



UNIVERSIDAD SANTO TOMÁS
PRIMER CLAUSTRO UNIVERSITARIO DE COLOMBIA

**TEATRO POPULAR Y LA RECONSTRUCCIÓN DE
ESPACIOS DE PARTICIPACIÓN A TRAVÉS DE
CIUDADANÍAS CRÍTICA.**

**junio 6
2015**

**FACULTA DE COMUNICACIÓN SOCIAL PARA LA PAZ
JORGE EDUARDO PEREIRA SÁNCHEZ**

“El teatro es cultura viva, es la forma más funcional de la cultura; y al teatro es preciso darse sacrificando muchas cosas; es preciso darse entero y es preciso aprenderlo con la constancia que requiere cualquier oficio; y aún con mayor dedicación porque el actor es artífice e instrumento al mismo tiempo.”

Enrique Buenaventura
Cali, 1987

Agradecimientos.

En primer lugar deseo expresar mi agradecimiento a las directoras de trabajo de grado que me acompañaron en este trasegar académico, Dr. Diana Elizabeth Ruiz, Secretaria de División de Ciencias Sociales, Mg Fanny Stella Duque, Docente de Comunicación Social de la Universidad Santo Tomás. Les agradezco por la dedicación y apoyo que han brindado a éste trabajo, por el respeto a mis sugerencias e ideas, por la dirección y el rigor que ha facilitado a las mismas.

Así mismo, agradezco a mis compañeros del énfasis de Comunicación-Educación, por su apoyo personal y humano, de igual forma al profesor Roberto Gallón, con quien he compartido proyectos e ilusiones durante estos años.

Éste ejercicio académico es fruto de ideas, proyectos y esfuerzos previos que corresponden a otras personas. En este caso mi más sincero agradecimiento a la Corporación D.C-Arte, con quienes estaré siempre en deuda. Gracias por su amabilidad para facilitarme su tiempo y sus ideas.

Pero un trabajo de investigación es también fruto del reconocimiento y del apoyo vital que nos ofrecen las personas que nos estiman, sin el cual no tendríamos la fuerza y energía que nos anima a crecer como personas y como profesionales. Gracias a mi familia, y a mi pareja porque con ellos guardo en el recuerdo alegrías y es un aliento para seguir escribiendo.

A todos, muchas gracias.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	5
EL TEATRO COMO UNA CONSTRUCCIÓN COLECTIVA DE PENSAMIENTO.....	5
El teatro popular en América Latina.	5
Colombia, teatro popular y la nueva ciudadanía	7
La ciudadanía crítica como una manifestación de la cultura subalterna	8
El teatro como construcción de discursos desde abajo.....	9
PREGUNTAS Y OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN.....	11
Pregunta general.....	11
Preguntas específicas.....	12
Objetivo general	12
Objetivos específicos.....	12
JUSTIFICACIÓN	13
MARCO TEÓRICO.....	14
1. UNA CONSTRUCCION DEL TEATRO POPULAR EN UN CONTEXTO DE CIUDADANIA CRÍTICA PARA LA EDUCACIÓN	14
1.1. El Teatro popular como mecanismo de resistencia	14
1.2. Ciudadanía Crítica a través de la Comunicación.....	17
2. Comunicación-Educación y los medios dentro del teatro	19
2.1 De lo popular a la Comunicación-Educación.....	21
3. El territorio	22
3.1. Un teatro que educa desde de una relación de subalternidad	22
MARCO METODOLÓGICO	23
4. Tipo de investigación	24
4.1. Hermenéutica critica	24
4.2. La Investigación Cualitativa como elemento de construcción de sentido.....	24
5. Análisis de pieza Audiovisual previa	25
6. Registros de Observación.....	25
7. Instrumento de Observación.....	26
7.1 Entrevistas (semi estructuradas).....	26
7.2. Diarios de Campo.....	26
7.3. Trabajo de campo – Etnografía	27

RESULTADOS 28

CONCLUSIONES 37

RECOMENDACIONES..... 39

REFERENCIAS..... 41

ANEXO ENTREVISTA REALIDAD SOCIAL DE BOSA..... 43

INTRODUCCIÓN

El teatro no es más que la expresión de la emoción humana hecha arte, es por esta razón que el trabajo que leerá a continuación tiene como objetivo orientar el estudio hermenéutico de las artes escénicas populares, de este modo se entenderá el accionar del teatro en América Latina, y como interpelan a los ciudadanos de la capital colombiana.

Se evidenciarán las herramientas de resistencia y construcción de ciudadanía en un país donde el arte está aflorando como mecanismo de movilización y lucha social entre clases subalternas y dominantes.

EL TEATRO COMO UNA CONSTRUCCIÓN COLECTIVA DE PENSAMIENTO

Este trabajo de investigación que se elaboró durante dos años, tiene como finalidad evidenciar el papel que el Teatro Popular ha desempeñado en la sociedad colombiana, específicamente en la ciudad de Bogotá, tomando como muestra la localidad de Bosa.

En el presente documento, se desarrollarán los conceptos de Comunicación- Educación, Teatro Popular, Resistencia y Ciudadanía Crítica, dentro de una investigación hermenéutica, que tiene como objetivo analizar los elementos constitutivos de la creación teatral y la apuesta metodológica que la dramaturgia popular elabora en sus puestas en escena.

El teatro popular en América Latina.

Para Jacques Delors (2000), educar ofrece brújulas de navegación en tiempos complicados, algo claro si se ve el estado actual de la sociedad. Es por esta razón que dentro de la configuración que los individuos realizan de sus propias realidades. Se quiere hacer un

análisis de cómo a través del teatro, siendo esta una manifestación cultural por excelencia, se construyen nuevos discursos.

El teatro se ha convertido en un mecanismo de resistencia en América Latina desde finales de los años cincuenta, tal y como lo expresa Luis Chesney Lawrence (2000) quien afirma que durante este período el teatro se aleja un poco de lo meramente estético y, por el contrario, busca aproximarse de manera más concreta a la realidad folklórica de los pueblos que tratan de reivindicar sus tradiciones más importantes: Argentina, Brasil, Venezuela, Chile y en Colombia donde éste toma un tinte político.

El teatro popular en América Latina define sus expresiones en función de las condiciones sociales, económicas y culturales reinantes en el seno mismo de sus sociedades nacionales, buscando un acercamiento al pueblo, entendido éste en términos amplios, pareciendo seguir el pensamiento de Antonio Gramsci (1985) como sectores subordinados en aspectos socioeconómicos y culturales.

Tomando un fragmento del texto *Teatro popular en América Latina*, de Luis Chesney Lawrence se quiere evidenciar el crecimiento que ha tenido el teatro popular en la región,

“Las razones que explican su emergencia y predominio en la escena desde los años cincuenta no son simples de explicar. La diversidad sociopolítica que ha caracterizado al continente desde sus estados coloniales, pasando por las épocas de repúblicas independientes hasta las etapas actuales, de alguna forma da cuenta de la fricción y enfrentamiento que se ha producido entre una cultura impuesta y otra que resiste y se nutre en fuentes propias”. (Lawrence 2000, p 56)¹

De esta forma se demuestra cómo las nuevas expresiones artísticas transforman las dinámicas de participación por parte de la ciudadanía.

¹ Lawrence Es nombrado miembro del Comité Académico del Doctorado en Humanidades. Publica el libro *Cincuenta años de teatro venezolano* (Caracas, Com. Estudios de Postgrado, Facultad. Humanidades y Educación, UCV, No. 26).

Colombia, teatro popular y la nueva ciudadanía

La ciudadanía en consonancia a lo señalado por Manuela Rau de Almeida Callou, Doctora en Periodismo y Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Considera que la ciudadanía y la comunicación para el desarrollo surgen para modificar las situaciones en que viven las comunidades. Ya sea para mejorar su nivel de relación entre sujetos, para que tomen conocimiento de lo que está pasando en su propia comunidad y principalmente en lo que concierne a la participación de la comunidad en las acciones desarrolladas para su propio bienestar. De esta manera, el público o el receptor de los mensajes y acciones, que es la comunidad, se convierte en emisor y sujeto de acción.

Es decir que la ciudadanía en los procesos de formación comunitaria aporta elementos formativos no tradicionales a los imperantes en la sociedad donde están ubicadas, algo que se le conoce como nueva ciudadanía

En Colombia el teatro popular penetra como una propuesta social en la que los sujetos hacen protesta sin recurrir a la vías de hecho para obtener una mejor calidad de vida, es por eso que este país toma los conceptos de teatro comunitario, que en Argentina, Brasil, Chile o México, han tenido un auge preponderante debido a las dictaduras militares que azotaron a estos territorios durante los años 70 y 80. De modo que El teatro popular en Colombia parte de dos premisas fundamentales para entender su accionar.

El teatro que emerge directamente del pueblo, que se difunde por canales propios y, en cierta forma espontánea, que sería un teatro popular de hecho y directo. Un teatro que visto en una perspectiva histórica y cultural, tiene la intención de ser popular, porque adopta los puntos de vista del pueblo en un momento determinado y se inscribe en un proyecto de cultura popular, tomando criterios propios de Latinoamérica.

Actualmente en Bogotá existen más de 30 organizaciones teatrales que a través de escenarios improvisados interpelan a la sociedad visibilizando las realidades que muchos ignoran, esto según un censo realizado por IDEARTES (Instituto Distrital de las Artes) en el año 2010. Es por esa razón que desde la puesta en escena se hace una reflexión sobre las formas de construcción de nuevos sujetos y su relación con la ciudad (nuevos ciudadanos) siendo ésta intrínsecamente ligada a la educación. De esta forma hoy podemos ver mejor

cómo se concibe a la ciudadanía en sus aristas culturales y sociales, no sólo políticas y jurídicas. Es importante definir mejor el concepto de ciudadanía, para de esta forma poder establecer una hoja de ruta que nos permita tener una visión clara.

La ciudadanía crítica como una manifestación de la cultura subalterna

El concepto de subalterno, como lo entiende Antonio Gramsci (1985)², es la relación entre dos fuerzas opuestas que conviven en un mismo medio, esto significa que hay una fuerza dominante y una que es dominada, pero que en la misma medida no pueden existir una sin la otra, en los gobiernos el concepto de subalternidad realza el lenguaje jerárquico que mantiene un orden y limita el poder en cada uno de sus miembros aunque dicho poder en última instancia recae sobre el sujeto que podemos llamar opresor como lo expresa Gramsci, pero para profundizar esto, Citlalin Castañeda de la Mora (2006) , quien realiza una serie de reflexiones en torno a la educación ciudadana, toma como ejemplo la socialización política que permite entender los cambios sociales partir de las visiones y mentalidades de los ciudadanos el cual genera una necesidad de impulsar a la ciudadanía, en marcos que se distancien de los jurídico o judicial y que por el contrario potencialicen las transformaciones, política, social y cultural en la que la gran mayoría de los ciudadanos participamos, a través de la construcción de identidades globales y de esta forma conformar un constructo cultural único y sólido, para fortalecer la toma de decisiones a través del conocimiento de mecanismos de resistencia, en este caso las Artes.

Esto se refuerza con la adquisición de ciertas actitudes con aprendizajes formales e informales, en este caso el teatro se convierte en un instrumento de socialización política cada vez más cercano a la participación y construcción de nuevos espacios donde los individuos aporten conceptos teóricos que alimenten los lineamientos de las democracias radicales planteadas por Chantal Mouffe (2003), entendiendo la democracia radical como otra forma de participación vinculada a la participación activa, algo fundamental para

² Antonio Gramsci desarrollo su trabajo en la teoría cultural esto lo llevó a postular su teoría de hegemonía cultural, que describe cómo los estados usan las instituciones culturales para mantener el poder.

explicar la aparición de los espacios donde se construye resistencia en torno a las problemáticas que afrontan las sociedades actuales, en este caso la realidad colombiana, entendiendo que la democracia radical parte de la premisa de la participación de toda la sociedad civil en la toma de decisiones que tiende a convertirse en exclusividad de unos pocos.

Haciendo un pequeño paneo de la realidad colombiana podemos observar cómo los ciudadanos cada vez participan menos en la vida política tradicional, debido a un desencanto producido por promesas inconclusas que sus líderes pretenden olvidar en sus procesos de gobierno, pero dichas ciudadanías buscan por medio de otros mecanismos fortalecer su decisión y recurren a expresiones ajenas a los elementos de la democracia representativa, tal y como lo expresa Richard Flacks (1966), quien afirma que la historia se construye por actores distintos a ellos mismos. Es aquí donde la educación juega un papel preponderante

Por otra parte Delors (2000) dice que “la educación guarda un tesoro” en la cual el constructo humano se concibe desde su visión del mundo y no desde la imposición de normas y valores predeterminados, es por esta razón que la sociedad crítica se configura al margen del Estatus-Cuo, complementando esto, Martha Naussbaum (2010), realiza un trabajo en el cual devela que la educación debe ser transversal al crecimiento humanístico, como la artes y la literatura, para de esta forma generar democracias más sólidas e incluyentes.

El teatro como construcción de discursos desde abajo

El teatro popular (TP)³ No fue el teatro de masas o de audiencia fija, forma degradada de espectáculo puesta al servicio de los medios de comunicación. El TP, ha enfatizado que no hace teatro de masas y no fue un medio de información ni de propaganda de nadie, por el

³ El (TP) Teatro Popular se constituyó como una forma de contrarrestar la hegemonía de las dictaduras en América Latina, pero su origen está ligado directamente con la Revolución Francesa, la que le dio el tinte político.

contrario se convierte en un elemento de transformación mediante el cual la comunicación educa a la audiencia la cual refuerza la visión de comunidad.

(...) El Teatro popular cobra relevancia como uno de los lugares posibles para devolver la experiencia al hombre y la mujer, a partir de la recuperación de toda una tradición basada en la oralidad, el baile y la recuperación del cuerpo como lugar signifiante. El objetivo de los grupos es mantener viva la memoria de los acontecimientos que sucedieron en los lugares de pertenencia, contar una historia y hacer relato de lo vivido”. (Falzari, 2011)

El teatro comunitario o popular, según el lugar de enunciaci3n se configura desde la individualidad del sujeto, pero esta individualidad contribuye a la creaci3n de un discurso comunitario, ya sea un barrio, una ciudad o incluso un pa3s. El teatro callejero interpela a trav3s de la puesta en escena, que se convierte en la carta de presentaci3n para generar un discurso con la comunidad y lograr una identificaci3n en relaci3n a las problem3ticas sociales que se evidencia entre sujetos de una comunidad determinada, y para lograr esa receptividad el cuerpo juega un papel fundamental.

Para Pierre Bourdieu (1984) por medio del cuerpo se elaboran una serie de di3logos que evidencian la condici3n del individuo, ya sean las condiciones de trabajo, los h3bitos de consumo, la clase social, la cultura. Entonces el cuerpo se convierte en un “texto” donde se puede hacer una lectura en t3rminos de dominaci3n, debido a que no es igual el cuerpo del dominador que el del dominado, pero el cuerpo no solamente dialoga con el otro a trav3s de una expresi3n meramente f3sica, (esta) tambi3n est3 acompa1ada de otros lenguajes est3ticos que expresan mucho del sujeto, ya sea la ropa, los tatuajes, los peinados, algo que Bourdieu llama las Taxonom3as del individuo. Por otra parte, Michael Foucault plantea el car3cter pol3tico que el cuerpo tiene, y como esa quinesia est3 en funci3n de la configuraci3n que el sujeto hace de su participaci3n.

(...) El cuerpo humano es, como sabemos, una fuerza de producción, pero el cuerpo no existe tal cual, como un artículo biológico o como un material. El cuerpo humano existe en y a través de un sistema político. El poder político proporciona cierto espacio al individuo: un espacio donde comportarse, donde adoptar una postura particular, sentarse de una determinada forma o trabajar continuamente.” (Foucault, 1997).

El cuerpo se convierte en un mecanismo de control y disciplina social, es por esta razón que el teatro rompe esa frontera entre la expresión como muestra de rigidez establecida e irrumpe por completo en el plano de lo social disciplinar por medio del color y el performance. Como lo expresa Falzari⁴ (2011) *“la obra misma, resultado no de la ocurrencia genial de una persona, sino de la creación colectiva de los vecinos-actores que activan en los grupos, y que funciona a la vez de expresión artística y fuente de convocatoria para que más vecinos se sumen a los proyectos”*. (2011, página 34)

El teatro popular busca propiciar espacios de diálogo horizontal, donde la historia se construya grupalmente, como dice Todorov, (2007) “donde al reconocer el otro, me reconozco yo” se puede romper el estado de subalterno y propiciar nuevos discursos donde la alteridad contribuya a la construcción de nuevas ciudadanías.

En la corporación D.C-Arte la ciudadanía se lee bajo la lupa de la formación de sujetos críticos frente a la realidad barrial de sus integrantes.

PREGUNTAS Y OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

Pregunta general.

⁴ Un acercamiento al movimiento teatral comunitario. Reflexiones sobre memoria colectiva, verdad(es) y experiencia. Tesis de Gastón Falzari teórico del teatro argentino

¿De qué manera el teatro popular expresa sentidos de resistencia ciudadana y cómo la formación y producción teatral a través de la expresión discursiva, aporta elementos de construcción a una ciudadanía crítica, en los participantes de la corporación D.C-Arte (Distrito Capital- Arte)?

Preguntas específicas.

1. ¿De qué manera el lenguaje del cuerpo media en la construcción de discursos?
2. ¿En qué escenarios se está llevando la puesta en escena de la corporación D.C-Arte?
3. ¿Qué contenidos están circulando dentro de la corporación D.C-Arte?
4. ¿Mediante qué formas expresan resistencia ciudadana los participantes de la corporación D.C-Arte?

Objetivo general

Analizar los sentidos de resistencia ciudadana, mediante la formación y producción teatral y cómo ésta aporta elementos de construcción a una ciudadanía crítica, en los participantes de la corporación D.C-Arte (Distrito Capital-Arte).

Objetivos específicos

1. Comprender cómo el cuerpo se convierte en un instrumento para la construcción de discursos.
2. Analizar los mensajes que están circulando dentro de la corporación D.C-Arte a partir de una obra de teatro específica.
3. Identificar los escenarios donde se está llevando a cabo la puesta en escena de la corporación. D.C-Arte
4. Describir las formas de expresión mediante las cuales ejercen resistencia ciudadana los participantes de la corporación D.C-Arte.

JUSTIFICACIÓN

Este trabajo de investigación surge como una reflexión en torno al teatro popular, el cual se desarrolló en la ciudad de Bogotá. Debido que el análisis de estas expresiones es muy escaso en nuestro contexto nacional se decidió identificar y reconstruir por medio del discurso cómo se da la resistencia ciudadana en la capital.

Para esto se eligió a la corporación DC-Arte y se partirá desde esta perspectiva. El entender al como parte de una apuesta de reconocernos a nosotros mismos, es por eso que los lenguajes, el cuerpo y la expresión artística hacen parte fundamental de la configuración de la realidad que yo elaboro desde mis propias experiencias, esas dinámicas que pueden verse identificadas en otros individuos, es por esta razón que este trabajo parte de un método de investigación cualitativo que se sustenta en un enfoque Hermenéutico el cual permite hacer una lectura interpretativa de la realidad que se está construyendo.

A través de los discursos elaborados por el teatro popular de la ciudad de Bogotá, más concretamente los de la corporación DC-Arte, quienes desde una visión crítica están realizando una serie de contenidos que le apuntan a la construcción de nuevos sujetos a través del desarrollo de programas socio educativos, y culturales, de formación, investigación, asesorías, de gestión, difusión, y de comunicación; buscando aportar al desarrollo de la cultura ciudadana a nivel local y nacional.

Desde una visión que busca interpelar a la ciudadanía a través de manifestaciones culturales de los sectores subalternos. El teatro comunitario pretende resignificar las prácticas hegemónicas y de esta forma propiciar el encuentro horizontal entre dominados y dominadores.

La lectura crítica que el teatro popular hace de los órdenes establecidos procura una transformación en la que la participación ciudadana se hace evidente, de igual forma se

busca identificar como el poder del discurso ayuda a romper estereotipos que dentro de los marcos sociales están determinados en términos de marginalidad, inferioridad o peligrosidad.

Es de esta forma cómo por medio del teatro se pretende evidenciar una apuesta política en torno a la visibilización y legitimidad de las prácticas sociales de los sectores olvidados.

MARCO TEÓRICO.

1. UNA CONSTRUCCION DEL TEATRO POPULAR EN UN CONTEXTO DE CIUDADANIA CRÍTICA PARA LA EDUCACIÓN

Para dar inicio a la construcción de este marco, primero se planteó una serie de variables teóricas que confluyen a un mismo fin, el Teatro Popular, teniendo esto claro, primero se hizo un acercamiento al concepto Teatro Popular en América Latina, posterior a eso y dada su relevancia emergen las unidades de análisis de *resistencia*, *ciudadanía*, *comunicación-educación*, las cuales brindan datos valiosos al momento de comprender las dinámicas sociales en las cuales se envuelve esta expresión artística.

1.1. El Teatro popular como mecanismo de resistencia

Por medio de este ejercicio de reflexión y diálogo teórico, se quiere dar una perspectiva a lo que entendemos por Teatro Popular, es por esta razón, que se pretende analizar las expresiones del teatro en tanto espacio de resistencia en Colombia, buscando explicar cómo el teatro puede representar una herramienta políticamente contestataria.

El teatro, en tanto que es una actividad escénica que se desarrolla a través de la relación entre actores y público, es un acontecimiento público por excelencia, por esta razón, todas

las manifestaciones artísticas que representan la vida del hombre, tienen una manera de percibirse y de percibir el mundo que lo rodea, el teatro es una expresión de la cultura de una sociedad y de su manera de relacionarse con la realidad, como lo expresa Gastón Falzari.

(...) popular es sólo un adjetivo. Un adjetivo no sustancial: porque lo que define la cuestión es la dimensión de lo subalterno, de lo que en una escala de jerarquía es lo dominado. Usemos dominado para hablar de coerción, usemos subalternidad para hablar de situaciones de hegemonía, pero siempre se trata de un nivel de lo otro, de lo que está en una relación de inferioridad. Es el hecho de la dominación: todo artefacto cultural tiene espesor simbólico, pero todo artefacto cultural entra en relaciones de dominación, que son las que constituyen la dimensión de lo popular. Eso es lo único que no puede suprimirse en el análisis. El pueblo no existe como tal, no existe algo que podamos llamar pueblo, no existe algo que podamos llamar popular como adjetivo esencialista, pero lo que existe y seguirá existiendo es la dominación y esa dominación implica la dimensión del que domina, de lo dominado, de lo hegemónico y de lo subalterno. Eso es lo popular: una dimensión simbólica de la economía cultural que designa lo dominado (Falzari, 2011)

Hablar de ‘teatro político’ en relación a una actividad artística, se convierte en un problema epistemológico complejo. Pero la noción de “teatro político” tiene un origen reconocido en los acontecimientos artísticos que tuvieron lugar durante el siglo XX a partir de autores como Erwin Piscator (1893-1966) y Bertolt Brecht (1898-1956). Estos autores concibieron al teatro como un mediador capaz de posibilitar un análisis de corte histórico y sociopolítico.

Tomando en cuenta estos dos autores en América Latina a través del Teatro del Oprimido, en Brasil, este fenómeno artístico se evidenció con más fuerza después del surgimiento del teatro europeo, convirtiéndose en una “corriente” de teatro político que se

expandió por fuera de Europa, tanto como instrumento de reivindicación política como forma de expresión del malestar social.

Por otra parte Falzari (2011) nos evidencia como el Teatro Popular es un instrumento de lucha simbólica.

“Hay un teatro representativo y un teatro de otro orden, dotado de autonomía, de inmanencia, que se sostiene en una actuación que intenta fracturar la realidad, quebrarla, ni confirmar lugares ni conquistas profesionales, ni amor al público; se trata de una decisión de la actuación de fundar poéticamente otro campo de realidad, que entra en conflicto con el poder y con el Estado.” (Falzari, 2011)

Como anteriormente menciona el autor, el Teatro Popular pretende configurar una visión del mundo diferente a la que se está acostumbrado a evidenciar, el Teatro rompe la realidad mediatizada, instrumentalizada, alienada y anestesiada en la que nos desenvolvemos en el diario vivir, es así que pretende proponer una forma de liberar al sujeto de su castración crítica y devolverlo a la sociedad como un ciudadano autónomo y crítico.

El concepto de Teatro Popular, como forma de expresión de una resistencia “micropolítica”, se ha elaborado en América Latina por el autor Argentino Eduardo Pavlosky.

(...) “El teatro adquiere recursivamente la función micropolítica- ya no macropolítica- de construcción de otras territorialidades de subjetividad alternativa. El teatro se transforma en metáfora epistemológica del contra poder (...) en herramienta de resistencia contra la desterritorialización de las redes comunicacionales, contra la homogenización cultural de la globalización, contra la insignificancia, el olvido y la trivialidad, contra el pensamiento único, contra la hegemonía del capitalismo autoritario, contra la pérdida del principio de realidad, contra la espectacularización de lo social y la pérdida de la praxis social. La micro política de la resistencia afirma que el teatro no está en crisis, está en contra.” (Pavlosky, 2007)

De igual forma se quiere evidenciar el crecimiento que ha tenido el teatro popular en la región. Es por esta razón que el teatro se aleja un poco de lo meramente estético y por el contrario, busca aproximarse de manera más concreta a la realidad folklórica de los pueblos.

Comprendiendo mejor el contexto en el que se desenvuelve esta forma de ejercicio del poder, es posible llegar a puntos de encuentro en los cuales los ciudadanos construyan una autonomía crítica frente a las dinámicas sociales que los circundan, de igual forma el teatro se solidifica de tal forma que los procesos de asociación comunitaria recogen frutos frente a la poca cohesión social que generan las políticas estatales, que en cierta forma tienden a marginar a los propios sujetos sociales.

1.2. Ciudadanía Crítica a través de la Comunicación

Para lograr una comprensión de lo que es la comunicación-educación, es primordial definir cada una de sus partes.

En primer lugar, se definirá la comunicación no sólo como el intercambio de información que se da desde un emisor hacia un receptor por medio de un canal, sino que más allá de esto es un campo de afectación mutua, un campo que se da en diferentes escenarios de la vida cotidiana, por el cual se genera un intercambio de saberes, en este sentido, Carlos Valderrama en su texto “Comunicación-educación un nuevo escenario” nos señala que:

Los procesos de comunicación y las prácticas comunicativas son cada vez más complejos. La mediación de las tecnologías y las técnicas, la somatización de la vida cotidiana, estamos rodeados cada vez más no sólo de cosas que poseen significado sino de cosas que poseen más de un sentido y las transformaciones de todo ello está generando en las sensibilidades, las percepciones y la cognición de los individuos, especialmente de los niños y de los jóvenes, hacen que no podamos seguir la comunicación como un proceso simple de transmisión de información. (Valderrama, SF, p.2)

Por otro lado, definiremos la educación como una práctica social que se da de manera bidireccional y constante en la vida del ser humano, en la cual intervienen procesos de desarrollo del mismo.

Es importante aclarar que los comunicadores-educadores, en ningún momento, remplazarán el papel de pedagogos, ya que esa no es nuestra labor, nosotros somos facilitadores, diseñamos estrategias de comunicación para la educación, lo referencia Kaplun como “énfasis en el proceso”, esto quiere decir que hay que implementar una estrategia donde no exista un estatus de conocimiento, donde se deje a un lado el tradicional método educativo, “una educación que genere procesos de intercambios de conocimiento a través del diálogo” (Rojas, 2008).

1.2.1. Convivencia Ciudadana y Comunicación-Educación

Seguramente si se pregunta hoy: ¿es posible educar?, podría generar la necesidad de elaborar una propuesta, normativa y regulativa de las prácticas educativas respecto del desorden cultural relacionado con las nuevas formas de la comunicación, pero entendiendo que este desorden cultural obedece a una nueva construcción de sujetos sociales, los cuales están aportando nuevas herramientas para comprender a la sociedad no en su conjunto, sino en pequeños fragmentos los cuales constituyen espacios de encuentro entre diferentes formas de pensamiento. Un ejemplo de esto es el Teatro Popular TP. Las obsesiones pedagógicas que ligán a la educación con una escolarización con sentido de disciplinamiento, han insistido en organizar racionalmente la revuelta cultural, cuando no la han negado. Pero las obsesiones de la pedagogía moderna se han visto desbordadas por una situación imposible de evadir y es la inevitable transformación de los modelos educativos tradicionales a una formación horizontal donde el sujeto construye conocimiento desde la propia experimentación con su entorno, es de esta forma que el conocimiento se alimenta de la comunidad y no del sujeto, de la múltiple relación de perspectivas, que fortalecen las directrices de una educación liberadora, tal como la propuso Paulo Freire (1975, pg. 35) .

Cabe resaltar el papel que tienen la ciudadanía en este proceso de educación, debido que en la convivencia ciudadana se forma al nuevo sujeto social, este sujeto social desde la perspectiva de Pierre Bourdieu (1985), está sustentando en el precepto que existen marcadas diferencias entre el capital simbólico y la fuerza de producción determinada por los mercados. Entonces la acumulación de estos capitales permite delimitar a las clases que dominan y a las que son dominadas. Este orden se basa en la desigualdad y de ahí se forman las relaciones de convivencia entre los sujetos según su clase.

Para comprender esto es necesario entender cómo se movilizan los grupos sociales.

Primero: los grupos sociales se forjan desde las bases sociales que han sido históricamente sometidas, es de esta forma que se puede entender que los sujetos sociales que construyen colectividades coinciden en un punto. Son sometidos.

Segundo: los sujetos sociales unidos de forma colectiva entienden que existen brechas marcadas entre unos y otros, por esta razón ellos buscan desde sus propias realidades visibilizar al otro, y de esta forma poner el panorama completo en esa relación intercultural que propone Todorov (2007) en la que yo y el otro son diferentes, pero de la diferencia parte el punto de encuentro para construir en conjunto realidades compartidas.

2. Comunicación-Educación y los medios dentro del teatro

Si partimos de la premisa “Medios, y Comunicación-Educación” estas construyen un dialogo paralelo que pretenden generar una relación que logra *“aumentar la inteligencia personal, a través de los medios, lograr una mejor comprensión y entendimiento del mundo, potenciar el diálogo entre las personas, crear nuevos mundos posibles”*, es por esto que José Manuel Pérez Tornero, Master Internacional de Comunicación y Educación. Universidad Autónoma de Barcelona. Plantea que la naturaleza de la Educación en los medios debe girar en un doble encuentro, tal y como lo plantea

Un primer encuentro se ve desde lo que se denominaría la posibilidad humana de construcción del sentido que vincula de hecho todas las capacidades e instrumentos con que la humanidad construye su mundo, entendiéndose desde la imaginación, la relación y la reflexión de los seres humanos en sociedad.

El segundo encuentro que plantea Tornero (1999) se delimita en el campo del saber aplicado a esa construcción de sentido, “El encuentro entre las disciplinas que se aplican al lenguaje y a la expresión humana”. Tal como es el teatro.

“Hoy día es un hecho, la unificación de los lenguajes y medios que permiten la digitalización, la informática y la telemática” sin importar la expresión transforma la realidad social de las sujetos

De igual forma esto nos permite enriquecer de unos con otros, a través del encuentro mediático. Pero en qué puede entrar a aportar el teatro en una sociedad mediatizada, pues bien, desde la expresión artística se está logrando permear esas líneas invisibles que los medios de comunicación digital ya rompieron desde hace años, entendiendo esto como un avance en la construcción de sentidos sociales mediante la conformación de estrategias artísticas sólidas, como obras de teatro a través de la internet. La Comunicación educación debe pensar a la sociedad como un elemento en constante transformación, y dicha transformación está constituida por todas las expresiones colectivas que surgen desde los espacios oprimidos, quienes pretenden asumir un papel más participativo y no promover los simples valores cívicos que la ciudadanía más tradicional pretende.

En una primera conclusión la comunicación desde la conformación de grupos sociales como las escuelas de arte, ven apalancado su trabajo en los mecanismos de expresión tales y como son las obras de teatro, pero potencializan dichas expresiones mediante el uso de las nuevas tecnologías.

2.1 De lo popular a la Comunicación-Educación

Estamos viviendo una época en donde la experiencia pasa por la mediación de la misma. La política, el arte, las relaciones interpersonales, todo está filtrado por la informática y la tecnología. Es por ello que la percepción que se tiene de la realidad es mediada y mediatizada. Falzari (2011)

Podemos decir entonces que tenemos un tipo de experiencia que se realiza más allá del hombre y la mujer y que se ha trasladado a los medios, verdadero lugar de la experiencia actual.

Es por esta razón que el Teatro popular o comunitario cobra un lugar relevante como uno de los lugares posibles para devolver la experiencia al hombre y la mujer, a partir de la recuperación de toda una tradición basada en la oralidad, el baile y la construcción del cuerpo como lugar signifiante. El objetivo de los grupos es mantener viva la memoria de los acontecimientos que sucedieron en los lugares de pertenencia característicos de la comunidad que crea por medio del teatro un relato de lo vivido.

El Teatro popular carece elementos artísticos profesionales debidos que es una construcción social desde lo que se denomina amateur, y es por eso que todo aquel que decide participar lo hace en calidad de vecino poniendo a disposición del grupo su individualidad para crear junto a otros, de manera colectiva una historia común.

Este lugar de amateur, muchas veces, encierra un prejuicio acerca de la calidad de las producciones artísticas, por el hecho de que los participantes no son actores profesionales. Sin embargo, la fortaleza de los grupos de Teatro popular reside precisamente en la calidad de las producciones, que funcionan a la vez como carta de presentación y apertura hacia la comunidad, y es el dispositivo de comunicación e interpelación más importante a la hora de convocar a que más vecinos se sumen a los proyectos.

3. *El territorio*

El primer recurso que cobra relevancia a la hora de pensar la comunicación-Educación es el espacio en donde la obra se presenta y en donde se ponen de manifiesto al menos dos cuestiones: por un lado el espacio inmediato, es decir, la plaza, la escuela, el parque o la calle en donde se desarrollará la puesta en escena. La experiencia artística comunitaria tiene la particularidad de presentarse la mayor parte de las veces en espacios abiertos. La ocupación del espacio público es importante para el Teatro Comunitario, en tanto uno de los objetivos es conservar y re-habitar estos espacios, como afirma: el director de la corporación DC-Arte “nosotros llamamos a la plaza nuestra, porque la consideramos nuestra, pero no porque no sea de todos, sino de verdad porque la habitamos.

Por otra parte, no es cualquier espacio público, sino el del territorio al que pertenece el grupo de Teatro Comunitario. Una de las fortalezas de las obras está en que lo que se transmite tiene una estrecha relación respecto del lugar en donde se hace, cobrando el espacio una importancia crucial a la hora de pensar la dramaturgia. Así, la obra se entrelaza estrechamente con la comunidad y genera sentidos de pertenencia más arraigados, un caso es el trabajo que se viene realizando en Usme, donde el teatro popular ha tenido una fuerte penetración y ha logrado generar más de siete escuelas de teatro popular lideradas por los mismos miembros de la comunidad, quienes se alejan de los escenarios de conflicto de estos sectores oprimidos y por el contrario aportan elementos de convivencia y ciudadanía crítica a los habitantes del sector donde se logra impactar.

En este sentido, la conexión que se genera a partir de la realización de las obras con temas que cantan y cuentan la realidad de la comunidad con el espacio en donde se lleva adelante genera en el espectador una pertenencia con el proyecto y con la comunidad en la que vive o se mueve.

3.1. Un teatro que educa desde de una relación de subalternidad

En la última década el Teatro Popular ha encontrado que los procesos de educación ciudadana se encuentran intrínsecamente ligados a la influencia de la cultura popular y la sociedad técnica de la información. La televisión ha sido y sigue siendo constructora de sentidos; en esta dirección, ha creado íconos culturales de gran arraigo en la memoria colectiva.

En las obras del Teatro Popular, uno de los recursos frecuentes para interpelar al espectador es el rescate y el cruce de estos personajes que provienen de la cultura massmediática y de la industria cultural, y que han sido asimilados como populares por amplios sectores de la población. Este recurso pone en juego las construcciones de los sentidos de las producciones culturales a partir de lo que el bloque hegemónico define como popular, y de la apropiación y re-significación que las manifestaciones culturales de los sectores subalternos –en este caso el Teatro Comunitario- hacen de esas construcciones un nuevo espacio de diálogo entre lo hegemónico y el subalterno. Entonces, lo popular en la cultura se definiría no sólo como la nominación de la cultura de los sectores subalternos, sino también con cómo el bloque hegemónico define y diferencia la cultura.

MARCO METODOLÓGICO

Para esta investigación se realizó un análisis Hermenéutico-Crítico, con un enfoque Cualitativo es de esta forma que el método etnográfico de investigación, nos da herramientas importantes al momento de establecer vínculos con las comunidades, en este caso con los actores que componen la corporación.

Un elemento a tener en cuenta en este método de investigación es la horizontalidad entre los miembros de la comunidad y el investigador, debido que la construcción de diálogos se hace de manera compartida y holístico, lo cual integra las visiones y vivencias de cada uno de los sujetos.

Entendiendo la investigación como un arte en el cual todas las personas u objetos deben ser dignos de estudio, se debe tomar como eje centrales tres aspectos del ser: lo ontológico entendido como la posición y concepción del mundo, lo epistémico entendida como la construcción del conocimiento de sujeto a sujeto, lo metodológico entendido como las herramientas de construcción de la información.

4. Tipo de investigación

4.1. Hermenéutica crítica

Con la hermenéutica como horizonte de comprensión crítico, se da otra línea a la investigación tradicional de los campos de trabajo de la comunicación, como un sentido complejo de la realidad comunicativa como lo multiforme constitutivo de la vida. Así que el análisis Hermenéutico Crítico logra generar la necesidad dialógica de nuevas formas de entendimiento sobre el significado de la realidad como diversa y compleja.

4.2. La Investigación Cualitativa como elemento de construcción de sentido

La investigación cualitativa contribuye a develar las condiciones sociales que contribuyen a la conformación de una determinada forma de pensar la realidad. Con la identificación de en qué medida la forma en que pensamos, argumentamos y razonamos está limitada por la propia sociedad, de esta forma se pretende no sólo la revisión de nuestras percepciones, sino también una mejor comprensión de la realidad para su posterior transformación. Este es un enfoque radicalmente sustantivo y normativo, ya que no sólo pretende la comprensión de la sociedad, sino propiciar el cambio. POPKEWITZ, T. (1988).

Dentro de los grandes discursos que se llevan a cabo en el campo de las Ciencias Sociales La investigación cualitativa tiene una posición especial, tal y como lo plantea Rosana Guber (2001) cuando se refiere al trabajo en campo. *“crear una interacción con la comunidad y así poder realizar una observación y un trabajo de campo que dé*

participación a los integrantes de la comunidad y una construcción de conocimiento colectiva,

Para la siguiente fase de la investigación es importante tener en cuenta las herramientas que se van a implementar para la recolección de la información, es por esta razón que se va dividir este fragmento en tres momentos:

5. *Análisis de pieza Audiovisual previa*

Esta es una pieza teatral que la Corporación D.C-Arte desarrolló a lo largo de un periodo comprendido entre los años (2013-2014). Dicha pieza informa y contextualizan del tema que se trató, como es en este caso la reconstrucción de espacios de participación a través de ciudadanías críticas. Estas piezas mencionadas anteriormente son documentos de análisis externos a los cuales todos tenemos acceso.

6. *Registros de Observación*

En esta investigación, los documentos y datos recogidos como audios y transcripciones servirán para la interpretación de los procesos de reconstrucción de Ciudadanías Críticas, mediante la interacción con la comunidad, en este aspecto es fundamental la objetividad al momento de analizar la información arrojada para así lograr una interpretación acertada.

Fechas: los primeros acercamientos se realizaron en el mes de Septiembre de 2014, en los cuales se habló de la necesidad de construir espacios de dialogo mediante la expresión artística. La segunda se realizó en el mes de Octubre de 2014, donde se lograron avances significativos en producción de discursos acerca de la resistencia ciudadana en entornos de vulnerabilidad.

Se proyecta contar con una serie de acercamientos en el mes de Marzo y Abril en los cuales se logre condensar el grueso de las categorías Ciudadanía y Comunicación-Educación.

7. Instrumento de Observación

7.1 Entrevistas (semi estructuradas)

La entrevista, en el contexto de la tradición antropológica de investigación, siempre se ha considerado como un instrumento que permite contemplar los datos recogidos a través de la observación.

El uso de la entrevista como herramienta que corresponde más adecuadamente tanto a los objetos de estudio de interés, como a los propósitos de investigación.

En términos simples, la entrevista se define como una intervención de dos o más personas en un espacio determinado durante un tiempo estipulado por las personas.

“Una relación diádica canalizada por la discursividad, propia de la cotidianidad, bajo la condición de encuentros regidos por reglas que marcan márgenes apropiados de relación interpersonal en cada circunstancia. Ésta permite acceder al universo de significaciones de los actores, haciendo referencia a acciones pasadas o presentes, de sí o de terceros, generando una relación social, que sostiene las diferencias existentes en el universo cognitivo y simbólico del entrevistador y el entrevistado” (Guerrero, s/d: 2).

7.2. Diarios de Campo

En investigación el diario de campo se conviene en una herramienta de recolección crucial al momento de interpelar al sujeto de investigación. Lo registrado en el diario de campo no será la realidad en sí misma, sino la realidad vista a través de los ojos del investigador, con sus percepciones y su cosmovisión. La subjetividad entra en juego desde el momento del registro de los hechos, y no sólo en su interpretación. Por eso puede afirmarse que, aunque

dos investigadores trabajen juntos sobre el mismo tema, los diarios de campo de cada uno de ellos serán diferentes.’

7.3. Trabajo de campo – Etnografía

La investigación demanda una construcción de discursos en los que la comunidad pone las reglas de juego, esto dentro de un ambiente de estudio de conductas y tradiciones que se evidencian mediante la relación del investigador y el sujeto de dicha investigación. Un elemento importante de esto son Las relaciones entre sujeto (a diferencia de objeto) e investigador, pues su tarea radica en la “comprensión holística de las sociedades” (Lutz, 1981), es decir, cada elemento que forma parte de la realidad de una comunidad, es un fragmento que permite una mejor comprensión de sus formas de ver y entender el mundo.

RESULTADOS

Entre Marzo de 2014 y Mayo de 2015, esta investigación se centró en identificar desde una metodología hermenéutica crítica y los aportes propios de la comunicación-educación, los sentidos de resistencia que el teatro popular generó para construir ciudadanía crítica en la localidad de Bosa, donde se encuentra el grupo base de la Corporación D.C-Arte. El cual busca recuperar la memoria de barrio a través del arte y romper los imaginarios de violencia de esta zona del sur de Bogotá, principalmente en los niños y jóvenes del sector.

Resistencia, ciudadanía, Teatro Popular, el cuerpo y la comunicación- educación son algunos de los temas que usted podrá encontrar en este texto. La discusión entre la academia y lo experimentado durante este periodo de investigación es una invitación a entrelazar un dialogo de saberes, el cual tiene como fin relacionar la praxis con la teoría.

Este proceso inicio en el mes de marzo de 2014, como un acercamiento a la realidad de la localidad de Bosa, que en este periodo se encontraba realizando los encuentros de teatro comunitario en el que la obra de teatro *Bandoleros* se presentaba. Enrique Espitia, director teatral de la Corporación D.C-Arte relata como la obra es una reflexión, sobre los orígenes de la violencia del siglo pasado, ofreciendo un aporte a esta temática tan sensible hoy en nuestro panorama nacional (D.C-Arte, 2014).

Durante este periodo de investigación, se realizó un acercamiento a la comunidad desde la experiencia que tenía D.C-Arte en la localidad, esta Corporación teatral aportó al reconocimiento de la zona del Sur de la capital colombiana.

En este barrio (Laureles) los jóvenes se esfuerzan a través de las artes (Teatro, Música y Danza) a acercar a la comunidad y hacerlas más sensibles frente a sus propias realidades, este es uno de los tantos esfuerzos que hacen los jóvenes del sector para liberar su territorio de la mala reputación con la que todos estos años ha ido quedando en el imaginario de la ciudad.

Una mirada al barrio permite evidenciar que ya no se habla de violencia, sino de paz, que ya no se vive con miedo, sino que por el contrario la esperanza en los miembros de la comunidad es cada vez más fuerte.

“los jóvenes en este sector sufren las problemáticas de las periferias de la ciudad, delincuencia, robo, micro tráfico, violencia familiar, todas las consecuencias normales de una pobreza y falta de educación, en muchas zonas de este sector viven estas problemáticas, es por esta razón que el proyecto es si se quiere un paliativo para todas estas problemáticas para más de 60 niños y jóvenes que vienen y hacen parte del proyecto”. (Enrique Espitia 2014)

Una de las crisis principales que afronta la localidad de Bosa es la inclemencia del clima en las temporadas invernales que en los últimos años han generado el desbordamiento del “Rio Tunjuelito” con un saldo de más de 16.000 personas damnificadas según cifras arrojadas por la Alcaldía Mayor de Bogotá precedida por Clara López en el año 2011. Esa cifra aún resuena en la gente del barrio, que tuvo que resguardarse y apoyarse entre sus mismos vecinos, ahí nace una primera crítica de la comunidad, la que lucha por vivir dignamente y con garantías del gobierno tal y como lo relata.

“Bosa tiene un contexto socio cultural ubicado en la periferia de Bogotá, es la localidad más suroccidental que existe, 600 mil habitantes el 80% de estrato 1 y 2 luego el estrato 3 y está ubicado por debajo de la riberas de dos ríos muy importantes que son el Bogotá y el Tunjuelito por eso cada cierto tiempo escuchamos el tema de las inundaciones en Bosa buena parte, por ejemplo aquí donde estamos está debajo de la riberas del río Tunjuelito”. (Enrique Espitia 2014)

Los habitantes de la localidad afrontan situaciones de violencia y de desplazamiento, debido a este aumento los miembros de la localidad han buscado transgredir las normas y construir hogares en terrenos que ellos denominan fundados. La corporación D.C-Arte entra a intervenir estos espacios sociales por medio de la teoría propuesta por Augusto Boal que plantea una formulación teórica y un método estético, basado en diferentes formas de arte y no solamente en el teatro. Reúne un conjunto de ejercicios, juegos y técnicas teatrales

que pretenden la des mecanización física e intelectual de sus practicantes y la democratización del teatro. El Teatro del Oprimido tiene por objetivo utilizar el teatro y las técnicas dramáticas como un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de alternativas a problemas sociales. Esta forma teatral está entroncada con la creación colectiva. Augusto Boal (2005)

Las obras que se representan parten del análisis de las inquietudes, problemas y aspiraciones de la comunidad a la que la van dirigidas. Una vez representado el espectáculo, los espectadores pueden participar convirtiéndose en actores y actrices de la obra. El procedimiento es muy sencillo: uno de los miembros del grupo, que hace de animador de sala, cuando alguien de entre los espectadores alza la mano porque quiere expresar su punto de vista sobre la escena en curso, dice en voz alta “alto”, se para la escena e invita al espectador sustituir al actor en el escenario.

Basados en la experiencia de los miembros de la comunidad se dio inicio a una apuesta teatral de formación en esta zona de la capital. El primer paso fue la constitución de un grupo de jóvenes que fueran la base de esta nueva experiencia artística, así que Johan Andrés Mendivelso, Corporación D.C-Arte 2014 narra la experiencia inicial para estos jóvenes.

“La situación en el barrio es difícil y los pechos lo saben, pero el arte les ayudo a visibilizar eso y entenderlo, así que ellos quieren darle una solución a esta problemática que parte de un cambio en sus propias vidas y relaciones con el medio, así que la escuela se ha venido fortaleciendo como un método de enseñanza más sistemático, permanente y fundamente vincule esas dos nociones que por un lado enseñe las artes pero también hacer un trabajo casi desde lo psico-social, para que los jóvenes reconozcan sus derechos y hagan valerlos como seres humanos, así que ese es el espíritu último de la escuela ”.
(Mendivelso, Johan Andrés. Corporación D.C-Arte 2014)

En América Latina a través del Teatro del Oprimido, en Brasil, este fenómeno artístico se evidenció con más fuerza después del surgimiento del teatro europeo, convirtiéndose en

una “corriente” de teatro político que se expandió por fuera de Europa, tanto como instrumento de reivindicación política como forma de expresión del malestar social.

“Hay un teatro representativo y un teatro de otro orden, dotado de autonomía, de inmanencia, que se sostiene en una actuación que intenta fracturar la realidad, quebrarla, ni confirmar lugares ni conquistas profesionales, ni amor al público; se trata de una decisión de la actuación de fundar poéticamente otro campo de realidad, que entra en conflicto con el poder y con el Estado.”

(Falzari, 2011)

Así que de esta forma El teatro comunitario surge como la necesidad de un grupo de personas de determinada región, barrio o población de reunirse y comunicarse a través de la puesta en escena. Es un tipo de manifestación y expresión artística que parte de la premisa de que el arte es un derecho de todo ciudadano y, que como la salud, el alimento y la educación, debe estar entre sus prioridades y propone a la comunidad asumirlo como tal y no delegarlo en otros”.

Allí, un puñado de sujetos, al frente de una asociación mutual de barrio y una cooperadora, elaboraron y materializaron una forma posible de juntarse, organizarse e impulsar talleres y actividades colectivas, en un intento de recuperar la celebración y la fiesta comunitaria, a través del arte. Este es el caso de la Corporación DC-Arte nacida para manifestarse frente a un orden pernicioso, en una democracia que olvida a las poblaciones mal llamadas vulnerables.

Si entendemos a la comunicación, como una puesta en común, una construcción de vínculos e interacciones entre unos y otros; el teatro comunitario es de por sí una forma de comunicación que se manifiesta sobre todo como una comunicación movilizadora.

En este tramo se pretende realizar un análisis con base a las preguntas indagatorias que se plantearon al inicio de la investigación.

¿De qué manera el teatro popular expresa sentidos de resistencia ciudadana y cómo la formación y producción teatral a través de la expresión discursiva, aporta elementos de

construcción a una ciudadanía crítica, en los participantes de la corporación D.C-Arte (Distrito Capital- Arte)?

Para dar respuesta a esta pregunta es necesario comprender que es la ciudadanía frente a la comunicación en las propuestas artísticas que la corporación DC arte plantea.

Rosario Vergara Miembro de la Corporación cuenta como desde el arte, la ciudadanía emerge en otras formas de acción comunicativa frente a realidades marginadas por los entes de control, de igual forma explica cómo esta propuesta transforma a los sujetos y les brinda elementos de resistencia para fortalecer los lazos comunitarios de una comunidad fragmentada por los problemas anteriormente mencionados.

“Creemos que el arte es humanizador, que el arte le permite al individuo mirarse con distancia y le permite mirar cómo resolver sus dificultades. Primero un espacio distinto al de su cotidianidad, un espacio distinto a la escuela, un espacio distinto a la casa, un espacio distinto a la calle, un espacio que intentamos que sea en consenso, lo que prime más que la autoridad, un espacio donde ellos se encuentran con sus pares, un espacio que a través del arte ellos se encuentran consigo mismo”. (Vergara, Rosario, 2014)

Siguiendo este pensamiento crítico que se realiza dentro de la escuela de formación artística que plantea D.C-Arte, Paulo Freire da luces que permiten aterrizar el concepto de educación liberadora que esta tácitamente implícito en los discursos que se emplean en la corporación, entendiendo lo siguiente:

“La educación liberadora no produce, por sí misma, el cambio social [...] pero no habrá cambio social sin una Educación Liberadora” (Freire, Paulo 1970)

Es en este sentido que la educación popular latinoamericana traída al contexto colombiano, en especial a la constitución de discursos en la corporación entiende que lo popular parte en dos variables, Por un lado, se basa en la noción de “pueblo social” (sectores sociales que sufren asimetrías de cualquier tipo: opresión, discriminación, exclusión, explotación, etc.); y, por otro, en la noción de “pueblo político” (cualquier sector que lucha por eliminar dichas asimetrías). (Gallardo, Helio, 2006)

De esta forma podemos comprender que la educación popular aplicada al teatro como propuesta comunicativa, *pretende hacerle frente a los procesos de dominación, discriminación y opresión, mediante ejercicios de autoreconocimiento, respeto y justicia, elementos que se comparten por medio de la propuesta artística.*

De igual forma Freire entiende que la comunicación esta intrínsecamente ligada a la educación popular en la medida que contribuye a la creación de conocimiento desde la experiencia de los sujetos.

“La educación popular es una corriente educativa que se caracteriza por ser, a la vez un fenómeno sociocultural y una concepción de educación. Como fenómeno sociocultural, la educación popular hace referencia a una multitud de prácticas educativas diversas: formales, no formales e informales, con una intencionalidad transformadora común”.
(Freire, Paulo 1970)

El teatro, en tanto que es una actividad escénica que se desarrolla a través de la relación entre actores y público, es un acontecimiento público por excelencia, por esta razón, todas las manifestaciones artísticas que representan la vida del hombre, tienen una manera de percibirse y de percibir el mundo que lo rodea, el teatro es una expresión de la cultura de una sociedad y de su manera de relacionarse con la realidad.

Un ejemplo vivo de esta propuesta pedagógica y artística es la creación de la obra de teatro “Los Bandoleros”, Enrique Espitia, pretende socializar los elementos que se van a implementar en la obra de teatro, expresando en primera instancia el interés por el cual los jóvenes deben aportar de sus propias realidades. Por medio de este fragmento de entrevista se evidencia el proceso de creación.

- ***¿Cómo surge la idea de crear bandoleros?***
- *Bandoleros no es más que un recuerdo de una violencia que surgió por la inequidad de unos pocos, y que causaron la muerte de muchas familias humildes que aferradas a sus principios dieron la vida por sus creencias. Pero también es el*

recuerdo de que la violencia está más viva que nunca y que ya nos volvimos indolentes a estas situaciones.

- ***¿Cómo se propone dentro de la corporación la creación de esta obra?***
- *Parte de un encuentro con la comunidad que contribuye a la creación de estas puestas dramáticas, se realiza una lluvia de ideas en las que cada uno aporta algo de su diario vivir, por eso la obra es tan emotiva, porque es la visión de la realidad misma de nosotros como artistas, y además de la realidad de un barrio o una comunidad, no pretendemos transformar el mundo, pero si algunas mentes. Después de que la idea se forma en un primer bosquejo, pasamos a insertar elementos históricos que complementen esta historia, es así que bandoleros narra la vida de un grupo de liberales en la época de la violencia bipartidista, que lucha por sobrevivir ante el crudo panorama de una Bogotá sumida en la guerra por la pérdida de su caudillo Jorge Eliecer Gaitán. Después de esto lo que hacemos es interpelar al público para que sienta que el arte es un canal tan fuerte que nos pone a reflexionar sobre la realidad de nuestro país.*

En otra instancia de esta investigación se analiza como el cuerpo interviene como un lienzo discursivo para los miembros de la corporación.

(...) El cuerpo humano es, como sabemos, una fuerza de producción, pero el cuerpo no existe tal cual, como un artículo biológico o como un material. El cuerpo humano existe en y a través de un sistema político. El poder político proporciona cierto espacio al individuo: un espacio donde comportarse, donde adoptar una postura particular, sentarse de una determinada forma o trabajar continuamente.” (Foucault, 1997).

Para el teatro el cuerpo se convierte en un elemento movilizador, entendiendo movilizador como la incitación a ciertas acciones, algunas posturas nos recuerdan que debemos guardar silencio, otras nos acercan a nuestra fe, como el hecho de mover nuestras manos en forma de cruz, otras ayudaron a líderes políticos a dominar a las masas, tal y como Hitler lo hizo durante su periodo de gobierno (la mano hacia el frente)

es por esta razón el cuerpo se convierte en un mecanismo de control y disciplina social, es por esta razón que el teatro rompe esa frontera entre la expresión como muestra de rigidez establecida e irrumpe por completo en el plano de lo social disciplinar por medio del color y el performance. Como lo expresa Falzari (2011) *“la obra misma, resultado no de la ocurrencia genial de una persona, sino de la creación colectiva de los vecinos-actores que activan en los grupos, y que funciona a la vez de expresión artística y fuente de convocatoria para que más vecinos se sumen a los proyectos”*. (2011, Página 34)

Así que el cuerpo tiene la capacidad de romper con el orden social imperante que se nos impone como única posibilidad histórica, de igual forma la capacidad de cuestionar los estereotipos y patrones ideológicos y éticos vigentes como verdades absolutas. y por último la capacidad de aprender y desaprender permanentemente. (Rebellato, José Luis 1996)

Así mismo en esta investigación se pudo determinar los escenarios más frecuentes en los que los miembros de la corporación desarrollan su obra de teatro, siendo principalmente los parques de las diferentes localidades.

“La calle es lo fundamental para nosotros y para los muchachos que nos ayudan en el día a día, debido que es en la calle donde pasan las cosas. Donde los niños roban, donde fuman. Donde agreden a otros, y cuando vemos que la gente se detiene en sus labores diarias y nos prestan atención, en ese momento es que podemos estar seguros que algo hemos cambiado en sus vidas” (Vergara, Rosario, 2014)

La calle se convierte entonces en un gran lienzo donde ellos pintan los rostros de los transeúntes grises que recorren las diferentes calles de la ciudad.

Los vecinos y la estrategia para la vinculación ciudadana.

La comunidad es fundamental para estos actores populares, es así que la vinculación que ellos realizan. Las redes sociales hoy en día son un elemento fundamental para la movilización de marchas u actividades políticas, en el caso del teatro son una herramienta de reclutamiento simbólico que le dan a la dimensión comunicativa una proyección impensada hace apenas 10 años atrás. Sin embargo, la saturación de la información circulante en estos espacios virtuales, ha llevado a algunos referentes a optar por la vuelta

llamado boca en boca, o al volante entregado en mano. Esto podría analizarse en futuras investigaciones en las que la circulación de información en estos niveles se interesante y bastante mutuable.

En términos generales, el trabajo que se desarrolló en este tiempo, tiene un gran valor frente a como los jóvenes que entraron a hacer parte de la corporación, se alejaron de la violencia y transformaron la realidad del barrio donde viven.

CONCLUSIONES

El teatro popular en nuestro país, no puede ser ajeno a la influencia de países como Argentina, México, Brasil y Chile, debido que el gran movimiento popular que surgió durante los años de dictaduras militares, le dieron una guía metodológica a nuestro país para que en tiempos de guerra como hoy.

Día a día se siente que la presencia del teatro es más necesaria, debido que se hace más notoria en los destinos grupos sociales que buscan romper las tensiones sociales que aprisionan a unos contra otras. Es inútil pensar que la calma social, el régimen de quietud, la distribución continuará en los años venideros.

Así que la presencia firme de los pueblos unidos buscarán su expresión en la escena, como ya ha empezado a manifestarse en otros géneros y artes. La sociedad en su inmenso valor precisamente en las épocas de transformación, busca en la construcción colectiva una salida a la crisis social y económica que afrontan los sectores olvidados. *“El teatro es la palabra, dicha en la forma más directa, más viva y más humana que haya inventado el hombre”.* (Boal 2005)

La gente no solamente encuentra en el arte un elemento de entretenimiento, sino que gusta escuchar la voz que se detiene en sus problemas, de presenciar el reflejo de sus inquietudes, de vivir su vida a través de los personajes de la farsa.

En la investigación que se realizó en la capital, se evidencio la fuerza que ha adquirido el teatro en nuestro país, un teatro contestatario que educa a los sujetos en valores y pensamiento crítico. El teatro se convirtió en una herramienta de resistencia, un reflejo de una vida barrial que va más allá de la violencia, por el contrario que trasciende y fomenta el respeto entre los miembros, sin importar sus ideologías y afiliaciones.

En este orden de ideas, es interesante ver como los sujetos que entran a la asociación y construyen desde su colectividad un lenguaje común, transforman la vida de los miembros que no hacen parte de ella.

En este caso lo importante es llegar al pueblo, crear por este medio un público consiente de su realidad y crítico ante ella, la preparación de los artistas es algo que va más por el orden de lo empírico, pero se evidencia un gran avance en la formación dando la esperanza que ya surgirán autores de mayor talento y actores de mayor preparación que fortalezcan con su arte la labor comenzada. Pero, eso sí, que no se pierda de vista que lo popular, los temas importantes para el barrio, para la juventud, y en la realización, no es sinónimo de lo vulgar y lo simplemente costumbrista, como algunas expresiones artísticas han caído.

El teatro popular en Colombia, a lo largo de estos años se puede decir que surgió de una forma humilde, pero a su vez tan hermosa y dotada, que en manos de actores y directores conscientes de su contexto y críticos frente a él, podrán amalgamar la estética de un país que vibra de color y calidez, con la disciplina y la teoría de un teatro serio y transformador.

Colombia es un país que requiere movimientos artísticos que construyan su propia identidad. Ya aprendimos de los otros, ahora la tarea metodológica que el teatro nacional tiene es la de formar teoría propia de un país cuya cultura es tan rica como escasa.

Para el desarrollo de actividades donde el teatro haga parte del panorama político de la capital, es necesario que los grupos que constituyen estas organizaciones artísticas, tengan presente que la transformación de la realidad de los sujetos a los que interpelan es fundamental al momento de recrear dichas realidades. Ya que no es solamente una expresión ficticia basada en una verdad comprobable, sino que de por sí es la vida misma de los individuos y sus vivencias cotidianas al interior de sus contextos.

Es así que el teatro es la herramienta que puede reconstruir la memoria de un barrio o una localidad que carece de una memoria colectiva, y por el contrario, busca eliminar todo

vestigio de una verdad incómoda para los miembros y personas que se encuentran al margen de dicha realidad

RECOMENDACIONES.

En este apartado realizo unas pequeñas recomendaciones al momento de abordar trabajos de esta índole.

En este trabajo de investigación lo que se logró evidenciar, constituye una futura unidad de análisis, la que gira en torno a la comunicación, el teatro y los medios de comunicación.

Durante el periodo de investigación con la comunidad, surgieron varias incógnitas en las cuales se debe preparar un acercamiento previo al momento de intervenir artistas, la primera se centra en el dialogo con los artista, debido que en la investigación dicho diálogo parte de la premisa que todo es debatible al momento de hacer teatro, la violencia, el amor, la soledad. No existe una postura absoluta y esto es un reto debido que la posición del investigador es divergente en muchas ocasiones con la de los miembros de la comunidad.

Por otra parte en la investigación etnográfica hay un punto intrigante que parte de la estética de las puestas en escena. Toda la explosión de vida y espontaneidad, parte de un trabajo riguroso y en muchos casos tedioso que pone a los miembros de la comunidad en disputa. Esto genera que los diálogos arrojados al momento de acercarse sean muchas veces producto de la ira que del bien común. Pero lo que hace más admirable a esta confrontación, es que al momento de salir en escena, esa carga simbólica que cada actor imprime a su personaje, potencia el trabajo del conjunto y evidencia esa famosa estética del teatro popular.

En el caso de los artistas es importante hacer un trabajo de manera individual con cada uno de ellos, ya que al momento de estar unidos, las subjetividades se diluyen en pro de la puesta en escena, así que la fuerza conceptual que cada uno aporta al colectivo es más rica cuando se analiza desde el sujeto en solitario.

De igual modo cabe resaltar el papel que tiene el público, que en esta investigación no se tocó, pero que podría ser un buen elemento de investigación. Con un trabajo especial en el público y su conformación.

REFERENCIAS

- ALABARCES, PABLO, 2002 Culturas de las clases populares: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular, Editorial Planeta Córdoba, Argentina
- BOAL. AUGUSTO. 2005. "Boal, A. (2005). Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Río de Janeiro: Editorial Civilização Rio de Janeiro.
- BOURDIEU, PIERRE. 1984 "Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo" en Materiales de Sociología Crítica. Madrid, La Piqueta
- CASTAÑEDA, CITLALIN, 2006 Democracia y construcción de ciudadanía. México
- DELORS, JACQUES,(2000) La Educación encierra un tesoro Sector de Educación Unidad de la Educación para el siglo XXI 7 , place de Fontenoy 75352 PARÍS 07 (Francia) disponible en http://www.unesco.org/education/pdf/DELORS_S.PDF
- FALZARI, GASTÓN. 2011 "La comunicación teatral comunitaria: "La obra como estrategia". Buenos Aires Argentina.
- FLACKS, RICHARD, 1966 Estrategia del orden mundial. World laud found, Princeton University. EE.UU
- FREIRE, PAULO. 1975 "Pedagogía del oprimido. Editorial Siglo XXI. Buenos Aires Argentina.
- FREIRE, PAULO (1970) Pedagogía del Oprimido, Tierra Nueva, Montevideo
- GALLARDO, HELIO (2006): Ciclo de conferencias: Sujeto y cultura política popular en América Latina, Costa Rica, en <http://heliogallardo-americalatina.info>
- GRAMSCI. ANTONIO. 1985, "La Hegemonía". Editorial Siglo XXI.
- GUERRERO, L. M. (s/d). La entrevista en el método cualitativo. En: <http://rehue.csociales.uchile.cl/genética/cgo4.htm>.
- GUBER, ROSANA/ La Etnografía: Método, Campo y Reflexividad (2001) ed. Norma/extraidode:http://epistemologiadocoradounermb.bligoo.es/media/users/16/812365/files/142090/Guber_Ro

_La_Etnografia_Metodo_Campo_y_Reflexividad.pdf / fecha de investigación: 20/05/2013.

- LUTZ, F, W. (1981). Citado en: Hammersley, M., y Atkinson, P. Etnografía: métodos de investigación. Barcelona: Paidós.
- MOUFFE, CHANTAL, 2003. La Paradoja Democrática. Editorial Gedisa, Barcelona.
- NAUSSBAUM, Sin fines de lucro. Por qué la democracia necesita de las humanidades. Buenos Aires/Madrid, Katz editores, 2010
- PAVLOSKY, EDUARDO, “Teatros. Sobre el teatro independiente argentino”, [En línea] consultado el 25 mayo 2007. Disponible en: <http://pavlovsky.sincensura.org.ar/>
- POPKEWITZ, T. (1988). Paradigma e ideología en la investigación educativa. Mondadori, Madrid..
- REBELLATO, JOSÉ LUIS (1996) El aporte de la educación popular a los procesos de construcción de poder local, en: “Multiversidad”, No. 6, Montevideo, Diciembre.
- ROJAS, H. (2006). (Citado por Carlos Muñoz) “Comunicación, participación y democracia”, artículo, en Universidad Humanística
- TODOROV ,TZVETAN, 2007 La conquista de América el problema del otro Siglo XXI, México
- VALDERRAMA, C. (2009) “Comunicación-Educación un nuevo escenario”. Universidad Central Colombia
- WEBER, MAX. (1988) “Teoría de la Acción Social” Editorial Alianza, Madrid España

ANEXO ENTREVISTA REALIDAD SOCIAL DE BOSA

Entrevista con Enrique Espitia, Rosario Vergara y Johan Andrés Mendivelso.

Octubre 10 de 2014. Bogotá, Colombia.

Anexo En Colombia la población activa en el medio del teatro es mínimo.

El teatro no es más que la expresión de la emoción humana hecha arte, es por esta razón que el trabajo que leerá a continuación tiene como objetivo orientar el estudio hermenéutico de las artes escénicas populares, de este modo se entenderá el accionar del teatro en América Latina, y como interpelan a los ciudadanos de la capital colombiana.

Se evidenciaran las herramientas de resistencia y construcción de ciudadanía en un país donde el arte está aflorando como mecanismo de movilización y lucha social entre clases subalternas y dominantes.

En muchas ocasiones los artistas tienen que padecer condiciones de discriminación social y represión política, debido a su estatus de población “insurgente”, esto ocurre a menudo en Bosa, Municipio anexo al distrito capital de Bogotá. Hablando con algunos miembros de la corporación DC-Arte, ellos narran su historia en una entrevista, en la que la realidad de la sociedad es relatada por sus actores.

“Anecdótico de la charla en un parque de Bosa”

La charla de hoy toca un tema profundo y lleno de matices donde la construcción de sentido que el Teatro Popular o Comunitario como se narra en el argot del barrio tiene un sentido fundamental. El teatro es un gran constructor de sentido, muchas veces entiendo que el teatro es como una fuente de conocimiento infinita, tal como podría serlo la internet o la misma creación divina, nosotros vivimos a través de una serie de conexiones neurológicas que transportan impulsos eléctricos a nuestro cuerpo, así es el teatro, pero más que impulsos eléctricos, son impulsos emocionales que trasmitimos en conexión con nuestros compañeros al público que interpelamos. Eso siento que es el teatro para mí.

En el país en que vivimos somos muy poco críticos de la información que vemos, nosotros partimos de ver al teatro con más prioridad que las noticias que se muestran en nuestras casas. Los noticieros construyen una realidad fragmentaria, siempre mediatizada por los intereses que tienen, y uno ve el Teatro Popular como la relación de vecinos que están trabajando con los mismos vecinos en contacto con la realidad directa y ahí, una de las cosas que particularmente me apasionan es ver cómo siempre se adelantan a hechos que después suceden. Eso me genera una gran alegría, el ver cómo la gente de una comunidad tiene el valor para evidenciar sus problemas y aun así tratar de transformar su propia realidad, eso es la vida real, el trabajo comunitario, la esencia de la misma vida.

Me quedé pensando en el tema de la mediatización debido que en nuestro país los medios de comunicación están ligado directamente a la vida política de Colombia, entonces evidencie que la población critica que actúa en el grupo, piensa en un país imparcial y trabajando por dicha imparcialidad ellos actúan en pro de la justicia social.

Alejandro

En realidad nosotros llamamos el parque, nuestro parque, las plazas nuestras plazas, la ciudad nuestra ciudad, porque la consideramos nuestra, pero no porque no sea de todos, sino de verdad porque la habitamos, y ahora. La primera obra de teatro que hicimos en Bogotá trata de como Bogotá en nuestra ciudad y por qué Bogotá es Bogotá. Descubrimos que durante la investigación de esa época que Bogotá no fue considerada la ciudad ideal para ser la capital de nuestro país, debido a su exigente acceso durante la época colonial, por el contrario ciudades como Cartagena, Cali, Barranquilla tenían el suficiente potencial debido a sus accesos directos al mar caribe y al pacifico, pero Bogotá tenía una inmensa riqueza intelectual debido a su asentamiento colono y criollo educado, cosa que por acto de la piratería las otras ciudades no tenían, en ese momento descubrimos que Bogotá era una ciudad pensante, pero pasados 205 años Bogotá no es nada de esa metrópolis cultural que en su época fue.

Después empezamos en una búsqueda por sacar del conflicto a nuestros jóvenes y nació bandoleros, una obra que se centró en la relación de la violencia y la ignorancia. La historia se centra en la dura realidad de una familia de liberales que huyen del conflicto bipartidista

a raíz de la muerte de Jorge Eliecer Gaitán, esto además de ser traumático es un ejemplo de lo que vivimos en la actualidad, ideales vacíos, conflicto entre barras, violencia simbólica por la raza o la piel. Son tantos aspectos intrínsecos en esta obra.

El encuentro a nosotros nos tocaba el día sábado y domingo porque teníamos que trabajar para sostener a nuestras familias. A partir del 18 de agosto de 2009, nosotros seguimos ensayando como hace 6 años. Nos encontramos todos los días a la 7 de la noche en el barrio y vinculamos a más jóvenes a hacer parte del cambio social que estamos tratando de impulsar. Aunque las condiciones no están dadas para garantizar nuestra labor como artistas, nosotros buscamos cada día nuevos mecanismos de reconocimiento en diferentes espacios a si sea en la intemperie, porque nos gusta y es nuestro lugar, la situación es muy precaria y se ve en estas instancias. No es la primera vez que nos ocurre, pero nosotros creemos que es como el caballo de Troya. Nosotros creemos que así como van sobre esto, pueden ir sobre cualquier otro lugar en esta fría ciudad, donde ellos creen, parece que el discurso del espacio público es “el Gobierno de la Ciudad es el dueño del espacio público y va a decidir qué hace con este y eso es la Bogotá Humana o como quieran llamar al próximo plan de gobierno”. Y no es así, el espacio público es de todos, y mientras nadie moleste a otros, ese espacio público merece ser del que lo utiliza con sus vecinos, u otras cosas para el barrio. Si gastan plata, por qué no nos contrataron y nos hacen ir por las plazas del barrio, a hacer nuestra obra.

La conciencia de nuestra gente está siendo alienada.

La calle es lo fundamental para nosotros y para los muchachos que nos ayudan en el día a día, debido que es en la calle donde pasan las cosas. Donde los niños roban, donde fuman. Donde agreden a otros, y cuando vemos que la gente se detiene en sus labores diarias y nos prestan atención, en ese momento es que podemos estar seguros que algo hemos cambiado en su vida

JOVENES INVISIBLES

- ¿Cómo surge la idea de crear bandoleros?

- Bandoleros no es más que un recuerdo de una violencia que surgió por la inequidad de unos pocos, y que causaron la muerte de muchas familias humildes que aferradas a sus principios dieron la vida por sus creencias. Pero también es el recuerdo de que la violencia está más viva que nunca y que ya nos volvimos indolentes a estas situaciones.
- ¿Cómo se propone dentro de la corporación la creación de esta obra?

Parte de un encuentro con la comunidad que contribuye a la creación de estas puestas dramáticas, se realiza una lluvia de ideas en las que cada uno aporta algo de su diario vivir, por eso la obra es tan emotiva, porque es la visión de la realidad misma de nosotros como artistas, y además de la realidad de un barrio o una comunidad, no pretendemos transformar el mundo, pero si algunas mentes. Después de que la idea se forma en un primer bosquejo, pasamos a insertar elementos históricos que complementen esta historia, es así que bandoleros narra la vida de un grupo de liberales en la época de la violencia bipartidista, que lucha por sobrevivir ante el crudo panorama de una Bogotá sumida en la guerra por la pérdida de su caudillo Jorge Eliecer Gaitán.

Después de esto lo que hacemos es interpelar al público para que sienta que el arte es un canal tan fuerte que nos pone a reflexionar sobre la realidad de nuestro país.

Una mirada al barrio permite evidenciar que ya no se habla de violencia, sino de paz, que ya no se vive con miedo, sino que por el contrario la esperanza en los miembros de la comunidad es cada vez más fuerte.

“los jóvenes en este sector sufren las problemáticas de las periferias de la ciudad, delincuencia, robo, micro tráfico, violencia familiar, todas las consecuencias normales de una pobreza y falta de educación, en muchas zonas de este sector viven estas problemáticas, es por esta razón que el proyecto es si se quiere un paliativo para todas estas problemáticas para más de 60 niños y jóvenes que vienen y hacen parte del proyecto.

“Creemos que el arte es humanizador, que el arte le permite al individuo mirarse con distancia y le permite mirar cómo resolver sus dificultades. Primero un espacio distinto al de su cotidianidad, un espacio distinto a la escuela, un espacio distinto a la casa, un espacio distinto a la calle, un espacio que intentamos que sea en consenso, lo que prime más que la

autoridad, un espacio donde ellos se encuentran con sus pares, un espacio que a través del arte ellos se encuentran consigo mismo”.

La ciudad termina siendo el lienzo perfecto para colorear lo que queremos. Y Bosa es ideal porque Bosa tiene un contexto socio cultural ubicado en la periferia de Bogotá, es la localidad más suroccidental que existe, 600 mil habitantes el 80% de estrato 1 y 2 luego el estrato 3 y está ubicado por debajo de la rivera de dos ríos muy importantes que son el Bogotá y el Tunjuelito por eso cada cierto tiempo escuchamos el tema de las inundaciones en bosa buena parte, por ejemplo aquí donde estamos esta debajo de la rivera del rio Tunjuelito.

¿Pero que tiene estos de especial? Pues que acá somos pobres pero también en esa dificultad hemos aprendido a cooperar,

Los grupos de Teatro Comunitario como nosotros son grupos urbanos. Son culturas urbanas. Todos vinculados a través del arte, por eso uno ve raperos, metachos, puncos, regaetoneros, todos sin distinción de sus ideologías tienen en la cabeza algo. Sacar adelante al barrio y porque no también a la ciudad. Por eso hablamos tanto de memoria e identidad. Yo creo que en este momento el TC está cumpliendo esa profunda necesidad humana de la ceremonia. Nos hemos quedado los seres humanos sin ceremonias de tránsito. Estamos en momentos de grandes desgarros, grandes cambios, y creo que el TC está cumpliendo esa ceremonia humana, donde uno se auto-cuenta de dónde viene, dónde está y adónde quisiera ir. Porque cuando uno habla de su propio territorio, su propio barrio, así como aca en Bosa está haciendo esta ceremonia. Y nosotros hablamos del humor en una sociedad que esta triste, pero también el teatro ayuda a llorar colectivamente. Creo que lo que está pasando de saludable con los jóvenes que hacen teatro con nosotros, es que hemos logrado encontrar esta ceremonia que hacía falta para auto-contarnos, y poder soñarnos. Si no nos auto-contamos, cómo hacemos para soñarnos para adelante. Y esto lo aprendimos de los argentinos y de los chilenos. Que dejaron de pensar en sus problemas y los volvieron soluciones a través del arte.

La situación en el barrio es difícil y los pelaos lo saben, pero el arte les ayudo a visibilizar eso y entenderlo, así que ellos quieren darle una solución a esta problemática que parte de

un cambio en sus propias vidas y relaciones con el medio, así que la escuela se ha venido fortaleciendo como un método de enseñanza más sistemático, permanente y fundamente vincule esas dos nociones que por un lado enseñe las artes pero también hacer un trabajo casi desde lo psico-social, para que los jóvenes reconozcan sus derechos y hagan valerlos como seres humanos, así que ese es el espíritu último de la escuela de formación.