



Lic. Mag. Luis Eduardo Jiménez Barco
Director general
Fundación escénica El Teatro Vive

Intervención teatral con víctimas del conflicto social y
armado para la construcción de memoria histórica

Resumen

Este trabajo desarrolla una propuesta de intervención teatral con la intención de recuperar el trabajo realizado de **La Fundación El Teatro Vive** con víctimas del paramilitarismo en el Arenillo, Zona veredal de Pradera Valle, en el marco del conflicto social y armado en Colombia. El objetivo es diseñar una propuesta de intervención del teatral para aplicar a futuro fundamentada en la concepción estética de arte participativo y experiencia de creación del texto dramático y la puesta en escena en la que se crea una metodología que sirva como guía de aplicación en futuras intervenciones teatrales con miembros de las víctimas y sobrevivientes de una violencia extrema ejercida por grupos de ultraderecha, que posibiliten la confianza entre la comunidad y construcción de memoria histórica viva a través del teatro. El proceso de creación del texto dramático con miembros de la comunidad afectada, a partir de los relatos e improvisaciones teatrales y la puesta en escena posibilitan la memoria viva llevada de manera teatral a las futuras generaciones de pobladores de la región y el país, para no caer en la repetición. Presentamos una propuesta metodológica que incluye la formación teatral y la creación colectiva en la realización de la puesta en escena como proceso de construcción de memoria histórica viva de las comunidades afectadas por la violencia en Colombia.

Palabras clave:

Intervención teatral víctimas del conflicto memoria histórica creación colectiva

Abstract

This work develops a proposal for a theatrical intervention with the intention of recovering the work carried out with victims of paramilitarism in El Arenillo, a rural area of Pradera Valle, within the framework of the social and armed conflict in Colombia. The objective is to design a proposal for theatrical intervention to apply in the future based on the aesthetic conception of participatory art and the experience of creating dramatic text and staging in which a methodology is created that will serve as an application guide in future interventions. theater with members of the victims and survivors of extreme violence exercised by far-right groups, which enable trust between the community and the construction of living historical memory

through theater. The process of creating the dramatic text with members of the affected community, from the stories and theatrical improvisations and the staging, make possible the living memory brought in theatrical way to future generations of inhabitants of the region and the country, so as not to fall into repetition. We present a methodological proposal that includes theatrical training and collective creation in the realization of the staging as a process of construction of living historical memory of the communities affected by violence in Colombia.

Keywords: Theatrical intervention, victims of the conflict, historical memory, collective creation

Índice de contenidos

1.	Introducción	8
1.1.	Justificación	8
1.2.	Objetivos del TFE	14
2.	Marco teórico	15
2.1.	FUNDAMENTOS ESTÉTICOS Y TEATRALES PARA LA INTERVENCIÓN TEATRAL	15
2.1.1.	Arte relacional para la intervención:	15
2.1.1.1.	Aportes teóricos de Nicolás Bourriaud	16
2.1.2.	Arte participativo y la intervención teatral: Bishop y Rancière	18
2.1.3.	El teatro documento y la intervención teatral: Piscator y Brecht	22
2.1.3.1.	Fundamentos y Características del teatro documento de Peter Weiss	26
2.1.3.2.	El teatro documento y sus contribuciones teóricas para la intervención teatral	29
2.1.4.	Aportes del teatro del oprimido a la intervención teatral: Augusto Boal	31
2.2.	FUNDAMENTOS HISTÓRICOS PARA LA INTERVENCIÓN TEATRAL	34
2.2.1.	La memoria histórica	34
2.2.2.	La memoria colectiva y su construcción	36
2.2.3.	El teatro, la memoria y la violencia en Colombia	38
2.3.	la creación colectiva como método para la intervención	40
2.3.1.	Concepto de método de creación colectiva	40
2.3.2.	Contribuciones de la creación colectiva en la intervención teatral con comunidades	42
3.	PROPUESTA DE DISEÑO INTERVENCIÓN TEATRAL EN COMUNIDADES	43
3.1.	contextualización	43

3.1.1.	El conflicto social y armado en Colombia	43
3.1.2.	El paramilitarismo en Colombia	45
3.1.3.	El paramilitarismo en el valle del cauca	49
	Mapa. Presencia del Bloque Calima a partir de hechos de violencia registrados 1999-2004	50
3.1.4.	El paramilitarismo en el Arenillo –Pradera/Palmira – Valle del Cauca	51
3.1.4.1.	Ubicación	51
3.1.4.2.	Acción paramilitar en el Arenillo	52
3.1.4.3.	Victimas del paramilitarismo en el Arenillo	53
3.2.	Objetivos del proyecto	55
3.2.1.	Objetivo general	55
3.2.2.	Objetivos específicos	55
3.3.	metodología	55
3.3.1.	Fases del proyecto	56
3.3.1.1.	Fase 1. Acercamiento a la comunidad y socialización del proyecto	56
3.3.1.2.	Fase 2. Talleres de formación y creación colectiva de la puesta en escena	59
3.3.1.3.	Fase 3. Elaboración de relatos de la comunidad con la improvisación	63
3.3.1.4.	Fase 4. La creación colectiva de la puesta en escena	66
3.3.1.5.	Fase 5. Presentaciones de puesta en escena a la comunidad y la región	69
3.4.	Actividades	69
3.5.	Organigrama	80
3.6.	Cronograma	81
3.7.	Evaluación	82
4.	Conclusiones	83

5. Limitaciones y Prospectiva	85
6.Referencias bibliográficas	87

Índice de figuras

Figura 1. Distribución del numero de masacres del conflcito armado	47
Figura 2. Mapa Presencia del Bloque Calima	49
Figura 3. Mapa de ubicación vereda el Arenillo – Palmira. (Elaboración propia)	51
Figura 4. Fases del proyecto de intervención teatral. (Elaboración propia)	55
Figura 5. Fase 1 del proyecto de intervención teatral. (Elaboración propia)	56
Figura 6. Fase 2 del proyecto de intervención teatral. (Elaboración propia)	59
Figura 7. Niveles de improvisación para la creación colectiva. (Elaboración propia)	66
Figura 8. Organigrama (Elaboración propia)	80

Índice de tablas

Tabla 1. Actividades de la formación teatral (Elaboración propia)	69
Tabla 2. “Cronograma” (Elaboración propia)	80

1. Introducción

1.1. Justificación

Planteamiento del problema

La situación que ha vivido Colombia durante las últimas décadas de sufrir el conflicto social y armado, consistente en una guerra interna cuya causalidad está en relación con *La tendencia histórica del proceso de acumulación* de capital como dice el Catedrático Jairo Estrada en CHCV (2015, p.294), entonces por causa de la imposición de un sistema político y económico a capa y espada por parte de las altas elites de la oligarquía colombiana, los monopolios económicos y las trasnacionales a una población en resistencia a ese modelo, en su mayoría campesina, a quienes desde años les ha quitado la tierra a sangre y fuego para dedicarla al monocultivo, el latifundio y la entrega de grandes territorios a las empresas extranjeras, lo que ha generado una crisis política, social y económica profunda al igual que altos índices de violación de derechos humanos en las que se ejercen diversas formas de violencia política desde desaparición forzada, la tortura hasta asesinatos directos y otro tipo de vejámenes que convierten este tipo de violencia como formas sistemáticas contra la población civil por parte de las fuerzas ilegales y legales como el paramilitarismo, las insurgencias revolucionarias, narcotraficantes y agentes del mismo estado colombiano.

Esta situación obedece como afirma la comisión histórica de la verdad (2015, p. 294) a características fundamentales del sistema capitalista aplicados en Colombia con sus mutaciones y efectos económicos, políticos, sociales y culturales, como el desplazamiento forzado de miles de campesinos para apropiarse de sus tierras, la privatización de los derechos sociales y la violencia estatal ejercida en los territorios antes y después de los acuerdos de paz firmados entre el gobierno de Juan Manuel Santos y la insurgencia de las Farc- EP en 2015, para quienes reclaman derechos como es el caso de los líderes sociales asesinados. (CINEP. 2018 p. 14)

Este conflicto social y armado ha generado varios impactos sobre la población y la sociedad en su conjunto, ante todo en los sectores populares a quienes se les ha ejercido la violencia como instrumento para afectar negativamente sus procesos organizativos, sus proyectos políticos y socioculturales; y en los que se les ha destruido las posibilidades reales

de acción política y social alternativa al régimen, dejando aun en nuestros días muchos muertos, desaparecidos, torturados, desplazados y más marginados en los campos y ciudades donde se refugian de la violencia.

En este contexto de crisis social, económica, política y de violación de derechos humanos en Colombia han surgido diferentes proyectos para dar salida social a la crisis en las comunidades afectadas directamente por la violencia, desde el apoyo nacional e internacional con las víctimas, con proyectos que ayudan a estabilizar las economías en los territorios de las comunidades hasta intervenciones artísticas y culturales que ayuden a recuperar la confianza, superar problemas psicológicos en algunos miembros de la comunidad, la recuperación del tejido social y la recuperación de la memoria histórica de lo acontecido en los territorios campesinos para que se generen nuevas perspectivas para avanzar socialmente a futuro como comunidades de sobrevivientes del conflicto social y armado.

El teatro colombiano siempre ha tenido una profunda relación con la violencia y los problemas sociales del país y conserva en la actualidad una gran importancia en la medida en que las víctimas del conflicto necesitan contar el conflicto al mundo desde su mirada, desde su perspectiva en un espacio autónomo y con mil posibilidades de expresión y eso solo ocurre en Colombia en los espacios donde el teatro se hace posible y presente.

Por esta razón, la Fundación Escénica y Cultural El Teatro Vive, quien, desde hace algunos años además de dedicarse a creaciones y producciones teatrales con un sentido social, viene también realizando el ejercicio de intervención teatral y cultural en comunidades afectadas por la violencia del conflicto desde el año 1992 en el objetivo de reconstruir tejido social y generar procesos de construcción de memoria histórica con los mismos miembros de la comunidad.

Nuestra experiencia y conocimientos aprendidos desde el año 2006 en el ejercicio de acercamiento e intervención teatral con víctimas del conflicto social y armado, especialmente con víctimas del paramilitarismo, se da cuando después de que el “Bloque Calima” (Centro Nacional de Memoria Histórica 2018a. p. 107) realizó entre los años 1999 y 2004 más de 6 masacres sobre la zona rural de los municipios de Buga y Tuluá en el valle del cauca, región

del sur occidente colombiano donde habitamos y que, por nuestra concepción estética teatral, surgió la pregunta de cómo puede el teatro aportar y superar este tipo de consecuencias de violencia desde el quehacer mismo del teatro con la población de niños y jóvenes de la comunidad: víctimas del conflicto armado.

El acompañamiento culturalmente de la fundación de El Teatro Vive con la población de niños, jóvenes y adultos de las veredas de Monte Loro Y Santa Lucía en Tuluá; El Placer y La Mesa en Buga, departamento del Valle Del Cauca, con el consentimiento de las mismas comunidades, estos fueron lugares donde el paramilitarismo realizó masacres hacia sus familiares, amigos y vecinos. El acompañamiento consistió en presentar nuestras obras temáticas para hacer el acercamiento a la población y posteriormente realizar pequeños talleres de exploración y técnica teatral básica para los sobrevivientes en las diversas veredas de la región que posibilitaron el encuentro, la dimensión lúdica y ante todo, generaron las confianzas entre la misma comunidad y donde se pudo narrar lo acontecido, las múltiples lecturas objetivas y subjetivas sobre la violencia impuesta, sus actores, sus intereses particulares en los territorios, recordar a sus familiares y amigos asesinados.

De esta manera durante más de dos años de proceso con el arte teatral comenzaron a surgir los relatos que pudieron ser recuperados y presentados escénicamente por miembros de la comunidad para su comunidad y en veredas de alrededores, a través de piezas teatrales sencillas que narran lo acontecido y las masacres durante las incursiones paramilitares en la región. Desde el 2006 hasta el 2020 en que llegó la pandemia del COVID 19, El Teatro Vive realizó varios ejercicios con población afectada por la violencia política y militar, siendo el último trabajo realizado en el Arenillo –Pradera en que se logran varios objetivos, entre los que resalta volver el espíritu a los miembros de las comunidades en los que les atraviesa la experiencia teatral.

Gracias a la experiencia vivida durante estos años podemos afirmar que el teatro es una herramienta que además del divertimento y esparcimiento social nos conduce a generar procesos de recuperar las voces silenciadas por la violencia militar en contexto, recuperar confianzas perdidas entre los actores de la puesta en escena y su comunidad, en tanto que el teatro se convierte en el espejo de una realidad que nadie ve, ni quiere ver en la comunidad

violentada. El teatro además de ser un recurso pedagógico es una vía de reconstrucción de la memoria de la comunidad que expresa lo que no puede expresarse en la cotidianidad.

Nos motiva presentar en este trabajo una propuesta de intervención teatral a futuro, debido a las condiciones que establece las medidas sanitarias por la pandemia, que tenga como objetivo la construcción de memoria histórica a través del teatro con los mismos miembros de la comunidad que posibilite no sólo la reconstrucción de tejido social en la comunidad sino además que fortalezca su unidad, pues hoy más que nunca se hace necesario cuando a la fecha de 2021 en Colombia aumentan las violaciones de derechos humanos en un país que día a día se esfuerza por salir del régimen económico y social que le ha sometido y del que las grandes mayorías están desatendidas socialmente con el modelo neoliberal.

Siguiendo este planteamiento conducimos nuestra propuesta después de presentar los objetivos generales y específicos en el desarrollo del presente documento, la fundamentación del que hacer, las formas, los principios que motivan a realizar una intervención teatral con el compromiso que corresponde: con el teatro, la comunidad y su historia, por ello en el marco teórico traeremos conceptos de la estética de la participación, y una respuesta social desde el arte, como trabaja Bishop (2011) en *participation and Spectacle: we are we now*. A la vez la misma autora se refiere al concepto de arte participativo en la que incluye la práctica intervencionista en el arte y la necesidad de un arte contextual. Bishop (2012) ambos materiales serán fuentes fundamentales para elaborar nuestra investigación dado a que aportan al sentido y razón desde una estética de la intervención teatral.

Adicionalmente se toma la mirada de Jacques Rancière para fortalecer el concepto de la construcción de un arte participativo, Rancière (2010) en la medida en que este autor concibe posibilidades del papel no solo del espectador sino del artista que realiza la obra, y se relacionará directamente con la práctica de la intervención teatral.

Ahora bien, para fundamentar el tipo de teatro como es el teatro documento con el que se ha venido realizando en nuestra experiencia teatral y se propone en este trabajo con la intervención teatral contamos con aportes importantes de Erwin Piscator (1976) y Peter Weiss (2017) quienes nos proporcionan los elementos para realizar el trabajo de intervención teatral tratando de reconstruir lo acontecido en la comunidad concreta donde se ha venido

realizando el trabajo teatral. Retomamos igualmente textos de revistas como ADE Teatro. López JG (2017) y notas sobre el teatro documento a partir del texto de la revista Artescena, escrito por De Vicente (2016), textos en los cuales no solamente se teoriza el teatro documento y sino, además donde se dan elementos que evidentemente se han aplicado desde la intervención teatral en la comunidad.

Sumando en los conceptos de teatro documental y estética participativa, se profundizará en la razón del por qué hacer un teatro social, un teatro documento sobre la violencia y la memoria histórica en Colombia, entonces retomamos la reflexión que hace Nicolás Bourriaud (2008) en su libro *Estética Relacional*, en torno a las apuestas del arte contemporáneo y sus relaciones con la sociedad, con la historia y la misma cultura; en tanto que esta reflexión nos ayuda a fundamentar, además de la concepción de arte participativo de Bishop, a dar sentido del porqué una intervención con víctimas para la construcción de memoria histórica. Encontramos aportes y experiencias que desde los años sesenta en América Latina se viene fortaleciendo prácticas desde el teatro que recoge estéticas propias del teatro político que hace de su práctica un ejercicio pedagógico e histórico, así el gran trabajo realizado por Augusto Boal (1980) con sus tesis de un teatro del oprimido son fuentes y razones para prácticas del hacer teatro para la historia de las realidades vividas por las comunidades.

Por otra parte, en el epígrafe sobre fundamentos para la construcción de un teatro de memoria, en tanto nuestra propuesta conduce a la intervención teatral para construir memoria histórica local y nacional, aunque al momento la expresión *teatro de la memoria* no tiene una conceptualización propiamente dicha, se propone teorizar con base en la experiencia y con los conceptos consecuentemente de memoria histórica que recoge Ruiz (2008) y que en su texto ¿De qué hablamos cuando hablamos de *memoria histórica*? en el que se argumenta que el término de memoria histórica carece de justificación epistemológica, pero concluye que la llamada *memoria histórica* cumple, no obstante, una función social, política y moral en la comunidad. Igualmente retomamos el concepto de *memoria colectiva* de Mauricio Halbwachs (2004) en tanto que se construye desde una perspectiva que supera lo individual y permanece en el tiempo o es cambiante en tanto que subsiste colectivamente. Así la propuesta de construir memoria histórica se hace desde una

epistemología de la historia que en nuestro trabajo queda en la obra teatral y se hace a través de la intervención en la misma comunidad que experimentó lo acontecido. En ese orden de ideas se cimienta un aspecto importante en la práctica misma de la intervención teatral que es la historia y memoria social en la que se enmarca este trabajo.

Este trabajo dará ejemplos concretos de montajes de obras teatrales colombianas que han venido haciendo un teatro que retoma la historia y la realidad como son las diversas violencias aplicadas sobre la población. Reyes, CJ (2013). Con ello se propone afirmar que, en Colombia en algunas regiones según las circunstancias sociales, políticas, históricas y culturales se viene realizando de manera tradicional un tipo de teatro comprometido con su sociedad que no solo expresa realidad, sino que ofrece otras miradas del conflicto diferentes a la verdad oficial.

Al final de este segundo capítulo proponemos presentar el método de la creación colectiva y Buenaventura, E. (1992) y García, S. (2002) como herramienta de elaboración dramática y de la puesta en escena en escenarios como el que nos proponemos para intervención teatral.

En el capítulo tres, se presenta la propuesta de intervención que está destinada a víctimas del conflicto, por ello se ampliará un aparte llamado contextualización donde se dan los elementos de carácter histórico y social de Colombia para concretar la población donde se realiza la intervención teatral. Como ya se ha referido, se asumirá en el trabajo el documento CHCV (2015) *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia* que muestra varias lecturas de causas y acontecimientos del conflicto social y armado en Colombia a través de documentos de investigadores colombianos e internacionales que por su trayectoria académica sobre la historia y especialistas en el conflicto de Colombia que fueron escogidos en el marco de los diálogos y negociaciones entre el gobierno de Colombia y la guerrilla de las fuerzas armadas revolucionarias de Colombia- ejército del pueblo (FARC-EP), para conformar la comisión histórica del conflicto y sus víctimas.

En este contexto se comprende el conflicto de Colombia como un conflicto inicialmente de carácter social como resultado de la querencia de la tierra por parte de unas pequeñas elites obedeciendo a la acumulación capitalista y la dominación de clases (Jairo Estrada) generando esto, una rebelión armada en la población esencialmente campesina que

da paso a un largo conflicto social y armado de décadas con injerencia de los Estados Unidos con la aplicación de una política de contrainsurgencia y el terrorismo de estado (Renán Vega Cantor) y generando profundas consecuencias en la sociedad civil. Por tanto, la contextualización de este conflicto nos ayudará a acercarnos a las víctimas y concretamente con la población de sobrevivientes del fenómeno paramilitar en el Valle del Cauca. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018b).

Posteriormente se desarrollará directamente los objetivos y el programa de intervención contenido en la metodología que organizada por las fases necesarias para su aplicación: acercamiento a la comunidad, elaboración del relato histórico, formación y la creación, montaje de la puesta en escena a través de la creación colectiva que contribuya a la construcción de memoria histórica con y para su comunidad y la presentación de la puesta en escena en su comunidad y el mundo. Para la realización de estas fases organizadas en continuidad se presentará una sucesión de actividades que ayudarán a desarrollar habilidades propias para la expresión teatral y técnicas de creación colectiva con los miembros de la comunidad.

Para dar acabado con esta propuesta se realizará las conclusiones del trabajo donde se señalará las limitaciones y previsiones que esperamos que servirán para aquellos futuros proyectos que en su objetivo de construcción de memoria histórica a través del arte en Colombia podrán fortalecer procesos que aumenten nuevas miradas, nuevas formas de hacer para que la violencia no se repita a pesar de las diferencias políticas, ideológicas y económicas, posibilitando un presente y un porvenir en una nueva Colombia con paz y justicia social duradera.

1.2. Objetivos del TFE

OBJETIVO GENERAL

Diseñar una propuesta de intervención del teatral para aplicar a futuro con miembros de comunidad afectada por la violencia del paramilitarismo, en el marco del conflicto social y armado en Colombia, con insumos de los relatos de los sobrevivientes de la misma comunidad y el método la creación colectiva del texto dramático además de la realización de la puesta

Intervención teatral con víctimas del conflicto social y armado para la construcción de memoria histórica en escena, generando construcción de memoria histórica y aportando a la reconstrucción del tejido social en toda la comunidad.

A partir del objetivo general trazado, se desarrollarán los siguientes objetivos específicos

1. Presentar una metodología para la intervención teatral con víctimas del paramilitarismo que contenga el proceso de acercamiento, preparación con miembros de la comunidad, creación del texto dramático y montaje teatral.
2. Fundamentar teóricamente los principios básicos de una intervención teatral para la construcción de memoria histórica.

2. Marco teórico

2.1.FUNDAMENTOS ESTÉTICOS Y TEATRALES PARA LA INTERVENCIÓN TEATRAL

La reflexión y fundamentación de la relación entre arte y sociedad, teatro y realidad social se hace necesaria en el contexto en que se desarrolla la intervención teatral que propone este TFM. Cualquier artista u organización cultural que hace un tipo de intervención sobre determinada población, debe poseer una mirada filosófica y estética que fundamente teóricamente su quehacer como artistas en contexto. No basta sólo las teorías y técnicas propias del arte específico que desarrollamos y en nuestro caso teatral, sino esencialmente la base, la razón de ser, la perspectiva del quehacer teatral y que en este caso cimienta las bases teóricas de quienes hacemos no sólo teatro sino, además, el ejercicio de generar pequeños o grandes procesos de transformación social a través del teatro mismo.

2.1.1. Arte relacional para la intervención:

La perspectiva teórica de estética que nos ayuda a establecer el carácter social de la intervención teatral la podemos encontrar en la reflexión contemporánea que hace el historiador y crítico de arte Nicolás Bourriaud en su libro *Estética Relacional* (2008), y que a pesar que tiene dos libros más que ha escrito como continuación de su propuesta en las que

aborda las características del arte contemporáneo en la lógica del contexto del consumo, nos interesa más este primer texto en tanto que el autor francés aborda los intereses y características de un arte vivencial como análisis del arte contemporáneo y sus relaciones con la sociedad, la historia y la misma cultura.

Su reflexión nos ayuda a fortalecer en primera instancia las bases de la intervención teatral desde el espacio materialmente hablando del arte o donde se expone o produce el arte, pues desde una mirada inmanentista se evidencia el carácter social de arte y para nuestro proyecto, un teatro social, un teatro de contexto como plantearemos más adelante sobre la violencia y la memoria histórica en Colombia.

2.1.1.1. Aportes teóricos de Nicolás Bourriaud

Para Bourriaud el arte es un estado de encuentro. En su idea el arte se sitúa en lo que llama “el intersticio social”, ese pequeño espacio -según K. Marx- de interacción social que no está en la lógica del mercado: la obra de arte es en sí misma es un “*intersticio social*” (Bourriaud, 2008, p.13). En ese sentido podríamos decir en primer lugar, que el arte en sí mismo es una forma de resistencia a la lógica de la ganancia. Lo que el arte expone es un modelo de organización, una forma, algo que puede ser introducido a la vida cotidiana, o algo que puede ser provechoso al espectador, ya no concebido como espectador pasivo, sino como un ser humano concreto y en contexto social e histórico que interactúa con la propuesta artística.

Por una parte, Lo que queda en el *intersticio social* diferente a las lógicas del mercado, a las ganancias, a sus intereses, a sus agites no es el producto el objeto que llamamos obra de arte, sino el tiempo en que se da el encuentro para vivenciar la obra de arte y por otra parte el diálogo que se da entre los artistas y los espectadores, su capacidad de construcción de encuentro de interrelaciones humanas:

La esencia de la práctica artística radicaría entonces en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte encarnaría la proposición de habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo que a su vez generaría otras relaciones, y así hasta el infinito. (Bourriaud, 2008, p.13)

Su teoría del arte nos aproxima a lo que pretendemos hacer en la intervención teatral, generar precisamente la creación de relaciones entre sujetos, alentar al rescate espacios para la sociabilidad a través del teatro en el contexto de los miembros de una comunidad que extremen las condiciones de la urbanidad; en tanto se le ha violentado para desestructurar su organización como comunidad, y donde han sido reducidos como consecuencia de la violencia al miedo a expresar, al aislamiento y la sobrevivencia familiar sin posibilidad de diálogo con su comunidad.

Queda sentado entonces, cómo este autor nos conduce en su teoría estética de que el arte puede ser un espacio para la sociabilidad, tan necesaria no solo por las lógicas que en la parte urbana arrastra al aislamiento, a la falta de encuentro social por el agite de las calles, el tiempo dado a la producción para la sobrevivencia, sino además que en la Colombia que habitamos en la zona rural, la violencia paramilitar ha generado el miedo, el acallamiento, y la no posibilidad de encuentro entre la comunidad: “ El arte es un lugar para la producción de una sociabilidad específica” (Bourriaud, 2008, p.15) esa sociabilidad específica es vivencial, que para nuestra propuesta de intervención teatral con creación de puesta en escena se hace una posibilidad para generar encuentro que recupere las relaciones propias de comunicación y construcción comunitaria.

Ahora bien, observemos cómo esta propuesta estética presupone el trabajo en contexto, pues nos habla de un espacio. Así Bourriaud cuando nos habla de un *lugar para la producción* comprendemos que está hablando desde las prácticas de exposición pictórica, de lo que él refiere en el glosario de su primer libro, “el arte in situ” en este tipo de arte es una intervención artística que toma en cuenta el espacio en el cual se deja ver. Esto implica el lugar de la exposición para poder estudiar su disposición espacial.

Así retomamos este aspecto del arte relacional para nosotros el contexto donde se hace la intervención artística teatral es esencial, pues es el lugar de encuentro, de convivio, con el cual se puede aprovechar sus condiciones no solo geográficas sino sociales, económicas, políticas e históricas para descubrir el tipo de relaciones que pretendemos recuperar o construir según las necesidades de la misma comunidad.

Por lo anterior, descubrimos que la propuesta de Bourriaud nos conduce a un nivel de emancipación del arte del mero objeto bello para mirar, llevándolo no solo a la potenciación del arte mismo como creación sino además a la esfera del campo social, convirtiendo en esencia el arte como una práctica de carácter social.

Lo común en el discurso de Bourriaud es el *lugar* y *el espacio*, entonces se diría que es el contexto, el sitio donde se crea o desarrolla la obra relacionando a quienes están en el lugar y los espectadores con sus cualidades; concluyendo que la propuesta de estética relacional es un gran paso para comprender que el arte deja de ser solo un objeto, una acción para ser vista, para ser espectadora y se convierta en un nuevo modelo tan reclamado en el mundo teatral del siglo XX, como es entre otras cosas, la superación del espectador como mero receptor, sino que ahora es su existencia en el lugar y ese espectador es esencial al arte.

Ya el público no solo tiene la función de ver o interpretar lo visto en la pintura, en la obra teatral, si bien, además participará de ella en tanto que su ontología implica relaciones humanas, pues pertenece a un espacio, y lugar concreto que le llevará a realizar acciones vivenciales que transformen sus realidades o contextos como veremos a continuación con el espectador emancipado de Rancière y el arte participativo de Claire Bishop.

2.1.2. Arte participativo y la intervención teatral: Bishop y Rancière

Si la propuesta de estética relacional sustentada desde la perspectiva materialista del arte nos vislumbra lo relacional en la sociedad específica, aún nos hace falta una fundamentación que concrete la relación entre el arte y el espacio social. Consideramos aportante la propuesta de Bourriaud para la intervención teatral sobre la comunidad, pero nos falta aún edificar su desarrollo desde el contexto social, económico y político en el que se desarrolla una propuesta artística.

Destacamos la reflexión que hace Claire Bishop de *la estética de la participación* como una respuesta social desde el arte, en su trabajo: *participation and Spectacle: we are we now* (2011). En primer lugar, la motivación de su propuesta llamada arte participativo, está dada por una posición ético-política que analiza su realidad y asumen una estética en la que los artistas comprometidos socialmente comparten, cuando afirma: “El capitalismo

contemporáneo produce sujetos pasivos con muy poca posibilidad de actuar o sin empoderamiento” (Bishop 2011, p.1) la autora inglesa precisa el contexto en el que se desarrollan los artistas y espectadores de la obra artística.

Teniendo en cuenta esta premisa y el contexto contemporáneo de la globalización económica y cultural aplicada en Colombia, nos damos cuenta de que en un momento del teatro colombiano y a partir de los años noventa, cuando muchos grupos teatrales nuevos se sumarían –conscientes o no- a una postura estética caracterizada por la actitud del desinterés e indiferencia ante sus contextos y no se preocupa por aportar a solucionar los problemas sociales, políticos o económicos. Pero otros colectivos artísticos, no asumieron esa actitud pasotista hacia el arte y el teatro mismo, y es por ello por lo que hoy decimos que una propuesta estética que aporta a los objetivos de nuestro trabajo de intervención es la del arte de la participación de Bishop, pues es una vía que fundamenta la perspectiva de nuestro quehacer teatral que aporte a cambios de carácter social.

El arte de participación de Bishop es entonces importante como proyecto en tanto como dice la misma autora “re humaniza una sociedad entumecida y fragmentada por la instrumentalizada represiva de la producción capitalista” (Bishop, 2011, p.2). por consiguiente, el arte participativo tiene como propósito y característica la construcción de un arte sin espectadores, entendidos estos como meros contempladores de la obra, como consumidores de arte acríticos; y propone entonces obras en la que todos participan: artistas y público y donde este último deja de ser mero asistente, espectador pasivo y consumista de imágenes del espectáculo para entrar a participar en la creación de la obra de arte que traen como propuesta los artistas.

Para fortalecer esta propuesta de Bishop y en relación con nuestro arte teatral, es pertinente comprender el análisis que hace el filósofo contemporáneo de estética, Jacques Rancière quien al definir al espectador de teatro nos hace tomar conciencia del tipo de relación que se da entre espectadores, actores y la obra misma. El autor francés quien hace el diagnóstico del espectador en relación directamente con el arte teatral, lo caracteriza con la ignorancia, en tanto este no sabe qué va a pasar en la escena, ni el proceso mismo de montaje y al mismo tiempo caracteriza al público con la pasividad quitándole el teatro su capacidad de actuar. Llega a afirmar en su prescripción. “El teatro se acusa a sí mismo de

volver pasivos a los espectadores y de traicionar así su esencia de acción comunitaria.” (Rancière, 2010, p. 10) esto lo afirma pensando en Artaud y Brecht, quienes en su búsqueda de esencia teatral apuntan una línea reformadora del teatro y partir de allí el filósofo propondrá la tarea de transformar sus resultados y de reparar la contradicción del teatro, restituyendo a los espectadores el poder de su conocimiento y de su actividad.

Esta propuesta de liberar al espectador de su clásica funcionalidad y ahora con el postulado de Bishop de empoderar en últimas a los espectadores nos lleva en nuestra propuesta de intervención teatral que no solo libera al espectador, sino que le conducirá a accionar en pro del bienestar de su propia comunidad.

Con la afirmación de Rancière de que el teatro termina traicionando su esencia de acción comunitaria nos presenta otro aspecto del campo estético: el arte, el teatro tiene una relación con lo político. Si la esencia del teatro es la comunidad, los espectadores liberados de sus pasividades son la comunidad. No habrá entonces teatro sin comunidad y su acción sobre ella. Su sentido es la comunidad, lo que nos traslada a su esencia política. En consecuencia, debemos entender arte y política como dos ámbitos en correspondencia, pues confluyen en el caso del teatro en la construcción o accionar de la comunidad. El trabajo del arte toma su sentido entonces como una actividad estética de intervención sobre la comunidad.

Se trata entonces, de hacer participar socialmente, empoderar al público socialmente a través de un arte que devuelva la vida y la realización de una comunidad; que genere el encuentro colectivo entre la práctica misma que es propia del teatro y de los compromisos sociales que nos conciernen a todos. El arte participativo nos lo contextualiza y puntualiza mejor: Para citar a Bishop una vez más:

El deseo de activar a la audiencia en el arte participativo es al mismo tiempo un impulso para emanciparlo de un estado de alienación inducido por la ideología y el orden dominante —sea este capitalismo de consumo, socialismo totalitario o dictadura militar. (Bishop 2011, p.2)

De esta manera debemos de crear un teatro en el que la participación de los espectadores supere la mera expectación, el miedo de su carácter crítico, la fragmentación ético-política, la pasividad y el atomismo social; y se convierta en la nueva senda que abra la posibilidad del

diálogo y la colectividad con espectadores activos pertenecientes a comunidades en el que el tejido social se ha destruido, como pasa en nuestro caso, la Colombia actual con comunidades afectadas por el orden dominante de corte capitalista donde la lucha por la tierra para su explotación latifundista ha generado la violencia social y política durante hace ya varias décadas.

Cabe resaltar que las propuestas de estos dos pensadores de la estética contemporánea se encuentran teóricamente en relación con el deseo de liberar al espectador de su función pasiva, pero por otro lado del deseo de transformación, pues si observamos con detenimiento, Rancière además de ser crítico frente al espectador clásico demarcado por el constructo histórico del teatro, también plantea la esencia comunitaria del teatro.

Por otra parte, la propuesta estética de arte participativo nos conduce a realizar desde el teatro, la intervención directa con espectadores que ya no serán meros espectadores en el término clásico, sino que serán públicos que pertenecen a comunidades concretas y que como toda sociedad en avance, poseen la necesidad de generar cambios de carácter social para avanzar en su realización, y que desde la configuración de arte participativo construye espectadores participativos para liberarlo de la fragmentación de la cual son víctimas en la normalidad – en nuestro caso- del sistema capitalista.

En definitiva, nos interesa por nuestro contexto social y político, y que más adelante desarrollaremos, un arte teatral comprometido socialmente con la comunidad, en el que se pueda intervenir basado en la investigación previa del contexto y condiciones de esa comunidad concreta, donde la puesta en escena es fruto de todo el agenciamiento de diálogo entre y con la comunidad, de investigación y prácticas para crear los relatos que serán recreados en las escenas, además de fortalecer prácticas de carácter colectivo y colaborativo y es en ese sentido Claire Bishop termina de fortalecer nuestros principios para la intervención en correspondencia con sus objetivos en tanto que el arte participativo como señala la autora “En lugar de abastecer el mercado con productos básicos se percibe que el arte participativo canalizar el capital simbólico del arte hacia cambio social constructivo” (Bishop, 2012, p.13).

De esta manera este tipo de arte y en nuestro caso con un tipo de teatro que conduce a la acción, a la interacción de los actantes y el público con los contextos, tomando no solo conciencia de la realidad a través de la historia, sino además medidas concretas que ayuden

a reparar por medio de la experimentación artística esas realidades afectadas por las prácticas propias de una sociedad del mercado y la violencia.

Por tanto, se trata en una intervención teatral como la que proponemos no meramente de generar en nuestro caso al teatro en solo instrumento para la transformación social, sino esencialmente que a través de la experiencia teatral se puedan crear espacios de encuentro que al momento no se dan en la comunidad por razones externas a la misma y que obedecen a razones de prácticas de violencia y miedo. Y es que el teatro por su naturaleza social, en los múltiples encuentros que crea para producirlo desarrolla la comunicación, el debate y el intercambio entre los miembros que participan en la creación, y solo así es que fortalece a las comunidades, y la puesta en escena con una estética es el resultado de esa vivencia en el que se aprende a superar los diversos conflictos que le aquejan.

2.1.3. El teatro documento y la intervención teatral: Piscator y Brecht

Una vez señalada la perspectiva teórica concreta de estética contemporánea que nos interesa desarrollar para la praxis social teatral y con la cual compartimos para determinar no solo nuestra mirada sino la necesidad y el espíritu que nos mueve para la realización de la intervención teatral, nos enfocaremos ahora en relacionar esa estética relacional y participativa con el campo teatral concreto, con la idea de recuperar principios desde el teatro para la intervención. Nos proponemos entonces presentar y analizar los elementos que ofrece específicamente el teatro documento, a fin aplicarlo en el campo concreto de nuestra intervención en la medida en que este tipo de creación teatral no solo sirve para denunciar la realidad, sino además aportar al constructo histórico donde se recogen no sólo documentos sino también testimonios que serán llevados a la escena, servirá además para promover los cambios en los miembros de la comunidad que de alguna manera generarán las transformaciones sociales y políticas que se requieran.

Hemos de entender sobre el teatro documento es que surge como una fuerte reacción de practica social no solo por los cimientos que tienen, que se hallan en la praxis y el constructo del materialismo histórico, incluso por nacer en un contexto de una Europa en la que se dan las guerras mundiales con todas sus atrocidades, además de la fuerte resistencia contra el nazismo y fascismo, lo que demuestra que el teatro documental surge también como

una necesidad para evidenciar, para hacer memoria y no olvidar lo acontecido en las futuras generaciones para que no se repita la historia y este es el sentido de nuestro proyecto de intervención teatral en el caso de Colombia que viene padeciendo un conflicto social y armado y con el crecimiento de prácticas de carácter fascista en la guerra sobre la población.

A pesar de que el Teatro Documento se ha desarrollado durante todo el siglo XX, y posiblemente tuvo sus orígenes en Alemania como afirma el catedrático Arno Gimber con el dramaturgo Georg Büchner, quien introduce en su obra *La muerte de Dantón* escrita en 1833, fragmentos textuales de discursos de Maximilien Robespierre ante la Asamblea Nacional Francesa, es decir, anexa en su obra documentos reales no creados desde o para la ficción (Gimber, 2016, p. 20), el teatro documento tiene sus bases fundamentales en los criterios planteados y cimentados desde la concepción filosófica del materialismo histórico y la experiencia teatral del director alemán Edwin Piscator en materiales escritos y entrevistas, pero esencialmente en su libro *El Teatro Político* publicado en 1929 donde configura una dramaturgia que él mismo señaló como “drama documental” cuyo objetivo consistía en generar conciencia en el público: “Estas imágenes debían producir en la masa proletaria una sacudida más fuerte que cien artículos” (Piscator, 1976, p. 79). Esto lo dice reseñando sobre la intención de su obra magistral *a pesar de todo*, que será referente de su propuesta de teatro político y drama documental. Piscator nos cuenta cómo la obra es documento al igual que la película que introdujo con proyecciones en la escena.

¿Pero cuáles son las características de este teatro documental que nos sirve para nuestra propuesta de intervención teatral? En primer lugar, debemos aclarar la relación directa entre su teatro político y el documento para posteriormente definir los aspectos que recogemos de su propuesta.

Podemos decir que el teatro político de Piscator es un teatro que –utilizando el sentido de Bishop- hace participar a la clase del proletariado y lo hizo con un lenguaje directo en el que supo incluir el drama escénico, pero también introdujo la proyección de imágenes - película sobre la realidad de la guerra con la intención de generar conciencia-, para *sacudir* a las masas y poder generar cambios sociales y políticos. El contenido de su teatro era de realidad histórica, este obedecía a escenas e imágenes que mostraban una realidad social, de contextos de la propia Alemania que había vivido ya la primera guerra mundial y en la que se

preparaba el Reich para el dominio. En este sentido nos cuenta el mismo Piscator que se hacía una tarea urgente para crear la escena y la película documento:

En *A pesar de todo* también la película era *documento*. Utilizamos, ante todo, fotografías auténticas de la guerra, de la desmovilización, de un desfile de todas las casas reinantes de Europa, etc., procedentes del material del archivo del Reich, que fue puesto a nuestra disposición por unos amigos. (Piscator, 1976, p.78)

Entonces el teatro político del comprometido director alemán conduce a crear un teatro en el que la dramaturgia resulta siendo una tarea que ingresa a la esfera de la ciencia histórica y que se basa en hechos, relatos históricos que se narran en la escena para que el espectador identifique en ellos la injusticia social acontecida o en acontecimiento.

La esencialidad del teatro documento está determinada porque sus escenas narran acontecimientos históricos producto de la investigación; sería de no solo hechos sino además de las fuerzas económicas, políticas, sociales o individuales que los mueven.

Ahora bien, otra característica del teatro documento construido desde la realidad histórica para su transformación, es que hace participar a la clase trabajadora que estaban precisamente siendo afectados por capitalismo, sus guerras y de los precedentes de la expresión nazista y fascista de la primera mitad del siglo XX y es de esta manera que el teatro documento realizaba y realiza hoy la pretensión del arte participativo propuesta por Bishop de conducir el arte y sus lenguajes hacia el cambio social benéfico con los mismos públicos, con la misma clase trabajadora, y en nuestro caso con las víctimas y sobrevivientes de la violencia. El director alemán resalta la importancia del público, por eso ensoñaba el teatro de masas hasta lograr unidad de la obra y el público proletario que convertiría posterior a la obra en un verdadero mitin.

Debemos decir que Piscator daba la importancia estética a la forma de la obra. “Resultaba comprobado el principio que habíamos establecido siempre: que *el efecto de propaganda política está en razón directa de la elaboración artística*” (Piscator, 1976, p.83) no es un arte por el arte, pero esta elaboración artística la vemos en primer lugar en lo novedoso para su tiempo de introducir el lenguaje audiovisual proyectado en una obra teatral, aunque lo que importa no son los nuevos elementos técnicos lo que define su teatro,

sino que lo determinante era el propósito, su finalidad pedagógica evidentemente de carácter política. La tarea del teatro será entonces demostrar, argumentar para convencer al público del acontecimiento que se padece por la guerra, la economía capitalista y la injusticia.

Por ello, dentro de la dramaturgia de Piscator no se trata de explicar a través de la fábula, como si lo hizo Bertolt Brecht quien retomó luego el teatro político, sino en la colocación en el escenario de acontecimientos con documentos de la realidad histórica. Aunque César Oliva y Francisco Torres han afirmado de manera crítica que a Piscator “Le interesa más el testimonio y la denuncia que la calidad estética del producto” en el su libro ejemplar *Historia básica del arte escénico (1997)* vemos según la narración del mismo Piscator que su elaboración estética iba más en coherencia del sentido y resultado del trabajo dramático, actoral, escenográfico, luminotécnico y audiovisual.

Pues, este obedecía desde la dirección escénica a una creación organizada fortaleciendo el sentido crítico de sus obras y es que la estética es muy particular en el teatro documento:

A la par del trabajo dramático debía llevarse a cabo la composición del libreto del director. Ya al elegir y distribuir los lugares de la acción, Toller venía a presentar en esta obra un corte transversal de la sociedad con sus diversas capas. Y así tenía que crearse una forma de escenario que precisara y expresara plásticamente este pensamiento: una armazón con diversos pisos, con muchos y diversos escenarios superpuestos y contiguos, que diera una impresión plástica del orden social (Piscator, 1976, p. 194)

Con esta narración vemos que la dimensión estética de la obra está dada por la coherencia y limpieza en relación con la idea y se establece armonía de los diferentes elementos que participan en la composición de la puesta en escena.

Ahora bien, de estas características del teatro político de Piscator se recogen elementos para el desarrollo del teatro documento durante todo el siglo XX y que va tomando otras formas de hacer, otras formas artísticas, pero manteniendo la misma finalidad: dar elementos comprensibles a sus públicos para la transformación social como es el caso de Bertolt Brecht, del cual tenemos muchas referencias, pero que sustancialmente podríamos

afirmar que fortalece lo teatral no sólo como medio para denunciar o hacer propaganda como hizo Piscator, sino de una propuesta esencialmente de estética teatral coherente con su finalidad: distanciar al público de lo que sucede en la escena para hacerlo pensar y ser crítico, pues, esto le motiva a plantear soluciones.

Brecht, a diferencia de Piscator quien propugna el drama documental, no utiliza el drama, en tanto que piensa que el público no puede ser manipulado simplemente desde lo sensible, al contrario, se le debe conducir al uso de la razón por ello propone la narración, su sentido épico, de manera que supera el naturalismo psicológico de Stanislavski.

El teatro político brechtiano plantea entonces un nuevo sistema actoral no naturalista, más cercano al expresionismo que necesita un proceso de formación de actores para su realización, en contraste con Piscator que utilizó actores no profesionales. Brecht plantea la construcción de un grupo, de un colectivo de artistas, pero comprometidos políticamente al igual que Piscator. Sus objetivos apuntan hacia un teatro para la transformación social generando conciencia de clase e histórica para conducir al público a la acción transformadora.

2.1.3.1. Fundamentos y Características del teatro documento de Peter Weiss

Con Edwin Piscator y Bertolt Brecht vamos teorizando el teatro documento y sus características generales, pero es momento de determinar los criterios concretos del teatro documento en su desarrollo para aplicarlos a la intervención teatral que como se ha mencionado anteriormente, si bien, resultan de una necesidad cuando la guerra, o un régimen de cualquier tipo afecte los derechos humanos de la sociedad o una comunidad concreta. Estos criterios precisos nos los da el contemporáneo Peter Weiss, sin que sean obviamente una camisa de fuerza o para dar el cumplimiento a cabalidad de esos criterios, pues todo depende de la concepción estética de los artistas que realizan la práctica social teatral, además de las condiciones psicológicas, económicas, de salud, temporales, etc. de los miembros que participan en la experiencia artística de creación del teatro documento.

Pero podemos decir que los criterios que aporta el alemán Peter Weiss son resultado de su trabajo y el realizado por anteriores dramaturgos desde inicios del siglo veinte hasta nuestros días como Heinar Kipphardt, quién “través de collages, documentos y materiales auténticos superpuestos al texto literario busca la presentación auténtica y real de los contenidos” (Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E, 2004), Thomas Harlan con su teatro y cine

quien a través de su trabajo artístico se propone desentrañar los crímenes de los nazis en la guerra, también encontramos otros ejemplos de escritores que debido a la inconformidad con su realidad social pretendían implícita o explícitamente como lo abordó Piscator cambiar esa situación a partir de la información y formación de conciencia que motivara a los públicos hacia la transformación.

El director de escena y ensayista César de Vicente en su artículo *El Teatro En La Realidad, Once Notas Sobre El Teatro Documento* nos acerca al fundamento del teatro de Weiss cuando nos aclara que existen dos líneas teóricas del teatro documento moderno y que obedecen a los modelos productivos en los que nace este tipo de teatro. “La primera, como forma del teatro político, fue definida y desarrollada por Erwin Piscator, como hemos visto, en los años veinte y por Peter Weiss en los años sesenta” (De Vicente, 2016, p.38) en esta línea nos situamos en la medida nace en contextos con efectos sobre la población parecidos y enmarcados en una lucha de clases como demostraremos más adelante y cuya intención obedece aportar para el cambio en la solución del conflicto social y armado.

Una segunda línea del teatro documento obedece aquella que “procede de una parte del teatro realista moderno que considera la representación escénica a partir de un material documental, y que se sostiene en una recreación histórica rigurosa... y no en la simple generalidad histórica de base” (De Vicente, 2016, p. 38) en esta línea no se reconstruyen las situaciones o acontecimientos, sino que se recrean además los diálogos; se relacionan los sucesos del pasado en relación con el presente. Podríamos decir en últimas que hay una diferencia ante lo que Piscator llamó *el drama documental* y *el drama histórico* propio de la segunda línea del historicismo. Resaltamos de esta segunda línea el aspecto en el que se retoma lo conocido y lo desconocido de la historia, algo de la cual desde nuestra óptica nos interesa, en la medida en que a través de una intervención teatral con creación de elementos del teatro documental nos ayuda a contar aquello que no se ha contado o incluso al momento le es prohibido narrar por el poder político existente.

Una vez conocido el fundamento del teatro documento de Peter Weiss, aproximémonos a algunas discreciones generales los cuales los encontramos directamente en sus 14 puntos del texto *Notas sobre teatro documento* y los cuales nos importan para poner en práctica en la intervención teatral que nos proponemos:

El Teatro-Documento es un teatro de información: en la que se sirve de todo tipo de soportes que evidencian la temática y conflicto de la obra. Igualmente realiza tres tipos de crítica a los medios de comunicación masiva en tanto que representan la vida de la esfera de lo público: Crítica al encubrimiento, modificación y hasta idealización de fenómenos sociales dados en las noticias al servicio de grupos económicos y políticos. Crítica de los falseamientos de la realidad que consiste en eliminar de la conciencia de la gente un personaje, un hecho histórico escondiendo el pasado o acontecimiento. Crítica de las mentiras, que consisten en últimas en exponer las consecuencias y manifestaciones de la mentira además de los grupos de poder que imponen a través de los medios de comunicación el engaño histórico.

El teatro documento como una manifestación política: El artista que trabaja el teatro documento se ve enfrentado al ocultamiento que ha hecho los medios de comunicación masiva al mundo, no podremos por lo tanto en un primer momento estar al corriente las motivaciones, las manipulaciones de quienes detentan el poder respecto al acontecimiento histórico, y por la tanto le queda apelar a la protesta pública: “el Teatro-Documento representa una reacción contra las situaciones presentes, con la exigencia de ponerlas en claro” (Weiss, 1976, p.4)

Sobre el espacio de escenificación: Weiss nos invita a las acciones concretas en los espacios de la masa del público, irrumpiendo su cotidianidad en el espacio público y no en espacios cerrados pues si no estará sujeto a unas condiciones distintas a las que se manejan para la acción política inmediata y será entonces sino “la copia de un fragmento de la realidad, arrancado de la continuidad viva” (Weiss, 1976, p.4). El Teatro-Documento que plantea Weiss plantea presentaciones en fábricas, escuelas, campos de deportes, salas de reunión. El espacio público es condicionante para que el teatro documento como producción artística sea una manifestación política en la medida en que el espacio abierto tiene mayor posibilidad de no solo llegar a más gente sino de provocar a las autoridades políticas y administrativas.

La estética del teatro documento. A pesar de que el teatro documento se diferencia de conceptos estéticos tradicionales, este debe querer obtener unos resultados estéticos en el que la obra dramática sea capaz formar la opinión política de sus espectadores a través precisamente de su propuesta artística. La fuerza de este tipo de teatro reside en el hecho de dar forma a partir de fragmentos de la realidad, desde la óptica del que observa y analiza.

En la elaboración de la puesta en escena, hace resaltar detalles claros de manera consciente y ejemplar. “Mediante la confrontación de detalles contradictorios, llama la atención sobre un conflicto existente, que luego, sirviéndose de los documentos reunidos, intenta llevar a una propuesta de solución, a un llamamiento o a una cuestión fundamental.” (Weiss, 1976, p.5)

El Teatro-Documento presenta unos hechos a entender: presenta las diferentes formas de aceptar los acontecimientos. Expone las razones de la aceptación. Presenta lo que Bertolt Brecht llamaría las fuerzas en pugna. Entonces el conflicto. Presenta personajes concretos definidos como representantes de determinados intereses sociales. Las consecuencias de esos conflictos. Las desigualdades e injusticias que motiven a la acción por solucionar. “El Teatro- Documento, que, en contraste con la situación coyuntural externa, que se consume con rapidez; se interesa por lo ejemplar, no trabaja con caracteres escénicos ni con descripciones de ambiente, sino con grupos, campos de fuerzas, tendencias” (Weiss, 1976, p.6) El Teatro-Documento toma partido -es partidista- concreto con la búsqueda de la justicia, con la búsqueda de soluciones de los conflictos que se presentan en la escena y que conduzcan a solucionar la injusticia.

El dramaturgo y cineasta experimental Peter Weiss da algunos ejemplos para la elaboración formal del material documental, que obedecen al momento de creación del montaje que considero aparecen como ejemplos, pero no necesariamente deben ser aplicados como catecismo cerrado en este tipo de teatro, también en la propuesta para el momento de creación plantearemos la creación colectiva desde la perspectiva de Enrique Buenaventura.

2.1.3.2. El teatro documento y sus contribuciones teóricas para la intervención teatral

De acuerdo con la estética participativa de Bishop y el teatro documental propuesto desde Piscator a Weiss que es un tipo de teatro político que debe conducirnos a esclarecer el acontecimiento histórico para generar un cambio social y participativo esencial de la realidad señalaremos los aportes teóricos para la intervención.

Primero que todo, el teatro documento nos conduce a utilizar en la intervención teatral, los saberes, los conocimientos particulares y colectivos de quienes han vivenciado directa o indirectamente el acontecimiento que en nuestro caso obedece a torturas, violencia sexual, desaparición forzada o masacres por parte de las fuerzas legales como el ejército o policía, de igual forma fuerzas ilegales al servicio del mismo estado como el paramilitarismo o fuerzas igualmente ilegales como las guerrillas de izquierda que en medio de su lucha contra el estado, aunque en menor grado han cometido acciones violentas y crímenes de guerra contra la población civil.

Estos saberes están testimoniados en los relatos propios de los miembros de la comunidad, pues existen pocas noticias al respecto, pues la tarea de los medios masivos de televisión en Colombia consistió esencialmente en no informar, quedando el desconocimiento en la población general del país, o desvirtuando la información cuando salía a luz, aludiendo que eran acciones de las insurgencias y no de los miembros del estado o su fuerza ilegal del paramilitarismo.

El teatro documento como una manifestación política en tanto que, al aplicarla en una intervención teatral con víctimas o sobrevivientes del conflicto, asume y toma partido por exponer con seriedad, objetividad o intersubjetividad la realidad para poder superarla a través de la creación de conocimiento, distanciamiento y acciones que conduzcan al cambio o mejoramiento de esas condiciones expresadas en la puesta en escena para los espectadores.

Con el teatro documento la intervención teatral toma coherencia en relación con los espacios de vida orgánica de las comunidades en nuestro caso de zona rural como el parque, al caseta comunal y sobre el espacio de escenificación como son los espacios públicos y abiertos como la plaza de mercado, aunque también estamos convencidos que una puesta en escena de este tipo debe ser llevada en la medida de lo posible a todos los espacios de la sociedad, incluyendo espacios cerrados, con tal de irrumpir con la forma y contenido de la puesta en escena que genere conciencia y organización social.

Igualmente consideremos una contribución del teatro documental para la aplicación en la intervención teatral el sentido estético que debe ser la creación teatral, el contenido concuerda con los objetivos de una intervención teatral por lo tanto el contenido obedece a

realidad social, la forma, el sentido estético está en cómo se organizan y se presentan la información y sus detalles en el drama documental al igual que la forma de creación escénica.

Para la intervención teatral participativa no podremos solamente colocar “objetivamente” el acontecimiento como pretende Peter Weiss; más bien, las subjetividades y creación colectiva con la participación de los miembros de la comunidad abrirá formas en la que sea posible crear diálogos y nuevos sentidos no registrados en la “objetividad oficial”. Consideremos que las creaciones a partir de intersubjetividades generarán esa verdad “objetiva” que deberá ser narrada en escena.

Destacamos para nuestro trabajo de intervención teatral la necesidad que plantea el autor Peter Weiss de poseer un equipo de trabajo sólido, “adoctrinado política y sociológicamente, y es capaz de una investigación científica con ayuda de un abundante archivo” (Weiss, 1976, p.7) esto a fin de defender la alternativa de que la realidad puede ser explicada en todos sus detalles, desde varios campos de la ciencia y la técnica teatral.

2.1.4. Aportes del teatro del oprimido a la intervención teatral: Augusto Boal

América Latina ha tenido sus propias experiencias desde un teatro que aporte socialmente prácticas desde el teatro que recogen formas propias del teatro político desde la línea fundamentada y expresada desde el materialismo histórico; es decir, la línea de Piscator, Brecht y Weiss hacen del teatro una acción pedagógica e histórica a través del arte teatral, y es que durante los años 60s se ve la gran influencia en el teatro latinoamericano de la estructura narrativa de las obras de teatro histórico-documental con las configuraciones políticas de Bertolt Brecht.

De este modo el trabajo realizado por dramaturgos y directores teatrales como los argentinos Osvaldo Dragún y Alberto Adellach, el dramaturgo y director escénico colombiano Santiago García, el dramaturgo venezolano Rodolfo Santana, el dramaturgo y periodista mexicano Vicente Leñero a quien Solano M. (2016, p. 11) considera en su tesis doctoral, el pionero del teatro documento de Weiss en América latina, la actriz, educadora y directora de teatro peruana Teresa Ralli, César Rengifo, Enrique Buenaventura del que aprehenderemos su método de creación escénica, entre otros muchos.

Ahora bien, destacamos como aportante a la intervención teatral al director brasileño Augusto Boal con sus tesis de un teatro del oprimido (1980) la cual da fuentes y razones para prácticas del hacer teatro para la historia de las realidades vividas por las comunidades. Si bien el director brasileño no le llamo intervención, el teatro del oprimido nos interesa pues resulta siendo una verdadera y rica intervención pues el teatro se hace y va dirigido hacia la misma población que ha padecido o padece de la tiranía, en nuestro caso hacia comunidades enteras que estuvieron sometido a la vejación que impuso el régimen paramilitar en muchas zonas del campo colombiano.

El teatro del oprimido de Augusto Boal fue y sigue siendo la propuesta más contundente e implicada con la sociedad y el teatro mismo en Latinoamérica. En la explicación de su libro *El Teatro Del Oprimido* en la que desarrolla gran parte de su estética y técnica, nos plantea directamente la tesis de que el teatro es necesariamente político. “porque todas las actividades del hombre son políticas y el teatro es una de ellas.” (Boal, 1980, p. 11) y también nos refiere claramente cómo el teatro puede ser un arma de liberación. Es evidente que el director brasileño posee una gran formación ideológica y actoral en la perspectiva brechtiana. Por ello propone una función del teatro popular en acorde con Brecht, Peter Weiss y lo que se llamamos hoy un arte participativo:

“Faltaba lo, que se está dando actualmente en tantos países de América Latina: la

destrucción de las barreras creadas por las clases dominantes. Primero se destruye la barrera entre actores y espectadores: todos deben actuar, todos deben protagonizar las necesarias transformaciones de la sociedad” (Boal, 1980, p. 12)

Este texto tiene un trasfondo a través de dos capítulos de su libro de una crítica radical de la poética aristotélica y de la poética burguesa cuyo objetivo ha sido la división del pueblo en actores y espectadores. Por eso su propuesta poética efectuará tres momentos: el primero de ellos, es romper esos muros que dividen al pueblo en la actividad teatral, su innovación consiste en hacer que nuevamente participen los espectadores, al pueblo (teatro de oprimidos para oprimidos) y nos cuenta como el teatro de aristócratas y burgueses convirtieron al teatro en un teatro del oprimido, un teatro de espectadores sentados y pasivos.

De allí la pertinencia para la intervención teatral. Se trata de un tipo teatro que busca superar las condiciones de opresión cambiando la jerarquía impuesta en las funciones de actor y espectadores, democratizando las diversas tareas que implica la puesta en escena: “Hay que derrumbar los muros. Primero, el espectador vuelve a actuar” (Boal, 1980, p.13) de esta manera el maestro brasileño propone suprimir la división entre representación y público. Esto es lo que junto a Bourriaud, Rancière y Bishop nos vienen proponiendo en su estéticas y al respecto ya se ha expresado la importancia para la intervención teatral, de modo que esta será por su naturaleza una intervención en la que la comunidad se le hará participar desde las reflexiones, escogencias temáticas, la construcción de los relatos de lo acontecido en la comunidad, la creación colectiva de la puesta en escena, la participación en ensayos con público de la comunidad, la creación de diferentes lenguajes del teatro y su participación en los foros de la obra. Se trata en últimas de estimular a los participantes no-actores de la comunidad a narrar sus vivencias de contextos cotidianos de opresión a través del teatro.

Un segundo momento para el desarrollo de su poética, consiste en crear nuevas formas de organización en el teatro necesarias por las que no habrá actores, ni espectadores en el sentido clásico, al contrario, los que actúan y los que observan activamente en la puesta en escena serán uno mismo. Lo que motiva a Boal es dar al pueblo los medios de producción del teatro para que este se convierta en un arma para su emancipación y para ello el Augusto Boal utiliza varias técnicas en el teatro que aparece como discurso y se utilizan esas metodologías teatrales según las necesidades de discutir o analizar ciertos temas que le interesan a la comunidad. Esas modalidades son: el teatro periodístico, el teatro invisible, el teatro imagen, el arco iris del deseo, el teatro mito, teatro legislativo y el teatro foro, al cual le dedicaremos un epígrafe en la medida que lo presentaremos como contribuyente método de creación dramatúrgica para la intervención teatral.

Pero lo interesante de este aspecto de la poética del teatro del oprimido es que es una propuesta estética que se adapta fácilmente a los cambios y a los diversos entornos y circunstancias donde se hace necesario aplicar el teatro del oprimido por la variedad de técnicas del que hace uso según la situación a desarrollar, como pasa en la intervención teatral, que dependiendo del contexto así mismo se hace uso de la modalidad, en nuestro caso proponemos el teatro foro en el que actores y espectadores se suman para crear,

reflexionar la obra y aportar a la memoria histórica que llevará a realizar los cambios que requiere la comunidad.

Un tercer momento está dado en un teatro hecho por el pueblo, donde actores y espectadores son uno mismo, conocen, analizan y proponen temáticas para su comprensión, que conduce a la necesaria transformación social a través las técnicas dramáticas. Esto con la condición de que el pueblo que tendría los medios de producción del teatro conduciría a la verdad concreta y en contexto para buscar salidas a los problemas sociales. Nos motiva su teatro para la intervención, en tanto que queremos narrar esa verdad escondida y silenciada para hacer de ella memoria en resistencia ante un régimen del miedo y la barbarie para que a través de estos grandes pasos o momentos del teatro del oprimido los ciudadanos experimenten la fuerza del teatro como motor de transformaciones individuales y sociales en la misma comunidad.

Aun vibramos cuando Boal dirigió las palabras en la ceremonia de lectura del mensaje para el día internacional del teatro en aquel marzo de 2009 cuando finalmente expresa: “Actores somos todos nosotros, el ciudadano no es aquel que vive en sociedad: ¡es aquel que la transforma!”.

2.2.FUNDAMENTOS HISTÓRICOS PARA LA INTERVENCIÓN TEATRAL

Si el propósito de nuestra intervención teatral es la construcción memoria histórica, entonces todo el trabajo por realizar en esta propuesta requiere no solo de fundamentos teóricos respecto a los elementos estéticos y metodológicos de una intervención teatral, también de los elementos propios de la memoria histórica que enmarca este tipo de práctica teatral social que nos proponemos.

2.2.1. La memoria histórica

La memoria en primer lugar es definida como “un fenómeno biológico, cerebral, que adquiere dimensiones mentales o cognitivas en tanto en cuanto nuestra conducta presente es influenciada por nuestras experiencias pasadas.” (Ruiz, 2008, p. 55) en ese sentido biológico, el filósofo y psicólogo cognitivo nos advierte que el cerebro conserva las huellas de lo que vivenciamos, como una base de datos cada vez más amplia donde se recupera la información.

Por otra parte, para aclarar Ruiz establece la diferencia entre la memoria como capacidad del individuo, lo que él llama “memoria como sistema” y la memoria como “contenido” o “representación”, que obedece al mundo de los recuerdos.

Otro aspecto importante para el propósito de nuestra práctica social teatral es que aclara con énfasis que no existe (haciendo referencia a Frederic Charles Bartlett) “memoria social” sino “construcción social de los recuerdos” diferenciando “la memoria” y el “recordar”. Esta distinción desde la psicología cognitiva nos hace pensar que el trabajo teórico queda limitado en su análisis del individuo, pero cuando se trata de una comunidad, se asiste a la reconstrucción de los recuerdos de sus miembros y que la memoria como representación quedará en un espacio social que en nuestro caso es el teatro, no como evento sino como constructo social.

Ahora bien, observemos la definición de memoria histórica de Ruiz:

Quando alguien habla hoy de “memoria histórica” parece claro que es para referirse, digamos, a una memoria especial..., cuya función sería recordar, para mantener vivas, historias ...o sucesos muy concretos de la vida de un grupo o de una sociedad. (Ruiz, 2008, p. 71)

Esa “memoria especial” diríamos que es la memoria social que resulta en la intervención teatral como una elaboración de carácter comunitaria. Memoria histórica para poner de manifiesto una historia que aún no se ha contado, o no es permitida contar por las propias personas que experimentaron los sucesos. A pesar de su delicada observación epistemológica del término que estamos tratando, Ruiz acaba aceptando que existe una relación entre memoria histórica y lo que él ha llamado “memoria de la historia” en la medida en que la memoria histórica implica la memoria sobre ciertos acontecimientos históricos, e incluso que plantea la recuperación de la memoria histórica como defensa contra el olvido, dando ejemplo de lo que un pasa con todo lo acontecido en la guerra civil española en la que solo se propaga una historia oficial: la del franquismo y no la versión de los “vencidos” en la guerra, cumpliendo así una función social, política y moral.

En realidad, nadie, ninguna comunidad se ha quedado sin memoria en su totalidad, solo que el miedo y el silencio por la violencia no ha permitido que se recuerde y porque aún existen quienes no quieren que haya memoria social en los territorios del campo colombiano y es por ello, que cuando en nuestra intervención teatral proponemos la construcción de

memoria histórica, estamos hablando de la recuperación de memoria histórica de y con las comunidades debido a que aún en Colombia no se conocen los acontecimientos vividos por las víctimas y sobrevivientes que han llenado de dolor a familias y comunidades enteras por las acciones de la ultraderecha colombiana a través del paramilitarismo o las fuerzas del mismo estado en nuestra región.

2.2.2. La memoria colectiva y su construcción

El concepto de memoria colectiva, originalmente desarrollado por Halbwachs, se ha explorado y se extendió desde varios ángulos hasta la fecha. Correctamente nos interesa las bases del concepto dadas por el sociólogo francés, en la medida en que el ejercicio de la reconstrucción de la memoria histórica con la comunidad será una de las fases en la práctica de nuestra intervención.

Para Halbwachs, la memoria es un hecho y un proceso esencialmente colectivo: “Pero nuestros recuerdos siguen siendo colectivos, y son los demás quienes nos los recuerdan, a pesar de que se trata de hechos en los que hemos estado implicados nosotros solos, y objetos que hemos visto nosotros solos.” (Halbwachs, 2004, p. 26) evidentemente el acontecimiento no puede basarse solo en el recuerdo individual sino también en el de los demás en tanto que hace más exacto el recuerdo con exactitud de la experiencia vivida. Este sentido social de la memoria lleva a Halbwachs a definir la memoria colectiva, diferente de la memoria individual:

“...podemos hablar de memoria colectiva cuando evocamos un hecho que ocupaba un lugar en la vida de nuestro grupo y que hemos planteado o planteamos ahora en el momento en que lo recordamos, desde el punto de vista de este grupo” (Halbwachs, 2004, p. 36)

De esta manera se comprende que la memoria colectiva es pertinente a un grupo o sociedad determinada que poseen un lenguaje y significación común a los miembros de ese grupo y hace que estos recuerden su pasado de manera colectiva, es decir, dando un sentido común a los hechos o acontecimientos que los han determinado como una comunidad.

Este sentido social de la memoria y esa memoria colectiva es la que nos interesa en la medida que se construye desde una mirada particular del grupo, en pocas palabras de la

comunidad. Se trata de hacer la reconstrucción de la memoria a partir de miradas comunes en la mente de cada miembro de la comunidad lo cual es un potencial que recoge varias experiencias, varias ópticas en tanto hacen parte de la misma comunidad.

La memoria colectiva, por otra parte, agrupa las memorias individuales, pero no se confunde con ellas. Evoluciona según sus leyes, y si bien algunos recuerdos individuales penetran también a veces en ella, cambian de rostro en cuanto vuelven a colocarse en un conjunto que ya no es una conciencia personal. (Halbwachs, 2004, p. 54)

Así la memoria colectiva recoge las memorias individuales en su construcción, pero ya no es memoria individual pero al mismo tiempo este tipo de memoria social puede apoyar la memoria individual, llenar los vacíos que no llegan en remembranza, pero lo más importante hace que el individuo haga más consciente su espacio, su territorio, los tipos de relaciones entre los miembros de la colectividad, las historias cotidianas, los sucesos de gran impacto social y sus negaciones con la llegada de la violencia política.

Otro aspecto importante entre otros que Halbwachs introduce al tema de la memoria colectiva; es que plantea que ésta es múltiple y cambiante en la medida que es renovada por los grupos que participan de ella:

“La sucesión de recuerdos, incluso los más personales, se explica siempre por los cambios que se producen en nuestras relaciones con los distintos medios colectivos, es decir, en definitiva, por las transformaciones de estos medios, considerando cada uno aparte y en su conjunto” (Halbwachs, 2004, p. 36)

Por lo que inferimos que la memoria colectiva que es solo aplicable y comprensible en el marco social es múltiple en tanto que los recuerdos incluso de un individuo son fruto del conjunto de elementos que marcan sus relaciones con diversos medios. La memoria colectiva es el resultado de la multiplicidad de pensamientos en la colectividad que conforman una unidad: el constructo de la memoria colectiva.

Esta dimensión de la multiplicidad, de los cambios y constantes de la elaboración de memoria colectiva para algunos teóricos podría parecer simple y lógica a la luz de la sociología contemporánea, la reflexión Halbwachs no es acabada pero debemos de reconocer que sobre

memoria colectiva y memoria histórica hay poco; y más cuando debemos aceptar que su fundamentación interesa esencialmente a quienes estamos implicados éticamente con las comunidades y su dolor generado por el absurdo de la violencia política. Tenemos tanto trabajo para contar, por medio de la elaboración de memoria colectiva, aquello que no se ha contado o no nos dejan contar, en relación con un pasado que ahora mismo en Colombia lastimosamente es presente.

2.2.3. El teatro, la memoria y la violencia en Colombia

La historia de Colombia ha estado acompañada por la violencia como un rasgo predominante que data de los tiempos de la conquista, luego en la lucha por la independencia y durante los últimos dos siglos, en el difícil y largo camino a constituir una república con la aplicación real de un estado y sociedad democrática. El teatro colombiano siempre ha estado en contexto y ha correspondido a los diferentes y largos periodos de violencia, en la búsqueda de detallar las contradicciones y los testimonios de los conflictos y tragedias que han ocurrido en sus diferentes territorios.

El maestro Carlos José Reyes quien hace una excelente compilación del teatro colombiano abarcando la historia y el estudio de la violencia puesta en la dramaturgia y el teatro afirma:

Durante dos siglos, en Colombia se han experimentado diversos tipos de conflictos. Los estudios de las formas como estos han sido representados en el teatro, permite escudriñar en la naturaleza de las mentalidades, temores, prejuicios, mitos y figuraciones fantasiosas que han girado alrededor de sus argumentos. (Reyes, 2013 p. 24)

Los montajes de obras teatrales colombianas que han venido haciendo un teatro que retoma la historia y la realidad como son las diversas violencias aplicadas sobre la población dan fe de lo que dice el dramaturgo y director teatral colombiano. Los ejemplos más notables han sido montajes sobre la violencia de la década de los cincuenta del siglo XX las obras: como *camino de sangre* de Gustavo Adel López, *Guadalupe años sin cuenta* del teatro la Candelaria, *La madriguera* y *El monte calvo* de Jairo Aníbal Niño, *Los papeles del infierno* de Enrique Buenaventura, *El soldado que nunca fue a la guerra* de Oscar Collazos; pero existe

otras obras de otras violencias que corresponden a las características esenciales y repetidas de la violencia política de los años cincuenta pero hacen referencias sobre el conflicto actual con la presencia de paramilitares, sus métodos de tortura y asesinatos, las masacres como las obras *La mirada del avestruz* de Tino Fernández Y Juliana Reyes, *La agonía del difunto* de Estaban Navajas, *Si el río hablara* de Cesar Badillo, Nora Gonzales y Alexandra escobar A.(Teatro La Candelaria)

También existen obras contemporáneas sobre la violencia urbana como *El tiempo del ruido* de Eddy Armando, *Muchacho no salgas* de José Domingo Garzón, *Montallantas* de Rodrigo Rodríguez entre otros. Habría que decir también que hay puestas en escena que retoman la violencia sobre desplazados en marco del conflicto social y armado como *Sobre-Vivientes* y *Desplazados* de Misael torres, *La ciudad dorada* del teatro La Candelaria; otras son obras sobre violencia política, militares insurgencia y paramilitares: *La siempreviva* de Miguel torres, *La sangre más transparente* de Henry Díaz Vargas, *el paso* de Santiago García etc. Son muchas las obras conocidas en el campo nacional y otras innumerables que no son conocidas en campo nacional, pero si vivenciadas por los ciudadanos en los diferentes territorios, veredas, calles, parques, colegios, universidades, salas teatrales que registran en diferentes modalidades del teatro la violencia que se hace presente en la historia de la sociedad colombiana.

En este tipo de teatro que nos habla de la realidad social de Colombia no solo se reconoce la presencia de la violencia en la historia, sino que se pretende además acentuarla para que los espectadores junto con los creadores realicen la observación del pasado o su presente a la luz de la historia de un remoto poco reciente. Como expresa el mismo Carlos José Reyes:

Por esto, la visión de los hechos dramáticos ocurridos en diferentes pueblos encuentra un valioso complemento en el arte dramático, tanto en los textos como en las puestas en escena, donde toman cuerpo las vivencias de diversas épocas y situaciones. Es allí donde la observación del pasado puede servir de experiencia para la construcción del futuro. (Reyes, 2013, p. 24)

Nos proponemos continuar con legado del teatro colombiano de recrear los conflictos que han plagado a hombres, mujeres y niños concretos, que a veces solo figuran en estadísticas de desplazados, desaparecidos, golpeados, asesinados, violentados; pero del que

nadie sabe no solo de sus tragedias, sino además de sus miradas, sus proyectos, sus utopías individuales y colectivas en la que la construcción de memoria histórica a través del teatro que hace participar a la comunidad en todo el sentido de la palabra, no solo serán conocidas sino que además que motivarán para la necesaria acción transformadora en Colombia.

Para ese tipo de teatro participativo, no basta con reunirse actores, creadores y directores en su sala teatral para hacer la dramaturgia y el montaje estético de la puesta en escena de las diferentes violencias, y desde afuera hacer su versión, ese trabajo es válido pero la intervención teatral implica que todo un equipo de actores, músicos, y creadores se movilicen y se encuentren en los territorios con los sobrevivientes de las masacres, con los espacios las pandillas en las ciudades, los desplazados en los semáforos de la ciudad, y se realice un encuentro de los diferentes saberes que la comunidad e interventores poseen. En pocas palabras, hacer un trabajo de campo.

2.3.LA CREACIÓN COLECTIVA COMO MÉTODO PARA LA INTERVENCIÓN

2.3.1. Concepto de método de creación colectiva

Los maestros Enrique Buenaventura y Santiago García son los forjadores del método de “Creación Colectiva” que vino a aportar las bases del teatro latinoamericano contemporáneo. Seguidores de la herencia del *teatro dialéctico* de Bertolt Brecht y del *teatro pobre* de Jersey Grotowski preocupados de superar el “teatro burgués”, ese mismo que Augusto Boal denunció, y el cual propone revolucionar la funcionalidad y estructura del teatro en lo que refiere a la separación entre actores y espectadores; por ello los directores colombianos nos presentan en los años setentas del siglo XX, con un método de creación de la puesta en escena para involucrar al grupo y sus públicos constituyendo lo que posteriormente fue llamado como *el teatro foro*.

Enrique Buenaventura Y su compañera Jaqueline Vidal, plantean en su libro *esquema general del método de creación colectiva* (2005) que el método es la condición necesaria del trabajo colectivo como herramienta para la creación el cual los actores, creadores y director deben conocer. Esto a fin de hacer verdaderamente una participación creadora por parte de todos los integrantes del colectivo.

El método de Buenaventura radica en proponer un tema a desarrollar a partir de la crónica, un acontecimiento histórico nacional o internacional del interés de todo el colectivo y que haga su relación con el contexto en que se desarrollan como los aspectos sociales, económicos, políticos, culturales etc., en los que puedan generar una analogía con la realidad.

Así pues, el grupo o colectivo escoge y hace el análisis de la temática de manera objetiva identificando las causas del acontecimiento, su conflicto, entonces de las fuerzas sociales en pugna y esto llevará a proponer la analogía de manera concreta para que posteriormente los actores se preparen para realizar una serie de improvisaciones en las que se quiere expresar el objetivo escénico o lo que llamaríamos hoy el núcleo de convicción dramática (hoyos) de lo que sigue consecutivamente es de perfeccionar esas improvisaciones grupales para definir el lenguaje teatral hacia su objetivo. La figura del director dejaba de ser un intermediario del texto y el grupo. (2005)

Buenaventura le da con la creación colectiva el papel dramático al actor, pues los actores y actrices en la improvisación -que retoma de la comedia del arte- posibilita la creación del texto dramático y la dramaturgia escénica con un objetivo de su interés creado por el mismo grupo. Es lo que llamó dramaturgia del actor.

Por su parte Santiago García con la experiencia del teatro la Candelaria, retoma de Grotowski el trabajo del trabajo del cuerpo del actor como medio expresivo esencial hizo que comprendiera el papel del actor como el elemento esencial de la escena lo que hizo explorar el potencial que tenía el cuerpo como significante, intérprete y creador. Descubriendo en la improvisación del actor el encuentro de las temáticas mismas y los pasos que les subsigue. Aunque los dos maestros iniciaban su método de manera diferente, pues el maestro Buenaventura partía de un texto escrito que podría ser de su misma autoría y que era analizado por todo el grupo, pero con el maestro García el tema y el texto salía de la improvisación misma con los actores. (Esquivel, 2014, p. 48)

2.3.2. Contribuciones de la creación colectiva en la intervención teatral con comunidades

El método de creación colectiva es un método propicio para la intervención teatral en la medida que es un método inclusivo y posibilita empoderar a los miembros de la comunidad con el arte teatral logrando no solo representar los conflictos sociales que les afectan, sino antes especificar las fuerzas sociales en pugna que les ha causado el tipo de violencia padecida en la comunidad y al final a través de la puesta en escena exponer toda la relación compleja entre la recreación y los sucesos reales que han acontecido en la comunidad en el proceso para la creación de memoria histórica.

Por su parte el método permite crear el texto escénico a partir de las inquietudes, los intereses, las necesidades de expresión de los mismos actores, que en nuestro caso no serán actores profesionales, pero serán miembros de la comunidad que pasarán por un proceso de formación básica para prepararlo a la creación teatral. Lo que implicará formación corporal, lenguaje teatral y reglas de improvisación actoral mínimas para poder iniciar el proceso de creación, además de algunos aspectos de la creación colectiva que detallaremos en el apartado de formación en las etapas de la intervención.

No existe un solo camino para hacer creación colectiva como hemos visto con los maestros Buenaventura y García. Se podrá iniciar del análisis de los relatos, testimonios generados en encuentros, diálogos, noticias etc., de los relatos de memoria colectiva de la comunidad o a partir de las experiencias personales, familiares o cercanas para iniciar el proceso de improvisaciones para la creación escénica.

El método de creación colectiva va en coherencia con el empoderamiento de la comunidad en relación con la conciencia, la expresión de su realidad y en vía de relaciones humanas donde todos y todas son aportantes al análisis, la interpretación, las lecturas, los diálogos y debates que se puedan generar en el proceso de construcción de la puesta en escenas, en últimas, la creación colectiva es ese espacio, ese “el intersticio social” del cual nos habla Bourriaud.

3. PROPUESTA DE DISEÑO INTERVENCIÓN TEATRAL EN COMUNIDADES

3.1.CONTEXTUALIZACIÓN

3.1.1. El conflicto social y armado en Colombia

Durante más de cincuenta años el estado colombiano afirmó que lo que acontece y sucede en Colombia es un conflicto armado entre grupos ilegales violentos narcotraficantes y las fuerzas del estado colombiano. Fue hasta los diálogos de paz iniciados en 2012 y firmados en 2015, entre el gobierno de Juan Manuel Santos y la guerrilla de las Farc-EP, en la que se abre el camino para buscar una salida política al conflicto, y en la que se crea una comisión histórica del conflicto y sus víctimas que ayuda a la comprensión de las causas, consecuencias y aspectos que abarca el conflicto interno, definiendo la guerra de Colombia como un conflicto social y armado, en tanto que participan no solo las fuerzas guerrilleras sino además fuerzas paramilitares de ultraderecha patrocinados por gremios económicos y militares y fuerzas del estado como la policía y el ejército con la complicidad de la injerencia de los Estados Unidos como afirma el historiador e investigador Renán Vega Cantor (CHCV 2015, p 697) con causas y consecuencias de carácter social y políticas.

La versión de la guerra en Colombia propagada desde el estado desde los medios masivos de comunicación, desde las escuelas y universidades mostraba solo la versión ideologizada de la historia en función del proyecto neoliberal, y de la facción de la derecha de que las consecuencias de la cruenta guerra eran producto de grupos terroristas, que hacían daño al país, siguiendo con esta tesis los principios de la doctrina de seguridad nacional impuesto por los Estados Unidos en toda América Latina desde el contexto de la guerra fría, como asevera el antropólogo y catedrático Darío Fajardo (CHCV, 2015, p. 119).

La aplicación de doctrina de seguridad nacional es la que explica la forma violenta en que el estado colombiano trata por igual la rebelión armada y las expresiones de inconformidad de la mayoría de la población civil frente a las desigualdades, la pobreza, la exclusión social, la injusticia, la corrupción, ilegitimidad de gobiernos etc., tratando a todo ciudadano que critique tal situación social como subversivo o terrorista.

Esta versión limitada de la realidad social y política de Colombia por parte del estado está ligada a considerar la guerra interna solo a actores de violencia o en elementos

considerados como circunstancias independientes o aisladas del conjunto del sistema económico que nos asiste y no evidencia por lo tanto las múltiples causas sociales, políticas, culturales y económicas en la que según algunos investigadores como el economista Jairo Estrada de la universidad nacional, oculta las verdaderas causas que están en la acumulación capitalista de unas minorías que hoy hacen parte de la clase política dominante, por la concentración extrema de la riqueza, la propiedad en manos de unos pocos grupos económicos y la desigualdad social entre las grandes mayorías de la población, lo que dará como primera consecuencia una subversión social y rebelión armada a partir de los años sesenta y en segundo lugar la intensificación del conflicto social y armado que generará un alto impacto en la población y la sociedad en su conjunto (CHCV, 2015, p. 291)

Ahora bien, la acumulación del capitalismo productivo que se dio, según Estrada, entre los años 1920 y mediados 1960s, en la que da el proceso de modernización capitalista con el fortalecimiento de la economía agrícola como cafetera como principal sector de la actividad económica y luego de la exportación de banano por parte de transnacionales y después el proceso de industrialización basado en el mercado interno y la sustitución de importaciones, que genera una pausada transformación capitalista de la agricultura, al tiempo que se dio continuidad a economías de extracción, a través de la explotación petrolera. Esta distribución sectorial de la economía se ve seguida de una concentración de la tierra por parte de las clases dominantes y empresas extranjeras en la región andina, con expansiones hacia tierras planas de la Costa atlántica y de los actuales departamentos del Valle del cauca, el Huila y el Tolima principalmente, lo que dará origen al desarrollo de una economía dependiente del mercado internacional y los ciclos transnacionales de acumulación. (CHCV, 2015, p. 295)

Se crea así un régimen de acumulación de tierras para el desarrollo de la economía capitalista que generó unas constantes luchas entre las clases dominantes y los sectores obreros y campesinos durante todo el siglo XX, hasta nuestros días, que con los años y diferentes contextos nacionales y mundiales, como las ideologías del fascismo, el comunismo, la violencia bipartidista entre liberales y conservadores y liberales en los años cincuenta, la inversión militar y sus políticas de los estados unidos de la guerra fría en América latina a

partir de los años sesenta y la imposición del neoliberalismo con sus consecuencias sociales intensificarán hasta configurar la guerra interna que hoy conocemos como el conflicto social y armado de Colombia.

Este conflicto que ha tiene más de sesenta años, además de conocer ya sus múltiples causas, sus actores legales e ilegales, deja a la fecha debido a la dimensión, barbarie y degradación de la misma guerra no solo más de 220.000 muertos aproximadamente (GMH, 2013, p. 20) entre policías, guerrilleros revolucionarios, paramilitares de ultraderecha, militares del estado sino, además graves resultados e impactos sobre la población civil que además de padecer las consecuencias de la guerra social del estado, han experimentado individual y colectivamente las afrentas de la guerra interna esencialmente en el campo colombiano.

Esa población civil que ha padecido directamente la guerra son las víctimas del conflicto que en nuestra intervención teatral especificamos como una población que desde la perspectiva jurídica es un sujeto violentado en el marco del conflicto armado y con derecho a ser reparado. (Ley 1448 de 2011) pero que al mismo tiempo tiene el derecho a expresar, narrar desde su memoria personal y colectiva lo acontecido en su comunidad.

3.1.2. El paramilitarismo en Colombia

Los grupos paramilitares son parte de la historia contemporánea de Colombia y se convirtieron en uno de los principales actores para que las dimensiones de la violencia política, y el conflicto armado en Colombia, alcanzaran los niveles de degradación y límites desbordados que lo han caracterizado. Son el grupo según informe *basta ya* del informe general de memoria histórica que más han cometido asesinatos a través de las masacres, asesinatos selectivos, las desapariciones forzadas, las torturas y la sevicia, las amenazas, los desplazamientos forzados masivos, los bloqueos económicos y la violencia sexual. (GMH, 2013 p. 35) pero ¿cómo surgen, quienes financian los grupos paramilitares?

El catedrático Víctor Manuel Moncayo en su investigación sobre el conflicto social armado *insurgencia guerrillera y orden social vigente afirma* que

Los convenios y programas de asistencia, formación y entrenamiento militar de los agentes del estado colombiano en los Estados Unidos, como la relevancia de la doctrina de seguridad orientada a crear como enemigo interno a todos quienes tienen una posición contraria al orden vigente, presente en los numerosos manuales de contrainsurgencia, muchos de ellos secretos o de “reserva”, que especialmente plantean la necesidad de emplear fuerzas de seguridad privada, conocidas como paramilitares (CHCV, 2015, p. 127)

por lo que revelamos que la creación de los grupos paramilitares obedece en primer lugar a las lógicas de la injerencia de los Estados Unidos en Colombia en su lucha contra insurgente de manera privada e ilegal en el marco de la implementación de la doctrina de seguridad nacional para poder vencer desde la forma legal e ilegal a las guerrillas y su apoyo dentro de la población civil. Esto funda la llamada *guerra sucia* con responsabilidad del estado de toda la violencia perpetrada por estos grupos paramilitares, pues, sus cabecillas fueron formados en los mismos Estados Unidos y en las escuelas militares y de policías del estado colombiano que luego dirigirán las masacres, torturas y desapariciones contra la población civil. Ya en los años noventa se denunciaba la asociación militar-paramilitares y Estados Unidos (Human Rights Watch, 1996) en los que la modalidad de tierra arrasada por los grupos paramilitares generó desplazamientos masivos y al mismo tiempo favoreció los intereses de las elites económicas nacionales y transnacionales que financiaron a propósito a estos grupos y que se beneficiaban con el asesinato, las masacres y desplazamiento forzado, arrebatando tierras para quienes les financian: “La responsabilidad empresarial se extiende a las empresas transnacionales que hacen presencia en el país, también comprometidas de manera diferenciada con la dinámica asumida por el conflicto.” (CHCV, 2015, p. 351)

Los paramilitares auspiciados en varias regiones del país para acabar con el fenómeno guerrillero, se congregan en los años noventa, bajo las siglas AUC (Autodefensas Unidas de Colombia) y se declararon antiguerrilleros y supuestamente anti narcotraficantes en lo que fue solo artificio para alcanzar estatus político y negociar una desmovilización con el gobierno el expresidente Uribe Vélez. (Palacios, 2012, p.101) aunque paradójicamente fue en la década del 2000 cuando las AUC crean Bloques en pro de la toma de territorios, masacres y desplazamientos.

Hubo muchos momentos en que el estado colombiano patrocina y quiere legitimar el paramilitarismo como acción de la *guerra sucia* ante la incapacidad de las fuerzas armadas del estado de eliminar por la vía militar el descontento popular y la rebelión armada de las insurgencias de izquierda. Se destaca desde el ámbito político la acción desde ministros de gobierno de fortificar y legitimación del paramilitarismo, fue la realizada Fernando Botero Zea, quien impulsa las cooperativas de seguridad rural planteadas por el gobierno anterior de Cesar Gaviria, conocidas como “Las Convivir” (Palacios, 2012, p.151) generando a los años siguientes más atrocidades sobre la población civil. Otro ejemplo lo vemos en la alianza directa de la clase política, narcotraficantes y paramilitares, como fue el fenómeno llamado *La parapolítica*, en época de los dos gobiernos del expresidente Álvaro Uribe Vélez quien además de conceder la impunidad a los paramilitares desmovilizados en su proceso de paz con las AUC, permitió las infiltraciones en el DAS que es la policía secreta del estado y dependiente directamente del presidente y que a partir de allí se conocieron las relaciones sistemáticas y comprobadas de bandas paramilitares con políticos de las coaliciones electorales uribistas que habían contado con la aprobación del presidente en las elecciones de Congreso, muchos de los cuales fueron investigados y posteriormente encarcelados por nexos con los grupos paramilitares.(Palacios, 2012, p.p. 171- 172)

Los índices más altos de los casos documentados en masacres son las efectuadas por los grupos paramilitares, aunque las guerrillas, la fuerza pública y narcotraficantes no es que dejen de hacerlas. Si observamos la siguiente figura 1, podemos alcanzar a vislumbrar las diferencias en cifras en relación con las víctimas de estos grupos.

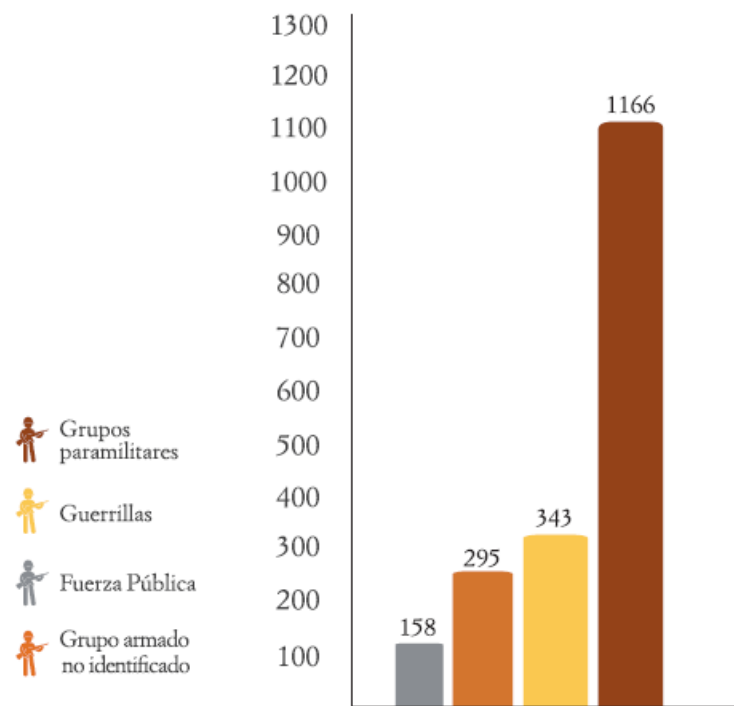


Figura 2. Distribución del número de masacres del conflicto armado por grupo armado, 1980-2012.
Fuente: GMH, base de datos de masacre del conflicto armado en Colombia (1980-2012).

Figura 1. Fuente: Basta Ya (2013)

Según esta gráfica del Informe General Grupo de Memoria Histórica que data de 1980 a 2012, años en que se fortalecieron los grupos paramilitares y perpetraron 1.166, es decir el 58,9% de ellas. Por su parte las guerrillas fueron responsables de 343, es decir el 17,3% de las masacres y la Fuerza Pública de 158, lo equivale al 7,9% respectivamente. Por otra parte, 295 masacres, equivalentes al 14,8% del total, fueron cometidas por grupos armados cuya identidad no se pudo esclarecer. Las veinte masacres restantes corresponden a acciones conjuntas de grupos paramilitares y miembros de la Fuerza Pública, o acciones de otros grupos armados (agente extranjero o milicias populares). (GMH. 2013) Esto demuestra que la alianza entre los entes del estado, políticos y los paramilitares fueron efectivas para asesinar población civil desarmada generando miles de víctimas en todo el territorio colombiano

3.1.3. El paramilitarismo en el valle del cauca

Podemos identificar la presencia y el accionar del paramilitarismo en los últimos veinte años en el departamento del Valle del Cauca a partir del año 1999 cuando se dan fuertes enfrentamientos militares entre las guerrillas, los paramilitares y el estado.

El propósito de los paramilitares era contrarrestar la fuerza militar e influencia política que ejercía la guerrilla sobre la población rural y algunos sectores populares en los cascos urbanos de muchos municipios en el suroccidente colombiano, además por la afectación de la insurgencia en el desarrollo y las condiciones de seguridad de empresarios, del capital agroindustrial, de las vías del narcotráfico y por ello que los grupos de ultraderecha se propusieron organizarse y expandirse en la región.

Las AUC llegaron entonces a la región a disputar el control de la guerrilla y a oponerse militar y políticamente a las negociaciones de paz del presidente Andrés Pastrana -1998-2002- (Vásquez, 2011, p. 313) se anuncian el 31 de julio de 1999 e inician sus operaciones como el *Bloque Calima* inicialmente en el norte y centro del valle del cauca hasta llegar al departamento vecino del Cauca para poder copar los territorios históricamente influenciados por las insurgencias. En el informe del grupo de memoria histórica: *Basta ya Colombia*, donde nos notifican sobre las alianzas con el narcotráfico, pues a cambio de financiación permitieron que narcotraficantes *pura sangre*, como Carlos Mario Jiménez, alias *Macaco*, ocuparan la comandancia de bloques paramilitares. A esto se sumaron reuniones con narcotraficantes reconocidos del cartel del norte del Valle como Diego Montoya, alias *Don Diego* y Wilber Varela, alias *Jabón*. (GMH, 2013, p. 172). Desde entonces El Bloque Calima maniobró en algunos municipios del valle del cauca esencialmente en zona rural ubicadas en la cordillera central de los municipios de Buga, Tuluá, Bugalagrande y Palmira a partir de 1999 y en la cordillera occidental y pacífico colombiano hasta su debilitamiento en 2004, año de su desmovilización colectiva.

Desde su anuncio en julio de 1999 de su presencia en el departamento del Valle del Cauca, se realizan masacres en los sectores de la Chorrera, El placer, Piedritas, San Lorenzo, La Marina, Naranjal, Moralia y Tuluá. Otras acciones similares se desarrollaron en 1999 en Sevilla, Bugalagrande y San Pedro, concentrando sus acciones violentas en el centro del Valle del Cauca y cometiendo hechos de crimen aislados en otras zonas del departamento, así como

se incursionaron del departamento del Quindío, se expandieron hacia el Pacífico vallecaucano y hacia el norte del Cauca. Sus tropas eran un ejército invasor, pues sus miembros no eran siquiera de la región, sino que enviaban grupos contingentes de hombres desde el Urabá colombiano para operar en el sur y el oriente del Huila y permanecieron en este departamento hasta finales de 2003, cuando Vicente Castaño ordenó entregar el control de ese departamento al Bloque Central Bolívar. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018, p. 55).

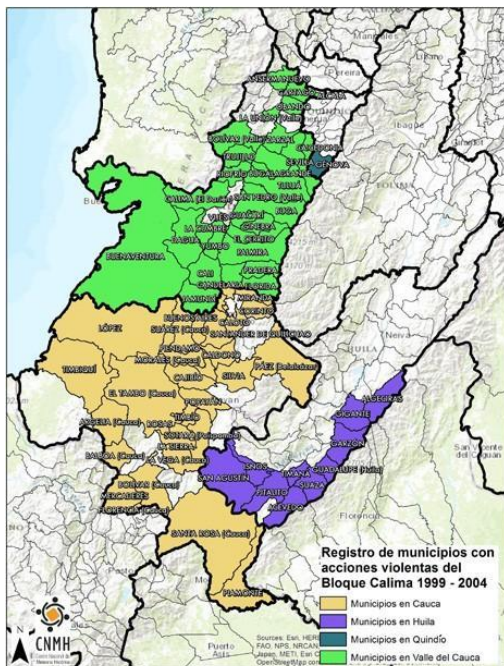


Figura 2. Mapa. Presencia del Bloque Calima a partir de hechos de violencia registrados 1999-2004. Fuente: CNMH, información procesada por la DAV, (2018)

En el informe del Centro Nacional De Memoria Histórica *Bloque Calima de las AUC. Narcotráfico y depredación paramilitar en el suroccidente colombiano* (2017) se explica no solo las acciones violentas contra la población civil sino también el origen, la conformación y las formas de financiación como el narcotráfico, apoyo de sectores económicos, y los sectores sociales y políticos que subsidiaron al Bloque Calima y las diferentes formas de relación que este bloque paramilitar estableció con la Fuerza Pública y el Estado, en los ámbitos local y regional. En la conformación de las tropas del BC, el informe reveló que aproximadamente un tercio de las personas desmovilizadas del Bloque Calima reconoció haber pertenecido previamente a la fuerza pública (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018a, p.72) un

ejemplo sobresaliente de las relaciones del Bloque Calima con sectores de la política regional es el caso documentado del gobernador del Cauca para el período 2004-2007, Juan José Chaux. Quien según un mismo ex paramilitar afirma que tuvo reuniones con representantes del grupo paramilitar y con miembros del Estado Mayor de las AUC. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018a, p. 531)

En otro informe anterior específico sobre el Bloque Calima, del Centro Nacional de Memoria Histórica (2016), *La justicia que demanda memoria. Las víctimas del Bloque Calima en el suroccidente colombiano* nos refieren también que en los procesos que cursan en Justicia y Paz contra los miembros del Bloque se han realizado múltiples aseveraciones con respecto a las relaciones que tendrían con sectores económicos -legales e ilegales-, políticos y militares. Se afirma que estos sectores contribuyeron con su preparación, ingreso, entrenamiento y operación en el departamento vallecaucano (CNMH, 2016, p. 42)

Lo que dejan claro estos informes es que, como sucedió en buena parte del sur del país, fue evidente la incapacidad de los grupos militares del estado y los paramilitares para enfrentar a la guerrilla en el plano militar, lo cual no fue sólo característico del Bloque Calima, sino de todas las estructuras armadas paramilitares de esos años, dejando como objetivo militar, entonces asesinando a la población civil desarmada que supuestamente ayudaba a la guerrilla, dejando miles de familias destrozadas por su violencia. Por su parte la guerrilla de las Farc- EP inicia una contraofensiva entre los años 2000 y 2002 en la zona alta de la cordillera central de los municipios de Florida, Pradera, Palmira, Buga y Tuluá y en la Cordillera Occidental en zonas veredales de los municipios de Dagua, Calima y Jamundí, persiguiendo el dominio de una franja de territorio entre una cordillera y proyectando un corredor de salida al Pacífico (CNMH, 2015) (2015).

3.1.4. El paramilitarismo en el Arenillo –Pradera/Palmira – Valle del Cauca

3.1.4.1. Ubicación

El proyecto de intervención teatral con víctimas del conflicto social y armado se encuentra ubicado en la región del pacífico colombiano, en el suroriente del departamento del Valle del Cauca en el municipio de específicamente en la vereda “El Arenillo” del municipio

Intervención teatral con víctimas del conflicto social y armado para la construcción de memoria histórica de Palmira que se encuentra a 40 minutos de Cali, capital del departamento y a veinte de su cabecera municipal.

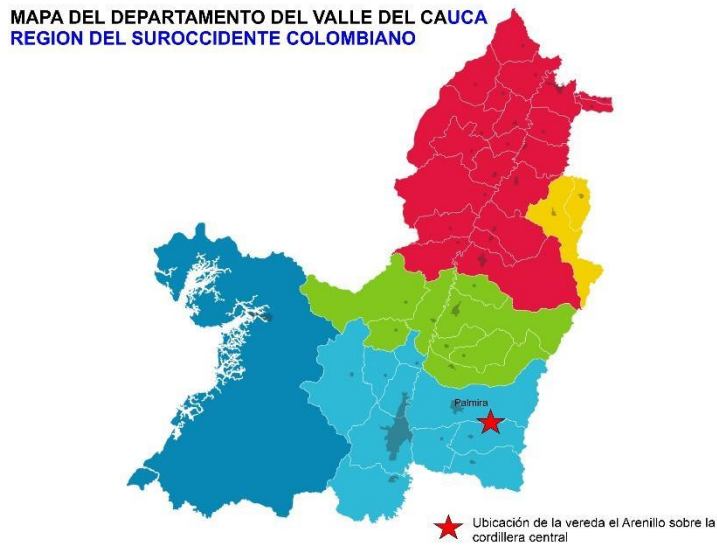


Figura 3. Mapa de ubicación vereda el Arenillo – Palmira. (Elaboración propia)

La vereda El Arenillo se encuentra encerrada entre montañas en lo alto de la Cordillera Central, corredor rumbo al departamento del Tolima, cuya población de 600 habitantes que hacen parte de 135 familias, y estuvo confinada desde el año 2000 por los paramilitares del Bloque Calima.

3.1.4.2. Acción paramilitar en el Arenillo

Según cuenta el Centro Nacional de Memoria Histórica (2018a) la expansión del Bloque Calima hacia los municipios del suroriente del Valle del Cauca, Palmira, Pradera, Florida y Candelaria comenzó en los últimos meses de 1999 y se fortaleció durante el primer semestre de 2000.

Los primeros asesinatos de los paramilitares en Palmira datan de octubre de 1999 cuando un grupo de paramilitares llegó al corregimiento La Ruiza -ubicado entre Palmira y Pradera- y asesinó a Alfredo García, líder de un cabildo indígena. Su esposa y su hija tuvieron que huir. Luego asesinaron a otras cinco personas en las veredas La Fría y Potrerito municipio de Pradera (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018a p. 166)

El grupo paramilitar que maniobró en estos municipios se ha nombrado *Frente la Buitrera*, y originalmente estaba conformado con cerca de 20 hombres e inició operaciones de inteligencia a principios de 2000. A partir de ese año se implantó una base permanente en la vereda El *Arenillo* del corregimiento de la Buitrera -Palmira-. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018a, p. 194)

el propósito del grupo paramilitar era copar el corredor de la guerrilla de las Farc-EP entre Florida, Pradera, Palmira y Tuluá, por la zona de alta montaña en la Cordillera Central, además de porque era estratégico para adelantar movimientos relacionadas con el narcotráfico, de modo que el Arenillo se convirtió en un centro en la que los paramilitares operaban hacia otros caminos de la Cordillera Central.

El Centro Nacional de Memoria Histórica (2018a) nos narra a partir de su investigación que, fue en la vereda El Arenillo -Palmira-, donde el centro de mando paramilitar se ubicó, estando tan cerca al casco urbano de la ciudad de Palmira y además del batallón de Ingenieros No.3 coronel Agustín Codazzi del Ejército Nacional. Se ubicaron en una finca de la familia Güepia, expropiada a la fuerza por integrantes del Bloque Calima. Posteriormente, la finca fue denominada por los habitantes de la zona como *El Chalet de la muerte* por los constantes asesinatos y desapariciones forzadas que tuvieron lugar en dicha propiedad. En El Arenillo -Pradera-, el Bloque Calima instaló una escuela de entrenamiento militar, ubicada en la finca La Esmeralda que le fue arrebatada a su propietario, colindante con la vereda homónima de Palmira. (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018a, p. 199)

3.1.4.3. Víctimas del paramilitarismo en el Arenillo

Desde el marco jurídico se consideran víctimas, aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1º de enero de 1985, como consecuencia de infracciones al Derecho Internacional Humanitario o de violaciones graves y manifiestas a las normas internacionales de Derechos Humanos, ocurridas con ocasión del conflicto armado interno” (art. 3 ley 1448 de 2011)

Los paramilitares del frente la Buitrera del Bloque Calima creando su base en la vereda el Arenillo ejecutaron acciones de violaciones de derechos humanos en los que se destacan

el asesinato de personas de la vereda por considerarlos ayudantes de la guerrilla de las Farc-EP, realizando torturas a capturados de la insurgencia; más de cien asesinatos con armas cortantes y desmembrados en el chalet de la muerte. Así pues, el silenciamiento a los campesinos del Arenillo fue incrementándose, además el chalet era la oficina de los paramilitares. No se perdonaba que se mencionaran dos cosas: las fosas, ni los tres laboratorios de cocaína en esos límites de Valle y Tolima. Igualmente, los habitantes no podían salir de sus casas o la vereda sin el permiso de los paramilitares liderados por los alias Giovanni, Victoriano y Rodrigo.

La unidad para la atención y reparación de integral de las víctimas ha definido como hechos victimizantes a la comunidad propia del Arenillo los homicidios, confinamiento, desapariciones forzadas, amenazas, destrucción de bienes productivos y delito contra la integridad sexual, todo esto generó daño al medio ambiente, transformación negativa en formas de vida, despojo, ruptura de tejido social, cambios en sus formas organizativas y violencia predominante contra las mujeres.

Fueron cientos las víctimas y los sobrevivientes; y a la fecha a pesar que existen algunos relatos por parte de la comunidad y la vereda el Arenillo, esta comunidad fue identificada y priorizada como sujeto de reparación colectiva dentro de la oferta del Estado en el año 2013, (Unidad para la atención y reparación integral de las víctimas, 2015, p.3) no han narrado todos los vejámenes como si narran los mismos ex paramilitares de asesinatos a niños entre 8 y 10 años por ser “colaboradores de la guerrilla” (CNMH, 2018, p. 206)

A raíz de las violaciones a los Derechos Humanos de las que fueron víctimas los habitantes del Arenillo aún existe mucho por hacer en la conformación de la creación de relatos para ser contados a la sociedad. Hay modalidades de violencia que no se encuentran registradas y que son contadas por pobladores de la zona, como saqueos y encierros a toda la comunidad, pero que pueden ser expresadas entre otras cosas en la intervención teatral que desarrollaremos en esta propuesta.

3.2. Objetivos del proyecto

3.2.1. Objetivo general

Generar un proceso de creación teatral con miembros de comunidad afectada por el paramilitarismo a través de proceso que incluya la formación, la creación colectiva dramatúrgica y escénica, para su divulgación en el territorio como constructo de memoria histórica.

3.2.2. Objetivos específicos

Entre los beneficios que el proceso de intervención teatral puede ofrecer a la comunidad del Arenillo Palmira-Pradera se encuentran:

- Desarrollar proceso de formación teatral con víctimas del conflicto social y armado.
- Generar un espacio adecuado de carácter lúdico donde los participantes creen un ambiente de reflexión, colaboración y metas comunes a desarrollar.
- Formar a la comunidad en el método de creación colectiva para realización de la puesta en escena.
- Realizar una puesta en escena de creación colectiva que visibilice las experiencias de la violencia y las miradas de la comunidad.
- Construir memoria histórica de carácter teatral a partir de los relatos, documentos y juegos de improvisación teatral.

3.3. METODOLOGÍA

La base del trabajo de intervención teatral es y será sobre la base del diálogo, de la motivación hacia la participación en la creación artística, lo que implica el trabajo colaborativo, colectivo, incluyente y más cuando se trata de seres humanos que han sido golpeados de una manera fuertemente violenta, en la que la palabra, la expresión de sus opiniones y participación comunitaria les fue negada y las proyecciones comunitarias han sido destruidas y donde los paramilitares han arruinado cualquier iniciativa de transformación

social, o un mínimo de organización comunitaria “Ellos (los paramilitares) buscaron acabar con el proceso organizativo” (CNMH, 2014, p.248). Por ello el trabajo de la práctica teatral sobre la comunidad debe ser cuidadoso y éticamente serio para cumplir con los objetivos de la práctica de intervención teatral con este tipo de comunidades sensibles. Por esta razón proponemos cinco fases del proyecto en el que el grupo de interventores teatrales puedan caminar lenta, pero de manera segura junto con la comunidad afectada hacia sus objetivos.

3.3.1. Fases del proyecto

El proyecto en su metodología consta de cinco fases para poder cumplir los objetivos planteados.



Figura 4. Fases del proyecto de intervención teatral. (Elaboración propia)

3.3.1.1. Fase 1. Acercamiento a la comunidad y socialización del proyecto



Figura 5. Fase 1 del proyecto de intervención teatral. (Elaboración propia)

El Arenillo de Pradera y de Palmira, son dos veredas con el mismo nombre que están separadas por una línea fronteriza de dos municipios diferentes en las montañas de la cordillera central, pero están unidas por una historia, en familias y la experiencia vivida por el flagelo de la violencia generada en el marco del conflicto social y armado del país y que después de haberse retirado del territorio el grupo paramilitar que les sometía, se pudieron reconstruir las juntas de acción comunal que son desde el marco jurídico en Colombia “una organización cívica, social y comunitaria de gestión social, sin ánimo de lucro, de naturaleza solidaria, con personería jurídica y patrimonio propio, integrada voluntariamente por los residentes de un lugar” (LEY 743 DE 2002).

Esa organización que une esfuerzos por gestionar un desarrollo de la comunidad son las organizaciones a las cuales un colectivo, y en la experiencia de la Fundación El Teatro Vive, busca en primer momento para iniciar la fase de acercamiento y es que en medio del conflicto que se vive no se puede llegar a la comunidad sin el permiso de sus organizaciones sociales, reconstruidas o por reconstruir, pues son ellas las bases que abren las puertas a la intervención teatral, pues debemos reconocer que el grupo interventor son agentes externos y después de lo ocurrido es normal la desconfianza que se teje en relación con la gente extraña que llega a la comunidad.

Consideramos esta primera fase esencial y minuciosa pues si no se hace con la suficiente sutileza no se podrá avanzar a hacia las siguientes fases. En consecuencia, el primer paso para iniciar la fase de acercamiento y luego socialización del proyecto en la comunidad es hacer relación con líderes de las juntas de acción comunal u otras organizaciones de carácter social, en este caso campesinas que pueden ser de carácter gremial o económica. Posterior al relacionamiento de la organización, el grupo de interventores, en nuestro caso la Fundación Escénica El Teatro Vive, lo que hace es dialogar con los líderes de las organizaciones campesinas o de juntas de acción comunal e invitar a construir el proyecto además de preparar el segundo momento de la fase de acercamiento con la comunidad que consiste en organizar un pequeño encuentro cultural en el día más conveniente como una fiesta tradicional religiosa o propiamente campesina, en la que se logre liberar tensiones en niños, jóvenes y adultos sobrevivientes del sometimiento de violencia militar. La idea es brindar un espacio de esparcimiento, pero al mismo tiempo que la comunidad conozca la organización que apoyará con la intervención teatral.

Nos corresponde comprender que el componente artístico es una forma de expresión misma en la socialización, es decir, se organiza una actividad sencilla de carácter cultural vista como un compartir de saberes artísticos y quizás también de sabores, de manera colectiva en la que la comunidad realiza una presentación artística de canto, poesía , grupo musical campesino y el grupo interventor realiza una presentación corta de teatro que divierta pero que al mismo tiempo les motive a la unidad, necesidad de expresar. La forma estética de participación en la pequeña puesta en escena es fundamental para que comprendan que quienes harán la intervención a futuro, son personas que saben lo hacen en su arte.

El tercer momento de la fase de acercamiento y socialización consiste en la información del proyecto de intervención teatral con sus objetivos y actividades. Esta socialización podrá hacerse en la misma jornada del compartir cultural o en una próxima fecha. Por efectos de secuencia es ideal hacerlo en la misma jornada cultural para que todos comprendan que todo obedece a un solo objetivo. Para la decisión de lo anterior se debe tomar en cuenta las opiniones de los mismos líderes de la comunidad quienes conocen tiempos, trabajos y lógicas de las familias residentes en la vereda.

Un cuarto momento de la **Fase I** es la convocatoria para quienes quieren participar del proceso formativo y de la creación colectiva. Los participantes serán entre 12 y 20 víctimas y sobrevivientes directos de la violencia es este caso paramilitar, y también familiares, vecinos, líderes de la comunidad afectada. Estas personas participantes serán las beneficiarias directas del proyecto de intervención teatral a realizar y oscilarán entre las edades de 12 a 50 años, para que puedan comprender el sentido y los desarrollos técnicos que nos proponemos en todo el desarrollo del proyecto.

3.3.1.2. Fase 2. Talleres de formación y creación colectiva de la puesta en escena

La escogencia de los participantes en la intervención teatral no será sobre el criterio normal cuando se selecciona un elenco para una producción del manejo de perfiles y manejo de códigos interpretativos que se requieren para la propuesta del montaje de la obra. El criterio en nuestra intervención para la escogencia será el de ser víctimas del conflicto que voluntariamente quieran participar de su proceso y serán jóvenes, mujeres y hombres adultos que experimentarán lo propio del juego teatral.

Una vez hecha la convocatoria se dará fecha concreta para iniciar los encuentros de formación con las personas que han acudido al llamado de participar en el proceso de la intervención teatral. Se debe acordar con los participantes los días y horas para las 26 sesiones que se han propuesto para la realización de la intervención, igualmente debemos acordar según tiempos libres los horarios para desarrollar el proyecto y tener en cuenta sus tiempos dedicados al trabajo, estudio y momentos sociales o con la familia para que no se crucen con los días y horas de compromiso de asistencias y participación voluntaria con la acción teatral.



Figura 6. Fase 2 del proyecto de intervención teatral. (Elaboración propia)

Se realizará un proceso de formación teatral teórico-práctico de diez y seis sesiones de cuatro horas cada una, que serán aprovechadas para el desarrollo de habilidades corporales, del lenguaje teatral, además del aprendizaje de las reglas básicas de la improvisación con la práctica misma y el conocimiento del método de creación colectiva de Enrique Buenaventura, los cuales proporcionarán los elementos para la creación de la puesta en escena donde los temas abordados serán fruto de la cotidianidad, sus relatos históricos y sentires de la comunidad.

Las primeras actividades comprenderán varios momentos en el que el trabajo físico corporal, la concentración, la confianza, la desinhibición entre los miembros del grupo y la creatividad puedan ser desarrollados. El juego será la estrategia central de las primeras tres sesiones. El trabajo del cuerpo para desarrollo de la expresión y el lenguaje teatral dará contenido a las seis sesiones siguientes; la improvisación, sus reglas y praxis serán cubiertas en los cuatro siguientes encuentros donde florecerá la comunicación y la imaginación y finalmente conocimiento del método de creación colectiva dará término a las últimas tres sesiones de la fase de formación teatral. Estas sesiones serán ampliadas en contenido en los ejercicios que proponemos en el epígrafe de actividades.

El juego como didáctica en la implantación de la formación con víctimas del conflicto social y armado, dada la situación de represión y confinamiento vivido durante dos años a la fuerza, en nuestro caso, en la comunidad del Arenillo - Pradera- Palmira-, con silenciamiento de la opinión, y ninguna práctica democrática en la comunidad, quienes con su inhibición y miedo fueron los espectadores pasivos de su propia tragedia, lo que se pretende es que los participantes además de redescubrir el placer del juego, con lúdicas que la misma comunidad reconoce como los juegos tradicionales, exploren y reflexionen los códigos y compromisos que el juego teatral implica, pero además que al vivenciar el juego tradicional se desarrollan en los practicantes de teatro el volverse participativos, protagonistas, con poder de decisión, colocándose como metas acciones autónomas y grupales, condiciones necesarias para pasar al juego teatral. Así damos el primer paso para cumplir una meta propuesta del teatro del oprimido que reivindicamos: “Lo que propone la Poética del Oprimido es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico” (Boal, 1980, p. 17) la participación en el juego nos preparara para la decisión grupal y el cumplimiento de metas.

Otro momento de la formación como ya hemos mencionado, se centrará en el desarrollo de la expresión corporal, en tanto que es una necesidad como nos lo plantea Stanislavski el trabajar el cuerpo del actor para corregir posturas y defectos que aprendemos en la vida cotidiana y desarrollar la expresividad para construir con la plasticidad.

En el teatro, el actor es observado por millares de espectadores, con binóculos que aumentan su tamaño. Esto exige que el cuerpo que se muestra sea sano, hermoso, de movimientos plásticos y armónicos. La gimnasia que están practicando desde hace medio año contribuirá a fortalecer y corregir el aparato externo de la encarnación.

(Stanislavski, K, 2009, p. 63).

Por su parte Augusto Boal, propone una etapa de preparación para no actores que radica en el autoconocimiento del cuerpo y que consiste en conocer el cuerpo “con secuencia de ejercicios en el que uno empieza a conocer su cuerpo, sus limitaciones y sus posibilidades, sus deformaciones sociales y sus posibilidades de recuperación.” (Boal, 1980, p.17) Los ejercicios partirán de las prácticas mismas del territorio, pero que tienen por interés hacer consciente de cualidades y debilidades corporales a superar para fortalecer la expresión y

poder desempeñar diferentes interpretaciones de personajes en las improvisaciones y la futura puesta en escena. Se trata en últimas que los participantes del proceso de formación desarrollen habilidades de comunicación con sus cuerpos, aspecto al cual no están acostumbrados en su cotidianidad.

Un tercer momento de esta fase de formación es el aprendizaje de las normas y práctica misma de la improvisación, pues esta es una herramienta para que los participantes creen a partir de la imaginación e intuición y puedan construir con el lenguaje teatral. La improvisación posee un origen esencialmente popular, cuando desde la comedia pastoril surgieron temas campesinos en donde el actor tenía total libertad para realizar su interpretación y para acomodar los textos de las obras a su propio lenguaje (Torres, C. Olivia 1997 p, 127). Pero podemos afirmar que la improvisación se desarrolló durante el renacimiento con la *comedia del arte* en el siglo XVI en Italia, pues los cómicos improvisaban sobre esquemas o argumentos predeterminados en los llamados canovacci, que eran los guiones en donde el actor con personajes establecidos conjugaba las entradas y salidas que debían efectuar, aunque los diálogos se transformaban según la destreza o inspiración de los cómicos. (Torres, C. Olivia, 1997, p. 129).

Es quizás por esa fluidez de la improvisación, que el maestro Enrique Buenaventura descubre que la improvisación es una herramienta para hacer dramaturgia: la dramaturgia del actor para la creación colectiva. Contraponiendo la tradición de que el teatro es interpretación del “texto” y de que esté siempre parte el teatro, descubre que el teatro de la improvisación supera no solo la significancia de un texto sino además que le da sentido, y así afirmara que la dramaturgia de actores que parte de la improvisación radica en la recuperación del papel creador del actor que fue arrebatado a inicios de la contemporaneidad con la que dividían del trabajo que estableció la revolución industrial. De modo que, si preparamos al grupo de participantes en el juego teatral de la improvisación, lo estaremos preparando para generar creatividad, y capacidad de narrar historias, acontecimientos -como es nuestro objetivo- de manera libre, resaltando con detalle las acciones y emociones de los protagonistas de los relatos.

Ahora bien, Buenaventura nos aclara que el estímulo es el motor de la improvisación, puesto que estímulo determina la tarea del actor (Buenaventura y Vidal, E. J. 2005) aplicado

este principio de la improvisación para la creación, nos damos cuenta que en el proceso de formación de los participantes de la intervención, el mostrar lo vivo, la resistencia, la fuerza humana que sobrevivió a pesar de la violencia padecida debe ser nuestra motivación para el trabajo, pues no se trata de darle meramente la importancia a los victimarios pues sino continuarán en el relato, dominando como sombras del recuerdo.

El maestro Buenaventura además de plantear la improvisación como una herramienta para la creación nos indica que es también una técnica de interpretación actoral que rompe con código de interpretación naturalista cuando afirma en su ensayo *De Stanislavski a Brecht*: “Brecht quiere volver a la vieja tradición del teatro espectáculo, a la tradición de la comedia del arte y por ello cita como modelo, más de una vez, al último representante de esta tradición, a Charles Chaplin.” (Buenaventura, E, 1992, p. 203) lo que nos transcribe que el sistema de interpretación actoral es muy importante también. Recordemos que Piscator o Bertolt Brecht hacen uso de la dramática documental o la narración que distancia tanto a intérpretes como espectadores de sus personajes y acciones para llevarlos a la reflexión.

El último momento de la fase formativa de los participantes de la intervención teatral, será el aprendizaje básico de un método para la creación colectiva con la herramienta de la improvisación, que será presentado teóricamente, pero que se pondrá en práctica al momento del montaje con la creación de la puesta en escena resultante.

3.3.1.3. Fase 3. Elaboración de relatos de la comunidad con la improvisación

Una vez los participantes hayan realizado el proceso de formación, conocimiento del método de creación colectiva, iniciamos en la cuarta fase con la creación de historia colectiva con los relatos de la comunidad. En este momento del proceso los miembros de la comunidad participantes ya poseen las herramientas para comenzar a reconstruir narraciones contadas desde las experiencias personales, o grupales con acontecimientos que marcaron el aliento de esas personas o comunidad a través de las improvisaciones para poder expresar la verdad vivida tan necesaria en la búsqueda de consolidación de una paz que dignifique sus vidas en y desde el territorio.

Ahora bien, sabemos que las personas de las comunidades afectadas por cualquier tipo de violencia no cuentan ni a sus seres queridos, ni a extraños lo acontecido, y más cuando estamos hablando de tortura, violaciones sexuales, homicidios a familiares o vecinos entre otras violaciones a los derechos humanos y que han marcado en la psiquis de esas personas con una tendencia al silencio o el solo hecho de no querer recordar para no traer las imágenes vividas. Los pobladores y en especial las mujeres y los niños en medio del conflicto armado son los seres más vulnerables quienes son afectados mentalmente debido a los trastornos que producen las acciones violentas en los territorios descompensado emocionalmente a la población. (Andrade-Salazar J.A, 2011)

Aunque nuestra labor de intervención no incluye un trabajo de carácter psicológico propiamente dicho, debemos saber que los efectos negativos de las acciones violentas del paramilitarismo o de cualquier fuerza legal o ilegal que violente a la comunidad se ven reflejados en efectos de carácter mental a nivel individual, familiar y social y esto podrá ser un obstáculo para nuestro propósito de reconstrucción de memoria colectiva, pero al mismo tiempo debemos saber que la improvisación además de ser especialmente el método para la creatividad que conlleva en el teatro, también puede ser un recurso al mismo tiempo de carácter terapéutico para cada sujeto participante y colectivo que vivenciará el proceso de construcción de memoria histórica a través de la creación de la puesta en escena. Esto es terapéutico en el sentido freudiano como un *trabajo elaborativo*, concebido como una práctica de re-memorización y repetición de la escena vivida, pero modificada por la interpretación y que sirve como un recurso de la cura comparable a la evocación de los recuerdos reprimidos y a la repetición en la transferencia. (Laplanche y Pontalis, 1996, p. 461) y donde el sujeto recupera su libertad y su desinhibición.

Por ello en este momento de la fase III, la vía por la que avanzaremos para recoger los relatos en nuestra propuesta serán inicialmente el juego, la dinámica colectiva tradicional y la improvisación teatral libre, que, aunque posee unas reglas, permite a través de su elemento lúdico sacar del inconsciente de los individuos aspectos importantes que con la participación por grupos van conformando las historias vividas.

Pero para lo que nos atañe, y es el proceso de construcción de memoria es importante reconocer lo que constituye el proceso mismo, ya que como interventores teatrales

podremos ver los alcances de nuestro trabajo con la comunidad en la búsqueda de construcción de verdad de una comunidad en tanto pretendemos que no haya un olvido de carácter político por lo sucedido y la dignidad de las víctimas y sobrevivientes del horror paramilitar que pudo ser detenido por el mismo estado y que no hizo absolutamente nada para suspenderlo y que como veíamos en la contextualización del paramilitarismo con las investigaciones de la comisión nacional de la memoria histórica, lo que hizo en el valle del cauca fue promoverlo con algunos agentes del estado y omitir a los llamados de socorro de la población civil.

Por lo tanto, debemos reconocer que ante la omisión y el silencio cómplice de la barbarie no solo del estado, sino además de los sectores sociales y económicos de la región, la elaboración de relatos de lo acontecido se hace desde una mirada, desde una interpretación de quienes han experimentado o escuchado a las víctimas en la región.

Como dice la argentina Elizabeth Jelin en su libro trabajos de la memoria “Son individuos y grupos en interacción con otros, agentes activos que recuerdan, y a menudo intentan transmitir y aun imponer sentidos del pasado a otros” (Jelin, 1998, p. 33) aclarándonos que el ejercicio de construcción de memoria pasa por experiencias entendidas como vivencias directas, inmediatas y subjetivamente captadas de la realidad pero mediatizadas por el lenguaje y el marco cultural interpretativo en el que se expresa, se piensa y se conceptualiza por lo tanto concluye junto al filósofo francés Paul Ricoeur que toda mediación lingüística y narrativa implica que toda memoria – hasta la individual- es constitutivamente de carácter social (Jelin, 1998, p. 35) pero la construcción de memoria también pasa por quienes no necesariamente tuvieron la experiencia directa de la violencia, sino que abuelos, tíos o padres que contaron lo acontecido a sus hijos, sobrinos, nietos intentado representar el pasado construido como un conocimiento cultural, generado así un proceso intersubjetivo y del que ya con Maurice Halbwachs en el epígrafe sobre memoria colectiva nos aclara que todo proceso de memoria es esencialmente social y colectivo.

Por lo anterior y para hacer un trabajo completo en el proceso de elaboración de relatos debemos tener en cuenta realizar la práctica con víctimas y sobrevivientes directos que son convocados en el momento cuatro de la fase I, al igual que segundas fuentes que narran los mismos hechos pues así se enriquecen para la construcción no solo de la verdad

sino además para sumar el imaginario social que estas historias implican. Así los relatos podrán ser contruidos en su proceso a través de varias vías: Encuentros específicos con líderes que podrán darnos elementos de carácter objetivo en tanto nos cuentan su lectura que recoge varios acontecimientos y población directa e indirectamente de sobrevivientes que expondrán voluntariamente y de manera subjetiva consciente e inconsciente sus recuerdos y lecturas de lo acontecido por medio de ejercicios iniciales de improvisación donde el grupo escogido se organiza por pequeños equipo de trabajo, que en cada improvisación irán cambiando y alternado para fortalecer las relaciones interpersonales de los miembros del grupo de participantes y que les darán mayor seguridad y lucidez al entrar al juego de improvisación.

3.3.1.4. Fase 4. La creación colectiva de la puesta en escena

Debemos afirmar que según lo visto en el epígrafe sobre la creación colectiva existen varias formas de trabajar en el proceso de creación y montaje de la obra teatral en este contexto de intervención teatral. El gran aporte de la creación colectiva es que empodera a los participantes y les conduce a crear su propia dramaturgia escénica, entonces una mirada elaborada que recoge historias, conflictos, resistencias vivenciadas durante el azote de la violencia. Así el método de creación como método para la creación de la puesta en escena que proponemos para la intervención teatral recoge elementos que Santiago García y Enrique Buenaventura asumieron en su proceso de búsqueda de una nueva dramaturgia nacional.

Consideramos iniciar el proceso creación y montaje a partir sólo de improvisaciones y posteriormente a medida que vamos avanzado en su construcción iremos anexando textos, noticias y herramientas que documente el argumento. En ese orden de ideas para (Buenaventura y Vidal, 2005) la creación colectiva es esencialmente un proceso en el que todos los elementos que constituyen la puesta en escena son inventados originalmente, no se cuenta con una dramaturgia pre establecida, pero que en su proceso surgirá de los relatos, historias y el texto teatral aparecerá asentando un esquema ordenado de la puesta en escena. Pero para que se vaya construyendo el esquema proponemos con base a la experiencia los niveles del desarrollo de las improvisaciones para la creación de la puesta en escena.

Con este propósito se iniciará con el trabajo de mesa, que acordará los horarios de montaje, las tareas, las investigaciones del grupo interventor y grupo participante, reflexiones de grupo, objetivos del montaje teatral, núcleo de convicción dramática y la serie de improvisaciones que se realizarán divididas en niveles de improvisación: el primer nivel obedece a improvisación de narrativas, es decir, de relatos. En este nivel se hacen las suficientes improvisaciones que incluyen textos, noticias o relatos individuales, o historias colectivas, en últimas es el nivel en donde creamos nuestros insumos escénicos.

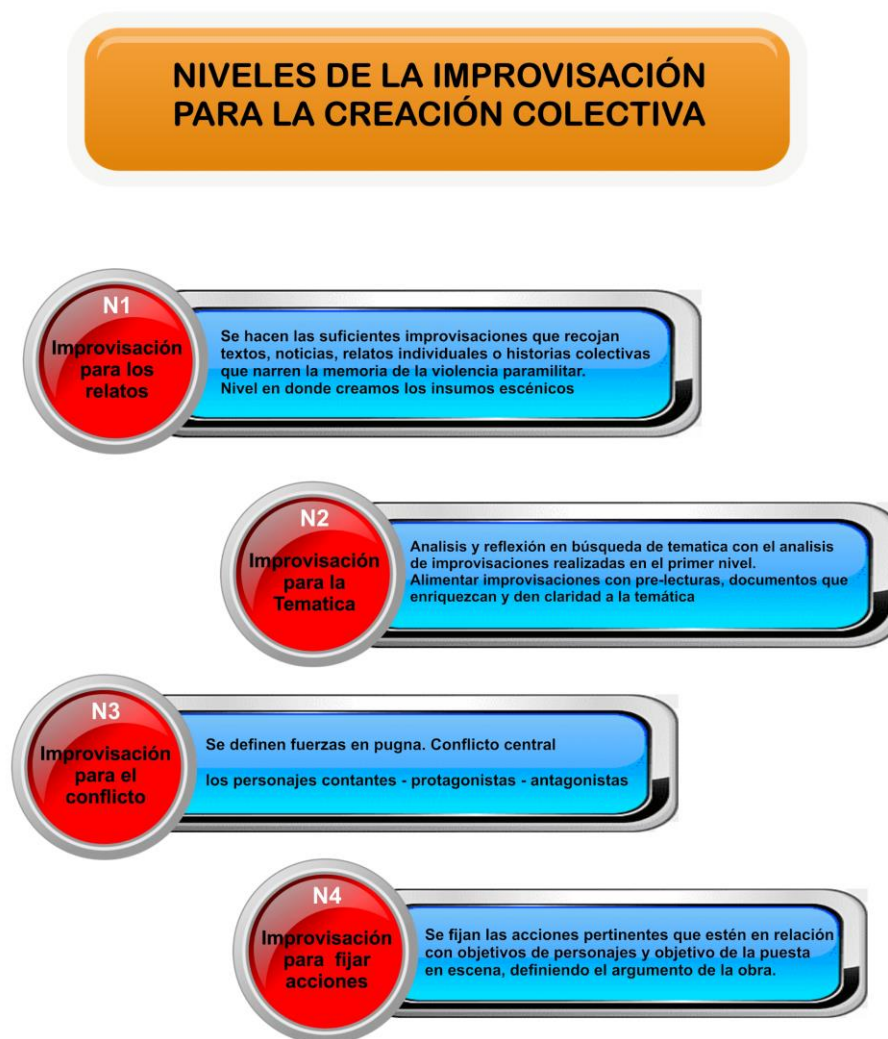


Figura 7. Niveles de improvisación para la creación colectiva. (Elaboración propia)

Un segundo nivel de improvisaciones en el que iremos descubriendo después de su análisis y reflexión esencialmente la temática como fruto del sustrato de las improvisaciones realizadas. Quizás en las improvisaciones del primer nivel surgen varias temáticas debido a que son varios equipos de trabajo que hacen las prácticas de creación escénica, aunque el contexto sea el conflicto social y armado, y se deberá unir en lo posible o decidir colectivamente por una temática relevante y central a desarrollar. En este nivel no sobra alimentar las improvisaciones con prelecturas y documentos que enriquezcan la temática a escoger y la claridad del conflicto a desarrollar.

Proponemos para el tercer nivel de improvisaciones se identifican con el insumo de las improvisaciones del primer nivel, las fuerzas en pugna, los personajes constantes que han aparecido en diferentes improvisaciones, conflictos centrales, sub conflictos, que se irán ordenando para la narración a partir de las reflexiones constantes entre los miembros del grupo participante, los talleristas y directores; y del resto de la comunidad que serán invitados en determinados momentos del proceso de montaje de la puesta en escena.

Para la invitación de espectadores a aportar proponemos dos momentos. Uno en el tercer nivel de improvisación y otro en el momento en el que el grupo se encuentra ya en ensayos generales, pues además de aportar a la dramaturgia se fortalecerá la integración, y coherencia con nuestra mirada de estética participativa, la comunidad podrá participar al final del proceso con definiciones del final de la historia, para contrastar o no con la realidad ocurrida en el territorio y al mismo tiempo para implicarse con el apoyo de la elaboración de objetos y escenografía. El ejercicio de invitar a espectadores de la comunidad tiene como objetivo enriquecer el trabajo dramático de los actores, retomando la propuesta de Augusto Boal en su etapa tres de darle participación directa del espectador en la puesta en escena (Boal, 1980, p. 30) donde se pretende hacer *dramaturgia simultánea* sin que el espectador entre directamente a la escena, pero que sí pueda hacer su reflexión y aportes del proceso de creación de los relatos , de las imágenes construidas, de la fábula, el conflicto, sus causas y protagonistas. Se trata en últimas en una primera convocatoria que los espectadores que serán miembros de la misma comunidad intervengan en el proceso de creación colectiva y luego de integración con la obra misma.

El cuarto nivel de improvisaciones se hace para determinar, para fijar las acciones pertinentes que estén en relación con los objetivos de los personajes y el objetivo de la puesta en escena planteado de manera colectiva, como es la construcción de memoria histórica de la comunidad, de modo que las últimas improvisaciones ya no serán libres, sino que estarán centradas a cumplir los objetivos de la obra teatral y del proyecto mismo recogiendo el constructo de relatos elaborados con improvisaciones anteriores. Una vez queden imágenes, conflictos y personajes fijos se da el espacio para ensayos generales donde se hacen revisiones actorales y se introducen los vestuarios, elementos escénicos faltantes, sonidos, música y luces si son necesarias y creadas desde la creación colectiva.

3.3.1.5. Fase 5. Presentaciones de puesta en escena a la comunidad y la región

Una vez terminado el proceso de creación de la puesta en escena de manera colectiva avanzamos hacia su circulación, es decir, funciones de la obra que incluirán el estreno que será en y con la misma comunidad del Arenillo, en espacio abierto para que irrumpa en el espacio cotidiano, además de que posibilite la mayor participación de los espectadores debido a que no se cuenta con un lugar suficientemente amplio que reúna a toda la comunidad.

Consideramos también importante la presentación de la obra creada en las cabeceras municipales de varios municipios del departamento para que la obra sea conocida vivenciada como memoria histórica en escena. Por ello al final de la presentación de la obra se abre el foro entre el público y los actores donde surgen las preguntas y respuestas sobre la temática o proceso de creación artística de la obra. De esta manera la comunidad del Arenillo y otras poblaciones serán los beneficiarios indirectos en la medida en que no solo disfrutaran y participaran de la puesta en escena sino además quedarán con una forma estética que recoge su memoria histórica jamás antes contada.

3.4. Actividades

El programa de actividades que presentamos a continuación está dirigido a las actividades de formación teatral en preparación para la creación colectiva para la construcción de memoria

histórica y a pesar que todo el proyecto contiene durante las cinco fases del desarrollo del proyecto una totalidad de 26 sesiones de cuatro tres horas cincuenta minutos cada una de ellas, proponemos antes de presentar las actividades de formación teatral, el cuadro de rutina de las sesiones de la siguiente manera para el aprovechamiento del tiempo.

Tabla 1. Actividades de la formación teatral (Elaboración propia)

Tiempo	Actividad	Descripción de la Actividad
30 minutos	Trabajo de mesa Introducción teórica. Lecturas y su reflexión /presentación de videos – documentales/ noticias.	Los talleristas explican las temáticas de formación, actividades y objetivos a desarrollar en la sesión.
20 minutos	Calentamiento.	Ejercicio corporal, facial y vocal.
30 minutos	Ejercicio de concentración Juegos de calentamiento emocional.	Participación de todo el grupo, se busca lograr la confianza, la comunicación, la concentración para el trabajo de la escena.
60 minutos	Ejercicios y actividades específicas según momento de la fase de la formación teatral.	Ejercicios de preparación, improvisaciones, o actividades de elaboración artesanal en el proceso de montaje o ensayos generales cuando corresponda.
10 minutos	Descanso y refrigerio.	Los grupos de participantes descansan y toman agua y refrigerios.
60 minutos	Ejercicios y actividades específicas según momento de la fase de la formación teatral.	Se continúa con ejercicios de preparación, improvisaciones, o actividades de elaboración artesanal en el proceso de montaje o ensayos generales cuando corresponda.

30 minutos	Evaluación de la sesión realizada.	Los participantes expresan sus aprendizajes, sus experiencias, sus dificultades a partir de las ejercicios y actividades de la sesión.
------------	------------------------------------	--

A continuación, presentamos la propuesta de cronograma de actividades para la formación de la fase 2 del proyecto, pues estas actividades son esenciales para hacer efectivo el proceso que da las herramientas para desarrollar habilidades corporales, mentales y la actitud esencialmente creativa.

SESIONES Y METAS	ACTIVIDADES Y TEMÁTICAS
EL JUEGO Y EL TEATRO Comprender el elemento lúdico y disfrutar de él. Habilidades de comunicación social.	Tiempo de sesión: 3 horas :30 minutos Se hacen ejercicios y actividades cumpliendo tiempos propuestos en cuadro de rutina que supone trabajo de mesa, calentamiento corporal, vocal, ejercicios de sesión, improvisaciones y evaluación de actividades. En el primer momento del trabajo de mesa se acostumbrará a la reconstrucción colectiva de la experiencia aprendida en sesión anterior.
Sesión 1 Integración del grupo.	Trabajo de mesa: construcción del juego y sus reglas. Calentamiento y estiramiento corporal: en las primeras sesiones se hará de manera sencilla y a medida en que se avanza se aumentan los ejercicios o niveles de exigencia en el ejercicio. El cuerpo instrumento del actuante. Juegos tradicionales “la lleva” y “congelado”.

Desinhibición en el grupo participante.	Para romper las formas se toca la lleva con diferentes partes del cuerpo, dependiendo del número de participantes se podrá jugar por equipos o parejas para ganar en la integración. Reflexión en torno a las reglas de los juegos.
Sesión 2 Utilización de herramientas u objetos en el juego. Desarrollar habilidades de comunicación social.	Trabajo de mesa: Se reflexiona en torno a la importancia de la seguridad y la fijación de metas grupales. Ejercicios de concentración. Ritmo del cuerpo en el desplazamiento sobre el espacio. Se toca el tambor a diferentes ritmos y el participante debe marcar el ritmo señalado con su caminar. Juego sobre la confianza. El juego de yermis o yeimi. Énfasis en alcanzar metas colectivas. Reflexión sobre estrategias definidas en grupo para ganar en el juego.
Sesión 3 Integración del grupo. Desarrollar habilidades de comunicación social. Identificar el espacio como recurso para el desarrollo del juego y la escena.	Trabajo de mesa: Se explica sobre la importancia del manejo espacial en el juego y la escena. Se continua con importancia de la seguridad y la fijación de metas grupales. Calentamiento y estiramiento corporal con calentamiento vocal. Juego: El ponchado: Manejo espacial y estrategia. Juego: microfútbol con pelota de trapo: organización, el objeto y estrategias en el espacio. Evaluación de la jornada en relación con las actividades desarrolladas en la sesión.

LA EXPRESIÓN CORPORAL Y LA EXPRESIÓN TEATRAL Desarrollar autoconciencia, y autoconocimiento del cuerpo, como instrumento principal en el arte teatral.	Tiempo de sesión: 3 horas :30 minutos Se hacen ejercicios y actividades cumpliendo tiempos propuestos en cuadro de rutina que supone trabajo de mesa, calentamiento corporal, vocal, ejercicios de sesión, improvisaciones y evaluación de actividades. En el primer momento del trabajo de mesa se acostumbrará a la reconstrucción colectiva de la experiencia aprendida en sesión anterior.
Sesión 4 Conocer planos y niveles del espacio escénico. Desarrollar comunicación no verbal. Habilidades del trabajo en equipo.	Trabajo de mesa: Se explica teóricamente y con retratos la división de los planos del espacio para componer imagen. El cuerpo en el espacio: planos y niveles en la composición de la imagen. Ejercicio de concentración en grupo: ritmo y espacio. Actuar todo el tiempo, todo el espacio. Dinámica: expresar por grupos el nombre de películas, libros y programas. Expresión del gesto: juego del espejo emocional. Lúdica Imitación de animales.
Sesión 5 Comunicación con sus compañeros a través del movimiento.	Trabajo de mesa: Se explica con método constructivista como se crea la imagen fotográfica en escena con los temas y ejercicios realizados la sesión anterior. Ejercicio de concentración: ritmo y códigos de tambor para caminar, saltar, caer, correr o quedar congelado.

Desarrollar la capacidad creativa en grupo. Motivación hacia el liderazgo.	Ejercicio: los hilos invisibles: Manejo del equilibrio y trabajo corporal. Se hace en parejas en cambios, y luego un líder mueve a todo un grupo. Composición grupal de la imagen congelada a partir de situaciones conflictivas: criterios. Equilibrio de planos del espacio, niveles del cuerpo y emociones de los actantes. Composición en pareja de la imagen congelada. Los mismos criterios. A partir de esta sesión toda actividad de creación grupal o personal se evalúa sobre los criterios de cada ejercicio planteado.
Sesión 6 Desarrollar comunicación no verbal. Habilidades del trabajo en equipo.	Trabajo de mesa: Se explica teóricamente los tipos de ritmo y movimiento corporal para construir la imagen en movimiento. Ejercicio de concentración: “Pescar con las manos” (cohesión grupal). Dinámica el espejo. En parejas y grupos cambiantes cada participante va realizando acciones y diferentes emociones que su compañero debe imitar. Cambian de rol luego de pareja. Aplicación de tipos de movimiento corporal: expresiones en la escultura. Se hacen ejercicios de emociones con fuerza expresionista motivados por la música. Composición grupal de máquinas. Criterios: Equilibrio de planos del espacio, niveles del cuerpo y función del movimiento.
Sesión 7 Fortalecer la comunicación e interpretación del	Trabajo de mesa: Se explica teóricamente los tipos de ritmo y movimiento corporal para construir la imagen en movimiento. Ejercicio de concentración individual: Mantener un con agua con la mano estirada durante tres minutos.

movimiento del cuerpo y el gesto facial.	Dinámica Imítame. En parejas y grupos cambiantes cada participante va liderando movimientos de expresión facial y corporal.
Tipos de movimiento corporal.	Aplicación de tipos de movimiento corporal: continuo, de rebote, quebrado en diferentes tiempos rítmicos. Composición grupal de la imagen con movimiento a partir de pinturas clásicas. Criterios: Equilibrio de planos del espacio, niveles del cuerpo, emociones de los actores y combinación de movimientos corporales aprendidos en la sesión.
Sesión 8 Desarrollar elementos de respiración y proyección de voz para la escena. Descubrir la importancia del sonido corporal como instrumento de expresión en la escena	Trabajo de mesa: Se explica teóricamente funcionamiento de respiración, los tipos de respiración y utilización para la expresión vocal. Ejercicio de concentración grupo: Se motiva a cantar y memorizar canción social acompañados con guitarra y tambor. Ejercicios de respiración diafragmática. Luego con peso para crear resistencia. Calentamiento vocal. Enunciación de sonidos agudos y graves. Ejercicio Movimiento y sonidos del cuerpo. Ejercicio Expresión de emociones con sonidos. Ejercicio Expresión con postura de Animales y sonidos según sus emociones. Composición por parejas de escena con expresión sonora no verbal. Criterios: equilibrio espacial, niveles, emociones, movimientos y sonidos.
Sesión 9	Se explica teóricamente la importancia del gesto del actor que comprende la intensidad actoral con sus expresiones a través de la acción.

Desarrollar mayor concentración personal y grupal. Generar la expresión creativa artística. Motivación hacia el liderazgo. Crear composición de escena con estructura narrativa.	Se explica sobre la importancia de la estructura narrativa de la escena. Ejercicio de concentración grupo: Coger la bandera. Se crean dos grupos. Se enumeran por grupo. El tallerista llama un número y el numerado de cada grupo debe coger la bandera sin dejarse tocar del compañero. Ejercicio de fuerza intensiva de la acción. Imagen congelada a golpe de tambor que muestre la intensidad expresiva en la acción o situación que debe crear cada participante. Composición por parejas de escena con expresión intensa que marque acciones a través de 3 fotografías que expresen inicio, nudo y desenlace. Criterios: equilibrio espacial, niveles, emociones, movimientos y sonidos. Composición de escena por equipos con expresión intensa que marque acciones en movimiento que expresan inicio, nudo y desenlace. Criterios: equilibrio espacial, niveles, emociones, movimientos y sonidos.
LA IMPROVISACIÓN Y SUS REGLAS Diferenciar los distintos tipos de improvisación. Crear escenas por medio de habilidades	Tiempo de sesión: 3 horas :30 minutos Se hacen ejercicios y actividades cumpliendo tiempos propuestos en cuadro de rutina que supone trabajo de mesa, calentamiento corporal, vocal, ejercicios de sesión, improvisaciones y evaluación de actividades. En el primer momento del trabajo de mesa se acostumbrará a la reconstrucción colectiva de la experiencia aprendida en sesión anterior. En este nivel de formación se evalúa siempre al final de cada improvisación con base al énfasis del ejercicio.

propias de la improvisación.	
Sesión 10 Desarrollar capacidad creativa en grupo. Mejorar la atención y reacción frente a palabras y acciones.	El tiempo para el momento de trabajo de mesa de esta sesión está programado para 50 minutos. Trabajo de mesa: Se expone sobre la historia e importancia de la improvisación para creación colectiva y comunitaria. Momento para preguntas y respuestas. Se expone Reglas básicas para la improvisación. Ejercicio de concentración: Dinámica: Acción - reacción. En círculo se enumeran y el tallerista pregunta, realiza un gesto o acción frente al participante enumerado y este debe responder o reaccionar rápida y coherente. Ejercicio de por parejas aplicación de improvisación Temática. Énfasis: Atención- Acción, reacción. Ejercicio de por tríos aplicación de improvisación temática. Énfasis: Atención- Acción, reacción.
Sesión 11 Desarrollar la capacidad creativa en grupo. Desarrolla con detalle la capacidad de escucha y la observación.	Se expone y profundiza sobre la regla de la escucha y la observación permanente como base de la comunicación grupal en escena. Juego de concentración: El asesino está entre nosotros. Ejercicio de por parejas aplicación de improvisación emotiva. Énfasis: sobre la regla de la escucha y la observación. Ejercicio de por equipos aplicación de improvisación emotiva. Énfasis: sobre la regla de la escucha y la observación.

Sesión 12 Desarrollar la capacidad creativa en grupo Realizar un tipo de improvisación con énfasis en expresar conflictos.	Se expone y profundiza sobre el principio de la no negación y de proponer constante en el improviso. Juego de concentración: creación de una historia colectiva. Ejercicio de por parejas aplicación de improvisación conflictiva. Énfasis: principio de la no negación y de proponer. Ejercicio de por equipos aplicación de improvisación conflictiva. Énfasis: principio de la no negación y de proponer.
Sesión 13 Desarrollar la capacidad creativa en grupo. Crear improvisaciones con objetivos concretos que tiendan a dar un mensaje como subtexto.	Se expone y profundiza sobre el principio de avanzar siempre en la misma dirección en el improviso para evidenciar verdad escénica y cumplir objetivo escénico. Juego de concentración: Ritmo: sentados en círculo, se enumeran. Golpeando Con las palmas en sus piernas dicen su número dos veces y con palma a palma dicen el número que invocan dos veces. El participante debe llevar ritmo sin silencios y a velocidad constante. Ejercicio de por parejas aplicación de improvisación objetiva a través de refranes populares. Énfasis: Avanzar siempre en la misma dirección. Ejercicio de por equipos aplicación de improvisación objetiva a través de refranes populares. Énfasis: Avanzar siempre en la misma dirección.
MÉTODO DE CREACIÓN COLECTIVA Conocer los objetivos y niveles	Tiempo de sesión: 3 horas :30 minutos Se hacen ejercicios y actividades cumpliendo tiempos propuestos en cuadro de rutina que supone trabajo de mesa, calentamiento corporal, vocal, ejercicios de sesión, improvisaciones y evaluación de actividades.

de improvisación en la creación colectiva.	En el primer momento del trabajo de mesa se acostumbrará a la reconstrucción colectiva de la experiencia aprendida en sesión anterior. En este nivel de formación se evalúa siempre al final de cada improvisación con base al énfasis del ejercicio.
Sesión 14 Desarrollar capacidad creativa en grupo. Crear a partir de noticias o documentos, aplicando el principio de la no negación en la escena.	Se expone una breve historia de la creación colectiva. Se presenta el método de niveles de improvisación para la creación colectiva. Juego de concentración: El director de orquesta (participación, concentración e integración). Ejercicio en equipos de aplicación de improvisación para expresar un documento como la crónica. Trabajo de análisis grupal de grupos: identificar conflicto, fuerzas en pugna, acciones relevantes, personajes, lugares, tiempo. Posteriormente se pone en escena la improvisación que se acuerde a partir del análisis.
Sesión 15 Dramaturgia desde la improvisación colectiva.	Se expone la vía de creación colectiva a partir de relatos e historias personales o comunitarias no escritas. Juego de concentración: buscando a mi pareja (colaborativa, participación e integración). Ejercicio en equipos de aplicación de improvisación para contar una historia que por equipos se relatará o partirá de la investigación de historias de la comunidad. Trabajo de análisis grupal de grupos: identificar conflicto, fuerzas en pugna, acciones relevantes, personajes, lugares, tiempo.

	Posteriormente se pone en escena la improvisación que se acuerde a partir del análisis.
Sesión 16 La consolidación dramática y de la puesta en escena.	Se expone como consolidar el esquema de puesta en escena a partir de improvisaciones de relatos y la sumar las improvisaciones de carácter documental. Juego de concentración: “El pueblo manda” (concentración y participación). Ejercicio en equipos de aplicación de improvisaciones de consolidación dramática. Aquí se unen en un segundo momento en una sola escena y siempre después del análisis grupal, las improvisaciones que poseen conflictos y sub-conflictos similares, personajes, acciones principales y significativas para recoger todas las propuestas posibles siempre cumpliendo el objetivo escénico propuesto. Al final se presenta la escena que se acuerde a partir del análisis y fruto de las improvisaciones del colectivo.

3.5.Organigrama

El proyecto de intervención requiere de una estructura de la fundación cultural para poder hacer realidad a cabalidad los procesos y objetivos. Establecemos en el organigrama las tareas que corresponden a cada parte. No anexamos nombres de personas pues este diseño de proyecto es a futuro y a pesar de que contamos con un equipo de trabajo permanente, este con el tiempo y según especialidad requerida puede ser cambiante.



Figura 8. Organigrama (Elaboración propia)

3.6.Cronograma

A continuación, presento como propuesta el cronograma más adecuado para efectuar y para mantener el ritmo de la ejecución de todas las fases en cuatro meses en las que podrá realizarse el proyecto.

CRONOGRAMA 4 meses de duración	
FASE 1	Duración: 2 semanas
1	Reunión equipo de trabajo para intervención teatral.
2	Acercamiento y relacionamiento con junta de acción comunal u organización campesina del territorio.
3	Encuentro cultural.
	Socialización del proyecto / inscripción a participar.
FASE 2	Formación teatral. Duración: 4 semanas (16 sesiones).
FASE 3	Creación de relatos a partir de improvisaciones.

	Duración: 2 semanas (4 sesiones).
FASE 4	Montaje teatral con creación colectiva. Duración: 6 semanas (12 sesiones). Nivel 1 de improvisación (3 sesiones). Nivel 2 de improvisación (3 sesiones). Nivel 3 de improvisación (3 sesiones). Nivel 4 de improvisación (3 sesiones).
FASE 5	Presentaciones de puesta en escena a la comunidad y la región Duración: 2 semanas (2 funciones por semana). 1 función de estreno de la puesta en escena. 3. funciones en el casco urbano de los municipios de Palmira, Pradera y Cali en el Valle del Cauca.

Tabla 2. Cronograma. (Elaboración propia)

3.7. Evaluación

La evaluación del proyecto se hará sobre la base de los efectos y beneficios sociales que se tendrán sobre la comunidad concreta que hemos propuesto, en nuestro caso del Arenillo Palmira- Pradera, pues la inversión debe darse en relación con los objetivos no solo de lograr una creación teatral, sino esencialmente lograr el inicio del empoderamiento de la comunidad a través del proceso de creación de memoria histórica como ya se ha señalado. Así se determinará si la ejecución del proyecto de intervención fue y será siendo conveniente para quien lo lleve a cabo y para la misma comunidad intervenida.

Sabemos con base en lo que señalamos en el epígrafe limitaciones y prospectivas que podrían haber situaciones de carácter externa que afectarían el buen desarrollo del proyecto, pero aun así, y por la experiencia de la Fundación El Teatro Vive en estos casos, esas situaciones se solucionan, lo importante será ser lo suficientemente flexibles en relación con los tiempos de los intervenidos y ser lo necesariamente cuidadosos y cumplidos por parte de quienes ejecutan el proyecto para no laxar el cronograma propuesto.

En la idea de hacer la evaluación y debido a que es un proyecto de carácter social, debemos identificar efectos y los benéficos directos que obedece al número de participantes durante todo el proceso y suma no solo los miembros que harán parte del grupo teatral y que hace memoria colectiva a través de la puesta en escena, sino demás las personas que apoyan la creación como aportantes a relatos, a la creación del vestuario, de la escenografía y elementos escénicos a los cuales se les ha involucrarán en el proceso de creación. Todo el aprendizaje, la recuperación de empoderamiento, la realización de relaciones humanas para beneficio de carácter psicológico y social que puede haberse ganado en cada una de las personas que participan.

Igualmente deberá evaluarse los efectos que pueden ser positivos o negativos y los beneficios indirectos del proyecto. Estos efectos los podremos observar en el hecho que, como consecuencia del proyecto, la comunidad general y las fuerzas sociales y políticas, entidades del estado de la región de manera positiva quieran dar paso a la verdad de lo acontecido en relación con la violencia del conflicto social y armado estimulando y apoyando con recursos económicos las presentaciones de la puesta en escena en otros lugares del territorio y la región o quizás la idea de crear otros procesos de intervención teatral. También puede suceder que los procesos mismos para algunos pocos sectores sociales se vean negativamente afectados por la creación de memoria histórica como producto del proyecto, pues puede suceder en la Colombia contemporánea que algunos apoyaron precisamente el uso de la violencia en la región como se ha evidenciado actualmente.

Finalmente queda decir que la inversión económica concreta y la inversión de recurso humano del proyecto de intervención que deberá hacerse será grande y valioso para poder obtener resultados de gran beneficio para toda una comunidad que merece como cualquier ser humano en el mundo, a tener el derecho de vivir en paz en sus territorios.

4. Conclusiones

Un proyecto como el que hemos presentado en este TFM solo se podrá hacer cuando existe en los interventores un compromiso con la verdad histórica del país y la dignificación

del teatro mismo, después de esa ola de la llamada postmodernidad que nos vendía un teatro sin alma, y que su cuerpo solo estaría hecho para la exhibición desde la técnica para el mero divertimento del espectador y sin tener los artistas el derecho a hablar de las realidades e injusticias sociales que tenemos alrededor. Por ello es indudable para quienes pongamos en práctica este diseño de proyecto, tener la convicción que el teatro tiene la capacidad de abrir múltiples puertas ante el mundo de las víctimas que ha dejado la violencia propia de una guerra interna, y más la del conflicto social y armado en Colombia que además de intensa ha dejado no solo muertos, heridos, torturados sino además que ha intentado asesinar la esperanza de una Colombia en paz basada en la justicia social.

Convencidos gracias a la experiencia y a la organización del proyecto de intervención teatral, la metodología podrá desarrollar grandes avances no solo en pro de la creación de la puesta en escena, sino que la importancia radicarán en todo lo sanador, no solo desde el punto de vista mental de las personas que participarán en la intervención teatral, sino socialmente hablando, que involucra recuperar la práctica del dialogo constante, la reflexión de las acciones propias y del otro, la libertad de opinión en relación a cualquier aspecto trazado, la solución de problemas, el trabajo colaborativo en dirección a unas metas comunes que sobrepasaran la idea de víctimas a sobrevivientes que se empoderan de su historia y de su comunidad.

Hacer la práctica de intervención teatral en un contexto en el que aún el estado colombiano no ha querido profundizar su responsabilidad en los acontecimientos del paramilitarismo en Colombia, tiene una relevancia para las comunidades que participarán de él.

Lograr construir relatos y memoria histórica por los mismos sobrevivientes es poder superar la omisión y el silencio cómplice de la barbarie no solo del estado, sino además de los sectores sociales y económicos de la región. Lograr narrar los relatos a través del teatro, es disputar la legitimidad de las verdades que han querido ser narradas desde especialistas e investigadores que han construido una verdad y una versión con el enfoque teórico y político de la “sociología de los actores” (Alain Touraine) o la tesis de “guerra contra la sociedad” que solo fortalece a los poderosos e inviabiliza lo realmente ocurrido en el territorio,

desconociendo las causas reales económicas, políticas y sociales que involucran la brutalidad contra la población civil.

El ejercicio de la intervención teatral en el actual contexto de Colombia, en el proceso del reconociendo no solo de las víctimas sino además de los victimarios, en pro no solo del juicio penal sino además de juicio social y ante todo para que este tipo de sucesos no se repitan en el país, resulta siendo parte de la lucha cultural y política de la sociedad civil por la memoria histórica con verdad.

Si bien es cierto como dice el filósofo Paul Ricoeur, “Aunque los hechos son imborrables y no puede deshacerse lo que se ha hecho, ni hacer que lo que ha sucedido no suceda” (Ricoeur 1999, p. 49) lo que si podemos prever es el futuro que evidentemente resulta ahora incierto, pero para su constructo podemos cambiar el sentido de su pasado; no aceptando el olvido o las versiones a medias que acompañan la complicidad y realizando los relatos que son esencialmente reinterpretaciones que tienen como sentido superar las interpretaciones que se ha dado incluso, desde la comisión nacional de memoria histórica que relata hechos pero que desconecta la violación de derechos humanos con el sistema capitalista y su neoliberalismo en los cuales están las causas del conflicto y los gobiernos que les patrocinan su investigación.

Queda el diseño para que todos quienes deseen realizar una práctica social teatral le dé la voz y perspectiva no solo a las víctimas del conflicto, sino a demás, a quienes quieran construir una nueva Colombia haciendo en cada rincón del país territorios de paz.

5. Limitaciones y Prospectiva

Debido a que hemos realizado un diseño de una propuesta de intervención del teatral para aplicar a futuro, tendríamos ciertas condiciones para su realización, y más cuando estamos aun viviendo el fenómeno de la pandemia que ha colocado a la población civil y por seguridad en la salud, restricciones de encuentro en toda la sociedad.

Además de la exigencia de la bioseguridad que sabemos durará algunos años, consideramos tener en cuenta las condiciones de trabajo de las personas que participarán del proceso de intervención, pues sucede a veces, que, por situaciones de estabilidad económica

por parte de los participantes de la comunidad, los tiempos a dedicar a la formación o creación escénica y ensayos, no permiten ni la motividad ni la permanencia durante todas las fases del proyecto. Por ello es importante manejar la flexibilidad de tiempos y horarios para llegar a consensos en los que todos puedan consumir debidamente el proyecto.

Por otra parte, se hará necesario en la realización del proyecto el acompañamiento de psicólogos que apoyen el proceso, que como ya se ha mencionado, también fortalecerá la estabilidad emocional de los participantes que han sufrido no solo los efectos de la violencia militar sino además el abandono del estado y la sociedad, la inseguridad respecto a sus modos de ver, el miedo a expresar y porque por experiencia sabemos que en el desarrollo de las fases, especialmente en las de profundización de improvisaciones conflictivas resultan situaciones individuales en las que los actores llegan a una catarsis provocada por el ambiente que quiere plasmar la escena respecto a un recuerdo o evento violento cercano, por lo que se puede realizar gestión en universidades o con secretarías de salud municipal que apoyen y subsidien los especialistas de la salud mental durante el proceso de intervención.

A futuro, después de ver los resultados obtenidos de la realización del proyecto, podríamos fortalecer el ejercicio de creación de relatos con la transcripción y publicación de todo el proceso de recuperación de memoria colectiva y construcción de memoria histórica con las víctimas y sobrevivientes del conflicto social y armado en la región.

Igualmente en esa dirección se tiene pensado que la puesta en escena quede recogida en video, fotografías, además de lograr presentaciones constantes para hacer algo que desde la Fundación El Teatro Vive como ejecutores del proyecto hemos visionado y es crear un museo vivo que incluya obras de teatro presenciales, narradores orales que cuenten los relatos a los visitantes del territorio, debido a que el Arenillo Pradera y Palmira, poseen un hermoso paisaje que puede convertirse en espacio para el turismo ambiental e histórico.

Finalmente, también vemos como este diseño de intervención realizado a partir de la experiencia con otras comunidades podría ser un recurso que apoye la intervención con otro tipo de poblaciones igualmente en condiciones de vulnerabilidad como puede ser el fenómeno de los inmigrantes, los cuales en Colombia viene atendiéndose, pero no desde el

campo teatral para la construcción de memorias individuales y colectivas, o como practicas artística- terapéutica que sería otro enfoque.

6.Referencias bibliográficas

- Andrade-Salazar J.A (2011). Efectos psicopatológicos del conflicto armado colombiano en familias en situación de desplazamiento forzado reasentadas en el municipio del Cairo en el año 2008. www.revistaorbis.org.ve / núm. 20 (año 7) p. 111-148.
- Boal, A. (1980) *Teatro del oprimido*. Editorial: nueva imagen S.A
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Buenaventura, E. (1992) *máscaras y ficciones*. Ediciones universidad del valle
- Buenaventura, E. (2007) *Diario de trabajo, Enrique Buenaventura*. Fondo de publicaciones Universidad del valle.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2018a), Bloque Calima de las AUC. Depredación Paramilitar y narcotráfico en el suroccidente colombiano. Informe No. 2, Bogotá, CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica (2018b), Paramilitarismo. Balance de la contribución del CNMH al esclarecimiento histórico, Bogotá, CNMH.
- CHCV (2015) Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia. <http://www.indepaz.org.co/wp-content/uploads/2015/02/Version-final-informes-CHCV.pdf>
- CINEP. (2018). *¿Cuáles son los patrones? Asesinatos de Líderes sociales en el post acuerdo*. Bogotá: CINEP.
- CNMH. (2014), *Patrones y campesinos: Tierra, poder y violencia en el Valle del Cauca (1960 – 2012)*, Bogotá.
- De Vicente, C (2016) *El Teatro En La Realidad, Once Notas Sobre El Teatro Documento*. Artescena. Volumen 2. P 34-45.
- Dimeo Á. C F. (2007) *Teatro Político En América Latina, Estéticas Y Metáforas En El Teatro Político De Los Noventa (tesis de doctorado, Universidad de Carabobo)*
- García, S. (2002) *Teoría y práctica del teatro Volumen II*. Ediciones teatro la candelaria.
- Gimber. A. (2016) *El teatro documento de Piscator a Rimini Protokoll. Constantes y variantes de un género político en la escena alemana*. Revista Acotaciones Núm. 37 Pág. 17-34

- GMH (2013) *¡BASTA YA! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Editorial: Imprenta nacional
- Halbwachs, M (2004) *La memoria colectiva*. Editorial: Prensas Universitarias de Zaragoza
- Jelin E. (1998) *Los trabajos de la memoria*. Editorial: Fondo de cultura económica
- Laplanche y Pontalis, J, B (1996) *Diccionario de psicoanálisis*, Ediciones Paidós Ibérica SA, argentina
- Las raíces del Arenillo: memoria histórica y vivencia de la violencia relatada desde la mujer. (tesis pregrado. Universidad javeriana Cali). Repositorio Universidad Javeriana Cali
http://vitela.javerianacali.edu.co/bitstream/handle/11522/11347/Las_raices_%20arenillo.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- López A, JG. (2020) las nuevas formas del teatro documental. ADE Teatro. Volumen 180. P 36- 47
- Oliva, César; Torres Monreal, Francisco (1997). *Historia Básica del Arte Escénico*. Ediciones catedra. cuarta edición.
- Palacios, M, (2012) *Violencia pública en Colombia, 1958-2010*, fondo de cultura económica.
-
- Piscator, E. (1976) *Teatro político*. Editorial Ayuso.
- Rancière, 2010. *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial. Buenos Aires
- Reyes, CJ (2013) ***teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia***. Tomo I Imprenta Nacional de Colombia
- Reyes, CJ (2015) ***teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia***. Tomo III Imprenta Nacional de Colombia
- Ruiz, JM (2008) ¿De qué hablamos cuando hablamos de “memoria histórica”? Reflexiones desde la psicología cognitiva. Revista entelequia. Volumen 7.
https://revistaentelequia.wordpress.com/2008/09/04/de-que-hablamos-cuando-hablamos-de-memoria-historica-reflexiones-desde-la-psicologia-cognitiva/?iframe=true&theme_preview=true
- Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Heinar Kipphardt. En *Biografías y Vidas*. La enciclopedia biográfica en línea. Barcelona (España). Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/kipphardt.htm>

- Solano M, 2016, El teatro documental en Latinoamérica: un escenario para la presencia simbólica y emotiva de comunidades y personas desaparecidas. [tesis de doctorado]. University Of Wisconsin-Madison.
<https://depot.library.wisc.edu/repository/fedora/1711.dl:FN3GQSD6XYSK84/datastreams/REF/content>
- Stanislavski, K (2009) El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación, Alba editorial, Barcelona.
- Tovar R, AM. (2017) Arreglos de género en la comunidad de el Arenillo, Palmira y pradera, durante la presencia del bloque calima entre los años 1999 y 2004 (tesis de maestría. Universidad javeriana Cali). Repositorio Universidad Javeriana Cali
http://vitela.javerianacali.edu.co/bitstream/handle/11522/10322/Arreglos_genero_comunidad.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Weiss, P. (2017) Notas sobre el Teatro-Documento. Revista conjunto. volumen 185. Casa de las américas. P 1-5