



UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS
PRIMER CLAUSTRO UNIVERSITARIO DE COLOMBIA

**EL TEATRO COMUNITARIO COMO POSIBILITADOR DE RESISTENCIA
SOCIAL**

Autor: Maria Fernanda Ríos Soto

Tutora: Diana Carolina Varón



**Universidad Santo Tomás
Facultad de Sociología**

2021



Agradecimientos:

Al arte y los artistas, que han construido la realidad posible
y hermosa, al amor, los amigos y la familia, que con su
incondicionalidad aguantaron el camino,
y al hogar, la escena y la universidad por iluminar los sueños.

1.	Introducción.....	4
2.	Planteamiento del Problema.....	5
3.	Antecedentes Bibliográficos.....	9
4.	Marco Teórico.....	16
5.	Marco Metodológico.....	25
6.	Capítulo 1: El Proscenio.....	29
-	Kerigma y Teatro del Sur	
-	Fontibón, espacio de resistencia y respuesta política	
-	Un mismo arte en esquinas distintas del mundo	
7.	Capítulo 2: La Tramoya.....	45
-	Guión y forma	
-	Contenido	
-	Intención	
8.	Capítulo 3: El Aforo.....	63
9.	Conclusiones: Rompiendo la Cuarta Pared.....	72
10.	Referencias.....	74

Introducción

Cuando se nombra la palabra teatro se piensa en grandes espacios con telones de terciopelo, taquillas con boletería costosa y actores en camerinos de luces a los que nadie puede acceder. Sin embargo, los movimientos crecientes de arte popular han hecho que este concepto arraigado a nuestras mentes se re-configure y le de nuevas y distintas características a esta palabra, una de estas características es lo comunitario.

El teatro comunitario es un tipo de teatro al que se le define popularmente en pocas palabras como *el teatro de la comunidad para la comunidad*, y aunque es una disciplina que acumula varios años de trabajo en Colombia, también ha sido ignorada desde el ámbito académico, pues hay muy poca literatura acerca de lo que se trata y cómo es visto como fenómeno cultural y sociológico, esta investigación concentra sus esfuerzos en evidenciar desde la academia el trabajo de dos grupos de larga trayectoria en la ciudad, ellos son La Corporación Cultural Teatro del Sur y La Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón, que se escogieron entre 19 grupos de teatro comunitario que trabajan en Bogotá porque aunque presentan bastantes diferencias en cuanto a tiempo de trabajo y territorio, también han sido dos agrupaciones que han perdurado a través del tiempo y las adversidades que sus propias localidades es han presentado.

La importancia de esta propuesta no es sólo aprovechar el fenómeno sociológico que presenta la aparición de estos grupos y cómo es su trabajo para permanecer, sino retribuir también a los mismos grupos un poco de lo ofrecido con su trabajo, pues es lo menos que podría hacer la academia por aquellos que se dan a la tarea de crear desde el arte y la comunidad. Dejar en el papel la huella de aquellos que han vivido tanto tiempo en el silencio.

Aparte de lo anteriormente mencionado, es importante resaltar que estos grupos han creado redes de comunicación que se apoyan entre ellas para la difusión y asistencia a los eventos y actividades que cada uno de ellos crean, redes nacionales e internacionales que se han documentado en libros como “Red Colombiana de Teatro en Comunidad, Una Red Que Teje País Desde La Amistad” (2006) que aunque no es tan reciente, es de los pocos que relata la historia de la creación de la red y su propósito, con cada uno de sus miembros y

fundadores, el lugar donde habitan y trabajan, finalmente es un antecedente importante a tenerse en cuenta.

Esta introducción al proyecto también está escrita a modo de agradecimiento, a los grupos de teatro comunitario por el trabajo que realizan y por permitir que se documente su real importancia y pueda ser evidenciado a nivel académico, donde hace falta que se tomen su espacio también para ser estudiados y registrados como movimiento social nuevo y creciente.

Planteamiento del Problema:

El teatro comunitario ha sido la alternativa usada por muchos grupos artísticos en Colombia para crear redes que no sólo les han facilitado el reconocimiento de su quehacer artístico y político por parte de la comunidad, sino también permite la obtención de recursos para mantenerse vigentes con el paso del tiempo. En la búsqueda por reforzar y mantener estas redes, en 1997, se crea la Red Colombiana de Teatro en Comunidad (RCTC), que pretende “crear espacios de información, diálogo e intercambio permanente entre los grupos de teatro que desarrollan sus propuestas artísticas con y para la comunidad.” (Colectivo Teatral Luz de Luna [CTLL], 2017, p. 1).

A pesar de ser en un principio conformada solamente por ocho grupos de teatro que en su mayoría eran agrupaciones antioqueñas (Corporación Cultural Nuestra Gente, Corporación Nefesh Teatro, Teatro El Ágora, Grupo Teatro Tecoc, etc), la RCTC cobró fuerza a lo largo de los años y en la actualidad está conformada por veintiocho grupos que se encuentran en todo el territorio nacional, principalmente en las ciudades de Bogotá, Medellín y Cali y que, según el Colectivo Teatral Luz de Luna,

ellos “participan activamente de este proceso que concentra sus fuerzas y energías en un trabajo solidario y comprometido que fortalezca el trabajo con el otro, con los hermanos y hermanas de camino que no han tenido reparo en fortalecer y soñar en conjunto”. (CTLL, 2017, p. 1).

Entre estos grupos están la *Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón* y la *Corporación Cultural Teatro del Sur*, desde ahora TEF y TdS respectivamente. Éstas organizaciones son elegidas para esta investigación tomando en cuenta que cada una de ellas tiene distintas características geográficas, temporales y generales en sí, pues al ser una Corporación y una Fundación, se busca que se puedan encontrar diferencias en cuanto a su naturaleza y su labor, pero también se pretende encontrar similitudes en las dinámicas de trabajo de ambas; además, para la investigadora es clave entender cómo ha logrado el TEF desarrollar su trabajo por más de 40 años y que ha sucedido con el grupo los a partir del 2005, año en el que Teatro del Sur comienza a desarrollar el suyo, para comprender de qué manera avanzan, a lo largo de los años y como va cambiando su práctica y desarrollo artístico, buscando comprender las características geográficas que también pueden darle sentido a su trabajo, pues, el TEF trabaja en la localidad de Fontibón y TdS al suroccidente, en Bosa.

Ellos, a pesar de ser dos organizaciones que trabajan en distintas localidades y que el tiempo que llevan en escena también es distinto, ambas le apuestan al teatro comunitario como respuesta a las dinámicas de este país y para realizar cada uno de sus objetivos de trabajo, que, según sus páginas web oficiales, serían:

En el caso de la Corporación Cultural Teatro del Sur, quien lleva quince años haciendo arte para la comunidad:

[...] tiene como eje fundamental su aporte a la construcción y desarrollo de tejido social, tomando como puntos de partida: el teatro, que posibilita la integración de diversos campos artísticos y las áreas pedagógica e investigativa, necesarias para el desarrollo de sujetos sociales capaces de pensarse a sí mismos y a la sociedad a la cual pertenecen. (“Misión”. TdS. s.f.)

La Corporación Cultural Teatro Experimental Fontibón, igual que Teatro del Sur, pertenece a la red Colombiana de Teatro en Comunidad, lleva cerca de treinta años en el trabajo artístico y, según reza su misión, es una

[...] agrupación con proyección distrital, nacional e internacional, dedicada a las propuestas y actividades artísticas y culturales que posibilitan el trabajo en, con y

para las comunidades, con el fin de crear alternativas para la educación ciudadana de niños, niñas y jóvenes, promoviendo el teatro popular como una herramienta de transformación cultural, social, política para creer en un país diferente y mejor para todos y todas. (“Misión”. TEF. s.f.)

Precisamente por esto, muchos de los grupos de apuesta comunitaria ha optado, según se evidencia en su trabajo, por buscar apoyo dentro de sus pares y de las mismas comunidades donde trabajan “para evidenciar que ante la falta de apoyo del Estado, los artistas pueden unirse y hacer que la cultura viva en cada una de las comunidades donde desarrollan sus procesos.” (“Misión”. TEF.s.f.). La mayoría de estas organizaciones, tal es el caso del TEF y TdS, llevan en su propósito y misión el estandarte del tejido social, entendido en esta investigación como “un proceso histórico de configuración de vínculos sociales e institucionales que favorecen la cohesión y la reproducción de la vida social.” (Mendoza, G. s.f.)

Este proceso investigativo pretende visibilizar el caso en específico de estos dos grupos de teatro comunitario, que han resistido y construido sus organizaciones en las periferias de Bogotá, por lo que se supone han desarrollado su trabajo entre la violencia política y social, y las pocas posibilidades de acceso a la gestión artística que azotan sus localidades. Al decir esto, se reafirma que el ámbito geográfico en el que se encuentran ubicados las organizaciones juega un papel crucial en el desarrollo de sus actividades, pues, al ser no sólo localidades periféricas, sino también al ser la localidad con mayor densidad poblacional (Bosa) y una de las más contaminadas de la ciudad (Fontibón) tienen diferentes problemáticas que cambian las dinámicas de vida de los habitantes de ellas y además configuran la respuesta de las organizaciones como TdS y el TEF alrededor de esta cotidianidad problemática.

En este punto es clave aclarar que se busca comprender lo que hacen dos grupos de largo aliento que llevan en sus nombres el apellido de comunitario, que por mucha distancia que haya en sus historias, en sus lugares de trabajo, en sus personajes, en su dramaturgia, etc., coinciden también en muchos puntos, por ejemplo, ambos son muestra de que lo popular y lo comunitario no son sinónimo de poca calidad, son muestra de que a veces, como

dice el argot popular, *con las uñas* se construyen realidades dignas de mostrar y ser vistas, ambas organizaciones son muestra del aguante característico, aunque no debería pasar, de un país que lleva resistiendo un par de siglos la barbarie de su historia, acompañando procesos como los que desarrolla el teatro comunitario, característico por ser arte hecho desde, por y para la gente del común y que, como dice César “Coco” Badillo:

[...] el teatro comunitario tiene un sentido político muy grande que es el de tener la posibilidad de tejer red entre las personas, de hacer un teatro de vecinos, de manera que puedan sentir como pertenencia por su lugar, por su espacio, por todas las relaciones sociales que generalmente rompe la sociedad. (Colectivo LUPA, 2020)

También, se pretende analizar el papel del arte dentro de la comunidad mencionada, buscando su función e importancia para los personajes que allí habitan y las realidades que camina, en pro de entender la manera en la que ambas organizaciones (TdS y el TEF) hacen frente a los retos económicos y sociales que el desarrollo comunitario les implica, dando, por supuesto, un fundamento teórico que, responda al análisis documental pertinente.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, hay que decir también que ambas organizaciones construyen y transforman su tejido social imprimiendo posturas políticas en sus puestas en escena y en sus relaciones con el público, respondiendo, precisamente, desde la pedagogía y el arte al aparente abandono estatal que sufren las organizaciones artísticas de este país, donde su quehacer no suele permitirles (al menos no a todos) posibilidades económicas para una vida digna.

Ante todo lo expuesto a lo largo de este documento y lo planteado por ambos grupos de teatro y las experiencias que se pueden recoger buscando que se dice sobre ellas queda el interrogante de ¿Cuáles son las prácticas artísticas en las organizaciones *Corporación Cultural Teatro del Sur* y *Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón* que enuncian la agencia política a través de los procesos de creación y consumo entre 2005 y 2020? sobre todo porque es importante entender por qué quedarse en las localidades donde los grupos tuvieron inicio cuando es mucho más sencillo acercarse a las agrupaciones donde los recursos suelen ser más fáciles de conseguir y la permanencia en la misma es mucho más reducida.

Objetivos y Pregunta

Pregunta:

¿Cuáles son las prácticas artísticas de las organizaciones Corporación Cultural Teatro del Sur (TDS) y Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón (TEF) a través de los procesos de creación y consumo entre 2005 y 2013?

Objetivo general:

Analizar las prácticas artísticas de las organizaciones *Corporación Cultural Teatro del Sur (TDS)* y *Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón (TEF)* a través de los procesos de creación y consumo entre 2005 y 2013.

Objetivos Específicos

1. Establecer el contexto de la formación, gestión y trabajo de las dos organizaciones, TDS en Bosa y el TEF en Fontibón.
2. Analizar los procesos de creación de cada uno de los grupos desde el 2005 al 2013.
3. Interpretar las prácticas de consumo por parte del público dentro de las organizaciones.

Antecedentes.

En esta sección se resumirán algunos de los textos que han trabajado la misma temática que busca esta investigación, entre ellos tendremos aquellos que hablan del teatro comunitario en y su resistencia a través del tiempo, también apelando a sus actividades para mantenerse a flote. Lo interesante surgido de la revisión bibliográfica para esta parte del texto es que la mayoría de textos encontrados acerca del tema están desarrollados en

Argentina, que parece ser uno de los países con mayor trayectoria en construcción de organizaciones que trabajan bajo el estandarte del teatro comunitario. En adición a esto, también se evidencia un claro origen de este tipo de teatro en Latinoamérica, que responde a las dinámicas post-dictatoriales (en el caso de Argentina y Chile, por ejemplo), ahora bien, lo interesante es preguntarse qué dinámicas despiertan la necesidad de comenzar un grupo de teatro comunitario en un país que se supone ha tenido la democracia más duradera de Latinoamérica.

Aunque parezca contradicción a lo que se dijo en el párrafo anterior, el primer texto que se encontró fue una investigación hecha a partir del uso de una dinámica de “teatro comunitario”, se pone en comillas ya que es interesante ver cómo el texto aborda este término no como el nombre que se le da a un grupo teatral por la naturaleza de sus prácticas, sino por dinámicas adaptadas a una investigación en el que su enfoque principal fue el empoderamiento de mujeres a través de actividades escénicas. Un vacío encontrado en este texto, llamado “Community Theatre as a Means of Empowerment in Social Work: A Case Study of Women's Community Theatre” (Boehm A, Boehm E. 2003) es que no aborda las prácticas en particular de un grupo de teatro, sino que aborda una experiencia de trabajo teatral con una comunidad. Sin embargo, aporta a esta investigación el cómo se entiende para individuos de la comunidad científica, que no pertenecen necesariamente a grupos de teatro comunitario, las prácticas que se definen como propias de este tipo de agrupaciones artísticas.

También, al leer más de cerca los resultados de ésta investigación, podemos obtener el impacto en el público y los participantes de este tipo de teatro, de hecho, se afirma que las mujeres participantes en el proyecto de teatro comunitario definitivamente se sintieron empoderadas sobretodo en los ámbitos de autoestima, conciencia crítica, expresión de la voz interna y empoderamiento colectivo. (Boehm A, Boehm E. 2003)

El siguiente texto a analizar es “Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento” de este texto se rescata la cronología en el tiempo que realiza acerca del surgimiento del teatro comunitario en 1983 en Buenos Aires y la relación que este mismo hace entre la coyuntura de cada periodo

histórico y la evolución del arte en cada una de esas épocas. La época en la que se quiere hacer énfasis es la de la dictadura (1976-1983), mientras Videla estuvo en el poder en Argentina, los grupos artísticos fueron marcados como objetivo militar, y respondieron de manera distinta a la situación; unos optaron por el exilio y otros siguieron trabajando de manera clandestina arriesgándose a sufrir represión o censura por parte del gobierno. (Fernández, C. 2013) Tal fue el caso de Augusto Boal (2013), escapado de una dictadura en Brasil, trabajando en Argentina estalló otra dictadura y se quedó allí trabajando en su *Teatro de lo Invisible*. A pesar del énfasis estético del texto, el enfoque histórico deja como precedente que en la época post-dictadura y de crisis que le sobrevino a Argentina impulsó la creación de nuevos movimientos artísticos que buscaban la intervención crítica en las comunidades que, se podría suponer, no sólo le apuntaba a la reconstrucción y reivindicación del arte, sino a una cultura de la memoria para no olvidar lo que sucedió en época de dictadura.

Respondiendo a esa misma lógica de evolución y surgimiento del arte comunitario, Camila Mercado (2017) realiza un análisis de las características de los grupos de teatro comunitario, entre ellas habla acerca de los eventos que las organizaciones planean y su convocatoria, es interesante como detalla las actividades realizadas por los grupos y las lógicas que estos manejan, cabe aclarar que este texto también está aplicado en Argentina. Acerca de esto, la autora afirma:

Las actuaciones que realizan los grupos de teatro comunitario constituyen eventos festivos en los que se busca obtener una amplia convocatoria barrial. La presentación de las obras se da en el marco de eventos que exceden al espectáculo en sí mismo; constituyen contextos que generan un espacio de socialización entre quienes participan como público, así como entre estos y los vecinos-actores. (Mercado, C. 2017. p. 121)

Para la investigadora del presente documento, el artículo de Mercado es uno de los más completos en comparación con el objetivo de la investigación, pues no sólo caracteriza de manera estética el quehacer teatral de estos grupos, sino que describe y comenta las

actividades que realiza un grupo en específico, por lo que se acerca a lo que se pretende con esta investigación.

También es importante ver cómo Mercado abordó el trabajo en la comunidad con el grupo de teatro, pues puede tomarse también como ejemplo de abordaje del trabajo con los grupos, por eso mismo se considera importante poner la siguiente cita:

Este análisis tiene como insumo el trabajo de campo realizado durante los años 2012 y 2013 con el Grupo de Teatro Comunitario Matemurga de Villa Crespo en la Ciudad de Buenos Aires. Se trató de un estudio cualitativo con enfoque etnográfico fundado tanto en la observación participante de distintas instancias de trabajo y de sociabilidad de este grupo, como también en la realización de nueve entrevistas semiestructuradas, entendiendo esta herramienta como una de las técnicas más apropiadas para acceder al universo de significaciones de los actores (Mercado, C. 2017. p. 121)

De aquí es clave observar las técnicas e instrumentos de recolección de información, pues al ser el texto más cercano a lo que se pretende con esta investigación, el abordaje metodológico es algo que requiere una revisión para tomar como ejemplo.

El siguiente texto es “Teatro Comunitario Argentino: teatro habilitador y re-habilitador del ser social.” Este realiza un análisis de las prácticas del teatro comunitario buscando hallar a qué responden y cómo responden a ello. Para esto, los investigadores indagan acerca de las temáticas que usan para sus presentaciones los distintos grupos de Teatro Comunitario y las caracterizan.

Un aporte importante que se toma de la revisión documental de este texto es la relación de los teatros comunitarios con la financiación gubernamental, es importante ver cómo se conectan los procesos de ambos, las organizaciones y el gobierno, ya que, al contrario de lo que se podría pensar, sus dinámicas y lógicas no difieren del todo.

En este texto, se usa una cita de la Red Nacional de Teatro Comunitario de Argentina, en la que se define el papel gubernamental de la siguiente manera:

El teatro comunitario es autoconvocado y autogestivo, genera sus propios recursos y apoyos, pero mantiene su libertad e independencia. Esto no implica que no deba ser incentivado y apoyado por el estado, sino que no puede ser estatal. Desde su hacer y organización, gestiona apoyos estatales y/o privados, pero sin perder nunca su autonomía. (Bidegain, M. 2011. p.83)

Esto parece ser importante, pues podría dar respuestas acerca de las estrategias de financiación que resuelven las organizaciones comunitarias cuando el recurso no sale del bolsillo de aquellos que lideran la organización. Aunque esto es un caso Argentino, es posible que sea aplicable a Colombia igual.

Siguiendo por la línea de los enlaces gobierno-organización, a continuación un texto acerca de la incidencia política que pueden llegar a tener los grupos de teatro comunitario en los territorios a los que pertenecen. Este texto analiza el caso en particular de un grupo de teatro que impulsó el nacimiento de un colectivo de gran peso político dentro de la región. (Fernández, C. 2017)

Aunque este texto es rico en investigación en el lugar, pues está basado en un proyecto de tesis acerca del mismo tema, para los objetivos de esta investigación, profundiza mucho en las prácticas políticas de la organización y deja de lado un poco las prácticas artísticas que lo ayudan a mantener a flote, sin embargo, el ámbito político también es importante mencionarlo, pues el actuar de los grupos de teatro no es carente de pensamiento crítico, es más, este tipo de teatro está cargado de reflexión política.

A modo de nutrición en el ámbito social-vecinal, se escoge el siguiente texto de origen brasilero. “Narrativas de la Memoria: Historias personales en la praxis del teatro comunitario” (Borba, J.s.f.) con el objetivo de contextualizar las prácticas del teatro comunitario en la construcción de una memoria post-conflicto. También se tomó en cuenta este texto porque los teóricos que aparecen en él, podrían enriquecer el marco teórico de esta

investigación, pues incluir a Néstor García Canclini (2013) y a Paulo Freire (1968), dos exponentes que el mismo autor del texto aquí citado considera pioneros teóricos que dieron paso a lo que se convirtió en el teatro comunitario, puede ayudar a comprender las teorías de los dos y cómo rondaron estas para la relación con este tipo de arte.

Como complemento de esto último, también en búsqueda de teóricos manera de abarcar sus teorías, se toma el texto “Teatro Popular y la Reconstrucción De Espacios de Participación a Través de Ciudadanías Críticas”. Este texto, que además está publicado desde la Universidad Santo Tomás por lo tanto es algo más cercano, recoge textos y teorías de Augusto Boal (Inventor del teatro del oprimido, 2005), Paulo Freire (Precursor de las pedagogías para deprimidos, 1975), Antonio Gramsci (acerca de la hegemonía, 1985), Nussbaum (Hablando sobre la necesidad de las humanidades en la democracia, 2010) y finalmente Pavlosky (como acercamiento al teatro latinoamericano, 2007)

Uno de los textos que también pretende una lectura juiciosa que apoya la investigación es el libro “Poética, Resistencia y Misterio: Teatro Experimental Fontibón 1979-2019” de Raúl Cortés, que se basa en una obra montada por el grupo para explicar su trayectoria y trabajo con la comunidad. Es muy interesante observar el impacto internacional del libro y las obras del TEF, pues el grupo ha tenido una trayectoria bastante amplia (41 años) que es incluso más antiguo que los teatros comunitarios Argentinos. Este libro da una luz importante acerca de lo que fue y es el trabajo del TEF, y de su proceso de resistencia a través de la obra *El Canto de las Moscas*, de aquí tomamos lo siguiente:

Al estar enfocada en la obra *El canto de las moscas*, esta investigación también da cuenta de una de las obras colombianas que hacen referencia a la historia del país, y que por lo mismo ha sido invitada a diferentes festivales nacionales e internacionales, contando con un vasto reconocimiento por su contenido poético y de memoria social en medio de los procesos de paz. (Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón [FCTEF]. 2019)

Con el texto se busca tener una primera impresión para ahondar en el trabajo del TEF, la influencia de Augusto Boal en el trabajo que realizan con la comunidad y las actividades que los han llevado a resistir durante cuarenta años.

Ahora bien, para un acercamiento más enfocado al contexto colombiano, tenemos el texto recopilatorio de memorias del IX Encuentro Distrital de Teatro Comunitario ([EDTC] 2015). Aquí no sólo se caracterizan los grupos pertenecientes al sector del Teatro Comunitario, pues de estos se resalta su larga trayectoria artística y su convicción por mantener la red entre las organizaciones viva, sino que también se pretende compilar las memorias de uno de los eventos más importantes para esta comunidad de artistas. Esto agrega a la investigación una idea de las prácticas artísticas para las que se reúnen los grupos de teatro, es decir que no sólo se maneja la lógica de las prácticas individuales de cada grupo para resistir territorial y financieramente, sino que de la misma manera, los grupos de teatro organizan eventos donde muchos de ellos participan.

Para una mejor contextualización, se cita aquí una parte de la presentación del documento acerca del encuentro (EDTC, 2015), que da una luz acerca de los objetivos de los grupos de teatro comunitario con la realización de este tipo de actividades.

Realizan un encuentro itinerante que permite el intercambio de saberes y productos artísticos de los grupos de teatro comunitario en cada localidad, así como la formación de públicos y la formación especializada para los artistas teatrales. Hoy es posible hablar de un sector organizado que se esfuerza por cualificarse permanentemente y que genera espacios para la divulgación de sus obras en los espacios locales y distritales. (EDTC, 2015. p. 11)

La falencia más fuerte de este texto es que no es de por sí una investigación, aún así aporta elementos interesantes de carácter descriptivo que funcionan para evaluar las prácticas comunitarias y de trabajo en red que sean realizadas por estos grupos artísticos.

Finalmente, entre los antecedentes que se consideran cruciales para la investigación, se encontró un reportaje periodístico que relata la historia desde los inicios de

la Corporación Cultural Teatro del Sur, en la que se relata de manera audio-visual y escrita, recurriendo a entrevistas a los participantes del grupo, su historia y cómo es en la actualidad. A pesar de que el reportaje es bastante completo con respecto a las entrevistas, carece de componente teórico, pues es un texto mayoritariamente narrativo. Aún así, la naturaleza de las entrevistas y el ser de los pocos documentos escritos acerca de este grupo de teatro, lo convierte en una luz para la investigación, pues arroja datos históricos importantes que no se hubiesen podido documentar de otra manera distinta a una entrevista. Así concluye este capítulo de antecedentes, esperando dar cuenta de la importancia de la investigación basada en las distintas investigaciones realizadas en otros y distintos países.

Marco Teórico

Aquí se encontrarán las teorías y teóricos bajo los cuales se analizarán algunos de los postulados de esta investigación. En esta sección del documento, también se hará una revisión bibliográfica de los conceptos claves para comprender el contenido total del texto; estos se relacionan linealmente con los objetivos, teniendo así teóricos que fundamentan los objetivos desde sus conceptos clave, por ejemplo a Boal (2013), acerca de la creación y análisis de la estética según la práctica del teatro de la mano de Duvignaud (1981) quien introducirá la definición de teatro desde la sociología; a Ranciere (2006 y 2007), como exponente y fundamento de la agencia política como término adicional para entender algunas de las prácticas teatrales; a Bourdieu (1988) y Canclini (2013) desde el consumo del arte y las obras; y finalmente a Fals Borda (1989) con un pilar importante para el desarrollo del presente texto y es la Investigación Acción Participativa, que ofrece, desde la perspectiva personal, un amplio espectro que merece ser documentado y nombrado en el texto.

Para empezar tenemos a Jean Duvignaud, con el ensayo titulado *Sociología del Teatro: Ensayo Sobre las Sombras Colectivas* (1981) es tomado como teórico importante al ser él mismo quien realiza el análisis que se contrapone a las teorías marxistas donde según Duvignaud se ve el teatro como un reflejo de la vida social (como se cita en Grande, M. 2004, p. 32). El punto más importante a tratar y que aporta de lleno a esta investigación es que el teatro empieza a ser visto como

“revulsivo social” donde se presenta una discusión entre el individuo que transgrede las normas comunes y la conciencia colectiva (Duvignaud, 1981. citado en Grande, 2004, p.32), este término de discusión será retomado más adelante en este texto por Jacques Ranciere (2006 y 2007). Del mismo modo, es este texto el que abre la pauta para la pertinencia de la investigación actual, pues al afirmar que:

«lo que es eterno en el arte del teatro no es el contenido, sino la forma del conflicto cuya permanencia testimonia la vitalidad de la revolución continua que transforma a los grupos y a los individuos»: el arte como contrahegemonía después de Marx. (Duvignaud, 1981. citado en Grande, 2004, p.32)

Abre la intención del arte cambiante a través del tiempo y las sociedades, siendo importante analizar las corrientes artísticas como el teatro comunitario, que es tan propio de la sociedad colombiana teniendo en cuenta la trayectoria histórica de sus principales representantes y el contenido de sus obras. Por esto mismo es importante mantener durante el desarrollo de la investigación, las conclusiones a las que llega Duvignaud (1981) y cómo éstas se complementan con las demás teorías aquí expuestas.

Nutriendo lo anterior, tenemos a Augusto Boal (2013), quien da una mirada más cercana sobre el teatro y es quien sistematiza elementos del teatro enmarcados en una metodología: el teatro del oprimido, del cual obtiene técnicas para la interpretación, unas de las cuales son el teatro de lo invisible y el teatro foro, por ejemplo. En esta investigación se hará énfasis en el teatro del oprimido y su técnica teatro foro, pues también son teorías y técnicas en las que se apoya el teatro comunitario para crear sus principios. Boal instaura los nombres y definiciones de las formas de teatro desde la práctica, es así como, por ejemplo, el teatro foro nace de integrar al espectador al diálogo en la obra (el “espectador”), característica que adopta el teatro comunitario al permitir que sea el público quien intervenga para darle un final o solución a lo planteado en la obra.

La intención principal del análisis desde este autor es revisar los elementos prácticos y estéticos que son usados por los grupos de teatro, para definir algunas características de su trabajo de manera teórica. Así mismo, se busca encontrar el elemento pedagógico en las

representaciones que cada grupo tiene, pues Boal presenta una alta influencia pedagógica por parte de su contemporáneo Freire (1968), de quien obtiene la idea del Teatro del Oprimido, retomando un poco la pedagogía del oprimido (Freire, P. 1968) que el teórico de la docencia escribía para esa época de dictaduras latinoamericanas. Esta última técnica de teatro tiene como estandarte la superación y solución de las injusticias, pues busca “presentar el proceso de reflexión sobre las implicaciones sociales que influyen o determinan la realidad representada, y las posibles estrategias de actuación para su transformación.” (Santos, B. 2015. p. 207).

Boal es el teórico que se tendrá en cuenta a la hora de evaluar las obras de teatro en sí, pues al ser el precursor de la estética comunitaria en lo teatral, se toma como eje importante para la revisión y evaluación de las características de las obras de cada agrupación, tomando en cuenta lo dicho en el planteamiento acerca de la naturaleza comunitaria del trabajo de cada una de las organizaciones. Dicho esto, será Augusto Boal quien marque las categorías con las que se analizarán las obras en cuanto al aspecto estético y crítico.

Tomando esto en cuenta, es desde Boal (2013) que se analizarán los conceptos como Arte Comunitario, que, según los registros, surge en los 80 en latinoamérica como respuesta a toda la dinámica dictatorial de la que iba saliendo este territorio (Santos, B. 2015.) (Pellettieri, O. 2005) Aunque no es lo mismo que el teatro popular (en auge en los 60's) comparte muchas de sus características que según Pellettieri (2005) definen también su función en un territorio. Ahora bien, se definirán en este texto algunas de estas características que se aplicarán al caso por tratarse de los dos grupos de teatro comunitario seleccionados.

Empezaremos con las características que define Mercado, C (2017). en su artículo académico, donde caracteriza los grupos de teatro comunitario en Argentina, cada uno en su contexto. Primeramente, el texto apunta a la convicción del teatro comunitario, la cual es permitirle el acceso a un espacio y orientación profesional artística a aquellos que quieran exponer su arte sin importar su estrato socioeconómico, bajo esta lógica el arte no es sólo un privilegio de pocos, sino un derecho del que no se puede privar a nadie. Así mismo, los grupos de teatro trabajan con los habitantes de su territorio, a los cuales llaman “vecinos-

actores” (Mercado, C. 2017) que no necesariamente tienen que contar con formación actoral profesional, pues lo esencial para los grupos es el intercambio cultural que implica la participación de distintas personas.

En este mismo texto, se encuentran también las dinámicas territoriales que definen a un grupo de teatro comunitario, entre ellas está el hecho de llevar en su nombre alguna referencia al lugar de origen o al barrio al que pertenecen. En el caso del texto, podemos ver algunos ejemplos explícitos de esta afirmación: *Grupo de Teatro Catalinas Sur* y *Circuito Cultural Barracas*; acerca de esta investigación, los grupos escogidos también cumplen dicha característica *Teatro del Sur* y *Teatro Experimental Fontibón*. Para un mejor entendimiento de lo anterior, aquí la cita que evidencia la caracterización hecha en el artículo nombrado:

Si bien pueden ser convocados para presentarse en distintos lugares y eventos, no son grupos ambulantes. Por el contrario, tienen una radicación territorial clara, y su práctica está atravesada por el espacio al cual pertenecen. Esto se puede observar en los nombres de los grupos, que siempre hacen referencia a su lugar de origen. (Mercado, C. 2017. p. 118)

Ahora, Pellettieri (2005) en su libro busca darle un significado concreto al conjunto de palabras *teatro comunitario* buscando características muy específicas en autores que anteriormente lo llamaron *arte popular*, entre estas características se destaca la siguiente “Se interconectan por medio del ‘boca a boca’ y de redes colectivas o invitaciones recíprocas a festivales que se realizan principalmente en plazas y parques de los diversos pueblos o ciudades.” (Pellettieri, O. 2005). Esto es interesante debido a que gracias a una invitación a un evento por parte de la Corporación Cultural Nuestra Gente fue que se terminó creando la Red Colombiana de Teatro en Comunidad.

Ahora bien, buscando ampliar un significado político, visto desde el arte claramente, se busca definir la agencia política, que aportará a la investigación no sólo desde el ámbito estético de las obras a analizar, sino desde el trasfondo de las mismas desde dónde se pueda

evidenciar un claro mensaje que, Ranciere (2006) definiría como un “desacuerdo”, entre lo criticado por la obra y los críticos (actores y dramaturgos).

Desde un ámbito sociológico, la agencia política puede ser entendida como la capacidad que surge de la interacción humana en el ámbito político, pues según Arendt, el lugar común donde las acciones sólo pueden transcurrir a partir del espacio entre los seres humanos es el lugar de la política, que a su vez está marcado por la noción de agencia. (Castillo, M. 2012).

Complementando lo anterior, se toma como referencia la definición de política de Jacques Ranciere (2005), pues en ello está soportada la intención de buscar una agencia política en lo que hace y realiza el teatro comunitario en las poblaciones donde habita. Como primera premisa, tenemos que para Ranciere, la política parte de un desacuerdo (Etchegaray, 2014) del cual se busca llegar a un diálogo donde se pueda encontrar la solución al mismo, pues inherente a la política, según Ranciere, se encuentra la igualdad. En búsqueda de esta misma y de la resolución de los desacuerdos es que se empieza a hablar de una intención política del discurso, mejor explicada de la siguiente forma:

Cuando hay una parte en la sociedad que no es reconocida como parte y actúa y habla para demandar reconocimiento, entonces, se instaura la política. Ésta, en consecuencia, surge siempre como una especie de fractura en el orden social establecido. Dada una división de las partes que ya está instaurada, reconocida e incluso consensuada, la política siempre viene a romper con esta estructura dada, a poner de manifiesto una fractura y a plantear una reestructuración. (Etchegaray, 2014. pág. 28)

Lo anterior nos lleva a extrapolar esta definición de política hacia el arte, para buscar de mejor manera una categoría de análisis no sólo estético sino crítico acerca de las obras de teatro y demás prácticas que se lleven a cabo por las organizaciones objeto de estudio en esta investigación. Ahora bien, al ser desacuerdo la política, o más bien, la realización de la política en cierto punto, como dicho anteriormente, genera discusión, pero no es una discusión equitativa, pues el desacuerdo no está meramente en un malentendido entre seres

iguales, sino tiene que ver también con quienes tienen el derecho y además son escuchados y quienes no. Con esto apuntamos a las maneras de presentar el discurso por parte de quienes no son escuchados, según Ranciere, en el momento en el que el desacuerdo genera un intento de discusión para acordar derechos más equitativos, se genera política, mientras no se reconozca que hay “una parte sin parte” (Etchegaray, 2014. pág. 36) o más bien, mientras no se reconozca que hay alguien sin derechos y que alce la voz para hacer notar que necesita igualdad, no habrá política.

De acuerdo con lo anterior, es importante enfatizar el papel de la agencia política en la investigación. Pues siendo uno de los conceptos clave para entender las prácticas llevadas a cabo por las agrupaciones, es quién buscará explicar, de la mano con la estética, la naturaleza de las creaciones que realiza cada organización de las dos anteriormente mencionadas.

Ahora bien, cuando se habla de la articulación del arte y la política, tenemos la siguiente perspectiva que Ranciere nos ofrece acerca de la misma

Así, el arte tiene que ver con la política en tanto practica una distribución nueva del espacio material y simbólico. Esta idea de que el arte puede reconfigurar lo sensible, es denominada por Rancière (2005) como *política de la estética*. (Capasso, V. 2018. párr. 25)

La configuración de lo simbólico implica también una definición clara de lo que es la política y el arte, pues esto cambia de manera cultural y además hay toda una investigación y teorías alrededor de lo que es o no arte, y de lo que es o no política. Ésto, explicado más ampliamente también por Ranciere, será profundizado en la sección del marco metodológico, pues formará parte importante para la construcción de las herramientas de recolección de información.

Para continuar y finalizar con los apartados nombrados al principio, los siguientes teóricos a analizar son Pierre Bourdieu (1998) y Néstor García Canclini (2013) con la sociología del arte y la cultura, se inicia con estos dos teóricos porque precisamente Canclini

realiza un análisis de Bourdieu que ofrece una mirada un poco más reciente de lo que significa el arte y la cultura desde la sociología, además de centrarse en aquellos textos no traducidos de Pierre Bourdieu. Como premisa inicial de este último teórico, tenemos que: “El acceso a obras culturales es privilegio de clases cultivadas” (Bourdieu y Darbel. s.f. p. 69), esta premisa sale de analizar la asistencia a los museos, de donde obtiene que según van creciendo y se van educando, las personas empiezan a asistir a los museos. Lo anterior nos permitirá reconocer cuáles de estos comportamientos son aplicables al público con el que trabaja Teatro del Sur y El Teatro Experimental Fontibón. Aunque no es el único aporte teórico que dejan estos dos autores.

Otro ámbito a analizar de la postura y teoría de Bourdieu revivida por Canclini es su relación con el marxismo, pues según el texto de la Sociología de la Cultura por Pierre Bourdieu, una de las más grandes disertaciones entre estos dos teóricos importantes (Marx y Bourdieu) es que el primero en su teoría sobre el capital, se enfoca sobre todo en la producción, mientras que el otro, sin desestimar la importancia de la producción, enfoca su teoría en el consumo, viendo en este el aspecto simbólico en el que los bienes se transmutan en signos. (N.G. Canclini. 1990) En adición a esto, el concepto de valor del trabajo en cuanto a la obra de arte es otra teoría que se presenta en el texto, pues se explica que su valor no radica en el cálculo de su costo de producción, sino en su interacción con el espectador dentro del “monopolio de consagración”, que tiene que ver directamente con la variación del valor de una obra según lo que produzca en el espectador (Bourdieu, P. 1977. p. 57). Esta teoría apoya la manera de analizar el trabajo de ambos grupos de teatro, guiando la investigación, sobretodo con respecto a la permanencia, por los caminos indicados de acuerdo a la producción de obras y su recibimiento y financiación ya sea por parte de los espectadores o por parte de las instituciones con las que trabajan.

El tercer punto que aporta Bourdieu a la investigación, tiene que ver con lo económico y dónde radica el poder simbólico que le aporta a la diferenciación social, de acuerdo a esto, Canclini afirma acerca de Bourdieu: En la reproducción definió la formación social como "un sistema de relaciones de fuerza y de sentido entre los grupos y las clases" (N.G. Canclini. 1990). Esto es importante porque explica un poco el reconocimiento que se le ha dado al teatro comunitario en la sociedad bogotana, tan sólo con revisar la ubicación

de las salas de teatro reconocidas en la ciudad, salas como *Teatro Jorge Eliécer Gaitán* en el centro de Bogotá; el *Teatro Mayor Julio Mario Santodomingo* en el norte de la ciudad; *El Teatro Colón* también en el centro; *El Teatro Nacional de Colombia* con su sede principal en las Castellana, norte de la ciudad; etc. Allí vemos que la industria teatral se enfoca en ciertos nichos en la ciudad, sobre todo ubicados en el centro y norte, mientras que las localidades que se ubican en las fronteras de la ciudad, que son menos universitarias y se concentra menos el trabajo, la movida cultural obtiene menos reconocimiento. Como aporte de la teoría de Canclini y Bourdieu a este texto, se agrega la siguiente cita:

Significa que para conocerlas [las clases sociales] no es suficiente establecer cómo participan en las relaciones de producción; también constituyen el modo de ser de una clase o una fracción de clase el barrio en que viven sus miembros, la escuela a la que envían a sus hijos, los lugares a los que van de vacaciones, lo que comen y la manera en que lo comen, si prefieren a Bruegel o a Renoir, el Clave bien temperado o el Danubio Azul. Estas prácticas culturales son más que rasgos complementarios o consecuencias secundarias de su ubicación en el proceso productivo; componen un conjunto de "características auxiliares que, a modo de exigencias tácitas, pueden funcionar como principios de selección o de exclusión reales sin ser jamás formalmente enunciadas. (N.G. Canclini. 1990)

Esto último fue crucial para la metodología de esta investigación, pues es importante ver como las que llama Canclini "relaciones de producción" (1990) se ven tan enmarcadas en el consumo que se quiere analizar de las obras y otras actividades artísticas que realizan las organizaciones (TEF y TdS). Esto será tomado en cuenta para analizar al público consumidor e incluso clasificarlo para conocer las dinámicas de producción y consumo de las obras de teatro.

De la mano con esto, y para finalizar la idea teórica de estos dos autores, también se tomaron las definiciones e ideas de Bourdieu acerca de el gusto, que nos abre la ventana al concepto de *habitus* (Bourdieu, P. 1988), este concepto se abre espacio en esta investigación al considerarse importante la medición y entendimiento del consumo de las obras de teatro y el contenido para compartir con el público que tienen ambas organizaciones. Pues, al

considerarse el *habitus* como la predisposición a los gustos dependiendo de la clase social, se concibe importante incluirlo como material para entender la población a la que se busca llegar con las prácticas artísticas de cada agrupación teatral (Bourdieu, P. 1988). A partir de esto, es en el *habitus* en donde podemos encontrar una especie de enclavamiento para las prácticas de los grupos a investigar, pues es así también cómo encontraremos la caracterización del público. De la mano con esto, y como aporte a la definición de construcción de público, tenemos a Flavio Desgranges (2003) que realiza un análisis de la *Pedagogía del Espectador*, en la que hace un par de afirmaciones acerca de la poca afluencia de personas, que ayudan a entender cómo es la interacción del público con el teatro específicamente, cabe aclarar que Desgranges se refiere al teatro comercial de sala que se realiza en Brasil, no al comunitario. En el texto dice lo siguiente:

La solución para la ausencia de público en las salas no se resume en facilitar su acceso; consiste también en hacer que los productores culturales perciban la importancia del espectador en el evento. No solo como alguien que sostiene financieramente o cubre de aplausos los espectáculos, sino como el otro imprescindible en un diálogo.

Esto es importante porque el diálogo del que habla el texto al final es resaltado en el teatro comunitario, pues la comunicación con el público, con la comunidad es lo que le da su apellido *comunitario*.

Con esto dicho, más los aportes de Bourdieu (1988) y Boal (2013) mayoritariamente, lo que queda es combinar las definiciones y teorías aquí dichas para categorizar y definir los puntos de partida para el análisis documental y de las entrevistas que se realicen, pues es importante mostrar las características del discurso de TdS y el TEF en pro de responder a los objetivos de esta investigación.

Ya uniendo todo lo anteriormente dicho, y como eje importante de la investigación, tenemos a Fals Borda (1989) con la IAP como estandarte. Esto es principalmente importante porque ayuda especialmente a definir el ejercicio de investigación realizado por la autora de este texto, permítaseme abandonar la formalidad al escribir en primera persona este extracto:

la IAP es lo que, sociológicamente hablando, se acomoda mejor al ejercicio que he venido realizando desde mi trabajo con los grupos de teatro hace más de 10 años en los que he realizado registro audiovisual, esta experiencia me ha permitido conocer de primera mano la evolución de los miembros de los grupos, ver su ejercicio teatral a través de los años y modificar sus discursos para seguir estando a la vanguardia, es esto precisamente lo que impulsó el inicio de esta investigación. Sumado a esto, la IAP según Fals Borda y Rahman (1989) tiene como eje fundamental la tarea de “es aumentar no sólo el poder de la gente común y corriente y de las clases subordinadas debidamente ilustradas, sino también, su control sobre el proceso de producción de conocimientos así como el almacenamiento y el uso de ellos” (Rahman y Fals Borda, 1989. pág 213-214), lo que claramente lleva a esto mismo comunitario donde es el trabajo en red lo que crea este conocimiento que se caracteriza porque los más expertos son la comunidad y ellos mismos son quienes registran ello ya sea en elementos audiovisuales con sus celulares.

A través de este mismo ejercicio de la IAP, en concordancia con el resto de teóricos es como concluye el marco teórico de esta investigación, buscando, más que todo, encontrar a aquellos que hicieran del proceso uno más enfocado a ese componente comunitario. Con esto, se da paso al marco metodológico que tendrá en cuenta varios puntos tratados anteriormente en el presente texto.

Marco Metodológico

En este apartado se definirá el paradigma, el enfoque y tipo de investigación, también se listarán las herramientas y estrategias para la recolección de información que servirán para el desarrollo pertinente del texto. Básicamente, se define la ruta a seguir para el análisis y recolección de resultados de la investigación.

Esta investigación se enmarca dentro de un enfoque cualitativo, pues es el que permitirá realizar un análisis de los símbolos usados desde el arte para la producción de

obras de teatro dentro de lo definido como teatro comunitario. Para esto hay que tomar en cuenta que

la investigación cualitativa utiliza como datos las representaciones y los discursos obtenidos en condiciones rigurosamente diseñadas para llegar, mediante el análisis y la interpretación de las unidades de sentido (estructuras semánticas) identificadas en ellos, al origen y significación de las analogías (metonimias y metáforas) utilizadas para elaborarlas, lo que hace siguiendo el camino inverso al de su formación, es decir, al del proceso de la simbolización. (Pérez. C, 2002, párr. 4)

Tomando en cuenta lo anterior, esta investigación se enmarcará en el paradigma epistemológico, ya que, considerando lo que implica escoger la metodología IAP, es lo que mejor se ajusta a las tres premisas que según Latorre (2007) son las que debería cumplir una investigación acción participativa:

- a) Requiere una acción como parte integrante del mismo proceso de investigación.
- b) El foco reside en los valores del profesional, más que en las consideraciones metodológicas.
- c) Es una investigación sobre la persona, en el sentido de que los profesionales investigan sus propias acciones. (Latorre 2007 p. 28)

Gracias a la naturaleza del vínculo entre la investigadora y la población objetivo (los grupos de teatro) la metodología IAP es la más conveniente para la investigación, puesto que hay un constante contacto no solamente académico, sino de un trabajo continuo de apoyo que implica una relación de acciones por parte de la investigadora, en pocas palabras, el enfoque epistemológico basado en IAP lo que busca aportar a la investigación es ese ámbito comunitario, que finalmente es el objetivo del texto, es aquí donde no solamente Fals Borda (2008) sino que Freire (1980) expresan claramente lo que este enfoque implica, Borda (2008) afirma que no es necesario para un trabajo importante, el ser suntuoso o caro, ya que este “espíritu científico” se puede dar en circunstancias muy modestas, tal es el caso de la presente investigación, puesto que a pesar de ser un tema tan comúnmente cercano para la investigadora, la academia ofreció la posibilidad de gestar una monografía alrededor de un fenómeno social poco investigado, pero muy importante e interesante. De la misma manera,

Freire (1980) a pesar de tener una idea de la IAP más enfocada a su quehacer pedagógico, tiene mucho que aportar sobre todo cuando afirma que “la respuesta cambia el hombre mismo, cada vez un poco más, y siempre de manera diferente. Por la acción y de hecho, es que el hombre se construye como un hombre” (pág. 37) Donde se implica que a la respuesta de una investigación el sujeto que investiga no es, por llamarlo de alguna manera, inmune a las respuestas, sino que por el contrario, se enriquece de ellas y es partícipe, con las acciones, de este cambio.

El párrafo anterior ayuda a aclarar mucha información importante, puesto que el trabajo realizado con ambas agrupaciones objetivo en este texto, ha estado mediado no solamente de entrevistas o grupos focales, sino de la asistencia a ensayos, conversaciones informales, observación de las obras e incluso participación como espectador o staff en los eventos que realizan. Para la presente investigación era muy importante no dejar de lado todos estos acercamientos que más que enfocarse en la academia, buscan seguir creando redes de comunicación y amistad que permitan que resultados como este texto y muchos más se continúen gestando acerca de este fenómeno tan grande y tan poco conocido como lo es el teatro comunitario.

Es importante también, a entender el objetivo del paradigma escogido en pro de comprender también el objetivo del texto en el lector, pues, según Fuster (2019) “el núcleo en la fenomenología son las experiencias vividas, que conlleva a reflexionar acerca de los actos y a través de las pláticas se les establece un significado, haciendo hincapié que tendrán que ser revelados sin alterar su estructura”. Esto significa para la investigación una oportunidad para que las herramientas de observación y grupos focales trabajen fielmente sobre las experiencias vividas por los sujetos a investigar, igualmente que se buscará con el mismo, responder de manera pertinente a los objetivos planteados.

Con el fin de aportar una investigación más completa, aquí se encuentran listadas las técnicas de recolección:

- Grupo Focal: Este permitirá analizar la interacción de los integrantes de cada uno de los grupos y sus respuestas a los contextos planteados por el investigador.

(Morgan, 1997). De este instrumento se realizó uno para el público común de las obras, es decir, se reunirá a aquellas personas que han sido público en común de ambas organizaciones y conocen su trabajo y se realizará un único grupo focal. Las preguntas para este grupo focal, aunque previamente preparadas, también estarán sujetas a la conversación dada con los participantes del grupo, es decir, estará semiestructurado.

- Entrevistas semiestructuradas: Este instrumento recogerá información directamente preguntando a los participantes. En este caso, al ser semiestructurada, las preguntas pre-planeadas deberán tener la suficiente libertad para poder saltar entre ellas durante la entrevista según las respuestas del entrevistado o agregar preguntas también según lo crea pertinente el investigador. (Folgueiras. P. s.f). De este instrumento se aplicará una entrevista a cada uno de los integrantes de los grupos, es decir que como mínimo se tendrán 6 entrevistas semiestructuradas a los integrantes de cada agrupación incluyendo al director.

- Análisis crítico del discurso: Según Fairclough (1992) no es posible comprender los discursos que se crean en los distintos ámbitos sociales si no se comprende primero el contexto social externo que configura, a su vez, estos discursos. Es desde esta definición que se hará el análisis crítico del discurso de dos obras de teatro por cada agrupación.

En primer lugar, en la matriz de análisis del discurso que podrá ser revisada en los anexos, tenemos la columna **Obra** donde se pondrá el nombre de la obra que está siendo analizada. En la columna **Discurso (Fragmento)** se incluirá el fragmento de discurso o cita de la obra que se está analizando y que se considerará clave para el análisis en la investigación. A su vez, en el espacio de **Categoría**, se incluirá una de las cuatro categorías que se mencionarán más adelante que sea pertinente con respecto al discurso, es decir, el discurso se clasificará en las categorías de análisis de acuerdo a su contenido o a lo que hacen referencia. Por último, la columna **Percepciones** se refiere a los aspectos más bien implícitos o tácitamente contenidos

por el fragmento de discurso que generan, válida la redundancia, una percepción ya sea en el investigador o en los sujetos del grupo focal donde se abordarán las obras.

Complementando lo anterior, las categorías escogidas para el análisis son las siguientes:

Violencia: Se refiere a un fragmento donde se evidencie una escena de agresión ya sea física o verbal.

Política: Esta categoría se evidencia en escenas que presentan una referencia a algún evento político perteneciente a la coyuntura de la época o una crítica directa al gobierno de turno.

Crítica Social: Se refiere a las escenas que critican directamente un comportamiento generalizado o aparentemente generalizado de la cultura y la sociedad de la época.

Reflexión: En esta categoría se incluirán aquellas escenas que representen una enseñanza/reflexión acerca de un problema presentado durante la obra misma.

Cabe resaltar que estas categorías estarán en constante ajuste durante el trabajo de campo y recolección de datos.

Dicho esto, pasamos a la exposición de resultados por capítulos que es muestra del trabajo investigativo realizado.

Capítulo 1. El Proscenio

En este capítulo se establece el contexto territorial, histórico y social de las organizaciones previamente mencionadas, esto, buscando responder al primer objetivo de la investigación. Aquí se encontrará resumida la información de algunas de las entrevistas aplicadas a los miembros de los grupos de teatro y, también, se evidenciará parte del proceso de la revisión documental realizada para la investigación. Como apartados finales, se incluirá el contexto en conjunto que permitirá la comparación y encuentro de paralelos. Precisamente por la naturaleza de contextualización que lleva el capítulo, se titula el proscenio, pues

significa esa parte del teatro (física y arquitectónicamente hablando) que va antes del escenario.

Kerigma y Teatro del Sur.

Como primer punto se caracteriza el territorio en el cuál trabaja la Corporación Cultural Teatro del Sur (Bosa). La localidad séptima de Bogotá, Bosa es el 1,46% del área total de Bogotá (23,94 km²), aunque esto no represente una gran cantidad de territorio, esta localidad es también la más densamente poblada de la ciudad con 302 personas por hectárea según la Oficina Asesora de Prensa y Comunicaciones de la Secretaría Distrital de Planeación SDP (2015).

Esta localidad presenta algunas de las problemáticas resaltadas en la ciudad a escala, por ejemplo, cuenta con más demanda en cupos para la educación que la oferta que existe, presentando un índice negativo en el balance de las dos que representa unos -8.600 cupos, lo que se traduce en desescolarización porque habría al menos unos 8.600 estudiantes sin cupo en los colegios de la localidad. (Veeduría Distrital, 2017). De igual manera, también es una localidad con índices altos de violencia intrafamiliar, ya que representa un 13% de los casos de toda Bogotá y en un 52% de los casos, la violencia se ejerce en contra de una mujer.

Aún así, con lo dicho antes, la localidad también cuenta con una alta presencia artística, pues tan sólo la Red de Grupos Independientes de Teatro Bosa se conforma por más de 12 organizaciones que gestionan uno de los festivales locales de teatro que se realizan en la ciudad, Bosa Vive Teatro. Y es aquí, en esta localidad, más exactamente en la UPZ 85 (Central), que Teatro del Sur escoge su espacio de trabajo.

La Corporación Cultural Teatro del Sur es una agrupación creada en el año 2005 con la misión de aportar a “ la construcción y desarrollo de tejido social, tomando como puntos de partida: el teatro, que posibilita la integración de diversos campos artísticos y las áreas pedagógica e investigativa” (“Misión”. Teatro del Sur, s.f) . Esto se define una vez se conforma el grupo, pues según Milena Rodríguez, actual miembro de Teatro del Sur y actriz del grupo , los fundadores de la organización empezaron a reunirse realmente intentando

mantener el ejercicio teatral después del vacío que dejó “Kerigma” uno de los principales exponentes del teatro comunitario y de calidad en la localidad, y del cual fueron miembros la mayoría de fundadores de Teatro del Sur. (Rodríguez. M, comunicación personal, 2020).

A esto, Milena afirma que Teatro del Sur nace:

como la puesta y la necesidad de devolverle a la comunidad algo que estaba pidiendo. Porque pues Kerigma generó un impacto muy fuerte en la localidad, eso lo sabe todo el mundo y lo saben muchos de los grupos de Bogotá que fueron contemporáneos de Kerigma. (Rodríguez. M, comunicación personal, 2020).

Es importante saber que la Fundación Teatral Kerigma (desde ahora sólo Kerigma) al ser el antecedente más fuerte a la creación de Teatro del Sur, también tenía unos objetivos claros que, a pesar de que son información de difícil acceso dado a su antigüedad y falta de literatura acerca del grupo, se pueden encontrar en el texto “Red Colombiana de Teatro en Comunidad: Una Red que teje país desde la amistad” (2012). Aquí citada se encuentra la misión de Kerigma en la época de la escritura del texto:

Es una institución sin ánimo de lucro que adelanta programas de pedagogía artística y proyectos de intervención social y gestión cultural con vocación comunitaria encaminados a fortalecer los tejidos de la sociedad civil y los mecanismos de participación ciudadana en la consolidación de una auténtica democracia social colombiana. (Red Colombiana de Teatro en Comunidad, 2012).

Desde aquí empezamos a notar algunas de las premisas que permitieron que TdS enfocara en el trabajo comunitario. Las frases “vocación comunitaria” y “tejidos de la sociedad civil” encaminan a hablar de un trabajo dirigido a la comunidad, pues en el mismo libro donde encontramos plasmada esta misión, también se halla una lista de actividades donde las más comunes son talleres y formación pedagógica en distintas áreas artísticas: teatro, danza, música, etc.

En este trabajo se refleja un poco de aquello que llama el actor y miembro de Teatro del Sur Ferney Campos (Comunicación personal, 2020)

Nosotros siempre hemos dicho que el teatro es el teatro ¿sí? Pero nosotros tenemos un apellido que es lo comunitario, es decir que nosotros hacemos una apuesta porque el arte aporte, dé elementos, dé crítica y también recreación a las comunidades, especialmente aquellas que tradicionalmente no tienen acceso a la cultura, por estar lejos, por no tener los recursos para comprar una boleta, o cosas así, no pueden disfrutar de las obras artísticas.

Por lo anterior, se entiende que Kerigma y Teatro del Sur comparten el estandarte de lo comunitario visto no sólo en el componente pedagógico del equipo, sino también en donde el otro que pertenece a la comunidad es espectador, participante y actor dentro de la obra, y para hacer énfasis en esto, se cita aquí a Ferney de nuevo:

A nivel local, nosotros venimos de una historia que es Kerigma, que es un movimiento cultural que ha estado presente desde los ochentas, precisamente quisimos entender cómo la cultura es un bien común, y que es asequible para todas las personas. Que no necesariamente [...] es para profesionales sino que cualquier persona tiene algo artístico dentro, como persona, como ser humano. Hay una dimensión artística en cada ser humano que se puede trabajar. (Campos. F, comunicación personal, 2020).

Ahora bien, cuando el objetivo inicial del grupo era intentar retribuir a la comunidad ese ejercicio artístico y teatral al que venían acostumbrados con Kerigma, se empieza a evidenciar un fenómeno dentro de la comunidad, ya que según la misma Milena.

nos preguntaba la gente que nos conocía donde estuvo ubicado Kerigma que ¿cuándo íbamos a hacer teatro? y que ¿cuándo volvía el teatro? Y eso también nos motivó a decir: *pues hagamos teatro, es lo que nos gusta hacer y es lo que sabemos hacer.*(Rodríguez, M. comunicación personal. 2020)

Lo que a su vez complementa el actor, actual director y miembro de Teatro del Sur, Ricardo Flórez:

lo comunitario, que se necesitaba acá en Bosa, porque en el sector donde trabajaba Kerigma se acaba kerigma y la misma gente del barrio pedía y “*bueno qué pasó con la programación, con lo teatral*” y nosotros ya veníamos con esa necesidad de organizarnos como grupo, entonces ahí ese eje de lo comunitario, de seguir haciendo teatro, ese digamos que ha sido el eje fundamental. (Flórez. R, comunicación personal, 2020).

Esto sin contar que Teatro del Sur no fue el único grupo de teatro que surgió después de la desaparición de Kerigma, sino que grupos aún vigentes tales como D.C Arte y Odeón también surgieron de ese ejercicio de continuar con la tradición.(Flórez, 2020). También es importante notar que dos de los tres los grupos que nacieron a partir del trabajo post Kerigma (DC Arte y Teatro del Sur) ahora no sólo son parte de la Red Colombiana de Teatro en Comunidad, sino que también participan del Festival de Teatro Independiente de Bosa, acción que les ha permitido permanecer en contacto y realizar actividades en conjunto, además de ir conectando aún más redes teniendo en cuenta que cada agrupación se ha ido nutriendo de nuevos miembros a lo largo de los años. (Flórez. R, comunicación personal, 2020) De la misma manera, Ferney da una visión más desglosada de la red de grupos y el papel de Teatro del Sur en su participación:

[...] Eso ha hecho que nosotros como Teatro del Sur trabajemos con algo que se llama el GTI, que es una red de grupos de teatro independiente de Bosa. Entonces eso es un aporte a la cultura también, en la medida en que ayudamos a dinamizar y a coordinar ese movimiento, para visibilizar los diferentes procesos teatrales que hay en la localidad, porque históricamente es una localidad teatralmente activa, muy creativa y productiva. (Campos. F, comunicación personal. 2020)

Tomando en cuenta lo anterior, parte de la respuesta de la comunidad y de los mismos ex miembros de la ahora inexistente Kerigma, responde a un comportamiento independiente, pues incluso desde que empezaron a reunirse los miembros iniciales de TdS, aunque

haciendo uso de espacios públicos como la casa de la cultura de Soacha, siempre respondieron a la lógica de hacer arte por sus propios medios, sin pertenecer a ninguna otra institución ni pública ni privada. A esto, el actual director de la agrupación, afirma que “Se gestiona al grupo con las convocatorias, básicamente es eso, con la venta de funciones y lo que se ahorra de cada convocatoria.” (Flórez. R, comunicación personal, 2020).

Con las convocatorias se refiere a los proyectos escritos que buscan aplicar a alguna de las becas, convocatorias o algún incentivo que les permita promover el arte y a su vez, obtener dinero con ello. Estas convocatorias y ventas de las funciones pueden ser operadas y coordinadas por instituciones públicas, tales como el Instituto Distrital de las Artes (IDARTES); del cual, por ejemplo, la Corporación Cultural Teatro del Sur ganó la coordinación general del festival Alteratro para jóvenes creadores en su versión número VII (2014) (Rodríguez, M. comunicación personal, 2020). Sin embargo, este tipo de convocatorias no fueron las únicas que la corporación ganó, por ejemplo en el año 2008 con el encuentro Arte Sin Lugar, que constaba de un encuentro de artistas para presentarse en lugares no convencionales tales como parques, carpinterías, etc, por eso el eslogan “Arte que busca un lugar, que busca un hogar”; fueron merecedores del reconocimiento en el

programa Agentes de Cambio, por parte del Banco Interamericano de Desarrollo y el canal MTV Latinoamérica (Flórez. R, comunicación personal, 2020).

Figura 1.
Registro
Antiguas .2007).

Este es un
trabajo que realiza la
convocatorias
un recurso de algún
ejecutan las
presupuesto y
convocatoria. Por



Flyer “Arte Sin Lugar”.
Fotográfico. (TdS. Fotos

ejemplo claro del tipo de
organización, ambas
implican la obtención de
tercero y son ellos quienes
actividades según el
objetivo de la
ejemplo, con la

convocatoria de Alteratro, el festival en sí es una creación de IDARTES, lo que ganó TdS fue la coordinación del mismo; por otro lado, con Agentes de Cambio, el encuentro Arte Sin Lugar, el que fue presentado en este programa, es creación y ejecución totalmente del equipo de la corporación. Aún así, ninguna de estas convocatorias muestra o da una imagen del

ejercicio de creación teatral y de las obras, pues estas en específico no implican la creación, circulación o presentación de una obra de parte del grupo.

Para este siguiente punto, se buscó explicar el ejercicio de montaje y creación de las obras seleccionadas para la investigación, pues al no ser mencionadas cuando se pregunta acerca de las convocatorias, surge la duda de cómo se logra este proceso por parte de TdS. Para este punto, Ricardo Flórez, el actual director de la corporación, menciona lo siguiente:

Las obras las hacemos [...] como por conocer a un autor en especial, hay una intención pedagógica también, como por conocer el tipo de teatro por ejemplo. Eso como a grandes rasgos, siempre queremos aprender algo con lo que montamos y todas las obras están diseñadas principalmente para que se puedan presentar en los espacios comunitarios y luego sí como en los técnicos, ya en una sala de teatro específica, pero primero es en los espacios comunitarios. (Flórez. R, comunicación personal, 2021)

Esto ofrece una nueva perspectiva acerca de las obras, pues no son hechas para responder al ingreso de recursos ni a convocatorias escritas, sino que son escogidas con el fin del crecimiento personal y aprendizaje, pero lo más interesante a destacar de la afirmación de Ricardo, es que las obras responden a una lógica parecida a la que mencionaba Milena, buscando retribuir sobretodo y ante todo, a la comunidad, es por eso que las obras siempre cuentan con formato adaptable tanto a salas como a espacios comunitarios o no convencionales (refiriéndose a parques, calles, salones comunales, etc). También, el mismo director de TdS, afirma que esta retribución a la comunidad no solamente se hace desde la adaptación de la obra a distintos espacios, sino que también, para contribuir con la reflexión y el cambio, las obras tratan temáticas de derechos todo el tiempo:

desde cualquier lugar que uno vea el teatro siempre está hablando de derechos, incluso Cuentos (refiriéndose a la obra de teatro “*Cuentos que no son puro cuento*”), que uno dice: Cuentos es una obra para niños, es una obra desde la fantasía, pero, cuenta temas duros alrededor de la relación entre padres e hijos ¿Sí? Y como los padres a veces en su afán de amar y de proteger lo que hacen, es asfixiar; y el hijo en

su afán de crecer y volar lo que hace es lastimar a sus padres, cuando abre las alas lo que hace es tumbarlos para poderse ir. Y uno dice, Cuentos habla de esas cosas, pero es una obra pensada para niños y tiene mucho color y es muy bonita, pero están hablando de los derechos. (Flórez. R, comunicación personal, 2020).



Figura 2. Cuentos que no son puro cuento. Personaje: Choco. Fotografía (“Repertorio”, TdS. s.f.)

Este tema será más profundamente abordado con relación a las obras escogidas en el capítulo 2.

Fontibón, espacio de resistencia y respuesta política

En segundo lugar, el contexto de la Fundación Teatro Experimental Fontibón, empieza mucho tiempo atrás, pues estuvieron fuertemente influenciados por el movimiento teatral universitario de finales de los años 70 e inicios de los 80. Según la historia plasmada en la página web de la fundación, este teatro que realizaban era “un teatro de propuesta política que agudizó durante el gobierno de Julio Cesar Turbay Ayala (1978 – 1982)” (“Una historia en escena”. TEF. s.f) dado a las distintas violaciones a los derechos humanos cometidas en contra de la población en general y también a los artistas que se atrevían a denunciar a través de actos performáticos.

A su vez, en la descripción de la localidad, podemos ver que Fontibón representa casi el doble en extensión con respecto a Bosa, pues con un área de 33,27 km² representa el 2% del área total de Bogotá. Sin embargo, esto no exonera a la localidad de pasar, también, por problemáticas como la contaminación, por ejemplo, que explica cómo dada su ubicación geográfica, la localidad es una de las más ricas en recursos hídricos de la ciudad, pero que se encuentran igualmente afectados por la movida industrial según relata el siguiente extracto:

el paso del río Bogotá y el hecho de que sea zona de conexión con el noroccidente del país, hacen que la calidad ambiental de los habitantes de la localidad no sea la mejor; tres de los ocho territorios ambientales en los que se divide el distrito, se encuentran ubicados en Fontibón lo que la constituye como un área rica en recursos hídricos, aunque su mayoría en alto estado de deterioro ambiental, resultado de la dinámica industrial de la localidad que al 2012 ocupaba un 40% de su suelo, además de otras problemáticas como lo son: la invasión de cierta población vulnerable y de escasos recursos asentada en los alrededores de los ríos Bogotá y Fucha, la construcción de viviendas y urbanizaciones cercanas a los humedales de la localidad, el manejo inadecuado de los residuos tanto sólidos como líquidos y el taponamiento por basuras de los sumideros los cuales aumentan el riesgo de inundaciones en época de invierno. (Marín, D. et al. 2015)

A pesar de las ya mencionadas problemáticas y tomando en cuenta que la localidad es mayoritariamente industrial y que incluso el escuchar de una fundación dedicada al arte y la cultura posicionada en un lugar como estos puede sonar algo contradictorio, el grupo lleva más de cuarenta años de trabajo social y comunitario en la localidad y entre las actividades a destacar que, según la misma historia de la agrupación, consolidaron la creación y unión del grupo, fueron las comparsas teatrales que desde 1995 fueron reuniendo al grupo después de una época de crisis. Esto se puede evidenciar mejor en la siguiente cita, tomada directamente de la página web del TEF:

Desde 1995 desarrollamos la técnica de las comparsas teatrales, proceso que a lo largo de unos años logró la reintegración del grupo; dentro de estos trabajos el uso de la fiesta, el carnaval, la música y la alegría, eran fundamentales, pero siempre llamando la atención y reflexionando sobre la situación social y política de nuestro país. (“Una historia en escena”. TEF. s.f)

Es destacable que en cada uno de los apartados revisados anteriormente acerca de la historia de la Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón, se hace referencia a la situación política que atravesaba el país durante la época y cómo esto afectó la formación y consolidación del grupo.

De esta misma manera, el TEF muestra una lógica parecida a la seguida por TdS a pesar de ser un grupo de bastante más trayectoria. En su página web se muestran, por ejemplo, algunas de las siguientes becas y convocatorias ofertadas por el gobierno nacional que la agrupación ha ganado para la ejecución de eventos artísticos y culturales: Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, Comparsa Cumpleaños de Bogotá, Emergentes, entre otros. Sin embargo, no todas las becas y convocatorias son ofertadas por instituciones gubernamentales, pues gracias a su trayectoria, tienen la oportunidad de trabajar y tener lazos con otras fundaciones que apoyan el crecimiento cultural y artístico.

Sin embargo, al revisar el ejercicio de creación de las obras, incluso en palabras de los mismos actores, la única obra que ha tenido presupuesto invertido gracias a una beca para su creación, ha sido una creación realizada en el 2020, pues en las anteriores producciones el proceso ha sido de carácter más orgánico, donde ellos mismos elaboraban la escenografía y vestuario de los personajes. Tal es el caso de Caín, donde la escenografía compuesta por escaleras hechas de guadua que forman distintas estructuras según transcurre la obra, fueron hechas por Ernesto Ramírez, quien ideó la manera de convertir la guadua que les había sido obsequiada, en escaleras funcionales que permitieran el movimiento del escenario y la transformación de sus estructuras. (Ramírez, Er. comunicación personal 2021)



Figura 3. Caín. Fotografía (“Obras Repertorio”, TEF. s.f.)

Esta manera de crear y realizar las obras de teatro parece marcar una pauta, pues aunque ambos grupos han sido ganadores y representantes de varios festivales y convocatorias nacionales e internacionales, es importante notar que las obras que han sido montadas generalmente no nacen de un ejercicio de convocatoria, beca o premiación, sino son más un ejercicio de enriquecimiento personal y grupal que para el equipo genera un mensaje que poder transmitir a la comunidad. En esto, los integrantes del TEF expresan que, al momento de elegir un montaje para empezar a ensayar, lo que buscan es un evento político actual o un mensaje que sea impactante y acorde con la coyunturalidad del país, para que así como haya marcado a los integrantes (cómo ciudadanos normales) expresado de manera interesante permita la reflexión con el espectador, a quien también le toca el contexto de creación.

Esto es más explícitamente mostrado con *Caín* (2013), explica Yohan que, al momento de montar la obra, el ahora ex-procurador Alejandro Ordóñez estaba en su primer periodo de mandato y ellos como grupo notaban como en su discurso estaba fuertemente marcada su creencia religiosa. Así que ese momento coyuntural, sumado al reciente descubrimiento de *Caín* de José Saramago (2009) por parte de Yohan y Emilio, dieron como resultado el montaje de esta obra:

Yohan: En el caso de *Caín*, estaba de procurador Ordoñez, estaba en su primer periodo porque él estuvo dos períodos como procurador, estaba en su primer periodo

y ya todo ese tema del oscurantismo político a partir de su cargo en la procuraduría ya se sentía con mucha fuerza, incluso una de las normas que ponía era que en todos los contratos debería ponerse el tema de “Dios y Patria”.

Ernesto: Como en el ejército.

Yohan: Como en el ejército, y pues nosotros veíamos como la religión iba volviéndose el azogue con el que estaban convenciendo a la gente de que el comunismo era un coco terrible y que nos iba a comer y que iba a acabar con el país y la guerrilla era la mala, la publicidad en contra de la guerrilla era terrible, las iglesias cristianas hicieron coro de una forma espantosa [...] Entonces eso nos dio para pensar que había que decir algo en contra de la religión, a abrir los ojos de la gente frente a los temas de la religión porque veíamos como el dios que ellos eligieron visto desde el punto de vista de la misma biblia, era un dios terrible, era un dios perverso, era un dios vanidoso, era un dios egocéntrico, incapaz de ser justo por esas mismas tendencias. Y eso era lo que estaba haciendo Ordoñez justamente en ese momento, invocando un dios justo para pervertir la sociedad y de esa manera fue que nos decimos, yo acababa de leer Caín, le había pasado el libro a Emilio y a partir de eso comenzamos a hablar con Emilio y empezamos a montar Caín.

Ernesto: Caín de Saramago. (López, Y. Ramírez, Er. comunicación personal, 2020)



Figura 4. Caín. Personaje: Dios. Fotografía (“Obras Repertorio”, TEF. s.f.)

De igual manera es importante destacar que, así como en la historia escrita que el TEF pone en su página web, más las entrevistas realizadas acerca de las obras y su imaginario al montarlas, se podría entender que es ese trasfondo político el que permite que cada una de las obras se monte incluso cuando el tema de la misma puede llevar a que se critique algo en lo que algún miembro del grupo cree, por ejemplo, al preguntar si las creencias personales de los actores influyen o cambian la manera de representar la obra, Yohan responde:

Es que la discusión de la obra ha sido bastante amplia, y somos digamos esa posibilidad que tenemos los teatreros de poder discutir de poder hacer análisis sobre lo que va a ser es lo que permite tener cierta claridad sobre el discurso que se está manejando y entender que no es una cosa de perversidad, no es una cosa simplemente porque los actores o el director sean ateos que quieren hacer la obra, sino porque es que hay un trasfondo político, social y económico detrás de todo lo que se dice que es más importante que la misma creencia. O sea, se respetan las creencias, usted puede seguir creyendo pero no crea a ciegas. (López. Y, comunicación personal. 2021)

Es claro bajo esta última premisa que, este teatro que busca esta reflexión y a pesar de buscar ser apropósitamente crítico y directo, no es un teatro que busca ofender, es sátira inteligente que respeta a los pensamientos diferentes pero igualmente busca esa reflexión que dice, tal como ellos mismos lo dicen “siga creyendo pero no crea a ciegas”.

Un mismo arte en esquinas distintas del mundo

Después de este contexto general dado de cada una de las agrupaciones, empezaremos a destacar algunas de las similitudes entre ambas que se lograron encontrar una vez se realizó el análisis de las entrevistas. La primera de ellas es la lógica de trabajo de las agrupaciones. La Corporación Cultural Teatro del Sur y La Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón, son dos agrupaciones que tienen, por nombrarlo a grandes rasgos, una razón social distinta que puede distinguir parte de su manera de trabajo y obtención de recursos, por ejemplo, el carácter de fundación del TEF obliga a los miembros a resolver algunos puntos legales a final de cada año, pues les es exigido que, de todas las ganancias obtenidas en el año, deben terminar con las cuentas de la fundación en ceros, pues es la manera de cerciorarse que todo el recurso ha sido invertido en los elementos para mejorar la fundación y que no se quedan retenidos (López, Y. comunicación personal. 2021). Por otro lado, a TdS no se le es exigido este tipo de extractos a final de cada año, sin embargo, la corporación sí cuenta con un representante legal ante la cámara de comercio y precisa de un contador para llevar las finanzas que salen de su trabajo.

Aún así, la similitud que se pretende hacer es revisar cómo para ambas agrupaciones, las convocatorias y demás incentivos a los que aplican no representan necesariamente la creación de una obra circulable, sino más bien son el recurso con el cuál mantienen la agrupación a flote mientras que las obras y montajes se realizan más por el crecimiento personal e intelectual de las actrices y actores. Ambas agrupaciones afirman tener dentro de su repertorio más bien pocas obras que fueran montadas con recurso público, para el TEF está “El Conejo Embustero” y para TdS está “Un Monstruo Muy Real”, ambas obras no fueron escogidas para esta investigación debido a conveniencia investigativa, sin embargo, los grupos están de acuerdo en que el resto de obras que se han montado han comenzado

con recurso netamente propio y gracias a las convocatorias y las ganancias finales de las mismas, han podido ir nutriendo el vestuario, escenografía y demás elementos que las obras van necesitando.

Sumado a esto está el formato estético y logístico de la obra, Yohan López (comunicación personal, 2021), integrante del TEF y Ricardo Flórez (comunicación personal, 2021), director de TdS, coinciden en afirmar que siempre se piensa en el público al momento de estar montando la obra, pero que aunque no se tiene en mente un rango etario (a menos que sea teatro infantil) o una clase social específica, lo que sí se pretende desde un principio es que la obra sea adaptable logísticamente hablando a espacios no convencionales, tales como parques, avenidas, plazas, salones comunales, parqueaderos, etc. a los que pueda acceder aquella población que comúnmente no asiste a los espacios o nichos teatrales en el centro de la ciudad. Sin embargo, también por motivos estéticos, las obras son elementos adaptables a salas y teatros con más elementos técnicos. Por ejemplo:

Para nosotros el público es el público popular, nosotros pensamos en llevarlo a la plaza pública normalmente porque es donde está nuestro público. La calle donde necesitamos hacer reflexionar a la mayor cantidad de gente y pensamos que la calle siempre es el espacio natural que nosotros tenemos. [...] Es donde pensamos que hay que entrar realmente a hacer pensar a la gente, hay que entrar a tocar a la gente desde ese tipo de reflexiones ¿no? (López. Y, comunicación personal, 2021)

Otra similitud interesante encontrada con ambas agrupaciones, es que a pesar de la diferencia de trayectoria que representa más de 25 años, ambas hacen parte de la Red Colombiana de Teatro en Comunidad siendo miembros activos de la misma, este núcleo teatral ahora cuenta con más del doble de agrupaciones que tenía cuando aún existía Kerigma y que tuvo que reorganizarse, ya que en el libro “Una red que teje país desde la amistad”, no se describe una organización tan juiciosa como la que describe Ricardo Flórez cuando explica que ahora está conformada por nodos geográficos, por ejemplo, que en el nodo Antioquia se encuentra la Corporación Cultural Nuestra Gente, el Teatro Tespys, etc;

mientras que el nodo Bogotá lo componen 16 agrupaciones dentro de las que se encuentran el TEF y TdS.

Finalmente, se concluye dando paso a el análisis de las obras como tal, pues al ya saber la intención de cada agrupación, la manera en la que consiguen recursos para mantenerse a flote y presentar las obras, y parte de su intención al circurlarlas y crearlas, se hará el análisis de las mismas para ver cómo concuerda lo dicho en este capítulo con lo mostrado en el trabajo artístico de cada agrupación.

Capítulo 2: La Tramoya

En este capítulo se encuentran compilados y analizados los resultados de varios instrumentos de recolección, entre ellos están las entrevistas realizadas a los miembros del grupo, la revisión documental y el elemento en el cual nos centraremos que es el análisis del discurso. Aquí, se definirán esos elementos que son claves en cada agrupación para el montaje, presentación, creación y demás actividades realizadas por los grupos en su trabajo cotidiano. Tomando esto en cuenta, y siguiendo la línea de las partes de un teatro, este capítulo se denomina tramoya porque es aquel soporte técnico donde se enganchan las luces y donde están ubicadas las salidas de sonido, generalmente en las salas de teatro la tramoya se ubica en la parte superior o techo; en el teatro de calle, la tramoya es el trabajo humano, esto es lo que le da el nombre al capítulo.

Para ello, se presenta aquí una breve descripción de cada una de las obras analizadas que, gracias al ejercicio de revisión documental realizado en las páginas web de los grupos, fueron finalmente escogidas al revisar los espacios temporales, pues el margen escogido en un principio era muy amplio, tomando en cuenta que cada grupo lleva muchos años en escena, sobretodo el TEF, gracias a esto, el margen temporal escogido fue más o menos desde los inicios y fundación de TdS (2005) hasta la obra más o menos más recientemente circulada y creada (En el caso del TEF es Caín y en el caso de TdS es Priv'et Pavlovich). Con respecto al contenido, las obras analizadas son, según sus descripciones encontradas en las páginas web de cada agrupación, obras con contenido crítico a algo o a alguien, además, son de diferentes géneros teatrales (comedia, drama, infantil, etc) lo que permite encontrar

la variedad al momento de analizar la estética de cada una de ellas.. Aquí las obras escogidas de la Fundación Cultural Teatro Experimental (TEF):

Caín (2013): La obra, basada en los relatos bíblicos y textos de autores como José Saramago, Pepe Rodríguez y Mark Twain, plantea situaciones y conflictos donde los elementos de ficción, acción y tensión dramática tienen un carácter profano que rompe la solemnidad. Cain es una farsa, una discusión ética sobre el machismo y las sociedades patriarcales, los cuales han sido causas de discriminación, abuso y violencia, especialmente contra el género femenino. (TEF, “Repertorio” s.f)

La Boda (2006): La Boda es una fiesta ridícula donde los personajes se enfrentan en una batalla campal con una mezcla de machismos, torpeza y obscenidad. Es también el desencuentro de personajes solitarios y amargados que no pueden entregar afecto con sinceridad y honestidad.

Más que una boda pequeño burguesa es una zambra popular donde la violencia se esconde y refuerza en la cultura cotidiana. Los personajes de esta mascarada divertida y trágica, son el retrato de la sociedad que tolera y justifica la violencia como única respuesta a los conflictos. En esta boda los personajes se encuentran no para estrechar sus afectos sino para reforzar sus ignominias. (TEF, “Repertorio” s.f)



Figura 5. Teatro Experimental Fontibón. (8 julio 2015) Fotos. Facebook. <https://www.facebook.com/teatroexperimentalfontibon/photos/1448453178793727>

El Canto de las Moscas (2010): Desarrollo de imágenes poéticas a partir de los versos de María Mercedes Carranza concebidas desde las posibilidades de un elemento sencillo: una tela. Con ella abordamos desde un ángulo sensible y evocador ésta página dolorosa y desafortunada en la vida de nuestro país que todavía no termina de pasar... Unas tras otras, las cruzadas de la barbarie se turnan para humillar, martirizar y ejecutar a sus víctimas. Cubren los campos de despojos y llenan de cadáveres los ríos; solo las moscas zumban en las huertas convertidas en cementerios. “El canto de las moscas” libro de poemas cortos de María Mercedes Carranza condensa la desolación y el dolor de la guerra de exterminio. Nuestra propuesta escénica se inspira en el título, es el resultado de un trabajo de investigación con documentos periodísticos, y literarios sobre el fenómeno de las

desapariciones y las masacres, a través de ella se asoman los espíritus de los desaparecidos y el dolor de sus familias.

Ya desde estas primeras descripciones de las obras encontradas directamente en la página web de la fundación, notamos como incluso en ellas está presente la intención constante de arrojar una crítica acerca de alguna situación común del entorno o la comunidad en el que habitan. Es evidente como se mencionan temas como la religión, las masacres y la violencia como temas centrales criticados o tratados en las obras. Dicho esto, pasamos a las descripciones de las obras de la Corporación Cultural Teatro del Sur.

Papeles del Infierno (2005): Los Papeles del Infierno es el título de una recopilación de cuadros teatrales de Enrique Buenaventura, en los cuales las características de su exquisita y particular dramaturgia brillan con toda su luz, proporcionando una visión muy estilizada de la realidad con personajes cotidianos y dotados de una gran humanidad, reflejando así en escena, todas nuestra miserias pasadas y presentes. “La Maestra”, es el primer cuadro y en este se narra el drama de una maestra de un pequeño pueblo quien sufre en carne propia la barbarie del exceso de poder. “La Autopsia”, exhibe el conflicto que se desarrolla entre un médico forense y su esposa ante la traición de sus más nobles sentimientos filiales. Y finalmente “La Tortura”, expone en escena la tormentosa vida de una pareja, marcada por la angustia, el exceso y el desamor. Estos tres cuadros en conjunto, brindan la imagen de una mujer que constantemente denuncia la injusticia, la muerte y la arbitrariedad en ejercicio del poder. Los textos están escritos desde el realismo mágico cargados de estética y poética. es un tiempo que avanza, se detiene y regresa permitiendo contemplar la esencia de las relaciones humanas, su ambigüedad, sus sueños, sus incapacidades.

Son unas historias pueden encontrarse, quizá, en cualquier parte de nuestros pueblos de América del Sur. La puesta en escena, es el resultado de la conjunción de diversos saberes y experiencias de los integrantes del Teatro del Sur, bajo una visión muy urbana y un análisis del texto para la reflexión, plasmando nuestro sentir frente a acciones tales como el poder y la opresión, las cuales desde la perspectiva de grupo,

permean la cotidianidad, en el trabajo, en la escuela, en la calle y aún más íntimamente en nuestros hogares.

Cuentos Que No Son Puro Cuento (2007): La obra consta de tres cuentos infantiles: El Árbol Sabio, Choco encuentra una mamá, y El Espantapájaros Soñador. En esta propuesta escénica, los actores cuentan recreando el mundo de cada historia con sus cuerpos, voces y emociones, apoyados con utilería, títeres e instrumentos musicales básicos y sencillos. Los actores describen al público, qué le sucedió al Árbol sabio que aconsejó a una pequeña niña, a Choco quien buscaba a su mamá, y a un espantapájaros que en realidad se convirtió en un llamapájaros. En medio del color, la alegría y el juego de los actores, los niños empiezan a conocer estas historias infantiles que llevan en su saber tradicional, enseñanzas claras sobre el amor, la sabiduría, la naturaleza, la fantasía y los sueños. “Cuentos que no son cuento” es un ejercicio teatral infantil que plantea un juego que se desarrolla en dos espacios fantásticos donde títeres resuelven las acciones producto de la imaginación de los personajes centrales (Juanchita, Choco, árbol, etc.) y otro donde actrices y actores dan vida a estos personajes permitiendo una mayor interacción con el público infantil. Los cuentos involucran personajes humanos y animales que establecen relaciones mutuas entre ellos y el público a través de diálogos, canciones y rondas, por tanto los vestuarios y maquillajes propuestos son coloridos, vistosos y caracterizan los rasgos más significativos. El montaje propuesto no requiere de estructuras o elementos escenográficos, característica que lo hace más versátil para su presentación y movilización, en espacios abiertos o cerrados.

Priv’et Pavlovich (2010): Montaje basado en tres obras cortas del dramaturgo ruso Antón Chejov, La Audición, La Institutriz y El Arreglo. “No tengo la impresión de que mis historias sean tristes. En cualquier caso, cuando trabajo estoy siempre de buen humor. Cuanto más alegre es mi vida, más sombríos son los relatos que escribo” (Consejos para escritores). El arreglo Un padre convencido que ha llegado el momento de “terminar con esa adolescencia” de su hijo y convertirlo en hombre, un joven que se rehúsa a que su padre lo inicie en “los misterios del amor” y una mujer que se debate entre el rencor y su necesidad de sobrevivir como prostituta son los

tres protagonistas de esta historia, en el que el amor, el temor y la búsqueda de respuestas en la vida hacen presencia en cada una de sus acciones. La institutriz Una joven y tímida institutriz y su señora entran en una intensa confrontación alrededor de lo que consideran es la inocencia, la honestidad, la justicia, la crueldad y los múltiples sentimientos valorados y burlados en la sociedad. Cada una a su manera intentará convencer a la otra de tener la razón, la pregunta allí es, ¿quién dará la última lección? La audición Esta joven actriz ha recorrido varios kilómetros en medio de un terrible invierno, tiene fiebre, ha esperado nueve meses para esta audición, el momento ha llegado, frente a ella el director, un hombre orgulloso y soberbio que recibirá una lección de esta pequeña honesta, refrescante e irritante jovencita.

A continuación, aprovechando las descripciones de los textos y los resultados de la matriz de análisis del discurso aplicada a las obras, compararemos y recogeremos en primer lugar, las percepciones y aspectos importantes de los guiones de las obras:

Guión y forma:

Tal y como con las descripciones de los textos del TEF, se ve impreso un poco de ese objetivo crítico con las obras, sin embargo, también se logran encontrar bastantes diferencias entre los textos del TEF y de TdS.

A pesar de que ambos tienen obras basadas en textos ya escritos o que son adaptaciones, por ejemplo Priv'et Pávlovich que es la adaptación de varios cuadros de Chéjov o La Boda basada en La Boda de los Pequeños Burgueses de Brecht (1919), es claro que la manera de adaptar las obras es bastante distinta, por ejemplo, si revisamos el texto de Brecht en comparación con la obra que presenta el TEF, son guiones totalmente distintos, lo que no pasa con TdS, quienes toman directamente el texto de Chéjov y sólo cambian cuestiones de forma en algunas partes para que se adapte mejor al contexto colombiano. Esto también arroja luces sobre el trabajo de ambas agrupaciones, pues denota que el TEF tiene bastante más recorrido con obras de dramaturgia propias, porque las tres escogidas para este análisis son adaptaciones de textos ya existentes, y por ejemplo, El Canto de Las Moscas (2010) y Caín (2013) son obras que nacen de textos que ni siquiera habían sido pensados

para teatro, es decir, no son guiones ni textos dramáticos, sino que los mismos actores y miembros de la fundación, adaptaron los textos para crear un guión y por ende una obra. En cambio, para TdS eso solamente ocurre con la obra de Cuentos Que No Son Puro Cuento, ya que es la adaptación de varios cuentos para niños no pensados para teatro, incluyendo un cuento escrito por uno de los miembros del grupo en esa época. Las otras dos obras, Priv'et Pavlóvich y Papeles del Infierno son adaptaciones de textos dramáticos y guiones, el primero es de la autoría de Anton Chéjov, de los cuales tomaron tres cuadros de su autoría, mientras que la segunda es la adaptación de tres de los relatos dramáticos cortos de Enrique Buenaventura, a los cuales, si se revisa el texto original en comparación con los registros de filmográficos que se tienen de la obra, no cambia mucho el guión como tal, más bien, lo que más cambia es la adaptación en escena de la obra. Por ejemplo, para Privet hay cuadros donde un sólo personaje lo interpretan dos o tres actores en escena.

Se puede ahondar un poco en este hecho, pues tomando en cuenta la conformación de las agrupaciones, es interesante ver cómo se resuelve la cuestión de los personajes en escena y quién los interpreta. Teatro del Sur está conformado actualmente por un grupo base de cuatro actores, Ricardo Flórez, Ferney Campos, Gloria Soto y Milena Rodríguez, de los cuales, por ejemplo, repiten papeles en Priv'et Pavlovich y Cuentos. Milena es en cuentos más de 5 personajes distintos, pues es la niña protagonista que hila los tres cuentos (Juancha) y también es los distintos animales que Choco (protagonista segundo cuento) confunde con su mamá.

Esta no es la única similitud que comparten las tres obras aquí analizadas de Teatro del Sur, pues es de notar que tanto Priv'et, Papeles y Cuentos son obras que se dividen en tres cuadros. La primera, Priv'et Pavlóvich se divide en los cuadros "El Arreglo", "La Institutriz" y "La Audición"; por su lado, Papeles del Infierno cuenta con los cuadros "La Maestra", "La Tortura" y "La Autopsia"; finalmente, Cuentos Que No Son Puro Cuento, se conforma de los tres cuadros de "El Árbol Sabio" "Choco encuentra una mamá" y "El Espantapájaros Soñador". Las tres obras fueron dirigidas por Ricardo Flórez, podría ser una característica propia del gusto del director el que las tres obras estén montadas en tres cuadros distintos, pero es una característica a señalar de la estética que compone las obras, además de tomar en cuenta que esta característica no define las obras, a pesar de las

similitudes, las tres obras son bastante distintas en su contenido, pues al realizar el análisis con la matriz, encontramos que en Papeles del Infierno la crítica social y la violencia como categorías de análisis fueron las predominantes, eso quiere decir, que a pesar de que no se hace referencia a ningún hecho actual o de la época que haya sido impactante a nivel político en el país, la obra aún así busca realizar una crítica a esos elementos violentos que están tan arraigados a nuestra cultura. Esto apunta a la siguiente categoría obtenida del análisis de las obras, en contenido:

Contenido

El contenido hace referencia a la temática central tratada en la obra y la que predominó al momento del análisis del discurso de acuerdo a las categorías planteadas para la matriz, iniciamos con la siguiente cita de la obra Papeles del Infierno.

Sargento: ¿Por qué no hablás? No es una cosa mía. Yo no tengo nada que ver, no tengo la culpa. ¿Ves esta lista? Aquí están todos los caciques y gamonales del gobierno anterior. Hay orden de quitarlos de en medio para organizar las elecciones.

La maestra: Y así fue. Lo pusieron contra la tapia de barro, detrás de la casa. El sargento dio la orden y los soldados dispararon. Luego el sargento y los soldados entraron en mi pieza y, uno tras otro, me violaron. Después no volví a comer ni a beber y me fui muriendo poco a poco. (Buenaventura, E. 1990)



Figura 6. Papeles del Infierno - La Maestra. Personajes: La Maestra, El Sargento y Peregrino Pasambú (“Repertorio”, TdS. s.f.)

Con este fragmento podemos evidenciar que aunque no se habla como tal de un hecho político que haga referencia a la actualidad o al contexto específico, lo suficiente para posicionarlo en alguna época de la historia, el mismo fragmento define una práctica que sí se adapta a un contexto violento en el país al que ya se viene acostumbrando la población, solamente hay que recordar la época de la violencia bipartidista o incluso, más recientemente hablando, el genocidio de la UP. Sin buscar señalar a nadie ni a nada en específico, los cuadros de Papeles del Infierno cumplen muy bien la función de criticar la sociedad violenta y corrupta de Colombia. Esto es un muy claro ejemplo de lo que anteriormente en este documento se expuso acerca de Duvignaud (1981), quien afirma que el teatro es un reflejo de la vida social y por lo mismo se vuelve revulsivo al generar discusión, punto que no sólo se ve reflejado en esta obra, pues todas las expuestas aquí comparten esta característica.

Es también importante ver el contraste por ejemplo con Cuentos, que por el contrario, tuvo más escenas clasificadas como reflexión o crítica social, pues, tomando en cuenta que es una obra infantil, está expresamente pensada para que los más pequeños se identifiquen con ella y no es explícita frente a los cuadros que implican violencia, aunque sí los hay, un abuelo gritando a su nieta y persiguiéndola para golpearla es un ejemplo de ello. Aunque

infantil y cómica, la obra en sí es una reflexión para niños y adultos sobre la libertad de imaginar y el acompañamiento de los más pequeños cuando crecen.

Por otro lado, en el análisis de *Priv'et*, se pueden ver críticas de unos comportamientos más relacionados con la violencia ejercida a través del poder, de cómo, por ejemplo, para un hombre con dinero le es fácil regatear a una prostituta sus tarifas, o de cómo a una señora de una familia de la “alta sociedad” humillar y burlar a una empleada le divierte, un ejemplo de ello es esta escena:

Anton: Papá...no pienso que vayamos a encontrar una mujer con valores morales por aquí.

Padre: No estamos buscando una mujer con valores morales. Hay demasiadas mujeres con valores morales por el mundo y es justamente por eso que tantos hombres con valores morales deben acudir a sitios como este...bien, prosigamos con nuestro asunto. (Chéjov,)

Esto es un ejemplo de aquello que se busca criticar con la obra, aunque son cuadros cortos que muchas veces se convierten en situaciones cómicas, reflejan esa sociedad que a pesar de ser la misma se siente más importante que el otro por simples y pequeñas características que le implican un poder sobre los demás, la actitud del padre, la señora y el mismo Chéjov en los tres cuadros denota un poder que los hace superiores pero que al final de cada cuadro deja la reflexión de que este poder se revierte o que aquel poderoso, no lo es siempre. Una vez más, Duvignaud recoge todo lo expuesto acá en el simple hecho de ver el teatro como un reflejo, incluso, al preguntarle a los actores de Teatro del Sur si hacen cambios en la obras de acuerdo al contexto nacional, ellos mismos afirman:

Como artistas creadores del teatro comunitario, siempre estamos muy muy atentos al contexto y ese contexto es el que nos lleva a proponer cambios en nuestras propuestas y en la forma de abordar el teatro, por lo tanto sí, todo el tiempo estamos haciendo cambios de acuerdo al contexto. (Campos, F. comunicación personal. 2021)

Esta afirmación que hace Ferney también se extrapola una vez más a lo que afirma Duvignaud (1981) cuando dice “lo que es eterno en el arte del teatro no es el contenido, sino la forma del conflicto cuya permanencia testimonia la vitalidad de la revolución continua” (citado en Grande, 2004, p.32) lo que nos permite también dar paso al análisis de las obras del TEF, es en ellas donde también encontramos esta sensación revulsiva de la que se acaba de hablar, incluso de una manera más directa.

Ahora bien, acerca de las obras del TEF se puede evidenciar que no funciona de la misma manera, cada una de las obras tiene distintas estructuras e incluso una distinta duración, están ubicadas en épocas espacial y temporalmente distintas. Caín (2013) es una adaptación de varios textos bíblicos y de la obra de José Saramago, Caín (2009). Sin embargo, es una crítica cruda y bastante dicente de la realidad y la actualidad, el análisis de esta obra deja el resultado de muchas escenas catalogadas como crítica social, pero también hay bastantes cuadros que se categorizaron como políticos porque el contenido de sus frases hacían referencia a algún hecho de la actualidad. Un ejemplo es en el cuadro de Caín y Abel, el primero dice “Caín: Señor, he aquí lo poco que quedó de mi cosecha después de dos años de sequías, de incursiones armadas y del TLC, señor.” (TEF, 2013). Aunque no son cuadros reflexivos extensos, es claro que la obra hace referencia a temas de la actualidad de una manera algo cómica, buscando generar en el espectador una cercanía con el actor y la situación, es interesante ver cómo esta cercanía que se logra termina dando pie a una reflexión a través de la misma lógica cómica de la obra.

Cuestión que también se ve reflejada en La Boda (2006) que es una obra que apunta a criticar más a esa violencia tan internalizada en las familias de nuestro país, por eso es una versión algo exagerada, este tipo de alusión a la violencia en los ámbitos más personales de las vidas de las familias colombianas se ve desde el principio de la obra, cuando dos personajes conversando hacen chistes como este: “-Don José: He he pues Doña Rogelia, mire yo soy netamente católico y si tuviera mujer pues yo no pensaría en el divorcio -Doña Rogelia: ¿No? -Don José: ¡Pensaría en el asesinato!” (TEF, 2010) Aunque trata de ser una escena graciosa, también invita a pensar por qué el feminicidio y el maltrato llegan a ser graciosos en una sociedad como la nuestra, que incluso es una mujer quien bromea sobre

esto en la obra. Este tipo de detalles y comportamientos son los que representados en la obra, se convierten en esa crítica social a los colombianos y podría decirse que a buena parte de la sociedad latinoamericana. Un elemento a señalar importante en las obras que presenta el TEF es que sus críticas, en comparación con las de TdS, son mucho más crudas o explícitas, las obras demuestran un contenido crítico más directo y ello se ve reflejado en el análisis del discurso, pues en la matriz, notamos que la categoría “político” es más nombrada y aparece más en las obras del TEF que de TdS, aquello quiere decir que hacen referencia más directamente a hechos que en la época de presentar la obra fueron políticamente controversiales, mientras que en las obras de Teatro del Sur predominó la reflexión y crítica social enfocada a una visión más metafórica o a partir de elementos más conceptuales que podría llamarse de alguna manera, poética.

Un reflejo de esta especificidad es la comparación que dos fragmentos de las dos obras “Papeles del Infierno” y “El Canto de Las Moscas” (TEF, 2010), empezando por papeles, obra de un dramaturgo colombiano que se adapta muy bien a muchos contextos de la historia colombiana, sin embargo, no se ciñe a ninguno ni lo nombra exactamente, es una obra cruda, pero no directa, y aunque personalmente es una obra que critica fuertemente a las fuerzas armadas, es fácilmente adaptable a contextos diversos de latinoamérica, por otro lado, “El Canto de las Moscas” (TEF, 2010) tiene fragmentos muy directos, como el siguiente:

Fabián: Quieto el viento, quieto el tiempo, Mapiripán es ya una fecha .

Todos: quieto el viento, quieto el tiempo, Mapiripán es ya una fecha x3

Algarabía.

Gloria: Necoclí, Mapiripán, Campo Valdés, Dabeiba

Ernesto: Encimadas, Barrancabermeja, Tierra Alta, El Doncello,

Todos: mencionan lugares (Soacha, Dabeiba, Necoclí) (TEF, 2010)

Aunque esta obra también tiene sus características conceptuales y poéticas gracias que está inspirada en el compilado de poemas que lleva su mismo nombre de la autoría de María Mercedes Carranza (1994), es muy claro que hace referencia a aquellos lugares de Colombia donde se tiene registro de varias masacres a manos de distintos grupos armados.

Lo más interesante del análisis de esta obra fue descubrir que fue un proceso investigativo y de escritura que no sólo resultó en el montaje hecho en el 2010, sino también en un libro publicado acerca de la historia de la Fundación Teatro Experimental Fontibón, y un ejercicio de homenaje a Carranza. Finalmente, lo más impactante de la escena de la que se extrae el fragmento anterior, es ver a uno de los actores tirado en el suelo recitando las líneas mientras los otros realizan un croquis de su cuerpo con pétalos de rosa.

El impacto de esta obra y el libro que la analiza es tan importante que de hecho, la fundación TEF, le da un espacio aparte en su página web al libro y reseña del mismo, donde reza:

Este libro, titulado *Las Raíces Del Abismo: Poesía, Misterio y Resistencia. Teatro Experimental De Fontibón. (1979-2017)*, es la primera publicación que da memoria de parte de la historia del TEF y es el reconocimiento a nuestra labor artística, la cual tiene una amplia trayectoria en la creación de obras de teatro para espacios abiertos y cerrados, comparsas y obras de teatro del oprimido, contando con la dirección de diferentes artistas entre ellos el peruano Alex Ticona, Juan Carlos Moyano, Misael Torres, Enrique Espitia, Carlos Araque, los actores de la compañía australiana Stalker y el escritor de la investigación, Raúl Cortés, entre otros.

Por otro lado, este documento permitiría a la población en general conocer parte del cómo se sostiene un grupo de teatro de esta trayectoria y el análisis de una de sus obras.

Al estar enfocada en la obra *El canto de las moscas*, esta investigación también da cuenta de una de las obras colombianas que hacen referencia a la historia del país, y que por lo mismo ha sido invitada a diferentes festivales nacionales e internacionales, contando con un vasto reconocimiento por su contenido poético y de memoria social en medio de los procesos de paz. (TEF, “Nuestro Libro: Reseña”. S.F)



Figura 7. El Canto de las Moscas. Fotografía (“EL CANTO DE LAS MOSCAS 2020, TEF Digital. 2020.)

Esta explicación acerca del libro y la obra como tal además de dar luces sobre otro de los procesos de la fundación (el académico) permite reconocer la obra como un reconocimiento a la memoria e historia del país, y tal como ellos mismos lo llaman, de alto contenido poético que precisamente es pertinente con la época de los tratados de paz entre las FARC y el gobierno de Juan Manuel Santos.

Con esto se retorna a lo dicho anteriormente acerca de Duvignaud (1981) y se refuerza con Augusto Boal (2013) quienes concuerdan con que los hechos históricos ocurridos a las poblaciones se pueden plasmar en el teatro, Duvignaud con la teoría de que el teatro es el reflejo de la sociedad, y Boal con que en el teatro foro y el teatro del oprimido se integra a los mismos espectadores dentro de la temática de la obra, por ejemplo, las obras del TEF tienen un muy alto contenido histórico con lo que respecta a la violencia en Colombia, incluso, uno de los espectadores contactados, Rodrigo Intencipa, afirma que

A mí me parece muy bacano que tienen algo en común y es que las comparsas y las obras tienen un contenido político. En el caso del TEF a veces un poco panfletario ¿cierto? que uno dice, ah juemadre, estos son muy directos, Pero es muy bacano, porque a pesar de que es panfletario tiene una estética bonita, no es grotesco, es bacano. Y pues Teatro del Sur tiene un poquito más de magia, le da más color, pues

en parte porque es un proceso también con jóvenes. (Intencipa, R. comunicación personal, 2021)

Es interesante ver cómo esto se acopla no solamente a lo dicho por Duvignaud (1981) sino que se integra también con lo que Ranciere (2005), con todo el ámbito que integra la discusión y el conflicto como política, es claro que las obras de ambos grupos tienen una carga polémica, que puede llevar a discusiones y reflexiones profundas acerca de los contextos del país, es por esto que se dice que su quehacer teatral viene implícito de una agencia política, que pretende esa misma reflexión dentro de sus espectadores y a su vez construir en ellos una conciencia crítica y a su vez revulsiva que entienda desde otros puntos de vista sus contextos y también logre criticarlos, ofreciendo un lugar de aprendizaje, reunión y convergencia de varios puntos de vista que discuten y reflexionan.

Intención

Otro de los hallazgos importantes es lo que cada uno de los integrantes describe como el objetivo de las obras o aquello que los mueve a realizar un nuevo montaje, más explícitamente hablando, la intención de la agrupación.

Por un lado, la mayor similitud encontrada y previamente mencionada, se remite al público, ambas agrupaciones concuerdan que, al montar una obra, se piensa en primer lugar en poder presentarla en espacios no convencionales para que cualquier tipo de público pueda observar con atención la obra en la comodidad o cercanía a su hogar. Es tan evidente esta importancia para los actores y actrices que, incluso al preguntar acerca de los cambios en las obras, Ivonne, actriz del TEF, menciona de manera contundente que personalmente, los cambios que ella hace a su personaje están dados también por el público:

Cada obra es diferente porque se vive en tiempo presente, con un público y un territorio y/o escenario diferente. Conscientemente, yo como actriz, cambio algunas modulaciones dependiendo del momento en el que se vive la obra; pues el conflicto ha evolucionado de diferentes maneras: en términos legales, de territorio, de

víctimas, de memoria, de investigación y exposición de las noticias, responsables de lo hechos y demás. Por ende, la interpretación cambia para no re-victimizar a las personas violentadas y para dar una actuación más acorde con la realidad. (Carrillo, I. comunicación personal, 2021)



Figura 8. Obra: Torbellino Comunero. Actriz: Ivonne Carrillo. Fotografía (“Obras Repertorio”, TEF. s.f.)

Es este elemento el que se considera como un condicionante para muchos elementos de las obras, en primer lugar, está la versatilidad de la escenografía, la escenografía es en esencia transformista, basta con ver el ejemplo de las escaleras en Caín (TEF, 2013) las cuales definen la escenografía completa, pues van desde ser esa división entre Dios y los hombres, hasta ser la torre de Babel o el Monte Sinaí; otro ejemplo son las sillas en Cuentos que No Son Puro Cuento (TdS,) pues no sólo implican el lugar donde se posa el actor que no está en escena, sino que son árboles y también el lugar del narrador, al igual que el maletín de los instrumentos, que además de guardarlos, se convierte en la mesa para los mismos dentro de la obra.

Esta característica no es netamente de las dos obras anteriormente mencionadas, pues aunque en mayor o menor medida, todas las obras aquí analizadas usaron la estrategia de la escenografía versátil para su producción, Priviet Pavlovich (TdS) usa un par de linternas que van desde ser focos hasta convertirse en postes de una esquina, al igual que Papeles del Infierno (TdS) lleva un elemento que empieza siendo un ataúd, que luego se convierte en una cama y por último en una mesa; la fundación TEF no se queda atrás, en La Boda (TEF, 2006) los elementos decorativos que en un principio delimitan el escenario son también los que le dan forma y vida al espacio, además de un radio antiguo que sirve de mesa, almacenamiento y, por supuesto, de radio.



Figura 9. La Boda. Fotografía (“TEF -La Boda- TEF Digital. 2020.)

Todos estos elementos, que a la perspectiva de la investigación, son de algún modo causados por la premisa de que las obras sean para espacios no convencionales al igual que pasa salas de teatro, transforman la esencia y estética del teatro comunitario, pues además de poner como estandarte al público primero, también encuentra el resolver de maneras creativas el escenario que, finalmente, también termina siendo un modo de llevar un hilo durante la obra que no sólo tiene que ver con el contenido de la misma, sino que también la escena y los elementos permiten ver cuándo hay un cambio y cuando hay un mensaje que se mantiene.

Otro elemento a resaltar a partir ya del análisis de las obras y las entrevistas a los actores, es la adaptabilidad del texto, esto es mejor y mayormente visto en las obras Caín (2013), La Boda (2006), Priv'et Pavlovich (2010) y Cuentos que no son puro cuento (2007). En estas cuatro, los actores adaptan el texto de la obra a las situaciones más actuales, pues al revisar los años en que las obras fueron montadas, se encuentra que muchas llevan más de 10 años en escena, ya que también muchas de ellas son obras que actualmente siguen estando vigentes. Esto se toma del análisis del grupo focal en el que Gabriela Romero afirma: “cuando vi la obra de nuevo recientemente, el pequeño Antosha dice: ¿papá, y no puedo tomar una clase virtual?” (Romero, G. comunicación personal. 2021) Esto es interesante, pues en el guión analizado en la obra, lo que realmente dice el extracto es “Papá...¿No podría tomar un curso por correspondencia?”. Esto demuestra que, el guión al ser adaptable busca mantenerse vigente a través de los años buscando que el mismo público se identifique o al menos se relacione con las escenas que están mirando cuando van a ver las obras. Misma situación ocurre con la obra Caín, donde la misma Gabriela escuchó en una de las presentaciones hechas hace poco tiempo que el personaje de Adán dice “me abudinearon el subsidio” (Romero, G, comunicación personal, 2021) línea que hace referencia a la millonaria estafa recientemente ocurrida y atribuída por los medios de comunicación a la Ministra de las Tecnologías de la Educación y la Comunicación, Karen Abudinen, cabe resaltar que esta línea no está en el texto analizado para este capítulo de la obra. Frente a la pregunta de qué cambia en las obras en cada presentación que sea un cambio consciente, Milena Rodríguez menciona lo siguiente:

Nosotros en teatro del Sur en los montajes que hemos desarrollado sí hemos tratado hablar un poco como de los temas que son relevantes y no solo para nosotros, sino también para este ejercicio de transformación social que quizá se puede dar desde un lenguaje poético, qué es el que permite el teatro. Entonces, por ejemplo en papeles del infierno [...] lo que buscamos es hablar un poco de los poderes pero en manos de las institucionalidades y el papel de la mujer como víctima. (Rodríguez, M. comunicación personal, 2021)

Mientras que, aunque más concreta, Angie Díaz expresa esto acerca de la misma pregunta:

Cambian algunas imágenes, algunos textos o formas de pronunciar los textos, intenciones, y cabe decir que cada función es diferente, así se repita lo mismo una y otra vez, por la energía, por el público, por el estado de ánimo, por el sitio, etc. (Díaz, A. comunicación personal, 2021)

Es claro que para ambos grupos, sus procesos de creación inician de la misma manera, pensando primero en el público al que presentarle la obra, luego escogiendo un tema (en el caso del TEF) o un autor (en el caso de TdS) que presente a su vez una discusión que pueda llevar a reflexiones políticas y sociales sobre el contexto del país, se puede afirmar que esta ha sido su lógica durante los años analizados en la presente investigación, pues podemos ver que entre los años de creación entre las obras escogidas hay una diferencia que aunque no es abismal, es considerable, por lo que se puede afirmar que cada una de las obras a sido montada teniendo en cuenta el contexto de la época, incluso gracias al análisis anteriormente presentado, se puede reconocer que tanto la presentación de las obras, como la escritura de las mismas es un proceso cambiante, que evoluciona tal y como lo dice Duvignaud (1981) y que su constante cambio le agrega también esa característica de estar a la vanguardia con los hechos políticos a los que se enfrenta el país.

Capítulo 3: El Aforo

El aforo de un teatro, puede referirse a la cantidad de sillas usadas en un recinto para que el público se siente, o también se refiere a la capacidad máxima de personas que pueden ingresar a un teatro, sin importar cuál definición se use, es obvio que se relaciona con la parte del teatro donde va el público, es eso eventualmente lo que le da al capítulo su nombre. Este capítulo busca realizar un análisis sobre las dinámicas del consumo de parte del público, y el objetivo principal es analizar la perspectiva del espectador frente a las obras y el trabajo de cada organización, con el fin de encontrar qué es aquello en común o discerniente que encuentra el público entre este tipo de teatro y otros pero también con la intención implícita

de analizar el público que asiste a las obras un poco intentando predecir a qué personas se dirigen las organizaciones.

Ahora bien, para iniciar con este capítulo, se aclara que el público entrevistado en esta sección hace parte también de algunas agrupaciones que entienden las dinámicas teatrales que eligen Teatro del Sur y Teatro Experimental Fontibón. Ellos son, por ejemplo, los actores que gracias al ejercicio de la Red Colombiana de Teatro en Comunidad, se enteran y se acercan a los espacios de estos grupos para apoyar la circulación de las obras y reforzar el consumo dentro de la misma red y comunidad de grupos de teatro. Para esta sección, se realizaron entrevistas a miembros del Colectivo Teatral Luz de Luna, Teatro Estudio El Carmen de Viboral y Corporación Cultural y Ambiental Luciérnagas para un total de 5 personas, quienes han visto de primera mano la evolución de ambas agrupaciones.

Como primer acercamiento se debe tener en cuenta algunos aspectos de la presentación de las obras de cada agrupación. Una de las características importantes a tener en cuenta es que el TEF cuenta con una sala de teatro propia, con luminotecnia y sonido de calidad técnica que, al ser sala concertada, tiene programación planeada todas las semanas además de una boletería fija. Aunque esta programación no es siempre de obras de teatro, la sala está siempre en circulación.

Por otro lado, para TdS, la dinámica es distinta. La casa cultural donde tienen su espacio de trabajo es, por el contrario, mucho más pequeña que un teatro, esta se ha prestado más comúnmente para actividades como talleres, exposiciones de arte, reuniones y entrevistas, aún así, también se han presentado obras de teatro aunque sin boletería.

Sin embargo, aunque las dos agrupaciones son distintas en sí por muchas razones ya establecidas que tienen que ver con la trayectoria y estética de las obras, una cosa importante a resaltar que trae a colación Carlos Soto es que ambos grupos son destacables de acuerdo a la asistencia al Festival El Gesto Noble

Pero eso que dice Elkin creo que tiene también otra trascendencia y es que un grupo que venga recurrentemente a un festival, por ejemplo, es porque debe ser bueno,

¿cierto?[...] Pero el hecho de que los grupos vuelvan a un festival, eso ya de entrada dice algo. (Soto, C. comunicación personal. 2021)

Esto es relevante porque estas agrupaciones no han asistido únicamente a este festival internacional de teatro, sino que han participado en festivales como Bosa Vive Teatro y desfiles de comparsas como Cumpleaños de Bogotá. Es interesante ver como para el espectador, la trayectoria también se vuelve importante, y ese calificativo de “bueno” que da Carlos al referirse a estas dos agrupaciones, dice mucho de lo que Carlos desde su perspectiva de artista puede ver en Teatro del Sur y Teatro Experimental Fontibón.

Para ambos grupos, desde que se empieza a hablar de creación y escritura teatral, se puede reconocer que uno de los componentes pilares que define la estructura de una obra es que permita ser presentada en escenarios convencionales y no convencionales siempre teniendo en mente a aquel público de la comunidad aledaña a sus sedes que generalmente no tiene la posibilidad de acceder a un teatro de calidad que sea cercano a sus lugares de vivienda, es decir, el público está presente en la mente del actor desde el momento en el que se decide un nuevo montaje. Frente a esto, Diana Morales reconoce un ámbito importante del trabajo que ha realizado el TEF en la ciudad:

Además creo que ellos han sido claves en el desarrollo de digamos, en el caso del TEF, de la conformación del sector de teatro comunitario de la ciudad y también del sueño de lo que fue la Red Capital de Teatro Callejero, que eso se ha venido digamos como extendiendo también a lo largo del país, sobretodo en el ámbito de lo comunitario, incluso hicieron la conformación de varios nodos que funcionaban por ciudades para la creación de la Red de Teatro en Comunidad. Y esto fue, digamos, supremamente valioso porque permitió la conexión entre diferentes experiencias y procesos y que se mantenga ese sentimiento de hermandad que nos permite eso, circular, porque circular con trabajos artísticos en este país es muy difícil, si tú no haces parte de la élite, no te llevan, y puedes ser muy bueno, pero si estás dentro del carácter de lo comunitario es como si no tuvieras el rigor para ir a presentar tu trabajo. Yo creo que la red de teatro en comunidad nos ha permitido poner en circulación nuestros trabajos que, creo yo, también en su mayoría tienen una alta entrega en

términos de lo que significa asumir con dedicación este arte teatral. (Morales, D. comunicación personal, 2021)

Frente a esto que expresa Diana, se puede afirmar que el trabajo de el TEF y TdS se puede y casi obligatoriamente que se tiene que revisar desde el ámbito comunitario y su relación no sólo con el público, sino con esas otras redes que permiten la continua presentación de experiencias entre ellos y que nutren ese quehacer teatral que, como se concluyó en el primer capítulo, es aquel que está enfocado netamente a expresar algo que el grupo quiera mostrar al mundo en ese momento.

Con respecto a este mismo entorno comunitario y teatral, Elkin Martínez, integrante de Teatro Estudio, se refiere a ese trabajo que vió cuando conoció los espacios de Teatro del Sur y Teatro Experimental Fontibón en una gira que hicieron por la sabana bogotana los últimos días del mes de agosto:

Yo creo que es ahí donde realmente se refleja lo comunitario, si bien el trabajo artístico y estético es muy importante, yo creo que el enfoque de esta conversación y lo importante es ese trabajo comunitario, eso que ellos hacen en sus espacios, con las comunidades específicas en las que trabajan, que es bellísimo, es importante y además es una cuestión también de resistencia enorme, una quijotada si lo queremos llamar así porque sostener espacios no es fácil. Y sostener ese trabajo con la comunidad, esa creación de públicos y no solamente la creación y la formación sino la sensibilización, porque lo hablábamos en estos días, el arte no nos sirve únicamente para formar, sino para sensibilizar, hablar de otros temas que son muy sensibles, no sólo del arte y la estética, sino también problemas sociales, y esa es la tarea del arte también ¿cierto? Formar ese criterio y formar personas que tengan criterio. (Martinez, E. comunicación personal, 2021)

Es interesante ver cómo realmente el trabajo y la perspectiva que tienen otros del trabajo de estas dos agrupaciones también giran en torno a lo comunitario, pues aunque lo dicho por Diana ofrezca una perspectiva desalentadora para el futuro de las agrupaciones de teatro comunitario, es evidente que esta red y este tejido del cual hacen parte, es también esa

comunidad y ese público que llaman las obras, pues tal como lo afirman ellos mismos, es el teatro comunitario lo que permite esa resistencia ante las problemáticas que se les presentan a diario en sus propios contextos.

Un ámbito importante a destacar acerca de este grupo focal es el enfoque que le da Elkin a esa formación de público, ya que para él, como se vió en el extracto anteriormente mencionado, esa formación no tiene que ver netamente con la creación u obtención de público, sino que la palabra formación involucra también ese componente pedagógico donde “formar” es también “enseñar” o como lo dice él, sensibilizar, pues es también ese una de las partes importantes de cada grupo, incluso tan sólo con fijarse en la misión o eslogan de Teatro del Sur se da a entender que el componente pedagógico y comunitario está inmerso en su quehacer, igualmente con Teatro Experimental Fontibón, de los que algunos miembros llegaron siendo muy jóvenes y continuaron sus carreras encaminadas a la profesionalización artística.

Complementando esto, esa formación de público no sólo se entiende como el lograr que la gente vaya a ver los espectáculos, sino que, según Ricardo Flórez, esta formación incluye varios componentes que definen el papel del espectador dentro del acto teatral, esto se explica mejor cuando Ricardo dice:

Formación de público es que la gente entienda que el arte es otra forma de reflexión, que hace parte de su dieta y de la vida, así como cuando se lee un libro o se ve una película, que es otra forma de reflexionar sobre el ser. Y por el otro lado que la gente entienda que tiene sus derechos culturales y uno es el cumplimiento al derecho del acceso a la cultura, ese es otro elemento que se enmarca dentro de la formación. (Flórez. R, comunicación personal, 2021).

Es así entonces que se empieza a formar en la investigación el perfil de espectador o en pocas palabras, el espectador. Este perfil incluye a esas personas que pueden ser llamadas como público permanente, ya que no solamente “consume” las obras una vez o de repente, sino que es aquel que, dentro de su cotidianidad, o como lo llama Ricardo “dieta”, incluye al teatro como medio de entretenimiento y reflexión. Es importante resaltar que, parte de este

público que permanece, que está presente y es constante, está conformado por personas que pertenecen a las agrupaciones artísticas conocidas o amigas de Teatro del Sur y Teatro Experimental Fontibón. Esto no quiere decir que nadie más vea las obras o que sea un requisito pertenecer a algún grupo artístico para apoyar el teatro comunitario, por el contrario, los grupos reconocen que al hacer obras de teatro, el público que se acerca a ver las obras es variado y muchas veces consta de personas que solamente se acercan a ver momentáneamente las obras.

Con respecto a aquello que llama al público y que es representativo de TdS y TEF según los entrevistados, no solamente es la calidad escénica que nombraba Carlos al decir que son grupos “buenos”, sino que también incluye lo que llaman ellos el “componente humano” (E, Martínez. comunicación personal, 2021) que según lo recolectado, hace parte de esa voluntad de crear por, para y con la comunidad, donde es evidente que se prioriza al otro ya sea como colega o espectador sin dejar de lado la estética y calidad de las puestas en escena. Incluso, Diana expresa que “Si hay algo que caracteriza a estos dos grupos es precisamente la exaltación de ese componente humano.” (Morales, D. comunicación personal, 2021). Acerca de ello, Carlos, ante el asombro de conocer de cerca el trabajo de TEF, expresa lo siguiente:

A mí me sorprendió de sobremanera que el TEF tiene 43 años, ya de entrada eso me parece loquísimo, pero entonces ahí en el desayuno y en la comida y con la hermana de estos locos tan bella empezamos a conversar y entonces empiezan a decir que han viajado por el mundo [...] y a mí realmente me sorprendió mucho porque como que también siento como unos bajos perfiles en cuanto al canon que uno conoce de los grupos calidosos que salen y que recorren el mundo. Y claro, al TEF yo no lo veía así pero pues los empiezo a escuchar y me doy cuenta que aparte de que son un grupo calidoso que tiene una resistencia de 43 años, que viven en una zona difícil cercana ahí por lo menos en el paro con todas las cosas que pasaron; y aparte de eso además hacen un trabajo estético bello y además van por el mundo haciendo su trabajo, a mí realmente me sorprendió muchísimo y me alegró muchísimo haber tenido el acercamiento. (Soto, C. comunicación personal, 2021).

La perspectiva que ofrece lo anterior es muy importante al revisar el trabajo de los grupos, aunque Carlos se refiere únicamente al TEF, su preconcepción acerca del grupo se puede enlazar con lo dicho anteriormente por Diana, donde expresaba que muchas veces no se considera a los grupos de teatro comunitario con el rigor suficiente para hacer presentaciones de calidad, cuando ambos, Teatro del Sur y Teatro Experimental Fontibón son ejemplos vivientes de lo contrario, con décadas de experiencia y trabajo en cada una de sus comunidades que finalmente también han tenido la oportunidad de mostrar al mundo exterior internacionalmente hablando.

Ahora bien, hablando expresamente de la construcción de público dentro de la comunidad, y sus alrededores, los integrantes de dos de las tres agrupaciones entrevistadas, Teatro Estudio y Luz de Luna han tenido la oportunidad de presentarse en los espacios de TEF y TdS y las tres agrupaciones han sido también asistentes a funciones de ambos grupos, y así han podido ser testigos del funcionamiento del flujo del público en los espacios, prueba de ello es lo siguiente:

Me sorprende ver el camello que estos locos hacen y que de verdad se refleje en su sala. Que vayamos y que se nos llene, ellos estaban muy asustados porque nos presentamos un martes y como que bueno y quién va a llegar, los martes no llega nadie. Se nos llenó, pero luego de que se nos llenó, nos quedamos otra media hora hablando con la comunidad y como que eso no se puede improvisar. (Soto, C. comunicación personal, 2021)

Carlos se está refiriendo a una de las últimas funciones realizadas por Teatro Estudio en la sala Augusto Boal del TEF, allí se presentaron un martes de agosto de 2021 como parte de una gira del grupo de Carlos por la sabana bogotana, esta función también fue posible gracias a ese trabajo en red y a amigos en común que ambas agrupaciones tienen, pues como se evidencia en la entrevista, Teatro Estudio no conocía muy cercanamente el proceso histórico del TEF hasta que tuvieron la oportunidad de presentarse en la sala. Gracias a esta gira, Teatro Estudio pudo ser testigo del funcionamiento de ambas agrupaciones, pues el mismo Carlos afirma que “Si llegan un martes y además se quedan media hora hablando

alrededor de lo que pasa es porque hay un proceso, ese tipo de cosas no se pueden disimular.” (comunicación personal, 2021).

Entendiendo este ejercicio de gira de Teatro Estudio como parte fundamental de realizar un análisis del precedente de ambas agrupaciones que hacen parte de la investigación, también se recoge una perspectiva interesante que Elkin expresa acerca de la presentación en Casa Raíz, nombre de la sede de Teatro del Sur:

Cuando estuvimos allá en Teatro del Sur, en Casa Raíz, su sede que es un espacio muy reducido ¿cierto? Pero entonces no esperábamos, ni siquiera ellos mismos, ni siquiera los mismos integrantes del grupo esperaban como tanta acogida, porque [...] nosotros nunca nos habíamos presentado en la calle, pues no en la calle, nos presentamos en un garaje pero la calle se llenó, como el espacio era reducido, el garaje lo abrimos y se llenó, y había setenta, ochenta personas.

Carlos: cuatro carros y cinco bicicletas

Elkin: entonces también uno como hacedor de esto, es muy gratificante y muy sorprendente eso, porque claro, en la tarde, lo mismo, el susto de si irá a llegar gente hoy miércoles. En una ciudad y cierran la calle y el mismo público que llega cierra la calle. (Soto, C y Martínez, E. comunicación personal, 2021)

Si se pone en comparación las perspectivas recogidas acerca de ambos espacios, es válido señalar que lo sorprendente de ambas es similar y al mismo tiempo distinto. Es decir, la sorpresa de atraer público a ver teatro en la noche a la mitad de la semana fue un rasgo que sintieron los participantes del grupo focal en ambos espacios, pero es una sorpresa agregada que en Casa Raíz, con el espacio reducido y la mitad del público afuera en la calle, fuese posible lograr tener 80 personas reunidas viendo teatro.

Incluso fue sorprendente el que estas ochenta personas estuviesen reunidas teniendo en cuenta las problemáticas de las que se rodea la sede donde trabajan, porque Teatro del Sur y sus actores advirtieron también las condiciones de seguridad de la zona a los invitados:

Recuerdo que en la tarde Gloria nos decía: bueno muchachos, mucho cuidado, es una zona crítica, hay que estar pendiente porque estábamos con los equipos, el garaje

estaba abierto, mucho cuidado con las cosas. Pero, luego en la noche, pasa todo eso de ese montón de gente rodeando ese espacio de Casa Raíz. Y eso refleja también lo comunitario, que el trabajo está y es constante, es un trabajo de resistencia porque eso no pasa pues si digo que voy a hacer una función allí a un garaje y van a llegar 80 personas [...] eso es un trabajo de constancia, un trabajo largo que va en el tiempo y que precisamente hace eso, reunir a la comunidad, reunir gentes que quieren. (Martínez, E. comunicación personal. 2021)

De manera muy sutil, Elkin y Carlos, con su participación en el grupo focal, resumen un poco aquello que da pie para la resistencia, respondiendo a la duda de qué mueve a los grupos de teatro comunitario como TdS y TEF a continuar con su quehacer, y es precisamente ello, que frente a las problemáticas de inseguridad, como le ocurre a TdS, o de violencia directa, como con el paro le ocurrió y le sigue ocurriendo al TEF, ellos logran llenar una sala a mitad de la semana para que las personas logren llegar a un espacio de reflexión alterno a lo común, y transformar esas problemáticas en más arte, como el mismo Elkin afirmó “Frente a esas problemáticas los artistas tenemos muchísimos pretextos y muchísimas excusas para crear.” (comunicación personal, 2021).

Finalmente el capítulo completo nos permite hacer un análisis profundo de estos espectadores que son asistentes fieles a las obras de Teatro del Sur y Teatro Experimental Fontibón, pues ellos ven en los actores no sólo a aquellos que interpretan al personaje, sino que van más allá y consideran el complemento humano del actor un eje importante para la descripción del grupo. Esto es importante porque al ser un teatro para y por la comunidad, los actores son también esos agentes del común que no tienen una separación entre los espectadores y ellos mismos, volvemos al término del espectador. También, tal y como lo analizado por Canclini (2013) y Bourdieu (1998), es claro que el público permanente que consume las obras sí pertenece a un mismo sector, que es el teatral, pues por lo mismo que se vió anteriormente, las personas entrevistadas hacen parte de algún grupo teatral o tienen algo que ver con el arte y el teatro, sin embargo, es posible afirmar, que tal como lo dijo Rodrigo en su entrevista, los procesos que viene acompañando por ejemplo, Teatro del Sur, son procesos juveniles que a su vez, en un futuro, está pensando en construir público formado que consuma las obras ya sea de Teatro del Sur o Teatro Experimental de Fontibón,

como todas otras aquellas obras de los tantos grupos de teatro comunitario de la ciudad y el país.

Conclusiones: Rompiendo la Cuarta Pared

En el teatro, como en el cine y los videojuegos, se habla de algo llamado “La Cuarta Pared” esta cuarta pared se supone que es aquella que te ofrece la pantalla o en el caso del teatro, el proscenio, ya que es el espacio que permite la división entre lo que se ve y el espectador. En el teatro comunitario, sobre todo en el ejercicio de teatro foro, se está rompiendo constantemente esta cuarta pared para integrar al público a la obra y eso también es parte de aquello encontrado con la investigación realizada para este texto.

Unas de las primeras conclusiones, sale a partir del profundo acercamiento e investigación de la Red de Teatro en Comunidad, a pesar de que la investigación llevó su rumbo siempre hacia las dos agrupaciones escogidas en un principio (Teatro del Sur y Teatro Experimental Fontibón) era común ver que muchas de las actividades realizadas estaban mediadas también por esas agrupaciones amigas que apoyan y se presentan en los distintos eventos que se realizan, esto incluso viendo la diferencia abismal de años en escena que lleva el TEF y TdS, pues se llevan más o menos 30 años de diferencia en su trayectoria, sin embargo la calidad de su puesta en escena no cambia, como lo vimos expuesto por las personas participantes del grupo focal. Sin embargo, una gran diferencia que sí fue señalada en el mismo grupo focal y que es de carácter necesario dejar por escrito, es que los mismos años de trayectoria que el TEF tiene le han permitido acceder a convocatorias en función de organización operadora o administrativa, lo cuál también tiene que ver con que todos los miembros del grupo trabajan y, coloquialmente hablando, viven de hacer teatro. Mientras que los miembros de Teatro del Sur, aunque no implique que tenga menos esfuerzo, trabajan por aparte en aquello que les aporta una mayor suma de dinero y el teatro es más como ese escape a la cotidianidad, aunque también lleva trabajo arduo para poder realizarse.

Otro de los hallazgos importantes fue el de ese consumo de las obras de teatro, pues aunque no era la respuesta esperada, sí fue común ver que quienes se dan a la tarea de asistir a las obras de teatro de ambas agrupaciones son aquellos actores y actrices de otras

agrupaciones que buscan incentivar y seguir apoyando esa red de teatro en comunidad, también es importante señalar que ellos no son el único público que asiste a las obras, sino que son el público más constante y los que más probablemente habrían visto obras de ambas agrupaciones. Esto, comparado con lo puesto en el marco teórico acerca del consumo visto desde Bourdieu (1988) y Canclini (1990), cobra sentido, pues en la investigación citada allí, se mostraba que entre más crecían y se educaban los individuos de una comunidad, asistían más a los museos, y por eso es que el mismo Bourdieu afirmaba que “El acceso a obras culturales es privilegio de clases cultivadas” (Bourdieu y Darbel. s.f. p. 69). En este caso, la premisa cambia, pues es más bien que entre más cercanía se tenga con la Red de Teatro en Comunidad, más probabilidades hay de que las personas asistan a las obras de teatro, el ejemplo está en las personas que estuvieron en el grupo focal, todas ellas han tenido contacto cercano con la red, ya sea porque son actores, actrices o artistas que han participado de eventos de la red o porque sean amigos de grupos que están en la red.

Frente a la investigación del contexto en el primer capítulo, es interesante ver cómo ambas agrupaciones prácticamente nacen en pro de satisfacer una necesidad de la comunidad, en el caso del TEF la necesidad era una voz de protesta frente a la injusticia de la época, en el caso de TdS la necesidad era continuar con el quehacer teatral y artístico de la localidad, cosa que tienen también en común con algunos de los grupos investigados para el capítulo de antecedentes. Esta similitud da paso a eso que se definió en algún momento como agencia política, pues está claro que la carga de crítica que ambas agrupaciones muestran en sus obras y cómo esta va evolucionando según el contexto del país o el lugar donde se presenten se carga de esa agencia política que se definió también en un principio como esa discusión entre una clase oprimida y una clase opresora. Esta conclusión no sólo reúne también la teoría expuesta por Bourdieu (1988) nuevamente, sino que incluye a Rancière (2005) con su teoría de la política de la estética, donde supone que el arte tiene la posibilidad de transformar lo sensible y lograr una “distribución nueva del espacio material y simbólico” (Capasso, V. 2018. párr. 25), lo que propone Rancière sumado a lo que propuso Etchegaray (2014) también citado aquí en el marco teórico, es que siempre que se encuentre una desigualdad y aquellos que sufran por esta misma, alcen la voz, habrá política, es decir que el TEF y TdS son grupos que, con su quehacer teatral y artístico que se considera crítico

desde muchos ámbitos, hacen política del modo en el que exigen, de cierto modo, que haya una reflexión acerca de temas actuales con las obras que ellos mismos circulan.

Finalmente, la mayor y más importante conclusión es acerca de la resistencia de ambas organizaciones, muy aparte de la conexión con el público y la trayectoria, ambos grupos cuentan con sedes que requieren una manutención que muchas veces se ha visto peligrar debido a la falta de recursos. Ellos y ellas, La Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón y la Corporación Cultural Teatro del Sur son fiel imagen del resultado de muchos años buscando darle a la comunidad, muchas veces de manera gratuita, posibilidades y realidades de arte consciente, de teatro crítico e inteligente, y como ellos hay muchos más en la ciudad y el país, ellos sólo son una pequeña parte de toda esa gran comunidad y red de agrupaciones y teatreros que gracias al apoyo mutuo, a la construcción de redes, festivales y espectáculos independientes pueden seguir resistiendo por muchos años más, ellos son también en conclusión, producto de aquello que Fals Borda (2008) y Paulo Freire (1980) admirarían por ser fiel presentación de lo que podría llamarse una constante introspección frente al quehacer artístico, aportando elementos para fortalecer una comunidad desde la resistencia y la resiliencia, lo diría Borda así: “es aumentar no sólo el poder de la gente común y corriente y de las clases subordinadas debidamente ilustradas, sino también, su control sobre el proceso de producción de conocimientos así como el almacenamiento y el uso de ellos” (Rahman y Fals Borda, 1989. pág 213-214). A todos estos grupos, y tomándome una vez más el atrevimiento de pasar a primera persona, debo la creación genuina de mi ser investigador y de mi ser como tal, eso es también trabajo de esa gran red, que a más de uno y espero que a más investigadores en el futuro, los anime a dejar en el papel esa huella que ellos ya están dejando en cada una de sus comunidades.

Referencias:

11.3. *Informe Ejecutivo Presentacion del Proyecto de Investigacion.pdf.* (s. f.).

Recuperado 20 de noviembre de 2020, de

<https://ridum.umanizales.edu.co/xmlui/bitstream/handle/20.500.12746/2950/11.3.%20Informe%20Ejecutivo%20Presentacion%20del%20Proyecto%20de%20Investigacion.pdf?sequence=25&isAllowed=y>

Betancur, C. M. coautor, Blandón, J. coautor, Cajamarca, O. coautor, Cañas R, M. Á. coautor, Espitia León, E. coautor, & Red Colombiana de Teatro en Comunidad (Eds.). (2006). *Red colombiana de teatro en comunidad: Una red que teje país desde la amistad*. Fotográficas Mario Salazar.

Bidegain, M. (2011). Teatro Comunitario Argentino: Teatro habilitador y re-habilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos. *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, 11-12, 8-8.

Boehm, A., & Boehm, E. (2003). Community Theatre as a Means of Empowerment in Social Work: A Case Study of Women's Community Theatre. *Journal of Social Work*, 3(3), 283-300. <https://doi.org/10.1177/1468017303333002>

Bogotá y sus localidades | Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. (s. f.). Recuperado 20 de noviembre de 2020, de <https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/en/node/837>

Bourdieu, P., & Gutierrez, A. B. (2010). *El sentido social del gusto: Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno.

Canclini, N. G. (s. f.). *Vista de ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?* Recuperado 11 de noviembre de 2020, de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/revistarquis/article/view/8618/8147>

- Cinta de Moebio*. (s. f.). Recuperado 20 de noviembre de 2020, de <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/23/carcamo.htm>
- Covarrubias, A. C. (2017). *The Hermeneutics of Recovery According to Paul Ricœur and Bernanrd Lonergan*. 28.
- Covarrubias—2017—*The Hermeneutics of Recovery According to Paul Ric.pdf*. (s. f.). Recuperado 21 de mayo de 2021, de <http://www.scielo.org.mx/pdf/signosf/v19n37/1665-1324-SIGNOSF-19-37-00038.pdf>
- Desgranges, F. (s. f.). *La Pedagogía del Espectador: Los Públicos como Integrantes del Movimiento Teatral*. 10.
- Eblen Hirmas, C., & Tejos Román, M. P. (2000). *Las Corporaciones Culturales Municipales en el Fomento de la Cultura* [Thesis, Universidad Gabriela Mistral]. <http://repositorio.ugm.cl/>
- Echeverría, R. (1988). *El Búho de Minerva*. JCSáez Editor.
- Entrevista pf.pdf*. (s. f.). Recuperado 21 de mayo de 2021, de <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/99003/1/entrevista%20pf.pdf>
- Erven, E. V. (2001). *Community Theatre: Global Perspectives*. Psychology Press.
- Fernández, C. (2013). Antecedentes e Historia del Teatro Comunitario Argentino Contemporáneo: Los Inicios de Un Movimiento. *Aisthesis*, 54, 147-174. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812013000200008>
- Fernández, C. (2017). *Argentinian Community Theatre and Political Potential: The Case of Community Theatre in Rivadavia*. 25(54), 32.

- Fernandez, C. (2017). *Teatro Comunitario Argentino y Potencialidad Política: O Caso do Teatro Comunitario de Rivadavia*. *Escritos*, 25(54), 165-196. <https://doi.org/10.18566/escr.v25n54.a08>
- Higuera, S. G. (2011). La Resistencia Social: Una Resistencia para la Paz. *Hallazgos*, 8(15). <https://doi.org/10.15332/s1794-3841.2011.0015.12>
- IX Encuentro de Teatro Low.pdf*. (s. f.). Recuperado 17 de octubre de 2020, de https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/IX%20Encuentro%20de%20Teatro%20Low.pdf
- Mercado, C. (2017). *Arte y Transformación Social en Buenos Aires: Análisis de una Actuación Cultural de Teatro Comunitario*. *Art and social transformation in Buenos Aires. Analysis of a cultural performance in Community Theatre.*, 45, 117-132.
- Mombello, L. (2014). Entrevista a Elizabeth Jelin. La memoria, una Bisagra entre Pasado y Presente. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 1(2), 146-157-157.
- Montilla, C. (2004). Del Teatro Experimental al Nuevo Teatro, 1959-1975. *Revista de Estudios Sociales*, 17, 86-97.
- Pellettieri, O. (2005). *Teatro, Memoria y Ficción*. Editorial Galerna.
- Red Colombiana de Teatro en Comunidad*. (s. f.). Teatro Luz de Luna. Recuperado 15 de octubre de 2020, de <http://www.teatroluzdeluna.com/en-red/red-colombiana-de-teatro-en-comunidad/>
- Stecher, A. (2010). El Análisis Crítico del Discurso Como Herramienta de Investigación Psicosocial del Mundo del Trabajo: Discusiones desde América Latina.

Universitas Psychologica, 9(1), 93-107. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.upsy9-1.acdh>

Teatro Experimental Fontibón, Poética, Resistencia y Misterio. (s. f.). Issuu. Recuperado 15 de octubre de 2020, de https://issuu.com/experimentalfontibon/docs/maqueta_libro_final_dic_7

Anisur Rahman, M., & Fals Borda, O. (1988). Romper el monopolio del conocimiento: situación actual y perspectivas de la Investigación-Acción participativa en el mundo. *Análisis Político*, (5), 46-55. Recuperado a partir de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/74123>

Freire, P. (1980). *Concienciación, Teoría y Práctica de la Liberación: Uma Introdução ao Pensamento de Paulo Freire*. (3ª ed.). São Paulo: Centauro Recuperado de: <https://www.redalyc.org/journal/3761/376144131014/html/>

| Bogotá | Eventos CIVICO.com. (s. f.). *Alteratro, el Festival de Teatro Donde no se Compra Boleta*. Recuperado 21 de septiembre de 2021, de <https://www.civico.com/bogota/evento/alteratro-el-festival-de-teatro-donde-no-se-compra-boleta>

Barrios, I., Díaz, K., Díaz Rincón, M., & Morales, A. (2020). *Cartilla Investigación Acción Participativa. Apuntes para la Comprensión de los Métodos Cualitativos Transformacionales*.

https://repository.usta.edu.co/bitstream/handle/11634/30213/025-ROJAS%20ok_%20%281%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Bejarano, A. (2010). Estética y política en Jacques Rancière. Genealogías de una obra en curso. *Revista de Estudios Sociales*, 35, 168-171. <https://doi.org/10.7440/res35.2010.14>

- Calderón, Z. (s. f.). *Orlando Fals Borda y la Investigación Acción Participativa*. 7.
- Calderón—*ORLANDO FALS BORDA Y LA INVESTIGACIÓN ACCIÓN PARTI*.pdf. (s. f.). Recuperado 2 de noviembre de 2021, de <https://www.javeriana.edu.co/blogs/boviedo/files/pedagogc3adas-eman-lc3b3pez-cardona-y-calderc3b3n.pdf>
- Canclini, N. (s. f.). *La Sociología de la Cultura de Pierre Bourdieu*. <https://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/71.pdf>
- Capasso, V. C. (s. f.). Lo Político en el Arte. Un Aporte Desde la Teoría de Jacques Rancière. *Estudios de Filosofía*, 58, 215-235.
- Chávez Solca, F. D. (2016). Notas Sobre la Política, el Estado, la Democracia y el Sujeto. Tensionando Algunas Categorías de Jacques Rancière para Pensar la Última Década Argentina. *Andamios*, 13(32), 305-330.
- Chikkatur, A., & Oliver, E. (2020). *Las Etapas de IAP – Investigación Acción Participativa*. <https://participatoryactionresearch.sites.carleton.edu/es/etapas-de-iap/>
- de Luna, E. B., & López, J. E. (s. f.). *Unidad 3. El Proceso de Investigación Educativa II: Investigación-Acción*. 14.
- Etchegaray, R. (2014). La Filosofía Política de Jacques Rancière. *Nuevo Pensamiento*, 4(4), 2.
- Figueiredo, G. de O. (2015). Investigación Acción Participativa: Una Alternativa para la Epistemología Social en Latinoamérica. *Revista de Investigación*, 39(86), 271-290.
- Forero, P. L. M. (s. f.). *La Reconstrucción Histórica del Pre ICFES Popular de Suba. 2010-2014*. 93.

- González, D. O. (2004). P.Bourdieu «La Distinción. Criterios y Bases Sociales Del Gusto». *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 1(6), Article 6. <https://doi.org/10.5565/rev/athenead/v1n6.162>
- Guánchez, M. (2005). Modelos Epistémicos en investigación. Barrera Morales, Marcos (2004). *Revista de Pedagogía*, 26(75), 167-169.
- Guillen, F., & Elida, D. (2019). Investigación Cualitativa: Método Fenomenológico Hermenéutico. *Propósitos y Representaciones*, 7(1), 201-229. <https://doi.org/10.20511/pyr2019.v7n1.267>
- Karam, T. (2005). *Una Introducción al Estudio del Discurso y al Análisis del Discurso*. 2(3), 0.
- Murcia Infante, L. C., Acuña García, J. W., & Alfonso Duarte, J. D. (2015). Factores de Contaminación Generados Por la Población y las Empresas Asentadas en la Ribera del Río Bogotá en el Sector de Fontibón. (*Progresistas*), P. (2011). *PETRO ALCALDE 2012-2015 (BOGOTÁ HUMANA)*. Bogotá . 180, R. (9 de Septiembre de 2013). *La contaminación compromete la mayoría de las fuentes de agua*. *Cien18centa* , págs. 1-2. <https://repository.ucc.edu.co/handle/20.500.12494/12326>
- Ortiz, M., & Borjas, B. (2008). *La Investigación Acción Participativa: Aporte de Fals Borda a la Educación Popular*. <https://www.redalyc.org/pdf/122/12217404.pdf>
- Pérez Andrés, C. (2002). Sobre la Metodología Cualitativa. *Revista Española de Salud Pública*, 76(5), 373-380.
- Red Colombiana de Teatro en Comunidad. (s. f.). *Red Colombiana de Teatro en Comunidad, una Red Que Teje País Desde la Amistad*. Recuperado 21 de septiembre de 2021, de <https://www.calameo.com/read/001266514994e52efd609>

- Romero Cendales, G., Ríos Soto, M. F., Hernández, N., & Arias, V. (s. f.). *Teatro del Sur: Semillitas para Empezar*. <https://www.sincomillas.co/reportajes/teatro-del-sur-semillitas-para-empezar>
- Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. (2018, agosto 29). *Festival Bosa Vive Teatro*. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. <https://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/es/bosa-vive-teatro>
- Secretaría de Planeación. (s. f.). *Boletín de Prensa: El Occidente, La Zona Más Poblada de Bogotá*. http://www.sdp.gov.co/sites/default/files/bol_017_15-05-12_occidente_lazonamaspoblada.pdf
- Secretaría Distrital de Integración Social. (2006). *Fontibón*. 15. https://old.integracionsocial.gov.co/anexos/documentos/2018documentos/12092018_Fontib%C3%B3n%20diagn%C3%B3stico%202017%20-%20SDIS.pdf
- Steyerl, H., & Traducido Por: Malo, M. (2010). *¿Una estética de la resistencia? La Investigación Artística Como Disciplina y Conflicto*. https://www.um.es/innova/OCW/material_didactico_digital_especialidad_dibujo/AplicacionTIC2012/5/ficheros/Articulo_2_invest.pdf
- Teatro del Sur. (s. f.-a). Misión- Página Web Teatro del Sur. *Teatro del Sur*. Recuperado 9 de marzo de 2021, de <https://teatrodel-sur.org/quienes-somos/mision/>
- Teatro del Sur. (s. f.-b). *Vuelve el encuentro Arte Sin Lugar—Teatro del Sur*. Recuperado 21 de septiembre de 2021, de <https://teatrodel-sur.org/2020/vuelve-el-encuentro-arte-sin-lugar/>

Teatro Experimental Fontibón. (s. f.). *Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón*. Teatro Experimental Fontibón. Recuperado 9 de marzo de 2021, de <https://www.teatroexperimentalfontibon.org>