuimos trabajando con el tema de la justicia en muchas partes del país usando el Teatro del Oprimido, el Teatro Documental y también el Teatro Playback. Más que todo, las actividades de teatro nos permitieron crear conexiones entre los diferentes grupos de víctimas con el resultado de que, paulatinamente y junto a otras organizaciones de la sociedad civil afgana, se fue creando una especie de movimiento social que comenzó a manifestarse públicamente para pedirles a las autoridades políticas mayor protagonismo político para las víctimas de guerra en Afganistán. Incluso conseguimos recolectar 30.000 firmas demandando la construcción del primer museo nacional dedicado a la memoria de guerra y sus innumerables víctimas. Infelizmente, el (ahora ex-) presidente Karzai personalmente rechazó nuestra petición por considerarla demasiado peligrosa para la “estabilidad” de la sociedad afgana.

No obstante, todas estas acciones directas, sociales y continuadas “después del foro” hicieron que nos volviéramos interlocutores directos ante personas como el ministro de información y

cultura, el ex-ministro de relaciones exteriores, el alcalde de Kabul o la actual primera dama, Rula Ghani. Y en el año 2015, después de muchas reuniones y negociaciones, logramos lo que cuando comenzamos a trabajar en 2008 parecía imposible: el nombramiento de una calle dedicada a las víctimas de la guerra en plena capital (Kabul), o sea logramos un reconocimiento público desde las más altas esferas del poder político, económico y militar del país de personas que son responsables de la muerte de miles de hombres y mujeres. Fue un momento muy especial cuando inauguramos la calle en presencia de cientos de personas, la mayoría de ellas viudas, mutilados y ex-presos políticos. Derramamos muchas lágrimas de alegría y de rabia: de alegría por la dignidad recuperada y de rabia por la continuación de la guerra en nuestro país⁷.

Como dice mi compañero curinga, el Doctor Sharif, quien fue encarcelado y torturado varias veces a lo largo de los últimos 40 años: el Teatro del Oprimido nos permite convertir nuestras lágrimas de dolor y rabia en energía para luchar por un Afganistán más justo, bello y democrático. Es esto lo que puede hacer el TdO en mi país.

⁷ En febrero de 2019 se consiguió otro importante hito con la apertura de un museo de la memoria a las víctimas de la guerra, el Afghanistan Centre for Memory and Dialogue (ACMD), lugar donde se expone de manera permanente una selección de las Cajas de la Memoria.





Galeria de Papel

OFF-SCRIPT

JUANETE



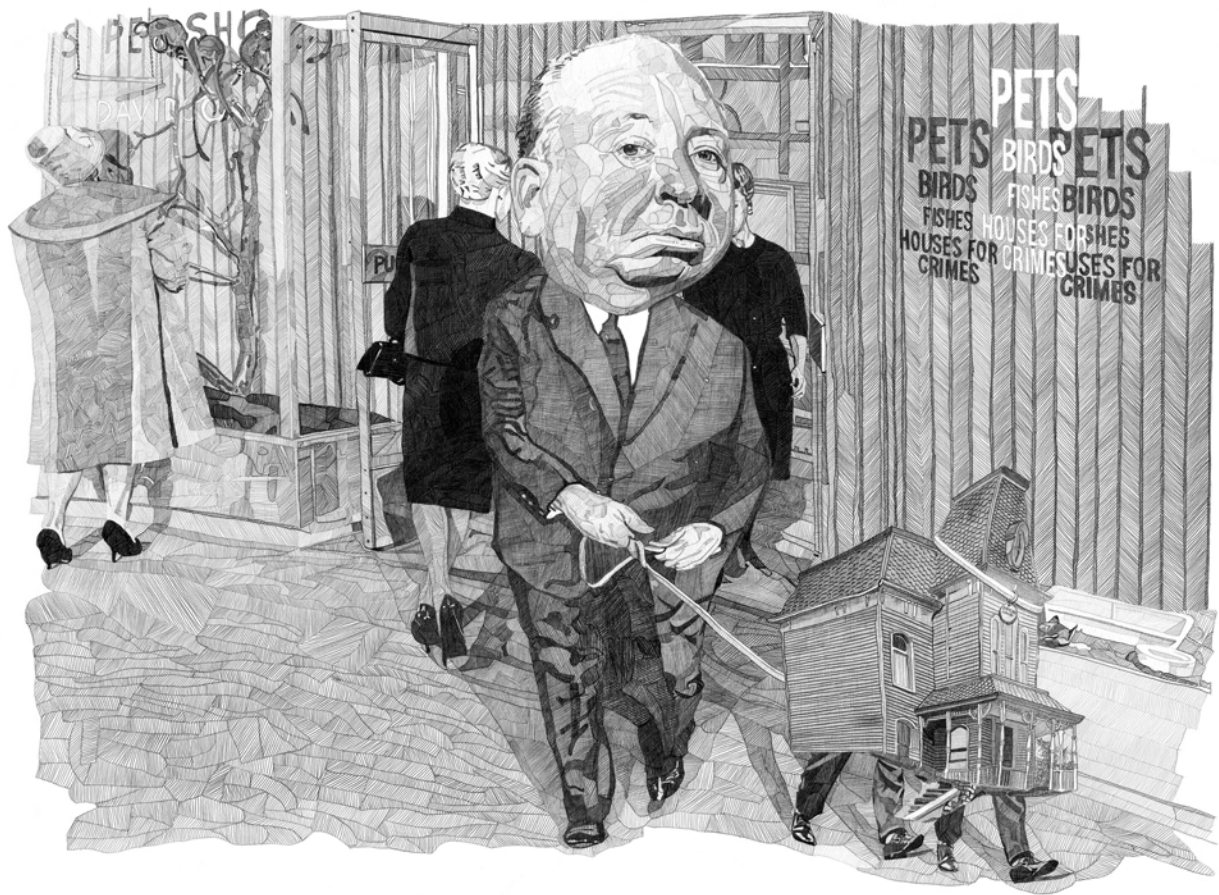
1980. "NACÍ EN BOGOTÁ PERO SOY DE CALI"

Ha sido creativo en diferentes agencias de publicidad de Colombia. En la actualidad dirige comerciales de publicidad en una productora audiovisual y desde hace más de 8 años se concentra en proyectos artísticos que tienen que ver con el dibujo. Ha realizado exposiciones en Bogotá, en Tokio (entre ellas un solo exhibition) y la última en 2019 en una galería bajo el marco de Art Basel en Miami.

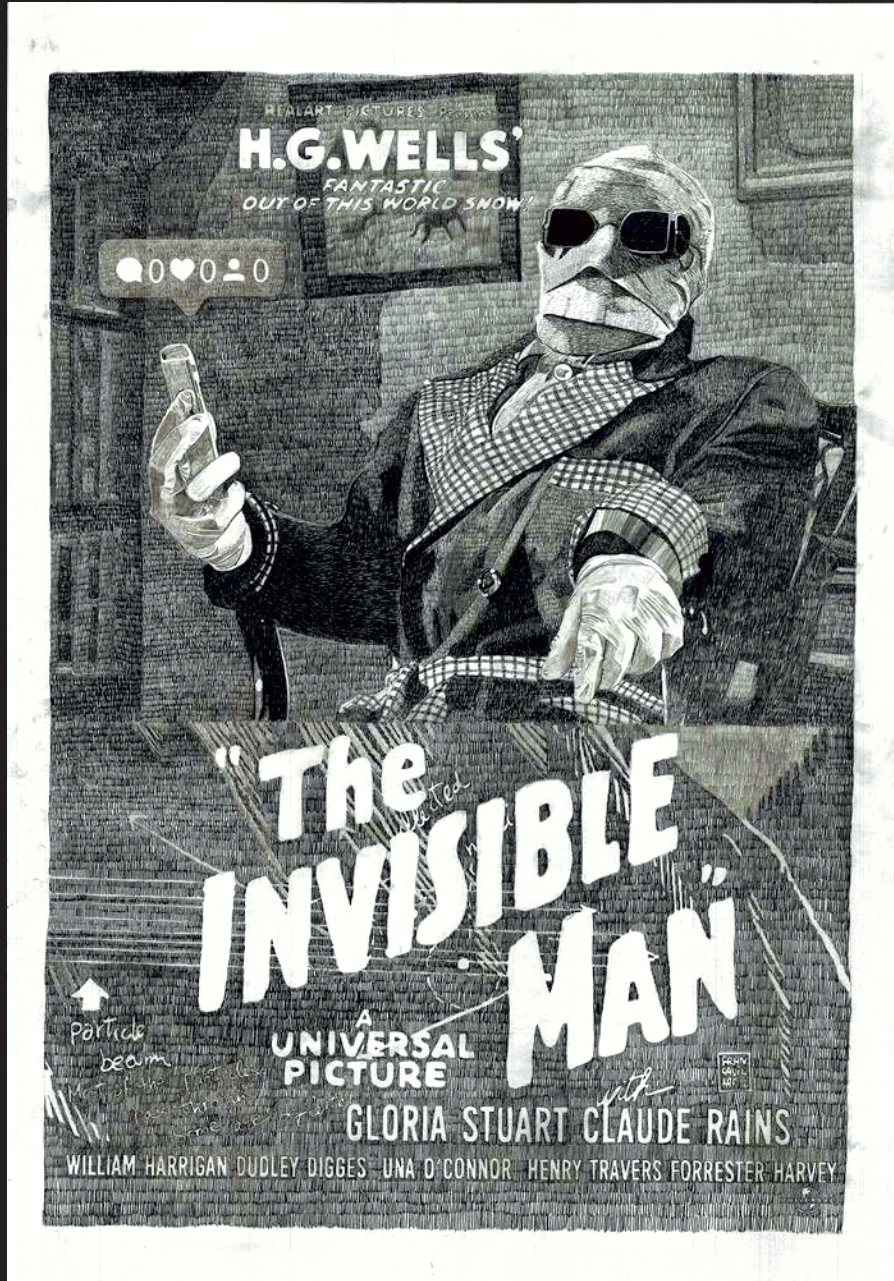
El proyecto que vengo realizando se propone darle continuidad a personajes e historias que vienen particularmente del cine, pienso que las historias de estos personajes no tienen que acabar cuando aparece un letrero que dice "FIN" en la gran pantalla. Con la información que tengo de ellos les doy continuidad, creo conversaciones con personajes y contextos que aparentemente no tienen relación alguna. El último proyecto, por ejemplo, se trata de unas *Scream Queens*, personajes femeninos vulnerables que desde hace muchos años han sido atacados, asustados, asesinados por diferentes monstruos, se trata de crear un mundo ideal para ellas, entonces ya no tenemos que oír sus gritos de terror y miedo, ahora estas chicas gritan por otras razones, alegría, placer, adrenalina y otras emociones.



CIGARRETE



HOUSEOFCRIME



INVISIBLE MAN



**IN CINEMASCOPE
AND TERROR-COLOR BY DE LUXE**

Once it was human, but it was never a chicken.

ALL NEW and
MORE HORRIFIC THAN BEFORE
AND AFTER!

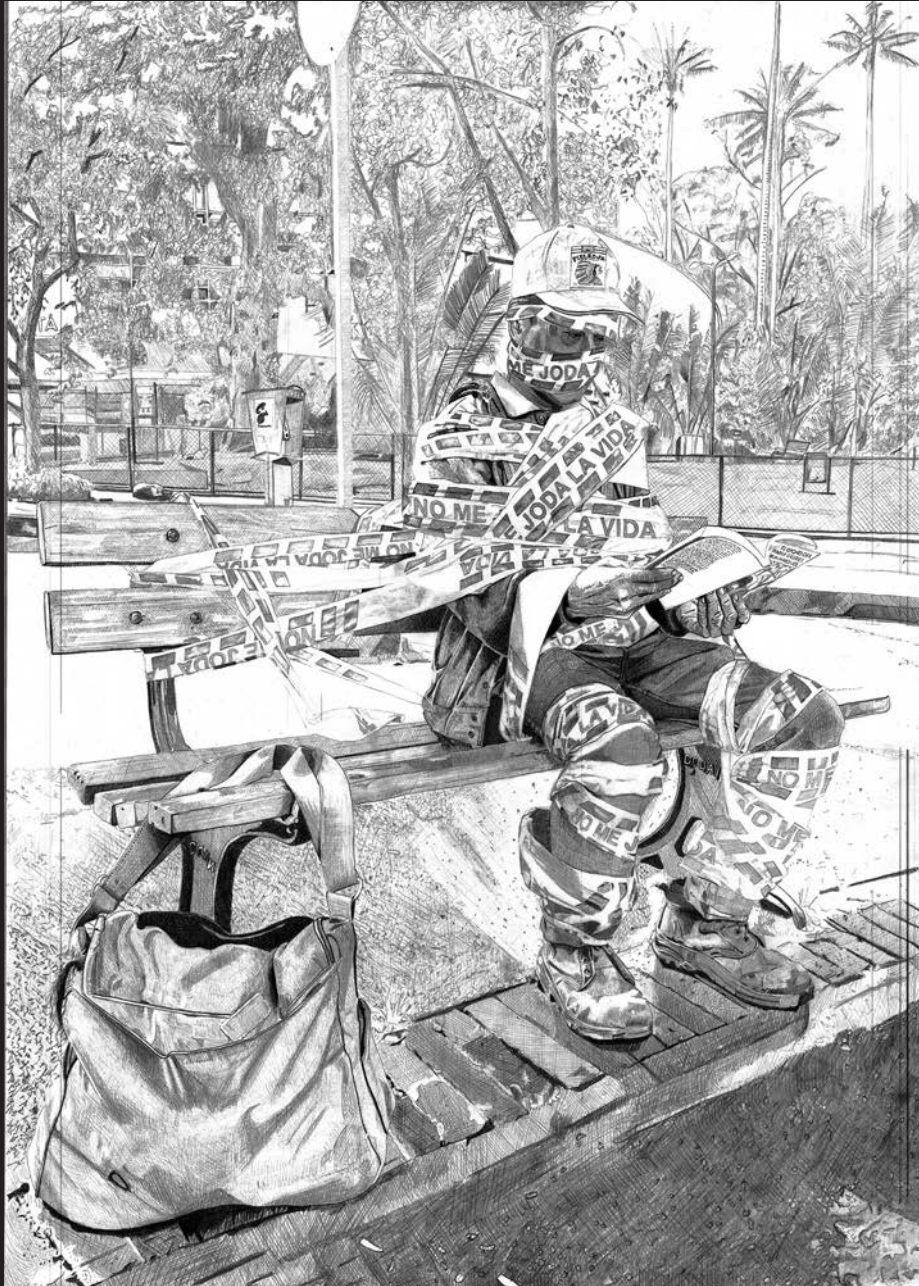
RETURN OF THE MARTY MCFLY ^{REAL}X ADULTS ONLY



MICHAEL J. FOX AND **CHRISTOPHER LLOYD**

PRODUCED BY EDWARD L. BERNDS • DIRECTED FROM HIS SCREENPLAY BY BERNARD GLASSER • A FILM REINTERPRETED BY JUANETE
PRODUCED BY ASSOCIATED PRODUCERS, INC. • RELEASED BY 20TH CENTURY - FOX

MCFLY



NO ME JODA LA VIDA



Silence of the lambs

SILENCE OF THE LAMBS



STRANGLE





"...and remember, the next scream you may be your own in social networks!"



ALFRED HITCHCOCK'S "The Drones"

TECHNICOLOR



Based on Daphne Du Maurier's Classic Suspense Story!

WHEN TECHNOLOGY
KILLS YOUR PRIVACY

YOUR REMOTE
HAS NOT CONTROL



CERT
X
ADULTS ONLY



STARRING **ROD TAYLOR · JESSICA TANDY · SUZANNE PLESHETTE** and INTRODUCING **TIPPI HEDREN**

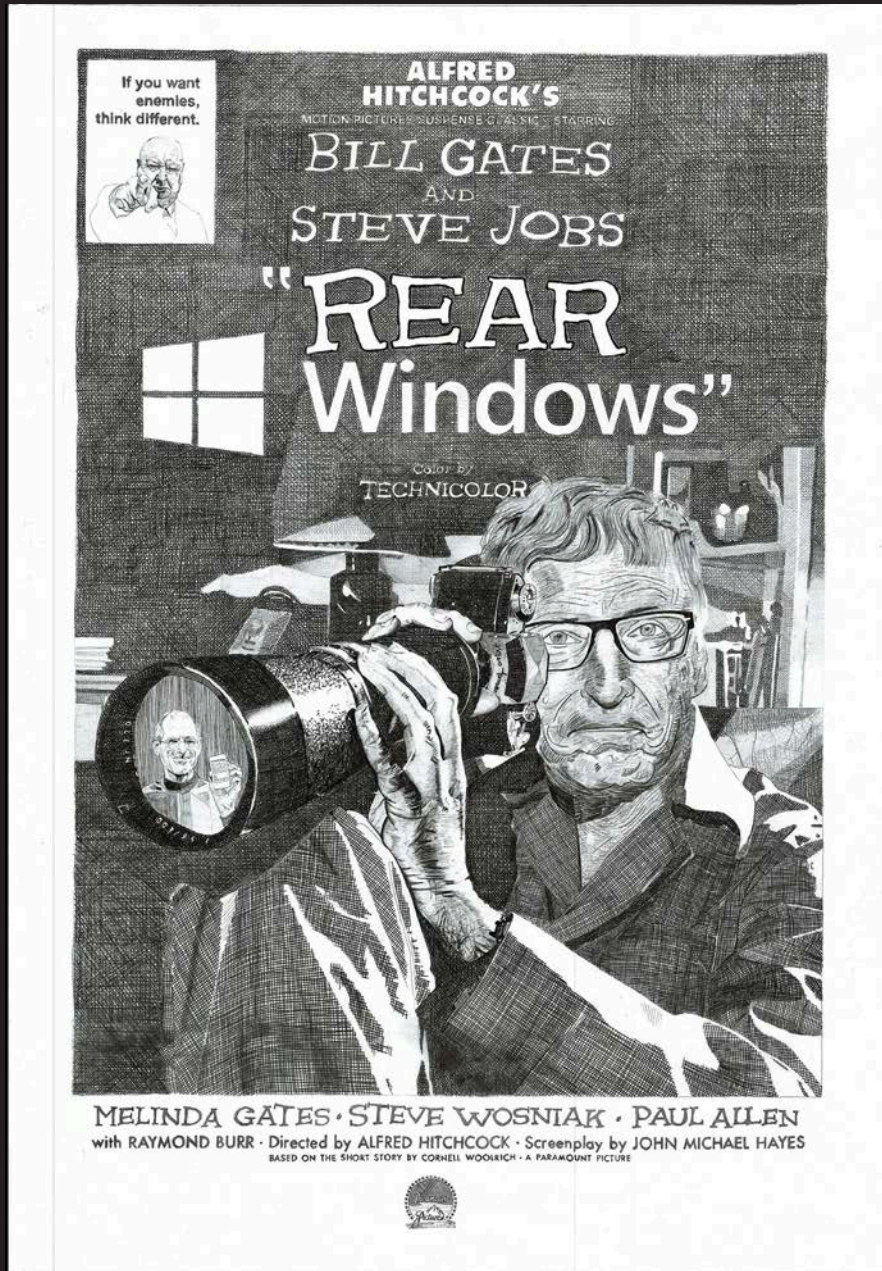
Screenplay by **EVAN HUNTER** Directed by **ALFRED HITCHCOCK**



A Fascinating
New Personality

"A buzz could become the most terrifying experience of your life!"

THE DRONES



THE REAR WINDOW





Estreno de Papel



Título de la obra: Amantes
Obra realizada por Nicoletta Tomás,
www.nicoletta.info.



BREVE ANOTACIÓN DE AMORAMIENTO

DRAMATURGIA: LUZ ELENA MUÑOZ SALAZAR*

* Licenciada en Artes Escénicas de Bellas Artes de Cali (2012) y Especialista en Lúdica Educativa de la Fundación Universitaria Juan de Castellanos de Tunja (2014), Magister en Neuropsicología y Educación de la Universidad Internacional de la Rioja España (2016), Candidata a Doctora en Pensamiento Complejo de la Multiversidad Mundo Real Edgar Morin de México (2020). Interesada por la investigación pedagógica con los temas: creatividad motricia, metamotricia e investigación formativa. Actualmente vinculada al grupo de investigación en arte y poblaciones (GINARTEP), en la línea de Investigación- Género, Arte y Creación: diálogos diversos.

Personajes:

Juego de Piernas

Negro

Una cocina impecable, la acción comienza cuando Juego de Piernas entra con una planta plástica de verdor reluciente.

Juego de Piernas: Esta es mi única forma de salir de ti: utilizaré únicamente agua caliente para limpiar los residuos, secaré completamente y aplicaré un poco de aceite en la unidad. Colocaré la espiral dentro del cuerpo; uniré la manija a la espiral usando el tornillo pequeño. Colocaré la cuchilla en la parte cuadrada de la espiral y luego colocaré la placa sobre la cuchilla y la aseguraré con la tuerca de cierre. Tendré precaución al manipular la cuchilla, ajustando la tuerca sobre la placa y la cuchilla sin que queden demasiado apretadas. Observa: la manija puede ser utilizada con facilidad. No dolerá, te lo aseguro. Colocaré trozos en la parte superior de la unidad y comenzaré girando la manija. Vamos, introduce tus dedos en el orificio del embudo, mientras utilizas tu lengua en mi abertura superior.

Negro: Sabes a salsa de ajo cariño. Hoy es la cena con los abuelos, te lo había dicho antes.

Juego de Piernas: Pausa. Arregla tu chiquero. Yo prepararé la cena.

Negro: Cuando éramos niños madrugábamos a ver si los santos estaban voltiados, decían que cuando los abuelos hacían el amor, ponían a los santos a mirar la pared, para que no los vieran.

Silencio. Algo huele mal muñeca.

Juego de Piernas: Tu leche está podrida. *Pausa.* ¿Le miraste la fecha? El tiempo acaba con todo. Prepararé la carne retirando la piel y los huesos, para luego córtala en pequeñas tiras.

Negro: Llevan 60 años juntos y jamás los escuché quejarse el uno del otro. El tiempo hace más fuerte el amor, ya lo verás.

Juego de Piernas: ¿Hacemos algo más fácil? Vi algunas comidas rápidas en internet.

Negro: Son mis abuelos cariño. *Pausa.* Así pidamos un domicilio se darán cuenta que eres un infortunio en la cocina mi amor. Sigamos con el estofado.

Juego de Piernas: Invítalos a la cama si es que quieres mostrarles para que soy buena.

Negro: Pásame por favor las zanahorias y los pimientos. Creo que es el momento ideal para formalizar lo nuestro. Este es mi color favorito, te quedará estupendo, ¿podrías mostrarte un poco más cariñosa delante de ellos?

Juego de Piernas: No hay queso, iré por un poco. Una cena familiar sin queso siempre es un fracaso y esto no es teatro, así que el vestuario sobra.

Negro: *(Risas)* El estofado no lleva queso *(Silencio incomodo, largo, picoso y estático)* No te tardes. Pondré unas velitas e incienso.

Juego de Piernas: Silencio. No regresaré.



Negro: Me parece que no deberías irte hasta después de la cena (*Negro no musita palabra, Negro cae y se levanta repetidamente sobre la mesa y luego va al piso como si se tirara al vacío. La voz de Negro está en todas partes diciendo: ¿Irte tú de mí? eso no va a ocurrir jamás*). Pausa. Entré a la cafetería por una bolsa de leche, sabes el problema que tengo con las bebidas negras, estabas en la mesa del rincón con un libro de astros, una galleta de tres ojos y muerta de frío. Me invitaste un café porque sí, y yo acepté. Hablamos de tonterías y yo pensaba en el café, tú lo bebiste por mí, sólo porque te encantan los negros.

Juego de Piernas: No sé tu nombre, no sabes el mío, esos formalismos no importan cuando el destino confabula. Estaba decidida a irme con el primer hombre que entrara por la puerta de la cafetería y llegaste tú. Para algunas personas de este signo que están observando como el amor poco a poco renace en sus corazones, y que el pensar en esta relación les está consumiendo mucho tiempo y energías, el Tarot les recomienda aceptar el amor de buen grado y darle paso a la posibilidad de consolidar y permitir desarrollos futuros más placenteros. Así que me trajiste a vivir contigo hace ya tres años, a esta casa. Nuestros signos fueron simultáneamente compatibles, concurrentes, factibles, posibles, conformes (*Toma a Negro por la cintura, lo sienta sobre la mesa y le susurra al oído*) No sé de qué más hablar.

Negro: Me gusta tu boquita cerrada. Dame un poco de leche cariño, lava las verduras, retírales el forro, córtalas en julianas. Quítate la ropa. La mujer desliza una pierna sobre el hombro de su pareja que echa simultáneamente su rodilla hacia delante. Después de varios instantes en

esta posición, la mujer baja su pierna y repite el mismo movimiento con la otra pierna. Cada movimiento debe ser repetido varias veces. Es un plato fácil. La mujer, el hombro, su rodilla, su pierna, la otra pierna. Fácil.

Juego de Piernas: Están a punto de llegar, llegarán, tocarán la puerta, abriré con una sonrisa, se sentarán a la mesa, hablarán de nuestro hipotético matrimonio, les serviré un té con tu leche, se cenarán tu hombro, tu pierna, tu rodilla y tu otra pierna sin notarlo apenas, ¡qué sabor negro! dirá tu abuela y tu abuelo si apenas percibirá el olor de tu leche, que es a la vez la leche de tu padre y tu abuelo, como los olores acostumbrados.

Negro: Suéltame. Castígame, pero suéltame. ¡Que me sueltes te digo!

Juego de Piernas: No sabes a nada, no tienes nada, luego no eres nada. Sigo sin parecerme nada, ni un poquito, no me parezco a mí, es decir, a la mí que era antes de ser esta que soy ahora con vos. Aunque esa otra tampoco me gustaba.

Negro: ¡NO! Ahí no muerdas. No muerdas más maldita. Maldita. Maldita.

Juego de Piernas: Este plato es aún más fácil, puedes escoger como quieres que te lo haga. (*Desvistiendo a Negro*) Se coge entre dos personas, se sopla por el lomo de arriba para apartar el pelo haciéndole un pequeño corte con un cuchillo. Cada persona lo coge y tira con fuerza de un lado y el cuerpo sale entero quedándose sin piel. Igual sin piel tampoco se parece uno a uno mismo.

Negro: No tengo hambre, me gusta cómo te quedan las crispetas con caramelo (*Risas*) ¿A dónde iras sin mí? No recuerdo quién eras antes. Yo estoy aquí para protegerte muñeca, solo cierra los ojos y todo estará bien, cierra los ojos nena, ¡cierra los malditos ojos y suéltame ya!

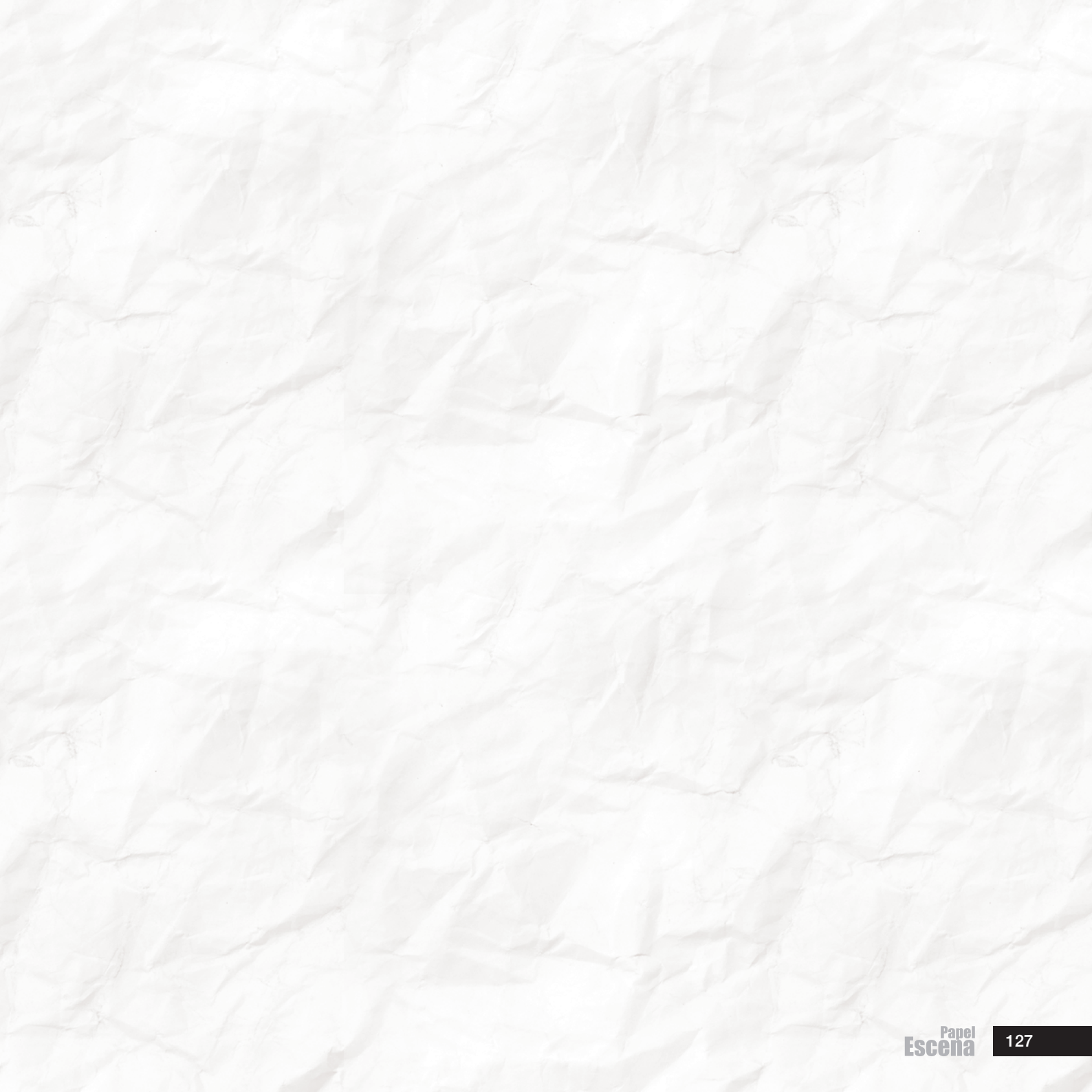
Juego de Piernas: Enséñame como salir de este abrazo que me une a vos y cerrare los ojos. Pero no me hagas trampa ¿Si los cierro me devuelves mis pechos también? Prométeelo.

Negro: Amor, pero si te ves mejor así. ¿Para qué prometernos cosas tontas? ¿No te parece que los que tenías antes eran demasiado pequeños? Me excitan estos; además te quedan mejor con este juego de piernas. Suéltame vida mía (*canta una canción, le besa desde los pies hasta la abertura superior, ella cede*). Todo lo arruinas tú, todo lo arruinas ¿qué tan difícil es ponerse un vestido, preparar la cena y fingir un poco de cariño ante unos abuelos que no existen? Que no hacen el amor, que no lo conocen, que no lo creen. Muñequita es de ojos durmientes y boca cerrada, por eso le traje a vivir conmigo. Un ojo no cierra correctamente, pero las pestañas están perfectas. Las manitas presentan material viscoso adherido. El mecanismo de abrir y cerrar el jueguito de piernas habrá que reforzarlo donde aparece el embudo para que muñequita pueda posar correctamente, sólo tiene deterioro de pintura y rayones en la vulva que posiblemente fueron causadas por exceso de humedad. Fíjense: los piecitos son pequeños y muy delicados. Anatómicamente perfecta; el esqueleto es de metal, con bisagras en las articulaciones, la piel es hipoalergénica y obviamente con silicona por todas partes.

Juego de Piernas: (*Se observan en el espacio solamente las cabezas de otros muchos Juegos de Piernas diciendo en distintas velocidades, ritmos y momentos*) ¿Quieres que te lo haga? Cerraré los ojos. Córtame en pequeñas tiras ¿Qué quieres? tu nombre más placentero, sobra. ¿Que soy ahora en este hipotético matrimonio? Introduce tus dedos en los orificios de mi embudo, mientras utilizas tu lengua en mi abertura superior. Cerraré los ojos.

Fin







Escena en proyección



HELENA DE TROYA

V Semestre

Helena de Troya es una versión libre del clásico de Eurípides. Esta versión contemporánea musicalizada pretende contar la esencia de la historia original, presentando la vida de Helena después de la guerra de Troya, quien se encuentra en poder de Teoclímeneo y quien pretende casarse con ella a la fuerza, pero Menelao su esposo y quien naufragaba, logra encontrarla y buscan huir juntos.

Los enamorados logran su cometido gracias a la profetisa Teónoe, quien es hermana de Teoclímeneo, pero decide obrar según los designios de su padre Proteo. El coro y el corifeo fieles aliados de Helena, habitan su conciencia y ayudan a la protagonista en la toma de decisiones.

Autora

Jackeline Gómez Romero

Bachiller actriz y licenciada en arte teatral del Instituto Departamental de Bellas Artes, especialista en dramaturgia de la UdeA, máster en estudios avanzados en teatro con énfasis en dirección escénica de la UNIR, estudiante de doctorado en educación de la U. San Buenaventura. ganadora del premio Mejor Actriz de Reparto en la 7 Fiesta del Teatro San Martín en Caracas, Venezuela; ganadora de los premios a mejor dramaturgia en los Festivales Regionales de Teatro Universitario de ASCUN en el 2013 y 2015 con las obras El Vuelo y Expediente Hamlet respectivamente e igualmente en el 2013 premio a mejor dirección. Dirección destacada con la obra BAM de Carlos Lozano, Festival Nacional de Teatro Universitario AS-

CUN 2019. Realizó la dramaturgia y dirección de la Compañía de Teatro de la Fundación Valle del Lili entre el 2014 y el 2018. Actualmente se desempeña como docente de la Licenciatura en Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes, docente del área de teatro de Bienestar Universitario y directora-dramaturga del grupo Escena Cero-Colectivo de la Universidad Icesi.

Entre su dramaturgia se cuenta: Helena de Troya (2011); Sabores de Familia (2014); Expediente Hamlet (2015); La noche de las camelias (2016); Medea Líquida (2019).

Elenco

Ana Isabella Saldarriaga Ramírez
Brayan Hernán López Bolaños
Daniela Aguilar Rivas
Daniela Valdés Vergara
Martha Isabel Cerón Zúñiga
Melissa Benavidez Lara

Natalia Guevara Díaz
Nicolás Asís Gutiérrez
Oriana Simone Garzón Ceballos
Stephanía Lenis Tamayo
Valeria García Molina

Docente director

Camilo Capote Zamora

Egresado del Instituto Departamental De Bellas Artes como Licenciado en Arte Teatral y entre sus estudios se destacan el Taller para Directores y Dramaturgos, dictado por el maestro Eugenio Barba y Julia Varley del Odin Teatro” y Estudios en Dramaturgia con la Universidad de Antioquia. Se ha desempeñado en el área del teatro desde la dirección escénica con diferentes espectáculos profesionales y académicos que lo han acreditado para participar en festivales regionales y nacionales obteniendo distinciones. Es Docente universitario y coordinador de programas de formación juvenil en arte teatral.

Desde la docencia se encuentra en una constante búsqueda de ambientes de aprendizaje. Creador de Puestas en Escena referentes a la construcción de paz, en trabajo con víctimas del conflicto armado, empleando el teatro en la restitución de derechos culturales con víctimas históricas. Es director artístico de la Fundación Aescena: Agrupación artística profesional que contribuye a la difusión permanente de las artes a nivel local y nacional a través de la creación, investigación, producción, gestión y proyección de obras artísticas y espectáculos escénicos en general, logrando consolidar una sala de teatro independiente en la ciudad de Cali.



NARCISO EN LA CABEZA

VI Semestre

Un día Juan se levanta con algo extraño en su cabeza. Un singular fenómeno que transforma su cotidianidad y conflictúa su identidad. Juan ya no se siente igual a las personas que lo rodean e intentará volver al ser el de antes buscando todo tipo de ayuda. Pero nadie podrá ayudarlo, Juan tendrá que debatirse entre la posibilidad de huir o aceptarse tal y como es. Una puesta en escena dirigida a niños y jóvenes, que, desde una sencilla metáfora, nos permite preguntarnos sobre el sentido de la identidad como un escenario de homogenización o como un sentido de reconocimiento y valoración de aquello que nos hace únicos.

Narciso en la cabeza es una adaptación del texto “Romerillo en la cabeza” del autor cubano Antonio Orlando Rodríguez, creado durante el proceso pedagógico del primer año de actuación y creación de los estudiantes del programa de Lic. en artes escénicas de Bellas Artes - Institución Universitaria del Valle.

Autor

Antonio Orlando Rodríguez

Ganador del premio Alfaguara de Novela, nació en Ciego de Ávila, Cuba, en 1956, y a los seis años se radicó con su familia en La Habana. En esa ciudad, en 1986, se graduó de Licenciado en Periodismo en la Universidad de La Habana. Su carrera literaria comenzó en 1975, cuando recibió un premio nacional de literatura infantil por el libro de cuentos Abuelita Milagro. A ese reconocimiento siguieron cinco premios Ismaelillo de literatura infantil en el Concurso Nacional de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Durante esta etapa, a la par de su creación literaria, Antonio Orlando Rodríguez desarrolla una importante labor como guionista de programas dramatizados e informativos en la radio y la televisión de Cuba, que lo hace merecedor de importantes premios en ese campo.

Docente directora

Genny Cuervo

Licenciada en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Magister en Dramaturgia de la Universidad de las Artes (UNA) de Buenos Aires –Argentina. Desde el año 2004 es directora del laboratorio creativo LABORACTORES, donde investiga la puesta en escena y desarrollo creativo de sus propuestas dramaturgica. Desde este espacio, lidera el proyecto LEEE Laboratorio Experiencia de Escritura Escénica, donde impulsa la práctica y reflexión en torno a la escritura escénica en diversos territorios dentro y fuera de su país, posibilitando estrategias de creación que acerquen experiencia compositiva a todo tipo de la poblaciones, como parte de su

investigación “dramaturgias de la memoria” en el marco de la cual se han desarrollado diversos laboratorios dramaturgicos y puestas en escena que se caracterizan por la indagación de una teatralidad expandida. Ha sido una artista becada por el programa Iberescena, Ministerio de Cultura de Colombia, Secretaría de Cultura de Cali, Vicerrectoría de Investigaciones de Bellas Artes, en diversas ocasiones.

Elenco

Julian Santana

Natalia García

Gina M. Pinzón

Natalia Possú

María Camila Polo

Camila Osorio

Nicolás Gutierrez

Nelly Ayala

Tatiana Torres

Lucero Henao



JACOBO O LA SUMISIÓN

VI Semestre

Jacobo o la sumisión es estrenada en el año de 1954. Jacobo, joven adolescente, está atrapado bajo el deber ser de la sociedad. Debe elegir entre lo que desea y lo que los adultos desean para él. Roberta, quien se le impone en un negocio entre los padres como su novia, solo es una ficha que los adultos mueven.

Jacobo debe escoger: acepta lo que le tienen preparado los adultos o pierde el título de hijo y su lugar en la sociedad. ¿Sumiso o rebelde?... ¿Qué camino tomará nuestro protagonista en este encuentro entre las familias de los Jacobo y los Roberto? Jacobo, oprimido física y mentalmente por el entorno, está “completamente y a medias desesperado”, tanto o más que su madre.



Autor

Eugène Ionesco

Nace en Rumania el 26 de noviembre de 1909 y muere en París en 1994. Dramaturgo y escritor franco-rumano que escribió en lengua francesa. Elegido miembro de la Academia francesa el 22 de enero de 1970. Fue uno de los principales dramaturgos del teatro del absurdo. Su primera obra de teatro, *La cantante calva* se estrenó en el Théâtre des Noctambules en 1950. Su inteligencia, novedad y ruptura con la lógica lo llevan a la fama, fama que no lo abandonaría en sus posteriores obras. Fue, junto al irlandés Samuel Beckett, el padre del teatro del absurdo que nace en la época de la posguerra. Más allá de la mera ridiculización de situaciones banales, las obras de Ionesco son una crítica a la sociedad, en donde se reflejan la soledad de los humanos, la incoherencia y la insignificancia de la adoración a ídolos vacíos. Murió en 1994 y está enterrado en el cementerio de Montparnasse en París.

Docente directora

Leonelia María González

Magister en Creación y Dirección Escénica. Licenciada en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Posteriormente se especializa en Esgrima Artística y adelanta estudios de Interpretación en Madrid España. Ya en Bogotá, trabajó en 4 novelas como actriz de reparto. Fue además maestra de armas en la producción *El Zorro, La espada y la rosa*. En Cali ha dirigido 12 montajes teatrales durante su labor académica, entre los que se cuentan: *Jacobo o la Sumisión de Eugene Ionesco*; *Fausta*, basada en el *Fausto* de Marlowe (2016); *El Principito* (2015); *Pareja Abierta* (2015); *El King Kong Palace* (2014); *Un Juego llamado Oz* (Adaptación del *Mago de Oz*, 2014); *La Boda de los Pequeños Burgueses* (2012); entre otros. Actualmente es docente en el Instituto Departamental de las Bellas Artes y en la Universidad del Valle.

Elenco

Jacobo:
Sebastián Mostacilla

Jacobo Madre:
Natalia Mostacilla

Jacobo Padre:
Juan David Ramirez

Jacoba:
Marisol Angulo
Tatiana Arias

Roberto Padre:
John Edward Rodriguez
Steven Mina

Roberto Madre:
Javier Medina

Roberta I y II:
Zirech Colorado



QUIMERA

VIII Semestre

Quimera, obra de creación académico-artística con estudiantes de séptimo semestre de la Licenciatura en Artes Escénicas. Surge del proyecto de aula en Investigación Creación, que ha permitido indagar, teniendo como material de génesis las huellas de vida de los participantes, sobre los asuntos de familia y de existencia, surgen hallazgos poéticos que permiten hablar sobre esa singular intersección entre la vida organizada estéticamente y la vida real teniendo como marco las prácticas del teatro actual latinoamericano.

La obra “Quimeras” genera provocaciones, a manera de atisbos, sobre múltiples deseos y dilemas. Atisbos de historias que logran asomarse y se entretajan, sueñan con ser completadas, sin embargo, se encuentran con una sinfonía inconclusa de acontecimientos. No es el absurdo de la vida, sino la pólvora con la cual hemos bañado la existencia. Ojalá se logre instaurar preguntas, pero, ante todo, potenciar nuestras quimeras.

Siempre hemos querido encontrar relatos completos, historias que tengan, así sea, un final abierto, pero en estos ambientes actuales, ¿Cuáles son las posibilidades? ¿Nos podemos dar esos lujos? Más allá de una visión lastimera de la vida, es una pregunta al sentido y, por ende, a los sinsentidos.



Autores

Creación Colectiva

Creación colectiva, grupo de séptimo semestre de la Licenciatura en Artes Escénicas y bajo la dirección artístico-académica de Jesús María Mina. Se retoman preguntas y acontecimientos de fuentes diversas, para luego re-crearlas en el relato escénico, organizado desde un planteo narrativo de la junción que permite articular la complejidad con hilos que entretujan la complejidad, no para explicarla, es más un acontecimiento estético escénico que dice, sin imponer unicidad. Por esto, la vida misma de los participantes aportó sus particulares quimeras para esta junción narrativa escénica.

Docente director

Jesús María Mina

Docente de Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle. Ha participado en eventos y publicado varios artículos y ponencias en arte, Pedagogía, investigación y ciudad. Participó como actor en algunos grupos profesionales de la ciudad de Cali. Ha dirigido el montaje de varias obras, ejercicios académicos y comunitarios de artes escénicas.

Elenco

Tatiana Arias Salazar

José Duván Becerra Molina

Sebastián Cobo Moreno

Daniela Duque Romo

Astrid Lorena Erazo Vargas

Steven Mina Betancourt

José Manuel Mojica Londoño

Christian Alejandro Murcia Rengifo

Nelson Robles Garzón

Erika Alejandra Vélez Andrade

LA ESTACIÓN

IX Semestre

La Estación, de Enrique Buenaventura, es producto de su relación creativa con la literatura latinoamericana. En este caso con el escritor mexicano Juan José Arreola y su cuento El Guardaguayas, del cual hizo dos versiones: La primera, se tituló Escuela para viajeros; la segunda, La Estación. Ambas fueron montadas por el TEC.

La obra explora el mundo del absurdo latinoamericano, como un mundo donde la supervivencia es un milagro constante y donde

las estructuras que la sostienen, están a punto de desbaratarse, pero se mantienen por inercia. La visión de Buenaventura nos hace reflexionar sobre el enorme alarde técnico en contraposición a la ausencia de realidades materiales, suplantada por realidades puramente verbales.

La obra nos ofrece la imagen de una extraña empresa de ferrocarriles, que logra que los viajeros acepten todas sus más absurdas reglas y se conviertan en súbditos y víctimas involuntarias.



Autor

Enrique Buenaventura

Ícono de la dramaturgia colombiana, nace en Cali en 1925. Fundador y director del Teatro Experimental de Cali (TEC) hasta su muerte en diciembre de 2003. Dramaturgo, ensayista, narrador y poeta. Dirigió la escuela de teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes, hoy Facultad de Artes Escénicas, entre los años de 1957 y 1969 aproximadamente. Desde 1955, después de viajar por varios países latinoamericanos, realizó una importante labor en el teatro colombiano. Ganador del premio Casa de las Américas, Doctor Honoris Causa de la Universidad del Valle, fundador del Plan de Arte Dramático de la misma Universidad e impulsor de la Creación Colectiva en el teatro colombiano.

Docentes directores

Guillermo Piedrahita

Co-fundador del TEC y del Teatro Taller de Cali, autor del libro *La producción teatral en el movimiento del Nuevo Teatro colombiano*. Actor en *Laboradores* y el teatro *El presagio* (Cali), Docente de Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle

Doris Sarria

Co-fundadora del Teatro taller de Cali, Fundadora, actriz y directora del Teatro Papagayo de Cali. Actriz en *Laboradores* y el teatro *El presagio* (Cali), Docente de Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle.

Elenco

La Señora T : Natalia Castañeda

El Señor T y Conductor: Francisco Herrera

La Dama: Laura Sánchez

La Señora M: Doris Sarria - Jenifer Moreno

La Señora L : Juliana Cabal

La Señorita L : Sonia Sánchez

Guarda: Marcela Echeverry

Abogado: Francie Aguirre



LÁGRIMAS DE AGUA DULCE

VI semestre Formación Juvenil

Lágrimas de agua dulce cuenta la maravillosa historia de Sofía, quien irónicamente posee el don de llorar lágrimas dulces en un pueblo azotado por la ausencia del líquido máspreciado y vital, del agua.

El problema comienza cuando las lágrimas de Sofía se convierten en la única fuente para obtener agua y abastecer a todo el pueblo. Poco a poco Sofía se va volviendo un producto de comercialización; la codicia y la ambición por apropiarse de ella y sus lágrimas llevarán a un dramático desenlace.

Autor

Jaime Chabaud

Dramaturgo, guionista, pedagogo e investigador teatral mexicano. Ha escrito más de 130 obras. Su trabajo creativo se ha traducido en varios idiomas y ha recibido numerosos premios y distinciones, entre los cuales se destacan el Premio de Dramaturgia Juan Ruiz Alarcón 2013, Premio Teatro del Mundo 2010 de la Universidad de Buenos Aires y el Premio Nacional de Dramaturgia Víctor Hugo Rascón. Es director de Paso de Gato, Revista Mexicana especializada en teatro, actualmente es becario del Sistema Nacional de Creadores de Arte FONCA.

Docente directora

Paula Andrea Ríos

Actriz profesional y docente creadora, vinculada a la escena teatral por más de veinte años, ejerciendo los diferentes roles desde la actuación, dirección, coreografía, entrenamiento actoral, asistencia de dirección y dirección de escena.

Trabaja como docente de la Facultad de Artes Escénicas en los programas de Licenciatura en Artes Escénicas y Formación Juvenil en Teatro. Actualmente es estudiante de la maestría en Estudios Avanzados en Teatro con Énfasis en Dirección Escénica de la Universidad de La Rioja.



Elenco

*Valentina Vallejo
Camila Mora
Manuela Martínez
María Paula Velasco
Sebastián Villegas*

*Loren Paz
Juan Pablo Vela
Yerly Sánchez
Emmanuel Prado
Valeria González*

*David Efraín Solarte
Alison Navarro
Ruth Fernández Gómez*





PAISAJES

X semestre

La obra recrea la vida de Héctor Díaz Díaz, un escritor que ha entrado en crisis creativa en la Cali urbana del 2043. Esta mirada apocalíptica de Cali hace un recorrido a través de autores que han determinado su pensamiento y su prosa como Rafael Chaparro y Andrés Caicedo, discurso que queda al descubierto en las relaciones afectivas y comunicativas del protagonista con su madre y con Pamela, su compañera, seres a quienes recurre en la búsqueda de inspiración. Estos encuentros van a generarle a Héctor más preguntas que respuestas. ¿Será que tengo que escribir sobre la suerte de contar con vida? ¿Es esta una ciudad suicida? ¿Estoy aquí para contar la historia? ¿Será esta mi misión? ¿Debo matar al padre para encontrar la fuente inspiradora?

Autor

Ricardo Bartís

Nace en Buenos Aires en 1949, es actor y director de teatro, a mediados de los 80 funda el Sportivo Teatral, espacio de formación y entrenamiento de actores y directores. Dirige en 1989 “Postales argentinas”, protagonizada por Pompeyo Audivert y María José Gabin, con la musicalización de Carlos Viggiano. Es un teatro donde la actuación se proclama objeto, como modelo de la identidad perdida donde el texto no preexiste, es un teatro del acontecimiento, del devenir. En el 2011 es reconocido por la Bienal de Venecia como uno de los siete directores teatrales más importante del mundo, invitándolo a montar “La burocracia”, espectáculo que tuvo una gran acogida por parte del público.

Docente directora

Lucía Amaya

es artista independiente e interdisciplinar. Ha realizado estudios profesionales en las artes escénicas, los audiovisuales, la dramaturgia, la antroposofía, la literatura y la dirección. Fundadora del Colectivo de performance “Acciones periféricas” 2008. Docente del Instituto Departamental de Bellas Artes desde el 2000. Ha dirigido obras como: “Fritzl Agonista” de Emilio García Wehbi 2012, “La penúltima cena” de Fabio Rubiano 2013, “4:48 psicosis” de Sarah Kane 2015, “Peer Gynt” de Ibsen 2016, “Noche Límite” de Carlos Enrique Lozano 2017, escribe y dirige “Álbum de familia” 2018, escribe y dirige “Mujer Luz” para “Mis amores, Ella” 2018-19, reescribe y dirige “Paisajes” 2019, dirige “Transmigración (los lobos no van a la guerra)” de Carlos Enrique Lozano 2019.

Personajes

Héctor Díaz Díaz

La madre

Pamela Vásquez

Elenco

David Felipe Quintero Ordóñez

Jessica Rincón Rincón

Rossana Rodríguez Valcke

Carlos Andrés Agudelo

Michael Steven Cataño Ordóñez

Juliana Chávez Mafla

Elizabeth Méndez Tamayo





BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE

#EstudiáEnBellasArtes



OFERTA DE PROGRAMAS ACADÉMICOS en Bellas Artes



ALTA CALIDAD

LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS

Programa con Acreditación de Alta Calidad
Resolución No. 17238 del 24 de octubre de 2018

www.bellasartes.edu.co

VIVÍ EL MUNDO DEL TEATRO EN

Bellas Artes

★ FORMACIÓN JUVENIL EN ★

Teatro

***Jóvenes que tengan de
11 a 16 años de edad***



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE
