

APORTES DE LA EDUCACIÓN POPULAR Y EL TEATRO DEL OPRIMIDO EN  
LOS PROCESOS METODOLÓGICOS Y ARTÍSTICOS DE CUATRO GRUPOS  
ARTÍSTICOS: ESLABÓN CULTURAL, TEATRO ESQUINA LATINA, TEATRO LA  
ODISEA Y TEATRO LA CULEBRA.

CARMEN HELENA DÍAZ CAICEDO

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA CATÓLICA LUMEN GENTIUM  
FACULTAD DE EDUCACIÓN  
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN CON ÉNFASIS EN ARTÍSTICA  
SANTIAGO DE CALI

2021

APORTES DE LA EDUCACIÓN POPULAR Y EL TEATRO DEL OPRIMIDO EN  
LOS PROCESOS METODOLÓGICOS Y ARTÍSTICOS DE CUATRO  
ORGANIZACIONES TEATRALES CALEÑAS: ESLABÓN CULTURAL, TEATRO  
ESQUINA LATINA, TEATRO LA ODISEA Y TEATRO LA CULEBRA.

CARMEN HELENA DÍAZ CAICEDO

Trabajo de grado presentado para optar al título de  
Licenciada en Educación Básica con Énfasis en Artística.

Directora de trabajo de grado:

DAYRA YANITZA RESTREPO CASTAÑEDA

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA CATÓLICA LUMEN GENTIUM

FACULTAD DE EDUCACIÓN

LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN ARTÍSTICA

SANTIAGO DE CALI

2021

## NOTA DE ACEPTACIÓN

El trabajo de grado “Aportes de la Educación Popular y el Teatro del Oprimido en los procesos metodológicos y artísticos de cuatro organizaciones teatrales caleñas: Eslabón Cultural, Teatro Esquina Latina, Teatro la Odisea y Teatro la Culebra”, presentado ante la facultad de Educación para optar al título de Licenciada en Educación con Énfasis en Artística.

---

Firma del jurado

---

Firma del jurado

Santiago de Cali, Mayo de 2020.

## **DECLARACIÓN DE RESPONSABILIDAD y AUTORIZACIÓN**

**Yo, Carmen Helena Díaz Caicedo**

**DECLARO Y AUTORIZO QUE:**

El trabajo de grado “Aportes de la Educación Popular y el Teatro del Oprimido en los procesos metodológicos y artísticos de cuatro organizaciones teatrales caleñas: Eslabón Cultural, Teatro Esquina Latina, Teatro la Odisea y Teatro la Culebra” previa a la obtención del título de Licenciatura en Educación con Énfasis en Artística, ha sido desarrollada con base a una investigación exhaustiva y de esta manera autorizo a la Fundación Universitaria Católica Lumen Gentium, la publicación en la biblioteca de la institución el documento, cuyo contenido, ideas y criterios son de mi exclusiva responsabilidad y total autoría.

## DEDICATORIA

Quiero dedicar el esfuerzo de mi trabajo de grado a la memoria de mi hermana Adriana Cecilia Diaz Caicedo, mujer de luz, quien con su paciencia, amor y vocación por el trabajo comunitario, dejó un incalculable legado tanto para la familia como para los niños y niñas que hicieron parte de los procesos culturales. Te llevamos en nuestros corazones.

CARMEN HELENA DÍAZ CAICEDO

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco al universo, a mi familia y a la comunidad por haber sido mis mayores motivos de inspiración. Doy Gracias a mi madre mujer guerrera, quien me dio la vida y acompañó mis proyectos con sus oraciones y trabajo. Agradezco a mis hijos quienes han sido mi gran motor para superar las adversidades de la vida. Agradezco a mi esposo quien con su amor, paciencia y sabiduría logró aportar a este trabajo de investigación y a mi profesora Dayra Restrepo quien con sus conocimientos, paciencia y motivación dio un horizonte a este trabajo.

CARMEN HELENA DÍAZ CAICEDO

INTRODUCCIÓN .....	2
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	7
1.1. ANTECEDENTES.....	7
1.2. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA .....	9
2. OBJETIVOS.....	11
2.1. OBJETIVO GENERAL .....	11
2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	11
3.1 ACERCA DE LOS GRUPOS ARTÍSTICOS ABORDADOS. ....	13
3.2. BREVE RESEÑA DE LA FORMACIÓN ARTÍSTICA EN CALI .....	15
3.3. CONSIDERACIONES ACERCA DEL TEATRO POPULAR Y/O COMUNITARIO .....	15
4. MARCO DE REFERENCIA TEÓRICO Y CONCEPTUAL .....	18
4.1.2. LA EDUCACIÓN BANCARIA .....	26
4.2. TEATRO DEL OPRIMIDO .....	28
4.2.1. Fundamentos del Teatro del Oprimido. ....	28
4.2.2. Metodología de trabajo en el teatro del oprimido .....	30

4.3. CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA PERSPECTIVA TEÓRICA	
PROPUESTA.....	34
5. DISEÑO METODOLÓGICO.....	39
5.1. TIPO DE ESTUDIO.....	39
5.2. MÉTODO .....	40
5.3. TÉCNICAS.....	40
5.4. MUESTRA .....	41
6. ANÁLISIS DE RESULTADOS DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN .....	43
6.1. GRUPO ESLABÓN CULTURAL .....	45
6.2. GRUPO DE TEATRO ESQUINA LATINA.....	48
6.3. COMPAÑÍA DE TEATRO LA ODISEA .....	52
6.4. ASOCIACIÓN TEATRO LA CULEBRA.....	54
7. CONCLUSIONES .....	59
8. BIBLIOGRAFÍA.....	66
9. ANEXOS.....	71



## LISTA DE TABLA

Tabla 1 Matriz de análisis, Eslabón Cultural .....	45
Tabla 2 Matriz de análisis, Grupo Esquina Latina.....	48
Tabla 3 Matriz de análisis, Teatro La Odisea.....	52
Tabla 4 Matriz de análisis, Teatro la Culebra.....	54

## LISTA DE ANEXOS

Anexo 1 Narración autobiográfica, Eslabón Cultura .....	71
Anexo 2 Entrevista al maestro Orlando Cajamarca director del Grupo de Teatro Esquina Latina. ....	79
Anexo 3 Entrevista al Maestro Roberto Lozano del Teatro la Odisea.....	85
Anexo 4 Entrevista al maestro Nilson Moreno de teatro la Culebra.....	88

## RESUMEN

Este trabajo de grado es un análisis sobre los aportes de dos corrientes de pensamiento educativo y artístico que contribuyeron al surgimiento y consolidación de las metodologías de trabajo en cuatro grupos artísticos de Cali. Se parte con la definición de los elementos históricos que le dieron origen a la Educación Popular y el Teatro del Oprimido para pasar a reconocer estos elementos y su contribución a los procesos que actualmente llevan a cabo los siguientes grupos artísticos, ellos son: *Esquina Latina, Teatro La Odisea, Teatro La Culebra, y La Asociación Eslabón Cultural.*

La metodología consiste en una revisión teórica de los fundamentos de la Educación Popular desde la perspectiva de Paulo Freire y El Teatro del Oprimido de Augusto Boal entre otros autores que contribuyen a comprender estas perspectivas. A partir de los elementos identificados se analizan las entrevistas realizadas a los directores de los grupos con el objetivo de reconocer los aportes.

Entre los principales hallazgos de este proceso se logra evidenciar, que si bien los grupos trabajados no se reconocen así mismos cómo grupos de línea Popular o de Teatro del Oprimido, es posible identificar elementos fundantes de la perspectiva teórica propuesta en su trabajo de creación artística.

Palabras Claves: Pedagogía, Teatro del Oprimido, Educación Popular, Cultura, Teatro.

## ABSTRACT

This degree work is an analysis of the contributions of two currents of educational and artistic thought that contributed to the emergence and consolidation of work methodologies in various artistic groups in Cali. The starting point, then, is to define the historical elements that gave rise to Popular Education and the Theater of the Oppressed in order to go on to recognize these elements and their contribution to the processes currently carried out by four Caleño theater groups, they are: Esquina Latina, La Odisea Theater, La Culebra Theater, and The Cultural Link Association.

The methodology consists of a theoretical review of the foundations of Popular Education from the perspective of Paulo Freire and Augusto Boal's *El Teatro del Oprimido*. Based on the elements identified, the interviews carried out with the directors of the selected groups are analyzed.

Among the main findings of this process, it is possible to show that although the groups worked do not recognize themselves as groups of the Popular line or Theater of the Oppressed, it is possible to identify founding elements of the theoretical perspective proposed in their work of artistic creation.

Keywords: Pedagogy, Theater of the Oppressed, Popular Education, Culture, Theater.

## INTRODUCCIÓN

El trabajo de grado presentado a continuación es una investigación que aborda el análisis sobre los aportes de dos corrientes de pensamiento educativo y artístico, la Educación Popular y el Teatro del Oprimido, en la trayectoria de cuatro grupos artísticos de la ciudad.

La Educación Popular es abordada desde la perspectiva de Paulo Freire y otros autores que contribuyen a la comprensión de esta área desde el pensamiento del autor mencionado. En el caso del Teatro del Oprimido se trabaja sobre la propuesta de Augusto Boal, que surge en el marco de la Educación Popular por los años setenta y que encuentra su fundamento en la Pedagogía del Oprimido de Freire (2005).

Nos acercamos a estos autores como referentes latinoamericanos, por sus postulados acerca de las grandes transformaciones, de corte político y social que se pueden llegar a alcanzar a partir de la educación y el teatro. Los autores, cada uno desde su propuesta teórica, visibiliza la historia de aquellos campesinos, obreros y clase trabajadora que padecen las desigualdades sociales en términos políticos, económicos y socioculturales.

En este trabajo se identificarán los elementos fundantes de las teorías en mención, que sustentan como la Educación Popular y el Teatro del Oprimido permiten liberar al oprimido mediante un acto pedagógico y crítico, ya sea desde la representación artística o encuentros de reconocimiento y empoderamiento social. Desde el método teatral denominado Teatro del Oprimido que se desarrolló en la década de los setenta en Brasil, por el artista y pedagogo Augusto Boal, se partía conceptualmente del trabajo pedagógico desarrollado por su compatriota Paulo Freire en su obra más representativa "Pedagogía del Oprimido" (2005). Tanto en la obra de Boal como en la de Freire el sentido de lo pedagógico o artístico debe necesariamente estar imbuidos de la acción y reflexión política. De ahí, todo el fuerte

trabajo que estos autores llevaron a cabo en su país para desarrollar una nueva forma de educación que desde los setenta se conoce como Educación Popular.

La perspectiva teórica propuesta es confrontada con la experiencias de cuatro grupos artísticos de Cali, en las voces de sus directores a través de una entrevista realizada a cada uno de ellos. También se trabaja con la narración de la propia experiencia de la estudiante - investigadora quien fundó uno de los grupos objeto de estudio.

La importancia de este abordaje, se funda la trayectoria de la estudiante - investigadora quien después de 20 años de experiencia en instituciones de educación superior como la Universidad Santiago de Cali y el Instituto Popular de Cultura, y el trabajo realizado como fundadora de la Asociación Eslabón Cultural, ha revisado, estudiado e identificado la importancia y presencia de la perspectiva teórica propuesta, como las distintas dificultades que se presentan en el ejercicio de trabajar en comunidad los procesos de Educación Popular desde lo artístico y

cultural.<sup>1</sup> De ahí que se trabaje con estos conceptos que han sido de interés durante su trayectoria.

La metodología parte de una perspectiva de investigación cualitativa en que se analiza un corpus documental y se cruza con la propia experiencia como también con la información recabada en tres entrevistas a los directores de los grupos: Esquina Latina, Teatro la Odisea y Teatro la Culebra; quienes se han destacado por tener en cuenta aspectos y metodologías de la Educación Popular y el Teatro de Oprimido.

Este trabajo se estructura del siguiente modo: En el primer apartado, se aborda el planteamiento del problema. En el segundo, se encuentran los objetivos que motivaron este proceso de investigación. En el tercer apartado, se expone el marco contextual para identificar el panorama del movimiento de la Educación Popular y el teatro del oprimido en Colombia y Latinoamérica desde una perspectiva política, económica y social. En el cuarto apartado, se mostrará el marco de referencia teórico para entender los fundamentos principales que dieron origen a los postulados teóricos y prácticos de la Educación Popular y el Teatro del Oprimido. En el Quinto apartado, se abordará el diseño metodológico y las técnicas utilizadas

---

<sup>1</sup> La autora de este trabajo ha contado con la experiencia en cuatro ámbitos de la educación; La primera, en donde vivió plenamente el espíritu de lo popular a través de la participación como bailarina en grupos de danzas folclóricas (Casa Cultural el Chontaduro, Caminos del Folclore y Senderos) experiencia empírica que le permitió conformar procesos artísticos y comunitarios a través de la Asociación Eslabón Cultural. En la segunda, como bailarina de danzas al interior del grupo representativo de la Universidad Santiago de Cali; en la actualidad se desempeña como instructora de danzas del grupo “Por una vida mejor” de Adultos (as) Mayores de la misma institución. La tercera, como egresada de la escuela de teatro del Instituto Popular de Cultura en el que vivió su primer acercamiento desde el teatro y sus diversos géneros desde una experiencia académica y popular. Y por último, la experiencia en la Universidad Católica Lumen Gentium, en donde se encuentra en formación y conoce a los autores de pedagogía en el ámbito de la Educación Artística, experiencia que le permitió abordar el objeto de estudio de la presente investigación.

durante el proceso de investigación. En el sexto apartado, se expondrán las experiencias comunitarias y teatrales abordadas por cuatro organizaciones de la



ciudad de Cali en relación con los referentes teóricos y finalmente se expondrán las conclusiones del trabajo de grado.

El siguiente trabajo de grado busca visibilizar la fundamentación teórica que desarrollan cuatro organizaciones del sector cultural, que trabajan desde la Educación Popular en procesos de formación artística. Se puede evidenciar claramente que los procesos populares de formación artística, permitieron la transformación de las comunidades y a su vez el rescate de la identidad cultural y el fortalecimiento de los saberes tradicionales mediante el diálogo, la reflexión, y la creación con niños, niñas y jóvenes de los sectores más vulnerables de la ciudad.

De igual modo, este trabajo es un aporte teórico para la Universidad Católica Lumen Gentium y para el programa de licenciatura de educación básica con énfasis en artística, porque plantea un diálogo entre Paulo Freire y Augusto Boal autores que muestran la importancia de la Educación Popular desde el campo político como un elemento inherente a la formación artística. Además de transmitir la riqueza ancestral, tradicional y pedagógica en términos investigativos, donde este saber es de gran relevancia para el fortalecimiento de los lineamientos curriculares de la educación artística en Colombia.

También contribuye teóricamente a los procesos de educación popular desarrollados en la *Asociación Eslabón Cultural* desde un enfoque de la formación y creación artística.

## 1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

### 1.1. ANTECEDENTES

En este apartado encontraremos algunas referencias a investigaciones educativas que han abordado como tema de estudio alrededor de la Educación Popular y el teatro del oprimido.

El trabajo de investigación, *El teatro como una construcción colectiva de pensamiento, desarrollada en la ciudad de Bogotá especialmente en Bosa*, de Jorge Eduardo Pereira Sánchez (2005), de la Universidad Santo Tomás de la Facultad de Comunicación para la Paz, estudia las artes escénicas populares por medio del método de investigación hermenéutico. Tiene por objetivo analizar los procesos de resistencia ciudadana a través del teatro. El principal aporte que ofrece a esta investigación es justamente como logra identificar los diálogos entre la Educación, el teatro y lo popular.

También se realizó una investigación de tesis de maestría de la Universidad Santo Tomás de la autora Sandra Paola Ramos Moreno (2018) llamada, *El teatro del oprimido una estrategia pedagógica con niños y niñas, del Centro de Proyección Social Santo Domingo desde el libro Los Cerdos de A. Browne*. Que tiene como finalidad mejorar las habilidades de comunicación de los niños y niñas mediante la realización de diez talleres de teatro en torno al cuento, mediante el método del teatro del oprimido y la educación popular.

Encontramos también que se ha realizado una investigación de tesis de pregrado de la Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Departamento de Artes Visuales y Estética, del autor, Gustavo Andrés Bastidas Meneses (2018) denominada: *La experiencia artística como elemento de intervención en la socialización. El caso de los estudiantes del Colegio Panamericano en el barrio Los Lagos del Distrito de Aguablanca*. Esta propuesta realizada en el Colegio

Panamericano tiene como finalidad mediante el proyecto Motivarte, generar espacios artísticos y culturales para los estudiantes, desde la perspectiva de la Educación Popular y el Teatro del Oprimido del autor Paulo Freire y Augusto Boal. Proceso formativo que permitió la reflexión, creación y cambio de hábitos de los niños y niñas de esta institución.

A su vez encontramos una investigación monográfica de la autora Karla Rocío González Lasso (2016) de la Universidad del Valle, del departamento de artes escénicas acerca de una experiencia teatral comunitaria desarrollada en la comuna 16 de la ciudad de Cali la cual es denominada como, *Teatro comunitario: una experiencia de convivencia en la Comuna 16*. Tiene como objetivo mostrar una estrategia para el buen uso del tiempo libre de jóvenes de este sector. De igual manera profundiza en las características del teatro comunitario desde el método desarrollado por Augusto Boal.

En esta investigación del autor Jorge Edwin Arcila Londoño (2019) de la Universidad del Valle del programa de Educación Popular, presenta un ejercicio de acercamiento a la práctica artístico popular del grupo de teatro Fantomas del Colegio *INEM Jorge Isaacs de Cali*. En esta, intenta reconocer el espacio teatral como un lugar propicio para la educación popular. Mediante el método etnográfico interpretativo busca comprender y conocer el contexto histórico y pedagógico de la experiencia de la práctica artística. Es importante señalar que este grupo constituido en su mayoría por estudiantes de la Institución Educativa Inem ha trascendido más allá del currículo estudiantil y de las formalidades del teatro popular.

En el trabajo de investigación de la autora Luz Elena Luna Monart (2012) de la Universidad del Valle el cual se denomina, Construcción de actoras sociales a través del teatro de mujeres, encontramos que como fruto de un montaje teatral realizado con mujeres desplazadas del pacífico colombiano, se evidenció mediante la obra *Nadie nos quita lo que llevamos por dentro*, una experiencia de vida que construye una estructura para comprender el proceso mediante cuatro momentos importantes de la creación, el desarrollo y las conclusiones desde el teatro popular aquí se observa que aplican aspectos del Teatro del Oprimido y la Educación Popular. En las investigaciones expuestas se observa como la Educación Popular y el Teatro del Oprimido han permeado muchas experiencias, ya sean de formación y/o creación en nuestra ciudad. De allí que reconozcamos, que sin duda la dupla Educación Popular y Teatro del Oprimido ejercen una fuerte influencia en el trabajo con comunidades y en el ámbito educativo.

## 1.2. DESCRIPCIÓN DEL PROBLEMA

A partir de la formación recibida por la autora de este trabajo de grado, en el Instituto Popular de Cultura, la Universidad Santiago de Cali y en la Fundación Universitaria Católica Lumen Gentium - Unicatólica -, en el área del teatro y la Educación Artística, tuvo la oportunidad de acercarse a la metodología del Teatro del Oprimido y a los postulados de la Educación Popular y desde estas experiencias, comenzó a interesarse por el tema y a vincularlos en los procesos comunitarios que incluso, actualmente transita.

Al trabajar con comunidades se encontró con temas recurrentes como: la violencia, la segregación, la falta de oportunidades de estudio y trabajo. Es así como en esos espacios de interacción comunitaria, se observó la necesidad imperante de hallar mecanismos para la reconstrucción de un tejido social que le permitiera a los y las participantes entablar nuevos lazos de conciencia sobre esas situaciones de desigualdad, falta de oportunidades, de reconocerse como sujeto político, como

miembro activo de su comunidad capaz de generar transformación. Estas situaciones son factor común en Cali, en todo el territorio nacional; las dinámicas sociales están permeadas por situaciones de corrupción, pobreza, marginación, racismo y otras conductas que vulneran la libre expresión y la libertad de pensamiento crítico de los societarios.

El haber observado en estos espacios las inquietudes que permanentemente se presentaban como material de trabajo para la creación hizo que al conocer la propuesta de Educación Popular, que busca generar espacios de intercambio, diálogo y reflexión donde se construya en conjunto los saberes, y a través de esos espacios de alfabetización promover una reflexión crítica que le permita a los y las participantes, surgieron inquietudes iniciales: ¿cómo proponer esas reflexiones a la comunidad? ¿cómo discutir posibles cambios o transformaciones? y es a partir de preguntas como estas, que el arte cobra un lugar especial, pues a través de los espacios de creación se logra catapultar muchas ideas y se trata de materializar esos pensamientos. Aquí es donde la metodología del Teatro del Oprimido entraría a aportar a los procesos y nace la inquietud por reflexionar y hacer explícito el propio quehacer y conocer cómo la han abordado otros grupos de la ciudad, qué aspectos toman y dejan de lado a la hora de realizar sus procesos de creación o experiencias artísticas en comunidad.

De esta manera surgen preguntas acerca de cómo trabajar desde el teatro, el arte y la educación, las diversas problemáticas sociales, como también, la necesidad de concretar y argumentar lo que desde la praxis la estudiante investigadora ha venido experimentando.

### 1.3. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

¿Cómo la Educación Popular y la propuesta del Teatro del Oprimido han aportado a los procesos metodológicos y artísticos de cuatro organizaciones culturales de Cali?

## 2. OBJETIVOS

### 2.1. OBJETIVO GENERAL

Identificar los aportes de la Educación Popular y el Teatro del Oprimido en los procesos metodológicos y artísticos de cuatro organizaciones culturales de Cali.

### 2.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Analizar los elementos teóricos de la Educación Popular y el Teatro del Oprimido.
- Comprender las formas en que los directores de Teatro Esquina Latina, Teatro la Culebra, Teatro la Odisea y la Asociación Eslabón Cultural, abordan su trabajo artístico desde la perspectiva teórica planteada.
- Reconocer los aspectos en que los grupos abordados se han apropiado y distanciado de la perspectiva de la Educación Popular y el Teatro del Oprimido.

### 3. MARCO CONTEXTUAL

En Latinoamérica el panorama de la Educación Popular se ha venido desarrollando mediante diversos movimientos y procesos sociales desde el ámbito de la educación no formal (Torres, 2013). Dinámicas que se fortalecieron desde la lucha por los derechos humanos, en tanto exigencias de las comunidades más vulnerables, los oprimidos. Este proceso de lucha y reivindicación de derechos de las clases sociales desposeídas tuvo su origen en el trabajo de Alfabetización Popular que realizó Paulo Freire en Brasil hacia la década de los 60. En estos años el educador brasileño Paulo Freire, cobra gran valor en el campo educativo por el desarrollo y aportes que realiza a la perspectiva de la Pedagogía Crítica (Torres, 2007, p. 17). La propuesta de Freire se centra entonces en la alfabetización de los oprimidos y a través de esta su transformación. Sin embargo, es de notar, que una corriente de pensamiento que nutrió aún más el contexto de desarrollo de la Educación Popular en Brasil, fue la Teología de la Liberación que pasará de una iglesia de la no acción, hacia una iglesia dirigida al pobre.

Este mismo trabajo fue llevado a cabo desde lo teatral, también en Brasil, por el pensador y director teatral, Augusto Boal. Durante los años cincuenta y sesenta se gestaron movimientos sociales y políticos que buscaban la reivindicación de los derechos de los más desfavorecidos, con movimientos de liberación nacional en todo el continente que generaron un ambiente propicio para el nacimiento y técnicas de trabajo popular, colectivo y comunitario, respecto a esto Beatriz Risk (1987), destacada investigadora e historiadora del teatro latinoamericano afirma que,

Es entonces cuando empieza a producirse un teatro que algunas veces tendrá como base el mismo conflicto interior de la lucha de clases como en Colombia, o en el Brasil, y a la larga se irá perfilando como un auténtico movimiento nacional de expresión cultural. (p. 18)

Durante los setenta el teatro del oprimido es reconocido en toda Latinoamérica. Y poco a poco comienza a ser abordado en nuestro país por grupos que se acercaban al teatro popular y comunitario como estrategia para la transformación social, ejemplo de ello los grupos que abordamos en este trabajo. Sin embargo, no se registran colectivos o agrupaciones, que como tal, se declaren específicamente desde el abordaje de las metodologías propuestas por Boal. Se conoce de la llegada de este método teatral a partir de la organización de los Festivales Nacionales de Teatro, el Festival internacional de Teatro de Manizales que permanentemente contaban con invitados internacionales (MinCultura, 2010:17).

### 3.1 ACERCA DE LOS GRUPOS ARTÍSTICOS ABORDADOS.

El grupo de Teatro Esquina Latina nace en 1973 en la ciudad de Cali, fundado por un grupo de estudiantes de la Universidad del Valle del cual hacía parte el actual director Orlando Cajamarca quien motivado durante los noventa abordan un proceso comunitario de gran impacto en las comunas más vulnerables de Cali. Sin embargo, en la producción artística no solo se limitan a este elemento de origen popular sino que también asumen otros procesos de exploración teatral. Esquina Latina es un grupo de teatro independiente que tiene dentro de su misión trabajar desde procesos artísticos experimentales, y de animación sociocultural en sectores vulnerables para erradicar a través del teatro la marginalidad y la exclusión, especialmente en el distrito de Aguablanca, la Ladera, Corregimientos y Municipios del Valle del Cauca. Además de contar con un grupo profesional de planta en el barrio San Fernando, comuna 19 de Cali.



La compañía Teatro la Odisea fue fundada en el año 2000 en la ciudad de Cali, por el director Roberto Andrés Lozano y cinco actores, quienes se motivaron a trabajar un teatro de carácter social y pedagógico. La compañía de Teatro la Odisea está ubicada en la comuna 9 y tiene como misión desarrollar proceso de sensibilización y reflexión de las problemáticas de las comunidades mediante el teatro. Además de tener variedad en su portafolio de servicios artísticos y montajes teatrales de calidad que permitan el reconocimiento internacional.

El grupo de Teatro la Culebra del director Nilson Moreno nace desde los procesos de la casa Cultural el Chontaduro y se consolida desde el año 1999, quienes abordan el teatro desde una perspectiva afro en la comuna 13 de Cali con Actores profesionales y no profesionales. Los objetivos planteados por la Asociación Cultural La Culebra están vinculados con el desarrollo de procesos de formación y acompañamientos artísticos y culturales a nivel comunitario y social. También le apuestan a la organización, participación y convivencia armónica, desde la promoción del arte como elemento que permite el encuentro y la construcción familiar y comunitaria. Además de promover la creación de grupos artísticos, procesos de investigación sobre las dinámicas comunitarias en la comuna 13, la ciudad y el país.

La Asociación Eslabón Cultural liderada por la directora Carmen Helena Díaz nace en el año 2006 en la comuna 13 de Cali, como una organización enfocada en procesos de formación con niños, niñas y comunidad en general desde las manifestaciones artísticas y Culturales y desde el campo de la Investigación social. La Asociación Eslabón Cultural tiene como misión la formación humana justificada en el servicio a la sociedad a través de tres campos de acción: el arte, la cultura y la investigación desde los cuales se propende por la formación integral de los niños, niñas y jóvenes de la ciudad, por medio de los procesos formativos y pedagógicos en: danza, teatro, artes plástica y música, como también ser reconocida nivel nacional e internacional, como una organización social, sin ánimo de lucro, dedicada a la formación y la investigación en las áreas del arte, la cultura y las cosmovisiones

etno-culturales en torno a las prácticas ancestrales, que contribuye significativamente al mejoramiento del tejido social de la ciudad de Cali.

### 3.2. BREVE RESEÑA DE LA FORMACIÓN ARTÍSTICA EN CALI

Los directores y representantes de los grupos citados se han formado en instituciones de formación artística en Cali. Por tanto es interesante mencionar que actualmente hay dos instituciones de educación superior: la Universidad del Valle y el Instituto Departamental de Bellas Artes, que cuentan con opciones de licenciaturas en música, teatro, artes plásticas y danza.

En sus programas de formación artística, tienen currículos que trabajan bajo los parámetros clásicos de una educación artística para el arte, es decir, buscan formar artistas con conocimientos en pedagogía pero centrados en disciplinas concretas. Contrario a lo que sucede con la propuesta del Instituto Popular de Cultura -IPC-, que plantea su formación desde parámetros, conceptos y prácticas educativas de la Educación Popular emanada de los discursos y presupuestos teóricos de Paulo Freire y Augusto Boal, claro está que el IPC ofrece programas de formación para el trabajo.

Por otra parte, se encuentra la oferta formativa desde las licenciaturas en Educación Artística, como las ofrecidas por la Universidad el Minuto de Dios, la Universidad del Tolima y la Fundación Católica Lumen Gentium, con una perspectiva más pedagógica. Estos aspectos hacen de la ciudad de Cali un crisol de posibilidades artísticas que navegan entre la formación clásica formal, la educación, lo comunitario, barrial y popular.

### 3.3. CONSIDERACIONES ACERCA DEL TEATRO POPULAR Y/O COMUNITARIO

Para comprender los orígenes del Teatro Popular y Comunitario nos adentraremos en los estudios y reflexiones del escritor y antropólogo colombiano Manuel Zapata

Olivella (1975), quien mediante un estudio minucioso de las expresiones culturales y tradicionales de los pueblos y comunidades del país, logra identificar que en medio de las manifestaciones culturales propias de cada territorio, se entretije la sustancia de lo comunitario. Olivella propone que, a partir del aprovechamiento de las fuerzas creativas de estas expresiones escénicas dadas en todo el país como los carnavales de Pasto y Barranquilla, donde se consolidan procesos de creación en las diferentes regiones durante los años sesenta y setenta. Plantea que cuando el pueblo “se ve así mismo actuando como personaje dentro de su propia situación social, identificará sus valores positivos y negativos, y en consecuencia, tratará de superarlos” (p.60). Con ello establecemos una conexión entre los postulados de la educación popular y la caracterización que hace Olivella respecto a los inicios de un teatro popular y comunitario en Colombia.

Durante los años sesenta, a partir de la agitación política e ideológica del país, las centrales obreras y grupos de teatro se consolidaban con su trabajo a nivel nacional e internacional, comenzando a salir a las calles, buscando una propia dramaturgia (Carrillo et. al. 2015). El teatro se fue constituyendo en una forma de comunicar y hacerse escuchar por parte del pueblo:

En América Latina el teatro comunitario o popular se presentó al mundo como la oportunidad de comunicar e incidir en los espectadores sobre procesos políticos y de conflicto social en países como Chile, Argentina, Perú, México, Honduras y Colombia. (p.18)

Es así cómo entendemos por popular lo que Augusto Boal describe a nivel teatral, como un teatro del pueblo para el pueblo. El teatro popular es un teatro donde se pueden comunicar los intereses de las clases sociales (Burguesía y proletariado).

Es a partir de estas experiencias, concentradas en la Corporación Colombiana de Teatro y los Festivales Nacionales de Teatro, que se conoció la realidad social y política de las diferentes regiones del país, brindando al teatro su connotación popular y comunitaria.

A raíz de estos encuentros artísticos y expresivos nace el teatro comunitario en nuestra región, consolidándose mediante las manifestaciones folclóricas que alimentan la identidad y arraigo de grupos representativos del teatro popular colombiano. Entre ellos podemos mencionar: Grupo de Teatro el TEC, La Mama, Grupo de Teatro la Candelaria.

También reconocemos la definición en torno al significado de lo “popular” del autor German Vetereni, quien señala que, mediante las relaciones humanas, los pueblos consolidan su simbología, división social, estructuras de producción, distribución y expresiones tanto artísticas como culturales, lo cual demuestra un conglomerado de rasgos distintivos y conductas humanas que denotan una diversidad étnica, religiosa y económica .

## 4. MARCO DE REFERENCIA TEÓRICO Y CONCEPTUAL

### 4.1. FUNDAMENTOS DE LA EDUCACIÓN POPULAR.

La Educación Popular tuvo sus orígenes en un doble proceso para Latinoamérica, en el cual escuelas laicas, obligatorias y gratuitas fueron establecidas en momentos de crisis social. Estas escuelas se basaron en los principios de una corriente claramente de corte ilustrado, muestra de ello, la podemos encontrar en las escuelas normalistas. Según Torres Carrillo (2007), la iglesia católica también contribuyó con el trabajo "misional" de alfabetización de tipo pastoral, que llevaban a cabo religiosos, religiosas y cristianos, en los sectores más vulnerables de los distintos países que vieron en "la educación concientizadora freiriana la metodología más coherente con sus acciones pastorales y educativas" (p.62). Desde esta perspectiva podemos encontrar en Latinoamérica algunas universidades públicas consolidadas en el siglo XIX, orientadas a la formación social del obrero, modelo pedagógico que les permitía acercarse a la realidad, con una óptica diferente, desde la conciencia crítica y prácticas tradicionales propias.

Uno de los principales representantes de la Educación Popular fue Paulo Freire, quien profundizará, en términos investigativos, en la época de los 60, en la liberación de los oprimidos a través de un modelo de educación más humano y participativo. Eso hizo que conceptos como: Educación Liberadora, Pedagogía del Oprimido, Educación Emancipadora, Pedagogía Crítica-Social, Pedagogía Comunitaria, hicieran parte del nuevo discurso social (Mejía, 2014).

La Educación Popular va a ser resultado de un proceso de alfabetización desarrollado con los sectores populares, surgiendo como corriente de pensamiento en Latinoamérica desde la propuesta de Paulo Freire, como también el trabajo desarrollado por diversas organizaciones del continente.

En los años 60, en un contexto de convulsiones sociales, económicas y políticas en el mundo, sucedieron eventos como el mayo francés del 68, los movimientos

intelectuales latinoamericanos como la Teología de la Liberación (Boff, 1969), la Filosofía de la Liberación, el Realismo Mágico (1968), entre otros sucesos en que el discurso Marxista se hizo presente desde una nueva mirada: la del sur (las clases populares, campesinas, trabajadoras y estudiantiles). Es en este contexto socio-político donde Paulo Freire y Augusto Boal desarrollarán toda su labor pedagógica de alcance ético y político.

La propuesta de Freire (Díaz, 1999) en el ámbito de la educación popular lo convirtió en transgresor del sistema político de ese entonces, y se dirigió con voz firme y directa a los opresores y con una perspectiva liberadora hacia los oprimidos. Acción que permitió llevar una educación emancipadora a las comunidades rurales y campesinas en relación a su contexto.

El autor se propone, desde una pedagogía crítica, llegar a las comunidades, sean campesinas, proletarias, o de clase obrera, adentrándose en términos investigativos con una mirada acuciosa pero firme, sobre las problemáticas sociales, económicas y políticas primordiales del ser humano.

Es así como a través de la educación liberadora el autor rompe las barreras que subyacen en lo más profundo de la existencia de aquellas mujeres y hombres oprimidos, descubriendo que en la simplicidad del vivir cotidiano y que en el acontecer hombre/mujer - mundo, se entretajan visiones, deseos, frustraciones y contradicciones que pueden ser desgarradoras para unos o liberadora para otros, en términos de la dimensión ética. Es así como, “un método pedagógico de concienciación alcanza las últimas fronteras de lo humano. Y como el hombre siempre las excede, el método también lo acompaña.

Para Freire era de gran importancia que la educación en Brasil, cambiase su modelo, el cual evidenciaba su fuerte tendencia en la reproducción del sistema

capitalista, y por ende, la aniquilación de los derechos fundamentales de personas humildes y de bajos recursos.

La alfabetización, como camino de emancipación, contribuye a reivindicar los derechos de los individuos y la conservación de sus derechos como personas creadoras de una sociedad más justa en términos económicos y políticos. Enseñar a leer y escribir a los campesinos, a tomar una postura política frente a la realidad, se convirtió en un arma en contra de las desigualdades sociales; lo que acortó el camino para el desarrollo de un modelo de educación popular.

Estos procesos de formación contribuyeron, en Colombia y particularmente en la ciudad de Cali<sup>2</sup> al surgimiento de distintas organizaciones de base social y popular expresadas en centros educativos públicos (Renán, 2005) como el Instituto Popular de Cultura - IPC-.

Es importante mencionar que en las primeras décadas del siglo XIX la práctica pedagógica y artística, transita por el pensamiento de la educación popular, en tanto se asume el arte como un medio y un instrumento de educación y concientización de los sectores populares en aras de la transformación de su propia realidad social (IPC, 2021). El arte comienza a ocupar un lugar visible en el campo de la educación y así, podemos inferir los inicios de una educación artística formal en nuestra ciudad a partir de la fundación del IPC. Y es en esta institución que se expresa directamente la perspectiva de la educación popular en nuestra ciudad.

De esta manera, comprendemos la Educación Popular, como la define Jorge Osorio (1990):

La Educación Popular se define como una práctica social que trabaja, principalmente, en el ámbito del conocimiento, con intencionalidad, objetivos políticos, cuáles son los de contribuir a una sociedad nueva que responda a

---

<sup>2</sup> Desde los años 90, la Casa Cultural el Chontaduro, el Circo Capuchini, los grupos juveniles de los barrios de Alfonso López, el Rodeo, el Guabal, entre otros, dan cuenta de la presencia y el apoyo de la iglesia católica para estos procesos.

los intereses y aspiraciones de los sectores populares (En Torres, 2011, p.18).

Con la Educación Popular se busca crear procesos de participación social y comunitaria donde se reconocen críticamente la realidad y se proponen nuevas formas de actuar y mejorarla.

#### 4.1.1. Pedagogía del oprimido.

La *Pedagogía del Oprimido*, a finales de los sesenta, ha sido la obra más reconocida del pensador brasileño Paulo Freire (2005). Su concepción de un futuro más esperanzador para los marginados, su lucha por la liberación de las personas ante una realidad agrietada por las desigualdades sociales, su idea de un reconocimiento entre opresor y oprimido en un proceso de concientización, son elementos que coadyuvaron a dicha transformación. Esas promesas motivaron a los campesinos y trabajadores a asumir un proceso de formación desde la alfabetización crítica: oprimidos y opresores en un encuentro de diálogo a través de la humanización, en donde el obrero que vive doblegado en la miseria y esclavizado en la pobreza, se transforma en un nuevo hombre, según Freire (2005),

Por esto , la liberación es un parto. Es un parto doloroso. El hombre que parte de él es un hombre nuevo, hombre que sólo es viable en y por la superación de la contradicción opresores-oprimidos que, en última instancia, es la liberación de todos.

La superación de la contradicción es el parto que trae al mundo a este hombre nuevo; ni opresor ni oprimido sino un hombre liberándose. (p.47)

Para el pensador, el maestro debía aportar a la educación liberadora desde una mirada crítica, donde este se transformaba en tutor o acompañante, en oposición al



modelo tradicional donde el maestro vierte todo el conocimiento enciclopédico en el educando.

Es “la educación como práctica de la libertad” (Freire, 2005:27). Entendemos entonces por concienciación, la toma de conciencia que comienza a vislumbrarse en el proceso de alfabetización y así como la existencia genuina está mediada por la concienciación de la realidad, praxis de vida, devenir único del acontecer. La existencia misma es un privilegio en la conciencia del ahora, percepción del universo, concepción del mundo. El hombre vibra y emerge para cambiar la vida monótona y fatalista por una praxis por y para la vida.

El modelo pedagógico de Freire, consiste en hacer que los actores sociales, educador y educando, se sientan partícipes activa y reflexivamente del proceso de enseñanza–aprendizaje, al articular sus propias vivencias en el aula de clase. De esta manera, se propone que las disciplinas escolares puedan ser comprendidas, no como un saber impositivo de carácter *eurocentrista* y excluyente; sino, por el contrario, como un saber práctico y dinámico que le aporta significativamente a la constitución del imaginario colectivo, tanto del educando como del educador, mediante la implementación del método deconstructivo y el dialógico. Acción que permite que los actores sociales redefinen la realidad de acuerdo con sus parámetros etno-culturales a través de la movilización dinámica de los fondos de saber, que el educador, en calidad de agenciador, percibe y trae al espacio académico denominado aula de clases, del educando; éste, el estudiante, por su parte, en calidad de actor dinámico, lleva sus prácticas vivenciales y saberes tradicionales a ese lugar de encuentro e interacción llamado salón de clases.

De tal modo, que el salón de clases pasa de ser un recinto cerrado o abierto de imposición sistemática del conocimiento, a uno de interacción, reciprocidad, de inclusión y de emancipación social donde afloran lenguajes etno-culturales propios, ideologías respetables y racionalidades innovadoras de mujeres, de negros, de

latinos etc., que les permite transformar, cuestionar, evaluar y replantear constantemente su mundo de la vida.

De ahí que, el método de (Freire, 2005, p. 81 ) profundiza sobre tres momentos en el proceso de concienciación de los oprimidos frente a los opresores: a) En reconocimiento objetivo de la propia realidad histórica; b) En la conciencia social crítica de tal reconocimiento, especialmente en la relación opresor-oprimido; c) Una acción de reflexión y praxis social de liberación; La palabra, o mejor aún, decir la palabra propia a través del ejercicio crítico del diálogo en un proceso de interacción socio-educativo entre educador-educando como acto de unión, de encuentro y de recuperación de lo humano, hace de la alfabetización crítica una acción de reivindicación socio-política de los oprimidos.

La palabra más allá de ser un canal de comunicación, tiene un sentido profundo del universo del individuo con relación a su conexión con el mundo. Es así como, *“los hombres no se hacen en silencio, sino en la palabra, en el trabajo, en la acción, en la reflexión”* (Freire,2005, p. 71); El diálogo como fenómeno humano se presenta en la vida diaria, como una herramienta indispensable de acercamiento y comunicación directa con el otro.

Freire indaga profundamente en el significado de la función de la palabra en la liberación de los oprimidos, considerando que desde allí se dan los procesos de autorreconocimiento. A través de ella, se pueden cambiar las realidades, transformando prescripciones que reproducen el sistema de opresión, en unos seres duales, contradictorios y divididos, que en situación de violencia se conforman en su existencia. En estos contextos, la palabra hueca y efímera no genera cambios positivos, por el contrario, alimenta un discurso de poder alienante. No puede existir diálogo si no existe una intensa fe en los hombres; fe en su poder de hacer y rehacer, de crear y recrear, fe en su vocación de “ser más” (p 56); En ese sentido

es importante que el abordaje sea, desde la vocación ontológica<sup>3</sup>, para lograr que los procesos de liberación con la palabra sean de reflexión y acción.

En la lucha por la realización de nuestra vocación ontológica, enfrentamos los límites impuestos por las condiciones históricas, por las circunstancias. En un contexto marcado por la dominación, por la opresión y por la injusticia, los seres humanos se deshumanizan y no encuentran espacio, condiciones históricas adecuadas para la realización de su vocación ontológica. Por eso, para Paulo Freire, la educación es una lucha permanente a favor de la humanización / liberación y contra las estructuras que prohíben, impiden al ser humano se realice plenamente como sujeto personal. La educación verdadera está comprometida con el ser más, con la emancipación humana y el espíritu creador. Es nuestro deber ético luchar contra las situaciones históricas que invisibilizan el ser más, la vida en su plenitud creadora. La verdadera vocación de la humanidad es la liberación, la humanización universal. (Tormbetta, 2015,p.522)

Desde la perspectiva de quien escribe este documento, la liberación no puede ser de unos cuantos, sino del derecho de todos los hombres, el humanista que trabaja a partir del diálogo debe ser coherente y consecuente con la realidad del oprimido. Sus procesos de injerencia en la comunidad no podrán ser utilizados a favor de las élites como tampoco, en una alfabetización sin praxis formativa. Su misión debe ser clara y definida, su objetivo debe ser a través de la práctica liberadora: La relación del oprimido con el opresor se establece mediante el abandono total de la responsabilidad y la autonomía para pensar por sí mismo, delegando al opresor el poder para llevar a cabo acciones que van en detrimento de su ser.

En ese caso la tarea del oprimido es llegar a ser consciente de tales manipulaciones y romper las cadenas que el opresor ha forjado, desde la figura oprimido-objeto.

---

<sup>3</sup> Entendemos por vocación ontológica el abordaje de la educación liberadora desde una perspectiva histórica y antropológica, donde se busca que la persona oprimida se reconozca a sí mismo como ser humano consciente de su lugar en el mundo.

Relación de dependencia y baja autoestima que deleita al opresor en su relación, como bien lo describe Freire, amor por lo muerto, necrofilia (2005, p. 87). Cuyo resultado se evidencia en la cultura deshumanizante, oprimidos educados para el servilismo.

El humanismo debe tener fe en el hombre, este debe ser el eje y guía para transformar la realidad, un amor genuino por y para el otro. Praxis significativa llena de fe y esperanza. No se puede caer en el acto bancario, ya que no es el acto de vaciar y llenar a la persona de un discurso sin contenido, debe ser una red de aprendizaje mutuo, un encuentro de praxis liberadora.

Paulo Freire propone una nueva forma de educar basada en la conciencia política entre el educador y el educando, en un proceso de relación dialógica; Es decir, coherente con el universo de vida en el que están inmersos: Luchas, tensiones, desafíos. O sea, a partir de sus propios saberes y prácticas de vida: costumbres, tradiciones y encuentros con el mundo material y simbólico real. Diversidad que es llevada al espacio de encuentro educativo. Relación con lo vivo, por lo vivo y para lo vivo. Se trata de romper todo acto de prescripción homogeneizante y desaprender los estereotipos y estándares preestablecidos sobre un modelo educativo históricamente basado en el maestro: cambio radical del acto de "educar".

El educador tiene como objetivo poner en práctica el modelo pedagógico inclusivo, en el que educador y educando llevan a cabo un acto de encuentro de aprendizaje significativo<sup>4</sup> en contexto. Proceso, que beneficia a ambos y en el que la enseñanza-aprendizaje atraviesa varios estados: las emociones, los sentimientos, las ideas, las

---

<sup>4</sup> Acá la expresión *significativo*, no hace referencia al modelo pedagógico denominado aprendizaje significativo, trabajando por Ausbel., sino, al saber basado en uno. Contexto de acción eminentemente político en el que se hayan educador y educando.

historias, los saberes, orientadas hacia el goce efectivo del acontecer educativo, pero, desde el enfoque exclusivamente crítico.

El acto pedagógico del individuo se da mediante un proceso de encuentro consigo mismo y con el entorno a través de un ejercicio reflexivo y de autoconocimiento, proceso que permite la transformación y liberación.

#### 4.1.2. LA EDUCACIÓN BANCARIA

El aula de clase de la educación tradicional, está encerrada en paredes llenas de frustraciones, aburrimiento, cansancio y desgaste. El inicio de una clase termina en la repetición mecánica, en donde el maestro deposita contenidos descontextualizados en el alumno. Concepción parametrizada y carente de innovación. Cada palabra se impone castrando todo acto de creación porque el educando es una cosa, un recipiente que debe ser llenado con los vestigios del conocimiento del educador. No es más que, una masa amorfa que debe ser modelada y manipulada, relación que se fundamenta en el concepto anti dialógico, es decir que no se generan encuentros de diálogos, sino una presentación de un discurso donde el maestro es el transmisor y el alumno el receptor, el maestro deposita y el educando es el contenedor<sup>5</sup>.

El profesor de la educación tradicional iniciará una verdadera revolución, cuando tomé conciencia de la necesidad de involucrar al educando y a sí mismo en un modelo de educación crítico, más humano, en el que su realidad se vislumbra desde una nueva mirada: la del educador transformador. Proceso en donde el esquema maestro-alumno se transforma en educador-educando, mientras que, el ejercicio de memorizar, repetir, reproducir, embotellar se transforma en un encuentro dinámico, creativo, revolucionario e imaginativo.

La educación, así planteada, debe emprender un nuevo horizonte, en el que la responsabilidad por el quehacer educativo sea una realidad, la historia de una

---

<sup>5</sup> Este párrafo es de mi propia autoría en un proceso de comprensión del autor.

relación de dominación ahora, puesta sobre la mesa para ser tematizada, discutida, cuestionada. Realidad que debe ser asumida desde una nueva política de aprendizaje.

El modelo de educación popular, desde el enfoque crítico de Freire, parte del proceso, entonces, de emprender un camino desde la participación con el otro, integrándose, escuchándolo, descubriéndolo. Acontecimiento relacional de encuentro, para problematizar las realidades y mundos de la vida de los actores sociales, partícipes del encuentro educativo. Con este acto relacional, se lograría romper las barreras invisibles, e imaginarios sociales instituidos históricamente. donde se diluye la exclusión, marginación, invisibilización y negación del otro, el educando, el oprimido. De no ser así, el maestro estaría imitando o realizando un acto de mudanza de sus hábitos de enseñanza, trasteo de su oxidada estantería bibliográfica, carga de una enciclopedia polvorienta y reproducción de una clase monotemática<sup>6</sup>.

En esta búsqueda incesante por la verdad el educando asume el acto problematizador para liberarse de la rutina repetitiva de contenidos sin sentido, al ser consciente de su potencial cognoscitivo, se aventuran al reencuentro con sus raíces, por ende, de su lugar en el mundo, percepción que sirve de ruta para la liberación.

El educador también debe transformarse simultáneamente con el educando para que haya un cambio real en el aula. Porque el encuentro pedagógico no solo genera procesos de aprendizajes en educador y educando, sino que también, moviliza al ser humano a la búsqueda de su ser genuino. Pensamientos, sentimientos y emociones son exploradas en el acto de crecimiento educativo desde una mirada crítica. Es ahí, cuando el maestro consciente de su método de enseñanza, se

---

<sup>6</sup> Esta afirmación es la apropiación conceptual que hago del pensamiento del autor.

percibe como un hombre nuevo, se auto-percibe como un ser cognoscente que se relaciona con la práctica cognoscitiva del educando.

El hombre teme a la libertad porque teme perder una vida con lo que cree poseer, le teme a perder lo que ha ganado al servicio del sistema, debido a la reproducción en serie de formas de ser y actuar bajo el mismo pensamiento masivo, homogeneizante y opresor. Se evita el trabajo de pensar y ante todo el de ser. Asumir una mirada diferente con relación a la propia vida generaría demasiado esfuerzo e incomodidad. Ese es el problema de delegar la autonomía y la responsabilidad de uno mismo al sistema. Esto nos ha enseñado que, si no hay profesor no hay educación. Si no hay libro no hay contenido. Si no está la escuela no hay lugar para el proceso educativo. Y el otro extremo es que si usted acumula muchos títulos logrará alcanzar un estilo de vida holgado en términos económicos y materiales. Es así como, una vida de asistencialismo no permite la transformación cualitativa del ser debido a que se ha delegado la facultad de reflexionar y analizar críticamente.

## 4.2. TEATRO DEL OPRIMIDO

### 4.2.1. Fundamentos del Teatro del Oprimido.

El Teatro del Oprimido del dramaturgo, director y pedagogo brasileño Augusto Boal surge a partir de la década de los años sesenta, su búsqueda empezó, a través de la conformación de su grupo Teatro Arena en donde encontró una manera de construir la identidad teatral brasileña mediante una dramaturgia propia y original, dado que sus escenarios de investigación estética, empezaban dentro del contexto de acción propio del ciudadano, pero, en relación con su propia historia de opresión económica, social y política. Es importante mencionar que, después de su viaje por algunos países llega a Brasil para fundar el C.T.O Centro de Teatro del Oprimido (Boal,2016, p.13), en donde desarrolló en términos teóricos y prácticos un método teatral para ahondar en las formas de opresión en que se dan los encuentros

sociales y los roles culturales en su país natal. Los insumos y resultados de los encuentros con la comunidad le permitieron recoger las experiencias teatrales desde la implementación de un lenguaje teatral, mediante la exploración con juegos, imágenes, sonidos, poemas, baile, entre otros que permitieron la construcción y conceptualización del método del teatro del oprimido.

Boal considera que el teatro es un arma de denuncia que transforma la realidad de los oprimidos, porque permite que los más pobres denuncien las injusticias de su realidad, y la transformen, a través de la participación activa en los procesos creativos del teatro, *“el teatro como lenguaje apto para ser utilizado por cualquier persona, tenga o no actitudes artísticas.”* (Boal, 1980, p. 17). El teatro genera, incluso, un acto de catarsis socio-emocional. Para que el pueblo pueda liberarse del sometimiento de la élite, tendrá que empezar un proceso de reconocimiento de su situación de oprimido: concienciación de la opresión, y este se potencia mediante el encuentro creador y reflexivo del teatro.

Para entender el método teatral del oprimido, habrá que entender la investigación del maestro Boal. Él afirma primero que, en su origen, el teatro era libre y de carnaval (1980, p.11), puesto que el pueblo griego participaba con máscaras y vestuarios para celebrar el ritual del Dios del vino, Dionisio, el hijo de Zeus en una celebración ritual pagana. Posteriormente esa fiesta se transforma en espectáculos, en donde se pasa de un espacio abierto a uno cerrado: escenario semicircular en donde la personificación se caracteriza por: la interpretación actoral, realizada en ese entonces sólo por los hombres, en las tragedias y comedias, pues, las mujeres eran consideradas ciudadanas de segunda categoría. Los colores en las máscaras y utensilios revelaban el estatus y estado emocional de los personajes. Los que utilizaban máscaras de colores vivos representaban la alegría. Las máscaras de tonos oscuros representan la tristeza, mientras que los colores para el pueblo eran neutros. Segundo, la aristocracia asumió el rol protagónico y acabó con la fiesta, pues, dividió al pueblo de los actores, del coro y de los protagonistas, como a estos entre sí. Algunos autores verán en tal acto una acción de organización, Boal, un



acto de conquista político. Es decir, que separa al actor y al espectador. Actores, gente que hace y espectadores, gente que mira. Mira, quien posee en un comienzo la necesidad de ser formado como un ciudadano para un fin político; posteriormente, quien sólo posee dinero para brindar entretenimiento, la aristocracia; después, la burguesía; luego un público democratizado; pero, igualmente, colonizado. Entretenimiento que sólo se daba en el primer caso, de la élite hacia la élite (aristocracia y burguesía).

De ahí que, para Boal, el actor representaba, en el primer caso (la aristocracia) un personaje heroico, acto político de conquista: El público no tenía participación, delegaba todo su sentir y pensamientos, sin el poder de opinar o participar de la realización escénica. Posteriormente el autor muestra el adoctrinamiento coercitivo donde el protagonista es separado de la masa; Protagonista-Aristócrata y Coromasa. No obstante, posteriormente, Boal, nos ofrecerá una transición más detallada del acto teatral aristocrático al burgués y finalmente al moderno.

Veamos un poco este movimiento: según Boal, el punto de vista del dramaturgo Bertolt Brecht sobre la construcción del personaje, nace de la idea del espíritu absoluto de Hegel que fue reinterpretado desde el pensamiento marxista y abordado por autores de teatro como el ya citado, bajo la máxima de Marx y Engels (1976): "No es la conciencia la que determina la vida, si no la vida la que determina la conciencia" (p. 21) Esta es una de las ideas que animó el pensamiento y ante todo la práctica teatral de Boal. Pues con esta idea el autor identifica que el teatro debe dirigirse a las masas: trabajadores, campesinos y comunidades barriales. Esta forma teatral que parte del abordaje de los hechos de la vida cotidiana de sus participantes desde las búsquedas escénicas creativas, se levanta, entonces, en contra del teatro aristocrático, el burgués, y el convencional.

#### 4.2.2. Metodología de trabajo en el teatro del oprimido

En el proceso del teatro del oprimido, el espectador es muy importante para lograr el objetivo primordial que es la de empoderar al público para que sea protagonista de su propia historia. Permitirle según Boal, su participación activa, vivir y sentir la experiencia del acontecer teatral. Se inicia con la primera invitación al público, en esta ocasión el sujeto interviene dando nuevas situaciones dramáticas, proponiendo ideas para el guion, solucionando el final. De esta manera, Se humaniza y deja de ser un público-objeto a un espectador-sujeto. Cuando termina la presentación o puesta en escena, no termina ahí. Según el autor, el espectador da continuidad al proceso de reparación del conflicto real de su propia existencia. Partirá con la obra de teatro inconclusa para darle continuidad desde su propia realidad, desde su contexto de vida.

Augusto Boal propone cuatro esquemas generales para que el espectador se convierta en actor . Es un proceso de reconocimiento corporal y de exploración de las posibilidades que afloran de su cuerpo como instrumento de transformación y creación teatral. Mediante este proceso se potencia la capacidad de deconstruir y construir, de hacer y rehacer los códigos corporales instituidos socialmente en la cotidianidad en relación a un oficio.

*La primera etapa, la Dramaturgia simultánea.* Es un ejercicio de construir con el actor. El espectador va aportando ideas, soluciones e inquietudes frente a lo que se está representando. Tiene la oportunidad de aportar a la dramaturgia . Ejercicios teatrales que tienen una duración de 10 a 20 minutos sin dar solución a las problemáticas. En ese momento el espectador se convierte en un sujeto reflexivo frente a la situación que se presenta en el escenario y podrá cambiarlo. (Boal, 1980)

*Segunda Etapa, Teatro Imagen.* En esta etapa el espectador tiene mayor participación. El sujeto pasa al escenario y sin utilizar la palabra se le pedirá que exprese su opinión sobre un tema general o local por medio de una imagen corporal. De este modo el espectador pasa a ser actor para poner en evidencia una problemática social mediante su cuerpo, desde el detalle más insignificante de la

fisonomía para lograr comunicar la situación problema. Cada espectador podrá modificar la imagen hasta encontrar un consenso entre todos, de la imagen real a la imagen ideal. Al dar forma a las estatuas, se tendrá en cuenta el punto de vista de todos, la imagen ideal debe representar la solución del problema. y a la imagen transitoria, muestra el punto de revolución, cambio, transformación de la situación.

*Tercera etapa, Teatro Foro.* El espectador puede participar en la acción dramática y las propuestas para dar diferentes finales a la historia. Se representa una escena, minutos antes ensayada, sobre una situación social actual y se posibilita la improvisación, para que una vez representada alguien del público pase a escena y sustituya a uno de los actores, así puede proponer, actuando, otro final. Tanto el actor como el espectador participan de la escena dramática con sus propuestas, en tiempo real y sin una puesta en escena parametrizada por procesos de creación rígidos, sino que por el contrario, se transforma en un acto vivo en oposición a un teatro de espectáculo. La escena inicial tendrá una duración de 10 a 15 minutos, con un inicio, pero sin final, pues el espectador está en libertad para dar soluciones a la problemática planteada.

*Cuarta etapa, el teatro como discurso.* El espectador reconocerá las diferencias que existen entre el proletariado y la clase burgués. En la representación teatral el mundo del burgués es terminado, perfecto, pero no contempla unos estratos. En cambio, el mundo del oprimido no está acabado. Es determinado, está en proceso en la obra de teatro. Finalmente, el espectador actúa y se convierte en protagonista de su propia historia, es un ensayo de la realidad para que tenga herramientas en la vida real.

La cotidianidad de cada persona, transmuta en la representación de un personaje y en el escenario la función del cuerpo humano, las posturas, ademanes, desplazamiento, movimientos y gestos potencia cada diálogo, suceso, acto y

escena dramática. Para Boal el cuerpo es el principal instrumento de creación y liberación y por tal motivo han de ser presentadas las etapas que él propone:

1). **Conocer el cuerpo:** Deshacerse de las estructuras musculares para poder interpretar personajes con otras estructuras musculares: los cuerpos desarrollan una estructura muscular dependiendo del trabajo que llevan a cabo. El autor dice que todos terminan pareciéndose a policías, artistas, médicos, celadores etc. por el tipo de labor, movimiento o posición corporal. Esto determina a la persona y por ese motivo es indispensable trabajar una técnica teatral de acuerdo al contexto. No se puede imponer técnicas que desconozcan el trabajo diario del campesino. El autoconocimiento de las imposiciones corporales y de la posibilidad de montar estructuras de otras profesiones o estatus, le permite a cada uno de los participantes hacer conciencia de sus debilidades, fortalezas y deformaciones.

2). **Tornar el cuerpo expresivo:** Los participantes indagan a través del juego. En esta etapa el individuo desarrolla su potencial expresivo mediante la acción. El cuerpo se ve limitado a causa de la comunicación de los seres humanos, pues generalmente es a través de la palabra que se entabla un diálogo. Al realizar juegos, ejemplo, "Jugando a ser un animal", se basa en sacar de una bolsa un tipo de animal diferenciados por su género y sin utilizar la palabra deberán expresarlo corporalmente durante 10 minutos a fin de identificar cuál es su pareja. Si acierta

con el animal correspondiente a su especie podría decirse que han generado una comunicación corporal y en ese momento está realizando teatro.

#### 4.3. CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA PERSPECTIVA TEÓRICA PROPUESTA

A continuación se expondrán los conceptos más importantes alrededor de la Educación Popular y el Teatro del Oprimido de Augusto Boal, en las palabras de la autora de este documento, en donde se hace posible identificar los cruces entre estas dos perspectivas y que nos permitirá comprender el objeto de estudio, a la luz de ellos.

- *Política*: La política para Freire es estar de lado de aquellos que padecen y sufren las desigualdades sociales, los oprimidos. La política mediante la pedagogía es la que permite que tanto oprimidos como opresores se liberen para gobernar, garantizando los derechos humanos. En la cual nos remitimos a esta frase que condensa su postura: “A los harapientos del mundo y a los que se descubren en ellos, y descubriéndose, sufren con ellos, pero sobretodo, luchan con ellos” (1993, p.23).

Para Augusto Boal el teatro es necesariamente Político y puede ser utilizado por los oprimidos como arma de liberación. En este tipo de teatro se realiza un análisis de la situación política, económica y social de una comunidad en este caso de los campesinos, obreros y desplazados para entender la realidad y pasar a dar soluciones desde la representación teatral para iniciar un proceso de transformación en los individuos. En ese sentido, la técnica propuesta está al servicio de la comunidad, para actores y no actores está orientada desde una postura política para lograr superar las brechas de desigualdad social, la pobreza, racismo entre otras problemáticas que vulneran los derechos Humanos.

- *Pedagogía del Oprimido*: Es un movimiento educativo para la liberación de los hombres y mujeres oprimidos. Su pedagogía intenta cambiar la percepción del oprimido y a la vez del opresor sobre la realidad dominante y poder lograr a su vez, la transformación Cultural y liberación de ambos mediante la Educación. Desde el el ámbito de la educación el oprimido es el educando y el opresor es el educador en donde se propone desde la pedagogía del oprimido una forma de educar en donde se involucre al estudiante para la construcción del conocimiento. Tanto el educador como el educando son agentes transformadores de la realidad.
- *La Educación Popular*: se enfoca en la dimensión educativa de las comunidades o grupos sociales oprimidos como los (campesinos, obreros, desplazados, y personas en extrema pobreza económica y educativa) comunidades que padecen desigualdades económicas, políticas y culturales. Para Freire la Educación Popular se da mediante el acto pedagógico transformador que se genera desde el diálogo entre el educando y el educador.
- *Pedagogía de los hombres*: Es cuando los oprimidos se liberan mediante el proceso de reflexión, diálogo y praxis para la vida. En esta etapa el hombre trabaja constantemente desde una postura crítica, para salvaguardar los derechos humanos como principio fundamental de los individuos de una sociedad.
- *Diálogo*: El diálogo es el mecanismo de comunicación más efectivo en la relación educador- Educando. Es un acto de encuentro donde la palabra y el silencio son fundamentales a la hora de entablar un debate o conversación. El emisor y el receptor se complementan en la praxis.

- *Acción-Reflexión:* es una relación dialéctica porque está presente en la propuesta metodológica de la Pedagogía del oprimido. Binomio que existe del hacer y el saber. Se entabla una conexión importante en el proceso cotidiano que es alimentado por el saber y co-crea con el acto del hacer. El Los y las participantes hacen parte del acto reflexivo en algunos momentos y en otros momentos, desde el hacer, se generan, también, procesos de reflexión.
  
- *Praxis:* La praxis es el resultado de la acción y reflexión, en ella se deposita el proceso de cambio y transformación social. Es cuando el oprimido logra superar los obstáculos que lo encierran en un velo de ignorancia y se libera para afrontar el mundo de modo integral. Desde un proceso consciente frente a su relación como individuo y como ser social.
  
- *Alfabetización-Concientización:* La Alfabetización es el proceso de creación y construcción colectiva acompañado del proceso de concienciación. Ambos conceptos son utilizados constantemente para presentar una relación dialéctica en el proceso pedagógico, del sujeto y el contexto en donde la intencionalidad, la temporalidad y la trascendencia están presentes en el proceso Educativo.
  
- *Comunidad:* Es un grupo de personas que conviven en un espacio determinado y que motivados por las mismas problemáticas de su realidad se organizan y conviven desde la individualidad y desde lo colectivo. La acción emancipadora inicia desde los procesos formativos, participativos, democráticos y liberadores que nacen desde sus mismas lógicas de convivencia.

Por otra parte, el Teatro del Oprimido es un método teatral que tiene como objetivo servir a las masas oprimidas, actores y no actores, en donde el espectador se transforma en protagonista de su propia historia. Augusto Boal afirma que el teatro es un arma de liberación para los oprimidos y que es necesariamente político el cual tiene como finalidad la reconstrucción histórica de un teatro propio, del contexto, en contra del teatro tradicional impuesto por el teatro clásico burgués.

- *Dramaturgia Simultánea*: La dramaturgia simultánea es una técnica utilizada por Boal para romper los muros que separan al actor del espectador. Se espera que en esta primera invitación el espectador pueda dar sus opiniones frente a cómo podría ser el final o la resolución del conflicto de la escena teatral. En esta ocasión el espectador no entra físicamente al escenario pero sí aporta activamente en la resolución de la temática, mientras que los actores van incorporando en su actuación.
- *Teatro Imagen*: El teatro Imagen es una modalidad que permite condensar o estampar en una imagen un tema o problemática social en la cual tendrá la participación directa del espectador. En esta oportunidad la palabra se vuelve imagen por lo tanto un espectador podrá colocar en imagen la situación nacional, local o comunal. Tendrá la opción de construir una imagen con su cuerpo como si fuera barro y habrá otro que será el escultor en el cual podrá ir moldeando el barro según la consigna. Se utilizan tres momentos. El primero, es la imagen real (Una imagen corporal de la situación real.) El segundo, Una Imagen de la situación ideal (Imagen corporal de la solución a esta problemática). El tercero, la Imagen transito (Imagen que muestra la transformación de una realidad a una imagen ideal).



- *Teatro Invisible*: El teatro Invisible es una representación teatral en la que un actor o varios interpretan obras ya ensayadas pero presentadas en lugares públicos sin informarle a las personas de lo que está ocurriendo. En este tipo de teatro se abordan temáticas de la realidad y son actuadas con la intención de provocar e involucrar al público en situaciones cotidianas frente a la violencia, los temas de mujeres, género, racismo etc. en donde generalmente se logra la intervención espontánea del espectador.
- *Teatro Foro*: El teatro foro es una forma de hacer en colectivo. Se invita al espect-actor como lo define Boal, a participar directamente en la obra. Mediante una provocación del grupo de teatro se abre el debate de problemáticas de los oprimidos y son ellos mismos los que entran a cambiar la escena desde los aportes y la representación teatral. En esta ocasión el espectador es el protagonista de la acción dramática y de los cambios que posteriormente se generan para transformar sus propias vidas.
- El *Comodín*: El Comodín es un sistema que inventó Boal en la primera etapa del Teatro Arena, para crear un teatro propio. Mediante esta modalidad de teatro se dio la oportunidad de explorar al máximo las técnicas teatrales convencionales con el teatro realista. Utilizaba las piezas de obras clásicas y las adapta al contexto brasileiro, mediante elementos musicales, elementos escenográficos reales, personajes que se salían de la obra desde el juego de máscaras reales y generaban juegos y distanciamientos.

## 5. DISEÑO METODOLÓGICO

### 5.1. TIPO DE ESTUDIO

Este trabajo tiene un enfoque desde la investigación cualitativa, ya que busca reconocer a partir de las experiencias de cuatro grupos de la ciudad, en la voz de sus directores, los diálogos que han tenido con los postulados de Paulo Freire en la Educación Popular y Augusto Boal con el Teatro del Oprimido.

El estudio propuesto se aborda de forma descriptiva y exploratoria. Como expone Taylor y Bogdan (1987), la metodología cualitativa “es un modo de encarar el mundo empírico” (p.20) es así como, en este documento se desarrolla un tema desde unos autores específicos y se presentan algunas posturas desde las perspectivas de cuatro experiencias descritas por los directores de cada grupo, que se han acercado a los autores mencionados, luego se confronta la información, y se plantean unas conclusiones a la luz de los objetivos presentados.

A partir de estudiar el tema en cuestión desde lo documental, surge la necesidad de realizar un contraste de la teoría con la praxis, que permita ampliar las formas de abordaje de la perspectiva teórica propuesta. Para realizar este contraste, se toma el corpus documental e identifican las categorías de análisis como conceptos ordenadores: Educación Popular y Teatro del Oprimido, se definen y se ponen en juego con la experiencia misma de quienes han abordado estos aspectos en sus prácticas artísticas, desde la técnica de entrevista semiestructurada.

Se decide trabajar con cuatro grupos artísticos de la ciudad debido a que realizan procesos artísticos y culturales desde un enfoque popular mediante el teatro comunitario con niños, niñas, jóvenes y adultos en las comunidades vulnerables de la ciudad de Cali.

Inicialmente se planteó la realización de entrevistas a tres grupos: Esquina Latina, Teatro la Odisea, Teatro la Culebra donde se logra evidenciar la posición de estos

respecto a la perspectiva teórica, ya que se tenía un referente anterior de que estos grupos trabajaban con la metodología del teatro del oprimido y la educación popular.

Una vez realizadas las entrevistas pasan a ser estudiadas desde los referentes conceptuales a través de una sencilla matriz de análisis que posteriormente permitirá identificar los aportes que estas perspectivas brindan a los grupos entrevistados.

## 5.2. MÉTODO

El principal método es el abordaje de material documental de segundo grado sobre la perspectiva teórica, documentos sobre los grupos a trabajar que han sido ya publicados y como material de primer grado la entrevista, realizada por la autora de este trabajo, a los directores y/o representantes, que busca dar cuenta de la disertación teórica acerca de los autores propuestos.

## 5.3. TÉCNICAS

La principal técnica de trabajo en el presente trabajo de grado es el análisis documental, la descripción y reflexión de los textos teóricos, y procesos artísticos expresados a través de la entrevista realizada a cada representante de los grupos.

La entrevista semiestructurada se procesó a través de una matriz de análisis descriptivo a partir de los conceptos ordenadores y/o categorías, es decir educación popular, teatro del oprimido, y lo que cada grupo expresaba que había abordado en su trabajo sobre estos aspectos, identificando puntos comunes y de desacuerdo con la perspectiva teórica analizada.

Por otra parte para integrar la experiencia de la autora de esta investigación, ya que esta es la fundadora del grupo Eslabón Cultural, se recurre a la técnica de la

narración autobiográfica (Maganto, 2010), para recoger algunos sucesos del grupo que dan cuenta de aspectos propuestos por la perspectiva teórica.

#### 5.4. MUESTRA

En el abordaje de este trabajo de grado, el corpus documental está compuesto por dos textos culmen de cada uno de los autores, ellos son:

- Pedagogía del oprimido de Paulo Freire
- Teatro del oprimido de Augusto Boal

El primer acercamiento a estos textos consistió en una lectura que permitiera identificar las características fundamentales de cada propuesta. Una vez identificadas se pasa a revisar otros autores que han escrito al respecto integrando el análisis de los dos teóricos y pedagogos, con algunas preguntas que iban definiendo el camino a recorrer y que permitían enriquecer el análisis de las dos perspectivas propuestas, por ejemplo:

¿Cuales son los puntos de encuentro entre estos dos autores?

¿Cuales son los puntos en que se distancian?

¿Cuales son los aspectos en que la estudiante autora de este trabajo comparte o disiente alrededor de las perspectivas teóricas abordadas?

Una vez realizado este análisis se pasa a buscar anclajes con experiencias artísticas que pudieran dar luces prácticas sobre estas propuestas y la misma perspectiva de la autora.

Se entrevista a los directores de tres grupos de teatro que en la ciudad se han distinguido claramente por su trabajo comunitario y acercamiento hacia las metodologías propuestas por la Educación Popular y el Teatro del Oprimido. Esta

selección también obedece al acercamiento de la autora con los directores de los grupos propuestos.

## 6. ANÁLISIS DE RESULTADOS DEL PROCESO DE INVESTIGACIÓN

Realizando el análisis de la perspectiva teórica propuesta, encontramos que existen similitudes y diferencias importantes.

El enfoque político es transversal en la propuesta teatral y pedagógica de ambos autores. Coinciden en que el oprimido debe ser liberado mediante la educación en este caso popular y el teatro en particular la metodología de Boal, porque consideran que tanto el teatro como la educación son armas poderosas para la liberación de los oprimidos.

La conciencia política se va generando en este doble proceso del individuo para convertirse agente responsable del destino de su vida y en co-construcción con la otredad, en creación colectiva. La política está en todos los ámbitos de la vida humana. Para los autores estas prácticas deberían ser concertadas con el pueblo y para el pueblo. Tanto la Educación Popular como el Teatro están presentes en las prácticas humanas desde sus inicios. La política no debe ser impuesta por fuerzas provenientes del estado represor y autoritario, debe ser construida con todos y para todos. Es decir que debe existir una conciencia real de la realidad del oprimido y al tiempo debe transformarse en compañía del opresor para poder iniciar la pedagogía de los hombres. Hombres nuevos, protagonistas de su propia transformación.

Ambos autores reconocen que la política debe partir de una transformación del Educador-Educando y del Actor- Espectador para lograr la equidad, igualdad y libertad de los hombres y mujeres.

También observamos que desde la Pedagogía del Oprimido se encuentra la reivindicación del papel del educando como agente creador y transformador de la realidad. El educador es quien oprime al educando, porque ve en este un objeto vacío que debe ser llenado con conocimiento enciclopédico. En el Teatro del Oprimido encontramos esta misma relación Actor-Espectador en donde el actor es quien representa la obra y el espectador es quien sentado en su butaca, observa en una actitud pasiva. Esta relación obedece a unas dinámicas de poder instauradas por la élite y poder estatal quienes se encargan de imponer las políticas, normas y estilo de vida de las comunidades. En ese sentido concluimos que ambos autores consideran importante que tanto el Educador como el Educando sean parte fundamental de la transformación social así como el Actor y el Espectador desde el encuentro y la metodología teatral propuesta.

En la Pedagogía del Oprimido el diálogo está inmerso en el proceso de transformación y liberación de los oprimidos y al tiempo podemos encontrar que Augusto Boal también lo aborda en sus diferentes técnicas para debatir los temas y problemáticas sociales. El Teatro Foro se convierte en un escenario de diálogo y creación para la participación de los oprimidos. Desde el diálogo se da la reflexión y concienciación de la realidad opresora y de las alternativas que permiten la liberación de todos en pro de un mundo mejor.

A continuación nos acercaremos a las experiencias de las organizaciones teatrales a partir del análisis de cada una de las entrevistas desde las dos perspectivas propuestas para encontrar los aportes que estas brindan a cada grupo.

En primer lugar encontraremos una matriz donde se recoge la información a la luz de los conceptos estudiados y posteriormente el comentario alrededor de la información presentada.

En el caso de Eslabón cultural se recurre a la narración autobiográfica dado que la autora de la presente investigación es la fundadora de dicho grupo.

## 6.1. GRUPO ESLABÓN CULTURAL

Tabla 1 Matriz de análisis, Eslabón Cultural

Perspectiva teórica	Elementos característicos	Observaciones /Interpretaciones
Educación Popular	(Elementos que caracterizan la educación popular, características) -Dialogicidad -Participación -Comunidad - Concienciación	El Eslabón Cultural ha tenido un impacto importante en la ciudad, mediante el acercamiento comunitario, partiendo desde la realidad y necesidad de los habitantes del territorio. Su propuesta de transformación social, se ha visto evidente en los proceso de formación con niños niñas y Jóvenes, así mismo con las cantaoras. con la comunidad afrocolombiana. -Diálogo - Reflexión y Praxis -Transformación cultural partiendo de los elementos identitarios de la comunidad -Creatividad y
Teatro del oprimido	(Elementos que caracterizan el teatro del oprimido: Teatro Foro, teatro de imagen, teatro invisible, dramaturgia simultánea)	Teatro comodín- Indaga desde el sentir particular de cada actor mediante la música y el teatro del pacífico. Rescata los valores tradicionales con cada una de sus obras y podemos identificar, varios conceptos importantes del teatro del oprimido.  - Teatro comodín- como ejercicio de construcción colectiva como vehículo de creación. - Teatro del oprimido- descolonizador: proceso que permite el reconocer las propias raíces ancestrales para tejer nuevos caminos de reivindicación social.. - Teatro foro: es un elemento importante que permite evidenciar las problemáticas sociales y su posible solución mediante el teatro y la danza.
Experiencias propias	La experiencia desarrollada por la Asociación Eslabón Cultural , ha tenido un impacto importante en de las comunas más deprimidas de la ciudad, especialmente en la comuna 13. ha dejado un precedente importante en el proceso de re significación de derechos de la comunidad mediante procesos de formación artísticos y Culturales de la ciudad.  Los autores plantean desde lo político una conciencia permanente de los ciudadanos para entender las dinámicas de opresión. Eslabón ha tenido en cuenta las dinámicas de organización de la comunidad para la indagación y exploración teatral.	

Fuente: Elaboración propia.



La matriz muestra el modo en que la organización Eslabón Cultural (Ver anexo 1) aborda los temas relacionados con la Educación Popular mediante los encuentros comunitarios y artísticos. La dialogicidad, concepto propuesto por Freire y que es puesto en práctica desde iniciativas de transformación social Es Eslabón Cultural, marcan un antes y un después en la historia bibliográfica tanto de las cantaoras como de los estudiantes. La Universidad va a la Comunidad para entrelazar, tejer y construir nuevamente el tejido social, que por muchos motivos ha estado inmerso en el estigma y la indiferencia social.

El teatro del oprimido nos permite identificar conceptos básicos de la creación y liberación. Cada frase versada por las cantaoras es escenificada de modo natural y sin estructuras metodológicas. Ellas van expresando mediante su cuerpo y rostro, el dolor del desplazamiento con movimientos propios. Cada acontecimiento es personificado mediante la música, la danza y el teatro. Esto vendría siendo una especie de Comodín, concepto utilizado por Augusto Boal en su texto Teatro del Oprimido.

Podemos identificar en la matriz como La Asociación ha puesto en práctica la dialogicidad porque en ella ha encontrado la forma de movilizar el pensamiento reflexivo para transformarlo en un acto dialéctico de construcción y creación artística. Es una conversación amena, un comadreo, un ejercicio de escuchar y de expresar las problemáticas a través de la música, el teatro y la danza. Es un diálogo artístico en donde la comunidad es la protagonista de la historia, ellos van narrando sus historias y van compartiendo con las historias de los jóvenes y los niños y niñas. La comunión como principio reparador y de transformación ha permitido que se amplíen los horizontes del pensamiento frente a unas dinámicas del gobierno, del territorio y de los diferentes espacios de la vida de aquellos que se unen. La participación siempre ha sido importante en el ejercicio de encontrarse con el otro, siempre bajo el respeto de la diferencia y la concienciación de un posible mundo para todos y todas.

El componente teatral de Boal pasa por el componente artístico de los procesos de formación desde el teatro de calle, el teatro de comparsa. Un teatro de carnaval que invita al público a involucrarse desde una frase, una rima, un canto. La itinerancia por las calles del barrio y por el carnaval del Cali viejo, permitió el acoplamiento de los saberes tradicionales y el teatro de carnaval.

## 6.2. GRUPO DE TEATRO ESQUINA LATINA

Tabla 2 Matriz de análisis, Grupo Esquina Latina

Perspectiva teórica	Elementos característicos	Observaciones /Interpretaciones
Educación Popular	(Elementos que caracterizan la educación popular, características) -Diálogo -Participación -Comunidad	En este proceso identificamos cómo Esquina Latina ha logrado impactar a la comunidad vulnerable de Cali, desde el trabajo con (niños, niñas, jóvenes y familias). procesos artísticos que se han desarrollado desde la herramienta teatral, tanto en la ciudad como en otros municipios y corregimientos, las siguientes estrategias son propias de la Educación Popular.  -Transformador (Un proceso por y para la vida) -Diálogo (Reconocimiento del otro, empoderamiento social) -Construcción (Proactivos a la hora de trabajar con comunidad vulnerable) -Liberador (Espacios de creación en comunidad) -Praxis formativa (Parten del contexto e historia del otro) -Participación democrática (Impactan desde los semilleros con procesos organizativos e inclusivos)
Teatro del oprimido	(Elementos que caracterizan el teatro del oprimido: Teatro Foro, teatro de imagen, teatro invisible, dramaturgia simultánea)	La animación Teatral es un componente esencial en los procesos de base comunitaria desarrollada por esta organización y que tiene mucha cercanía al trabajo propuesto por Augusto Boal. Aunque si bien Orlando Cajamarca muestra un poco de resistencia al método socio teatral como bien lo ha mencionado en la entrevista, podemos identificar algunos conceptos que destacan una cercanía.  -Teatro Foro (Ejercicio desarrollado para construir las obras de teatro) -Teatro Imagen (Imagen corporal de personajes representados de las comunas para denunciar una situación) -Dramaturgia simultánea- (Escritura de guión, en construcción con los actores y participantes)  Lo político dice Cajamarca debe darse desde la militancia del arte mismo, pues es su afirmación encontramos la postura de Boal en esa búsqueda incesante por la libertad para las masas populares mediadas por la conciencia de las problemáticas del entorno.
Experiencias propias Puntos de acuerdo y desacuerdo con las categorías presentadas.	-Teatro Foro -Teatro Imagen -Teatro Comodín	Esquina Latina ha logrado forjar un buen nombre por su larga trayectoria desde los años 70, desde trabajos escénicos que generalmente han pasado por un proceso exhaustivo de investigación, preparación actoral, dramaturgía y escénica. Su teatro estético y de identidad cultural han marcado la historia teatral de Cali por los aportes ya mencionados.  -Gestión comunitaria -Transformación social -Creadores de su propio estilo teatral No se identifica directamente con las perspectivas teóricas propuestas pero se nutre de ellas para su teatro comunitario.

Fuente: Elaboración propia.

Como podemos observar en la matriz anterior, Esquina Latina cuenta con aspectos característicos de la Educación Popular, sin embargo, no ha sido su derrotero. Aspectos como el trabajo en comunidad y la búsqueda de la transformación social y brindar otras perspectivas de vida y una visión crítica a los jóvenes es fundamental tanto para ellos como en la perspectiva propuesta

Para conocer esta experiencia se entrevistó al dramaturgo y director Orlando Cajamarca (Ver anexo 1), quien fundó en 1973 en compañía de estudiantes de la Universidad del Valle. En el trabajo de 35 años del quehacer teatral, le ha apostado al proceso de animación teatral en las comunidades más vulnerables de Cali y el valle. Debido al impacto significativo de su trayectoria en los procesos populares y comunitarios teatrales, nos proponemos conocer su estilo de trabajo teatral en comparación a los conceptos y métodos que plantean los autores ya mencionados.

También podemos observar que desde el Teatro del Oprimido Boal define que el teatro es necesariamente político mientras que el maestro Orlando Cajamarca sostiene de acuerdo a su experiencia, desde el trabajo popular en el teatro, que no se puede hacer teatro partiendo de la militancia política, sino por el contrario desde la militancia del teatro, como arte. Es este sentido, para Cajamarca el concepto de lo político en Boal está sujeto a crítica, debido a que su teatro en algunos momentos puede caer en el proselitismo, ya que las reflexiones en la escena están en función de una postura política frente a la situación del oprimido, intentando mediante su técnica atacar las estructuras del poder que afligen al pueblo, pero en algunos momentos olvidando que también el teatro puede hacerse partiendo de la militancia del teatro, obedeciendo a unas necesidades propias del artista sin perder el sentido social. Sin embargo Cajamarca reconoce que en cualquier momento histórico será importante utilizar este tipo de teatro tal cual como lo plantea el autor.

En ese sentido el concepto de lo teatral es abordado por Boal, a partir de lo Socio dramático. En otras palabras, se enfoca más en la experimentación social, que en la búsqueda del teatro como arte. El maestro Cajamarca argumenta que el enfoque

desarrollado por el teatro del oprimido, es netamente proselitista. porque su teoría tiene como finalidad adoctrinar directamente al espectador, es decir a la masa, a través de la imposición de una ideología. Esta es reforzada mediante la instrumentalización del teatro para obtener la liberación de los oprimidos.

Según Cajamarca, para Boal, militar en lo político significa asumir una postura políticamente correcta lo que generalmente no pasa en el mundo del arte (Cajamarca, 2020). Cajamarca muestra como ejemplo, a reconocidos artistas que, aunque si bien, no tienen una postura políticamente correcta, si cuentan con talento artístico. Manifiesta que el artista más que obedecer a una postura política debe asumir su rol en la conservación del medio ambiente, en la reivindicación de derechos de género y otros temas que son propios del contexto social. Que el deber ser del artista va más allá de ser o no de derecha o de izquierda. Que el teatro debe estar direccionado a lo social, pero desde el arte teatral en sí y no al contrario. Es decir, lo social no puede rebasar el arte teatral.

El teatro debe estar en función de las problemáticas que surgen en los sectores populares sin perder su esencia. El maestro manifiesta que tiene muchas diferencias con la teoría del método del Teatro del Oprimido, pero, parafraseando dice que, si llegase el momento coyuntural o de revolución, no descarta la posibilidad de utilizar el método, en un momento dado que no se pueda resolver la situación desde una acción directa, ya que en los momentos de crisis no se puede abordar un teatro performativo o existencial no puede ser sólo una representación estética. Debe obedecer a la problemática del contexto.

El método teatral del maestro Orlando Cajamarca es fundamentado bajo los conceptos de Bertolt Brecht y que, aunque, el método es de denuncia, la técnica del distanciamiento no limita el acto teatral, sino que, por el contrario, deje al actor y al espectador libres en su proceso de contemplación escénica, experimentación y reflexión. Es para Cajamarca como una cena que debe ser saboreada y expulsada. No existen reglas ni recetas para degustar la mesa, o más bien la puesta en escena, pues se convierte en un acto de compartir y de diálogo. Aquí ya claramente

podemos notar un elemento de la Educación Popular; proceso de concientización. De este modo el tipo de trabajo que desarrolla Esquina Latina se enfoca en promover encuentros reflexivos, recuperación de la identidad de los participantes, deconstrucción del territorio, compartir de experiencias del contexto y la transformación socio - cultural.

### 6.3. COMPAÑÍA DE TEATRO LA ODISEA

Tabla 3 Matriz de análisis, Teatro La Odisea

Perspectiva teórica	Elementos característicos	Observaciones /Interpretaciones
Educación Popular	(Elementos que caracterizan la educación popular, características) -Diálogo -Participación -Comunidad	En el trabajo realizado por el grupo Teatro la Odisea, hemos encontrado elementos que muy bien pueden entrar en diálogo con las propuestas que plantea Paulo Freire en la educación popular cuando menciona su experiencia desarrollada con comunidad vulnerable. -Pedagogía Crítica (Pensar críticamente sobre la problemática social desde el teatro comunitario) -Relación opresor oprimido (Temáticas que muestran las diversas realidades) -Alfabetización (Imparten actividades de Cultura para todos) -La dialógicidad (Encuentro con el otro desde lo informal) -Educación Liberadora (Creatividad, posibilidad de dar mediante los encuentros y talleres)
Teatro del Oprimido	(Elementos que caracterizan el teatro del oprimido: Teatro Foro, teatro de imagen, teatro invisible, dramaturgia simultánea)	Desarrollan como grupo la participación desde un teatro no convencional e independiente, pero a la vez rompen esquemas a la hora de crear una puesta en escena diversa y adecuada para un público específico. También están abiertos a emprender nuevos retos según la necesidad de la comunidad. -Dramaturgia simultánea – Experiencial y vivencial -Teatro foro-Teatro de diálogo y reconocimiento del otro desde la selección de los temas. -Teatro comodín: La posibilidad de mezclar música, teatro y danza en una puesta en escena. Teatro invisible- Enmarcado en los procesos de teatro de calle. El elemento político es definido por el director de la Odisea como una herramienta necesaria pero que generalmente, esta va en contra de los mismos procesos artísticos gestados en las comunidades. Esto debido muchas veces por las diferencias ideológicas y que es allí donde el teatro juega un papel importante para resistir y persistir en la lucha. Sus ideas bien caben en las ideas revolucionarias de Freire y Boal cuando desarrollamos procesos cercanos a la comunidad para dar herramientas de pensamiento crítico como una manera de empoderar a las comunidades de una concienciación frente a las acciones de opresión instauradas en las lógicas estatales. También hace énfasis en la diferencia que existe en una postura política a la politiquera como una situación que corre algunos procesos de ciudad.
Experiencias propias	Propuesta de un teatro más inclusivo en su puesta en escena. Con un alto componente de denuncia social aun un poco matizado su puesta en escena. -Teatro experimental callejero y teatro de sala -Estilo marcado por su creatividad en la escena -Generadores de espacios de inclusión social únicos en las comunas -aporte a la teatralidad de identidad caleña por el producto de sus obras.	

Fuente: Elaboración propia.

En la matriz se puede ver claramente que la agrupación teatral, Teatro la Odisea ha venido trabajado elementos importantes del Teatro del oprimido, cuando encuentra en el teatro un medio para transformar las problemáticas del contexto de los más oprimidos. Conceptos que he podido corroborar mediante la entrevista con el director y dramaturgo Roberto Lozano del Teatro La Odisea (Ver anexo 2), quien lleva 20 años trabajando a través de procesos artísticos y comunitarios. Durante todo este tiempo han contribuido al mejoramiento del tejido social, realizado una gran labor en la ciudad de Cali, a partir del proyecto *teatro y comunidad al cien por ciento*. Desde esta iniciativa cultural, han permitido a los niños, niñas, jóvenes y adultos de comunidades vulnerables y de Instituciones educativas disfrutar del arte.

Desde el punto de vista del Teatro el Oprimido podemos ver que el maestro argumenta que el teatro político es uno y debe estar separado del teatro politiquero. Porque generalmente el último no contribuye a la transformación social, sino por el contrario, termina limitando la verdadera esencia del teatro popular. El concepto de lo popular lo abordan a través del acercamiento a las comunidades y organizaciones de base, quienes se reúnen a través encuentros y festivales para dar cuenta de las problemáticas de la realidad social.

En sus experiencias comunitarias han hecho énfasis en la creación de nuevos procesos que garanticen el derecho y disfrute de las actividades culturales y teatrales. En este sentido se puede evidenciar claramente el concepto de lo popular planteado desde Paulo Freire. En donde se entabla una comunicación cercana con el grupo de personas y de este modo se le permite a través diálogos. Igualmente podemos encontrar el concepto de dramaturgia simultáneas propuesta por Augusto Boal, en donde los elementos de construcción teatral están basados en la realidad social de las comunidades. Participar desde la reflexión relacionados con el universo y el contexto comunitarios , aquellos debates permites darle sentido a la dramaturgia.



## 6.4. ASOCIACIÓN TEATRO LA CULEBRA

Tabla 4 Matriz de análisis, Teatro la Culebra

Perspectiva teórica	Elementos característicos	Observaciones /Interpretaciones
Educación Popular	(Elementos que caracterizan la educación popular, características) -Diálogo - Participación -Comunidad	El teatro la Culebra ha tenido un impacto importante en la ciudad, mediante el acercamiento comunitario, partiendo desde la realidad y necesidad del individuo. Su propuesta de transformación social, se ha visto evidente en los montajes realizados con mujeres y hombres algunos en condición de desplazamiento. Los guiones son construidos con la comunidad, en un proceso de indagación y contextualización del tema a abordar en las obras. Por lo general construye con el equipo de actrices y actores temas relacionados con la comunidad afrocolombiana. -Diálogo liberador - Reflexión y Praxis -Transformación cultural -Creatividad
Teatro del oprimido	(Elementos que caracterizan el teatro del oprimido: Teatro Foro, teatro de imagen, teatro invisible, dramaturgia simultánea)	Teatro comodín- Indaga desde el sentir particular de cada actor mediante la música y el teatro del pacífico. Rescata los valores tradicionales con cada una de sus obras y podemos identificar, varios conceptos importantes del teatro del oprimido. - Teatro comodín- Indaga desde el sentir particular de cada actor mediante la música y el teatro - Teatro del oprimido- descolonizador - Teatro foro-Un teatro más inclusivo en el análisis de las historias.
Experiencias propias	La experiencia desarrollada por la Culebra, ha tenido un impacto importante en de las comunas más deprimidas de la ciudad. El abordaje ha significado un precedente importante en el proceso de resignificación de derechos de la comunidad afro. Podemos encontrar en las afirmaciones que realiza el director de teatro la culebra ideas de los autores en el tema político, cuando menciona que lo social parte de una construcción común en donde todos y todas aportamos a esa construcción de ciudadanía y que en sí lo político está inmerso cuando la comunidad se organiza y se empodera de los propios procesos para mejorar las condiciones de vida. Una forma para mitigar la desigualdad, violencia e indiferencia que se padece por los gobiernos deshumanizantes.	

Fuente: Elaboración propia.

En la matriz del Teatro la Culebra podemos evidenciar que tanto el componente Político y cómo la Educación Popular está inmerso en su trabajo comunitario de creación. Mostrar la realidad mediante el proceso de construcción teatral con la comunidad, permitir su participación y reconstrucción de la historia de aquella comunidad afro desplazada, excluida, invisibilizada toma un rol protagónico en el proceso de montaje. En este sentido encontramos el elemento del teatro del oprimido sin ser consciente o tomado directamente del método teatral del Oprimido.

La entrevista realizada al actor y director Nilson Moreno (Ver Anexo 3), quien fundó en 1999 la Asociación Teatro La Culebra. Organización sin ánimo de lucro que ha promovido durante 20 años, el trabajo teatral desde un enfoque étnico y comunitario. Sus proyectos se enmarcan en la reivindicación de las comunidades afrodescendientes. En este sentido, se hace pertinente tener en cuenta la mirada del maestro Nilson, sobre las propuestas abordadas por Augusto Boal y Paulo Freire. Ante tales propuestas el director del Teatro la Culebra explica el tema de lo político desde un enfoque social. De este modo, para Nilson, la construcción social comunitaria es la que construye un universo de relaciones, afectos, sentimientos y emociones. De modo tal, que, para éste, es el mismo actor social de una comunidad el que permite que la situación socio-político de opresión se dé; bien porque se reconoce con la forma de vida de los burgueses, o bien, porque viven en el mundo de la indiferencia absoluta. De ahí, que la propuesta de Boal les parece poco acertada frente a la realidad social de una comunidad.

Para el Teatro la Culebra el eje central de reflexión y representación, es el mundo negado, invisibilizado y prostituido del mundo negro. De allí, parten sus presupuestos conceptuales, sus puestas escenográficas y su acción comunitaria.

Igualmente encontramos que el concepto de comunidad está presente en los textos de los autores y en las experiencias citadas es fundamental. Los valores emergen de una necesidad de acompañarse unos a otros para fortalecer el colectivo. La organización es importante y el modo de relacionarse consigo y con el entorno. En este proceso también encontramos similitud desde el punto de vista de la concientización de la comunidad mediante el teatro. En el que se involucran con la intención de generar diálogo y conciencia de los temas de la realidad.

Podemos observar que cada proceso presentado por las organizaciones muestra unas formas particulares de trabajo, pero que en esencia buscan construir comunidad desde las bases políticas, artísticas y culturales. Cada uno presenta un estilo de trabajo distinto, pero podemos encontrar los puntos de encuentro cuando se establecen acciones de liberación social mediante el arte. También podemos observar que cada uno enfoca su labor hacia la reconstrucción del tejido social mediante prácticas de concienciación como bien lo plantea Paulo freire en la Educación Popular.

Esquina Latina propone un abordaje en las comunas desde la terminología *Animación Cultural* que bien coincide con el estilo de trabajo Socio Dramático de Boal porque trabaja directamente con población oprimida y que mediante los encuentros busca fomentar en los jóvenes, el pensamiento crítico para que sean sujetos de derecho. Pero pensado desde la creación artística, la obra de arte es la producción que permite la reflexión sobre el contexto.

La compañía Teatro La Odisea ha realizado acciones conjuntas con la comunidad garantizando acompañamiento permanente a los procesos de prevención y reivindicación de los derechos fundamentales y disfrute del arte en sectores populares de la ciudad y la región. Un trabajo de calidad escénica y al tiempo un esfuerzo por hacer del teatro una herramienta de construcción social mediante

dinámicas de transformación social impartidas en procesos permanentes de creación y proyección del teatro.

En la metodología de la compañía de Teatro la Odisea identificamos los postulados de la Educación Popular de Freire cuando las iniciativas son llevadas a la comunidad para permitir la participación activa de los habitantes de los barrios y corregimientos en los derechos culturales, en este caso desde el disfrute del teatro. Desde el método de Boal entran a dialogar cuando se dan los encuentros o foros desde la palabra, desde el diálogo. Despertando en el espectador actor el amor por la creación escénica, el *comodín*.

El sistema del *comodín* se utilizó en la primera etapa del Teatro Arena para construir un teatro propio, para transgredir el teatro clásico, cerrado y aburrido, pues claramente argumenta Boal, que de acuerdo a su experiencia el teatro convencional no lograba en muchos momentos atrapar al espectador en la historia, por el contrario se convertía en una obra aburrida porque no contaban las historias reales de la gente.

Boal Utilizaban obras clásicas y las adaptan a personajes del contexto brasilero. Combinaban el teatro con música propia y elementos escenográficos que resaltaron escenas realistas. Los temas los adaptan a temas relacionados con las necesidades de los oprimidos, Problemas del contexto, salario, violencia en pueblos etc. La técnica de montar obras bajo el concepto del realismo, desde la música y desde la exploración y mezcla de técnicas desde el melodrama hasta las telenovelas o expresiones circenses. El comodín permitió encontrar en el teatro arena un teatro con identidad brasileña.

La experiencia comunitaria que presenta el Teatro La Culebra desde el enfoque étnico, propiamente afrocolombiano promueve implícitamente las ideas de la Educación Popular, en el ejercicio de empoderamiento de las personas para brindar herramientas que les permitan reconstruir las biografías e historias de los ancestros como una forma de conservar y preservar la identidad cultura, como un camino de

liberación para la reivindicación de los derechos fundamentales de los habitantes de los sectores que en su gran mayoría son provenientes del pacífico colombiano y que han padecido la violencia, la discriminación y la opresión. Es así, como el Teatro del Oprimido y la Educación Popular se fusionan desde los procesos propios de una comunidad, para hacer de las problemáticas sociales escenarios de paz y vida desde la transformación de la realidad.

## 7. CONCLUSIONES

Este trabajo de grado no solo evidenció los puntos de encuentro entre Paulo Freire y Augusto Boal, sino que también sus disyuntivas conceptuales, el papel político de la Educación Popular en Latinoamérica y su relación con prácticas artísticas actuales. Se puede afirmar que los autores coinciden en que lo político está inmerso en todas las actividades humanas pero cada uno lo enfoca en su campo de estudio. Paulo Freire desde la Educación y Augusto Boal desde el Teatro.

Los dos parten en que los ciudadanos deben adquirir una conciencia política de su contexto real, para lograr la liberación de los oprimidos. También se reconoce que los autores coinciden en que las personas involucradas en el proceso o participación educativa y desde lo teatral deben decir su palabra; esto es, hablar desde su historicidad, su situación contextual, barrial, vecinal y familiar. Se puede identificar, que el acto de concienciación es un acto de reconocimiento del oprimido frente al opresor, en donde el oprimido toma conciencia de su papel transformador en la sociedad, de modo que es él quien ayuda al opresor a entender la situación histórica, política y económica en el que se han encontrado los dos. Ahora bien, las diferencias conceptuales se dan entre los dos autores desde sus enfoques metodológicos. Paulo Freire parte de la educación bancaria y Boal a partir del método teatral de la representación escénica.

El primero denuncia la situación de opresión, que se da en el ámbito escolar, en donde el educador ve en el educando a un recipiente vacío que hay que llenar de información. El segundo, denuncia el colonialismo que se da en la historia de la práctica teatral, en donde el modelo teatral parte de la representación que los actores hacían de un personaje, bajo la mirada pasiva, de un público expectante. Mientras que, para Boal, en dicha relación entre el actor y espectador pasa a dar una ruptura metodológica en términos pragmáticos, puesto que todos pueden actuar y ser agentes del cambio. Cada cual puede presentar el rol social dependiendo de una situación contextual determinada, de modo que no hay representación sino

encuentro y transformación con el otro. Así mismo, quienes hacen las veces de espectador no asumen una postura pasiva de la obra si no completamente activa.

Ambos autores nos dejan un gran legado de lucha por una vida digna de las comunidades. También encontramos otra diferencia bien marcada de los cuerpos de los individuos, desde la Educación Popular el cuerpo no juega un papel protagónico en cambio en el teatro del oprimido el cuerpo juega un papel importante porque es el instrumento del actor y espectador para transmitir y comunicarse. La búsqueda y conciencia corporal, los juegos y métodos para tumbar las estructuras corporales y crear nuevas que evidencien la transformación aportan a la integralidad del ser, desde una perspectiva de la Educación Artística. El Teatro del Oprimido aporta significativamente a las organizaciones de Cali, sus técnicas de preparación corporal y escénica que permiten involucrar al público en la escena de forma creativa.

Se pudo evidenciar que si bien, el teatro del oprimido es una propuesta que se desarrolló especialmente en Brasil con sus fundamentos y metodología, también podemos observar su influencia en el escenario colombiano especialmente el caleño, en donde todo este proceso se desarrolló en algunos aspectos con el espíritu de la época que encaró distintos movimientos sociales y expresiones artísticas y culturales en un abordaje desde lo político dirigido hacia y desde lo popular.

Es en este sentido, la educación popular y la propuesta del teatro del oprimido, como referente han aportado al campo del saber de estas cuatro organizaciones caleñas, desde la reflexión con distintos enfoques metodológicos y artísticos que convergen dentro del mismo horizonte de acción político y social. Pese a los procesos independientes y por fuera de los márgenes ideológicos cómo bien lo afirman los directores entrevistados, se concluye que los procesos están conectados con aquellos ejercicios de lucha y reivindicación de los derechos de los sectores más vulnerables, y de forma indirecta han bebido de las fuentes de conocimiento de

ambos autores, y en la praxis estas ideas han sido utilizadas, pero con ese rasgo distintivo y propio del contexto colombiano y caleño.

Es importante reconocer que los autores han contribuido' significativamente desde las bases teóricas y prácticas al quehacer del educador que se dedica a la Educación Popular en los territorios más vulnerables. De igual modo contribuyen a la labor del creador no solo desde lo teatral sino la integralidad de la educación artística, como un elemento pedagógico y metodológico para la formación y transformación de sujetos integrales.

El rol del docente de teatro desde la educación popular y el teatro del oprimido es complicado, frente a las pocas ofertas o programas que fortalecen el ámbito de la creación, formación e investigación en el sector teatral. Esta búsqueda incesante de los gestores culturales por la re significación del arte teatral, como camino de vida y como posibilidad para generar nuevas posibilidades para el empoderamiento de la comunidad, ha tenido a pesar de las dificultades, un proceso significativo para la ciudadanía.

El maestro de teatro popular es incansable en su ejercicio de gestión y creación, y aun estando en las peores condiciones sobrepasa el deseo de hacer, el goce y el disfrute de cada montaje, de cada encuentro con la comunidad. Cada encuentro ha significado para la historia del teatro caleño un aporte importante, que vincula a la ciudadanía a participar activamente de los derechos culturales. Derechos que son compartidos en los sectores oprimidos de la ciudad. Los métodos y prácticas vivenciales van surgiendo en estos procesos, cuyo aporte contribuye a las fuentes de conocimiento a un estilo de abordar el teatro desde la comunidad con referentes fuertemente relacionados con las prácticas tradicionales que contribuyen a una identidad propia en el quehacer y producción teatral. Es decir que la creación dramática generalmente parte de la creación colectiva mezclado con aportes propios del director quien es el que orienta el proceso de creación del personaje, creación de escenografía, en la construcción de una dramaturgia simultánea entre



el director, actores, y espectadores, desde la parte estética se resaltan en muchas ocasiones la identidad colombiana propios de los personajes, dialectos, utilería, indumentaria según la puesta en escena. También se juega desde la técnica del distanciamiento para decir su palabra e invitar al público a pensar sobre los acontecimientos y situaciones sociales. Es decir que la producción teatral tiene un sello personal pero encaminado hacia esa lucha por liberar a los oprimidos, niños, jóvenes y comunidad en general que encuentran en el teatro un horizonte de vida.

Podemos resaltar que este trabajo de grado ha dado grandes frutos para la autora, como docente y gestora, desde el estudio de las ideas de los autores como Augusto Boal desde sus aportes de que el teatro es necesariamente político, y que con dichas afirmaciones busca la liberación de las comunidades campesinas, clase trabajadora y obrera. También conocer la lógica de cierto tipo de teatro, como una herramienta de aquellas élites excluyentes, nos permite entender de qué manera se ha construido la historia oficial y que los procesos populares también deben ser valorados y tenidos en cuenta por su gran apuesta por las transformaciones sociales. Paulo freire nos deja grandes enseñanzas acerca del modo en que se organizan las comunidades y del modo en que llevan a cabo los procesos de liberación y resignificación de los derechos fundamentales del ser. Este ejercicio y lógica relacional del oprimido-opresor, nos brinda herramientas para transformar las realidades desde procesos de base mediante el diálogo, la concienciación y la creación.

En este sentido la Educación Popular y el Teatro del Oprimido ofrecen grandes aportes desde sus postulados a las cuatro organizaciones teatrales de Cali, que construyen desde su quehacer teatral experiencias de transformación y liberación de los oprimidos, desde escenarios gratuitos y abiertos al diálogo, la creación y la representación.

A la fecha en Colombia y particularmente en Cali, hemos sido testigos desde 28 de abril como el actual Gobierno ha perpetrado masacres, desplazamientos, muertes

a líderes, pobreza y hambre. Estamos al frente de un gobierno que no utiliza las vías del diálogo. Y por ese motivo se observa, en este trabajo de grado su pertinencia en el contexto actual a través del ejercicio artístico de la autora de este documentos. Es pertinente recordar los aportes teóricos de estos dos autores y las metodologías que proponen y servirían para buscar estrategias de abordaje de temas que inquietan a la ciudadanía como por ejemplo, la Reforma Tributaria la cual se tumbó y desembocó en el retiro del ministro de hacienda. No todos los ciudadanos teníamos claro los temas que se estaban debatiendo, muchos vieron en este espacio un lugar para socializar y encontrarse con amigos y generar opiniones sobre lo correcto o incorrecto basados en noticias falsas. Pero en el fondo se hace necesario un proceso reflexivo en donde, incluso desde la Pedagogía y el Teatro del Oprimido pueda ponerse en evidencia diversos aspectos de la situación actual.

Se hace necesario fortalecer más los procesos de formación desde la Educación Popular y la Educación Artística para empoderar a la comunidad y para que conozca las intenciones políticas del Gobierno más allá de lo que transmiten los medios de comunicación y de este modo evitar caer en sus manipulaciones. El pueblo debe tener claro, que la unidad es fundamental en la lucha emancipadora. Freire dice que sin disciplina, orden, decisión, objetivos, tareas que cumplir y cuentas que rendir, no existe organización y sin esta se diluye la acción revolucionaria. Se ha visto como progresivamente han ido masacrando a los jóvenes, desapareciéndolos y violando los derechos humanos de parte de la policía y el Esmad. La seguridad para ellos es tan solo unas pocas latas que tienen como protección. Se han resguardado en una trinchera que no es segura y están a la intemperie, a la sombra de la muerte. Porque no hay garantías con el estado actual de la corrupción en el país. También se ha podido observar que hace falta este tipo de teatro político que puede contribuir a orientar a la gente frente a la situación actual y sus posibles soluciones, teniendo en cuenta la propuesta de Boal desde el espect-Actor, para delegar responsabilidad a los ciudadanos frente a las problemáticas de la realidad actual. Se sigue delegando la responsabilidad y no estamos siendo conscientes de la importancia de generar

diálogos para la construcción y mejoramiento de las condiciones de vida de los ciudadanos. Pero también hay que decir que donde no hay confianza no puede existir diálogo y es lo que observo en estos momentos. El pueblo no cree en sus gobernantes ni en las instituciones. En ese sentido es importante continuar con los procesos formativos y apoyarnos en las disciplinas artísticas que permitan a los más oprimidos acceder a los temas del estado desde una conciencia política, para continuar ejerciendo desde las minorías oprimidas la dirección de un mejor País.

Para la autora de este documento, la experiencia en la universidad Católica Lumen Gentium fue trascendental en su vida. Porque fue una gran oportunidad para consolidar el saber empírico y teórico frente a su que hacer como artista, gestora y educadora desde una postura crítica y creativa. Este proyecto es el resultado de un esfuerzo de años que resume una parte de su vida artística en comunidad. El arte y la pedagogía fueron el arma más poderosa que encontró en la zona del Distrito de Aguablanca para mitigar la desigualdad social, la opresión y la desesperanza.

El gran sueño de ir a la universidad se ve materializado en medio de las dificultades económicas ya que al iniciar este proceso, la autora de este documento, era madre soltera, asumiendo un doble rol de madre y a la vez de estudiante universitaria.

La UniCatólica me permitió consolidar el conocimiento empírico que traía de años de trabajo dedicado a la labor social en comunidad. Con muchas ideas y con pocos referentes teóricos pero que con el esfuerzo y entrega de los directivos, profesores y estudiantes que lograron aportar a este proyecto al que llamo el sueño de las mil mariposas. El sueño de construir en colectivo y de ver volar las mariposas a pesar de las dificultades y obstáculos es enriquecedor para la vida y para la carrera profesional de quien hoy presenta estas reflexiones.

A través de la Licenciatura Básica en Educación Artística se afianzó la ruta de estudios para llevar a cabo la consolidación de procesos culturales y populares que ya se encontraban en desarrollo. Logró conservar los saberes tradicionales mediante el trabajo creativo y constructivo desarrollado con niños, niñas, jóvenes y

familias del sector, porque todos ellos también aportaron con sus cantos, danzas, rimas, juegos y risas. Ellos fueron luz en medio de la oscuridad en este camino de superación y persistencia. No existen palabras para expresar la gran satisfacción que me da el saber que este trabajo se constituya en un importante aporte para las nuevas generaciones que deciden emprender un proceso artístico y que decidan optar por la carrera del Licenciado en Educación Artística .

## 8. BIBLIOGRAFÍA

Arcila, J. (2019). Los fantasmas si existen :aproximación etnográfica al grupo de teatro callejero del Colegio INEM Jorge Isaacs de Cali : (una experiencia de educación popular).[Universidad del Valle]. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/13670>

Baraúna, T., 2011. Teatro del oprimido para un teatro social creativo. *Novum*, [online] 1, pp.43-54. Disponible en: <<https://revistas.unal.edu.co/index.php/novum/article/view/45625/47069>> [Accessed 20 March 2021].

Bastidas, G.(2018)La experiencia artística como elemento de intervención en la socialización. El caso de los estudiantes del Colegio Panamericano en el barrio Los Lagos del Distrito de Aguablanca.[Tesis de Pregrado, Universidad del Valle]. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/18408?locale-attribute=en>

Boal. A. (1980). *Teatro del Oprimido*. México: Editorial Siglo XXI.

Boal. A.(2016) La Estética del Oprimido. Interzona Editorial. Buenos Aires,Argentina

Boal. A. (2002) *El Arco Iris del Deseo*. Alba Editorial Barcelona

Boff. L.(1984) Do lugar do pobre.Editora Vozes

Buenaventura. E. (1963) *Teatro*. Ediciones tercer mundo

Buenaventura. E. (1969) *Teatro y Cultura*. Bogotá. Editorial Publicaciones T.E.C

Carrillo, I., Ramirez, R., Catellanos, F. (2015) Teatro Comunitario de Bogotá 2010 - 2015. Bogotá: IDEARTES, Ediciones Antrópodos. Disponible en: [https://www.idartes.gov.co/sites/default/files/libro\\_documentos/IX%20Encuentro%20de%20Teatro%20Low.pdf](https://www.idartes.gov.co/sites/default/files/libro_documentos/IX%20Encuentro%20de%20Teatro%20Low.pdf)

Cantor, R. (2009) ¿Revolucìon o revolucìon?.Revista de Estudios Sociales

Cajamarca, O. Comunicación personal, 4 de Abril de 2020.

Díaz, C., 1999. *De la liberación a la esperanza: Paulo Freire y su educación popular*. 1st ed. Santiago de Chile: Olejnik.

Dussel, E. (2010). *El siglo XXI: nueva edad en la historia de la filosofía en tanto diálogo mundial entre tradiciones filosóficas signos filosóficos*: Vol. XII. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa Distrito Federal.

Freire, P. (2005). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo veintiuno editores, SA.

Gonzalez, K.(2016)Teatro comunitario: Una experiencia de convivencia en la Comuna 16.[Tesis de Pregrado, Universidad del Valle]  
<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/10877>

Instituto Popular de Cultura. (2 Junio de 2021). *Reseña Histórica*.  
<https://www.institutopopulardecultura.edu.co/page/historia#:~:text=Rese%C3%B1a%20Hist%C3%B3rica,como%20la%20E2%80%9CRep%C3%ABlica%20Liberal%20E2%80%9D>

Lozano, R. Comunicaciones personales, 10 Abril de 2020

Luna Monart, L. (2012.). *Construcción de actoras sociales a través del teatro de mujeres* [Tesis de Maestría, Universidad del Valle].  
<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10893/3888/CB-0450284.pdf?sequence=4>

Mateo, C. M. (2010). *La autobiografía*. En *Técnicas de autoinforme en evaluación psicológica: la entrevista clínica* (pp. 115-140). Servicio de Publicaciones.

Marx, C., Engels, F. (1976). *Obras escogidas*. Editorial Progreso 21 - 28. Moscú

Martínez, R. (2007). *Biblioteca Digital: conceptos, recursos y estándares*. Buenos Aires: Alfagrama

Mejía, M. (2014). *La educación popular en el siglo XXI. Una resistencia intercultural desde el sur y desde abajo*. Recuperado a partir de [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/praxis\\_saber/article/view/3765/html](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/praxis_saber/article/view/3765/html)

Ministerio de Cultura. (2010). *Compendio de Políticas Culturales*. Bogotá: Primera Edición, p.114.

Ministerio de Cultura. (2010). Plan Nacional de Teatro 2011 - 2015. Documento institucional. Consultado el 5 de mayo de 2021. Disponible en: [https://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/Artes/teatro/plan\\_nacional\\_teatro-sept\\_8\\_extenso.pdf](https://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/Artes/teatro/plan_nacional_teatro-sept_8_extenso.pdf)

Moyano. J (1981) *Rastros y señales en la memoria del teatro callejero*. Editorial, Letras cubanas.

Nietzsche. F. (2000) *Origen de la Tragedia*, Décima Edición, p. 52

Olivella, M. Z.(1975) Proyecto para desarrollar un teatro popular identificador. *Latín American Theatre Review*, 55-62. Disponible en: <https://journals.ku.edu/latr/article/download/228/203/347>

Olivella, M. Z.(1997) *La rebelión de los Genes*. Bogotá. Editorial Altamira

Pereira Sanchez J.(2005) *Teatro Popular y la reconstrucción de espacios de participación a través de ciudadanías crítica*.

Piedrahita, G. (1996) *La producción teatral en el movimiento del nuevo teatro colombiano*. Bogotá: Corporación Colombiana de Teatro.

Ramos, S.(2018) *El teatro del oprimido una estrategia pedagógica con niños y niñas del centro de proyección social santo domingo; desde el libro los cerdos de a. browne*. [Tesis de Maestría, Universidad Santo Tòmas] <https://repository.usta.edu.co/handle/11634/15147>

Renán, S. (2005) *República Liberal, Intelectuales y Cultura Popular*, , 303p. Medellín, editorial La Carreta.

Rengifo, J., & Díaz, C. (2014). El Canto como práctica pedagógica al interior de las comunidades afrodescendientes en la zona Pacífico de Colombia. *licencia Creative Commons*. Recuperado a partir de <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/7387/7573>

Risk, B.J., (1987). *El Nuevo Teatro Latinoamericano: Una Lectura Histórica*. Minneapolis: Prisma Institute.

Romão, J.E. (2010) *Educação en Dicionário Paulo Freire*. Belo Horizonte: Autêntica.

Streck, D., Redín, E. & Zitkosky, J. (2015) Vocación ontológica en *Diccionario de Paulo Freire*. (P. H. Gudiño, trad.) Lima: CEAAL (Obra original publicada en 2008, 2ed)

Stanislavski, C. (2007) *Un actor se prepara*. Bogotá D.C Colombia. Editorial Skla.

Strasberg. L. (1990) *Un Sueño de Pasión*. Barcelona. Editorial Icaria.

Tovar-Bohórquez, J. O. (1, junio, 2015) *Pedagogía del oprimido: escrito dirigido al opresor Pensamiento y Cultura*, vol. 18, núm. pp. 155-173 Universidad de La Sabana Cundinamarca.

Trombetta, S. & Trombetta L.C (2015) Vocación ontológica en *Diccionario de Paulo Freire*. (P. H. Gudiño, trad.), 521-523. Lima: CEAAL (Obra original publicada en 2008, 2ed)

Torres, A. (13 de mayo 2013). La Educación Popular latinoamericana: contextos y desafíos actuales | Revista Pueblos. Consultado 6 June 2021, disponible en <http://www.revistapueblos.org/blog/2013/05/15/la-educacion-popular-latinoamericana-contextos-y-desafios-actuales/>



Torres, A. (2011) Educación Popular, trayectoria y actualidad. Coordinación de Ediciones y Publicaciones / Imprenta Universitaria UBV, Dirección General de Promoción y Divulgación de Saberes. Venezuela.

Zapata Olivella (1975) Proyecto para desarrollar un teatro identificador. Bogotá Colombia.

## 9. ANEXOS

### **Anexo 1 Narración autobiográfica, Eslabón Cultura**

A continuación exponemos la experiencia de la asociación de la cual soy fundadora desde la narración de la experiencia y la propia reflexión después del abordaje teórico propuesto.

La experiencia de la Asociación Eslabón Cultural de la comuna 13 de Cali, como iniciativa artística y cultural, tuvo sus inicios en el año 2006, mediante espacios enmarcados en procesos comunitarios, con el objetivo de transformar el territorio, en un territorio de arte y cultura. De dicha experiencia se destacó el trabajo formativo desde la Educación Artística con niños y niñas además del proceso de investigación académico que se llevó a cabo con las cantoras de currulao del grupo Integración Pacífica y los estudiantes de la Universidad Antonio José Camacho, desde el punto de vista pedagógico enmarcado en el método de la educación popular, desarrollado entre el año 2010 al 2018.

La experiencia con las cantoras tuvo como resultado dos artículos de investigación, publicados por el profesor Jony Alexis Rengifo Carpintero y Carmen Helena Díaz Caicedo, en revistas indexadas por Minciencias: *El canto como mecanismo de reparación en las comunidades negras, víctimas de la violencia, del Pacífico Colombiano: entretejiéndose con el grupo Integración Pacífico* (2017) de la revista Hallazgos y *El Canto cómo Práctica Pedagógica al Interior de las Comunidades Afrodescendientes en la Zona del Pacífico Colombiano*, de la revista *Pensamiento, Palabra y Obra* (2018). A continuación ampliaremos la trayectoria de Eslabón Cultural y posterior a ello nos centraremos en aspectos referentes a la experiencia con las Cantoras de la agrupación *Integración Pacífico*.

El proceso de Eslabón cultural se vivió en dos etapas, desde su fundación en el 2006; La primera, relacionada con los procesos artísticos y culturales con niños y niñas y la segunda, desde el trabajo de investigación.

Inicialmente se invitó a la comunidad a participar de los talleres en danzas folclóricas y posteriormente con el apoyo del Instituto Popular de Cultura, quienes financiaron tres talleres de una duración aproximada de tres meses en danzas folclóricas, teatro y artes plásticas. Al principio el acercamiento de socialización empezó con la presidenta del barrio Los Lagos I (uno), Miriam Benavides quien facilitó un salón del colegio comunitario Iván Darío López, espacio que fue utilizado por un mes, dado que a doña Rosalba Caicedo madre de Carmen, a quien la comunidad reconoce como “La Querida”, se le había ocurrido garantizar un espacio a largo plazo y para ello había iniciado a ampliar la sala de su casa como espacio de ensayo para los niños y niñas de la comunidad. El martillo y el cincel habían edificado un espacio de creación y unión comunitaria. De este modo se apertura una sede propia para las actividades artísticas y culturales del sector. Un espacio permanente y gratuito que se convirtió en la segunda casa de la comunidad y en donde el nombre de doña Rosalba pasó a ser el de “La Querida” nombre que la misma comunidad le atribuyó gracias a su carisma, amor por la niñez y gesto humanitario.

Para conformar los grupos de niños y niñas se llevó a cabo un ejercicio de visitas a las casas de aquellos que ya tenían identificados y estos se encargaron de invitar a los demás, dinámica que permitió trabajar con aproximadamente 60 niños.

En los encuentros se abordaron temas relacionados con la disciplina, la responsabilidad y el desarrollo de un grupo que pudiese ser representativo para la comunidad en términos artísticos. A los participantes se les brindó un espacio de encuentro y socialización en donde la profesora iniciaba con la escucha, como una estrategia que le permitió conocer cada una de las necesidades, temores, sueños y deseos de los niños y niñas.

Los talleres de los niños y niñas culminaron en una clausura donde se dio a conocer a la comunidad su talento mediante la danza, el teatro y la exposición artística.



Exposición primer taller de artes plásticas 2006.

Esta exposición permitió dar a conocer a los habitantes del sector el proceso y las actividades desarrolladas en este nuevo espacio. También fue un ejercicio interesante porque se integraron las familias y se vincularon más niños y niñas interesadas en aprender y disfrutar de las distintas manifestaciones artísticas. Fue así como la Asociación Eslabón Cultural dio a su primer paso en la consolidación de un trabajo gratuito y permanente en la comunidad, en donde la estrategia del diálogo (Freire, 2005) afianzó la comunicación y la empatía fortaleció la convivencia como alternativa para la prevención y promoción de las artes.

El aniversario del barrio Los Lagos I (uno), se llevó a cabo durante el 2007 y el 2010. La primera fiesta fue un acontecimiento importante para la comunidad porque permitió generar nuevos referentes positivos para el territorio. Siempre con un propósito claro, un gesto por la vida y un pacto por la paz. Iniciativa que surgió a raíz de la ausencia de encuentros artísticos y culturales en el sector y como espacio de esparcimiento y compartir que terminó por una celebración organizada con programación cultural por tres días, invitando grupos artísticos de toda la ciudad. El reconocimiento de las habilidades artísticas de algunos grupos de los barrio aledaños y el talento de los grupos de trayectoria de la ciudad cautivaron al público y a la comunidad, siendo este espectáculo novedoso y al tiempo significativo. Los artistas amigos quisieron participar por amor al arte y a los procesos comunitarios sin ninguna retribución económica, ya que se realizó un ejercicio de gestión de refrigerios, transporte, tarima y sonido. La actividad de convocar a las personas empezaba a las cinco de la mañana con la Alborada y cantos del pacifico, luego a

las dos de la tarde iniciaba el desfile con los grupos del sector. Este desfile iniciaba en el punto donde se encontraba instalada la tarima y se realizaba el desfile por la carretera que dividía al barrio Lagos I y II. El circo, la danza, las carrozas en carretilla emocionaron a los espectadores.

La programación se caracterizó por su variedad y de intercambio cultural y de saberes tradicionales. Las presentaciones de los grupos iniciaban a partir de las cuatro de la tarde, con danzas andinas y danzas del pacífico. También grupos de salsa con grupos de baile urbano, siempre en un ejercicio de alternancia. Las orquestas, cantantes populares y música urbana ambientaron la fiesta popular en donde los artistas invitados amenizaron y algunos vieron este espacio como una oportunidad de enfrentarse a un público compartiendo sus composiciones originales y otros con canciones ya conocidas. Concretar el espacio, la logística y la disposición de un equipo de personas no fue fácil pero como ejercicio de gestión permitió que se conformara un equipo de trabajo articulado entre la organización Eslabón Cultural, la junta de acción comunal, el estado y la comunidad. Fue importante hacer un mapeo del barrio para saber el punto de la instalación de la tarima para el encuentro y participación de los barrios aledaños. Fue necesario trazar una ruta para el desfile de apertura de la fiesta que generalmente empezaba a las 3 de la tarde y en la cual los grupos cercanos participaban para anunciar al público el acontecimiento festivo a llevarse a cabo.

Para el año 2008 la Asociación Eslabón Cultural contó con la oportunidad de hacer parte de la comparsa de Casa Teca del director Daniel Roncancio, la cual le permitió adentrarse en el mundo de los personajes típicos del Cali viejo. Los bailarines de danzas folclóricas empezaban a experimentar un nuevo reto y era la creación de un personaje con referente histórico. En este ejercicio de teatralidad fue necesario realizar ejercicios de roles de personajes. Fue necesario conocer la biografía de estos personajes para ambientar la situación contextual (Jovita, el loco guerra, etc.). Las damas, los vendedores de mazamorra, los personajes con sus antiguas bicicletas.

Las comparsas estuvieron presente en todo el proceso de Eslabón Cultural. La creación teatral Charco Azul Vive se realizó en el 2009 en el Carnaval del Cali Viejo. Una propuesta artística y ambiental que se montó mediante un proyecto conjunto con la Casa Cultural el Chontaduro. En esta comparsa se resaltó la importancia de la recuperación del lago de Charco Azul y en la construcción de los personajes que resaltaron las historias del territorio de los mitos del Lago como el monstruo de Charco Azul, las sirenas, los peces, hadas y duendes. También en el año 2010 se creó la Comparsa Cali, Cielo de Héroe para ser presentada en el Carnaval de Cali Viejo la cual se llamó la Resistencia del Negro y sus aportes a la resistencia caleña. En donde se crearon personajes que resaltaban el aporte del negro en términos artísticos y Culturales, gastronómicos, de siembra y pesca y de como resistieron para liberarse y liberar a su pueblo. Además en el año 2012 se creó una comparsa de Cali, Carnaval de la Alegría, en la que se resaltó la magia de una Cali, humana, alegre y festiva. Sus personajes resaltaron la vida cotidiana de las personas habitantes de un pueblo mágico llamado Cali.

El proyecto estrechando lazos en el Distrito de Aguablanca nos permitió con la Casa Cultural el Chontaduro, El teatro la Culebra y Eslabón Cultural aunar esfuerzos como propósito de impacto en el distrito de Aguablanca y la ciudad. Este proyecto fue patrocinado por la secretaría de Cultura en el año 2009 y 2010 garantizando la creación de varias mingas como, *Pintando mi Barrio*, donde se realizaron varios murales con la comunidad con el propósito de dar un mensaje de paz. También se realizó el *Encuentro de Teatro Comunitario* y un encuentro de danzas “*A Danzar Carajo*”.

Esta experiencia enriqueció el proceso de creación teatral desde el punto de vista del teatro del oprimido.

El proceso de alfabetización desarrollado en esta comunidad desplazada por la violencia se destacó en el abordaje de la práctica pedagógica, desde la

alfabetización crítica basada en el diálogo. La técnica de Freire de hacer que la persona diga su propia palabra, toma un significado importante en el primer momento del proceso. Las cantaoras asumen la técnica desde el canto. Doña Elena Hinestroza<sup>7</sup> compone los versos y letras de sus canciones basadas en el acontecimiento trágico, del desplazamiento dado en Timbiquí. Realidad del conflicto armado dado en su pueblo natal. Cuyos recuerdos alimentan los arrullos y alabos para denunciar una realidad violenta y opresora. Las características y contextos de nuestras cantaoras, sus historias de vidas, sus tradiciones, sus conexiones con los ancestros y la naturaleza se asemejan a las comunidades negras de Brasil. Sólo se diferencian en la cosmovisión religiosa. Pero ambas tienen la misma situación de opresión política, económica y social.

La experiencia de encuentro y de diálogo ha permitido que las cantaoras evidencien a través de sus cantos, la resistencia y lucha de siglos ante la exclusión, marginación y abuso de los derechos humanos. No sólo son mujeres, no solo son cantaoras, son maestras de la vida. Su historicidad heroica, nos enseña a luchar por los sueños, por un mundo mejor aun estando lejos de su tierra. A pesar de este duro trasegar, de indiferencia, dolor y estigma social, optan por organizarse en comunidad para sanar y reparar las heridas del alma, afinar los bombos del corazón, al vaivén del guasa y la marimba en un bello ensamble de canto y libertad, cuyo resultado es la existencia genuina.

Se realizaron encuentros con estudiantes de la universidad Antonio José Camacho, y las cantaoras de currulao, logrando transformar la vida de unos y otros para una construcción de ciudad más inclusiva. Entre el humo de la carne en el asador y la

---

<sup>7</sup>Elena Hinestroza, directora de la agrupación musical Integración Pacífica de la comuna 13. Es una Mayora Cantaora de currulao quien fue desplazada de Timbiquí a Cali.

alegría de los participantes, se oyeron los versos de doña Elena Hinestroza entre el compartir de cultura y tradición.

Entre Abozaos y los Alabaos<sup>8</sup> se transmite el caudal del saber etno-cultural y de memoria viva. Episteme siempre dinámico y presente para las nuevas generaciones inundadas de interrogantes frente a las situaciones cotidianas de reflexión individual y colectiva. En el momento de entrar en diálogo, de dar la palabra a cada uno de los participantes, se presenta un encuentro de saberes. En este proceso guiado por los aportes de los invitados y de las cantaoras.

Con el grupo se desarrolló un encuentro de reconocimiento y de diálogo con participación de la comunidad de Cantaoras (Integración Pacífica) y la Academia (Estudiantes de la Universidad Antonio José Camacho) que tenía como objetivo conocer el trabajo ancestral de las cantaoras y sus prácticas de vida dentro de un contexto de desplazamiento y resiliencia. Este espacio facilitó un escenario de reconocimiento, transformación de estigmas y construcción de saberes. Esto tuvo su detonante con el poema "*porque me voy*" interpretado por la Cantaora Elena Hinestroza. Este es el primer acto artístico, que genera emoción y catarsis en los estudiantes. Se produce un acto de conexión musical, que sirve de excusa para generar el diálogo. A continuación el poema:

*Cantaora: "Por qué me voy, por qué me voy, por qué me voy, adiós pues [bis]". "Cómo late el reloj acelerando el tiempo latió mi corazón una mañana, la cual tuve que abandonar mi tierra, la que nunca pensé que abandonaría". "Yo veía las nubes pasajeras y escuchaba las aves en las montañas, pero el temor, y el miedo me vencían". "Sentí que ya mi vida fracasaba". "Emprendí un largo viaje, sin saber a dónde ir y dónde estaba". "El vaivén de las olas me dormía, la angustia y el dolor me despertaban". Me da dolor, me da dolor, me da dolor, adiós pues [bis] "Es muy triste vivir lo que he vivido". "Es muy*

---

<sup>8</sup> Los Alabaos son cantos del pacífico Colombiano que se emplea en los rituales fúnebres para despedir al difunto y acompañar a las familias que sufren la pérdida. Son prácticas ancestrales y como tal hacen parte del Patrimonio Inmaterial de la humanidad. El abozao es una danza del Pacífico Colombiano que resalta la alegría y el enamoramiento del chocoano.



*triste llorar lo que ha llorado". "Es muy triste sentir lo que he sentido". "Es muy triste dejar lo que he dejado". "Atracó el barco en la bahía de Buenaventura, cogí mi maleta bajo el brazo, y empecé a caminar sin rumbo fijo, sentía el corazón hecho pedazos. Cansada de caminar sin rumbo fijo, sin saber a dónde ir y en donde estaba, me paré a descansar en una esquina recordando ese ambiente que extrañaba; de repente mire una casa grande, donde muchas personas se asomaban, y de ahí, y de ahí escuche un sonido, un sonido agradable que a mi corazón llegaba. Era la Marimba y el Bombo que escuchaba, el Cununo, el Guasa y las voces cantaoras, borraron la tristeza de mi alma, y dije así: me libere, me libere, me libere, a dios pues [bis].*

*Coro: Adiós comai, adiós pues, a dios comae, a dios pues, yo ya me voy, a dios pues, comae a dios, yo ya me voy, a dios pues, a dios pues, a dios pues [bis]. (Hinestroza, 2014).*

Posterior a la declamación del poema, inicia uno de los estudiantes a preguntar sobre el desplazamiento que narra la historia de doña Elena y a partir de allí se generan muchas inquietudes alrededor del tema de la violencia en el país y la discusión a través del diálogo que propone Freire. Unos dan su punto de vista mientras otros socializan entre ellos. Algunos se identifican con la experiencia de violencia, pues tienen familias que viven en la zona del pacífico colombiano. El poema toca fibras y conecta con la realidad de algunos de los jóvenes participantes.

El ejercicio de hacer del tiempo pasado, un presente de sentido vivo gracias al valor reparador del canto. Método que ofrece un triple movimiento epistémico-pedagógico: a) Hace que lo histórico oral posea un gran valor contextual en la medida en que transmuta en memoria viva orgánica una plétora de saber ancestral como objeto de conocimiento a ser estudiado; b) Evidencia un fuerte componente etnológico gracias al ejercicio de observación riguroso sobre los rituales, instrumentos y mobiliarios que utilizan las cantaoras en su papel de maestras, y que posibilitan un enfoque diferente sobre el ejercicio del ritmo como práctica negra que

actúa como mecanismo de reparación social mediante la acción de canto y danza;

c) Permite que emerja en su forma pura y completa la dinámica del saber etno-cultural a través del canto y la danza como mecanismo de reparación autobiográfico, de enseñanza, que transmiten las cantaoras a la comunidad, en este espacio se reconoce la función social de la mujer cantaora como maestra tradicional y también la enseñanza dancística. Freire plantea alrededor de la importancia del diálogo:

Con la palabra, el hombre se hace hombre. Al decir su palabra, el hombre asume conscientemente su esencial condición humana. [...] Todo fue resumido por una simple mujer del pueblo en un círculo de cultura, delante de una situación presentada en un cuadro: “me gusta discutir sobre esto porque vivo así. Mientras vivo no veo. Ahora sí, observo cómo vivo”. (Freire, 2005, p. 10)

Ahora bien, así como las cantaoras dicen su palabra mediante la práctica del canto, estos diálogos también se propician a través de las diferentes disciplinas artísticas con niños y jóvenes. En esta dirección ha sido muy importante el conocimiento de la teoría de la Educación Popular y la metodología del teatro del oprimido de los cuales se han tomado aspectos metodológicos para el trabajo práctico.

## **Anexo 2 Entrevista al maestro Orlando Cajamarca director del Grupo de Teatro Esquina Latina.**

**Pregunta: ¿Cuál es su postura frente al método que propone Augusto Boal desde el texto Teatro del Oprimido? ¿Ha tenido en cuenta esta metodología en su trabajo teatral?**

**Orlando:** He tenido la oportunidad de leer y entender su propuesta que gira en torno a la dictadura del proletariado, en todas estas cosas de hecho, su trabajo fundamental es la teoría del oprimido, el oprimido es de clase operarios. Y pensamos que sí, que hay un nivel importante, pero creo que eso ya está un poquito

rebasado. Entonces nosotros respetamos las tesis de Boal, que muchas no son de él, él lo que hizo fue sistematizar práctica que está más hacia el Sociodrama más que al teatro como arte. Porque yo creo que a él no le interesaba tanto el arte teatral, a él le interesaba la característica socio-dramática del teatro. Entonces en ese sentido nos apartamos un poco de Boal. A Boal le interesa es lo Socio-dramático. A nosotros nos interesa el teatro en su función social. Ante todo, el teatro. Como un arte, como una forma de expresión, que tiene una dirección hacia lo social y hacia político fundamental, pero que no se deja ahogar simplemente por lo social. La teatralidad de Boal quiere ser prácticamente correcta, y resulta que el teatro no puede ser política de lo correcto. En el teatro se puede plantear un problema y no dar solución. En el teatro de Boal de alguna manera la solución está explícita. Entonces por eso es que tiende a ser tan panfletaria las tesis de Boal.

Nosotros más que Boal somos de la técnica del autor Bertolt Brecht. Nos interesan las tesis de Brecht. Tesis que también recoge a Augusto Boal.

**Pregunta: ¿Boal afirma que el teatro es necesariamente político que opina usted de esta afirmación y como lo aplica en sus obras teatrales?**

**Orlando:** Si claro depende, el objetivo es político, entendiendo lo político en un sentido amplio de qué busca el bienestar social. La voz del pueblo que hable en función de la sociedad, en ese sentido si es político. Lo que pasa es que Boal lo quiere llevar a una visión proselitista. A una política proselitista. Boal quiere hacer que las personas, antes que ser artistas sean militantes. Y yo creo que el teatro es un arte y uno debe militar en el teatro, para que su ideología militante en una visión del mundo distinta, es decir, uno esperaría que todo el que hace arte, necesariamente debería tener una concepción política correcta y no es así. Generalmente si es así, pero digamos Borges, y algunos autores, escritores y hasta pintores que han sido buenos artistas, pero han tenido posturas de la derecha en algún momento. Por ejemplo, José Luis Borges no porque en algún momento haya tenido que abrazarse con Pinochet, uno tenga que decir que es artista, o lo que hizo no es arte. En Boal

si usted no es políticamente correcto, desde el punto de vista político no es artista. Y no. Lo que pasa es que, generalmente uno cree que una visión de la vida, que una visión del mundo que devenga de un artista, que entienda las contradicciones del mundo y de la gente, necesariamente, tiene que ponerse necesariamente del lado de los que padecen las leyes y no de los que las hacen. Pero hay casos de los que se ponen del lado de los que las hacen, y políticamente son incorrectos, pero pueden ser buenos artistas, pueden ser un buen pintor, quien dice que no, un buen narrador, los hay. Ha habido poetas que son de derecha y uno espera que el artista que reflexiona tome postura frente a la vida.

**Entrevistador:** No necesariamente tiene que tener una postura política, no tiene que ser de derecha o izquierda en sí.

**Orlando:** Si, uno espera que el artista que reflexiona sobre la vida del mundo, necesariamente defienda la naturaleza, el medio ambiente, libertad sexual, la equidad de género. Casi que todo tendería a eso, eso no es lo que lo hace buen artista. Usted puede ser un muy buen marido, muy bueno en equidad de género, puede ser sensible ante el dolor humano, puede echarles agua a las matas, puede no matar a los pájaros, pero ser pésimo poeta o ser pésimo músico. Uno creería que sí existiera una práctica consecuente, que si la gente es de una manera, y no.

**Pregunta: ¿Cómo han vivido el proceso de trabajo de lo Popular, han tenido apoyo o reconocimiento a su labor?**

**Orlando:** Eso es un proceso que se va dando, porque definitivamente, tanto llega el agua al cántaro que se rebota. Es un proceso. Uno en esto no busca que lo reconozcan, lo que pasa es que ya es tanta la insistencia y la persistencia que las cosas terminan, como se dice, la verdad flota. Entonces los procesos culturales, la persistencia en una actividad que termina flotando y entonces termina viéndose. Entonces cuando se ve, pues si uno está en el momento apropiado para que le tomen la foto, bien. Pero de tanto aparecer en algún momento le toman la foto. Digamos nosotros hemos tenido reconocimiento en el trabajo nuestro, en el trabajo

comunitario. Pero hay gente de la ciudad que en menos tiempo han tenido fulgurante, invitaciones y premios y cosas así, pues porque estaban en el momento. En el trabajo popular y comunitario, eso termina siendo una ventaja, los reconocimientos llegan por la persistencia. Entonces lo que nosotros hemos hecho, 35 años haciendo trabajo social y comunitario.

**Entrevistador:** Además de contar con un semillero de personas, que ya son artistas, que trabajan con ustedes en los procesos y que son los que se encargan de replicar este trabajo.

**Orlando:** Si, sí. Si todos los días pasa el mismo pájaro por la ventana uno lo tiene que ver. Ese me parece que es el reconocimiento más significativo y que se ve que hay un trabajo serio.

**Entrevistador:** maestro yo lo escuche iniciando año. Donde usted hace una denuncia frente a la indiferencia que existe desde el estado, frente a los aportes que se deben dar a los artistas, a los que hacen teatro. Ese proceso como término de ir?, cómo vamos en este momento con el apoyo hacia los artistas, a los que se dedican al acto teatral, ¿a hacer este tipo de procesos en las comunidades?

**Orlando:** eso nunca ha tenido una ayuda persistente, porque no hay política pública que diga que debe dar un recurso determinado, sino que está, al vaivén de los funcionarios de turno y la gestión y la lagarteria que cada grupo pueda hacer. Eso sigue difícil, difícil por los presupuestos, ahora más, ahora con el cuento del Coronavirus, ya la cultura está muy afectada, sobre todo el teatro que tiene como función aglutinar a la gente. Entonces los recursos siempre serán difíciles donde no haya políticas culturales claras y precisas. En estos momentos todo el sector teatral está viviendo una crisis económica. Todo es sector. Los que hacen teatro formal,

experimentales. Los que hacemos teatro en las comunidades, que hacen teatro formal también estamos llevados.

**Entrevistador:** Bueno maestro, yo tengo una última pregunta que ya es como la parte del hacer del teatro frente a los personajes.

**Augusto Boal dice que el personaje debe darle la oportunidad al espectador para que asuma ese rol y se vuelva actor en el acto. ¿Cómo ve usted esa relación del personaje y el espectador?**

**Orlando:** Vuelvo y te repito Boal no pretende el arte teatral, Boal pretende es el adoctrinamiento.

Entonces es ahí, es importante adoctrinar al público y volver al público, enamorar para la causa, está bien. A nosotros no nos interesa eso realmente, a nosotros nos interesa armar rebaño, a nosotros nos interesa un espectador que sea digamos, beligerante. Un espectador que lo conmueva y que lo obligue a repensar las cosas. Pero nosotros no pretendemos darles fórmulas y adoctrinar al espectador. Es que lo de Boal es un método de utilización del teatro con fines didácticos y de agitación política y eso está bien.

Eso está bien, yo no estoy diciendo que no, incluso cuando es el momento ni lo descartó y llegará el momento en donde la cosa se tiene que dar, y no tenemos en un proceso de confrontación directa., en un estado de revolución de confrontación, pues lógico que el teatro no puede ponerse a estar haciendo performativas; es decir, para decidir la existencia de tú ser o no ser se debe dar cuenta del mundo real. Uno llega a estas reflexiones filosóficas. Se supone que en estos momentos la teatralidad tendría que tomar partido para aumentar el caudal de la causa, seguramente que sí.

Ahí el teatro de Boal sería muy importante. Entonces por esa razón, cuando tú dices que el actor entrega al espectador y el espectador se vuelve personaje. Eso hace parte del método de Boal. Porque Boal lo que pretende es mostrar una situación.

Por eso una obra de Boal por ejemplo dice hace un tema de la liberación femenina. Entonces pone una familia, una pareja en un momento de violencia intrafamiliar. ¿Entonces lo que le interesa es que la gente reflexione sobre la violencia intrafamiliar y empiece a entrar y sacar al espectador para que el espectador reemplace, usted que haría? Y vuelve y entra y vuelve y sale y va armando la historia, y vuelve y entra y vuelve y sale.

Y va generando como una vivencia. Entonces ya no se trata de representar, no se trata de presentar. Se trata de sentar, estar, de sentir. Entonces es una paradoja porque el teatro contemporáneo está buscando eso, pero no para eso, no para un fin político. Boal en ese sentido se adelanta a la época, pero de otra manera, porque a él finalmente no le interesa la representación, ni la presentación. A él lo único que le interesa es que el público vaya, ni de alguna manera a vivir una situación. Y que esté ahí sintiendo, sentado, en la sentación, en la situación. Entonces lo saca para que al final, se vaya para su casa con elementos cuestionados y adoctrinados de alguna manera ya. Entonces yo por ejemplo pienso más, a mí me interesa que el espectador vaya, ante todo a disfrutar algo. Que ha sido una especie de seña. Que ha sido preparada para él, para que la disfrute, para que se la coma, para que sienta los sabores. Lo digiera y lo eliminara. A Boal no le interesa saber eso, simplemente que la gente vaya y participe de cómo se hace la comida. Es otra cosa.

Realmente como te puedes dar cuenta, tengo muchas discrepancias con Boal.

### **Anexo 3 Entrevista al Maestro Roberto Lozano del Teatro la Odisea**

**Entrevistador:** ¿En su trabajo teatral ha tenido en cuenta la metodología del teatro del oprimido, en algún momento han utilizado esa herramienta?

**Roberto:** Nosotros en la parte del teatro del oprimido, hemos referenciado lo que es el teatro en comunidad como tal, y con el teatro en comunidad nosotros lo que agotamos es brindarle la posibilidad a las personas que conozcan más del teatro. que ellos puedan tener un canal de comunicación, como lo es en el área de las artes escénicas. Nosotros lo hacemos en este campo, mediante un proyecto que se llama *Teatro en comunidad al cien por ciento*. lo que hacemos en teatro en comunidad al cien por ciento, es que nosotros vamos a sectores vulnerables, sectores que no tienen la posibilidad de ir a una sala de teatro, por carácter económico. No contamos con un subsidio permanente para los grupos de teatro para desarrollar el trabajo. tienen que cobrar por sus presentaciones estaría hablando de las salas de teatro que trabajan en Cali y Bogotá. entonces hay personas, niños, jóvenes, adultos y adultos mayores que no tienen el recurso económico para poder pagar una obra de 25.000 o de 30.000 pesos que puede costar la boleta. entonces nosotros lo que hacemos es que, usamos el espacio. nosotros muchas veces primero hacemos una presentación de una obra de teatro con un tema que tenga que ver con una problemática social que se esté y que la obra esté en repertorio y adicional hacemos un taller en donde los jóvenes pueden participar de unos ejes temáticos. En ese orden de ideas nosotros desarrollamos una parte lúdica con estudiantes, porque trabajamos en las instituciones. Esto permite que se tabulen de una forma diferente desde sus problemáticas. una vez tuvimos la oportunidad de trabajar con habitantes de calle, con samaritanos de la calle, en la parte artística no tienen arte y



conocimiento de ello. Nosotros realizamos un trabajo de sensibilización del trabajo teatral. Se hicieron partícipes de las obras.

**Entrevistador:** ¿Ustedes qué piensan de la postura de Boal frente a la afirmación de que el teatro es necesariamente político?

**Roberto:** Yo estoy de acuerdo con la percepción del maestro, pero es muy importante separar lo político *de lo politiquero*. Si porque lamentablemente hay grupos de teatro que trabajan más desde una ideología, a veces no es un teatro, que no está comprometido con la realidad. Hay un maestro de teatro de Venezuela al que le propusieron hablar del socialismo del siglo XXI pero él no aceptó, porque estaba poniendo en riesgo su libertad como artista, le cortaron toda la financiación. A los dos años el maestro falleció. El estrés, el hecho de no poder hacer teatro exclusivamente, no tener ninguna clase de apoyo. Pero aquí también vemos casos. En Colombia también vemos casos. Casos en los que grupos de teatro que van por el lado de la izquierda, y dejan de apoyarlos también, porque saben que es un teatro de denuncia. Entonces no los apoyan como si apoyaran otro tipo de espectáculos. Ahí tenemos el ejemplo del teatro iberoamericano de Bogotá, ya ves que es un teatro de espectáculos que festival donde se pueden mostrar las obras con una realidad social. Nosotros por lo menos como teatro la Odisea hemos participado en festivales de teatro, que tienen que ver con lo popular y la realidad social. Por lo menos nosotros hemos participado unas 11 veces en el *Festival de Teatro Popular* de Palmira, un ejemplo. Ellos tienen un festival que es de teatro de realidad social. Hemos participado en el *festival popular de Medellín*. Hemos participado en el festival popular vivo callejero de Cali. En estos momentos hacemos la representación legal de esa corporación. Tenemos un norte que tiene que ver con

las realidades sociales. Entonces ahí vamos conectados con Augusto Boal y Paulo Freire.

**¿Cómo el teatro de la Odisea aborda la relación actor-espectador del teatro del oprimido?**

Nosotros tenemos una obra familiar en donde los actores interactúan con el público, manejan la sensibilización hacia el cuidado del medio ambiente. Y otro montaje teatral en donde los actores interactúan con el público para que ellos escojan un personaje o propongan otros que no estén en la historia.

#### **Anexo 4 Entrevista al maestro Nilson Moreno de teatro la Culebra**

***Pregunta:* ¿Cómo el grupo teatro la Culebra ha desarrollado su proceso teatral en términos de lo popular desde Paulo Freire y desde Augusto Boal con el Teatro del Oprimido?**

***Nilson:*** Pienso que lo primero que hay que hacer, es entender un poco, o contar un poco cómo entendemos eso de lo político y de lo social. Entendemos lo social como ese punto común, esa búsqueda del ser humano para estar con otros y con otras. A construir con otros y otras y en ese sentido se construye conocimiento, pensamientos, afectos.

Se construyen relaciones que van desde lo más pequeño hasta lo más grande, a lo que le llamamos sociedades. De alguna manera son esa suma de relaciones entre unos y otros, de producción de conocimientos, de producción de maneras de hacer la vida, de manera de querernos. De alguna manera lo social recoge todas esas relaciones humanas que van construyendo humanidad. En ese sentido lo social es algo que se está moviendo permanentemente. Que cada quien está construyendo con otros y otras respecto a su época en su contexto.

A las condiciones que la vida le pone en su momento actual. Recogiendo un poco entendemos lo social como eso que hemos construido entre todos y todas y por ende es de todas y todos. En ese marco las relaciones que se dan a veces de abuso del poder, a veces injusticias etc., y todo lo que conocemos de nuestro contexto, tiene que ver con lo que todos y todas hemos construido, o sea que aquí no se trata de solamente de señalar culpa de ABC si no de alguna manera de los que hemos permitido y de los que han actuado en contra de este principio natural la construcción de un bien común.

Entonces en este sentido de lo social desde el proceso artístico que hemos desarrollado, además de trabajar unas temáticas que son propias, de un grupo social excluido, digamos estamos hablando de la población afrocolombiana. De

tratar de llevar unos mensajes en dirección a la reivindicación de unos derechos, a la reivindicación de una cultura, a la inclusión y participación de unas manifestaciones que han sido excluidas de todo este proceso de construcción social. Históricamente además de un mensaje de la producción artística, también hemos realizado un trabajo directamente en las comunidades de formación. A partir de las temáticas que manejamos, a partir del arte, pero también a partir de la reflexión respecto a mi postura, respecto a mi situación actual y respecto a mis proyecciones de vida.

Por otro lado, hemos intentado una manera distinta de hacer que está muy amarrada a la manera como los pueblos negros cuentan. que si bien nos distanciamos un poco de los paradigmas del teatro tradicional pues que se han ido construyendo desde los paradigmas mismos de Europa. De alguna manera jugamos con ese tema de la teatralidad.

De pronto a nivel técnico. Habrán muchas cosas que no conversan con la manera de hacer teatro, que se ha ido construyendo. Pero si nos ampara todo el tema de la teatralidad como una búsqueda de construir unos lenguajes propios de una cultura, que ha tenido que expresarse por unos canales, que no siempre son los propios. En este sentido creemos que estamos aportando a lo que es de todos y todas. Con unos lenguajes propios de una cultura a la que pertenecemos y que de alguna manera van a enriquecer toda esa experiencia social que estamos construyendo.

***Pregunta: ¿Ustedes qué piensan de la postura de Boal frente a la afirmación de que el teatro es necesariamente político?***

El concepto de lo político de la manera más simple como lo entendemos, tiene que ver con esa manera de organizarnos. Con esa forma concebimos como debe funcionar una sociedad, un Estado, pero también el hecho de lo político se da en escala menor en las comunidades. cómo se organiza una comunidad. Cómo se organiza un equipo de vecinos, ahí hay un ejercicio de lo político también. Entonces no lo vemos como un concepto unificante, o sea que una nación procede de una

manera específica, sino que también lo político es muy variado y suma muchas formas de relacionarse al interior de una sociedad. Un ejemplo es que si bien Colombia, es legalmente una democracia. Uno puede ver grupos sociales que se organizan de una forma. Ya sea desde el autoritarismo, ya sea desde un asunto mucho más colectivo de resolver los problemas y de construir conocimiento y de construir vida y cultura.

Ya sea desde la mezcla de muchas cosas, ya sea desde el asunto más Anárquico, etc. De alguna manera conviven muchas formas de manejar el ejercicio de lo político. Las comunidades negras tienen también su manera y generalmente tiende mucho al tema de lo colectivo a la idea de construir de hacer juntos, de manejar el ejercicio del poder juntos. De tomar decisiones en asambleas en reuniones, en fiestas, de jugar de otra manera a construir las reglas del poder. Esto contrasta en gran medida, con la manera como se ejerce el poder en nuestro estado. Que si bien nos llamamos democracia sabemos pues que son pocos los elementos de la democracia que realmente funcionan.

El juego de lo político que realmente hemos realizado, también consiste en hacerle juego a esas otras maneras de relacionarse y específicamente a la manera como construyen las comunidades. ¿Por qué si una forma de reconocer allí una particularidad, un derecho a ser como son, y también un derecho a construir el ejercicio de lo político desde la manera como le funciona a una comunidad a un sector? ¿Cómo lo hacemos?

Desde el mismo ejercicio que tenemos en las comunidades, primero como decía antes, porque se relaciona mucho con el tema de lo social. desde las propuestas escénicas que trabajamos, es reivindicando el hecho de que hay unas formas distintas y este caso las formas de relación de los pueblos afroamericanos. Pero también desde el ejercicio con las comunidades, trabajando elementos de lo artístico que le permitan al ser, encontrar esa conexión con su propia forma de ser, que a veces se desdibuja, pues con todo el ejercicio de la manera como nuestro

Estado funciona. Consideramos que el arte es esa posibilidad de construir mundos paralelos.

No solamente imaginarse otros mundos sino, vivirlos y construirlos realmente. Generar por un momento una vivencia que permita ver que paralelamente el ser humano vive otras cosas. No vive necesariamente lo que le dice la televisión que él vive. Ni vive necesariamente lo que las noticias o los rumores propagan, si no, también vive eso que está generando en el escenario. Es entonces que el arte tiene que ver con esa posibilidad de construir mundos paralelos, de reivindicar otras formas de vida que se desconocen. Posibilitar ese ejercicio con las comunidades, con nosotros mismos como actores, constructores del teatro.

Posibilitar esos asuntos, es también una apuesta social, es también una apuesta política. Entonces resumiendo la puesta que hemos hecho, tiene que ver con construir otras relaciones paralelas y nos referimos a paralelas en el sentido de que, si bien se están viviendo no van en la línea de los discursos que se construyen oficialmente. Y aparte de la construcción de esas realidades es potenciar en el pensamiento de nosotros de nosotras y de la gente que nos encontramos, potenciar esos elementos del pensamiento, que pueden permitir, que, imaginándonos mundos distintos, construyendo mundos distintos, que también estos mundos tengan un nivel de aceptación, un nivel de participación y construcción de nuestras relaciones. De una forma que impacte, pues digamos todo el desarrollo social y toda nuestra vivencia del país.

Pienso que eso es lo que podría contar, respecto a la segunda pregunta creo que la he ido abordando en el transcurso de este planteamiento, recogiendo un poco entonces, creo que necesariamente el teatro es político. Incluso cuando uno no tiene la intención de hacerlo en esta dimensión porque todo hecho que ponga a consideración otra manera que reflexione frente a cómo nos estamos relacionando. Que ponga en juego asuntos de poder, de la convivencia, de la cotidianidad, humano incluso está haciendo un ejercicio de lo político, porque lo está poniendo

ante otros. No lo está dejando como un hecho cotidiano que paso, sino que lo está elevando a la consideración con todos los que tienen contacto con esta manifestación escénica.

Entonces necesariamente lo político se construye desde allí, tiene que ver con la apuesta que tenga el actor, la actriz el colectivo que está asumiendo esta representación, este viaje de construir y creo que una cosa que se me quedaba fundamental es el hecho de la posibilidad del arte de llegar desde la construcción de afectos, pero también en esa construcción de lo mágico, de lo que está más allá de lo que está a nuestro alcance. Sigamos por herramientas científicas pero que podemos construir desde esa posibilidad de la intuición humana. Qué a veces nos muestran caminos que no hemos explorado porque somos muy racionales. Entonces desde la posibilidad de construir desde la magia y desde esa manera de expresarnos que va más allá de la lógica racional.

***Pregunta:* ¿El Teatro de la Culebra ha recibido reconocimientos por su proceso artístico y popular?**

No, reconocimientos de ese tipo no. Tampoco está dentro de las cosas que buscamos. La sociedad ha estado construida en esa lógica, pero intentamos apartarnos incluso de eso.

El reconocimiento es un asunto de lo cotidiano, y desde este tipo de procesos se construyen el mismo acto, desde el mismo encuentro con las personas.

***Entrevistador:* ¿Tienen alguna obra de teatro que dé cuenta de su trabajo metodológico frente a lo político y lo popular?**

Respecto a si tenemos alguna obra relacionada con lo que manifesté anteriormente consideró que los trabajos que realizamos parten de allí. Tenemos obras como: Cuentos Pacíficos, Qué pasó con el muerto, el baile de San Antonio, Al mar. Todas

ellas parten de los valores de una cultura, apoyados también en la vivencia familiar, en la historia familiar y en los aspectos culturales de nuestra familia.

**¿Qué piensa usted de la propuesta de la Liberación del oprimido desde el concepto de actor y espectador?**

Para mí el campo el teatro no es el campo el concepto. Si bien hay valores y ahí pensamientos que inspiran no significa que un concepto se pueda poner en escena. El simple hecho de dar voz a los que no tienen voz, ya es un ejercicio que pone en discusión el tema del orden político. Creo que cada quien encuentra un camino. Él encontró ese y para él es válido, en ese sentido ese camino es válido.

Me parece muy tenaz la capacidad de ponerlo a consideración, pero uno tiene libertad de elección. Y ese tema del adoctrinamiento va a estar presente siempre porque cada postura es distinta y si no la pone en común de alguna manera está diciendo miren como yo pienso. A veces uno disfraza la pretensión de influir en otros y otras diciendo que cada quien escoja y piense como quiera, pero de todas maneras usted ya puso un pensamiento a consideración.

En general bien, veo una gran mejoría, es un documento organizado y bien argumentado, hago correcciones sobre todo en lo concerniente a redacción, en cuanto a estructura, considero que la discusión entre Freire y Boal debe ir antes del análisis de las agrupaciones, de igual manera, la conceptualización de “Comodín” debe ir en su respectivo lugar, no en las entrevistas de los grupos.