

EL TEATRO COMO EJE ARTICULADOR DE LA MEMORIA HISTÓRICA DEL
PUEBLO AFRO, INSCRITO AL PROGRAMA DE BIENESTAR SOCIAL DEL
MUNICIPIO DE TULUÁ

AUTORES
SANTIAGO OSPINA ORTIZ
MÓNICA VALERIA GIRALDO VELÁSQUEZ



UNIDAD CENTRAL DEL VALLE DEL CAUCA
OFICINA DE EDUCACIÓN VIRTUAL Y A DISTANCIA
LICENCIATURA BÁSICA CON ENFASIS EN CIENCIAS SOCIALES
TULUÁ – VALLE DEL CAUCA
2020 – 2021

EL TEATRO COMO EJE ARTICULADOR DE LA MEMORIA HISTÓRICA DEL
PUEBLO AFRO, INSCRITO AL PROGRAMA DE BIENESTAR SOCIAL DEL
MUNICIPIO DE TULUÁ

AUTORES
SANTIAGO OSPINA ORTIZ
MÓNICA VALERIA GIRALDO VELÁSQUEZ

TRABAJO DE GRADO PRESENTADO
PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN EDUCACIÓN BÁSICA
CON ÉNFASIS EN CIENCIAS SOCIALES

DIRECTORA
ADRIANA CAICEDO CASTILLO



UNIDAD CENTRAL DEL VALLE DEL CAUCA
OFICINA DE EDUCACIÓN VIRTUAL Y A DISTANCIA
LICENCIATURA BÁSICA CON ÉNFASIS EN CIENCIAS SOCIALES
TULUÁ – VALLE DEL CAUCA
2020 – 2021

Nota de aceptación:

Firma del presidente del jurado

Firma del jurado

Firma del jurado

Tuluá - Valle del Cauca 8 de junio de 2021

DEDICATORIA

Santiago Ospina Ortiz

A mi madre, a la cual dedico todos y cada uno de mis logros, por su amor, entrega y apoyo incondicional a lo largo de mi vida. A mi novia, la cual me ayudo durante todo mi pregrado y nunca duda que pueda lograr lo que me proponga en mi vida.

Mónica Valeria Giraldo Velásquez

Dedico este trabajo de investigación y creación a mi hijo que ha sido el aliento diario con su sonrisa y sus ojos color sol, a mi madre que ha luchado y creído que siempre todo será mejor, a mi padre y mis hermanos que honro y respeto con amor; dedico este apartado a el arte que nos permite mitificar la vida haciéndola vivible en un mundo hostil.

***Esa musiquita del pueblo
Esa musiquita
Tan arrastradita que suena
Tan arrastradita
Cómo la acompaña y la mece
Cómo la acaricia
Cómo la devuelve a la vida
Esa musiquita***

*Autora Teresa Parodi
Canción Esa Musiquita*

AGRADECIMIENTOS

Este apartado lo dedicamos a agradecer de forma especial a todos y cada uno de los maestros que nos acompañaron durante nuestro proceso de formación académica como Licenciado en Educación Básica con Énfasis en Ciencias Sociales, a nuestra directora de trabajo de grado Adriana Caicedo Castillo, a nuestro asesor de proyecto de investigación Jaime de la Cruz, que, sin su entrega y compromiso al desarrollo del proyecto, este no se hubiera llegado a cabo. Deseamos agradecer también a la Secretaria de Bienestar Social y a el Departamento de Arte y Cultura del municipio de Tuluá por abrirnos las puertas y permitirnos llevar a cabo nuestro quehacer como investigadores, a la fundación Luzde Esperanza del Futuro dirigida por la líder social Irma Tulia Escobar, por orientarnos y permitirnos conocer a todas las mujeres que se han fortalecido de las vicisitudes de la vida, rendimos un gran homenaje a Medardo Perlaza, Neftalí Cuero y Magdalena Caicedo, por confiar sus historias vividas y permitirnos compartirlas para la posteridad, valoramos los aportes históricos entregados por el señor Efraín Marmolejo presidente del Museo de Memoria Histórica de Tuluá. Finalmente aplaudimos a cada uno de los jóvenes actores y actrices que hicieron parte de este proceso de investigación y creación a partir del teatro, permitiendo plasmar las memorias de un pueblo que ha trascendido a través del tiempo.

CONTENIDO

1. RESUMEN.....	8
2. INTRODUCCIÓN.....	10
2.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	12
2.2. JUSTIFICACIÓN.....	14
3. PREGUNTA PROBLEMATIZADORA.....	15
4. OBJETIVO GENERAL.....	16
4.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	16
5. MARCOS DE REFERENCIA.....	17
5.1. MARCO DE ANTECEDENTES.....	17
5.2. MARCO CONTEXTUAL.....	25
5.3. MARCO TEORICO.....	29
5.3.1. TEATRO.....	30
5.3.2. MEMORIA HISTÓRICA.....	42
5.4. MARCO CONCEPTUAL.....	47
5.4.1. TEATRO.....	47
5.4.2. ESCENARIO.....	50
5.4.3. MEMORIA HISTÓRICA.....	53
5.4.4. MEMORIA.....	54
5.4.5. HISTÓRIA.....	56
5.5. MARCO LEGAL.....	58
6. METODOLOGÍA.....	59

7. RESULTADOS	62
8. CONCLUSIONES	91
9. BIBLIOGRAFÍA.....	92
10. ANEXOS.....	97
ANEXO 1: GLOSARIO	97
ANEXO 2: BORRADOR	99
ANEXO 3: GUIÓN OBRA “Embrujo, voces y destino”	105

1. RESUMEN

En el presente proyecto de investigación se reconoció el teatro como un eje articulador en procesos de memoria histórica de población afro del municipio de Tuluá, inscritos a la secretaría de bienestar social, a partir de ejercicios que propician narrativas frente a las dinámicas cotidianas de quienes protagonizan este documento, El proyecto se encuentra enmarcado dentro de una investigación de carácter cualitativo al estudiar la realidad desde el contexto de la misma, con un enfoque hermenéutico interpretando todos y cada uno de los datos obtenidos durante la investigación. Es de carácter vital para el proyecto el método investigación acción participativa, pensando en el proceso formador-educador según Fals Borda, de los investigadores hacia la población intervenida y de la población intervenida hacia los investigadores. Apoyándose pedagógicamente en teóricos como Enrique Buenaventura y Augusto Boal, que marcaron un cambio en la concepción del teatro y que promueven la resiliencia y el trabajo en equipo, permitiendo entonces visibilizar todo lo que ha compuesto y significado participar en este proyecto investigativo. Dentro de los resultados cabe resaltar el cómo se logra para la posteridad, evidenciar las historias y los mensajes de los miembros de la población, pues la insistencia del público frente a la búsqueda de nuevos escenarios para llevar este proyecto de investigación a otros espacios, se convirtió en un recurso fundamental para el reconocimiento de las raíces afro para las nuevas generaciones.

Palabras clave: Pueblo Afro, Teatro, Investigación, Creación Colectiva, Teatro del Oprimido.

ABSTRACT

In this research project we will recognize the theater as an articulating axis in processes of historical memory of the Afro population of the municipality of Tuluá, registered to the secretariat of social welfare, from exercises that promote narratives against the daily dynamics of those who star in this document, The project is framed within a qualitative research by studying reality from the context of it , with a hermeneutic approach interpreting each and every one of the data obtained during the research. It is of a vital nature for the project the participatory action research method, thinking about the formador-educator process according to Fals Borda, of the researchers towards the intervened population and of the intervened population towards the researchers. Relying pedagogically on theorists such as Enrique Buenaventura and Augusto Boal, who marked a change in the conception of theater and who promote resilience and teamwork, allowing then to make visible everything that has been composed and meant to participate in this research project. Among the results it is worth highlighting how it is achieved for posterity, to show the stories and messages of the members of the population, since the insistence of the public in front of the search for new scenarios to take this research project to other spaces, became a fundamental resource for the recognition of Afro roots for the new generations.

Keywords: Afro Population, Theater, Research, Collective Creation, Theater of the Oppressed.

2. INTRODUCCIÓN

Reconocer la función del teatro como eje articulador en el proceso ético y formativo de la memoria histórica del pueblo afro en un intento por interpretar y dar sentido a experiencias diversas. En este sentido, se hará un abordaje de las teorías que, desde el teatro, la sociología y la educación puedan hacer visible esta triple relación, donde el énfasis estará en el testimonio de los participantes, en función de la construcción de la narrativa teatral, y la creación escénica, que contribuirá a re significar sus vidas, rescatando la memoria y fortaleciendo la historia de la cultura de los pueblos.

La memoria hace parte de una temporalidad compleja en la que se conjuga la experiencia presente, incorporando recuerdos que son modificados y entran en relación con nuevas experiencias, como un proceso de significación. Proceso que se da mediado por el lenguaje en un marco cultural interpretativo, en el que se expresa, se piensa y se conceptualiza. Las experiencias pasadas necesitan del lenguaje para materializarlo y ubicarlo en un plano social, con lo la mediación narrativa implica que cada memoria es de carácter social, bajo un contexto donde se haga posible dicho proceso de elaboración y narrativa de experiencias.¹

Pues la capacidad de estos pueblos afro de proteger sus arraigos culturales, y la aptitud de resistir el rechazo por parte del estado colombiano al ser reconocidos como comunidades vulnerables y no como pueblos ancestrales, genera esa necesidad de expresar y contar no solo con palabras sino con el cuerpo la exacta realidad histórica, en una acción de revitalización o reivindicación de la misma.

Desde la sociología el teatro es visto según Jean Duvignaud como “un arte arraigado como ningún otro en la trama palpitante de la experiencia colectiva y es

¹ Hernández 2011 citado por varios Autores. Recuperación de memoria histórica y sistematización de experiencias en el costurero de la memoria: kilómetros de vida y de memoria. Universidad Católica de Colombia. Facultad de Psicología formación en investigación Bogotá D.C., agosto de 2017.

sensible a todas las convulsiones de la vida social. Así, el arte alcanza un grado que va más allá de la literatura escrita, y convierte la estética en acción social.”²

² DUVIGNAUD, Jean. Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas. 1981.

2.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Las “comunidades” afro no son reconocidas al día de hoy como los pueblos que han habitado los territorios colombianos desde antes de la independencia, es importante reconocer que una comunidad es un movimiento que emerge a partir del rechazo o conflicto dentro de una evolución social, política y económica, como por ejemplo, las comunidades LGBTIQ+, madres cabeza de hogar, comunidades de reconocimiento de víctimas, sin embargo es importante reconocer el pueblo afro por su aporte al desarrollo de la sociedad colombiana, desde la economía, la política, lo social y lo cultural.

Por lo tanto, se elige el teatro como eje articulador entre la memoria y la historia que conduce a la catarsis, exalta la existencia de los seres humanos, los identifica y expone problemas colectivos. La creación dramática y la creación social son dos aspectos complementarios de una misma fuerza, que la sociología del teatro debe intervenir. Para identificar el comportamiento social desde un pensamiento subversivo, moderno y relativista, pues el teatro, tiene la fuerza de superar obstáculos que el mismo hombre que se ha impuesto.

Es pues el interés específico en las técnicas y recursos empleados en teatro del oprimido, que a partir de sus propuestas de intervención social, cultural y educativa promueve un acto claro de resiliencia en las comunidades o pueblos a intervenir. Augusto Boal afirma que: “todos los seres humanos son actores, porque actúan, y espectadores, porque observan. Somos todos espect-actores; y el Teatro del Oprimido es una más entre todas las formas de teatro”. De esta manera, propone transformar al espectador – ser pasivo- en espect-actor, protagonista de la acción dramática – sujeto activo- estimulándolo a reflexionar sobre sus situaciones cotidianas de opresión y que la actuación en la escena sea el impulso para actuar en la vida real.”³

³ BOAL, Augusto citado por Ana Lladó Enseñat. El teatro del oprimido como herramienta de intervención social. Aproximación teórica y propuesta práctica. 2016-17.

Teniendo en cuenta lo anterior es probable que al no poder realizar esta investigación se siga presentando la negación por parte del aporte cultural y ancestral de los pueblos afro e indígenas; por otra parte, el no reconocimiento del concepto de pueblo podría seguir generando un mayor distanciamiento entre etnias y así los actos de resiliencia no pueden llevarse a cabo en las propuestas de intervención social.

2.2. JUSTIFICACIÓN

La población afro ha sido rica históricamente es de la tradición oral, la gastronomía, la fuerza de trabajo, pero, también ha sido un referente de desplazamiento y violencia en el territorio colombiano; es por eso, que se presenta la necesidad de poder afianzar todo este referente histórico, no es de la oralidad, y no es de los actos cotidianos, si no desde la escritura que nos permita conservar y promover esta historia a pesar de que los actores participantes en el presente proyecto llegasen a faltar en este plano terrenal; es ahí que este proyecto se establece como un ejercicio de memoria histórica, preservando las tradiciones y los aportes culturales, sociales y políticos que la población afro ha traído al territorio colombiano y en este caso el municipio de Tuluá. Reconociendo los espacios de participación ciudadana que tiene el municipio en conjunto con la Secretaría de bienestar social, encontramos el programa de coordinación; este espacio de participación ciudadana está al tanto de la problemática, el desarrollo y las propuestas de la comunidad afro e indígena. Para este proyecto trabajamos con la comunidad afro inscrita a dicha secretaría.

Se eligió esta comunidad teniendo en cuenta que, al pertenecer al programa social de etnias se debería encontrar un registro histórico y comunitario sobre el desarrollo y la influencia que han tenido durante algún tiempo específico en el municipio; esto nos llevará a acercarnos a familias que han contribuido de forma incipiente en el área cultural, social, económico y político de la construcción, fortalecimiento y desarrollo del municipio de Tuluá.

Se piensa que se vive la historia que nos contaron, pero ¿se entiende la misma como propia o ajena? Es aquí, cuando se fundamentan las ideas que llegan a ser primordiales para la realización del proyecto de investigación denominado como “El Teatro Como Eje Articulador De La Memoria Histórica Del Pueblo Afro Inscrito A La Secretaría Del Municipio De Tuluá.” Por lo tanto, se logrará demostrar la premisa de que el teatro ayuda a la articulación de la memoria histórica, desde todos y cada uno de los procesos que el mismo conforma.

3. PREGUNTA PROBLEMATIZADORA

¿Cómo el teatro permite la articulación de la memoria histórica del pueblo afro inscrito a la secretaria de Bienestar Social del municipio de Tuluá?

4. OBJETIVO GENERAL

Propiciar a partir del teatro la articulación de la memoria histórica del pueblo afro inscrito a la secretaria de Bienestar Social en el municipio de Tuluá.

4.1. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Reconocer la memoria histórica del pueblo afro y su influencia en el desarrollo social, económico, cultural y político del municipio de Tuluá.

Contextualizar las narraciones del pueblo afro a partir del teatro como herramienta pedagógica.

Visibilizar la memoria histórica del pueblo afro a través de la escritura de una obra de dramaturgia y su representación teatral.

5. MARCOS DE REFERENCIA

5.1. MARCO DE ANTECEDENTES

El estado del arte o marco de antecedentes es una compilación de resultados de otras investigaciones que sobre el tema de investigación escogido se han realizado. Se trata de establecer qué se ha hecho recientemente sobre el tema seleccionado. Uno de los principales problemas en el momento de iniciar una investigación, es no saber cómo abordar el tema, cómo empezar, cómo organizarla. Para esto sirve el estado del arte, pues al revisar otras investigaciones se puede establecer de qué forma otros investigadores han estudiado el tema.⁴

Iniciando con la Tesis doctoral "Dimensões sócio educativas do teatro do oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal" Presentada por Tânia Marcia BARAUNA TEIXEIRA (Departament de Pedagogia Sistemática i Social, UAB) se puede mencionar que la investigación fue fundamentada en el análisis bibliográfico e investigación decampo, sobre las propuestas metodológicas de Pedagogía del Oprimido de Paulo Freire y el Teatro del Oprimido de Augusto Boal, analizando y estableciendo los puntos de confluencia, las relaciones existentes entre las metodologías, y las acciones socio educativas propiciadas por los métodos.

El marco teórico se basó en el análisis de las metodologías de la Pedagogía de los Oprimidos de Paulo Freire y el Teatro de los Oprimidos de Augusto Boal, obtenido a través de referencias bibliográficas, investigación digital (Internet) y la colección bibliográfica del Centro Teatro do Oprimido. Analizamos las propuestas metodológicas de la Pedagogía de los Oprimidos de Freire y el Teatro Boal de los Oprimidos, identificando y estableciendo los puntos de conexión, y las relaciones entre estas metodologías, buscando identificar las dimensiones socioeducativas existentes en el Teatro de los Oprimidos y en la Pedagogía de Freire.

⁴ Yulieth Guerrero Docente Seminario de Investigación/Programa de Arquitectura// Universidad de Boyacá. 2013.

Utilizaron la metodología descriptiva cualitativa para la investigación, basada en un estudio fenomenológico, ya que los sujetos de investigación fueron observados e informaron sus experiencias en entrevistas e historias de vida. El instrumento seleccionado para la investigación siguió una metodología cualitativa, la entrevista semiestructurada, aplicada en forma de diálogo social. Como instrumento se preparó un guion para las entrevistas semiestructuradas y las historias de vida de los participantes en el proceso. Elegimos observar y analizar las percepciones de los participantes de la investigación, ya que creemos que es un buen camino a seguir. Saber cómo piensan nos ha permitido saber también cómo pensamos sobre el problema trabajado. Constituir una investigación evaluativa de los efectos socioeducativos que generan el Teatro de los Oprimidos (T.O.) en la población que participa en el programa: Comunidad, Sociedad y "Jokers".

A través del análisis e interpretación de los datos recopilados, buscamos responder las preguntas de la investigación: - ¿Qué ha cambiado en la vida de estos hombres y mujeres que participaron en las actividades del teatro de los oprimidos, y cuál es el efecto socioeducativo generado en los participantes a través de las acciones del CTO? Buscamos entender e interpretar el significado que tuvo y tiene para estas personas, la convivencia durante días, meses y años, con Boal, coordinadores, comodines de C.T.O. y otros participantes. Y qué habilidades, actitudes y adquisiciones se observan en estas personas hoy en día, se pueden acreditar o atribuir a su participación en C.T.O. Son estas preguntas las que buscamos responder en esta etapa del análisis y la reflexión de los datos recopilados a través de la evaluación de las variables de investigación: institución (C.T.O), líder de C.T.O.; comodines; participantes en cursos de entrenamiento con comodines; comunidad participante / Grupos focales: Marías do Brasil, Grupo Arte Vida.⁵

⁵ Baraúna Teixeira, Tania Márcia. Dimensões Sócio Educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal. Diretor Tese Dr. Xavier Úcar Martínéz. UNIVERSIDAD AUTONOMA DE BARCELONA DOCTORAT EDUCACIÓ I SOCIETAT DEPARTAMENT DE PEDAGOGIA SISTEMÀTICA. Barcelona. 2007.

“Antropología del Hecho Teatral Etnografía de un teatro dentro del teatro” Verónica Pallini Universitat de Barcelona: Facultat De Geografia I Història Departament d’Antropologia Cultural i Historia d’Amèrica i Àfrica Doctorat en Antropologia Social i Cultural Bienio 2006 / 2008 director: Manuel Delgado Ruiz Barcelona, abril de 2011. A lo largo de esta tesis han intentado acercarse a la noción o idea previa que tenían al referirse a la antropología del hecho teatral, un área que está aún poco explorada. Quienes nos acercamos a ella lo hacemos a partir de una relación particular con ambas disciplinas, la antropología y el teatro, buscando puntos de contacto, a veces asertivos, otras tal vez erróneos, con la intuición de que allí se encuentre un camino que le dé sentido a ponerlas a dialogar.

Hace décadas que la antropología y el teatro vienen intercambiando perspectivas y experiencias. Estos cruces disciplinarios se distinguen en la mirada del propio objeto cuyo énfasis pareciera caer en ocasiones hacia la esfera de lo social u otras en el fenómeno teatral en sí, estableciendo vínculos imprecisos con la antropología de la performance, el interaccionismo simbólico y la antropología del ritual. Generalmente, los puntos de contacto provienen de los teóricos de la escena, que en ciertas ocasiones han buscado hallar un carácter científico a dicho campo. Por otra parte, en la disciplina antropológica podemos encontrar algunas investigaciones sobre objetos periféricos al teatro (ritos, ceremonias, carnavales, etc.), pero son escasos los trabajos cuyo objeto sean los procesos y productos artísticos, del espectáculo y las artes performáticas. Entre las perspectivas que se enmarcan en una línea de estudios antropológicos teatrales, se destacan sobre todo dos: la primera parte del campo teatral, y podemos encontrar su origen en las corrientes de vanguardia de mediados del siglo XX y luego en la denominada antropología teatral. La segunda, se basa en ciertas corrientes de la antropología que se acercaron al estudio del fenómeno teatral interesándose por algunos dispositivos escénicos, a fin de encontrar categorías que pudieran ser utilizadas para el análisis social. De estos estudios, entonces, tenemos precedentes y aproximaciones de los que haré un balance en el presente capítulo. Habiendo muy

poco material sobre una antropología del hecho teatral intentaré hacer aquí una propuesta sobre una base etnográfica.

El primer punto de este experimento fue el riesgo metodológico que asumí al incorporar la cámara como la mirada de la etnógrafa, insisto, no como algo original por su excepcionalidad, sino como el único medio posible para hacer la observación en el campo. El segundo, ha sido poner a jugar categorías de análisis de varios autores, como una especie de tubo de ensayo para llegar a algún resultado. En este sentido, la utilización que hice de cada una de las nociones aquí mencionadas no responde a criterios que me acerquen o alejen a determinadas corrientes teóricas, sino más bien en tomar aquellos conceptos que me parecieron adecuados para dar cuenta de lo que veía en el campo. Desde esa mirada, esta tesis puede parecer abierta, y lo es, ya que, al contar con escasas referencias en este tema, me incliné por esta modalidad.

El experimento, como llamé a este ejercicio creativo de intentar abordar un meta-teatro, como un teatro dentro del teatro, se ha referido a la necesidad de acercarme a la antropología del teatro, o mejor dicho a una antropología del hecho teatral. No obstante, a diferencia de muchos artistas que ya lo han hecho en cine y en teatro, donde de lo que se trataba era de ver el backstage de los intérpretes, aquí simplemente se ve lo que aconteció en cada clase. Se muestra una imagen que captó la cámara, en la que se expone a un grupo de alumnos haciendo sus personajes, así como las observaciones de una directora y sus puntos de vista. El foco de esta mirada está sobre el proceso creativo que hizo cada uno para llegar al día del estreno de la obra.⁶

“El Teatro Social, una metodología creativa para el cambio” Autor Manrique Sáez, Andrea. Director o Tutor Hernández Echegaray, Luisa Aránzazu Editor. Universidad

⁶ Pallini Verónica. Antropología del Hecho Teatral Etnografía de un teatro dentro del teatro. Director: Manuel Delgado Ruiz. Universitat de Barcelona. 2011.

de Valladolid. Facultad de Educación y Trabajo Social Autoridad UVA Año del Documento 2015 Titulación Grado en Trabajo Social.

Se han planteado una serie de objetivos para perseguir y conocer más sobre este tema. Pretendieron a) Conocer una herramienta para la disciplina, marcando los puntos de relación entre Teatro y Trabajo Social; b) Abordar los conocimientos tanto de las diferentes técnicas de Teatro utilizadas en la intervención, como las de Teatro Social más concretas; c) Contextualizar las posibilidades de utilización de las técnicas teatrales en los diferentes niveles de intervención (micro-persona/ macro-grupo o comunidad); d) Conocer los posibles roles del trabajador social en un proyecto de Teatro Social y las características y habilidades del facilitador o curinga; y e) extraer y analizar, mediante la creación de un grupo de discusión, las aportaciones y opiniones subjetivas que tienen sus participantes sobre las diferentes cuestiones tratadas en él acerca de cómo podría el Teatro Social ayudar al Trabajo Social.

El teatro social tiene por objetivo utilizar las técnicas dramáticas como instrumentos eficaces para la comprensión y búsqueda de alternativas a problemas sociales e interpersonales. Desde sus implicaciones pedagógicas, sociales, culturales, políticas y terapéuticas se propone transformar al espectador incitándolo a reflexionar sobre su pasado, a modificar la realidad en el presente y a crear su futuro. Podemos entender por qué y cómo algunos profesionales utilizan técnicas de carácter teatral dentro del proceso de la intervención. Modelos teóricos explicativos nos servirán como fundamentación teórica de su utilidad como herramienta de intervención social: Un primer modelo en el que poder basarnos es el Modelo de Modificación de Conducta de Bandura. Apoyándonos en sus teorías sobre el aprendizaje social, se utilizaría el método para conseguir el objetivo del cambio de conducta. Consistiría en demostrar cómo hacer algo mediante un ejercicio de role-playing, haciéndolo en primer lugar la persona que sabe cómo hacerlo y seguidamente la persona con la que se está trabajando. Una vez realizado el ejercicio, a través de feed-backs y refuerzos se va modelando la conducta hasta

conseguir la perseguida. De esta manera, trasladándolo al lenguaje teatral, resultaría como un ensayo en el que hay un actor (persona con la que se interviene), un director (trabajador social) y un escenario (espacio controlado y cerrado, donde se produce el modelado).

Para llevar a cabo este estudio se utilizará principalmente una metodología cualitativa. Esta metodología se considera más idónea para este estudio porque “una de sus características es que la investigación pretende captar todo el contenido de experiencias y significados que se dan en un solo caso” (Olabuénaga, 2012, a través de Hernández, I. 2012). De esta manera, se utilizarán diferentes fuentes documentales secundarias para extraer información y conocimientos acerca de la temática que nos acontece y para ir cumpliendo los objetivos de investigación que se nos hemos planteado de cara a conocer e indagar en la herramienta creativa de intervención social. Se analizarán y estudiarán referencias bibliográficas, y se recurrirá a técnicas relacionadas con la recuperación de información y análisis de textos (revisión bibliográfica, lecturas de las fuentes elegidas...).

Para hacer más completo y holístico el estudio del objeto, crearon y modernizaron un Grupo de Discusión propiamente dicho. Este último constituye una “actividad sistemática orientada a la comprensión en profundidad de fenómenos educativos y sociales, a la transformación de prácticas y escenarios socioeducativos, a la toma de decisiones y también hacia el descubrimiento y desarrollo de un cuerpo organizado de conocimiento” (Sandín, 2003), asique será de gran ayuda para recopilar información relevante sobre el objeto de investigación y para indagar en las cuestiones que nos planteamos.

Han comprobado que diferentes técnicas de teatro social se pueden conjugar con el objetivo de abordar conflictos que reinan en la actualidad como pueden ser la integración de los inmigrantes, el papel de la mujer en la sociedad, la violencia y discriminación en las escuelas, la juventud ante el consumo de drogas, el endeudamiento de las familias, el consumo masivo, etc. Empleando el teatro y el

juego teatral como herramientas de diálogo, de acercamiento cultural, de desarrollo de habilidades, de unión de lazos, de surgimiento de la empatía, etc., se han ido sistematizando y desarrollando una serie de procedimientos y metodologías socio-educativas y psico-sociales que, utilizadas de manera conveniente, pueden resultar beneficiosas y enriquecedoras para nuestra profesión.

Así el Teatro, a día de hoy, permitiría llevar a cabo de una forma dinámica la capacidad creativa, a nivel personal y grupal, de manera integral y ordenada, y nos descubriría a su vez, artistas y personas capaces de dar respuesta y de transformar el mundo de hoy desde la libertad y la responsabilidad, de la mano de la creatividad y la imaginación. Con ello, hemos ido viendo la posibilidad de que pueda ayudarnos a lograr fusionar el arte con la intervención social, grupal y comunitaria.⁷

Durango Góngora, Karen Melissa. *Metamorfosis de Pinturas en Historias - Descripción de la Experiencia del Taller teatral FUNDESCODES*. Departamento de Artes escénicas Licenciatura en Arte Dramático. 2017. Generar herramientas teatrales al grupo de teatro por la vida para que reafirmar su autonomía e identidad, en los procesos creadores que enfrenten, tal como lo hicieron en este proceso.

Presentar una muestra pictórica de la historia “la muerte del comunero”, creada por los participantes a partir de los cuadros de José Éibar Castillo, la cual evidenció la capacidad del grupo para crear historias de forma clara dentro de la estructura inicio – nudo -desenlace. La creación colectiva definida por Motos Teruel & Laferrière (2003) como: “sistema de creación que sustituye la figura tradicional del director, responsable absoluto del producto artístico, por la participación de todos los componentes del grupo; lo que supone una mayor exigencia de creatividad, autoconfianza, sentido democrático, y compromiso total con el producto creado, tanto artística como ideológicamente. La autoría del espectáculo -idea y realización- pertenece al grupo.” (p. 45) Las pinturas permiten deducir las circunstancias dadas,

⁷ MANRIQUE SÁEZ, Andrea. “EL TEATRO SOCIAL, UNA METODOLOGÍA CREATIVA PARA EL CAMBIO”. FACULTAD DE EDUCACIÓN Y TRABAJO SOCIAL. UNIVERSIDAD DE VALLADOLID. 2015.

que “significan la historia de la obra, sus hechos, consecuencias, época, tiempo y lugar de la acción, (...), los decorados, los trajes, los objetos necesarios para la representación, iluminación y efectos de sonido” (Stanislavski, 1954, p. 56).

Esta evaluación brindó a las personas parte del taller la convicción de que para tener un buen resultado en un proceso creativo es necesario abrir el espectro de los conocimientos, fortalecer la relación grupal y tener claro las motivaciones para crear.

La metodología del Taller fue acertada al buscar la independencia del grupo a la hora crear, porque este tipo de procesos son fugaces al no contar con un sustento económico, convirtiéndose en un gran esfuerzo de parte del tallerista por brindar algunas de las herramientas principales para apoyar al grupo que sí puede tener una continuidad duradera; sin embargo, no hay forma de garantizar que el grupo lo hará, porque no es posible hacer un seguimiento, así que el taller se desarrolló y queda la esperanza de que el grupo continúe el proceso creativo.

El juego como entrenamiento corporal y actoral es la herramienta base para el trabajo en el taller, debido a que el juego es un elemento versátil que permite la diversión, la desinhibición, fomenta la imaginación, desarrolla las capacidades físicas y motrices, la concentración y la interacción con el propio cuerpo y con el de los demás, es decir, con el juego se logra la utilización plena de los recursos físicos y mentales de cada participante, lo cual es indispensable porque el individuo es la materia prima del teatro. Se creó posibles situaciones alrededor de: ¿dónde ocurrió la pintura?, ¿qué ocurrió?, ¿A quién le ocurrió? ¿Quiénes son los personajes de la pintura?, preguntas que son el punto de partida para la construcción de una historia dentro la estructura, inicio, nudo y desenlace.

5.2. MARCO CONTEXTUAL

Por tanto es preciso tener un acercamiento descriptivo del contexto donde se realizará la investigación, participación y creación del presente proyecto académico, como es bien sabido este documento hace parte de un proceso de intervención social, dicho esto, el espacio que abre las puertas para la realización oportuna del proyecto es la secretaria de bienestar social del municipio de Tuluá, abarcando misión y visión, funciones públicas, estadísticas de los programas ofertados, ubicación urbana y rural del municipio de Tuluá, límites geográficos y representación cartográfica.

Misión: Promover el desarrollo de políticas públicas conforme a las problemáticas sentidas de las poblaciones vulnerables, ofreciendo servicios sociales de altacalidad que contribuyen a satisfacer las necesidades de nuestros usuarios.

Visión: La Secretaría de Bienestar Social liderará los programas que conduzcan al desarrollo equitativo en busca del mejoramiento de la calidad de vida de los grupos de las poblaciones vulnerables.

Funciones de la secretaria de Bienestar Social:

Establecer planes, programas y proyectos que amplíen la cobertura de los diferentes grupos poblacionales vulnerables.

Mejorar la eficiencia y eficacia de los programas sociales dirigidos a los grupos poblacionales vulnerables.

Gestionar recursos para la implementación de nuevos programas sociales dirigidos a los grupos poblacionales vulnerables.

Funciones del grupo de Participación e Ingreso Social:

Formular, adoptar, coordinar y ejecutar las políticas, planes generales, programas, estrategias y proyectos para la superación de la pobreza, la inclusión social, la reconciliación y la recuperación de territorios.

Adelantar los procedimientos para que se adelante los procesos de atención y reparación a víctimas de la violencia a las que se refiere el artículo 3° de la Ley 1448 de 2011. Orientar la función de planeación del Sector Administrativo de Inclusión Social y Reconciliación a su cargo.

Funciones del Grupo de Desarrollo Social

Diseñar y ejecutar las políticas de desarrollo social en concordancia con los planes de desarrollo departamental y municipal, que conduzcan al mejoramiento de la calidad de vida de los habitantes.

Ejecutar, coordinar y apoyar políticas para el diseño y desarrollo de programas preventivos y de rehabilitación en poblaciones de riesgo: mujer, niñez, adultos mayores, víctimas de la violencia, jóvenes, indígenas, población con discapacidad, que se encuentren en situación de vulnerabilidad.

Coordinar con las demás dependencias del municipio los diferentes programas dirigidos a la comunidad, y establecer los mecanismos para articularlos en la dimensión social que permita la optimización de los recursos y el máximo beneficio para el desarrollo de las comunidades y sus potencialidades.

Realizar investigaciones socioeconómicas relacionadas con las actividades laborales y económicas de la población municipal, determinando las necesidades, definiendo entre otros los ámbitos y niveles de formación más requerida y otros elementos que demande el medio laboral local.

Ubicación

La secretaria de Bienestar Social se encuentra ubicado en el Barrio Chiminangos con dirección física sobre la calle 22 con diagonal 10, dirección electrónica: bienestar@tulua.gov.co y teléfono: +57 +2 2339300 ext. 5113.⁸

Tuluá es un municipio colombiano ubicado en la región central del departamento del Valle del Cauca. Es un motor comercial, demográfico, cultural, industrial, financiero y agropecuario del centro del departamento. Posee una cámara de comercio y es el cuarto municipio más poblado del Valle del Cauca, con una población aproximada de 200 000 mil habitantes.

Su extensa área rural abarca desde la planicie del valle geográfico del río Cauca, las ondulaciones intermedias y la alta montaña perteneciente a la cordillera central. La ciudad se encuentra aproximadamente a 100 km de Cali. El río Tuluá cruza el casco urbano en sentido sur-norte.

Desde el punto de vista de las coordenadas geográficas, Tuluá se encuentra a 4° 05' de latitud norte y 76° 12' de longitud occidental. El Municipio de Tuluá está ubicado en la zona Centro del Departamento Del Valle del Cauca a 102 km. De Cali, a 172 km de Buenaventura y a 24 km de Buga. Es atravesado de sur a norte por el río Tuluá. Geográficamente el núcleo urbano se encuentra enclavado en el valle que conforman los ríos Tuluá y Morales. Pero su territorio jurisdiccional es amplio y abarca numerosos pisos térmicos.

Su influencia socioeconómica se extiende sobre las localidades vecinas de Andalucía, Bugalagrande, Bolívar, Riofrío, Roldanillo, Trujillo, Zarzal, Sevilla, Buga, San Pedro y otras cuya población total asciende aproximadamente a 600.000 habitantes según el DANE, (Proyección ajustada al censo de 2005).

⁸ Página Oficial Municipio de Tuluá. Secretaria de Bienestar Social. Disponible en: <https://www.tulua.gov.co/secretaria-bienestar-social/>

El Municipio de Tuluá ocupa un territorio de 910.55 km² (91.055 ha) de los cuales el 98,78% equivale al área rural y el 1,22% equivale al área urbana; a una altura promedio de 973 metros sobre el nivel del mar y temperatura media de 24 °C en la zona Urbana.

Este: Municipios de Sevilla y Chaparral, en el Departamento del Tolima.

Oeste: Río Cauca y Municipio de Riofrío.

Norte: Municipios de Andalucía y Bugalagrande.

Sur: Municipios de Buga y San Pedro.

Extensión total: 910.55 km²

Temperatura media: 24 a 27 °C

Extensión área urbana: 11.11 km²

Extensión área rural:

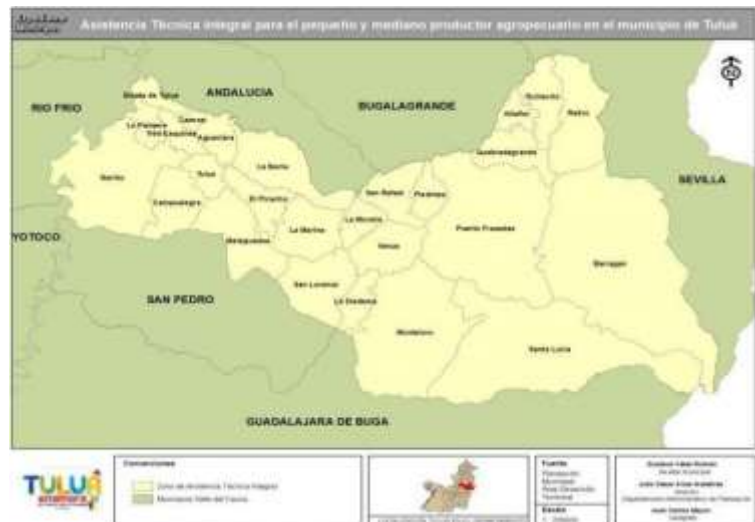
899.44 km²

Altitud del área urbana:

960 msnm

Máxima rural: 4.400 msnm

en los Páramos de Barragán y Santa Lucía.⁹



10

⁹ Live valle del cauca. Información General de Tuluá. Disponible en:

<https://www.livevalledelcauca.com/tulua/informacion-general.html>

¹⁰ Página Oficial Municipio de Tuluá. Proyecto asistencia técnica integral para el pequeño y mediano productor agropecuario en el municipio de Tuluá. Disponible en: <https://www.tulua.gov.co/proyecto-asistencia-tecnica-integral-para-el-pequeno-y-mediano-productor-agropecuario-en-el-municipio-de-tulua-4/>

5.3. MARCO TEORICO

En las discusiones realizadas durante el proceso de este proyecto para la construcción del mismo, surgieron inquietudes para las cuales no hay respuesta única. ¿Qué es lo que hacemos, teatro, arte dramático, arte teatral, o artes escénicas? ¿Se debe incluir la oratoria, el cuento, tradiciones orales, los títeres o cualquier otra forma para inventar? ¿Es una modalidad, una disciplina, una asignatura? ¿Puede ser contemplado como género literario? Sin embargo, lo que si quedo claro es que el teatro debe ser concebido como una herramienta pedagógica al servicio del desarrollo integral de las poblaciones vulnerables, en la medida en que el imaginario colectivo, es también su materia prima.

Según Hernández, Fernández y Baptista (2010): Hernández, afirma que es necesario conocer los antecedentes (estudios, investigaciones y trabajos anteriores), especialmente si uno no es experto en los temas o tema que vamos a tratar o estudiar, afirmando: conocer lo que se ha hecho con respecto a un tema ayuda a no investigar sobre algún tema que ya se haya estudiado a fondo, a estructurar más formalmente la idea de investigación, a seleccionar la perspectiva principal desde la cual se abordará la idea de investigación.

Según Tamayo (2012): Afirma todo hecho anterior a la formulación del problema que sirve para aclarar, juzgar e interpretar el problema planteado constituye los antecedentes del problema. Es así, que conocer los antecedentes del problema es importante para no replicar la investigación, es decir, que nos permitirá identificar que interrogantes ya han sido respondidas frente a un problema. En este mismo sentido, Tamayo (2012) manifiesta que con la presentación de antecedentes se busca aprovechar las teorías existentes sobre el problema con el fin de estructurar el marco metodológico.¹¹

¹¹ Marco Teórico. Marco teórico según autores. Disponible en: <https://marcoteorico.win/marco-teorico-segun-autores/>

Atendiendo a estas consideraciones se mostrará desde dos variables el proceso teórico del presente documento donde el teatro es eje articulador del mismo, adentra en lo que desde la pedagogía se puede dar como sustento a la construcción de una memoria histórica de un grupo étnico considerado como población vulnerable.

5.3.1. TEATRO

El siguiente apartado se divide en cuatro partes: En la primera parte se define el teatro desde algunos importantes autores de diferentes décadas que coinciden en el teatro como una actividad cognitiva y fundamental en el proceso de aprendizaje que permite estructurar y organizar las ideas. En la segunda parte se expone cómo se ha orientado a lo largo de la historia el proceso pedagógico de la enseñanza del teatro en poblaciones étnicas y cómo ha repercutido en su aprendizaje. En la tercera parte se hará un acercamiento sobre el teatro como eje articulador de la memoria histórica del pueblo afro inscrito al programa de bienestar social del municipio de Tuluá.

5.3.1.1. PEDAGOGÍA TEATRAL

La pedagogía teatral se puede definir como una metodología de enseñanza que utiliza el juego dramático o teatral para desarrollar aprendizajes (García Huidobro, 1996). Nace una vez concluida la Segunda Guerra Mundial, en el contexto del desastre civil que significó, especialmente para Europa el desarrollo de la guerra, ya que una vez finalizada, la debacle que deja la guerra, no sólo fue en términos materiales, sino que también se expresó en psicología infantil, de los niños (as) que vivieron la tragedia.

En este contexto, se abre la posibilidad a proponer nuevas fórmulas para superar los traumas post-guerra, pero también para abrir nuevos campos de estudio y práctica de una educación no conductista. Inmersa en esta realidad aparecen, los primeros proyectos que incluyen el uso del juego en materia educativa. El mejor ejemplo en esta materia lo representa el hecho de que la recién formada

Organización de Naciones Unidas, en 1959, reconociera como derecho fundamental de niños, el Derecho al Juego, considerándolo, fundamental para la salud, la seguridad y la educación.¹²

Es en Inglaterra, en donde las propuestas se convierten en experiencias estudiadas, en manos de Peter Slade quien realiza los primeros usos de técnicas dramáticas en relación a la evolución y aprendizaje de los niños (as), Slade ya en la década de los cincuenta defendía que “existe una Expresión Dramática Infantil que es de belleza exquisita y supone una forma superior de Arte. Debería ser reconocida, respetada y protegida” (Slade, 1954, 68. En Navarro, 2009). Le suceden las experiencias educativas desarrolladas por la profesora inglesa Dorothy Heathcote quien lleva a cabo los primeros intentos por indagar en el uso de la dramatización y el teatro en materia educativa, estas primeras experiencias se desarrollan en la década del 60, a continuación, ya en los años ochenta Gavin Bolton es capaz de proporcionar argumentos sólidos que justifican la utilización del drama como una herramienta de aprendizaje acerca de uno mismo y la sociedad (Bolton, 1984. En Navarro, 2009).

En América Latina es por medio de la experiencia desarrollada por el teatro de Augusto Boal, quien con su propuesta del Teatro del Oprimido El teatro del oprimido es un ensayo para aprender a vivir críticamente en la sociedad mediante el uso del juego teatral. El teatro para él debe humanizar a la Humanidad y, más aún, afirma que todo ser humano es teatro (Flores, 2008), esta premisa da pie a incluir en la participación dramática a todas las personas, acercando así el teatro, con sus método y experiencias a la vida común de las personas, es decir, convertirlo en una herramienta para lograr nuevos aprendizajes.

¹² El derecho al juego está reconocido en la Declaración de los Derechos del Niño adoptados por la Asamblea General de la ONU el 30 de noviembre de 1959, principio 7:” El niño deberá disfrutar plenamente de juegos y recreaciones; la sociedad y las autoridades públicas se esforzarán por promover el goce de este derecho. La Asamblea General de la O.N.U. el 30 de noviembre de 1959, principio 7: “El niño deberá disfrutar plenamente de juegos y recreaciones; la sociedad y las autoridades públicas se esforzarán por promover el goce de este derecho”.

Actualmente la pedagogía teatral se ha convertido en una propuesta metodológica que cada día se profundiza más en su saber, hoy varias universidades ofrecen magister, diplomados, curso, etc. de esta vertiente pedagógica. Es una propuesta de la cual se quiere saber y conocer.¹³

La pedagogía teatral no es teatro. El teatro como arte tiene códigos, lenguajes, estilos, recursos, requiere de habilidades y capacidades especiales. La pedagogía teatral es una pedagogía alternativa que utiliza el teatro como un medio para el logro de objetivos académicos y de formación, distintos a los objetivos que tiene este Arte Escénico. Es decir, la función del teatro es netamente metodológica y así lo postula Sandoval (2010): El teatro es un terreno que le pertenece a los actores, a los artistas y sobre ello no hay discusión. El teatro dentro de la escuela adquiere una función netamente didáctica al transformarse en una nueva metodología pedagógica al involucrarse directamente con la sala de clases y con los alumnos dentro del sistema educacional.¹⁴

5.3.1.2. EL TEATRO

“En teatro todo es oro. El silencio y la palabra. No debe existir una sola palabra que no sea absolutamente necesaria y, cuando se le dice, debe sonar en los oídos del público con todos sus timbres, tonos, maderas y metales. Su significación debe ser resonante, debe repercutir en todos los otros lenguajes del espectáculo, como cuando una piedra cae en un charco. Hay que dejar que las ondas se desplacen y que en el alma del espectador se muevan también. Un teatro donde la palabra es todo, la palabra se vuelve nada, se arrastra, se harapa, se abarata. O, por ampulosa, se vuelve adorno, ropaje y pacotilla. Un ejercicio para los actores debía ser las relaciones palabra-silencio. Un silencio de gestos y desplazamientos, de espacio y

¹³ SANDOVAL ADAN Felipe. Pedagogía Teatral una propuesta didáctica cargada de innovación. En: Programas de educación continua UCSC. 2010.

¹⁴ MACIAS FRAANCO Laura X. la pedagogía teatral en el desarrollo de habilidades socio-comunicativas. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad Ciencias y Educación. Licenciatura en Pedagogía Infantil. Bogotá D. C. 2017.

tiempo, donde cae cada palabra en el momento exacto y en el gesto preciso.”¹⁵ Lo anterior en palabras de Buenaventura, Enrique en Diario de trabajo.

El teatro, referenciado desde sus orígenes en la antigua Grecia, nace de los Comos, danzas y cantos corales con componentes religiosos, que los griegos interpretaban en honor al dios Dionisio.

Con la aparición del dialogo, el teatro adoptó dos formas de representación: la comedia y la tragedia, las cuales se imitan en la actualidad. (Motos Teruel, Navarro Amorós, Palanca Santamaría, & Tejedo Torrent, 2012)

Así, el teatro tiene sus propias prácticas y teorías, que permiten considerarlo como estrategia didáctica “tanto la didáctica como el arte teatral tienen dimensiones prácticas en las cuales se dan los encuentros entre los seres humanos a través de la comunicación”; de ahí que el teatro se utilice como estrategia para generar aprendizajes desde la reflexión, la catarsis y las diferentes sensaciones que éste genera, tanto en el actor como en el espectador.

De igual forma, el estudiante logra profundizar en el conocimiento de un área específica por medio del movimiento y el habla o en su defecto disfrutar del goce estético que produce la representación teatral, mientras fortalece su habilidad oral.

No se trata en esta investigación de establecer el teatro con el objetivo de que los estudiantes adquieran conocimientos, sino en la posibilidad de pensarlo como un espacio en el aula, para reflexionar acerca de la vida, la existencia y nuestra condición humana. (Loaiza Zuluaga, 2008, pág. 124)

No obstante, en el teatro se puede encontrar recursos que le permitan a los estudiantes apropiarse del lenguaje; en este caso la lengua materna y su oralidad; para así comunicarse con fluidez, interpretando críticamente las instancias funcionales de la comunicación oral, ya que, a través de la práctica teatral, no solo

¹⁵ BUENAVENTURA, Enrique. Diario de trabajo. Anti-intimo. 1985. Página 88.

se fortalece las estructuras y funciones de la lengua; sino que se logra un trabajo articulado con los libretos y su interpretación.

Es posible evidenciar en los diversos estudios, como el teatro mejora la entonación, el acento, el ritmo etc. Además de favorecer la inclusión de los estudiantes en las actividades del aula y su participación en las representaciones teatrales (Robles, 2009).

5.3.1.3. TEATRO Y ESCUELA: UNA MIRADA REFLEXIVA

“Hace falta en la escuela, una proxemia que ponga en contacto diferentes interlocutores en un espacio comunicativo, que active formas de intercambio cultural e intelectual así el teatro como herramienta didáctica, se ofrece como vínculo articulador de diferentes lenguajes: verbal, no verbal, prosódico, icónico, musical”; es decir que la actividad teatral enmarcada dentro de este proyecto, lo que busca es mejorar la oralidad; ya que el teatro dentro de sus posibilidades y estilos, puede ser considerado como un lenguaje que permite experimentar desde diversas perspectivas y puntos de vista, lo que sentimos y lo que queremos proyectar más allá de la representación.

Por su parte, la escuela y el teatro se enmarcan dentro de las expresiones más comunes de la vida social, ya que, con los años, la escuela influye en la sociedad y viceversa, entre tanto, el teatro en la escuela cumple diversos roles, que permiten reflexionar en torno al papel de los individuos en la sociedad.

Sin embargo, el teatro en la escuela se ha teorizado desde dos posiciones: por un lado, la cognitiva, que toma al teatro como instrumento dentro del currículo para la enseñanza de la asignatura en español; es decir, que el teatro en la escuela propicia conocimiento, saber, por eso se ha incluido como temática tanto género literario a desarrollar en los periodos académicos de clase, donde no se logra trascender en sus objetivos y finalidad estética.

Por otro lado, se encuentra la posición anti cognitivista, la cual enmarca al teatro en un espacio autónomo, transversal, enfocado hacia el desarrollo de habilidades comunicativas más que de contenidos curriculares.

Por tanto, en esta investigación el enfoque que se toma para abordar el teatro será el que corresponde al anti cognitivista, ya que el teatro será una experiencia estética, creativa, que potencie el desarrollo de la oralidad.

De ahí que el teatro pueda ser usado como metodología transversal que potencie y fortalezca, en primer lugar, la oralidad y, en otros términos, las demás habilidades relacionadas a este campo, que en este caso tendría que ver con las habilidades de escuchar, leer y escribir; convirtiéndose finalmente en una experiencia social que permite una mejor inserción del sujeto en la sociedad.

Este aspecto es el que dota al teatro de valor estético y riqueza pedagógica en el aula. Si analizamos el caso de la narración ya sea oral o escrita, podemos observar como el mensaje se queda en lo imaginario, contrario a esto, el teatro se basa en realidades concretas, así los personajes a interpretar están cargados de una realidad concreta, y es el actor quien a través de su mimesis refleja lo que piensa individualmente de esa realidad, así el teatro como experiencia lúdica, hace posible una expresión total de las potencialidades de los lenguajes verbal, no verbal, lo cual lo convierte en una experiencia estética y emocional.

Se destacan así unos elementos importantes dentro del quehacer teatral tales como: el espacio, que en teatro no es palabra, sino un lugar escénico donde se encuentran actor espectador, es decir, este espacio es mimético, ya que representa un lugar en particular, que puede ser real o imaginario; por eso la importancia de los objetos, de los accesorios, entre otros. Así, el teatro se puede entender desde diversas dimensiones, tales como realidad factible, al tiempo que puede ser una experiencia estética y creativa desde lo que el actor quiere proyectar y no reducirlo a una mera simulación.

Por su parte, el texto, se constituye en la obra a representar, además de proporcionar las palabras de los personajes; el actor, quien es el que les da vida a los personajes que se encuentran en el texto; aunque en muchas de las posibilidades que ofrece el teatro, el texto no es tan importante, dado que se representa gestualmente, la función del texto servirá como guía en la que el actor entenderá las posturas que asumirá su personaje; por su parte los actores deben contar con buena memoria, sensibilidad y una correcta dicción, elementos constituyentes de la oralidad.

De esta manera, el actor y la actriz disponen de dos únicos instrumentos para comunicarse con el público: la expresión de la voz y el movimiento de su cuerpo; aspecto dinámico del teatro, ya que dichos movimientos deben articularse con los gestos del rostro, quienes indican la intencionalidad del argumento teatral; en este caso, el movimiento es vital porque le permite al actor establecer contacto con el espectador y familiarizar a éste con la obra, el escenario etc.

En consecuencia, la fluidez verbal del actor que implica el uso de unidades léxicas y estrategias, le propiciará una buena comunicación para darse a entender. De ahí que el estudiante se pueda involucrar, no solo como hablante, sino como participante que actúa y expresa lo que habla. Finalmente, el público, es el encargado de apreciar la obra, sin cuya presencia y participación no hay teatro.

Por otro lado, el teatro como disciplina artística, se puede desarrollar a través de modalidades como las que se refiere en primer lugar a la dramaturgia, que consiste en la creación de textos de la obra, y la que hace parte del montaje y la representación escénica.

Para el desarrollo de lo propuesto, se tendrá en cuenta algunos géneros de teatro que aluden a la representación escénica propuestos por Robles, los cuales son en primera instancia el drama, género en el cual se representan acciones cotidianas de la vida por medio dialogo; la comedia que a través de un lenguaje muy coloquial, representa los diferentes problemas de la sociedad; los monólogos, como formas

narrativas que son interpretadas por un solo actor, se utilizará para que los estudiantes puedan reflejar individualmente lo que han interiorizado del teatro y de la habilidad oral; y por último la pantomima, un tipo de teatro más corporal, en donde las herramientas básicas son el cuerpo mismo, el cual a través de los gestos logra proyectar una situación específica. (Robles, 2009)

5.3.1.4. TEATRO, DIDÁCTICA Y PEDAGOGÍA

Luis Fernando Loaiza establece una relación entre teatro y educación, entendiendo en primera instancia, que la educación es un proceso por el cual se forman los seres humanos y este logra reconocer el mundo y su condición en él; así mismo los conocimientos son transmitidos a través del habla y mediante el proceso educativo se logran producir; en este sentido logra relacionarse con el teatro, el cual pensado como hecho artístico que comprende la triada: actor, espectador y acción dramática, permite entablar un vínculo entre actor-espectador, donde el actor formula perspectivas acerca de la condición humana y la realidad, a fin que el espectador genere sus propias reflexiones; de manera que se pueda generar una catarsis en el público; entendiendo la catarsis dentro de la tragedia griega, como la posibilidad que tiene dicho público de reflejarse en los problemas y dificultades por los que pasan los personajes, con el fin de tomar ejemplo y no hacer lo mismo; de esta manera el espectador genera reflexiones sobre sí mismo, de acuerdo a lo que se proyecta en la obra.

Así pues, el teatro permite a través de sus propias prácticas y teorías girar en torno a esta función; tal como se ha venido desarrollando en párrafos anteriores, la importancia del teatro con sus múltiples elementos y formas artísticas y discursivas, estriba en las posibilidades de aprendizaje que este puede generar como estrategia didáctica.

Por otra parte, la didáctica como disciplina que busca regular muchos de los aprendizajes que se desarrollan en el aula, va más allá de metodologías y estrategias, que con el tiempo logran convertirse en recetas mágicas para resolver

problemas de aprendizaje en el aula; así la didáctica como el teatro tienen dimensiones prácticas en las cuales los seres humanos logran encontrarse a través de la comunicación y la expresión; por consiguiente los docentes del área de teatro, por medio de la didáctica construyen ambientes de aprendizajes para los estudiantes, a la vez que generan estrategias de enseñanza fundamentadas en el teatro; es decir, que la didáctica permite enfocar el teatro dentro de una experiencia significativa en el aula que genera aprendizaje, de manera que lo pueda regular, constatar, verificar y evaluar dentro de la pedagogía como proceso, ya que finalmente el trabajo teatral es un proceso en sí mismo.

Por su parte, la pedagogía como campo discursivo que se construye con las reflexiones acerca de la formación del ser humano y sobre lo que puede llegar ser, permite repensar los procesos educativos a través de las vivencias formativas, es decir, que la pedagogía es proposicional, no tiene prácticas propias y fundamenta su discurso en los aprendizajes que se generan de las experiencias formativas del ser humano; la cual tiene como propósito mejorar dicha formación. (Loaiza Zuluaga, 2008, pág. 123) Así la pedagogía, se nutre de la experiencia del teatro como estrategia didáctica, para propiciar reflexiones y teorías en torno a la viabilidad de vincular el teatro a los procesos de aprendizaje.

Por tanto, se podría decir que el teatro con todas sus implicaciones pedagógicas, va configurando en todo su proceso unas didácticas, las cuales son tenidas en cuenta en la praxis educativa, donde sus resultados son analizados y reflexionados por la pedagogía, quien se encargará de teorizar dichas prácticas.¹⁶

5.3.1.5. PROCESO PEDAGÓGICO DE LA ENSEÑANZA DEL TEATRO

Sandra Raggio (2004), expresa que la escuela es un espacio público que permite la construcción de memoria, donde es importante “fortalecer a la escuela como la

¹⁶ NAVARRO G. Alina. El teatro como estrategia didáctica para fortalecer la oralidad en estudiantes de 5° de la Institución Educativa Santo Cristo sede Marco Fidel Suarez. Universidad de Antioquia seccional Bajo Cauca. Facultad de Educación. Cauca. 2013

institución donde pueden encontrarse las distintas generaciones para construir la memoria colectiva y garantizar su transmisión a las generaciones futuras” (p.16). Por este motivo considero que la escuela es un lugar de encuentro intergeneracional lo que indica que las viejas generaciones no solo son las dueñas de la experiencia pasada, sino que también esta experiencia les pertenece a las nuevas generaciones ya que éstas pueden encontrar en ellas la forma de re significar y de introducir nuevos relatos, que no solo se constituyen en lo que se presenta como la “historia oficial”.

Este eje se refiere al trabajo de Motos Tomás (2009) que se titula: “El teatro en la educación secundaria, fundamentos y retos”. El autor manifiesta que el teatro al ser un lenguaje total, permite en la educación, la integración de los contenidos y experiencias curriculares, es por esta razón que divide su trabajo en algunos retos fundamentales, el primero es la inserción del teatro en el currículum de la educación básica, el segundo, consiste en definir las competencias en educación teatral, el tercero se basa en la formación del profesorado como artista, pedagogo y mediador, y el cuarto indica algunos elementos necesarios para eliminar las barreras de acceso de los adolescentes y jóvenes al teatro (Motos,2009).

Hay que mencionar además, que el autor inicia diciendo en su investigación que dentro de las materias que permiten generar nuevos ambientes de aprendizaje está el teatro; así sugiere que éste recibe varias denominaciones en el terreno de la educación como: Arte dramático, dramatización, expresión dramática, drama, donde el teatro ha sido utilizado en la enseñanza desde tres enfoques: como herramienta didáctica para alcanzar los objetivos de otras materias, como materia o asignatura y como espectáculo- producto artístico (Motos,2009).

5.3.1.6. EL TEATRO COMO EJE ARTICULADOR

En primer lugar, encuentro el trabajo de maestría de Rocha Daniel (2014), titulado “Teatro Foro: Práctica Pedagógica alternativa para la formación en ciudadanía y democracia en la Educación Media” en esta investigación el autor asume como

herramienta pedagógica al Teatro Foro¹⁷, para promover la acción ciudadana y destacar su papel en la construcción de la sociedad ya que considera fundamental la forma en que la educación pública aborda el aprendizaje para la ciudadanía y la democracia. Centra su análisis en dos estudios de caso, el primero hace referencia al proyecto de fortalecimiento de formación para la ciudadanía, liderado por el Ministerio de Educación Nacional de Colombia en el año 2012 en cinco municipios del país y el segundo caso se refiere a las sesiones de Teatro Foro desarrolladas en el año 2007, en el marco de las elecciones a la Personería Estudiantil en el cual participan los candidatos de colegios públicos y privados de la ciudad de Bogotá a partir del ejercicio de obras teatrales.

En la investigación se recalca que las prácticas educativas tradicionales no permiten generar un espacio de autorregulación y de argumentación de conceptos, por esta razón el autor destaca el trabajo de algunas entidades educativas y la aplicación de sus estrategias para fortalecer la ciudadanía, entre ellos la estrategia del Foro Educativo Nacional, 2012, “Formación para la ciudadanía compromiso de todos”. Por consiguiente, orienta su trabajo formulando el siguiente interrogante: ¿Puede el Teatro Foro ser una práctica pedagógica alternativa para la formación en ciudadanía y la democracia en la Educación Media en Colombia? Entre las categorías de análisis que utiliza se encuentra: 1) participación, 2) formación para la ciudadanía democrática 3) arte participativo y su interacción con la política. En relación con la reflexión que aquí nos ocupa, quiero hacer énfasis en la tercera categoría, pues el autor señala que se necesita de otras metodologías como las artes las cuales considera “herramientas para crear capacidades, no solo de resolución de conflictos, sino un espacio que permite abrir nuevos canales de reconfiguración curricular” (Rocha, D, 2014, p.33). El autor hace además una revisión de la historia

¹⁷ El autor menciona que el Teatro Foro es una técnica de empoderamiento social centrada en tres aspectos fundamentales: Osmosis, metaxis e inducción analógica, sin embargo, quiero señalar que el Teatro Foro adquiere una significación mayor en la búsqueda de alternativas del conflicto, tal como se evidencia en las etapas que guían su desarrollo, para más información de estas etapas ver: Teatro Foro: práctica pedagógica alternativa para la formación en ciudadanía y democracia en la educación media, Disponible en: <http://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/13458> .

del teatro, como estrategia de poder, y la función que éste realiza en la sociedad contemporánea, describe algunas experiencias teatrales significativas en la participación política, entre ellas la de Brasil destacando la propuesta del Teatro Legislativo, también la de Perú con el teatro Yuyuskani, y en Colombia, en el marco descriptivo de experiencias el Teatro Foro y sus funciones sociopolíticas.

En segundo lugar, se encuentra, el trabajo de Echeverría Marina (2012) titulado “Prácticas de resistencia y construcción de ciudadanía en Tumaco: Estudio de caso del proyecto Educativo Teatro por la Paz desde los marcos de acción colectiva”. El propósito de la investigación es evidenciar cómo el teatro permite la lucha de jóvenes y mujeres que se resisten a la impunidad a la injusticia, y cómo éstos encuentran en el teatro ese espacio para la formación ciudadana, el empoderamiento y la proyección política. A su vez la autora menciona que la investigación presenta el estudio de caso de tres grupos teatrales (Araña, Ciempiés y Tumatai) quienes conforman el proyecto educativo “Teatro por la Paz” en el municipio de Tumaco. Este proyecto es impulsado por la Diócesis de Tumaco y liderado por la Pastoral Social y el Servicio Civil por la Paz de la Asociación de Cooperación para el Desarrollo (AGEH) de Alemania y “promueve la conformación de grupos parroquiales teatrales integrados por mujeres y jóvenes” (Echeverría, M,2012, p.9).

La autora manifiesta que teniendo en cuenta que el sujeto es creador de la acción dramática, este proyecto trabaja con ejercicios del Teatro del Oprimido, el cual posee unas características sociales, culturales, pedagógicas, y terapéuticas y tiene el componente de transformación del público en protagonista (Echeverría.2012). Los grupos teatrales son creados en barrios que presentan índices de violencia y desplazamiento y tienen una trayectoria de tres años, lo que les ha permitido, según la autora, la consolidación de una acción colectiva, y una visión crítica de lo que está sucediendo en la región.

El teatro en esencia da pautas para aceptar lo que somos, para reconocer lo que fuimos y lo que queremos ser, es un grito de resistencia frente a la concentración de los modelos, es una negación y una alteración de la realidad, pero el teatro también es una herramienta que permite acabar con los egos, es un espejo del grito desesperado de las voces silenciadas y por ello transforma y se levanta y propone, el teatro como dice Enrique Buenaventura es “una interminable labor” de la búsqueda del equilibrio entre el silencio y la palabra, permitiendo que los momentos sean oro, compuestos por gestos, timbres y saltos, generando impulsos y brincos desde la herida hasta la sanación mental, física y espiritual, es pues el teatro, así como todas las artes, una herramienta para la resiliencia, la justicia, la conservación y el fomento del patrimonio cultural.

5.3.2. MEMORIA HISTÓRICA

Pensar en la articulación de propuestas artísticas como el teatro del conflicto para exponer el rostro de la violencia colombiana ha sido una preocupación reciente para quienes allí trabajan. Sin duda el arte, que en este caso “el teatro” es un vehículo y un elemento transformador que da cuenta de la guerra que desangra a nuestra población, que enmudece las voces de los pueblos, de la cultura que no es más que la resistencia milenaria de costumbres cotidianas, dialectos, bailes y creencias ancestrales.

Por tal motivo se hará un recuento de trabajos o investigaciones que se han pensado la relación entre el teatro y la memoria colombiana, los temas que se abordarán serán las Representaciones de las víctimas y los victimarios en el conflicto armado colombiano a partir del teatro, la memoria para combatir el olvido-piezas teatrales como vehículo de reparación simbólica, y finalmente, el teatro comoreparador de la memoria y la memoria como un recurso para el restablecimiento de la dignidad de los pueblos.

5.3.2.1. REPRESENTACIONES DE LAS VÍCTIMAS Y LOS VICTIMARIOS EN EL CONFLICTO ARMADO COLOMBIANO A PARTIR DEL TEATRO

La investigación realizada por el Ministerio de Cultura “Luchando contra el olvido: investigación sobre la dramaturgia del conflicto” en sus dos ejemplares, el primero desarrollado en el año 2012 y el segundo en el 2013 trabaja el tema de las representaciones a partir de unas piezas teatrales específicas en las cuales se menciona cómo son presentados aquellos personajes que representan a las víctimas y a los victimarios. Según esta investigación son personajes quienes debido a la violencia que padece la sociedad colombiana, en algunos casos terminan por asumir una doble condición: son al tiempo víctimas y victimarios, de ahí que:

En la cadena de acciones violentas en donde las víctimas algunas veces por razones comprensibles, otras mucho menos, se convierten en victimarios y estos en aquellos, según los siniestros movimientos en los que la barbarie conduce a uno u otro lado de los bandos del conflicto. (Ministerio de cultura, 2012, p. 54).

De donde resulta que las víctimas son objeto de violencia y por ende deben ser reparadas y visibilizadas en escena, mientras que el victimario como personaje siniestro representan una regresión al estado animal, son personajes ausentes en la escena o presentados en forma de fantoches (Ministerio de cultura, 2012).

5.3.2.2. LA MEMORIA PARA COMBATIR EL OLVIDO- PIEZAS TEATRALES COMO VEHÍCULO DE REPARACIÓN SIMBÓLICA

La investigación sobre la dramaturgia del conflicto se da a la tarea de seleccionar unas obras específicas que permiten visibilizar las atrocidades que ha dejado el conflicto armado interno colombiano. “Luchando contra el olvido “quiere hacer un llamado a preservar la memoria, y por ello fija su atención en lo que establece la Ley de víctimas y Restitución de Tierras, Ley 1448 de 2011, (Ministerio de cultura, 2012) por esta razón la investigación muestra a través de unas piezas teatrales una

posible reparación simbólica a las víctimas. Por lo tanto, el teatro se presenta como en un vehículo que reconstruye y que se resiste a olvidar a las víctimas del conflicto armado. Por otra parte, la investigación establece una caracterización específica, para clasificar las piezas teatrales, así enuncia, “obras que tratan de hechos políticos violentos, obras acerca del narcotráfico y el sicariato asociados al paramilitarismo y obras que hablan de las representaciones que vinculan las migraciones y el desplazamiento” (Ministerio de cultura, 2012, p.40).

A su vez, la investigación establece un conjunto de estructuras dramáticas para analizar las piezas teatrales¹⁸. Por consiguiente las piezas teatrales reflexionan acerca del daño directo generado a las víctimas, a causa de la guerra, razón por la cual se infiere que la investigación asume que el deber de la memoria corresponde a transmitir lo sucedido a futuras generaciones. En este eje temático se encuentra también el trabajo realizado por Viviana Andrea Bernal y Diana Lucía Reyes, de la Universidad Pedagógica Nacional, de la facultad de Bellas Artes en la investigación titulada “el teatro como vehículo en el proceso de reparación simbólica de las víctimas del conflicto armado en Colombia- Homo sacer- Kilele.” En este trabajo se realiza, en primer lugar, una contextualización histórica – política de Colombia. En segunda medida se indaga acerca del diseño de políticas de reparación para las víctimas en el caso sudafricano, guatemalteco, peruano, chileno, y colombiano. Luego resaltan el quehacer del teatro en un contexto de violencia y trabajan con dos obras claves: “Homo sacer, la resistencia de un soplo”, y “Kilele, una epopeya artesanal”, y emprenden el análisis de cada una de ellas. Tras el análisis la investigación manifiesta que el espacio teatral se convierte en un espacio de homenaje y de reconocimiento público, pues al abordar la memoria de los hechos violentos ocurridos en el país se pueden dignificar y reparar a las víctimas (Bernal y Reyes, 2011). Por esta razón el teatro al mantener en la memoria histórica de la

¹⁸ En la investigación estas estructuras dramáticas son establecidas en relación a la comunicación de los artistas con el público donde predomina la relación con el otro. En cuanto a la estructuración dramática de las piezas teatrales se evidencia la fragmentación de las obras y frente a la escritura de las mismas, es importante tener en cuenta el diálogo.

nación-los hechos ocurridos-contribuye al proceso de dignificación y también a la negación del olvido.

5.3.2.3. EL TEATRO COMO REPARADOR DE LA MEMORIA Y LA MEMORIA COMO UN RECURSO PARA EL RESTABLECIMIENTO DE LA DIGNIDAD DE LOS PUEBLOS.

En la investigación de Carolina García Contreras, 2011, "Teatro híbrido, representaciones contemporáneas de violencia, muerte y dignidad en el teatro colombiano", se plantea un cruce dialógico entre la antropología y el teatro, para entender fenómenos vinculados con la violencia, por medio del análisis de la representación que se crea respecto a ésta en un grupo de teatro contemporáneo. Expone de manera clara los orígenes del teatro desde la perspectiva antropológica cuyo vínculo estaría dado por el ritual; así, toma del teatro sus metáforas y elementos para hacer una reflexión sobre los procesos culturales y sociales, planteándose la pregunta: ¿cómo transcurre el proceso de creación, puesta en escena y representación contemporánea de la violencia, muerte y dignidad, al interior de un grupo de teatro colombiano? La autora realiza una contextualización del grupo de Teatro Varasanta, con quien lleva a cabo el trabajo de campo de la investigación durante el año 2009 y el 2010. Luego se remite específicamente a trabajar los hechos de Bojayá del 02 de mayo de 2002 que inspiraron la obra "Kilele, una epopeya artesanal", tratando algunos elementos de la cultura afro chocona. (García, 2011). Teniendo en cuenta esto, la autora hace un recorrido por la historia del teatro Varasanta, su cotidianidad como grupo, sus apuestas políticamente híbridas y estéticas, además se interesa por el proceso de escritura y gestación del texto de la obra y su análisis desde unos referentes vivos hechos personajes, la concepción de tiempo y espacio. También se describe el proceso creativo de la obra Kilele, en el que el cuerpo y el entrenamiento físico son elementos centrales, se aborda el tema de la muerte desde la cultura afro chocona y sus rituales a partir de la puesta en escena, los distintos dispositivos escénicos referentes al vestuario utilizado, la música, los objetos que encierra lo simbólico y lo espiritual; y cuándo es

puesta la obra en escena, su relación con el público donde prevalece un proceso de catarsis y de identificación.

Cabe resaltar que en el análisis se hace una descripción de la obra que aporta a mi propia preocupación investigativa, ya que analicé la misma obra. “Kilele una epopeya artesanal” Así en la investigación de Carolina García, se evidencia que la categoría de víctima se les atribuye a aquellos sobrevivientes de la masacre, a quienes considera son las personas inocentes que aun hoy no pueden olvidar lo que sucedió y por ello son resaltadas como aquellos héroes que siguen luchando por la memoria de sus familias de su pueblo y de su dignidad. Hay una representación de esa mujer sola que se convierte en símbolo de incertidumbre y de espera, y por su parte en la investigación son nombrados los victimarios como la trinidad maldita, o frutas dañadas, que cometieron la masacre o no hicieron nada para evitarla (García, 2011). En la investigación el teatro surge como representación escénica que permite reflexionar y dar una nueva interpretación a diversos hechos que a mi parecer aún continúan impunes:

La cultura misma es retroalimentada y la historia abre la posibilidad de contar con otras palabras cómo fueron los hechos, de traer al presente ciertas memorias que no se encuentran consignadas en los libros de historia que los niños y las niñas leen hoy. El teatro, entonces, se piensa aquí como un mecanismo en donde la cultura de un pueblo subalternado, como el afrodescendiente, se perpetúa y legitima por medio del arte autor. (García, 2011, p.337).

La autora en su investigación está de acuerdo con algunas ideas de Jesús Matin Barbero, quien señala que las tareas que debería emprender la memoria tales como comprender la densidad simbólica de nuestros olvidos. García (2011) expresa que:

El tema de la memoria fue central y recurrente. No solo fue usado como un tema de “provocación” para que la creación alzara su vuelo, sino que fue importante para encontrar el sentido mismo de la obra, para reelaborar, representar y renombrar un hecho de violencia sin precedentes en la historia (p.344).

La memoria histórica busca entregar no solo un relato de un acontecimiento, sino que también busca expandir las brechas de las dos caras de la moneda, la historia contada en los textos y la contada por quienes fueron partícipes de esos momentos, que hoy son tal vez conocidos como “hechos históricos”, la memoria histórica pretende también legitimar los procesos resilientes de los pueblos que han permitido la composición cultural, que es completamente diferente a un estado económico pero que si hace una participación política en un estado de derecho fortaleciendo así las distinción de los territorios e incrementando y promoviendo elreconocimiento del patrimonio a nivel nacional e internacional, esto finalmente desde su acción política permitirá generar nuevas leyes y ordenanzas para el cuidado y el sostenimiento de una cultura que en este caso es ancestral.

5.4. MARCO CONCEPTUAL

5.4.1. TEATRO

Hay mil maneras de definir el teatro, por ejemplo, Lope de Vega, para quien el teatro es: un tablado, dos seres humanos y una pasión. Esta concepción del teatro no menciona decorados, ni el recinto teatral, ni el texto, menciona al ser humano, sus pasiones y el tablado o escenario que tiene la función de crear una separación entre el espacio del actor (quien actúa) y del espectador (quien observa). El actor es el elemento esencial del drama porque la materia del teatro es la gente y su núcleo: el conflicto. Konstantín Stanislavski sostiene: “El teatro, sin duda, es creado por fuerzas humanas y refleja fuerzas humanas a través de sí mismo”. Peter Brook comienza su libro “El espacio Vacío”, diciendo: “Un hombre cruza el escenario mientras otro lo mira y eso es teatro”. El teatro requiere del ser humano, un actor vivo que habla y actúa al calor del público.

Jerzy Grotowsky intenta responder a la pregunta: ¿Qué es el teatro? Para ello elimina todo lo que él considera superfluo: vestuario, escenografía, sonido, texto y afirma que el teatro: *“no puede existir sin la relación actor-espectador en la que se*

*establece la comunión perceptual, directa y viva*¹⁹. Grotowsky define su teatro como: “Teatro pobre”, un teatro que se vale exclusivamente del actor, de su cuerpo y su oficio, dice: “*el teatro es un acto engendrado por reacciones humanas e impulsos, por contactos entre la gente.*”²⁰

El actor es alguien que se transforma para hacerse real en un mundo de ficción y el público asume esta convención que le será propuesta al levantarse el telón: “El encanto de la metamorfosis es condición previa de todo arte dramático”, escribe Nietzsche en “El origen de la tragedia”. El actor presta su latir, su cuerpo, su voz, sus sentimientos para resucitar cada vez, ese diálogo de tensiones e intensidad que requiere su trabajo. El público mira y ve lo que ha venido a ver, puede reconocer a Ofelia porque está en el teatro para verla, si encontrara por la calle la misma muchacha algo trastornada con flores en el pelo no vería a Ofelia... ésta es la magia del teatro.

Ese arte que no fue hecho para ser arte (Barba, 2009), que no tiene una preocupación vital por alcanzar una forma que lo defina, por más que se quiera englobar en un formato, forma, técnica de hacer, es un arte viejo, primitivo, arcaico, que se desvive por desaparecer. Quizá esa es la razón de ser del teatro. Arte que se queda al margen y es excluido del espectáculo principal de estos tiempos, aquel espectáculo que a la par de reproducible es imagen reproducida. Pero excluido también por su peligrosidad, porque se esconde bajo la apariencia de un pasatiempo (Barba, 2009), y bajo esta se esconde algo mucho más profundo que sacude, fortifica y algunas veces transforma nuestra conciencia y «nos sumerge en una condición gobernada por otros valores» (p. 8). El teatro es, quizá, la disciplina artística que crea un laberinto al intentar ser definida; asimismo, es de todas las artes la que ha encontrado mayor complejidad al pretender acoplarse a los discursos del arte moderno para poder hablar de él como obra de arte. Hacemos referencia a un pensamiento que, a través de una técnica y de manera sincera y

¹⁹ GROTOWSKI, J. “Hacia un teatro pobre”. Editorial Siglo veintiuno. 1974

²⁰ GROTOWSKI, J. “Hacia un teatro pobre”. Editorial Siglo veintiuno. 1974.

consiente, es trabajado con el fin de ser llevado a escena o con la finalidad de serlo, de ser arte.

El teatro, como arte, «es capaz de crear emociones a partir de artificios» (Gené, 2010, p. 3). Como bien lo menciona Sabina Berman (2011), en una entrevista realizada por Antonio Castro, «Uno no va al teatro para que le confirmen lo que ya sabe. Vas para deslumbrarte. Y uso esa palabra lujosa porque el teatro debe provocar emociones lujosas» (p. 8). Con «emociones lujosas», Berman hace referencia a que el teatro debe abrir expectativas estéticas en el espectador, debe de sortear la formación tradicional que amodorra la mente para que el espectador trascienda a través de la escena. El teatro como arte es efímero, pues no existe el objeto que trascienda la representación como muestra palpable. El teatro está sujeto, como arte, al presente: condenado a su «muerte» para existir. Si el teatro como objeto perdurara, esto equivaldría a su extinción y muerte.

Al hacer alusión al concepto «teatro» se encuentran diferentes posturas, y una de ellas es referirse a él como si fuese literatura, con la cual poco tiene que ver (Castagnino, 1967), lo que ha conducido a erróneos enfoques como «el de explicar el teatro únicamente desde el texto; y el de comentar ese texto como cualquier otro objeto literario, sin advertir [...] lo que podríamos denominar su lenguaje proyectado hacia la escena» (Duvignaud, 1980, p. 15 citado por Vallejo Aristizábal, 2003, p. 16).

Pero la obra de teatro, a pesar de su referente literario, es siempre un hecho vivo, lo cual, según Domingo Adame (2005), es núcleo de un problema en el interior de él como discurso.

Buenaventura, en una conferencia que dio en 1987 sobre teatro y literatura en la Universidad de Cornell, mencionó que “El teatro es una relación efímera entre actor y espectador, a través de una estructura espacio-temporal, compuesta de varios lenguajes y ensayada generalmente por los primeros y representada ante los segundos. El texto literario es uno de los lenguajes del teatro, pero no es, como suele creerse dentro de una tradición, ni el lenguaje fundamental, ni mucho menos

el que otorga sentido a los otros. La tradición a la que me refiero no se remonta más allá del siglo XIX. Fue en este siglo cuando se dio la pelea sobre la supremacía del texto literario sobre otros lenguajes” (Citado por Rizk, 1991, p. 215)

Buenaventura, en una conferencia que dio en 1987 sobre teatro y literatura en la Universidad de Cornell, mencionó que “El teatro es una relación efímera entre actor y espectador, a través de una estructura espacio-temporal, compuesta de varios lenguajes y ensayada generalmente por los primeros y representada ante los segundos. El texto literario es uno de los lenguajes del teatro, pero no es, como suele creerse dentro de una tradición, ni el lenguaje fundamental, ni mucho menos el que otorga sentido a los otros. La tradición a la que me refiero no se remonta más allá del siglo XIX. Fue en este siglo cuando se dio la pelea sobre la supremacía del texto literario sobre otros lenguajes” Citado por Rizk.²¹

5.4.2. ESCENARIO

Los elementos del teatro principales son los actores, el texto o guion, la audiencia, vestuario, maquillaje, escenografía, iluminación, sonido y director. Cada uno de ellos tiene unas características y funciones dentro de las obras teatrales.

Es el espacio escénico para los actores o intérpretes y el punto focal para el público. El escenario puede consistir en una plataforma (a menudo elevada) o en varias. En algunos casos, pueden ser temporales o ajustables, pero en los teatros y en otros edificios de este tipo, el escenario suele ser un elemento estable y permanente.

El espacio escénico puede utilizarse de una manera más o menos clásica o innovadora, y entendido como espacio artístico (término que comparte con otras artes) puede referirse a un término propio del arte de vanguardia que supera en

²¹ Mendoza Zazueta, Juan Enrique. Sobre teatro y lo indefinible: Una perspectiva sobre la des-limitación del teatro. RICSH Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas, Centro de Estudios e Investigaciones para el Desarrollo Docente A.C. vol. 6, núm. 12, julio-diciembre, 2017.

dimensiones físicas y conceptuales al escenario tradicional, vulnerando el principio clásico de separación con el público o cuarta pared.

Al comienzo de la historia del teatro, los escenarios a menudo eran simplemente áreas elegidas para interpretaciones dentro de un pueblo. Como el teatro deriva de los ritos y ceremonias religiosas, estas áreas tuvieron especial significación para la tribu.

Los primeros escenarios elaborados fueron los de la Antigua Grecia donde los escenarios eran originalmente suelos que se desarrollaron hasta grandes anfiteatros al aire libre con escenarios permanentes. El mismo tipo de teatros fue adoptado por los romanos que los difundieron por toda Europa.

Pequeños escenarios portátiles eran normales en la Edad Media y se usaban para interpretar misterios y milagros en las catedrales, así como al aire libre en los pueblos. Escenarios parecidos fueron usados por la Comedia del arte en Italia y se difundieron por todo el continente en los siglos posteriores.

Hay cuatro tipos de escenarios que varían en cuanto a su uso y en relación con el público.

La forma más común en Occidente es el escenario tipo proscenio. En este tipo, el público se localiza a un lado del escenario con el resto de los lados ocultos y utilizados por los intérpretes y los técnicos.

Los escenarios centrales son similares al tipo proscenio, pero con una plataforma o área de interpretación que se extiende hacia el público de manera que éste se sitúa en tres lados.

En un teatro redondo, el público se localiza en los cuatro lados del escenario.

Un cuarto tipo de escenario es aquél que se construye específicamente para una representación o que involucra un espacio preexistente y adaptado como escenario.

Teatro físico: Es la construcción o divisiones del lugar donde se presenta una obra de teatro y tiene dos partes fundamentales que son sala o escenario.

Sala: Es el espacio físico donde se encuentran las butacas o asientos, generalmente es la mayor parte del teatro físico. Se divide a su vez en:

Butacas: son los asientos para el espectador o público que asiste a una obra.

Pasillos: espacio entre unas filas de butacas a otras, pueden ver dos o tres pasillos.

Orquesta: parte que divide la sala del escenario, o sea las butacas del proscenio.

Escenario: Parte física del teatro donde se desarrolla toda la parte técnica de una obra, se divide en camerino, pasillo y escena: Aunque su aspecto ha variado considerablemente a lo largo de la historia, tradicionalmente se ha dividido en tres tipologías: de proscenio, de corbata y circular o arena.

Camerino: Es la parte donde permanece los actores, el maquillista, el director de escenas antes de salir a escena, el cual se compone a su vez en: vestidor, baño, bastidores, tramoyista y área de maquillaje.

Escena: Es el espacio visible del escenario, la cual se divide en seis partes arriba, centro y abajo estas a su vez en derecha, centro e izquierda y la parte frontal se le llama primer plano no importando la posición. En esta parte es donde se colocan las luces y otros elementos importantes para que se realice una obra y está dividido en la siguiente forma:

Foro: Es el fondo del escenario donde se coloca el Ciclorama que es la pintura o telón que decora la ambientación de una obra.

Foso del escenario: Es la parte de abajo del escenario que se utiliza para guardar cierta tramoya o parte de la utilería, se entra por una tapa que se le hace al escenario, aquí se coloca también el Apuntador.

Proscenio: Es el borde del escenario donde se colocan las luces llamada Batería.

Bambalinas: Es una especie de telón que cuelga horizontalmente desde el techo de la escena.

Laterales: Son los bordes del escenario donde se colocan las luces llamada Candilejas, que sirven al igual que las baterías para iluminar el escenario, pero de una forma vertical. Detrás de los Laterales generalmente se colocan el luminotécnico y el musicalizador.

Pasillo: Es el corredero o pasador de los actores y actrices en un cambio de escena, también es utilizado en cierta manera para guardar utilería o Tramoya que son las partes de la escenografía.

Spot: Es un reflector destinado a iluminar a un actor o actriz específico.²²

5.4.3. MEMORIA HISTÓRICA

Memoria histórica es un concepto ideológico e historiográfico de desarrollo relativamente reciente, que puede atribuirse en su formulación más común a Pierre Nora,²³ y que viene a designar el esfuerzo consciente de los grupos humanos por encontrar su pasado, sea este real o imaginado, valorándolo y tratándolo con especial respeto. Puede atribuírsele memoria física como un monumento, una estatua entre otras representaciones físicas del pasado. Conceptos confluyentes son el de memoria colectiva, el de política de la memoria (*politics of memory*) o política de la historia (*Geschichtspolitik*).²⁴ Las formulaciones y definiciones

²² EcuRed. Escenario. Consultado 28/04/2020 6:53 am Disponible en: <https://www.ecured.cu/Escenario>

²³ NORA, Pierre (dir.) (1984–1993), *Les lieux de mémoire* (Los lugares de la memoria), París, Gallimard. Puede atribuírsele memoria física como un monumento, una estatua entre otras representaciones físicas del pasado. Una elogiosa presentación se define a esta obra colectiva, realizada por una centena de «eminentes especialistas franceses» (Maurice Agulhon, Jacques Le Goff, René Rémond, Mona Ozouf, Marc Fumaroli) en torno al bicentenario de la Revolución francesa, como «Monumento erigido en memoria de Francia, inventario de los lugares de elección donde se ha encarnado» y «un tríptico abierto sobre la República, la Nación y Francia».

²⁴ The Politics of Memory by Laura Nasrallah. Harvard Divinity Bulletin Autumn 2005 (Vol. 33, No. 2). Fuente citada en: Politics of memory. Aleida Assmann: *Der Lange Schatten der Vergangenheit*. Erinnerungskultur und

pueden ser muy distintas, como la planteada por Maurice Halbwachs en su obra póstuma “La memoria colectiva”, en donde la define como la memoria de acontecimientos no vividos directamente, sino transmitidos por otros medios, un registro intermedio entre la memoria viva y las esquematizaciones de la disciplina histórica.²⁵

5.4.4. MEMORIA

La memoria es la facultad de recordar lo que hemos hecho o lo que otros han hecho. Por su parte, la verdad se comprendería como la correspondencia de lo que recordamos con lo que pasó, en un tiempo y lugar determinados. Pero esta situación que parece sencilla de entender es mucho más compleja de lo que se piensa a primera vista. Su complejidad radica en al menos dos aspectos: el carácter subjetivo de la verdad y la memoria, y el problema del olvido.²⁶

La exigencia de la memoria no es precisamente que sus hechos sean meros correlatos de la verdad, sino más bien que cada individuo se define en su memoria; es decir, somos una recopilación de hechos y recuerdos que se entremezclan con lo que queremos ser o quisimos ser.²⁷ Esto implica reconocer que la memoria no es una radiografía objetiva o descriptiva de hechos sucedidos a los seres humanos, sino en realidad la compilación de sentimientos y saberes sobre nuestra percepción de lo que hemos hecho y otros han hecho

Geschichtspolitik (= Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung 633). Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn 2007, ISBN 978-389331-787-5 Fuente citada en de: Geschichtspolitik

²⁵ HALBWACHS, Maurice. Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza, ed. La memoria colectiva. 2005 (1950). ISBN 9788477337157.

²⁶ Como veremos en diversos lugares del texto, existe una estrecha relación entre identidad y memoria, lo que realza el papel de la memoria más allá de su aspecto conmemorativo.

²⁷ Se establece entonces una diferencia notable entre historiografía y memoria, pues la memoria no responde necesariamente a la historiografía. El tema se desarrollará más adelante, pero la obra de Ricoeur (2008), justamente, intenta deslindar estos campos conceptuales.

Como hilo conductor de la historia humana, la memoria permite crear identidades que son primordiales para evaluar las acciones y proyectar el futuro, así lo indica José María Ruiz-Vargas (2008: 65):

Contar a otros nuestro pasado, y contárnoslo a nosotros mismos, cumple tres funciones básicas: 1) Comprendernos a nosotros mismos: lo que supone la construcción de un yo individual (el núcleo de la identidad personal) y el mantenimiento de su integridad y continuidad a lo largo de la vida. De ahí que se hable de una función relativa al yo. 2) Generar o provocar la empatía, en nosotros y en los que escuchan nuestra historia; por lo que se habla de una función social o comunicativa; y 3) Planificar nuestra conducta presente y futura; lo que apunta a una función directiva.

De esta forma, el concepto clásico de la verdad se torna difuso, pues no es una variable de un sistema binario simple, verdad/falsedad, sino el reconocimiento de la memoria del individuo o del colectivo en un relato particular, que permite, a su vez, el reconocimiento de las diferencias entre individuos y colectivos. La verdad, vista así, es en realidad una amalgama de posibilidades funcionales a la memoria, sobre todo del colectivo, pues en últimas, la verdad es el consenso de las memorias de los individuos, la identificación de estos con una forma de expresar y sentir un conjunto de acontecimientos.

El lenguaje es el centro de la memoria y la verdad; es la herramienta con la cual es posible la reconstrucción de cada proceso de los recuerdos; por lo tanto, se comprende que todo lo que diga el lenguaje en sus múltiples formas es una etapa de un rompecabezas humano. De esta forma, se puede hacer memoria y “decir la verdad” de muchas maneras, de forma escrita, oral, artística o plásticamente, no diciendo cosas, resaltando hechos o personas, etc.

Porque la utopía del arte, lo que todavía no existe, está cubierta de negro, el arte sigue siendo siempre, a través de todas sus mediaciones, recuerdo, recuerdo de lo posible frente a lo real que lo oprimía, algo así como la reparación imaginaria de las

catástrofes de la historia universal, como la libertad, que nunca ha llegado a ser por las presiones de la necesidad y de la que es inseguro si alguna vez llegará a ser. (ADORNO, 1971: 33)

5.4.5. HISTÓRIA

Podemos señalar, pues, los cuatro grandes campos temáticos donde se ha desarrollado la ciencia histórica; campos genéricos que en muchas investigaciones aparecen interrelacionados, y que cuentan con el apoyo del instrumental de las ciencias auxiliares específicas para la Historia:

a) La política: estudio de las instituciones y conflictos en periodos determinados, bien explicados sincrónicamente o bien analizados de manera diacrónica, contando con las instrucciones teóricas de la Ciencia política, de la Geografía política o del Derecho político.

b) La cultura: análisis de las ideas y creencias de los pueblos, en especial del papel de la religión, de las ideologías y las mitologías culturales, con la ayuda de la antropología, la filología, la filosofía o la misma teología.

c) La Economía: investigación sobre las condiciones materiales de la existencia humana, entendidas bien cuantitativa bien cualitativamente, con el recurso a la Economía política, la Demografía, o la Cliometría.

d) La Sociedad: estudio de las estructuras, movimientos y relaciones de las diversas organizaciones sociales, a través de la sociología, de la pedagogía o de la Política Social.

La contextualización del término historia llevará a identificar ese pasado o ese momento donde queremos ubicarnos en el tiempo, para ello, varios autores nos indican:

El historiador holandés Johan Huizinga [1872-1945] señalaba que la “historia es la forma espiritual con la que una cultura da cuenta de su pasado”. Frente a las fábulas míticas o las simples narraciones literarias, tan presentes en la transmisión del pasado, la Historia como disciplina científica presentaba una “forma espiritual”, signo de su singularidad, que superaba la distinción positivista entre “investigar la historia” (ciencia) y “escribir la historia” (historiografía). Ello explicaba que cada cultura, local o global, tenía que reputar su historia como verdadera en función de los postulados propios de su “conciencia cultural”, como grupo más o menos cohesionado, o refutarla al comprobar el valor relativo de sus mismas creaciones culturales²⁸.

J.A. Maravall [1911-1986] la definía como “una ciencia que tiene, como cualquiera otra, sus principios propios, y según ellos, se nos muestra dentro de un sistema determinado de relaciones, válida en una esfera de hechos de la experiencia humana”²⁹; para Henri Irene Marrou [1904-1977] aparecía como “el conocimiento del pasado humano” más allá de su evolución biológica³⁰; Wilhelm Bauer situaba a la Historia como “la ciencia que trata de describir, explicar y comprender los fenómenos de la vida, en cuanto se trata de los cambios que lleva consigo la situación de los hombres en los distintos conjuntos sociales”³¹; e incluso Paul Veyne [1930-] negaba la misma realidad científica de la Historia al considerarla simple “relato”³²

²⁸ HUIZINGA, Johan “En torno a la definición del concepto de historia”, en *El concepto de historia y otros ensayos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1946, pp. 95-97.

²⁹ A ello unía que “hay grandes historiadores que renuncian a mantener el carácter científico de su trabajo por falta de claridad acerca de los fundamentos epistemológicos sobre los que operan”, pero “este déficit no viene propiamente de la historia sino que deriva precisamente de la lógica”. Por ello, y frente al método propio de las ciencias experimentales, el “trabajo histórico no puede consistir en definir y clasificar de una vez para siempre, estáticamente, en términos absolutos, los hechos históricos, sino en establecer el sistema de relaciones de un hecho dentro de un campo o de una estructura histórica”. Véase José Antonio Maravall, *Teoría del saber histórico*. Madrid, Revista de Occidente, 3ª ed., 1967, pp. 59-71.

³⁰ Henri Irene Marrou, *El conocimiento histórico*. Barcelona, Labor, 1968, pp. 27-29.

³¹ Wilhelm Bauer, *Introducción al estudio de la Historia*. Barcelona, Bosch, 1970, pp. 38-39.

³² Paul Veyne, *Como se escribe la historia*. Madrid, 1984, pp. 117-118.

Al respecto de la definición de la Historia, Luis Suárez exponía que “*ésta trata de enlazar presente y pasado para someterlos a un orden lógico unitario, explicando el presente por el pasado y el pasado por el presente*”, mostrando su singularidad científica al abordar “*una dimensión humana esencial: el tiempo*”.³³

5.5. MARCO LEGAL

Constitución Política de la república de Colombia artículo 7: El Estado reconoce y protege la diversidad étnica y cultural de la Nación colombiana.

Ley 70 de 1993: La cual en primer término hace un reconocimiento de las comunidades negras que han venido ocupando tierras baldías en las zonas rurales ribereñas de los ríos de la Cuenca del Pacífico, de acuerdo con sus prácticas tradicionales de producción y el derecho a la propiedad colectiva.

Ley 1448 de 2011: Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto armado interno y se dictan otras disposiciones.

Artículo 141. Reparación Simbólica: Se entiende por reparación simbólica toda prestación realizada a favor de las víctimas o de la comunidad en general que tienda a asegurar la preservación de la memoria histórica, la no repetición de los hechos victimizantes, la aceptación pública de los hechos, la solicitud de perdón público y el restablecimiento de la dignidad de las víctimas.

Artículo 142. Día nacional de la memoria y solidaridad con las víctimas: El 9 de abril de cada año, se celebrará el Día de la memoria y Solidaridad con las Víctimas y se realizarán por parte del Estado colombiano, eventos de memoria y reconocimiento de los hechos que han victimizado a los colombianos y colombianas.

³³ Luis Suárez, *Grandes interpretaciones de la Historia*. Pamplona, Eunsa 1981 [1ª edición 1968], pp. 18

El Congreso de la República se reunirá en pleno ese día para escuchar a las víctimas en una jornada de sesión permanente.

Artículo 143. Del Deber de memoria del estado: El deber de Memoria del Estado se traduce en propiciar las garantías y condiciones necesarias para que la sociedad, a través de sus diferentes expresiones tales como víctimas, academia, centros de pensamiento, organizaciones sociales, organizaciones de víctimas y de derechos humanos, así como los organismos del Estado que cuenten con competencia, autonomía y recursos, puedan avanzar en ejercicios de reconstrucción de memoria como aporte a la realización del derecho a la verdad del que son titulares las víctimas y la sociedad en su conjunto.

Ley 115 de 1994: Ley general de la educación. Establece que la educación debe desarrollar en la población colombiana una clara conciencia formación y compromiso sobre identidad cultural nacional o Colombianidad y cultura de las etnias y poblaciones que integran la Nación.

6. METODOLOGÍA

El escenario en el que se desarrollará el proyecto se encuentra enmarcado dentro de una investigación de carácter cualitativo, según los autores Blasco y Pérez señalan que “la investigación cualitativa estudia la realidad en su contexto natural y cómo sucede, sacando e interpretando fenómenos de acuerdo con las personas implicadas. Utiliza variedad de instrumentos para recoger información como las entrevistas, imágenes, observaciones, historias de vida, en los que se describen las rutinas y las situaciones problemáticas, así como los significados en la vida de los participantes.”³⁴ Desde otra mirada De acuerdo con Quecedo y Castaño, a grandes rasgos se puede definir la investigación y metodología cualitativa como aquella que produce datos descriptivos desde las propias palabras de las personas, habladas,

³⁴ Blasco y Pérez (2007:25) citado por RUIZ MEDINA, Manuel Ildelfonso. “Políticas públicas en salud y su impacto en el seguro popular en Culiacán, Sinaloa, México” Universidad Autónoma de Sinaloa. Facultad de Contaduría y Administración. Marzo 25 de 2011.

escritas o mediante la conducta observable. En un estudio de corte cualitativo se intenta tanto describir sistemáticamente las características de las variables y fenómenos con el fin de generar y perfeccionar categorías conceptuales, validar y establecer asociaciones entre los fenómenos o comparar los constructos y postulados que se dan a partir de los fenómenos observados en los contextos como el descubrimiento de relaciones causales, evitando asumir constructos o relaciones a priori.³⁵

Tendrá también un enfoque hermenéutico el cual según Arráez, Morella; Calles, Josefina y Moreno de Tovar, Liuval explica que “el hermeneuta es quien se dedica a interpretar y develar el sentido de los mensajes haciendo que su comprensión sea posible, evitando todo malentendido, favoreciendo su adecuada función normativa y la hermenéutica una disciplina de la interpretación”³⁶ de igual forma es vital el método de investigación acción participativa, o también conocida por sus siglas (IAP) en la que según Fals Borda “toda su dimensión es posible porque los investigadores-educadores se asumen como participantes y aprendices de estos procesos, en tanto que la IAP entiende a todos los que participan como sujetos de conocimiento y a su vez como sujetos en proceso de formación: “Los investigadores entran así en un proceso en que la objetivación de sí mismos, en una suerte de inagotable sociología del conocimiento, se convierte en testigo de la calidad emancipadora de su actuación.”³⁷

Se pretende hacer un proceso desde el teatro como eje articulador de la memoria histórica del pueblo afro y visualización de experiencias con víctimas del conflicto armado colombiano pertenecientes al pueblo afro inscrito al programa de bienestar social del municipio de Tuluá, El primer ejercicio como trabajo de campo será realizar un empalme con la comunidad designada por la secretaria de bienestar

³⁵ Quecedo, Rosario, Castaño, Carlos Introducción a la metodología de investigación cualitativa. Revista de Psicodidáctica [en línea]. 2002, (14), 5-39.

³⁶ Arráez, Morella, y Calles, Josefina, y Moreno de Tovar, Liuval, y “La Hermenéutica: una actividad interpretativa.” Sapiens. Revista Universitaria de Investigación 7, no. 2 (2006):171-181.

³⁷ Rahman, M.A. El punto de vista teórico de la IAP, Fals Borda y otros 1991.

social, este proceso tendrá una duración cercana a 30 días, donde se socializará con cada una de las familias el proyecto y se justificará por qué la escogencia de estas familias, seguido de este momento de empalme con las familias se formalizará el proyecto en conjunto con la directora de etnias de la secretaria de bienestar social, esto permitirá hacer uso de las instalaciones del CIAP para todo lo que refiere el proceso de investigación teatral, a partir de juegos improvisación , juegoteatrales y ejercicios de escritura que permitirán dar inicio a un procedimiento de creación colectiva según el método del dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura y el maestro Augusto Boal con la teoría del teatro del oprimido, estos métodos posibilitarán lograr una obra dramática escrita, montada y representada por los integrantes de las familias designadas, es preciso aclarar que cada persona vinculada tendrá una participación específica e importante en este proceso pues no solo tendrán una labor como actores del conflicto, sino que también serán artistas activos en producción de maquillaje, luces, escenografía, música, entre otros. Este ejercicio de creación escénica pretende reconocer el teatro como una herramienta que llama a la catarsis de forma positiva, así mismo los actos de resiliencia en espacios de conflicto y, que, a su vez, invita a la reconciliación, a la transformación social y promueve el pueblo negro como patrimonio tuluense que aporta de forma significativa la conservación de la memoria colombiana.

A continuación, se describirán cada una de las fases que se llevarán a cabo para cumplir con los objetivos de que el teatro como eje articulador de la memoria histórica del pueblo afro pueda reconstruir memoria histórica y elaborar un proceso de experiencias escénicas.

Indicador	Mes 1 junio	Mes 2 julio	Mes 3 agosto	Mes 4 septiembre	Mes 5 octubre	Mes 6 noviembre	Mes 7 diciembre	Mes 8 enero	Mes 9 febrero	Mes 10 marzo	Mes 11 abril	Mes 12 mayo	Mes 13 junio
Empalme													
Ejercicios de exploración													
Construcción teórica													
Revisión teórica													
Trabajo de campo													
Montaje de Obra													
Presentación de la obra													
Análisis de contenido													
Elaboración del documento final													
Sustentación													

7. RESULTADOS

El ser actor ha de ser visto como el ser crítico de su historia, de su memoria, de su vida. Tanto Augusto Boal como Enrique Buenaventura hicieron énfasis en sus obras y en sus escritos en el rol que ha de jugar el espectador en su propia obra, logrando así reconocer el teatro como herramienta pedagógica. Por ejemplo, para Augusto Boal *“en su libro Teatro del Oprimido, donde hace una crítica al Teatro Aristotélico y de Bertolt Brecht. Para Boal no bastaba hacer pensar al espectador (solución de Brecht al Aristotélico, en el que espectador se identificaba con el protagonista, manipulando sus emociones), sino que también debía de actuar. Esta idea se plasma en la práctica principalmente en la técnica del Teatro Foro, una de las vertientes que muestra en su Árbol del Teatro del Oprimido.”*³⁸

Mientras que en la obra “Los papeles del infierno” de Enrique Buenaventura: *“aborda la violencia desde una posición que le permite enfrentar las visiones hegemónicas que ofrecen las historias oficiales (Bravo)... Buenaventura abogó por la utilización del teatro como vía para transformar al público y lograr que los espectadores actuaran como creadores de sentido y no como consumidores pasivos (Sánchez, Pérez). En esa misma línea, Buenaventura buscaba que los espectadores dudaran de su identidad social tanto como lo hacían los miembros de su compañía”.*³⁹

La similitud del abordaje de estas dos posturas de teatro y memoria hace reflexionar sobre lo importante y lo inquietante que resulta levantar la voz frente a los actos del cotidiano de cada persona, para Augusto Boal poder generar una pedagogía del teatro foro para mover las mentes, que se volvieran inquietas y, que, sobre todo, aprendiera el espectador a tener una visión completa o más profunda frente a la escena que pasa por sus ojos, era una utopía pensar que el espectador dejaría de

³⁸ HERNÁNDEZ GONZÁLES, Israel. EL TEATRO COMO HERRAMIENTA EN EL TRABAJO SOCIAL. Escuela Universitaria de Trabajo Social. 2011/ 2012.

³⁹ GARDEAZÁBAL BRAVO, Carlos. Una relectura de la violencia en los papeles del infierno de Enrique Buenaventura. Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies Volume 28 Número 28, primavera 2014 Article 7 5-2014. Pag. 140.

ver el teatro como un espectáculo bello y bien producido que se queda allí en las tablas y que no trasciende cuando las luces se apagan. Para Boal permitir que el espectador pudiera ser parte de la escena se vuelve un reto, no solo en el crecimiento del actor en la escena para improvisar si no de reconocer el teatro como un fantasma que ronda en el subconsciente de cada uno que se desnuda en el escenario porque está a salvo de juicios, sin embargo cuando abordamos el espacio de memoria nos damos cuenta de que el dramaturgo y poeta caleño Enrique Buenaventura reconoce también el teatro como algo que debe ser inquietante, el teatro debe ser la herramienta que nos permite transmitir todo a lo que le tememos, debe ser una denuncia y una propuesta constante frente a los actos de injusticia e inconformidad; en este caso de la obra teatral los papeles del infierno se hace énfasis en la primer escena “LA MAESTRA” hacemos un reconocimiento de la violencia sistémica y la violencia de género, muestra Colombia como un país machista donde la hegemonía política y armada se adueña de los territorios violentando y vulnerando el primer derecho fundamental de la constitución del 1991, “el derecho a la vida” una escena donde una maestra empírica es asesinada por compartir sus saberes a los niños y jóvenes que habitaban el territorio donde vivía y por la venganza de su padre que también enseñaba e invitaba a construir seres políticos en un país “democrático”, entonces allí surgen dos preguntas trayendo a la praxis el teatro foro de Boal ¿Es la educación un acto de rebeldía? ¿Nos hemos liberado de la esclavitud?

Sin dejar de lado lo anterior y teniendo en que cuando hablamos del “concepto de belleza como objeto de la estética, ligado a un ideal humano en el que prevalece la justa proporción de las partes, la armonía, la claridad y la integridad, sufrió una fuerte confrontación en el siglo XIX. A partir de Hegel, el concepto de lo feo adquirió status filosófico al permitir apreciar profundidades metafísicas tal como las podría hacer apreciar la belleza. Los románticos, en su fuerte inclinación a la valoración del humano en la creación, fueron los promotores de la inclusión de lo feo como parte integrante de la naturaleza humana, pues no todo lo creado por el hombre es

*exclusivamente bello. En una nueva mirada abarcadora y totalizante habría que reconocer que, simultáneamente junto a lo bello, lo gracioso y lo sublime, aparece también lo feo, lo grotesco y/o deforme.*⁴⁰ Cuando los románticos posibilitaron apreciar lo feo como un acto estético los caminos artísticos se abrieron y crecieron permitiendo que el existencialismo también tomara fuerza con preguntas sencillas que nos llevan a apreciar cada palabra y acto grotesco lo “no permitido”, como el teatro para Boal y Enrique, que se vuelve una pincelada perfecta que revela la desfachatez, el dolor, el odio y las más bajas pasiones de los entes territoriales y económicos de un estado social de derecho, “La trampa” es clara “crítica a las Fuerzas Armadas Colombianas y una alusión al comunismo que pregonaba grupos insurgentes alzados en armas.

Es entonces muy claro en plantear que la historia se refiere puntualmente a las dictaduras en América Latina, muy al contrario de lo que se decía, defendía el sistema democrático. ¿Qué el TEC quiere montar ‘La trampa’ y las obras de Brecht y hasta el mismo manifiesto comunista de Carlos Marx en versión teatral? Pues que lo monte. Pero eso sí; por su cuenta y riesgo, sin el patrocinio económico del gobierno. No faltaba más que las Autoridades cohonestaran con los dineros públicos una labor de subversión intelectual. Que no exijan a los gobernantes burgueses y capitalistas, que además de tolerar, tengan que pagar sus campañas comunistas.

Esto es una clara respuesta frente a la incomodidad por parte de las personas que coaccionan en hechos violentos, sentirse aludidos los incita a hacer uso de su poder hegemónico, un claro ejemplo de ello es la crítica pública y la restricción del flujo o apoyo económico y esto finalmente se convierte en un acto de “CENSURA”.

Si bien se reconoce la memoria histórica de un pueblo como propia, es importante preguntar ¿revivir emocionalmente el pasado es suficiente para estructurar la

⁴⁰ KONSTAN, David. El concepto de belleza en el mundo antiguo y su recepción en Occidente. Nova tellus [online]. 2012, vol.30, n.1, pp.133-147. ISSN 0185-3058. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30582012000100005&lng=es&nrm=iso.

memoria histórica y poder así reconocerla?, pues resultado de lo anterior el centro de memoria histórica estructura en la investigación y reconstrucción de la memoria histórica a la memoria como objeto, fuente y método para reconocerla, es importante resaltar el rol que puede tener el teatro como herramienta pedagógica, la cual entra en el proceso investigativo a articular la memoria con las emociones desde el punto de vista de revivir sus recuerdos, logrando reconocerlos, aceptarlos y utilizar la experiencia para superarse.

La metodología del proceso de intervención con la comunidad elegida para la realización de la investigación, inicia con la premisa de que *“Un elemento clave en el planteamiento de intervención social de Freire era la investigación y el diagnóstico, cobrando protagonismo la investigación-acción. Para Freire, la investigación puede convertirse a su vez en un proceso transformador, y así lo señala Freire (1985; citado por Viscarret, 2007) cuando dice que “la metodología que defendemos exige, por esto mismo, que, en el flujo de la investigación, se hagan ambos sujetos de la misma, tanto los investigadores como los hombres del pueblo que aparentemente son objeto. Cuanto más asuman los hombres una postura activa en la investigación, tanto más profundizan su toma de conciencia en torno de la realidad y [...] se apropian de ella”.*⁴¹

Se logra el principal objetivo de la misma, la cual es propiciar a partir del teatro la articulación de la memoria histórica. Sin embargo *“La comunicación, en el teatro, no es para nosotros un problema de emotividad, un problema que se reduce al estado creador del actor, o una especie de simpatía que se establece entre el espectáculo y el público. Tampoco es simplemente compartir una experiencia con el público,*

⁴¹ HERNÁNDEZ GONZÁLES, Israel. EL TEATRO COMO HERRAMIENTA EN EL TRABAJO SOCIAL. Escuela Universitariade Trabajo Social. 2011/ 2012.

sino desentrañar con él, la complejidad cambiante de la vida, las mil formas y disfraces que utiliza el colonialismo entre nosotros (Buenaventura y Vidal 15)”⁴²

Para refutar el problema de la comunicación es fundamental el reconocimiento de “El método de creación colectiva utilizado por el TEC el cual consistía en una plena utilización de la investigación antes del montaje, la construcción colectiva de los personajes y escenas ayudándose de la improvisación por analogía como un punto de partida. Según Buenaventura: “el método tenía que comenzar con un análisis de texto” posteriormente se discute colectivamente intentando captar los conflictos planteados por la obra. [...] Por otro lado, se buscaba establecer también una relación con el público, que funcionaba de manera libre, no expuesta a la lógica de la oferta y demanda. Es por esto que hasta nuestros días el TEC ofrece un espacio de debate abierto con los espectadores.”⁴³

Sin embargo, *“El teatro puesto en escena por este grupo buscaba denunciar y criticar de forma dinámica y contundente la realidad nacional de la época y de los momentos predecesores reflejados en el devenir de la historia. Según palabras de la maestra Jacqueline Vidal: “El Nuevo Teatro es también un nuevo público”, no sólo porque buscó ampliar sus fronteras artísticas hacía sectores de la sociedad generalmente excluidos, sino porque también tuvo la intención de formar un público que fuera crítico y consecuente, a través de la participación abierta en los debates sobre las representaciones teatrales. En su trayectoria también fue relevante su relación con diferentes sectores sociales como intelectuales, estudiantes, obreros, sectores barriales; y con otros grupos teatrales y artísticos que aportaron su grano*

⁴² GARDEAZÁBAL BRAVO, Carlos. Una relectura de la violencia en los papeles del infierno de Enrique Buenaventura. Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies Volume 28 Número 28, primavera 2014 Article 7 5-2014.

⁴³ DURÁN CHARRIA, Jesús Mauricio. Libertad y censura del teatro en Colombia, 1955-1973. El caso de la trampa de Enrique Buenaventura. Universidad del Valle. Facultad de Humanidades. Departamento de Historia. Santiago de Cali. 2013

de arena en la transformación cultural del país en el siglo XX."⁴⁴ Razón por la cual es fundamental dentro del proceso de investigación escuchar los puntos de vistas no solo de los espectadores al finalizar la obra, sino también de los actores durante todo el desarrollo de la obra, ya que sin dejar de lado todo el proceso el cual inicia con hacer una lectura del texto para entender las situaciones que se presentan en cada una de las escenas escritas, luego en una mesa de trabajo se realizan unos ejercicios de escritura individual que permitan encontrar momentos similares a los escritos en el guion expuesto, los actores hacen la lectura dramática y finalmente se proponen ejercicios que permitan tener acercamientos a las escenas escritas en la obra, estos ejercicios corporales que se pueden dar a partir de juegos pueden ser positivos pero también pueden existir muchos fallidos, esto lleva al actor a realizar una nueva investigación, nuevas proposiciones e intervenciones y como lo dice Kant a encontrar la excitación, la inquietud y el placer negativo, esto, puede hacer que cada actor también pueda jugar con su memoria emotiva y puede llevar a que el actor tenga entonces un proceso de resiliencia a partir de la catarsis que le permite el juego escénico.

Lo anterior, hace que cada obra sea distinta, independientemente del plano de luces y partitura escénica, que, así como Boal, el público juega un gran papel en cada obra, pues es con la relación directa con el público que cada escena se puede transformar, en la lectura no lógica de cada escena se puede dar una gran intervención en el foro y esto puede llevar a grandes transformaciones de la misma, las lecturas del público permiten entender al actor si su trabajo está bien ejecutado y enfocado en la realización escénica.

Por lo tanto, una de las características de la tradición del teatro en Colombia en los últimos años ha sido la de reflejar la realidad del país con un repertorio de obras donde la violencia y sus consecuencias han sido materia protagónica. Este espacio

⁴⁴ DURÁN CHARRIA, Jesús Mauricio. Libertad y censura del teatro en Colombia, 1955-1973. El caso de la trampa de Enrique Buenaventura. Universidad del Valle. Facultad de Humanidades. Departamento de Historia. Santiago de Cali. 2013.

de debate y reflexión, perteneciente al ciclo de foros Arte y Paz liderado por Radio Nacional de Colombia, busca poner sobre relieve esa corriente frente a otras presentes en la dramaturgia nacional, así como debatir en torno a las nuevas creaciones, las dificultades de hacer teatro en el país, la importancia de los festivales, el fenómeno de la creación colectiva y el papel del teatro en el postconflicto. Por lo tanto, se parte de la idea de que existe *“La posibilidad de recurrir al realismo gráfico puede implicar la normalización o la celebración de la violencia que buscaban denunciar autores como Buenaventura. Tal como sucede en la pieza La tortura, en muchas de estas obras los torturadores no son presentados como individuos atípicos, de hecho, las obras generalmente hacen lo contrario: “[they] present the torturer as a ‘normal’ person performing what he and the regime he represents consider a ‘necessary’ activity”*⁴⁵

Enrique Buenaventura es el pionero del teatro colombiano y de la creación colectiva, este trata de unir en un solo montaje escénico, coreográfico o escrito en el sentir común de un grupo, es decir la firma de autor no se refiere a una persona si no a el colectivo que aportó para que ello se diera. Por ello el primer momento tiene que ver con la “Escogencia del Tema” según Buenaventura: *“hay una especie de serie temática, unos temas conducen a otros o simplemente los engendran. Si existe una relación orgánica grupo/temas necesariamente tiene que darse un trabajo colectivo de dramaturgia indisolublemente unida al del montaje. Pero aquí no termina la cadena o serie. Si existe una relación definida con el público, un tipo de relación voluntariamente buscado y producido. Esta relación influye también en el tema”*.⁴⁶

Las historias elegidas para la escritura y el montaje teatral se dieron a partir de varios factores. El primero tiene que ver con el tipo de desplazamiento que pudo ser por violencia, por economía o por búsqueda de mejores oportunidades, el segundo

⁴⁵ GARDEAZÁBAL BRAVO, Carlos. Una relectura de la violencia en los papeles del infierno de Enrique Buenaventura. Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies Volume 28 Número 28, primavera 2014 Article 7 5-2014. Pag 143.

⁴⁶ BUENAVENTURA, Enrique. Historia de una bala de plata. 2 ed. Santiago de Cali: diciembre de 2013, pág. 105. ISBN: 978-958-58184-0-8.

aspecto que se tuvo en cuenta para la escogencia de las historias fue el aporte cultural frente a la danza, la música, la gastronomía y las creencias religiosas, el tercer aspecto va en relación a los procesos de resiliencia que manifestaron las personas implicadas frente al hecho de asumir los cambios y las adversidades que se pudieron presentar en su momento; Finalmente es de vital importancia tener en cuenta que el 4 aspecto es que a pesar de que hubo diversas historias a partir de las entrevistas la autorización y el interés por hacer estas narraciones publicas fueron limitadas. Es entonces a partir de esta motivación que se dio paso a el montaje de la obra escénica y de dramaturgia “EMBRUJO, VOCES Y DESTINO” Obra que se escribe y monta con el reconocimiento de la población afro inscrita al departamento de bienestar social del municipio de Tuluá al cual hace referencia el título de este proyecto académico.

Lo anterior se sustenta en las entrevistas realizadas a ciudadanos que actualmente viven en el municipio de Tuluá – Valle del Cauca, donde se da una interpretación clara de lo acontecido en diferentes escenarios de vida, y que llevan una relación muy directa en el ámbito social, cultural, político y económico. Durante la visualización de cada video y audio se puede comprobar que los contextos tienen un vínculo marcado por el conflicto que condujeron a estos sujetos a emigrar de sus tierras en búsqueda de una nueva oportunidad; en un territorio que se encontraba en pleno crecimiento y desarrollo. Se puede afirmar también que la región de Tuluá ha aportado múltiples facetas y beneficios a los individuos en correlación al enriquecimiento de sus costumbres, al fortalecimiento de las actividades de pesca (venta), al crecimiento de la industria y exportación de alimentos. Se dará una visual crítica y focalizada de la influencia de cada individuo consultado sobre el crecimiento del municipio de Tuluá Valle del Cauca.

- Medardo Perlaza, hombre de 86 años de edad, nativo de Guapi cauca, habitante y cofundador del barrio rojas del municipio de Tuluá, padre de 4 hijos y esposo de una mujer que trabajó durante muchos años como curandera y era conocida como “La Negra María”, fue cortero de caña en la paila Valle del cauca y después llegó a el

ingenio Can Carlos, recomendado por uno de sus antiguos jefes por cortar cerca de 17 toneladas a la semana, se destacó como un padre ejemplar y estricto.

En este primer cuestionamiento se hace énfasis en el desplazamiento del territorio por la falta de oportunidades en su región, que lo llevo a trasladarse al municipio de Tuluá – valle del cauca, para encontrar nuevas oportunidades en el plano laboral como personal. Relacionado con lo anterior en palabras de Sosa, citado por Jiménez y Jurado menciona que “Es el ámbito al cual se vincula la creación y recreación de cultura e identidad y donde el sujeto o los sujetos de la cultura se lo apropian simbólicamente, lo hacen parte de su propio sistema cultural, de su sentido de pertenencia socio-territorial, en donde el territorio les pertenece y en donde se pertenece al territorio. Esto es así en tanto el ser colectivo se relaciona íntimamente a la forma de organización social propia y localizada: comunidad, familia, pueblo; es decir, al arraigo territorial de la cultura, de la identidad, del yo colectivo”.⁴⁷

De lo citado por el autor, podemos decir que la pobreza y la falta de infraestructura en el campo colombiano no han impedido que el campesino o las personas de la zona rurales desarrollen un fuerte arraigo con el territorio, es decir, un lazo que vinculara al ciudadano por muchos años a defender su territorio y a cuidar sus costumbres. La falta de políticas públicas que le brinden a la población campesina una mejor calidad de vida, y no opten por salir de sus territorios. A falta de una política estructurada que no garantice el acercamiento a un empleo formal.

Se toma como referente lo plasmado por Oscar Oszlak en su análisis denominado Estado y Sociedad: ¿Nuevas reglas de juego? dice: “*La reforma del estado y de su rol entraña, también, una reforma de la sociedad civil. O, para ser más precisos, una redefinición de las reglas de juego entre ambas esferas*”.⁴⁸

⁴⁷ Jiménez-Ortiz, E.A. y Jurado-Alvarán, C. (2018). El significado del territorio de San Lucas para las comunidades campesinas que lo habitan. Revista de Antropología y Sociología: VIRAJES, 20(2), 73-94. DOI: 10.17151/rasv.2018.20.2.5. pag. 21.

⁴⁸ Oszlak, Oscar. “Estado y sociedad: las nuevas reglas del juego”. Pag 5

Lo citado por el autor es una muestra clara de que todo ha venido cambiando, de allí la participación que se le ha dado a algunos grupos sociales en las decisiones de estado, trayendo nuevos actores a esta gran esfera; y dichos actores dando un papel más protagónico a grupos que anteriormente no se podían manifestar y que debían acatar todo como se “planteaba”, inclúyanse acá: integrantes de grupos LGTBI, integrantes de grupos al margen de la ley, personas en condición de discapacidad, entre otros , que en épocas anteriores no tenían tanta cabida a nivel social, y hoy pueden no como se quisiese, dar por lo menos un veredicto para opinar sobre asuntos de estado, que más bien son asuntos de sociedad y los construye la sociedad. Que, aunque aún el estado esté imponiendo pautas y concepciones de lo que está bien o mal en un contexto determinado, los jugadores, más exactamente nosotros los habitantes de ese conglomerado social “estamos abriendo los ojos”, y nos estamos pronunciando para decirle a ese ente mayor, con qué estamos de acuerdo y con qué no. Por ello el estado empieza a crear otro mecanismo para acercarse al sujeto y decirle que la sociedad, el ritmo, la forma y el mecanismo para vivirla y entenderla no se impone más bien se construye entre todos.

La facilidad para desempeñarse en trabajos de obra, por sus características particulares se definían como valientes y resistentes, en relación a la condición climática (sol), a diferencia de “la raza blanca”, que no se condicionaban a ciertos cambios meteorológicos y se les impedía abordar de forma adecuada dichos trabajos.

La violencia afecta diariamente a la educación en los niños y niñas en nuestra sociedad colombiana, debemos remitirnos al concepto de violencia como *“el uso intencional de la fuerza o el poder físico, de hecho, o como amenaza, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas*

*probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones.”*⁴⁹

A partir de la postura anterior podemos resaltar que la violencia no es un fenómeno reciente en nuestro país, ha sido protagonista de nuestra historia, convirtiéndose en una situación cultural en la sociedad. Es un aspecto que nos involucra como individuos, vulneramos los derechos sin medir las consecuencias de actos, sobrepasando el límite de reglas y normas que tenemos como ciudadanos colombianos. Nuestra sociedad está atravesada por la violencia, como toda sociedad de clases. Se establecen relaciones de poder entre dominadores y dominados, donde aparece la opresión, el autoritarismo y la discriminación.

Desde otro punto de vista, más cultural, el entrevistado expresa: *“La Persona que fallece se alaba por medio de cantos, las diferentes personas aportan dinero para los gastos del entierro y para los dolientes”*. La entidad étnica le ha dado identidad a nuestra nación. Por su parte Alonso señala. *“La Cultura e identidad pueden ser entendidas como caras de una misma moneda, aun al punto de ser confundidas”*.⁵⁰ Entonces cuando se aborda la identidad como concepto significativo hacia determinado contexto, se debe ligarse con la cultura. Los individuos no podrían construir identidad sino tienen una conexión, una afinidad hacia determinados rasgos, características y raíces representativas. Por ello la formación de identidad en los individuos debe ser un entramado de conexiones entre sus sentimientos y aquellos aspectos que los hacen generar esos sentimientos de amor, de patriotismo o de identidad hacia determinado conglomerado, lugar y/o territorio.

Es importante destacar que la construcción de identidad nunca finaliza, constantemente los individuos en sus diferentes escenarios de interacción

⁴⁹ Tomado de OMS (Organización Mundial de la Salud) Disponible en: <https://www.who.int/topics/violence/es/>

⁵⁰ Alonso, 2005, citado por Marcús, Juliana. APUNTES SOBRE EL CONCEPTO DE IDENTIDAD. Universidad de Buenos Aires. 2011.

construyen identidad. En este apartado juega un papel importante el sujeto, quien con su rol interactivo que asume y vive experiencias construye identidad consigo mismo y con los otros. La identidad se hace presente en cada momento de nuestra vida, puesto que el solo hecho de pertenecer a un colectivo o a un territorio nos hace partícipes en el desarrollo de este proceso, que se da al establecer interacciones; en la calle, en los medios de transporte, en el supermercado, en cada lugar en el que establecemos lazos de interacción, estamos construyendo esa identidad. Sin embargo, debemos ser conscientes de cómo construirla y como cimentarla día a día para que sea como se dijo en un principio un proceso inacabado y duradero.

- Neftalí Cuero, hombre de 84 años de edad, esposo y padre, nativo del municipio de Belén de Guapi, trabajaba como cortero de caña en el ingenio San Carlos de día y cuando terminaba sus labores se dedicaba en casa a la curandería, sanaba el mal de ojo, la picadura de culebra, el pujo y el susto.

Según el entrevistado en uno de sus apartados, expresa. *“Lo que uno sabe hay que practicarlo y hacerlo valer.”* El desarrollar sus capacidades y ponerlas a prueba, con el fin de generar fuentes de ingreso a partir de sus habilidades.

- EL uso del ritual del tabaco y cigarrillos para atraer personas.
- Los ejercicios de curandería para evitar enfermedades provocadas por los ataques inminentes de las culebras.
- La libertad de creencias religiosas (San Antonio, virgen del Carmen, santísima trinidad).

Por otro lado, el entrevistado menciona que toca *“Conciliar el matrimonio una vez la pareja de la persona implicada quede en embarazo.”* El estilo permisivo o no restrictivo refleja una relación padre e hijo no directiva basada en el no control parental y la flexibilidad. Los niños de este modelo crecen sobreprotegidos con escasa disciplina y no se tienen en cuenta sus opiniones. Los padres evitan los

castigos y las recompensas, no establecen normas, pero tampoco orientan al hijo. Lo anterior según Torío, Peña e Inda.⁵¹

Por lo tanto, se ubica en el contexto de las relaciones entre los miembros de la familia donde los padres juegan un papel importante en la educación de sus hijos. En relación a los integrantes que interactúan en la comunidad de Tuluá, se crea un vínculo no responsable derivado del poco conocimiento y/o consentimiento de la pareja en cuanto a lo que se denomina familia, por costumbres arraigadas conforman núcleos trazados por inexperiencias y acciones aprendidos de los padres ya sea a raíz de su propia educación como por imitación y se exponen para guiar las conductas de los niños.

De lo anterior se desliga el concepto de identidad, el cual Taylor citado por Marcús, considera que la identidad como una manifestación relacional: identidad y alteridad tienen una parte común y están en relación dialéctica.⁵² La identidad, entonces, es resultado de interacciones negociadas en las cuales se pone en juego el reconocimiento. Comprendida de esta forma, ella supone tres niveles de análisis: el reconocimiento de sí mismo, el reconocimiento hacia otros y el reconocimiento de otros hacia nosotros, parafraseado de Revista Eidos Fundación Universidad del Norte.

Según lo planteado por Taylor el sujeto juega un papel e importante en la construcción de la identidad, puesto que supone que el individuo en primer lugar se reconozca a sí mismo para que de esa manera pueda reconocer a los demás y a su entorno. Tomando como referencia el anterior postulado es claro que la construcción de identidad, aunque es un proceso que debe llevarse a nivel colectivo hacia una organización, territorio o contexto, es el individuo por sí mismo quien genera y hace viviente este proceso identitario en su vida y en sus entornos más próximos.

⁵¹ Torío, S, Peña, J & Inda, M. Estilos de educación familiar. *Psicothema*, 20, 2018 (1) 62-70.

⁵² Taylor 1993, citado por Marcús, *Revista Eidos Fundación Universidad del Norte*. 2011.

Como identidad se logra exponer que, son gente orgullosa de sí misma, gente que valora la libertad y la capacidad de moverse libremente. Proceder bajo practicas poco ortodoxas según el entrevistado *“Libre de infectarme del COVID19, porque me alimento bien, porque me como las ensaladas, los frijoles. Por eso los muchachos de ahora no hacen eso y por tal motivo se debilitan.”*

Según De la Torre, (2001, citado por Toledo, 2012) *“para referirse a la construcción identitaria implica incorporar la dimensión de trayectoria. Una continuidad que permite afirmar que alguien a través del tiempo mantiene una igualdad consigo mismo y al mismo tiempo es diferente a otro. Además, el sujeto tiene conciencia sobre su propia existencia. Sabe que es un mismo sujeto a través del tiempo y que mantiene una coherencia a pesar de los cambios que él mismo realiza, los cambios del contexto y de los otros que lo rodean”*.⁵³ Tomando como referente el planteamiento que hace De la Torre, la identidad nunca se ve distorsionada por los cambios de contexto que sufra el sujeto. Por ejemplo, en nuestro país es común ver los diferentes desplazamientos que sufren algunas poblaciones, quienes sometidas a flagelos de violencia deben abandonar sus lugares de origen.

Con su partida, no solo dejan sus hogares, enseres y el sustento económico, sino también deben separarse de su población con la que comparten unos “genes” culturales; que, aunque, se desligue al individuo de dicha población; la cultura, su arraigo y la identidad para con dicho territorio seguirá latente, pues el cambio se dio a nivel de ubicación, mas no de sentimiento y de apropiación para con su cultura que ya la lleva arraigada y prendida consigo, así se desplace a otro entorno.

Para impedir que esto suceda, es necesario realizar mayores esfuerzos con políticas públicas encaminadas a reducir los problemas de liquidez y mejorar la seguridad sanitaria.

⁵³ De la Torre, 2001, citado por Toledo, 2012 tomado del artículo, “Intelectuales, mediadores y antropólogos, la traducción y la reinterpretación de lo global en lo local.

Producto de que las organizaciones no están interviniendo en las múltiples zonas o lugares del país en cuanto a la sanidad, no se promueve el correcto actuar frente al inminente problema que agobia hoy en día a la comunidad (Tuluá – Valle del Cauca) como es la enfermedad del COVID19. Provocando este tipo de pensamientos e incorrectos mecanismos de actuar. Debido a que se ha instaurado en nuestra sociedad una manera específica de cómo actúa y regula el estado a los individuos imponiendo parámetros y concepciones que debemos adoptar y volverlas nuestra.

Analizar el papel trascendental que ha venido desempeñando el estado en la imposición de códigos y pautas comportamentales a los miembros de un grupo social, y cómo los individuos pertenecientes a dicho conglomerado se ven de una u otra manera afectados por la instauración de unas conductas a nivel social que no son precisamente trazadas y formadas a nivel colectivo, sino que se trazan desde unas perspectivas individuales para que sean asumidas por un todo, sin objetivos claros, concisos y formativos.

Teniendo en cuenta el apartado anterior se llega a dilucidar que el solo significado de estado tiene condicionantes, aspectos que nos reprimen, que nos indican que el estado cumple con una función, y para ello se tienen unos entes garantes de que se cumplan esas consignas. En nuestro territorio tenemos dichas organizaciones que se encargan de hacer cumplir esas leyes y que ajustan al individuo a los requerimientos del estado; cabe mencionar algunas como lo son: la policía, el ejército, la fiscalía, la contraloría, entre otras tantas. Gracias a las organizaciones anteriormente citadas el estado garantiza que en un territorio por pequeño que sea se tengan en cuenta unas pautas y que se adhieran al estilo de vida de cada individuo.

- Magdalena Caicedo, 52 años de edad, nativa de Guapi Cauca, llega a Tuluá en el año 2008 como desplazada por la violencia con tres hijos y uno de ellos con necesidades educativas especiales, mujer “Platonera” termino que hace referencia al platón que lleva en su cabeza a diario recorriendo las calles del municipio que habita y cargado de frutos típicos de la región del Pacífico Colombiano, fue durante

la administración del alcalde Rafael Eduardo Palau que adquirió ese término “Platonera” ella y otras mujeres con características similares de desplazamiento, étnica y situación socioeconómica, en ese mismo año se vincula al Centro de Bienestar Social y conoce a Irma Tulia Escobar Márquez representante legal de la fundación Luz de Esperanza del Futuro y quien sirvió de puente para conocer a Magdalena.

A manera de reflexión es importante traer a colación el hecho de que Magdalena Caicedo pide que para la caracterización y descripción de su personaje le sea dado un seudónimo, en el guion corregido y final aparece como el personaje de Lucila, esto nos demuestra el temor aun frente a la desnudez que se genera por lo miedos a partir de sus vivencias.

- Madre soltera cabeza de hogar, Crio 8 hijos.
- Con vivencias claras de maltrato.
- Expuesta a la violación.
- Convivía en hogar disfuncional, carente de amor y expuesta a condiciones de violencia.

También practicas poco ortodoxas según la entrevistada. *“En el momento de efectuar el proceso de gestación o de tener el hijo acudían a una persona cercana, con pobres conocimientos en el campo de la salud, e intervenían con prácticas poco habituales.”* No se evidencia acompañamiento por parte de las entidades u organizaciones de salud para la atención en madres en proceso de gestación. El maltrato es latente continuaba siendo expuesta a amenazas y a la vulnerabilidad de sus derechos. Para hablar del papel desempeñado por el estado desde épocas anteriores hasta nuestros días, y cómo su accionar tiene consecuencia en la forma de concebir el mundo por parte de los individuos, es interesante remitirnos a qué concepción se tiene del término estado; para Juan León Mendoza en su estudio denominado *¿Cuál es el rol del estado?* *“El estado es un sistema de subordinación que organiza a todos los individuos de un área geográfica dada, dentro de la cual se posee un monopolio efectivo de la fuerza física.”*

Las sociedades han venido desarrollando procesos los cuales con el tiempo han sufrido cambios y transformaciones, el pasar de métodos sencillos y artesanos a sistemas más industrializados y especializados, lo cual es una razón importante y valiosa porque por medio de ellos se garantiza las condiciones laborales de las personas y se constituyen fuentes de formación que van a generar mayor demanda y empleo en el contexto. Cabe resaltar que las organizaciones pequeñas y de gran soporte técnico y tecnológico son favorables para que los individuos se proyecten al mundo y mantengan una mente abierta de lo que encierra la globalización en términos de organización.

En el ámbito local (Tuluá) donde nuestro país juega un papel importante puesto que el desarrollo industrial y los avances tecnológicos se ven afectados por las distintas políticas corruptas del gobierno, la inestabilidad económica de nuestro país, la poca infraestructura con la que contamos para emprender propuestas sociales y la falta de sentido común de muchos por el cuidado del ambiente y los espacios de formación. Colombia se ve enfrentada a dar soluciones concretas, el deseo del gobierno de entrar en la línea de países desarrollados a constituido en gran parte el aumento de los bienes y servicios que adquieren los ciudadanos y el incremento elevado de los impuestos públicos, esto lo hace el estado sin pensar en el bienestar social de quienes viven allí y pasando por encima de los mecanismos de participación solo por no ser discriminado del mundo globalizado de hoy.

En relación a lo anterior nos permite establecer, que la persona implicada en dichos actos, acudió a un territorio como el vallecaucano, el cual sigue presentando dificultades por la falta de mecanismos de acción y programas de cobertura, donde se velen los derechos y se realice un acompañamiento pertinente de la persona afectada.

Las historias de estas personas dan el primer indicio para definir la materia prima con la que se debe trabajar, expresado con palabras de Buenaventura, los actores con los que se ejecutará el proceso de montaje se entienden que: *“Esta materia es el barro, la piedra, el hierro en caso del escritor, los colores las líneas y planos en el*

caso de un pintor y los actores en acción, así como los sonidos o las palabras en el caso de un músico y de un escritor. Si esto se entiende bien, debe saberse que la relación entre los referentes y la materia prima no es continuidad ni contigüidad. Los referentes no evolucionan hasta convertirse en montaje. Hay un corte, un salto. Lo que nace en escena tiene su autonomía y su organicidad y, por lo tanto, hay, que dejarlo nacer y conformarse; hay que dejarlo tantear intuir buscar hay que dejarlo, sobre todo, equivocarse.”⁵⁴

Por ello se reunió un grupo de jóvenes entre los 14 y 21 años de edad, que asistían al proceso de formación teatral del departamento de arte y cultura, jóvenes sin experiencia actoral, pero con características específicas como tono de piel, estatura, género y estrato socioeconómico, que llevarían a cabo juegos de improvisación, memorización y proposición escénica de una forma orgánica y no impuesta o metódica como lo plantea Enrique en su teoría de creación colectiva donde dice:

“La diferencia con el nuevo teatro es de fé. En la tradición del teatro burgués la relación con el público es de producción y consumo; no se trata de comprometerse en la creación de una nueva sociedad, de ir a fondo en el problema de la aculturación, la contra-culturación, la elaboración de una nueva cultura. La relación de fe, de trascendencia, de estar cambiando la vida y, por lo tanto, el arte, es lo que crea una relación orgánica entre el grupo y sus temas.”⁵⁵

Por ello fue vital este tipo de características en los actores, pues es allí donde se da inicio el reconocimiento y apropiación de su cultura aplicando entonces la parte del tercer objetivo de este documento “articular la memoria histórica de los pueblos afro a través de la creación colectiva y el teatro del oprimido”. En secuencia con ello, después de la escogencia del tema y de la selección de los actores, se realizaron

⁵⁴ BUENAVENTURA, Enrique. Historia de una bala de plata. 2 ed. Santiago de Cali: diciembre de 2013, pág. 97. ISBN: 978-958-58184-0-8.

⁵⁵ BUENAVENTURA, Enrique. Historia de una bala de plata. 2 ed. Santiago de Cali: diciembre de 2013, pág. 106. ISBN: 978-958-58184-0-8.

varios encuentros donde se socializó el primer “guion” o Borrador que se encuentra como anexo a este documento de lo que se pretendía en proyección para la obra, a eso se le llamó “trabajo de mesa” que consistió en realizar varias lecturas, no solo del guion sino también de documentación que le permitía a los actores entender el contexto de las historias narradas por Medardo, Neftalí y Magdalena; el entendimiento respecto a la situación política, laboral, cultural y ancestral promovió la búsqueda de la psicología del personaje, Psicología que es la que en medio de juegos como los que propone Augusto Boal los actores pueden interiorizar y aflorar fácilmente los rasgos y actitudes del personaje; en este caso se trabajó con el ejercicio de “Teatro Imagen” donde Boal⁵⁶ propone tres momentos importantes:

- *Se pide que los espect-actores, como si fuesen escultores, esculpan un grupo de estatuas, es decir, imágenes formadas por los cuerpos de los más participantes y con los objetos encontrados en el local, que revelen visualmente un pensamiento colectivo, una opinión generalizada, sobre un tema dado. Por ejemplo: en Francia el desempleo; en Portugal la familia; en Suecia la opresión sexual masculina y femenina. Uno tras otro, los espect/actores muestran sus estatuas. Uno de ellos se adelanta y construye su imagen: si el público no está de acuerdo un segundo espect/actor remodelará las estatuas. si el público aún no coincide, otros espect/actores podrán modificar en parte la estatua base o inicial para complementar. Cuando finalmente haya un acuerdo, tendremos de imagen real, que siempre la representación de una opresión.*

- *Se pide, esta vez, que los espect/actores construyan una imagen ideal, en la cual la opresión haya desaparecido, y que represente a la sociedad que se desea construir.*

- *Finalmente, se pide a los actores que están interpretando las estatuas que ellos mismos modifiquen la realidad opresiva, en cámara lenta o mediante movimientos intermitentes. cada estatua debe actuar como lo haría el personaje que*

⁵⁶ BOAL, Augusto. Juegos para actores y no actores. Buenos Aires, Argentina: interZona. 2015, 35,36 págs. ISBN: 978-987-3874-23-9.

encarna, y no como actuaría ella misma, revelando su propia personalidad. sus movimientos eran los movimientos del deseo del personaje estatua y no los suyos propios.

Con referencia a este ejercicio de Teatro imagen que propone Boal, es preciso hacer énfasis en que las situaciones que se plantearon teniendo en cuenta el contexto de las historias narradas por Medardo, Neftalí y Magdalena, tuvieron que ver con estatuas que representaran el desplazamiento, la violencia, la religión, el empoderamiento femenino, la vanidad, la fuerza de trabajo, la etnia etc. Situaciones que evidenciaron ambientes de rebeldía, dolor, sentimientos de fracaso, impotencia que viven a diario estos jóvenes por su contexto socioeconómico y cultural, que normalizan la violencia o el silencio solo por pertenecer a una etnia específica, vivir estas situaciones en el espacio de juego y creación nutrió de una forma pertinente la caracterización del personaje con debates que permitieron que luego se fuese acompañando la acción con diálogos improvisados. Esta actividad tuvo una duración de aproximadamente 4 meses, aclarando que los actores trabajaron (ensayaron) 9 horas por semana.

Seguido de este tiempo de exploración y juego, se llevó a cabo la materialidad de la primera vuelta, desde el punto de vista de Buenaventura: *“para darle expresión y materialidad la primera vuelta de montaje es la manipulación de la materia prima en dos etapas, uno, improvisaciones de conflicto por analogía, dos, improvisaciones de montaje por analogía o directas”*⁵⁷

Es decir que para este punto ya hubo una claridad sobre el Borrador “Embrujo, voces y destino” (Velásquez, 2020) pues los actores y el director hacen un primer repaso corporal de lenguaje no verbal articulando el borrador escrito y las imágenes generadas a partir del juego Teatro imagen de Boal (Boal, 2015) esto afirma que en el método de creación colectiva no existe un orden repetitivo o sistemático a la hora

⁵⁷ BUENAVENTURA, Enrique. Historia de una bala de plata. 2 ed. Santiago de Cali: diciembre de 2013, pág. 99. ISBN: 978-958-58184-0-8.

de hacer Teatro, como lo refleja Buenaventura: *“Del mitema, pasamos a la “historia”. Este orden puede ser inverso o trastocarse en todos los sentidos, es decir, puede existir primero la “historia” y de ahí partimos a la búsqueda del “tema” o existir primero el tema y buscamos la historia o, incluso, lo primero puede ser el mi tema. Más aún, todo eso puede existir más o menos simultáneamente”*.⁵⁸ Y fue en este entendimiento que se desplegaron un sin número de “ensayos” escénicos que afianzaron diálogos verbales y no verbales, fijando posturas, movimientos, entradas y salidas dentro del roll de cada actor; apoyado con la teoría del Teatro foro que propone Boal: *“El teatro foro es un tipo de lucha o juego, como tal, tiene sus reglas. Pueden modificarse, pero siempre existirán, para que todos participen y surja una discusión profunda y fecunda. Debemos evitar el foro salvaje que cada uno hace lo que quiere y representa que se le ocurra las reglas del teatro foro fueron descubiertas y no inventadas, y son necesarios para que se produzca el efecto deseado: el aprendizaje de los mecanismos por los cuales se produce una situación opresiva, el descubrimiento de tácticas y estrategias para evitarla y el ensayo de esas prácticas.”*⁵⁹

Un teatro que se construye a partir de ensayo, error y lecturas de ello; es un teatro que se construye sólido, es un teatro que toma tiempo, que decepciona en ocasiones y es en esa decepción que invita y promueve la investigación para que cada movimiento, cada palabra, cada gesto, música, luz y vestuario tenga un sentido hecho oro y no baratija.

Ahora bien, sobre el texto teatral, como lo hizo notar Buenaventura: *“Existe una comisión de texto que empieza por formular una hipótesis del tema circunscribiéndolo en el tiempo y el espacio limitándolo en lo posible” “En la dramaturgia colectiva es muy importante ir separando los niveles. Aclarar que*

⁵⁸ BUENAVENTURA, Enrique. Historia de una bala de plata. 2 ed. Santiago de Cali: diciembre de 2013, pág. 109. ISBN: 978-958-58184-0-8.

⁵⁹ BOAL, Augusto. Juegos para actores y no actores. Buenos Aires, Argentina: interZona. 2015, pág. 60 ISBN: 978-987-3874-23-9.

investigar, en primer lugar, el tema, y luego la historia que sirve de vehículo. El mitema irá apareciendo es el último en aclararse y podríamos, diríamos que, a veces, no se aclaran si no con el público. Más aún por su condición mito no se termina de aclarar, de definir nunca. No se deja de aprehender del todo ni menos agotar.”⁶⁰

En esa relación de escritura y contexto afro fue importante tener cuidado con la redacción de los diálogos entre personajes, teniendo en cuenta los dichos, y los modismos propios de la región que se lograron definir con las entrevistas previamente realizadas y con los juegos de improvisación que se facilitaron también porque el 80% de los actores implicados cumplían con las condiciones étnicas y culturales para ejecutar este objetivo. Sin embargo en la “libertad” del escritor para relatar la época y sus situaciones tuvo lineamientos incorruptibles como la música, la danza y la veracidad de las historias contadas. Esto lleva entonces a definir que aun cuando en la Creación Colectiva no exista un orden cíclico y repetitivo y aun cuando en el teatro foro las lecturas de los actores son indispensables para la realización y materialización de la obra, el texto teatral si debe tener unas bases seguidas e incorruptibles para poder llevar con veracidad el mensaje que en un principio se deseó, que, en este caso se ve reflejado en la obra corregida y terminada en diciembre del año 2020 y que se encuentra como anexo a este documento.

Finalmente hablar del arte nos llevó a pensar en la postura de Buenaventura frente a su explicación *“el arte no explica nada, esa expresión, es algo vivo, que nos obliga como espectadores, a buscar explicaciones nuevas para aquello que ya teníamos explicado”⁶¹* Que frente a una postura escénica nos lleva a mitificar la vida cargada

⁶⁰ BUENAVENTURA, Enrique. Historia de una bala de plata. 2 ed. Santiago de Cali: diciembre de 2013, pág. 106. ISBN: 978-958-58184-0-8

⁶¹ BUENAVENTURA, Enrique. Historia de una bala de plata. 2 ed. Santiago de Cali: diciembre de 2013, pág. 103. ISBN: 978-958-58184-0-8

de direcciones, significaciones y dinámicas propias que permiten alimentar, aportar y construir en el cotidiano un territorio con voz y sin olvido.

Teniendo en cuenta el proceso teórico práctico de los anteriores capítulos, damos entonces cuenta sobre la experiencia que se evidencia a partir de la presentación del montaje de la obra “Embrujo, voces y destino”, se escoge entonces un pre-estreno para el día 21 de marzo del año 2021, el pre-estreno tiene como objetivo realizar la obra frente a un público limitado, un público con unas características específicas, diferencias académicas, sociales y políticas; un público diverso que pueda tener al final de la obra una lectura propia frente a las emociones que le genera o que le generó ver la obra teatral; para ello tuvimos un aforo de 50 personas en el auditorio Enrique Uribe White de la casa de la cultura, este foro cabe recalcar, que fue limitado por los protocolos de bioseguridad a la pandemia que se vive actualmente; dentro de este público se encontraban amigos y familiares de los jóvenes actores que participaron.

Si bien entonces, cabe aclarar que los jóvenes y las jovencitas que participaron como actores y actrices de esta obra no tenían ninguna experiencia teatral; y, es a partir de las técnicas de Enrique Buenaventura y de Augusto Boal que ellos logran asumir las emociones para poderlas hacer teatro. Al asumir estas emociones los actores y las actrices empiezan a registrar actitudes y aptitudes que tienen que ver con el fortalecimiento de su cultura afro colombiana. El día 21 de marzo de 2021 las actrices llegaron con sus turbantes de colores, traían puestas ropas llamativas que resaltaban su piel morena; los hombres en cambio traían prendas que mostraban sus cuerpos atléticos, grandes y fuertes, esto, en un ejercicio inconsciente de reconocimiento de la fuerza y la vitalidad de su etnia.

Se realizaron dos ensayos previos antes de la primer presentación de pre-estreno de la obra “Embrujo, voces y destino”, dos ensayos que lo que pretendían era afianzar los ejercicios técnicos en luces, música y planimetría de la obra, esto permitió presentar la obra con éxito, después de la función de preestreno,

realizamos un foro que duró cerca de 35 minutos donde pudimos escuchar las observaciones o las lecturas de 4 personas que traeremos textualmente.

En primer lugar, se encuentra la lectura de Jorge Adrián Rubio, gestor cultural y actor del municipio de Tuluá con más de 10 años de experiencia, el cual expresa que: *“Yo tengo muy poquito para hablar, igual que dijeron todos. A mí me gusta. Es como el proceso pedagógico. El verlos a ellos ahí, ver que hay que vos le aplicas, digámoslo, un ejercicio también de enseñanza aprendizaje desde tu técnica, osea es muy bonito, como ver en ellos como ve mira a Valeria y esta implícitamente involucrada dentro del ejercicios de montaje y fuera de eso, porque yo pues por te quise apoyar, a mí no me importa, me da igual, sí, pero sí me parece valioso como apoyar cosas como qué bueno que los que estamos en temas de producción que estén como hay involucrados es porque uno dice yo le meto porque comprendemos y entendemos el valor que tiene la docente o la maestra o Valeria para producciones de un ejercicio teatral, pero fuera de eso, lo que han dicho otros compañeros, o sea, Valeria la han sacado del estadio, porque primero te voy a contar una cosa que es real y que yo creo que aquí nadie puede reputar.*

Desde que yo empecé a hacer un ejercicio de teatro en la ciudad de Tuluá, nunca nadie. Desde que yo ¿no? porque antes si desde que yo lo hice, nadie ha escrito un ejercicio de dramaturgia local, o sea, nadie se ha dignado a investigar aquí hay eruditos aquí teatreros aquí, investigadores, psicólogos, magister, lo que sea que les encanta el teatro, pero nadie se ha dignado hasta el momento de decir bueno, yo voy a hacer un ejercicio de investigación y con el sentido de investigación yo monto una dramaturgia vos si lo hiciste.

Entonces por eso Valeria vos estas por encima del bien y del mal para mí, independientemente de lo que haga. Entonces eso me parece. Pues simplemente por eso Valeria acabas de mostrar un ejercicio que nace de un proceso de investigación que nace, obviamente, independientemente. De lo del tema musical

¿no? porque eso sí, ya una cosa más personal y ya tiene que ver con derechos de autor. Bueno, eso ya es aparte ya, pero desde el ejercicio hiciste una investigación que hace parte de un contexto local y que lo desarrollas desde una dramaturgia y esa dramaturgia, la pones en escena. Aparte de eso, la pones en escena. Entonces aplicas un ejercicio desde la pedagogía. ¿Por qué? Porque pones a unos muchachos a que te entiendan o comprendan un ejercicio de dramaturgia, de investigación, de puesta en escena, o sea, estás involucrando unas personas en un ejercicio de enseñanza aprendizaje.

Osea en ese lado uno dice ¡guau parce! Como pone esas cosas locales y las transmite a unos chicos y ahí de ahí en adelante, cómo vos logras dentro de todo ese proceso que uno chicos comprendan, entiendan, sientan una cosa que vos y de alguna manera logras que tenga una re-significancia o un valor, digamos y cómo los chicos desde esa maravilla porque es que en estos momentos, cuando lo que vale resaltar es lo que han hecho ellos, independientemente de lo que sea, lo que han hecho ellos, lo que han logrado ellos como actores o actrices, mostrar la idea que tienen un director dentro de un proceso de formación.

Eso para mí es maravilloso Valeria ya la sacaste del estadio tenes una decisión de enseñanza aprendizaje, tenes una pedagogía, tenes una puesta en escena, tenes una dramaturgia local. Tenes una investigación, tenes todo y aparte de eso le mostras a unos chicos que eso y pones tu técnica también porque las personas que la conocemos uno dice como Valeria, se pone la 10 dentro de un proceso teatral local.”

En segundo lugar, la lectura de Lina Marcela Quiceno - Psicóloga, Especialista en desarrollo comunitario Magister en psicología social. Docente Interno UPB Medellín, menciona que: “Yo tengo como dos o tres pensamientos, tres líneas de pensamiento. ¿Eh? La primera en relación a lo metodológico, investigativo. Pero eso te lo digo después, porque más vainas como técnicas académicas, ¿eh? La segunda tiene que ver con algo que me evoco hablando de ese proceso de memoria

y ¿qué es lo que se espera que produzca en el otro? ¿Eh? Pues desde lo teórico se dice que la memoria, o sea el recuerdo, es para el otro. O sea, yo recuerdo con una intención para el otro, ¿cierto? Entonces eh, resulta y acontece que mientras estaba viendo como todo el espacio y sobre todo con la última escena, me pasó algo muy curioso y es que empecé a recordar todas las personas afro con las que yo trabajado.

Entonces para mí fue muy emotivo y obviamente boté la lágrima, así mucho, porque claro, y además porque tengo una sensibilidad particular y he hecho investigaciones similares con personas de acá, con personas de Cauca, del Chocó, que me han contado sus historias de desplazamiento forzado y sobre todo un asunto que es la pérdida de la identidad en la segunda y en la tercera etapa, que es muy compleja, porque precisamente los dolores de ese desarraigo, de ese desplazamiento, hace que las personas pues no vuelvan a contar sus historias.

Entonces, digamos que ese es un asunto de poder narrar las historias y narrarlas de otra perspectiva, no solamente para nosotros los mestizos, sino para la misma población, creo que es muy importante. Es como poderla mostrar dentro de la misma población. Creo que también es muy importante. En tanto les decía que hay una pérdida en la segunda, tercera y también precisamente valoro mucho el ejercicio con los chicos, porque me imagino que se habrán apropiado que la tercera línea de pensamiento, que se habrán apropiado también un poco esa historia de sus mayores, de cómo lo narran, de qué evoca o de lo que precisamente significa pertenecer a ese grupo étnico. Ciertamente, la riqueza discursiva.

Todo eso creo que tiene mucho valor, además del hecho de reforzarlo con, la narrativa que tiene la música. Ciertamente que es muy importante porque precisamente es una de las expresiones que refuerza ese componente de la pertenencia al grupo étnico. Entonces, eh, bueno, todas esas cosas para decir que me parece muy bonito el ejercicio y que lo valoro mucho en todas las poblaciones que se puedan mostrar

tanto para el mismo grupo étnico, como para nosotros los mestizos que no reconocemos esa reafirmación que tenemos.”

En tercer lugar, La lectura de Daniela Tenorio, hace parte del grupo teatral “Badike” de la universidad del valle, Daniela es una joven afro que nos cuenta partir de la lectura de la obra la importancia y la significancia que ésta tuvo para ella, aludiendo que: *“Bueno, yo quería felicitar también a los compañeros. Fue una una obra, un ejercicio, la verdad muy lindo. Más que en cuestión de diálogo y trabajo así escrito fue muy simbólico, al menos para mí, y me gustó que La parte o los dos factores más representativos de la migración son la violencia y la parte económica. No nos presentaron, sobre todo en la violencia, como se ve típicamente la súper tragedia, que, aunque puede que sea así, no es algo fácil de vivir. Y fue en esa parte que a uno le llega, no recuerdo por qué pues representandome también con ellos que vengo de una parte no muy reconocida. Que a veces todavía dice el nombre y la gente no sabe dónde es... De Tumaco, Nariño y sus alrededores.*

Entonces en la parte que comento también mi compañero Gilbert, que a mí a veces me dicen amigos de allá es una Tumaco que pues yo ando con puro blanquito ¿no? Entonces, ¿eh? Qué hay no entonces que yo estoy perdiendo eso que, porque yo ando con Blanco, que parezco blanquita, que esto y que lo otro y se ven en pequeñas cositas que todavía los mismos negros, nosotros mismos no reconocemos nuestra identidad en lo que comentabas lo del cabello que hay yo quiero ver a las chicas con el cabello que representen en toda la palabra su raza en la obra. Y yo ¡wow! Me encanta porque todavía hay personas que no saben sobre eso, nosotros mismos no sabemos. A mí me han llegado a preguntar sobre el pelo, otras cosas. ¿Hay ustedes cómo hacen esto o es que eso se lo pegan ahí? Entonces ese es de verdad, es falso, etcétera.

Entonces, resumiendo, en el proceso más que todo, me llegó mucho en la parte simbólica, las canciones, recuerdos. Osea yo estaba ya feliz viéndome en la obra,

cantando todas las canciones y llorando con esas escenas que la verdad estuvieron muy hermosos, felicitarlos y me esperan por allá el 7 de abril, que estoy de primera.”

Finalmente nos encontramos con la lectura de Manuel Alfredo Murillo Diaz, hermano de uno de los actores de la obra, aludiendo que: *“Pues yo simplemente quiero decirles que no, que le están metiendo sabroso mi gente y nada. Y la profesora también, que es algo muy muy bueno por lo que ella está haciendo. Y no sólo ella, sino también aquí, digamos la producción y la gente que está apoyando y nosotros que estamos aquí, que asistiendo a ver lo que ellos están haciendo, porque pues hoy en día aquí en Tuluá y no solo en Tuluá, en todo lado se están perdiendo mucho jóvenes. A esta hora cualquiera de esos muchachos podrían estar en la calle haciendo cualquier Babosada y “Whiskily”, ¿si me entiende? Ahí disculpen. Pues si no me entiende mi expresión, pero pues yo soy así y nada.”*

Estas lecturas aparte de propiciar un ambiente emotivo, nos muestran gratamente la importancia de haber realizado este proceso de investigación y de participación en estas comunidades y en estas familias; también estas primeras lecturas nos permitieron corregir falencias técnicas y textuales de la obra para que el público en una próxima ocasión pudiese tener unas lecturas “digeribles”.

la siguiente presentación de la obra se tuvo lugar el día 7 de abril de 2021, para esta función se invitó como público a no más de 25 personas, donde se encontraron los jurados de dicho proyecto Jaime de la cruz, Jorge Hernán victoria y la maestra luz Dary de igual directora del presente proyecto de investigación Adriana Caicedo que fue docente de la unidad central del valle en la licenciatura de educación básica con énfasis en ciencias sociales y que actualmente se desenvuelve como gestora social del municipio de Tuluá, de igual forma nos acompañó el jefe de la oficina de distancia de la unidad central del valle, Jairo Díaz, la invitación se extendió también a maestros que nos acompañaron durante nuestro proceso formativo entre ellos está el maestro Luis Ernesto Mosquera y el profesor Melquiceded Rodríguez Rodríguez, maestros que también pertenecen a la comunidad afro del municipio de

Tuluá, se invitó de igual forma a la sabedora margarita Arana marmolejo hermana del bailarín investigador ramiro Arana marmolejo que dejó huella en el municipio de Tuluá por su investigación y por sus procesos de formación dancística y aportes a la tradición afro del corazón del valle y, por último, pero no menos importante contamos con el acompañamiento de algunos de los representantes de la secretaría de bienestar social en la coordinación de del programa de etnias y representantes del departamento administrativo de arte y cultura en cabeza del director John Fredy López Cardona y su equipo misional, el gestor cultural acceso Salazar Ramírez y Holmes Velásquez. es vital tener en cuenta el por qué el tipo de público que se escogió para la segunda función de la obra; este público se eligió por su movimiento en el área cultural educativo y político; el teatro y el arte en general “parafraseando” a enrique buenaventura, cuando dice que “el arte no se debe explicar” sin embargo creemos que el acto del arte es sin duda un acto político, un acto de reconocimiento, de reconstrucción de vivencias, por eso fue vital poder tener este tipo de asistentes y es aquí donde podríamos decir que se ratificó durante el foro al final de la 2 presentación de la obra “embrujo, voces y destino” que el teatro funciona como un eje articulador en procesos de memoria histórica, espectadores que manifestaron la importancia de generar nuevos espacios con diferentes públicos, donde este ejercicio teatral se lleve a cabo no sólo en Tuluá sino en todo el territorio colombiano.

8. CONCLUSIONES

La investigación del insumo creativo que ha pretendido visibilizar el presente trabajo, por diferentes factores propios y ajenos a la investigación, ha durado un poco más de año y medio; en el cual, el camino ha ido dándose lugar entre bibliotecas, libros, revistas, entrevistas presenciales o virtuales y entidades culturales. Dicho proceso sin lugar a dudas coteja con lo que somos como sociedad, en la manera en que aún el conocimiento y la cultura sigue siendo una prerrogativa entre la élite y el pseudointelectual que pueden acceder a sus techos.

OBJETIVO 1

En relación a lo anteriormente expuesto, se logra el reconocimiento de los aportes a la construcción de la memoria histórica a partir del desarrollo social, económico, cultural y político del pueblo afro del municipio de Tuluá; los cuales se dan desde el cotidiano de las familias que llegaron, llegan y llegarán al territorio para habitarlo y ser para ser parte del mismo, mediante los espacios de participación ciudadana que promueve la Secretaría De Bienestar Social del Municipio de Tuluá.

OBJETVO 2

Por último, las narraciones del pueblo afro involucran el teatro como arte, compuesto por diversas expresiones narrativas desde el lenguaje verbal y no verbal permiten ser una herramienta pedagógica asertiva para contextualizar los hechos vividos que aún tienen relevancia en la construcción de una sociedad.

OBJETIVO 3

De acuerdo con el objetivo planteado se logró la visibilización de la memoria histórica desde la escritura de las narrativas orales de las familias afro que participaron en este proceso investigativo, así mismo, se ratificó el asunto de memoria histórica a través de las lecturas del público durante el foro que se dio después de la representación teatral.

9. BIBLIOGRAFÍA

Ana Lladó Enseñat. El teatro del oprimido como herramienta de intervención social. Aproximación teórica y propuesta práctica. 2016-17.

ARRÁEZ, Morella, y Calles, Josefina, y Moreno de Tovar, Liual, y "La Hermenéutica: una actividad interpretativa." Sapiens. Revista Universitaria de Investigación 7, no. 2. 2006.

Baraúna Teixeira, Tania Márcia. Dimensões Sócio Educativas do Teatro do Oprimido: Paulo Freire e Augusto Boal. Diretor Tese Dr. Xavier Úcar Martínéz. Universidad Autónoma de Barcelona. 2007

Bauer, Wilhelm. Introducción al estudio de la Historia. Barcelona, Bosch, 1970.

BOAL, Augusto. Juegos para actores y no actores. Buenos Aires, Argentina: interZona. 2015.

BROOK. P. "La puerta abierta". Alba Editorial. 1994.

BUENAVENTURA, Enrique. Diario de trabajo. Anti-intimo. 1985.

BUENAVENTURA, Enrique. Historia de una bala de plata. 2 ed. Santiago de Cali: 2013.

CRRESWILL, J. Educational Planning, conducting, and evaluating quantitative and qualitative (2a. ed.). Upper Saddle River: Pearson Education Inc. 2005.

Doctorat educació i societat departament de pedagogia sistemàtica. Barcelona. 2007.

DURÁN CHARRIA, Jesús Mauricio. Libertad y censura del teatro en Colombia, 1955-1973. El caso de la trampa de Enrique Buenaventura. Universidad del Valle. Facultad de Humanidades. Departamento de Historia. Santiago de Cali. 2013.

DUVIGNAUD, Jean. Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas. 1981.

GARDEAZÁBAL BRAVO, Carlos. Una relectura de la violencia en los papeles del infierno de Enrique Buenaventura. Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies Volume 28 Número 28, primavera 2014 Article 7. 2014.

GROTOWSKI, J. "Hacia un teatro pobre". Editorial Siglo veintiuno. 1974.

GUERRERO, Yulieth. Docente Seminario de Investigación/Programa de Arquitectura// Universidad de Boyacá. 2013.

HALBWACHS, Maurice. Prensas Universitarias de la Universidad de Zaragoza, ed. La memoria colectiva. 2005 (1950).

HERNÁNDEZ GONZÁLES, Israel. EL TEATRO COMO HERRAMIENTA EN EL TRABAJO SOCIAL. Escuela Universitariade Trabajo Social. 2011/ 2012.

HUIZINGA, Johan. En torno a la definición del concepto de historia, en El concepto de historia y otros ensayos. México, Fondo de Cultura Económica, 1946.

JIMÉNEZ-ORTIZ, E.A. y Jurado-Alvarán, C. (2018). El significado del territorio de San Lucas para las comunidades campesinas que lo habitan. Revista de Antropología y Sociología: VIRAJES, 20(2). 2018.

KONSTAN, David. El concepto de belleza en el mundo antiguo y su recepción en Occidente. Nova tellus [online]. vol.30, n.1. 2012.

LARA GUTIÉRREZ, Juan Manuel y otros. Recuperación de memoria histórica y sistematización de experiencias en el costurero de la memoria: kilómetros de vida y de memoria. Universidad Católica de Colombia. Facultad de Psicología formación en investigación. Bogotá D.C. 2017.

LLADÓ ENSEÑAT, Ana. El teatro del oprimido como herramienta de intervención social. Aproximación teórica y propuesta práctica. 2016-17.

MACIAS FRAANCO, Laura X. la pedagogía teatral en el desarrollo de habilidades socio-comunicativas. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad Ciencias y Educación. Licenciatura en Pedagogía Infantil. Bogotá D. C. 2017.

MANRIQUE SÁEZ, Andrea. "El Teatro Social, una metodología creativa para el cambio" Titulación Grado en Trabajo Social. Director: Hernández Echegaray, Luisa Aránzazu. Universidad de Valladolid. Facultad de Educación y Trabajo Social Autoridad UVA Año. 2015.

MARAVALL, José Antonio. Teoría del saber histórico. Madrid, Revista de Occidente, 3ª ed., 1967.

MARCÚS, Juliana. Apuntes sobre el concepto de identidad. Universidad de Buenos Aires. 2011.

MARROU, Henri Irene. El conocimiento histórico. Barcelona, Labor, 1968.

MENDOZA ZAZUETA, Juan Enrique. Sobre teatro y lo indefinible: Una perspectiva sobre la des-limitación del teatro. RICSH Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas, Centro de Estudios e Investigaciones para el Desarrollo Docente A.C. vol. 6, núm. 12, 2017.

MERTENS, D.M. Research and evaluation methods in special education. Thousand Oaks. Cowin Press/Sage. 2005.

NASRALLAH, Laura. The Politics of Memory. Harvard Divinity Bulletin Autumn (Vol. 33, No. 2). 2005.

NAVARRO G. Alina. El teatro como estrategia didáctica para fortalecer la oralidad en estudiantes de 5° de la Institución Educativa Santo Cristo sede Marco Fidel. 2013.

SAMPIERI, Roberto Hernández, et al. Metodología de la investigación. México, DF: Mcgraw-hill, 1998.

Suarez. Universidad de Antioquia seccional Bajo Cauca. Facultad de Educación. Cauca. 2013.

NORA, Pierre (dir.) Les lieux de mémoire (Los lugares de la memoria), París, Gallimard. 1984–1993.

OSZLAK, Oscar. “Estado y sociedad: las nuevas reglas del juego”. 2000.

PALLINI, Verónica. Antropología del Hecho Teatral Etnografía de un teatro dentro del teatro. Director: Manuel Delgado Ruiz. Universitat de Barcelona. 2011.

QUECEDO, Rosario, Castaño, Carlos Introducción a la metodología de investigación cualitativa. Revista de Psicodidáctica [en línea]. 2002.

RAHMAN, M.A. El punto de vista teórico de la IAP, Fals Borda y otros. 1991.

ROCHA CHAVES, Daniel Francisco. Teatro foro práctica pedagógica alternativa para la formación en ciudadanía y democracia en la educación media. Pontificia Universidad Javeriana. Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales. Maestría en Estudios Políticos. 2014.

ROJAS SORIANO, R. Guía para realizar investigaciones sociales (26a. ed.). México: Plaza y Valdés. 2001.

RUIZ MEDINA, Manuel Ildefonso. “Políticas públicas en salud y su impacto en el seguro popular en Culiacán, Sinaloa, México” Universidad Autónoma de Sinaloa. Facultad de Contaduría y Administración. 2011.

SANDOVAL ADAN Felipe. Pedagogía Teatral una propuesta didáctica cargada de innovación. En: Programas de educación continua UCSC. 2010.

SUÁREZ, Luis. Grandes interpretaciones de la Historia. Pamplona, Eunsa 1981 [1ª edición 1968].

TAFUR, Raúl. Tesis Universitaria. Editorial Montero. Tercera Edición. Lima Perú. 2008.

The Politics of Memory by Laura Nasrallah. Harvard Divinity Bulletin Autumn 2005 (Vol. 33, No. 2). Fuente citada en: Politics of memory. Aleida Assmann: Der Lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik (= Schriftenreihe der Bundeszentrale für politische Bildung 633). Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn. 2007.

TOLEDO. "Intelectuales, mediadores y antropólogos, la traducción y la reinterpretación de lo global en lo local. 2012.

TORÍO, S, Peña, J & Inda, M. Estilos de educación familiar. Psicothema, 20, 2018.

VEYNE, Paul. Como se escribe la historia. Madrid, 1984.

YEDIGIS, B.L. y Weinback, R.W. Using existing knowledge. En R.M.Grinnell y Y.A. unrau (Eds.). Social work: Research and evaluation. Quantitative and qualitative approaches (7a. ed. pp. 45-47). Nueva York: Oxford University Press. 2005.

10. ANEXOS

ANEXO 1: GLOSARIO

Arrullos Canciones que se les cantan a los santos.

Chigualos Las canciones que se les cantan a los niños cuando nacen y cuando mueren.

Agua bajo (ritmo musical) Interpretación musical del trabajo diario de las comunidades, ejemplo; la pesca, la cocina, la lavandería, entre otras.

Bunde Es la interpretación de los tambores, que registran una métrica pausada. los cantos, en coro, se alternan con los toques del tambor en aquellas ocasiones en que se trata de una celebración; en caso contrario, las voces no intervienen. en este caso donde hablamos del pacifico sur el bunde debe ser pausado y tranquilo como semejando ir contra corriente.

Mono Persona que recibe una porción del alimento de cada compañero del grupo de trabajo en la hora de descanso en las jornadas de corte de caña, se dice que quien recibe el mono es quien mejor come. (Un almuerzo cotidiano puede tener arroz, pescado, plátano y limonada).

Jaiba Crustáceo comestible. Que se encuentra frecuentemente en las desembocaduras de los ríos; tiene un carapacho de forma aplanada y patas y tenazas de color azul; se parece al cangrejo.

Curandero(a) Persona que ejerce prácticas curativas sin tener el título de médico, especialmente si usa métodos naturales o rituales.

Persignar Hacer con la punta de los dedos de la mano, especialmente con los dedos índice y pulgar, tres cruces, la primera en la frente, la segunda en la boca y la tercera en el pecho.

Mediquillo Hace referencia a todo hombre o mujer que curaba gracias al conocimiento de las plantas.

Entundado Hace referencia a los hombres que se pierden por días al estar enamorados de mujeres que no conocen y a las que les prometen sus vidas

La ley Se refiere a la autoridad de los mayores de las familias.

Vianda Hace referencia al porta comida.

Mono Es el plato de comida que reúne con una cucharada del plato de cada camarada, esto se hace para el compañero que no llevo alimento ese día no sufra hambre.

Colecta El dinero recogido es para la familia doliente, es una forma de expresar que el duelo es de toda la comunidad.

ANEXO 2: BORRADOR

ACT I

(SE ENCIENDE UNA LUZ AMARILLA EN LA MITAD DEL ESCENARIO)

Se escucha un audio (NEFTALY) (agradece al proceso)

En la mitad del escenario se encuentran 3 adultos, una mujer con su hija y dos hombres, uno de ellos con su esposa en estado de gestación.

Hay un foco de luz amarillo que los ilumina, todos se miran desconcertados, como si no conocieran el espacio que los rodea y como si no se reconocieran entre ellos. Todos tienen un boleto de viaje, lo miran, lo esconden, lo comparan con el que tiene la otra persona de al lado, todos tienen maletas, unas más viejas y pesada que otras. De repente se empiezan a escuchar unos cantos agudos y lejanos, la luz se vuelve pesada y oscura, es un grupo de niños que bailan al compás de los cantos ellos semejan la imagen de un Duende que los envuelve y los pierde en el camino.

Los tres adultos se dejan llevar por estos ritmos y desaparecen del escenario.

(Apagón)

ACT 2

SE ENCIENDEN LAS LUCES DEL ESCENARIO.

Entra una mujer (MAGDALENA) con un platón, un cuchillo y una malla de pescar, empieza a cantar y a recoger JAIBA, corriendo llega una amiga suya y entre charla y charla Magdalena le cuenta a su amiga un sueño que tuvo donde su sobrino preferido moría, Magdalena hace énfasis en la sensación vívida de la mano de su sobrino en su pecho, las dos mujeres se estremecen y llaman al santo para que las libre de "esas cosas".

Llega corriendo una vecina del barrio, le pide a Magdalena que se vaya rápido para la casa.

Vecina: ¡vamos rápido Magdalena que a su sobrino lo mataron! sonaron 15 tiros, a él solo le cayeron como cinco, vamos antes de que lo levanten, ¡hágale!

Las mujeres se levantan, dejan todo tirado (hoy no se trabajó) Magdalena les tenía miedo a los sueños, Magdalena lo ve de lejos, corre, se cae, sus rodillas se empolvan, toma por el cuello a su sobrino, lo abraza, lo besa, lo limpia, le pregunta.

MAGDALENA: ¿Que me le pasó? quien le hizo esto?

El sobrino no responde, ya no le pasa saliva, la sangre lo ahoga, sobre el pecho de Magdalena la débil mano de su sobrino amado (como en el sueño)

Ella cae sobre su cuerpo.

Entra un grupo de mujeres y hombres cantando alabanzas celebrando la partida al rededor del sobrino, Magdalena junto con su vecina lo arreglan y lo envuelven, hay una colecta \$ (el dinero recogido es para la familia doliente, es una forma de expresar que el duelo es de toda la comunidad) lo levantan y salen del escenario.

Magdalena después del funeral va a su casa, y cuando se dispone descansar ve que un grupo de hombres rondan su casa, ella sabe que al amanecer debe partir, un día más simboliza la muerte de alguien más de su familia, empaca algunas cosas en dos maletas, con el primer rayo de sol compra un tiquete de viaje. La penumbra invade su corazón, abraza el santo y toma la mano fuerte de su hija.

APAGÓN

ACT 3

SE ENCIENDE LAS LUCES.

Por allá en belén de guapi cauca, una casa de bases altas para que las culebras no se entren.

Hay una reunión en la sala de esa casa, un joven de 18 años pide la mano de su novia embarazada, es lo que un hombre que embaraza a una mujer debe hacer, es eso o "morir"

En este caso él, MEDARDO PERLAZA enamorado pide la mano de su negra, La NEGRA MARIA curandera del mal de ojo, mujer a la que él le enseñó esta práctica sanadora y que con el tiempo se vuelve icono de fe en este territorio.

Medardo sale de belén de guapi con ganas de trabajar, entonces arregla su maleta y llega a una industria azucarera en la Paila valle del cauca, Medardo Cortaba cerca de 17 toneladas a la semana, corte que le proporcionaba un pago significativo y que le permitía viajar cada domingo a Tuluá, en Tuluá compraba comida, elementos para el hogar, ropa etc. Un día como todos sigue su rutina, se levanta a las 3 am, su negra le empaca un termo de café, un termo de limonada (panela derretida y bastante limón) también le empaca una vianda con su desayuno y su almuerzo, sale a esperar el carro a las 4am y a las 5am ya está laburando. Cuando termina jordana le informan que fue despedido.

Toma a sus hijos y esposa, todos cargan maletas, la penumbra invade su corazón, la negra y su negro abrazan el santo, tienen un tiquete de autobús.

APAGÓN

ACT. 4

NEFTALY es un hombre alto, flaco, con cadena, reloj y anillo dorado, hijo de un mediquillo (hace referencia a todo hombre o mujer que curaba gracias al

conocimiento de las plantas), nieto de una mujer fuerte que trabajaba la mina y que tenía como mascota un cerdo que la acompañaba todos los días a su trabajo y la esperaba fuera de la mina para regresar a casa, Neftaly amante del ritmo y de la bebida de raíces fermentadas, va al pueblo a comprar un encargo para su abuela.

ABUELA: negro, anda cómprame dos velas para el santo.

Él toma las monedas y va camino al pueblo, sin embargo, el encargo de la abuela no es justamente lo que termina haciendo, aparece 3 días después en casa de su abuela borracho y entundado (entundado hace referencia a los hombres que se pierden por días al estar enamorados de mujeres que no conocen y a las que les prometen sus vidas). Al llegar a casa su abuela lo espera con rejo en mano pues pasaran quien sabe cuántos días con san Antonio a oscuras.

Al día siguiente el padre se levanta temprano, 5 am, se come el desayuno que la esposa prepara, a las 6am empiezan a llegar personas de todos los lugares cercanos para que les cure la picadura de culebra, el susto, el ojo, el cuajo, el pujo. Su abuela sale camino a la mina y él (Neftaly) toma a san antonio, lo lleva al rio y con rabia lo hunde y lo sacude en el rio.

NEFTALY: por tu culpa, por tu culpa me entundaron, por tu culpa me azotaron.

Lo hace una y otra vez hasta que la cabeza del santo se parte, asustado va de regreso a casa y como puede le pega la cabeza a la figura, una lluvia inclemente cubre su territorio, el rio se crece, su abuela queda atorada en la mina, su padre no llega a casa "está curando enfermos" y él asustado y con la culpa encima espera que salga el sol, le reza al santo y pide perdón. (Piensa en irse de casa)

Neftaly 21 años.

NEFTALY: cuando me hice hombre, a los 21 años me fui de la casa.

Tiene un tiquete de autobús, una maleta, unos brazos fuertes, pies ágiles y sobre todo el conocimiento de sus ancestros. Va a probar la vida.

APAGÓN

ACT 5

Los tres adultos entran a escena poseídos por los ritmos y los cantos agudos de niños así como (en la escena #1)

En la mitad del escenario se encuentran los 3 adultos, una mujer con su hija y dos hombres, uno de ellos con su esposa ya con un niño de cerca de 4 años.

Hay un foco de luz amarillo que los ilumina, todos se miran desconcertados, como si no conocieran el espacio que los rodea y como si no se reconocieran entre ellos. Todos tienen un boleto de viaje, lo miran, lo esconden, lo comparan con el que tiene la otra persona de al lado, todos tienen maletas, unas más viejas y pesadas que otras.

APAGÓN

ACT 6

Hay una mesa grande y cuadrada, dos sillas y un juego de dominó, en las sillas dos hombres jugando y compartiendo (Medardo y Neftalí)

A medida que van jugando van contando sus procesos de desarrollo desde el día que llegaron a Tuluá.

Interviene el grupo de danzas representando situaciones, las cantoras y la chirimía para enriquecer el curso de las historias

Nota. En esta escena va de forma detallada la vida de Medardo en Tuluá como una ciudad comercial, y como cofundador del barrio rojas, también su dinámica de padre y esposo.

(nota: de forma detallada el baile y oración de la tunda, se cuenta y muestra de forma específica de ritual para curar el susto y sanar la picadura de culebra. Esto en función del desarrollo cultural de Neftalí en Tuluá

el juego se interrumpe, entra una mujer alta (magdalena), platonera, lleva chontaduro, mango y cocada, los hombres la ven y cada uno le coquetea hasta que ella se acerca y ocupa un espacio en su mesa de juego, baja el platón y mientras pela chontaduros y prepara la mezcla de limón, sal y miel, sonrío y cuenta de forma detallada el desarrollo socio económico en Tuluá, como se vincula al proceso de desplazados y víctimas, sus proyectos de emprendimiento como platonera y madre cabeza de hogar.

ACT 7

Se pretende lograr una quermes en relación a sus vidas y que los una el baile y el canto.

ANEXO 3: GUIÓN OBRA “Embrujo, voces y destino”

ACTO 1 EL ENCUENTRO

(SE ENCIENDE UNA LUZ AMARILLA EN LA MITAD DEL ESCENARIO.)

EN SILENCIO.

Se escucha “en Belén nació de canalón de timbiqui”

Caminan hacia la luz cuatro adultos (dos hombres, dos mujeres una de ellas en estado de gestación avanzada) y una niña, cargan maletas o cajas amarradas con cáñamo.

Se miran desconcertados, como si no conocieran el espacio ni la persona que tienen al lado. Cada uno tiene guardado un boleto de viaje, lo miran, lo esconden, lo comparan con el que tiene el otro, organizan sus maletas, unas más viejas que otras.

Se escuchan risas de niños “como si estuvieran jugando” cada vez se vuelven más agudos esos cantos, aparece un grupo de niños como fantasmales al ritmo de un arrullo y desaparecen a cada uno de los adultos, la luz baja hasta quedar oscuro y en completo silencio.

APAGÓN.

ACTO 2 LA PENUMBRA

SE ENCIENDEN LAS LUCES DEL ESCENARIO. SE ESCUCHA “EL PASO DE LA JAIBA DEL GRUPO LOS COMPADRES”

Entra una mujer (LUCILA) con un platón, un cuchillo y un Chincorro / atarraya, se pasea por el escenario.

Empieza a cantar y a recoger JAIBA, se encuentra con una vecina suya y entre charla y charla LUCILA le cuenta.

Lucila= ¿Amiga, usted se acuerda de mi sobrina la jovencita?

Vecina 1 = ¿La delgaditica ella?

Lucila = si, ella.

Vecina 1 = ¡sí! ¿Qué pasó?

Lucila = fíjate que anoche tuve un sueño.

Vecina 1 = ¡ay no!

Lucila = ¡ay si! Imagínate que me soñé que yo iba por la calle y la veía, tirada en la carretera, y que yo salía corriendo para donde ella, y que tenía la cara toda empolvada, y que yo la abrazaba y le preguntaba quien le había hecho eso... ella apenas si podía abrir los ojos; pero a la final, no podía responder porque no le pasaba saliva, y que yo sentía como se me desgarraba el corazón. Lo más horrible de todo es que cuando me levante ¡hoy! ¡Tenía esa sensación! Esa maluquera...

Vecina 1 = ¡ay no! ¿Cómo así? ¡Eso tan horrible!

Lucila = ¡ay si!

Vecina 1 = ¡ay no!

Lucila = ¡ay si!

Vecina 1 = ¡ay no!

Lucila = ¡por dios que sí!

Vecina 1 = persígnese.

Las dos mujeres se persignan y llega corriendo otra vecina del barrio, le pide a Lucila que se vaya rápido para la casa.

Vecina 2 = ¡Vamos rápido Lucila que a su sobrina la mataron!

Sonaron como 15 tiros, a ella como que sólo le cayeron cinco.

¡Vamos antes de que la levanten! ¡Hágale!

Las mujeres se levantan, dejan todo tirado.

Lucila=... ¡por eso le tengo tanto miedo a los sueños!

Lucila en cámara lenta se acerca al proscenio la ve, corre, se cae, sus rodillas se empolvan, toma por el cuello a su sobrina, la abraza, la besa, la limpia, le pregunta.

Lucila = ¿Qué me le pasó? ¿Quién le hizo esto?

-Narrador= La sobrina no responde, ya no le pasa saliva, la sangre la ahoga; sobre el pecho de Lucila la débil mano de su sobrina amada (como en el sueño) ella cae sobre su cuerpo.

Se escucha el alabao “plegaria de cantoras de Timbiqui” proyecto alabaos

Entra un grupo de mujeres cantando alabaos consolando a Lucila; alrededor del cuerpo se mecen las almas adornando el espacio y abriendo paso al descanso. Hay una colecta de dinero.

Durante el funeral varios hombres caminan “como acompañando el cuerpo” y hacen preguntas a familiares y conocidos.

Hombre 1 a vecina 2= jummm ¿cómo se llamaba?

Vecina 2 = yo no sé.

Hombre 2 a vecina 1= ¿y quién la mató? Que pesar... ¿cuántos años era que tenía?

Vecina 1 = yo no sé, era una pelaita de por acá.

Hombre 2 a vecina 1 = Por algo la habrán matado...

Hombre 1 a Lucila = que pesar, tan joven, por algo la habrán matado.

Lucila = jummm

Hombre 1 a Lucila = ¿Sera que debía plata?

Lucila = jummm, permiso... (Lucila se va sigilosamente del lugar)

Narrador= Cuando Lucila llega a casa y se dispone a descansar ve que los dos hombres del funeral rondan su casa, ella sabe que al amanecer debe partir, un día más simboliza la muerte de alguien más de su familia, empaca algunas cosas en dos maletas, con el primer rayo de sol compra un tiquete de viaje. La penumbra invade su corazón, abraza el santo y toma la mano de su hija.

APAGÓN

ACTO 3 CORTA LA CAÑA

Narrador= 7 Por allá en Belén de guapi cauca, una casa de bases altas para que las culebras no se trepen. Hay una reunión en la sala de una casa, un joven de 18 años pide la mano de su novia embarazada, es lo que un hombre que embaraza a una mujer debe hacer.

Medardo = yo sé que si quiero salir con su hija debo salir con la ley.

Padre = ustedes creen que uno no se da cuenta de que las muchachas se vuelan, porque acá en la casa no se puede.

Medardo = pero voy a contarles algo. Yo me he estado viendo con su hija, o sea ella es mi novia; pero ella está embarazada; por eso vengo donde ustedes, usted el papá, ustedes los tíos mayores. Ustedes que son la ley.

Padre = ¿usted que va a hacer?

Medardo = yo me caso con ella.

Padre = entonces voy a buscar los padrinos.

Narrador= El matrimonio se ejecutó más temprano que tarde, si Medardo no hubiese tomado la decisión del matrimonio, a la cárcel hubiese dado por violación. Medardo toma un respiro...

Medardo= suegros, quiero decirles que la mejor forma de aceptar la responsabilidad es aceptar también un buen trabajo, así que ¡nos vamos para la Paila!

Suegro = ¿al Valle?

Medardo = si, hay un ingenio nuevo y necesitan gente, nos va ir bien. Soy verraco pal´ trabajo.

Medardo sale de guapi con ganas de trabajar, entonces arregla su maleta y llega a una industria azucarera en la Paila valle del cauca.

En imagen: Llegando a la paila tenemos imágenes del ingenio vemos máquinas y chimeneas; también un grupo de trabajadores con rostros desolados, pero con la inconformidad en su caminar, la turba se reúne, agitan pancartas, van acompañados de sus familias pues la industria para la que trabajaban tuvo despidos masivos e injustificados.

Narrador: Medardo Perlaza toma a sus hijos y esposa, todos cargan maletas, la sombra, el llanto, la compañía y tal vez la esperanza invaden su corazón, la negra y su negro abrazan el santo, tienen un tiquete de autobús...

Llegan a Tuluá, el ingenio San Carlos abre sus puertas para corteros fuertes y con experiencia.

NARRADOR: Un día como todos sigue su rutina, se levanta a las 3 am, su negra le empaca un termo de café, un termo de agua a parte panela y bastantes limónes, también le empaca una vianda con el que debe ser su desayuno y almuerzo (arroz, pescado, plátano y yuca) luego, sale a esperar el carro a las 4.00am y a las 5.00am ya está trabajando. Se encuentra con sus compañeros, Medardo saca una radio pequeña de su maletín y sintoniza...

Se escucha “tumba la caña de Celina Reutilio”

Mientras se escucha todos los corteros hacen la danza del corte; con una pacora que se afila y corta la primera caña, se ve la plantación, cantan, secan su sudor, se ríen, y luego toman un descanso (es hora del desayuno) todos se sientan en semi círculo, abren sus Viandas y como es costumbre arman el Mono para el que hoy no trajo de comer. Cuando se termina la jornada laboral regresa a su casa. Con su negra. La mira fijamente, se acerca cantando...

La envuelve en sus brazos y la luz baja lentamente.

Pedacito de Mi Vida

No puede vivir sin ti, mi angustiado corazón

Todita la noche cariñito me la paso en vela mi amor

En ti pensando y por ti sufriendo

Vuelve pedacito de mi vida yo te lo suplico por Dios

No hagas desdichado a mi corazón

Qué vacío hay en mi alma y amargura en mi existir

Siento que me haces falta, yo no sé sin ti vivir

Todita la noche cariñito me la paso en vela mi amor

En ti pensando y por ti sufriendo

Vuelve pedacito de mi vida yo te lo suplico por Dios

No hagas desdichado a mi corazón

No puede vivir sin ti, mi angustiado corazón

Todita la noche cariñito me la paso en vela mi amor

En ti pensando y por ti sufriendo

Vuelve pedacito de mi vida yo te lo suplico por Dios

No hagas... (Autora Celina González)

La envuelve en sus brazos y la luz baja lentamente.

Narrador: Medardo Cortaba cerca de 17 toneladas a la semana, corte que le proporcionaba un pago significativo y que le permitía viajar cada domingo a Tuluá, en Tuluá compraba comida, elementos para el hogar, ropa etc.

APAGÓN

ACT 4 SAN ANTONIO BENDITO

Narrador: Neftalí es un hombre alto, flaco, con cadena, reloj, anillo dorado, amante del ritmo y de la bebida de raíces fermentadas, hijo de un Mediquillo, nieto de una mujer fuerte que trabajaba la mina y que tenía como mascota un cerdo que la acompañaba todos los días a su trabajo y la esperaba fuera de la mina para regresar a casa, Neftalí dice a viva voz que era “Bruja”.

Entra la abuela de Neftalí a una habitación de la casa y lo ve durmiendo, no supo a qué hora llegó. Pues Neftalí había salido de casa hace tres días a hacerle un

encargo a la abuela pero, no fue justamente lo que terminó haciendo. Se fue de fiesta, conoció una mujer y lo entundó.

Se escucha “el bunde de san Antonio” hay una danza que refleja el estado de ensueño de Neftalí con el recuerdo de la mujer que conoció.

Hasta que caen dormidos... Se cae la imagen. Interrumpe la abuela.

ABUELA= (molesta y a regañadientes despierta a Neftalí) Negro, andá cómprame dos velas para el santo.

Neftalí = (acostado) Abuela dejáme dormir ¡egh! No lo dejan dormir a uno...

(Refunfuña y se da la vuelta).

Abuela = ve negro... (Le advierte) si vos no me traes estas velas hoy... es mejor que ni te aparezcas por acá.

Neftalí = abuela ¡agh! ¿Usted por qué es así? ¿ahh? ¡Vio! Usted no le cree a uno, todo el tiempo desconfía.

Abuela = ¿ahh sí, yo desconfió? A ver... ¿qué hiciste con la plata que te dejé el otro día y nunca apareciste con las velas? Hace como tres días no llegabas a la casa. No mijo, además a dormir donde los trasnocharon.

Neftalí = (risas) uy como me encantaría, allá si me cuidan y me consideran.

Abuela = negro descarado.

Neftalí = abuela vea, venga yo le explico... ¿se acuerda de Carlos?

Abuela = si ¿qué pasó?

Neftalí = es que esa plata que usted me dio yo se la preste a Carlos que estaba muy mal, pero abuela él se la va a pagar, uno tiene que ayudar a los amigos.

Abuela = si claro, a mí no me venga con esos cuenticos que yo se muy bien usted en que se gasta la plata. Mejor vaya y me trae lo que le dije porque ese santo no se me puede quedar otro día sin alumbrar, y le voy a pedir que me lo ayude para que deje de andar Entundado. ¡Vos ya estás muy grande!

La abuela sale de la habitación y Neftalí se arregla para salir hacer el mandado, mientras se organiza sonrío por los recuerdos.

Neftaly = ¡eh hombre! ¡Que negro tan hermoso! ¿Ah? No, no, no. (Se mira al espejo y se peina). Uff me voy a hacer unas flexiones para salir bien apretado. ¡Eh nunca van a ver algo tan hermoso! ¡uff!

Neftalí toma las monedas y va camino al pueblo; mientras tanto la abuela se sienta y en un ritual arregla su altar; inicia los rezos a los cuatro ciclos femeninos que protegen y guardan el territorio donde viven.

Se escucha “el bunde de san Antonio”

La abuela se dispone al ritual en celebración al día de San Antonio, llegan personas de todos los lugares cercanos para que les curen la picadura de culebra, el susto, el ojo, el cuajo, el pujo.

Abuela =Arrodillados ante su imagen (o estampa) le diremos con ternura:

Trece minutos que estaré a tus pies, padre mío San Antonio, para ofrecer mi invocación sentida ante tu imagen milagrosa, de quien tanto espero, pues bien se ve que tú tienes poderosas fuerzas divinas para llegar a Dios. Así lo revelan tus patentes milagros, padre mío San Antonio, pues cuando acudimos a ti en horas de tribulaciones, siempre somos prontamente escuchados.

Hoy que es un día tan grande, llegarán a ti, miles de almas, que son tus fervientes devotos, a pedirte, porque sabemos que nos harás grandes concesiones, poniendo

en primer turno a los más necesitados para que reciban tus favores. ¡Qué consolado me siento al entregarte mis penas!

Espero Santo mío me concedas la gracia que deseo y si me la concedes, te prometo contribuir con una limosna para tus niños pobres.

Neftalí se escurre entre la gente toma su maleta y se va de casa a probar suerte.

APAGÓN

ACT 5 EL ENCUENTRO

(SE ENCIENDE UNA LUZ AMARILLA EN LA MITAD DEL ESCENARIO.)

EN SILENCIO.

Se escucha “en Belén nació de canalón de timbiquí”

Caminan hacia la luz cuatro adultos (dos hombres, dos mujeres una de ellas en estado de gestación avanzada) y una niña, cargan maletas o cajas amarradas con cáñamo.

Se miran desconcertados, como si no conocieran el espacio ni la persona que tienen al lado. Cada uno tiene guardado un boleto de viaje, lo miran, lo esconden, lo comparan con el que tiene el otro, organizan sus maletas, unas más viejas que otras.

Se escuchan risas de niños “como si estuvieran jugando” cada vez se vuelven más agudos esos cantos, aparece un grupo de niños como fantasmales al ritmo de un arrullo y desaparecen a cada uno de los adultos, la luz baja hasta quedar oscuro y en completo silencio.

APAGÓN.

ACT 6 MI AMIGO

En esta escena vemos a los personajes reales, los poemas y las rimas de Medardo y Neftalí son de su autoría, y se percibe el respeto frente al cortejo y la postura de la feminidad desde un discurso contemporáneo

Se enciende una luz amarilla, justo debajo hay una mesa cuadrada y dos sillas.

Se escucha “el juego de la vida de Daniel Santos” como cortina.

Entran a escena dos hombres (Medardo y Neftalí) sacan un juego de dominó y una botella de biche, reparten la bebida, se ríen, revuelven las fichas, cuentan una que otra anécdota.

De repente entra escena una mujer alta, con su platón lleno de chontaduros, coco, mango. Pasa cerca de estos dos hombres los saluda... ellos en un coqueteo de poemas y rimas conquistarla y lograr que se siente junto a ellos.

Neftalí = ¿vos viste la zabaleta que a mi paso te arrimaste? ¡Vos viste la más hermosa que mi amor te lo robaste!

Medardo contradice.

Medardo = matica de albahaquita decíme quién te tocó, con esa mano tan brava que hasta la flor se secó.

(Lucila), ella se acerca de a poco, los hombres continúan.

Medardo = tu eres la media naranja,

Yo soy la naranja entera

Yo soy aquel hombrecito que te di mi vida entera.

Neftalí= (risas, a Medardo) que le bajamos, le bajamos el orgullo. En el amor hay muchas historias, y los versos de amor romper barreras.

Lucila ocupa un espacio en su mesa de juego, baja el platón y mientras pela chontaduros y prepara la mezcla de limón, sal, miel, sonrío y queda en congelado.

La luz no se apaga se escucha esta escena un agua bajo. “Te invito del grupo herencia de Timbiquí”

Esto será para que cada uno de los actores que participaron entren al escenario con un rol específico (peinar, planchar, lavar, pescar etc.) cuando todos estén en posición la imagen de congelado se ira volviendo orgánica y tranquila y cada actor realizará la labor que la imagen inicial le indicó, hasta volverse jocosa y de disfrute, los viejos tomarán Biche y jugarán dominó, los niños se reirán y jugarán a las cogidas, un grupo de mujeres se peinarán haciendo trenzas y probándose turbantes, otro bailaran, lavaran ropa, irán a la pesca... hasta el fin de la canción y la luz bajará.

Apagón

Se baja el telón