



**- TEATRO EXPERIMENTAL ;EDUCAR PARA LA RESISTENCIA! -**

Trabajo de grado para optar al título de Magister en Educación

HAIDY JOHANNA RODRÍGUEZ SÁNCHEZ

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
FACULTAD DE EDUCACIÓN  
MAESTRÍA EN EDUCACIÓN  
BOGOTÁ, D.C.  
2014**

**- TEATRO EXPERIMENTAL ;EDUCAR PARA LA RESISTENCIA! -**

Trabajo de grado para optar al título de Magister en Educación

Director de trabajo de grado

**RICARDO MAURICIO DELGADO SALAZAR**

Director Grupo de investigación Educación para el conocimiento social y político

Presentado por:

**HAILY JOHANNA RODRÍGUEZ SÁNCHEZ**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA**

**FACULTAD DE EDUCACIÓN**

**MAESTRÍA EN EDUCACIÓN**

**BOGOTÁ, D.C.**

**MAYO DE 2014**



### **Artículo 23, resolución N°13 de 1946:**

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis. Sólo velará porque no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica y porque las tesis no contengan ataques personales contra persona alguna, antes bien se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

## TABLA DE CONTENIDO



INTRODUCCIÓN	5
EPISTEMOLOGÍAS CRÍTICAS PARA EL ABORDAJE DE REALIDADES SOCIOEDUCATIVAS	5
Consideraciones de la investigación .....	5
Problema de investigación .....	13
Objetivos de investigación .....	189
Metodología .....	20
CAPÍTULO I	22
TEATRO EXPERIMENTAL ¡EDUCAR PARA LA RESISTENCIA!	22
Introducción .....	22
Una Historia Contrahegemónica desde las tablas .....	29
Antecedentes históricos del teatro experimental, un paradigma emergente desde la epistemología del sur .....	30
Una mirada a los elementos de resistencia del teatro experimental desde la creación colectiva .....	45
La creación colectiva .....	45
A modo de conclusión: hacia una educación para la resistencia .....	59
Referencias .....	69

## **EPISTEMOLOGÍAS CRÍTICAS PARA EL ABORDAJE DE REALIDADES SOCIOEDUCATIVAS**



### **- TEATRO EXPERIMENTAL ¡EDUCAR PARA LA RESISTENCIA! -**

#### **INTRODUCCIÓN**

En el marco de análisis desarrollado a través de este estudio, se presenta el ensayo titulado “*Teatro Experimental ¡educar para la resistencia!*” Proceso de investigación que hace parte del trabajo denominado: “**Epistemologías Críticas para el Abordaje de las Realidades socioeducativas**”<sup>1</sup> el cual se realizó en asocio con un equipo de investigadores que hicieron parte de los seminarios y las discusiones que fundamentaron este proyecto.

Inicialmente el texto plantea las consideraciones generales que estructuran el marco del trabajo en conjunto, de tal forma se exponen las consideraciones, problemas y planteamientos de las disertaciones realizadas a partir del aporte autor. Luego de ello, se encuentra el escrito sobre Teatro Experimental y su relación con la temática central expuesta.

#### **1.1.1 Consideraciones de la investigación**

En el marco de la línea de investigación de Educación para el Conocimiento Social y político de la maestría en educación de la Pontificia Universidad Javeriana, se desarrolló el presente trabajo titulado “*Epistemologías críticas: Un marco teórico reflexivo para*

---

<sup>1</sup> Los otros autores que hicieron parte de la presente investigación fueron: Joselín Melo Moya, Javier Moreno Valero, Peter Ochieng Ndelo, Patricia Torres Gómez y Juan Zabala Sandoval, la socialización de sus trabajos tuvo ocasión en el segundo semestre de 2013

*abordar realidades socioeducativas*” dirigido por el Profesor Ricardo Delgado,

coordinador de línea.

La presente es una disertación sobre aspectos socio-educativos en clave de la propuesta teórica de la Epistemología del Sur de Boaventura De Sousa Santos, la cual es puesta en diálogo con otras epistemologías que apuntan hacia la emancipación y la transformación social. En ese sentido, se vislumbran distintos asuntos sociales, históricos, políticos que tienen una concurrencia común, a saber, la educación. Para ello se abordan distintas temáticas circundantes como lo es la subjetividad emergente, a partir de la cual es posible llegar a temas particulares como la ciudadanía, las narrativas y ecologías, la justicia social y la producción de conocimiento en la universidad del siglo XXI, se proponen formas alternativas para al sistema hegemónico dominante.

Es así que la presente investigación está estructurada en seis disertaciones que abordan estas temáticas desde una óptica propia que permite crear y recrear arreglos conceptuales para pensar la educación en clave de la teoría crítica.

En el *primer ensayo* titulado “La subjetividad tensionada”, se plantea una reflexión que ahonda en la constitución de un horizonte conceptual que dé cuenta del sujeto y la subjetividad en clave histórica, teniendo siempre presente rupturas a nivel epistémico, ético y político que esto podría implicar y la necesidad de plasmarlo a nivel educativo, entendiendo este como espacio privilegiado para pensar y cuidar las posibilidades de experiencia humana, la participación política, el reconocimiento del otro, de interpretaciones de pasados, del ensanchamiento del presente y de múltiples futuros.

Para ello se revisa la propuesta de Hugo Zemelman acerca de entender la subjetividad a partir de una mirada histórica, así como su concepción del sujeto como

ángulo en que confluyen los determinantes contextuales y las potencialidades de ser. Para ello nos adentraremos en la mirada crítica de Walter Benjamin acerca de la historia, que nos proporcionará conceptos que pondrán en perspectiva la necesidad de asumir la historia como experiencia y al sujeto desde su particular punto de vista, como interpretante.

También se retoman algunas aclaraciones a partir de los estudios sociales de la memoria, especialmente de Maurice Halbwachs y la lectura contextualizada de Elizabeth Jelin. El propósito de entender al sujeto como ángulo y a la subjetividad como proceso dinámico subyacente a este, que nos lleva también a plantear la necesidad de entender por tensión constitutiva de la subjetividad la que enmarca al presente, como momento fugaz que se pierde en la, aparentemente obligatoria, sucesión entre el pasado y el futuro tal como lo entiende Boaventura de Sousa Santos.

A su vez se hace importante entender la subjetividad en clave de una ciudadanía que medie entre la vocación reguladora del Estado y la capacidad emancipatoria del sujeto. Para ello se propone revisar el concepto del estado de excepción para revalorar la idea de ciudadanía, buscando entender la acción del sujeto a nivel comunitario en marcos de inclusión y exclusión en tanto asunto epistémico, político y moral. Finalmente, se vislumbra la educación como una forma de cuidar las posibilidades de experiencia humana, entendiendo para ello dos formas de cuidado, uno consciente y otro reflexivo, que forjarían una idea de educación para la emancipación y la búsqueda de la transición paradigmática.

El *segundo ensayo*, titulado “Luchas sociales por el reconocimiento y educación para la no exclusión”, pretende señalar algunas tensiones que se presentan en las prácticas educativas inclusivas y en las adaptaciones curriculares, generadas en contextos escolares que pretenden atender la compleja diversidad de comunidades que habitan en Bogotá,

Colombia. En primer lugar, señala tensiones que emergen según el tipo de reconocimiento que se haga de la diversidad en estos procesos, ya que puede estar entre un reconocimiento funcional de las diferencias, acorde con las dinámicas de competitividad, productividad y consumo; o entre un reconocimiento crítico que propenda por una diversidad que permita avanzar hacia la consolidación de sociedades pluralistas.

En segundo lugar propone una discusión sobre los alcances que tienen las políticas educativas y las prácticas pedagógicas que se orientan hacia la justicia social mediante la inclusión de poblaciones marginadas del sistema educativo. Apoyado en los planteamientos de la teoría crítica, a través de los postulados de Nancy Fraser, Axel Honneth y Boaventura de Souza Santos, plantea un marco que permita ubicar la justicia social como un avance hacia el reconocimiento de las luchas sociales que han llevado a cabo movimientos sociales y grupos marginados al interior de las sociedades capitalistas democráticas.

Este marco debe proporcionar herramientas para problematizar la visión organizacional y la lógica de la eficiencia administrativa con la que algunos discursos políticos y teóricos inclusivos plantean la puesta en marcha de programas educativos y prácticas docentes que propendan por una educación para todos; analizando las limitaciones que tienen para lograr una justicia social frente a las luchas por los derechos tanto a la igualdad como a la diferencia, de los sujetos pertenecientes a poblaciones marginadas a nivel social.

Por lo tanto, finalmente se analiza los alcances de políticas educativas inclusivas y prácticas pedagógicas orientadas hacia la diversidad, examinando las posibilidades y limitaciones que se generan en los modos como se plantea la flexibilización y adaptación



curricular dependiendo del enfoque funcional o crítico con el que se reconozca la diversidad.



El *tercer ensayo* titulado “La Universidad del siglo XXI: un abordaje desde las propuestas emancipatorias de Boaventura de Sousa Santos e Ignacio Ellacuría”, intenta rescatar la actual razón de ser de la Universidad, desde una inquietud ausente de prevención: ¿puede la universidad de hoy introducir en su seno la dimensión política-social sin violentar su propia autonomía disciplinar? El interés de esta disertación consiste en identificar, comprender y ahondar, las rupturas epistemológicas, políticas y pedagógicas, que conllevan las propuestas para la Universidad del Siglo XXI, desde los pensamientos de Boaventura de Sousa Santos e Ignacio Ellacuría, como búsqueda convergente de una auténtica misión universitaria.

Dicha búsqueda se realizará a lo largo de cuatro apartados: En el primero se perfilarán algunos horizontes epistemológicos que se juzgan convenientes para la Universidad del siglo XXI. En el segundo, se aborda la Emancipación posmoderna y poscolonial desde la universidad; en el tercero se pregunta por una Pedagogía, otra, que promueva la Emancipación; y para finalizar, un apartado que condensa las propuestas concretas de la acción universitaria, junto con una reflexión sobre la película “La Misión” desde los postulados trabajados.

El *cuarto ensayo*, titulado: “Aproximación a una Poética Paradigmática del Medio Ambiente: Para una Comprensión de la Educación Ambiental en Clave de Boaventura de Sousa Santos”, es una disertación a la luz de los planteamientos de Boaventura de Sousa Santos sobre la globalización. Se intenta un enfoque interpretativo a los hitos narrativos que han venido configurando el concepto de medio ambiente y el paradigma del desarrollo

sostenible, a la luz de la metáfora norte-sur, tensionando las relaciones de lo global y lo local desde los temas sustanciales del poscolonialismo, en un primer momento, extendido éste en tres apartados sobre variaciones del tema de la globalización con sus paradigmas subyacentes. El segundo momento, son algunas disquisiciones sobre los paradigmas del desarrollo que permitirán ubicarlo en la entrada del posdesarrollo. El tercer y último momento, es el reconocimiento de las trayectorias que la educación ambiental ha sufrido desde el ámbito global a lo local, afrontando la problemática del desarrollo sostenible y de la educación ambiental con los desafíos que presenta la construcción de una *ciudadanía* contrahegemónica en la intersección de lo global y lo local.

En primer lugar explica la forma en que se abordaran los distintos enfoques de la globalización, como una aproximación al medio ambiente que advierta el puerto al que quisiera acercarse este ensayo; segundo, aborda algunos discursos que han establecido los fundamentos epistemológicos de la globalización desde el enfoque de la modernidad y su tránsito a un tercer capítulo de las narrativas ambientales globales, cuyo propósito es acercar los discursos en que se debaten los diálogos norte-sur de la diplomacia ambiental global, para comprender las luchas hegemónicas en el plano de las relaciones ambientales internacionales, desde las narrativas discursivas acopiadas en los documentos textuales sobre algunos de sus principales momentos. En cuarto lugar, intenta una mirada a los basamentos epistemológicos que han atravesado el país para prefigurar las relaciones con el entorno en el ámbito local, para ingresar al tema de desarrollo como parte importante de las narrativas que construyen los conceptos tanto de la educación ambiental como del concepto de la sostenibilidad. Por último, el apartado de la educación ambiental entre los conceptos

de la regulación y de la emancipación que la ubican como un paradigma moderno o como posibilidad creativa en la construcción de una ciudadanía cosmopolita.



El *quinto ensayo* pretende mostrar la implicación de una pedagogía emancipatoria y decolonial para la ciudadanía ugandesa hoy, propone una transformación epistemológica, política y pedagógica para que haya una educación que produzca subjetividades ágiles para la praxis transformadora. La ruptura epistemológica implica un rompimiento con el monismo moderno en cuanto al método y objeto de conocimiento para valorar otros caminos que conducen a la comprensión de la realidad existencial. De igual manera, se sugiere una transición paradigmática en la política ugandesa actual que consiste en un modelo de democracia representativa liberal, la cual se manifiesta como una dictadura revestida con el nombre “democracia”. Para contrarrestar la falta de libertad y diversificación política existente se propone una profunda democratización de la democracia ugandesa. Finalmente, se aboga por un rompimiento pedagógico que disminuya la verticalidad del sistema educativo para dar paso a la horizontalidad y al diálogo de sujetos en un sistema educativo contextualizado.

La verticalidad de la educación que se ha ejercido en Uganda desde la época precolonial hasta los tiempos presentes ha jugado un papel central en la reproducción de ciudadanos súbditos que no participan activamente en la elaboración de los sistemas políticos, económicos y socioculturales que rigen el diario vivir de los ugandeses. El modelo de educación-reguladora es un aparato efectivo para mantener, legitimar y reproducir los mecanismos dominantes en una sociedad determinada. Los ciudadanos súbditos son aquellos que obedecen en silencio los ordenamientos de los dirigentes del país, participan en las políticas de su patria únicamente a través del voto electoral, no pueden dar

la razón de ser de los fenómenos de sufrimiento que les agobian y conciben los acontecimientos históricos como un determinismo y no como una posibilidad.

Una pedagogía emancipatoria y decolonial construye el contenido de la educación a partir del contexto con la pretensión de transformar las condiciones y prácticas deshumanizantes en escenarios de liberación. Los sujetos de dicha pedagogía se convierten en la conciencia crítica de la sociedad porque cuestionan y desnaturalizan las limitaciones del sistema dominante y, en su lugar, proponen alternativas viables para liberar al sufrido. Es de este modo que podemos valernos de la educación como medio y fin de la expansión de las libertades fundamentales para mejorar la calidad de vida. Justamente, en el caso ugandés, para que un plan educativo sea exitoso en el proyecto de la humanización de los ciudadanos, el contenido de la pedagogía emancipatorio-decolonial debe centrarse en las prácticas políticas, económicas, socio-culturales y científico-tecnológicas que configuran la vida cotidiana de los ugandeses como seres históricos. Tal pedagogía, lejos de reproducir ciudadanos siervos, forma y produce ciudadanos actores cuidadosos con su devenir histórico; es decir, ciudadanos que, a través de su praxis, transforman la realidad y dicen con Santos (2009) que hoy y no mañana, otro mundo es posible.

Finalmente el *sexto ensayo* hace un reconocimiento al potencial de resistencia contenido en el arte, particularmente en la tendencia del Teatro Experimental Colombiano, que bajo el sistema hegemónico actual se encuentra apartado y distanciado de la formación humana. En ese sentido, se ubica en primer lugar una mirada histórica sobre los aspectos que permitieron consolidar esta expresión estética en un movimiento social, cuya búsqueda permanente de la transformación social desde las tablas, se configuró en el eje central de su lucha.

Con el propósito de comprender los elementos que constituyen a la resistencia dentro de esta propuesta, se trabaja la Creación Colectiva en el segundo apartado, cuya importancia en el campo teatral se suscita en la capacidad de proponer formas alternativas de abordar la realidad mediante prácticas artísticas y locales de carácter contrahegemónicas, y desde las cuales emerge la subjetividad política del Teatro Experimental.

Finalmente se llevará a cabo una reflexión frente a las implicaciones de una educación para la resistencia, en la que se trabajará esta categoría central como uno de los elementos necesarios para trasgredir el actual sistema educativo, cuyo propósito central se ubica en la reproducción de la educación para el desarrollo económico y de los sujetos productivos, distanciando de esta manera el arte y las humanidades de sus propósitos educativos.

Con el ánimo de establecer el análisis de dichos aspectos, se acude a la propuesta teórica de la Epistemología del Sur de Boaventura de Sousa Santos. Por otra parte se abordan referentes teóricos propios del Teatro Experimental, tales como: Bertolt Brecht, Enrique Buenaventura, Fernando Duque, Santiago García entre otros; junto a ello, se toman elementos de otros autores que hacen aportes al desarrollo de este ensayo a partir de la teoría crítica.

### **1.1.2 Problema de investigación**

El planteamiento de un marco teórico que, desde la teoría crítica, facilite abordar diferentes realidades sociales, históricas y políticas en clave educativa es el motivo que reúne a diferentes autores en las siguientes páginas, y como tal, la misma teoría crítica nos impele a reconocer en cada uno de nosotros una apuesta particular tan valiosa que es

posible de apreciar su importancia por sí misma a la vez que en comunión con las demás aquí presentadas. Es así que la invitación es la de tomar cada una de las disertaciones como un haz de luz que por sí mismo permite entrever en la oscuridad, pero que en conjunción con los otros puede develar un mundo entero.

Por ello es imprescindible conocer las preocupaciones y cuestiones que mueven cada una de las disertaciones, que inquietan y conmueven al ensayista a la vez que motivan la escritura de las siguientes líneas.

En *primer lugar* hemos de asistir a una reflexión acerca del sujeto y la subjetividad, que nos sitúa en el pensar un sujeto para el cambio permanente y que implica a su vez reconocer que siempre se está en busca de algo y que, por lo tanto, nunca se alcanzará la completud. Entonces, el sujeto que busca la transición paradigmática ha de reconocerse crónicamente incompleto, en carencia, en falta de, y, al ser esta una incompletud sistemática, siempre requerirá del otro para adelantar su búsqueda de experiencia posible, la cual es una búsqueda de nunca acabar, pues reconocer un punto de finitud sería recaer en una mirada evolucionista y desarrollista. Es decir, que este sujeto requiere de concebir una subjetividad que comprenda una dinámica dialéctica con el otro, con lo otro, y que a partir de allí pueda generarse un movimiento inherente que evite el enclaustramiento de su potencialidad en cuanto a posibilidades de futuro.

Es entonces posible pensar en la educación como espacio privilegiado para pensar y cuidar las posibilidades de experiencia humana, de participación política, de reconocimiento del otro, de plurales interpretaciones de pasados, del ensanchamiento del presente y de múltiples futuros. Este panorama conlleva a preguntarse por ¿Cuáles son esas rupturas educativas que pueden formularse a nivel epistémico, ético y político a partir del



planteamiento de este sujeto de la transición paradigmática? y ¿cómo ha de jugarse la educación en la conformación de subjetividades que ansíen esta transición? Siendo posible, a partir de la propuesta de ese sujeto de y para la transición paradigmática, vislumbrar algunas implicaciones epistemológicas, políticas y éticas, que requieren ser puntualizadas a nivel educativo.

Por otra parte, el *segundo ensayo* cuestiona el ámbito de la inclusión-exclusión desde la Conferencia mundial de Educación Para Todos en Jomtiem, Tailandia, celebrada en 1990, el posterior Foro mundial de educación en Dakar, Senegal, en 2000; y las directrices más recientes de la UNESCO en los últimos diez años para una educación inclusiva; se ha instalado en las agendas de las políticas sociales y educativas el imperativo de que los sistemas educativos de las naciones se transformen hacia prácticas que partan de la diversidad constitutiva de sus respectivas sociedades. No obstante, veinte años después de estar vigente este mandato, aún en la actualidad, se presentan dificultades para que las instituciones educativas logren transformar sus prácticas educativas de modo que puedan dar respuesta a la diversidad constitutiva de sus comunidades.

Además, desde las demandas que los movimientos sociales que buscan el reconocimiento cultural de poblaciones marginadas y la consecuente garantía de participación política, se discute la capacidad que tienen las políticas educativas vigentes y las propuestas pedagógicas orientadas hacia la diversidad para lograr una justicia social que garantice tanto el derecho a la igualdad como a la diferencia, e integre socialmente a los sujetos excluidos que ahora se busca incluir.

Por lo tanto, los interrogantes que orientan este ejercicio investigativo son los siguientes: ¿Cuál es el alcance de las políticas educativas inclusivas y las propuestas

pedagógicas orientadas hacia la diversidad para lograr una justicia social que reconozca las luchas sociales de los grupos marginados que demandan el reconocimiento de su derecho a la igualdad, a la diferencia, y a la participación social y política? ¿Qué elementos teóricos pueden fundamentar una propuesta educativa que reconozca las luchas sociales de esos grupos y avance hacia la no exclusión?

En *tercer lugar* se nos invita a asumir una inquietud ausente de prevención: ¿puede la universidad de hoy introducir en su seno la dimensión política-social sin violentar su propia autonomía disciplinar? Siendo el interés el de identificar, comprender y ahondar, las rupturas epistemológicas, políticas y pedagógicas, que conllevan las propuestas para la Universidad del Siglo XXI, desde los pensamientos de Boaventura de Sousa Santos e Ignacio Ellacuría, como búsqueda convergente de una auténtica misión universitaria.

Ahora bien, las preguntas que han guiado nuestro *cuarto capítulo* son: ¿Cuál es el papel de las narrativas ambientales en la educación? ¿Si estas coadyuvan a configuran la razón indolente que explica la brecha entre la teoría y las práctica del desarrollo sostenible?, así como si ¿estarían más cerca de cerrarse si se comprendieran estas trayectorias? Cada apartado de éste capítulo se encuentra encaminado a responder las anteriores inquietudes con el apoyo de la teoría crítica y los postulados sobre los poscolonialismos. Así mismo es menester apoyarse en otros autores como el antropólogo Arturo Escobar, reforzando la mirada crítica en el tema del posdesarrollo y Marco Raúl Mejía en la construcción del relato de la ciudadanía global y su desembocadura en la razón cosmopolita.

A partir de las preocupaciones mencionadas con respecto a la ciudadanía sumisa en Uganda hoy, la tesis central del *quinto ensayo* es la propuesta de configurar una ciudadanía

activa en Uganda, lo cual demanda rupturas epistemológicas, políticas y pedagógicas desde una educación emancipatoria y decolonial. El ensayo trata de dar respuestas al interrogante: ¿Qué implica una pedagogía emancipatorio-decolonial para la creación de ciudadanos protagonistas de la praxis transformadora en Uganda hoy? El trayecto que se recorrerá para responder esta pregunta incluye la problematización de la ciudadanía inactiva creada por el sistema regulador, la insatisfacción con las deficiencias de dicho sistema y la propuesta de una pedagogía emancipatoria en clave decolonial que conduzca a la emergencia de ciudadanos protagonistas de su propia historia.

Por último, se hace referencia al lugar que el arte parece haber encontrado para su expresión: el exilio. La razón metonímica transformó su sentido reduciéndolo a un producto que es mercantilizado por la industria cultural de masas. De esta manera, el potencial de resistencia y emancipación ha desaparecido de su función natural.

Dicho desplazamiento ha sido inducido en gran parte por el sistema educativo vigente, que con el ánimo de hacer productivos a los sujetos en favor del sistema económico imperante, se ha distanciado fuertemente de la formación humana, olvidando su sentido. De tal forma, el arte y las humanidades, tal como lo afirma Nusbbaum (2010) se encuentran menospreciados y desprestigiados, debido a su carácter crítico ante la realidad, ya que gracias a este principio las convierten en peligrosas para los centros dominantes: educar para pensar, sentir y transformar.

La desigualdad, la exclusión, el individualismo, la inequidad, la injusticia y las puestas del poder dominantes siguen debilitando la construcción de actores sociales con carácter político, crítico, participativo y desconsoladamente humano. El desplazamiento hacia estas formas de ser y de organización social, propias de la adaptabilidad que genera



este sistema, se traduce en un aturdimiento de la razón y de la indignación, que a su vez genera ciudadanos indiferentes de sus realidades, inconscientes de sí, del otro, y por ende desesperanzados, escépticos y solitarios.

En este sentido, se desarrolla una inquietud por la búsqueda de esas posibles subjetividades cuyo espíritu de resistencia, emancipación y libertad permitan aportes hacia la transformación y el cambio social.

Siendo así, se presenta una alternativa teórico-práctica que responde de manera directa a este reto: El Teatro Experimental, el cual se aborda desde los planteamientos de la epistemología del sur. Para tal efecto se plantean los siguientes interrogantes, que permiten hacer una relación sobre ello: ¿Cuáles son los elementos del Teatro Experimental que lo constituyen en una propuesta de educación para la resistencia? y ¿Por qué puede ser reconocido como una apuesta educativo que permita la emergencia de subjetividades políticas?

### **1.1.3 Objetivos de investigación**

#### **1.1.3.1 Objetivo general**

- Construir un marco teórico desde las epistemologías críticas que permita abordar diferentes realidades socioeducativas.

#### **1.1.3.2 Objetivos específicos**

1. Conformar un marco teórico que permita entender el sujeto y la subjetividad en clave de la transición paradigmática a partir de tres tensiones constitutivas: Universal-Particular, Pasado-Futuro y Regulación-Emancipación; y en las rupturas epistémicas, éticas y políticas que tendrían a nivel educativo.



2. Proponer una fundamentación teórica para un proyecto educativo que avance hacia la justicia social y el reconocimiento de las luchas sociales de grupos marginados, a partir de los postulados de la teoría crítica y la problematización del alcance que tienen las políticas educativas inclusivas y las propuestas pedagógicas orientadas hacia la diversidad.
3. Proponer un marco de acción distinto para la Universidad del siglo XXI, a partir de las rupturas epistemológicas, políticas y pedagógicas, inspiradas en el pensamiento emancipador de Boaventura de Sousa Santos e Ignacio Ellacuría.
4. Plantear un enfoque interpretativo a los hitos narrativos que han venido configurando el concepto de medio ambiente y el paradigma del desarrollo sostenible, a la luz de la metáfora norte-sur, tensionando las relaciones de lo global y lo local desde los temas sustanciales del poscolonialismo.
5. Problematizar la realidad de la ciudadanía sumisa creada por el sistema regulador en Uganda y proponer una pedagogía emancipatoria en clave decolonial que conduzca a la emergencia de ciudadanos protagonistas de su devenir histórico.
6. Visibilizar la propuesta educativa que subyace en el Teatro Experimental Colombiano, a partir de la experiencia artística, desde la cual se hace posible la emergencia de subjetividades políticas.

#### **1.1.4 Metodología**

Para la formulación y construcción de ésta investigación, en general, así como de cada una de sus disertaciones, en particular, fue necesario propender por un abordaje documental analítico que permitió la revisión de políticas educativas y producción académica relacionada con los temas propuestos para cada ensayo. Este proceso se vio

expresado en diferentes momentos, en primer lugar hubo un seminario de fundamentación teórica que facilitó el espacio para la revisión de propuestas de teoría crítica a la vez que ayudó a la identificación de esas realidades socioeducativas que sería objeto de nuestras inquietudes.

Un segundo momento lo constituyó un seminario destinado a brindar herramientas básicas de escritura, particularmente enfocado a la construcción de ensayos como forma propia de expresión y comunicación de la teoría crítica en tanto este reconoce como necesario pensar y reconocer que es necesario otro, un lector que nos interpela con la mirada. En tercer lugar fue necesario atender al diseño de la estructura de los textos, revisando especialmente el entretendido argumentativo y así lograr dar mayor fuerza a aquello que queríamos expresar, este fue quizás el momento en que el trabajo se tornó más individual, ante la necesidad de recogimiento y elaboración propia. Finalmente se dio espacio y tiempo para la revisión específica de textos e investigaciones, la escritura de los ensayos particulares parciales y del documento conjunto final.

## TEATRO EXPERIMENTAL ¿EDUCAR PARA LA RESISTENCIA!

Haidy Rodríguez Sánchez

21

### Introducción

*“No acepten lo habitual como cosa natural pues en tiempos de desorden sangriento, de confusión organizada, de arbitrariedad consciente, de humanidad deshumanizada, nada debe parecer imposible de cambiar.”*  
Bertolt Brecht

El Teatro Experimental en Colombia (T. E.) se ha instituido en una propuesta artística de raíces profundamente políticas que determinaron su vertiente social y popular, permitiendo con esto la emergencia de subjetividades que desde el arte escénico han resistido y siguen luchando por la transformación y el cambio social. Es así como desde los distintos escenarios y durante más de cuarenta años, este colectivo ha demostrado un compromiso que supera el entretenimiento propio de la industria cultural de masas, y se ha fundamentado en una propuesta merecedora de ser visibilizada como una alternativa con respecto a las formas hegemónicas dominantes que sustentan el actual orden social, económico, político y cultural.

Se puede afirmar que los antecedentes del T. E. recaen en la década del cincuenta, en la que muchos campesinos, víctimas de la violencia, expresaban mediante el arte una forma de denuncia frente a los desmanes de la guerra bipartidista. Sin embargo la propuesta experimental va a tomar fuerza y se consolidará a principios de los años setenta, periodo de agitación mundial que fue aprovechado por sus militantes para consolidarse y ponerse en el plano de la vida nacional, no solo en el sector artístico, sino desde diferentes frentes.

Su característica fundamental se basa en la fuerza social-política que imprime a sus expresiones, pretensión que tiene como propósito generar un pensamiento crítico con respecto a la realidad desde la que se somete a los sujetos que conforman a la sociedad contemporánea. Dichos elementos que convocan al cambio, emergen a través de la denuncia que se instaura en el cuerpo del actor, en la creación de situaciones que permiten confrontar y cuestionar la realidad desde la construcción de las obras teatrales, y así mismo en el enfrentamiento final que se suscita hacia el espectador al presentarle su realidad pero actuada por otros.

Al reconocer la importancia de las acciones desarrolladas por este movimiento, se hace necesario hacer visible su experiencia y particularmente evidenciar el potencial emancipatorio y de formación de subjetividades políticas al interior del colectivo, lo cual a su vez hace pensar que dicha propuesta puede consolidarse en una alternativa de educación al margen del sistema dominante. Así el arte, particularmente el T.E. se puede leer con el ánimo de educar para la resistencia y la emancipación social.

El proponer formas alternativas de educación obedece a una necesidad fundamentada por la instrumentalización del actual sistema educativo, el cual se ha encargado de promover acciones que adoctrinan y permiten el fortalecimiento del desarrollo económico, que suscita en las relaciones sociales un sentido deshumanizante dentro del cual se robustecen las capacidades individuales y se deterioran así las relaciones humanas por tanto se disminuyen todas aquellas formas de trascender el plano de la realidad.

Con el hecho de la institucionalización de la educación, ésta parece haber perdido su sentido dialéctico, en cambio al interior de la misma se establecieron parámetros funcionalistas que favorecieron la idea del progreso, así la escuela se constituyó en una de las instituciones más asiduas en sus enseñanzas con lo que respecta al trabajo, el orden, la disciplina, y reproduciría dichas prácticas y sus significados en una cantidad importante de individuos, que valoran la educación en función del trabajo y su remuneración económica.

Los estragos de estos fenómenos se pueden leer en clave actual, ya que las sociedades modernas se distancian de los valores humanos y encuentran sentido en prácticas consumistas, desarrollistas e individualistas, de forma tal que expresiones como la ética, la justicia social, la redistribución de la riqueza, la libertad, etc, hacen parte de una utopía que tan solo es reclamada por la minoría. La sociedad escolarizada en la actualidad carece de formación humana, con lo que el humanismo pasó a ser una dimensión de segunda mano y el sistema educativo lamentablemente la apartó de sus fines, reproduciendo de esta forma una sociedad indolente, acrítica, desesperanzada, escéptica y adiestrada.

A partir de las lesiones sociales que ha dejado el orden establecido por las estructuras dominantes, es preciso no solo cuestionar al sistema escolar y a las políticas educativas actuales, que claramente subyacen a la apuesta del modelo de desarrollo

económico, sino de igual forma se hace fundamental rescatar, promover y presentar propuestas contra-hegemónicas que logren disminuir las patologías democráticas, ciudadanas, humanas y sociales en las que se encuentra el actual sistema de organización de la sociedad.

El interés que suscita el presente ensayo se encuentra determinado por reconocer el potencial de resistencia y emancipación que contiene el T.E. en Colombia, y a su vez en determinar cómo este colectivo se constituye en una alternativa contra-hegemónica desde el arte, de forma que permite educar para la emergencia de subjetividades políticas. Para tal efecto se propone al T.E. como un campo de estudio, de experiencia y de práctica donde los actores sociales se agencian y son generadores de transformación social “una fuerza posibilitadora del cambio e impulsora de la libertad”, tal como la afirmó Paulo Freire (1967), un camino por la búsqueda de la emancipación hacia nuevas formas de expresión y lucha

En relación con lo anterior me surgen dos preguntas de análisis a desarrollar *¿Cuáles son los elementos propuestos por el Teatro Experimental que lo constituyen en una propuesta de educación para la resistencia? y ¿Por qué puede ser reconocido como una apuesta hacia formas de subjetividades políticas emergentes en el marco de una educación resistente?* Para responder a tales cuestionamientos es necesario empezar desde un recorrido histórico que conduzca a evidenciar la lucha emancipatoria de los diferentes colectivos artísticos originados en la década del 70 en cabeza de Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali, así mismo identificar desde esta historicidad la emergencia de movimientos actuales, grupos y obras que en el marco de esta propuesta puedan originar elementos que aporten fundamentos para una educación resistente.

Con el ánimo de establecer dichos aspectos se acudirá a hacer una revisión documental y se analizará en clave de la “Epistemología del Sur”, propuesta teórica del sociólogo portugués Boaventura de Sousa Santos. Así mismo se trabajarán de manera transversal importantes teóricos del Teatro como Bertolt Brecht, Enrique Buenaventura, Fernando Duque, Santiago García entre otros, y tangencialmente se acudirá a autores que enmarcados desde la teoría crítica aporten elementos que permitan desarrollar los propósitos del presente ensayo.

La Epistemología del sur abarca conceptualmente un conjunto de elementos que hacen posible pensar en una educación alternativa, si bien Santos no desarrolla sus planteamientos teóricos desde dicho campo, su abordaje epistémico concede la posibilidad de hacer un anclaje y un vínculo con lo cual se hace una apertura importante desde dicha teoría hacia la educación y en este caso desde el campo del arte, especialmente en el T.E. Colombiano.

El indagar dichas posturas posibilita un camino hacia la esperanza, la transformación y el cambio, rupturas que requieren un compromiso y un derecho social de los ciudadanos y las subjetividades políticas, no obstante es un recorrido que puede conllevar al radicalismo, con lo cual se cae en la totalización de la realidad y el extremismo, por lo que entonces es preciso mantener una actitud crítica, y una apertura epistémica que brinde los medios para analizar y comprender los fenómenos sociales, y las relaciones que se suscitan en la realidad contemporánea

Es justo este aspecto lo que va a caracterizar a la resistencia, el anhelo de encontrar y causar formas de pensamiento crítico que no ceden a las formas hegemónicas dominantes que originan la desigualdad, la injusticia, las opresiones y todas aquellas formas que despotismo, pero en el que siempre co-exista una capacidad de autocrítica y de dinamismo que se regulen con el ánimo de trabajar mancomunadamente por realidades más justas. La resistencia entonces no puede verse como una figura que se traduce en la oposición rebelde sin sentido, sino aquella que hace una apertura hacia la esperanza y la derrota del escepticismo que caracteriza la sociedad actual.

Es ésta una apuesta por validar la experiencia del T.E. como una posibilidad al margen del sistema educativo, el cual ha desperdiciado y subestimado las diferentes manifestaciones artísticas por no ajustarse al marco epistémico hegemónico, cuya idea de totalidad se instauró en la escuela y el sistema educativo, devorando así las posibilidades alternativas existentes. El arte, la expresión máxima del ser humano es despreciado por el sistema y desprestigiado por no cumplir con las funciones instrumentales que requieren las dinámicas del mundo hoy. Bajo esta lógica la razón instrumental se expone como la única y completa posibilidad para acceder al conocimiento.

Frente a este fenómeno mundial, la Filósofa y catedrática Martha Nussbaum(2010) advierte que la educación impartida en la actualidad manifiesta un interés central en el

desarrollo y el crecimiento económico, con lo que las disciplinas humanísticas y el arte pierden su valor educativo en relación con la formación del ser humano. Esta situación crea una distancia entre la razón instrumental y el cultivo de los sujetos desde todas sus dimensiones, así se descuida la sensibilidad y la educación humana, razón que permite pensar en que la situación nefasta en la que la sociedad actual centra su desarrollo en aspectos materiales, mantiene una relación directa con dicha problemática.

En contraposición a la anterior postura hegemónica se rescata la propuesta experimental desarrollada por el teatro nuevo en Colombia, cuya finalidad es permitir la reflexión de la realidad a través del despertar sensible que proporcionan la artes escénicas, donde se exalta la facultad humana en el desarrollo del ser con el propósito de tomar postura frente a la lectura sensible de la realidad, de forma tal que se evidencie desde las acciones contenidas en la construcción del mensaje de las obras de teatro, de la actuación y del hecho comunicativo, los elementos que permiten pensar en una propuesta contra-hegemónica.

Dentro de la naturaleza del T.E, se abordará la creación colectiva como un aspecto central en el que se fundamenta este movimiento y en el cual se debe rescatar y reconocer uno de los elementos más fuertes de su resistencia. Esta herramienta será una característica importante y relevante dentro de su proceso. Para efecto de su reconocimiento se establecerá un análisis que dé cuenta de su capacidad creadora, del trabajo colectivo, del ánimo investigativo desde el cuerpo y la teoría, del vínculo con movimientos sociales, entre otros aspectos centrales, los que se constituirán en los ejes de una educación para la resistencia.

La intención de este escrito está contenido en la idea de hacer visible una propuesta alternativa que se viene trabajando en el país por más de cuarenta años, desde el cual ya se han hecho estudios de tipo principalmente histórico, como es el caso de Gonzalo Arcila, quien copiosamente trabajó la historia del teatro colombiano hasta mediados del setenta; de Fernando Duque, quien a través de su experiencia como docente e investigador de la Escuela superior de Artes de Bogotá ha continuado el trabajo de Arcila, actualizándolo y complementándolo. Así mismo se encuentran los estudios de Marina Lámus quien se constituye en un gran referente bibliográfico en este campo.

De igual forma se pueden encontrar investigaciones que abordan el T.E. desde la sociología, la literatura, los estudios culturales, entre otros, dentro de los que se pueden resaltar el trabajo de Janneth Aldaña Cedeño, de la P.U.J quien trabajó “Arte y política. Entre propaganda y resistencia”, artículo de investigación que da cuenta del vínculo entre estas dos categorías y expone al Teatro Experimental como uno de los movimientos artísticos latinoamericanos más importantes y desde los cuales se configura la resistencia.

Por otro lado se encuentra la investigación de Sonia Abaúnza Galvis, de la universidad de los Andes, quien presenta el trabajo “Rayuela: Una propuesta de contra-hegemonía desde las artes” donde expone categoría de análisis desde lo político, la contra-hegemonía, el teatro y la resistencia. Esta tesis no habla explícitamente sobre el T.E. pero se pueden inferir dentro de la propuesta grupo de resistencia rayuela dentro de esta categoría.

Por otro lado está el artículo de investigación “El Teatro La Mama y el M-19, 1968-1976” de Paulo César León Palacios de la Universidad Nacional de Colombia, quien hace un análisis bastante importante sobre la relación del Teatro la Mama con el Movimiento 19 de Abril. En este escrito se evidencia la relación entre el arte y la política quienes encuentran en su realidad de exclusión un vínculo de resistencia.

El objetivo de este ensayo es ampliar las ideas anteriores particularmente desde el campo de la educación en clave de la propuesta de epistemología del sur de Buenaventura de Sousa Santos y otros autores, pues bajo los seminarios y talleres de la línea de conocimiento social y político de la maestría en educación de la P.U.J, se ha hecho posible pensar en las diferentes problemáticas e implicaciones que se originan en el espacio educativo. Reconocer al T.E. como una propuesta de educación resistente en la que se consolidan y emergen subjetividades políticas, es la razón que se desarrollará con el fin de hacer frente al epistemicidio suscitado desde el sistema escolar a la sociedad contemporánea.

Además de un reconocimiento histórico se llevará a cabo una investigación documental en la que sea posible visibilizar las propuestas realizadas en teatros como La Fundación Centro Cultural Gabriel García Márquez “Teatro C.G.M El original” , la Corporación Colombiana de Teatro y el Teatro de La Candelaria, cuyas obras de contenido

social y político, su postura ideológica, experiencia, creación y trayectoria servirán como fuente para determinar teóricamente la emergencia de subjetividades en el marco de una educación resistente

## 1. UNA HISTORIA CONTRAHEGEMÓNICA DESDE EL TEATRO

*¿Por qué justamente escoger el teatro como factor de cambio cuando todo el mundo sabe muy bien que existen otros factores que deciden la realidad en la que vivimos. ¿Es pues, una forma de ceguera?. ¿Una mentira vital? (Barba p.122)*

El Teatro Experimental se ha desarrollado como una apuesta estético- política de un sector de las artes escénicas que ha buscado desde su constitución hasta la actualidad forjar una conciencia social y política a través del lenguaje vivo. Esta lucha marcó el inicio de un periodo de transición dentro de la historia del teatro nacional, un fenómeno importante debido a la emergencia de subjetividades políticas al interior de grupos estigmatizados y segregados; obreros, amas de casa, actores, sindicalistas, estudiantes favorecieron la constitución de un movimiento que cuida su pretensión utópica: transformar la sociedad a través del arte.

Esta manifestación del teatro desde la configuración de lo experimental, ha tratado de apartarse de la colonización propia de la industria cultural de masas, de hecho su distanciamiento se ha catalogado como una forma de rebeldía y beligerancia ante el poder Estatal, sin duda esto le ha significado ser invisibilizado en el ámbito cultural, político y educativo. Esta alternativa no creíble a lo que existe Santos (2009) lo denomina como sociología de las ausencias, todo aquello que es considerado por el sistema imperante como un impedimento para su proyecto se estigmatiza y cataloga como “desecho”, el desprestigio causado es el resultado a la oposición frente al paradigma dominante.

En particular, toda forma alternativa – distinta de educación que supere ampliamente la mera capacitación (acción propia de la sociedad economicista - productiva), es pieza de cuestionamientos, lo cual termina por desvirtuar el impacto que dichas propuestas pueden lograr en beneficio común. Siendo así, se hace necesario romper con estos paradigmas, por medio de la consolidación de procesos orientados hacia la revalidación de los diversos escenarios de formación integral (Teatro Experimental), conducentes a la construcción de ambientes educativos fundados en un espíritu crítico y reflexivo por parte de los ciudadanos, consientes de su rol histórico y comprometidos con la humanización de la sociedad.

### **1.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL TEATRO EXPERIMENTAL, UN PARADIGMA EMERGENTE DESDE LA EPISTEMOLOGÍA DEL SUR**

Tras los estragos violentos que sacudieron a Colombia bajo las posturas radicales del Frente Nacional, el turbulento panorama dio paso al nacimiento de movimientos sociales de diferente índole entre los que se encontraban campesinos, intelectuales, estudiantes, obreros, sindicalistas, artistas, quienes a raíz del inconformismo con la realidad acontecida por entonces, optaron por participar en los asuntos del país; formas que fueron desde la beligerancia hasta la vía democrática. Tal fue el caso del teatro independiente.

Bajo la dictadura del general Rojas Pinilla, llega al país el director de teatro Seki Sano quien se encargaría de preparar a los actores para vincularse a la naciente televisión. En principio sería esta la misión del japonés, sin embargo los actores vinculados a dicho proceso se interesaron más en el teatro, lo cual hizo que se renovaran los grupos y emergieran una cantidad importante de estos, quienes se definieron bajo el movimiento del teatro experimental, dentro de los cuales se destacaron los grupos de Bernardo Romero Lozano y Fausto Cabrera.

Para entonces el T. E se constituía en una corriente innovadora, cuya forma de hacer teatro era mucho más cercana al público, en el que el cuerpo revelaba más que la palabra y el hecho mismo de experimentar era la base para la construcción de las obras. Su papel fundamental consistía en controvertir los hechos sociales e impregnar mediante las acciones al espectador de un mensaje contundente y de denuncia, con esto se pretendía cautivar al sujeto para transformar su conciencia y permitir un rol más activo de éste en relación con

su cotidianidad. Sus bases teóricas, se encontraron particularmente en la obra de Bertolt Brecht.

la idea del teatro experimental nació de un movimiento liderado por Bertolt Brecht, Antonin, Artaud, Dario Fo y Samuel Beckett, cuyo objetivo era buscar una nueva manera de hacer teatro. La fórmula consistía en partir de la puesta en escena tradicional, pero cambiando el procedimiento escénico y la dramaturgia, manipulando la luz y el sonido, el maquillaje, los trajes y el decorado. Querían dejar de lado el teatro anecdótico para crear conciencia en el público, en forma más directa, sobre su papel en la sociedad (Cabrera, 2008).

Bajo la figura de lo experimental se empezó a hablar del comienzo de un nuevo teatro en Colombia, a su vez el panorama político también proporcionaba elementos que denotaban cambio, después del golpe de Estado al general Rojas Pinilla, se fragua un plan para contener el poder entre los dos partidos políticos representativos del momento: el partido liberal y el conservador. Se denominó Frente Nacional. El primer presidente, representando al partido liberal fue Alberto Lleras Camargo, quien señaló que muchos de los movimientos que se habían gestado en el gobierno del dictador debían ser erradicados, entre estos las guerrillas campesinas.

La anterior postura, violenta y antidemocrática, desató uno de los conflictos más oscuros dentro del panorama de la historia nacional. Dicha contención del poder por parte del Estado, se constituye como el paradigma dominante, una “forma cósmica de poder” que condiciona las prácticas sociales desde posturas hegemónicas (Santos, 2003). Sin embargo algunos sectores del país estremecidos por la negación a la democracia apostaron por llenar de sentido y sentar su oposición, así el teatro independiente adoptó una actitud bastante crítica y fundamentó su corriente experimental en dichos sucesos.

Éste nuevo teatro en Colombia sería el conato de generaciones de artistas vinculados de manera más directa con una causa social, una lucha que no solo quedaría supeditada a las tablas, sino que llegaría a otros escenarios donde claramente se veía el vínculo natural entre el arte y la política; tensión que representó la disputa entre lo emergente, por la apuesta de la emancipación del teatro, y lo dominante en el ámbito estético-socio-político que imperaba por entonces.

La disputa, en este caso precedido por el arte, se realizó dentro del paradigma hegemónico que el movimiento denominó como en “crisis”, dicha situación redundó en la reflexión en torno al papel del arte y su incidencia en lo público, en la organización social, en la realidad; de manera que se encontró una forma de combatir desde la creación

de las obras, las que empezaron a abordar las formas de poder dominantes por parte del Estado, y el sistema económico, entonces se constituirían en el contenido principal de las piezas teatrales propias de T. E.

Hacia 1958 Enrique Buenaventura<sup>2</sup> se perfilaba como uno de los creadores y críticos de la escena teatral nacional, su incidencia marcaría un horizonte más político y social el cual fue desarrollado por el Teatro Experimental de Cali fundado por él en 1955. Los montajes evidenciaban un gran sentido humano, el conflicto social resaltaba su mirada crítica y estableció mediante su dramaturgia y la puesta en escena una forma más directa con el espectador para lograr despertar su interés por las problemáticas presentadas, y así romper con la distancia y el vacío entre la obra, su mensaje y el público.

Buenaventura resulta ser un arduo crítico de las relaciones que impregnaban el arte debido al capitalismo, recordemos que hacia el final de la década de los cincuentas, la industrialización, la reforma agraria, la expansión del gasto público, entre otros representaron grandes cambios para la nación, y por supuesto el arte escénico no quedó fuera de esta dinámica; por el contrario estos elementos eran el sustrato dentro de la puesta, ya sea porque se convertían en objetos de análisis o porque la influencia de la producción y el mercantilismo ya no permitían pensar en asuntos sociales, sino en vender, vender teatro, entonces era aún más difícil creer en el arte en una sociedad capitalista.

La crisis de la individualidad en el arte moderno reflejaba los temores (o las esperanzas en algunos casos) de muchos intelectuales y artistas ante la llegada de una época de masas y de poderío tecnológico sin precedentes. Por último las formulaciones paradójicas y las imágenes ambiguas, así como una concentración en la habilidad formal del arte, se vieron alentadas por la pérdida general de las certezas religiosas y seculares (Lunn, 1982, p.55)

En este punto en particular es posible evidenciar una lucha dentro del paradigma hegemónico, la oposición mediante el arte que empleó Enrique Buenaventura podría catalogarlo como “el gran mediador entre conocimiento y las prácticas” porque comprendía con sentido crítico el panorama mundial y nacional, y sus implicaciones

---

<sup>2</sup> Enrique Buenaventura es catalogado como uno de los dramaturgos y directores más destacados del Teatro en Colombia. Fundador de Teatro Experimental de Cali, fue maestro de la escuela del Teatro de las Naciones en París y de la escuela Taller Teatro en Cali. Sus obras así como sus montajes se caracterizaron por el gran contenido social, hecho que fundamentó al movimiento del nuevo Teatro. Precursor de la creación colectiva llevada a cabo por el Teatro Experimental.

históricas, pero lo trascendía a través de acciones estéticas, elementos educativos liberadores que buscaban concienciar a la población. Buenaventura (1978) afirma:

La humanidad está atravesando una crisis profunda, está realizando cambios sustanciales. Siempre que le ha pasado algo semejante, la humanidad se ha agarrado a su historia como a un clavo ardiente. Al fin y al cabo no tiene más que su historia. No se puede auscultar a sí misma si no en función de transformación. Su ser es un devenir. Mi preocupación esencial es mi pueblo y América Latina. Cómo puedo situarme frente ellos sino situándome, para empezar, frente a su historia? Por otra parte, la historia, la crónica de América Latina, me resulta un tema apasionante (p, 288)

Dentro de la *transición paradigmática*<sup>3</sup> se vislumbran las posibilidades de viajeros paradigmáticos, que da lugar a nuevas subjetividades, la emergencia de aquellos que hacen apuestas de exploración societal, que buscan a pesar de los riesgos y las implicaciones que esto pueda ocasionar, el cambio y la transformación del paradigma dominante por uno emergente. Estas características hacen pensar que Enrique Buenaventura puede ser catalogado como un viajante cuya subjetividad individual permeó el campo de lo colectivo cargando de credibilidad el periodo de transición por el que estaba pasando el teatro y lo ubicó como una zona cargada de posibilidades, de creación y de “apertura de –nuevos-caminos”. Una zona de frontera. (Santos, 2009)

Con las ideas actorales de Seki Sano se conoce una técnica predominante y aún empleada en la actualidad, la del ruso Konstantín Stanislavski quien mediante su método dramático naturalista, procuró que la puesta en escena estuviese llena de sentimientos que agobiaban al actor y de esta manera lograra la interpretación del personaje. Dicha técnica pretendía además que el espectador se identificara con el actor, sin embargo se constituía en un acto completamente solitario, en palabras de Buenaventura, éste resultaba ser un teatro individualista donde se ocupa más de los sentimientos y las emociones. Así las expresiones del ser humano bajo el uso del

---

<sup>3</sup> De Sousa Santos entiende la transición paradigmática como un período que abarca desde la modernidad en su agotada existencia hasta el paradigma emergente. Este tránsito resulta ser enigmático por cuanto obedece a lógicas distintas. “Las épocas de transición resultan difíciles de caracterizar, e incluso de nombrar. Son épocas medio ciegas y medio invisibles, en la medida en que representan una transición entre lo viejo y familiar, por un lado, y lo nuevo y extraño, por otro. (2009, p.17) El autor se refiere a dos dinámicas particulares: la epistemológica y socio-política. Estas al compartir un mismo paradigma desarrollan también la crisis que representa la ciencia moderna y una actividad social consumista, totalitaria, que no contiene formas de comprensión alternativas.

método Stanislavskiano se aprovechan para convertirse en beneficio. Un acto de intercambio donde los sentimientos venden.

Este método predominó la esfera de la técnica mundial para hacer teatro, su popularización fue tan intensa que pasó a ser el método oficial en muchas escuelas europeas y americanas, las que fueron de gran influencia en el ámbito nacional, como el Actor Studio de New York y el Teatro de Arte de Moscú. De acuerdo a *las cinco lógicas de la producción de la no existencia*<sup>4</sup>, entre las que se encuentra *la monocultura del saber y del rigor del saber*, éste es el “modo de existencia más poderoso. Consiste en la transformación de la ciencia moderna y de la alta cultura en criterios únicos de verdad y de cualidad estética” (Santos, 2009, p.110)

Aunque bien Stanislavsky se instauró como eje de dominación estético debido a su popularización en el mundo, Brecht pasó a ser un dramaturgo más influyente en la escena del teatro experimental en Colombia, su auge fue más allá de técnicas o un método en particular, se dio en relación con su postura política y social del arte, razones sólidas para fundamentar el movimiento independiente, Brecht (citado por Rivera, 2007) sostenía que era el artista la conciencia de la sociedad, por tal razón “debe ser un testigo, un catalizador, un difusor y transformador de los grandes cambios y denunciar las grandes injusticias sociales(P.19 )

Serían Enrique Buenaventura y Santiago García<sup>5</sup> los responsables de trascender los pensamientos del alemán hacia la fundamentación del nuevo teatro y al T. E en Colombia. No se puede desconocer que la agitación del momento y la búsqueda por un cambio social convergían con esta línea de pensamiento. Por otra parte otro de los factores que marcaron una empatía con el autor se encuentra en el distanciamiento que Brecht tuvo frente a la técnica de Stanislavski:

---

<sup>4</sup> Las cinco lógicas de la producción de la no existencia corresponden a los diferentes modos en los que se invalida otras formas de ser y estar. De Sousa Santos señala a estas maneras de inexistencia como el producto de la arrogancia de la “razón metonímica” es decir la lógica que gobierna el todo y no permite la existencia fuera de sus partes. (2009, 109)

<sup>5</sup> El maestro, director y fundador del Teatro La Candelaria, nació en Bogotá el 20 de diciembre de 1928. Egresado de la Universidad Nacional de Colombia y la Universidad de los Andes. Bogotá, París y Venecia (1950-1957); realizó cursos de teatro en Seki Sano (1957); fue estudiante de estudios de escenografía y dirección teatral en la Universidad de Carlos, Praga (Checoslovaquia) 1959-1962. Fue creador de la Casa de la Cultura, director y presidente de la misma; director de teatro de la Universidad Externado de Colombia (1966). Actualmente asume la dirección general del Teatro La Candelaria. (CCT, 2010)

“Brecht desprecia la idea de Stanislavski de que un actor debía y podía convencer a un público de que él o ella eran realmente los personajes, haciendo uso de un sistema de ejercicios que permitan la expresión de los sentimientos más íntimos del personaje. Brecht no sólo dudaba de la eficacia de esta técnica, sino que también era contrario y crítico con la cuestión de engañar y atraer al público mediante una proximidad emocional con el personaje representado. Las obras que Brecht escribió para su teatro épico fueron pensadas para desempeñar una función política y social, y por tanto requerían un tipo diferente de estilo en la puesta en escena” (Thompson, 1998, p. 304)

Esta convicción llevaría a García, y a otros directores como Fausto Cabrera y Mónica Silva, a pensar en la posibilidad de crear un teatro distinto cuya independencia política e ideológica permitiera el paso hacia la transformación social, utopía que lo llevaría a ser el gestor de grupos que marcaron una trascendencia estética y poética como lo fue El Búho; esta agrupación encontró una forma de denuncia a través de sus creaciones y representaciones, pero también aprovechó otras formas de lenguaje como el escrito. La revista El búho se caracterizó por la crítica sobre las tendencias artísticas nacionales y su implicación sobre la cultura y el país, la divulgación y participación de El Búho en seminarios, festivales y eventos de teatro, permitieron robustecer las tendencias que fundamentaron a las artes escénicas.

La importancia que tuvo este colectivo traspasó del arte a la educación, fue entonces cuando se consolidó el movimiento del teatro universitario en la Universidad Nacional de Colombia dirigido por Santiago García quien siguió la línea de pensamiento Brechtiano y coherentemente presentó una fuerte crítica especialmente con la obra Galileo Galilei, lo que ocasionó malestar dentro de la institución y significó el cierre del programa, por tanto el distanciamiento de García. (Arcila, 1983) “Este programa fue recogido por las autoridades de la universidad por temor a herir susceptibilidades de la embajada norteamericana, con la cual las autoridades educativas estaban fuertemente comprometidas en el desarrollo de los planes de reforma educativa” (p.74)

De esta forma la razón metonímica vuelve a presentarse en su máxima expresión. En 1965 la invasión de Norteamérica a los países denominados tercermundistas está en auge, para el caso, el movimiento estudiantil, las protestas y los sindicatos están creciendo y tomando una postura anti-imperialista, de modo que la intervención hegemónica se suscita de manera disimulada a través de becas artísticas que promueven el acallamiento de los movimientos culturales.

“El gobierno, preocupado por el creciente radicalismo del estudiantado y por su posición anti-imperialista, buscó medios para neutralizar tales tendencias... como uno de los elementos para afrontar tal situación se plantea la necesidad de promover sistemáticamente actividades culturales como las adelantadas por la comisión de intercambio educativo Colombia-Estados Unidos. Esta comisión era la forma pública que tenían las actividades de la fundación Fullbright, encargada de orientar la reforma de la universidad colombiana en correspondencia con los planes trazados por la alianza para el progreso”. (Arcila, 1983, p.70)

Pareciera por lo anterior que la idea de un orden establecido no permitió la comprensión de lógicas que no fuesen inscritas al margen de lo determinado, la relación vertical evidenció una opresión contra el pensamiento de los estudiantes y sus formas de denuncia. “la razón metonímica no se inserta en el mundo por la vía de la argumentación y la retórica. No da razones de sí; se impone por la eficacia de su imposición” (Santos, 2009, p.106) Es un ejemplo claro de la arrogancia del sistema y la fuerte influencia que el centro dominante ejerció para lograr el restablecimiento del orden.

Esta coyuntura dio paso a la creación del teatro La Candelaria, que inicialmente fue la casa de la cultura en 1966. El ánimo por lograr una sede propia que cultivara la capacidad creadora fue el principio que motivó a García a consolidar dicho espacio. Artistas de diferentes campos encontraron en este lugar un centro que promovió la cultura y el arte en la capital, lo cual desembocó en función del teatro colombiano el propósito de consolidar una identidad. Es de destacar que tal objetivo fue una de las tareas más asiduas del Teatro Experimental de Cali, que por el momento ya se constituía en un teatro que concebía su enfoque en el plano de lo político.

El nivel artístico por el momento se concentraba además de una concepción política, en la creación de elementos que le permitieran fundamentarse y consolidarse en el plano Latinoamericano. Aparece en el medio La creación colectiva (fuerte labor llevada a cabo por el T.E.C.) como un elemento de gran importancia que logró una forma propia de hacer teatro; un trabajo que fracturó y descompuso la jerarquía y verticalidad en el montaje de las obras, y buscó así el vínculo con el espectador bajo el reconocimiento de las problemáticas sociales y políticas mayormente desde un enfoque histórico

El valor ideológico que se desarrolló al interior de los grupos y colectivos, llevó al crecimiento del sector y por ende a la proliferación de grupos con bases por lo menos metodológicas para la transformación social propuesta como principio del movimiento que se

denominó Nuevo teatro. La importancia de este momento radicó en la unión de los grupos y actores que estaban trabajando separadamente y que encontraron en el ideal filosófico un aliciente para conformar un gremio comprometido con la reivindicación social, sin descuidar la creación artística.

En función de la representación de los derechos y de la consolidación del movimiento nace la Corporación Colombiana de Teatro en 1969, agrupando una cantidad importante de actores a nivel nacional, pero también con el propósito de proteger al gremio frente a la persecución política sufrida debido a la tendencia de denuncia de muchos grupos del momento. La CCT se convirtió entonces en un representante del movimiento social artístico teatral, que forjó la reorganización de sujetos que combatieron de manera individual hacia la colectividad desde una figura legal que trabajó de manera asidua por el cambio social.

En lo que respecta al significado de este trabajo, fue relevante la consolidación del movimiento y de la CCT como institución de representación. Se refleja entonces el esfuerzo colectivo que se hizo para hacer frente a las formas de dominación y opresión, lo cual puede asumirse desde la epistemología del sur como una lucha por el reconocimiento que se fundamenta en la necesidad por rescatar y dar a conocer un proceso que ha sido rechazado por la razón metonímica. La experiencia en este caso fue descalificada por su oposición al sistema y aún más grave fue señalada y perseguida. Esta forma de resistencia, Santos la clasifica como una de las ecologías: la del reconocimiento.

“La sociología de las ausencias se confronta con la colonialidad, procurando una nueva articulación entre el principio de igualdad y el principio de diferencia y abriendo espacios para la posibilidad de diferencias iguales – una ecología de diferencias hecha a partir de reconocimientos recíprocos” (Santos, 2009, p.120)

En medio de la búsqueda por la afirmación y la validez, los ideales de la izquierda Colombiana influenciaron fuertemente al colectivo. El contexto político mundial a finales de los sesentas y a comienzos de los setentas, perfilaba ya la consecuente relación con los principios que fundamentaron al Nuevo Teatro. Las luchas pacifistas se habían tomado un gran espacio en la órbita mundial y por ende los movimientos anti-imperialistas eran notoriamente fuertes en Latinoamérica, la realidad mundial por supuesto no era lejana a las circunstancias nacionales y las concepciones ideológicas que proclamaban la igualdad, la equidad, el derecho al trabajo digno, entre otras causas sociales suscitaron gran empatía con la causa del movimiento.

“Los distintos movimientos políticos de izquierda: (Partido Comunista de Colombia, tendencia pro-soviética; Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario, MOIR y Partido Comunista Marxista Leninista, P.C.M-L, tendencias pro-chinas, Movimiento 19 de Abril, (M-19) izquierda Nacionalista, trotskistas y anarquistas) quienes ejercían su influencia sobre distintos conglomerados culturales y escénicos, en un contexto convulsionado por grandes acontecimientos sociales que tenían lugar en este continente y en diversos rincones del mundo, al calor de la Guerra Fría, lucha bipolar demencial entre el Capitalismo y Socialismo” (Duque, 1995, p.9)

Esta distancia política implicó críticas severas de sectores oficialistas, con lo que el conjunto de las prácticas teatrales fueron señaladas de beligerantes e insurgentes. El crecimiento de oposición y resistencia fue diezmado y amedrentado mediante la persecución a diferentes colectivos y grupos, tal como sucedía en otras latitudes Latinoamericanas. En 1978 en Guatemala “Debido a las amenazas y presiones, los teatristas debieron exiliarse, los organismos secretos investigaron festivales, interrogaron funcionarios y luego, de manera anónima, estos últimos recibieron amenazas de muerte” (Lámus, 2010, p.316) como éste, bien se podrían referenciar especialmente casos en La Argentina y en Chile, los que han sido bastante conocidos debido a las dictaduras acontecidas en estos países y a la fuerte censura ocasionada a los movimientos culturales.

En Colombia, el Estado a través de sus mecanismos de represión y control hostigó a gran parte del movimiento y activistas del sector, incluso instituciones como la Corporación Colombiana de Teatro y el grupo del teatro de La Candelaria fueron atacados. El caso particular de Patricia Ariza,<sup>6</sup> perteneciente a la desaparecida Unión Patriótica, desde sus inicios trabajó arduamente por impregnar de un sentido político y crítico a las artes escénicas, incluso sumándole a esto su lucha feminista. Tal como lo referencia el

---

<sup>6</sup> Patricia Ariza es una de las representantes más importantes del Teatro en Colombia, es fundadora del Teatro La Candelaria y ha trabajado como Directora, dramaturga y actriz en diferentes montajes por más de 40 años. Actualmente es la directora del festival Alternativo de Bogotá. Su trabajo escénico se ha caracterizado por el fuerte vínculo con el partido comunista y la Unión Patriótica. Sus ideas socialistas le han costado ser perseguida y señalamiento por parte del Estado. “Patricia Ariza es uno de los referentes del teatro en Colombia. Uno de los nombres básicos en el trabajo a favor del arte. La Unidad Nacional contra el Terrorismo le abrió un expediente por supuestamente haber colaborado en campañas en pro de la guerrilla de las FARC, algo que ella niega. En este documento se recordaba, a modo de antecedente penal, su experiencia en el nadaísmo, movimiento literario contestatario en pro de la paz y contra las desigualdades, su militancia en Juventud Comunista o su pasado *hippy*. La difusión de este expediente le valió saberse señalada pero también apoyada por un buen número de compañeros de la dramaturgia y la literatura de todo el mundo. “Eso reconforta”, reconoce la dramaturga. (El país, 2009)

siguiente artículo del Espectador, se puede evidenciar hechos sucedidos en la década de los setentas que paradójicamente se repitieron hacia el 2005:

“Señala el último acto del libreto en cuanto a Patricia Ariza...Un libreto que es sólo comparable con los elaborados en el Estatuto de Seguridad, paradójicamente también sufrido por Ariza y el resto de integrantes del Teatro La Candelaria. Época en la que en uno de esos personajes inconformes con la obra Guadalupe Años Cincuenta sugirió el allanamiento de la sede del teatro en el barrio La Candelaria. Pero este ensayo de libreto tampoco funcionó. El Ejército únicamente encontró unas cuantas escopetas de madera que sólo disparaban balas de humor sarcástico a cambio de ráfagas de emotivos aplausos”. (Rivas, 2008)

Tanto en Colombia como en otros países en conflicto de Latinoamérica diferentes subjetividades emergentes sufrían el yugo de la persecución Estatal. No podemos olvidar el caso de la Unión Patriótica bajo el estatuto de seguridad del gobierno de Turbay, que dejó un número importante de desaparecidos, muertos y víctimas. Hacia mediados de 1970 el reconocido y activista grupo de Teatro Experimental La mama en cabeza del director, dramaturgo y actor Eddie Armando<sup>7</sup> mostró un interés particular por el teatro de denuncia, su fuerte vínculo con el Movimiento del 19 de Abril (M-19) marcó su particular expresión estética y discursiva; un Teatro Experimental alimentado por la influencia de una guerrilla urbana que tocó a diferentes sectores artísticos, académicos y culturales.

No sorprende, pues, el vínculo surgido entre Jaime Bateman y el Teatro La Mama. Desde su época de partido, Bateman tuvo estrechas relaciones con muchos artistas; le interesaba el arte, tal vez por su contacto con la realidad social, pero también por la dramaturgia y su carácter carnavalesco (León 2009.)

Este vínculo desató el encarcelamiento de Armando, lo cual no representó la desaparición de prácticas estéticas “subversivas” como lo denominaron por entonces, su reafirmación con la causa social se dio hasta el fallecimiento del director en principio de 2012 y seguramente perpetuada el grupo de Teatro Experimental La mama.

*La promiscuidad entre extraños e íntimos, de herencia e invención*, es uno de los componentes del vivir en Frontera por los que recorre la transición paradigmática. La frontera se puede definir como aquel espacio que permite la transformación, un *Topoi*<sup>8</sup> donde los límites propios de los confines se configuran en el estado latente de las

<sup>7</sup> Armando (1952-20011) Fundador y director del Teatro La Mama. Se destacó como director, actor y dramaturgo de la escena nacional, fue militante del M-19 y trabajo asiduamente por el Teatro como un camino hacia la emancipación.

<sup>8</sup> El topoi se constituyen en un espacio común en el cual se “hace posible el disenso argumentativo” esto supone que desde dichos lugares se discuten los elementos que son aceptados como saberes, se debaten y se reconstruyen, un paso fundamental para hacer posible el trabajo de traducción propuesto por De Sousa Santos.

subjetividades emergentes, generando situaciones complejas y difíciles que permiten nuevas formas de sociabilidad, ya que se están buscando nuevos caminos que permitan encontrar “la creación de un nuevo sentido común político”. (Santos, 2003)

“Vivir en la frontera significa vivir fuera de la fortaleza, en una disponibilidad total para esperar a quien quiera que sea, incluyendo a Godot. Significa prestar atención a todos los que llegan y a sus diferentes costumbres, y reconocer en la diferencia las oportunidades para el enriquecimiento mutuo. Esas oportunidades facilitan nuevas relaciones, nuevas invenciones de sociabilidad que, debido a su valor paradigmático, se convierten instantáneamente en herencia. (Santos, 2009 p,399)

Los fuertes lazos entre líderes representantes de la izquierda, sindicalistas, obreros y estudiantes, son el reflejo de la búsqueda de un nuevo camino recorrido por las subjetividades emergentes. La lucha por la emancipación sostuvo relaciones que para los sectores oficiales representaban beligerancia y rebeldía, esto hizo que el teatro experimental se convirtiera en una frontera. El refugio artístico que para muchos simbolizó el movimiento, les permitía pensar que estaban del lado de una misma causa de la que podía sostenerse el sector y lograr el propósito de cambio, por tanto de la participación.

Aun así, no podemos olvidar lo complejo de las relaciones en la frontera, la inestabilidad y el peligro en el que frecuentemente se encuentra este *topoi* hace del mismo un lugar sensible, ya que las tensiones entre el campo dominante y emergente son bastante fuertes. Poco a poco las subjetividades emergentes se van distanciando del paradigma dominante, lo cual genera problemas internos, donde se hace necesaria la resistencia.

Para algunos actores y grupos como el Acto Latino o el Teatro Experimental de América Latina, el “radicalismo ideológico” comprometió la creación y el teatro en sí mismo, su práctica se interpretó como sometida a la pasión social y política, y su reclamo fue una protesta debido a la disyunción frente a las artes escénicas. Esto dio paso a nuevas exploraciones estéticas hacia los inicios de 1980, pero también la exploración de la dramaturgia en muchos de los descendientes del movimiento, la herencia permitió que de manera más abierta se retomara el sentido político del teatro en relación con su composición estético- poética. Tal es el caso de la Fundación centro cultural Gabriel García Márquez, el Teatro Quimera, El Tecal, entre otros, quienes actualmente luchan y se resisten por seguir en la frontera.



Por otro lado el auge del sistema capitalista penetraba progresivamente el movimiento cultural en Bogotá, para entonces apareció un estilo de teatro completamente lejano en términos estéticos, poéticos, dramáticos y claramente discursivos, el Teatro Comercial. Las características desarrolladas por el Teatro Experimental no se enfocaron en el espectáculo es sí, el show era superado ampliamente por las apuestas de creación colectiva y el sustrato que alimentó dicho procesos fue la cercanía con la gente, sus problemas, la cotidianidad y una realidad merecedora de cuestionamientos, crítica y transformación. Muy por el contrario el llamado Teatro Comercial privó de contenidos sociales y políticos a sus espectadores, y su propuesta fue entretener a la gente a cambio de un intercambio monetario.

Es claro que el proceso del Teatro comercial empezó a generar expectativa debido a las proporciones del espectáculo que bastante suntuosas y rimbombantes sorprendieron al público acostumbrado a un tipo de teatro diferente. Las comedias y las situaciones ligeras fueron el argumento de sus contenidos y así sus historias eran representadas por personajes públicos quienes ofrecían más que su talento su imagen corporal, de forma tal que seducir al espectador fuera relativamente sencillo. Los argumentos y la crítica propia del Teatro colombiano se rezagaron en función de la simplicidad y banalidad del espectáculo mediático propuesta por esta corriente que en la actualidad se encuentra muy vigente.

Posteriormente vendrá a cambio la representación de una serie de obras que tienen como rasgo común ser comedias o divertimentos ligeros, donde el efecto que ejerce la seducción (Baudrillard) de la imagen, tanto en los bombardeos de los *mass media*, como la que despiden los hermosos cuerpos de las vedettes en esta era de la “tiranía” de la imagen, vienen a ser en sí no solo la forma del contenido a que son reducidos tales discursos, que hipnotizan a todo un tipo de público “ que busca este tipo de espectáculos”, donde reina la voluptuosidad como discurso y el doble sentido, sino también la fórmula que lo lleva compulsivamente en masa a consumirlo permanentemente, público éste que no había sido captado por el Teatro Experimental por principios de orden ético y estético completamente opuestos a los fines del teatro comercial .(Duque,1995, p.52)

La resistencia seguía presentándose desde algunos sectores del Teatro Experimental, no se puede desconocer que la oferta del Teatro comercial fue tan impactante que muchos terminaron seducidos por éste y perfilaron sus propósitos artísticos hacia este nuevo fenómeno de talla mundial. La oferta entonces se amplió y el teatro comercial apoyado fuertemente por los medios de comunicación alcanzó a una cantidad de público importante,

quienes veían en éste propuestas más espectaculares, cuerpos bajo la estética impuesta por el modelo occidental, y temáticas que no cuestionaban ni desde lo intelectual, material o espiritual su fastuosa vida.

Nuevas dramaturgias renacieron del lado de lo experimental, jóvenes que habían sobrevivido a la nueva industria teatral capitalista, se comprometieron con la frontera y desde allí renacieron elementos importantes para el movimiento. Ricardo Camacho, José Assad, Jairo Anibal Niño, Carlos José Reyes, Eddy Armando, Fernando Peñuela, Hugo Afanador, Fabio Rubiano, Crispulo Torres, Cesar Badillo, Álvaro Rodríguez, entre otros posibilitaron la existencia del movimiento mediante textos y obras consolidados bajo la creación colectiva, participando en talleres nacionales e internacionales, llevando sus propuestas creadoras a diferentes lugares, pero sobre todo luchando por tener un espacio propio donde pudieran mantenerse.

Los inicios de la década de los Ochentas fueron bastante agitados para el movimiento, desaparece la Escuela Nacional de Arte Dramático, y el Estado no reconoce la experiencia y la trayectoria de muchos colectivos, cada vez se reducían los recursos que aportaba Colcultura y era evidente que la idea consistía en desaparecer la propuesta cultural de Teatro independiente en Bogotá. Es importante destacar como algunos egresados de la ENAD e integrantes de la Fundación Centro Cultural Gabriel García Márquez, de la Candelaria y con el apoyo de Santiago García y Enrique Buenaventura (Andrés Rodríguez, José Assad, Hugo Afanador, Cesar Badillo, Álvaro Rodríguez, Patricia Ariza) se tomaron un predio de la calle 13 con tercera en el barrio de La candelaria. Esta toma logró el comodato del predio por 90 años según acuerdo del consejo de Bogotá. Actualmente se encuentra allí el Teatro Gabriel García Márquez bajo la dirección de Hugo Afanador.

Las diferentes agrupaciones, siguieron trabajando por la denuncia y por la transformación social. Colombia ha sido y seguirá siendo el elemento fundamental del TE, el narcotráfico, la violencia, la corrupción, la desigualdad social, la injusticia, el desplazamiento, las víctimas, los desaparecidos, los falsos positivos y demás conflictos de nuestra nación ocuparon las creaciones colectivas de los noventas y del nuevo milenio. La historia del T.E. continuó con diferentes vicisitudes sobre todo en cuanto al sustento de actores, de las casas y de los grupos. Con el crecimiento del consumismo, la aparición de nuevas tecnologías, el cambio educativo; el público que acostumbraba a frecuentar este tipo

de salas se ha desvanecido, pero ahí siguen en pie quienes mantienen la esperanza por la transformación social.

Desde la Epistemología del sur se hace necesario hacer lectura de la historia no como un paso de inmediatez hacia el futuro, sino como una propuesta para dilatar el presente a través de las experiencias, aquellas que fueron opacadas por la razón metonímica, que con la perversa idea del desperdicio invalidó sujetos, comunidades y movimientos, lo que se mantienen en pie tratado de mostrar un camino alternativo, aunque éste haya sido catalogado como perdido o sin sentido. De Sousa comparte esta gran definición cargada de esperanza:

Por utopía entiendo la exploración a través de la imaginación, de nuevas posibilidades humanas y nuevas formas de voluntad, y la oposición de la imaginación a la necesidad de lo que existe, sólo porque existe, en nombre de algo radicalmente mejor por lo que vale la pena luchar y al que la humanidad tiene derecho.... La utopía requiere por consiguiente un profundo conocimiento abarcador de la realidad como medio para evitar que el radicalismo de la imaginación colisione con su realismo (Santos, 2003, 378).

Esta utopía no sólo la recorre el Teatro Experimental, este trabajo es también una apuesta por la esperanza, por rescatar, validar y reconocer dicho proceso, de tal manera que sea posible pensarlo en clave de la educación. Mi lucha está en creer que se puede, que las posibilidades están en el arte, en el teatro, para una educación que vuelva a generar sujetos conocedores de su realidad, conscientes de su inherente naturaleza política, ciudadanos y ciudadanas que no se limiten a sobrevivir a pesar de la injusticia social, sino que tengan el derecho de vivir como humanos.

## **2. UNA MIRADA A LOS ELEMENTOS DE RESISTENCIA DEL TEATRO EXPERIMENTAL DESDE LA CREACIÓN COLECTIVA**

Como bien se ha presentado hasta el momento, el campo teatral colombiano se consolidó como un movimiento importante y desatacado en América Latina. Su evolución se dio gracias al trabajo mancomunado de quienes se preocuparon por demostrar que el teatro debía ser más que un vano entretenimiento para los espectadores, y en cambio la ocupación por crear nuevos elementos al interior de éste generó un desplazamiento de las formas tradicionales de concebir las artes escénicas. La búsqueda de la identidad y la definición de un movimiento dejaron como resultado elementos valiosos creados y

explorados en dicho campo pero que bien pueden ser concebidos para validarse como una propuesta hacia una educación para la resistencia.

En este apartado se tendrá en cuenta la importancia de la creación colectiva como un método que permite la descentralización del poder, reconoce la importancia de la comunidad desde la horizontalidad, y concibe los procesos colectivos como una de las formas de participación social; elementos que permiten la formación de subjetividades políticas, en medio de una lucha paradigmática.

En particular, la creación colectiva desde el teatro contiene varios procesos y etapas que son abordadas con el propósito del desarrollo artístico, entre los cuales se encuentran la investigación, la improvisación, la dramaturgia y el montaje. Para el propósito del presente acápite se analizará su fundamento, así como las etapas de trabajo colectivo, la investigación y la improvisación, y finalmente se rescatará la emergencia de la subjetividad barroca del T.E. a través de la creación colectiva.

## **2.1 La creación colectiva**

El Teatro Experimental Colombiano se destacó y fue precursor en Latinoamérica gracias a un método importante teorizado y contextualizado por Enrique Buenaventura y Santiago García, denominado creación colectiva. Sus raíces impactaron al campo teatral del sur debido a la apuesta del método por trabajar la historia, la memoria, las narrativas, las problemáticas y la realidad de los pueblos latinoamericanos. Contiene además sub-categorías que proponen nuevas formas de creación artística que eliminan de manera colectiva la alienación y la dominación, diferencia el modo en el que se concibe la estructuración de las obras, de encontrar los contenidos, de construir la dramaturgia y sobre todo se evidencia una distancia en la manera de entender el vínculo con el espectador.

Esta búsqueda experimental desarrolló un espíritu crítico sobre la práctica teatral y el sentido de la misma en la sociedad, empezó a comprender que su realidad no podía estar supeditada a reproducir una serie de manifestaciones artísticas que predominaban y homogenizaban el campo. Dicho proceso encabezado por el T.E.C, sería uno de los fenómenos más importantes del teatro Colombiano, no sólo por su aporte metodológico, sino por su expansión al mundo frente a la forma de hacer y generar procesos artísticos dramáticos, actorales, investigativos y políticos. El método de creación colectiva ocupó gran parte de los escenarios de América Latina, emergió desde una propuesta local y se fue

consolidando en teoría y práctica al interior de los colectivos que la acogieron para desarrollar la puesta en escena.

La creación colectiva se puede entender como “sistema de creación artística que sustituye la tradicional figura del director absoluto, director del espectáculo, por una participación de todos los componentes, del grupo, lo que supone una exigencia de mayor creatividad, autoconfianza, desarrollo de cierto sentido democrático en función del rechazo de jerarquías e individualismos y un compromiso total con el espectáculo a nivel estético e ideológico (Martínez. 1976, p. 197)

De acuerdo a la anterior definición la creación colectiva va más allá de ser un simple método, pues la supera en cuanto responde a la necesidad de enfrentar los ejes de dominación impuestos por diversas técnicas mundialmente reconocidas. Al contrario esta herramienta lo que pretendía era hacer una *creación de todos*, lo cual incluye al espectador, sobre todo si se detiene a mirar la propuesta de Augusto Boal, quien aunque no haya sido declarado oficialmente como uno de los directores que puso en práctica dicha propuesta, sí se pueden destacar elementos muy cercanos a la misma, de hecho su lucha por los oprimidos también es un elemento de rescatar dentro de la creación colectiva.

La lucha por entender que el teatro latinoamericano debía encontrar su propia forma de ser, construir y desarrollarse no fue un camino fácil, desató la marginalización del movimiento por cuanto se viabilizó en función de los problemas del país, denunció situaciones y fue puesto a la comunidad para que mediante este se pronunciara, por lo que se puede decir que dicha expresión artística nació en contra corriente y militó desde la ideología, la práctica y la teoría.

### **2.1.1 La creación colectiva: un arma para la resistencia**

Quizá bajo el concepto de creación se antecede la nada, pues su significado se entiende como la producción de algo nuevo, sin embargo para el teatro Experimental esta palabra tiene una connotación que abarca más allá de la inexistencia, significa la transformación y abstracción de la realidad que mediante acciones fundamentales (constitución del por qué y para qué) interpretan el mundo. De esta manera se suscita un trabajo que desarrolla elementos como la investigación, la improvisación, la construcción del texto, la estructuración de la obra y la interpretación.

El propósito de la creación colectiva no es invalidar otros procesos de construcción teatral, su objetivo es descomponer las relaciones de dominación existentes entre el director

y los actores, así como en la concentración de saberes por parte de éste y determinar entonces el sentido de sus obras como un arma política que no sólo refleja la realidad sino la combate. Esta apuesta de contenido social evidenciaba el compromiso del teatro con el pueblo, pero también hacia parte de la construcción de su identidad, la cual fue coherente con su entorno; se necesitaba un teatro que superara la herencia Europea y se desarrollara desde lo propio, de tal forma que establecer un trabajo escénico bajo esta herramienta, fue sinónimo de entender la realidad social, económica y política, y así ponerla al servicio de la libertad.

La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros ansiosos de ganancias. Frente a todo ello, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empujones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente (Benjamin, 1989, p 1-2)

A lo que Benjamín se refiere, es cómo la industria cultural de masas en su apogeo convierte el arte en una reproducción para ser incluida dentro del sistema como un mecanismo masivo, que al desplegarse pierde su esencia artística para convertirse en un producto, en palabras del autor “pierde su aura”. Un ejemplo de esto es el teatro comercial, que mantiene esta lógica al carecer de sentido de la creación, vende masivamente “su producto” repitiendo sin sentido textos, acciones y discursos.

Caso contrario se presenta dentro del movimiento del teatro experimental, que comprendió la lógica del mercado y se mantuvo en la resistencia, en la medida en que reconoció que el arte no podía entrar en la razón mercantilista, aunque bien sigue siendo teatro, la forma de construcción se reelaboró a tal punto de entender la necesidad de sustituir la repetición por la creación.

Muchos críticos teatrales consideran este método como una reproducción de la comedia del arte en los siglos XV y XVI, a lo que incluso Buenaventura expresa como uno de los grandes auges de la creación colectiva, pero que en su momento y bajo las condiciones Europeas se llamó "teatro all'improvviso". También hay documentos que datan de la consolidación de éste método como una forma de hacer rituales en la época precolombina, sin embargo los aportes metodológicos y contextuales que se llevaron a

cabo en Colombia especialmente a finales de la década del sesenta y a principio de los setenta, desprendieron el hecho de la repetición y se enmarcaron en nuevas maneras de hacer teatro gracias a la capacidad emancipadora que le dieron al mismo, lo que no sucedía en la comedia del arte.

Asumir que la creación colectiva hecha en Colombia y Latinoamérica es sinónimo de imitación Europea rompe con esta herramienta, significaría su muerte, pues el método bajo la teorización de Buenaventura requiere del contexto de la comunidad, y de sus problemáticas para que dicho elemento sea dinámico y se mantenga vivo. De hecho el principal instrumento para llevarlo a cabo se suscita en el momento en el que actores, director y demás sujetos que hacen parte de un grupo investigan, analizan e interpretan la realidad donde se encuentran, es un teatro de significado.

Este fenómeno por comprender el contexto nacional, llevó a los grupos de Teatro Experimental a posicionarse como una de las generaciones de artistas más disidentes en Colombia. Su propuesta estética se presentó al mundo como un camino de revolución, de oposición y de exaltación del pueblo, ya que resulta en un teatro hecho para reflejar las relaciones de dominación y hegemonía impuestas a una parte de la población, ya sea por el Estado o por los ejes de autoridad económicas, donde las secuelas se manifiestan en injusticias sociales y la implantación de la razón metonímica.

Por lo anterior la creación colectiva como método le apuesta a la emancipación en dos sentidos: desde adentro, al interior de los grupos de teatro, y desde afuera, enfrentando la realidad y combatiéndola presentándosela al espectador. El primero puede leerse como el cambio estructural de trabajo para hacer obras de teatro, pues se fractura la verticalidad con la que se trabajaba tradicionalmente; y el segundo con el espectador ya que éste pasa a ser un sujeto activo, tiene la difícil tarea de la interpretación y a su vez persistir por la transformación.

### **2.1.3 El trabajo colectivo**

Si bien el teatro siempre ha necesitado de sujetos para su puesta en escena, la sociedad ha necesitado de individuos para existir, lo cual no ha significado que el trabajo colectivo haya sido inherente a los mismos. Las relaciones de poder han subsistido en los diferentes ámbitos y el teatro no ha escapado éste, el trabajo en conjunto se ha reemplazado

por la jerarquía tradicionalmente impuesta por el director. La creación colectiva rechaza la idea de que el individuo es superior al colectivo, rompe con todo aquello que implica segregación, dominación, y hegemonía.

Este proceso sin duda mantiene una actividad que sobrepasa las acciones individuales, no se existe en el sujeto, sino que se requiere del trabajo en comunidad para desarrollarse. Justo este aspecto es el que va a fundamentar los grandes cambios en los que se sustenta la creación como herramienta, ya que al tener en cuenta la participación de todos los sujetos que componen al grupo la figura de poder se descentraliza y se sitúa en la comunidad.

Dicho elemento va a descomponer horizontalmente los modos de reproducción en los que se venía haciendo teatro antes de los sesentas, la reconfiguración propuso que el arte deviene de una postura política donde se tiene en cuenta el sujeto no la representación del mismo, y acude a la interpretación como sustrato para eliminar la simplicidad de la reproducción de textos carentes del contexto y por ende de las problemáticas sociales de las diferentes comunidades.

El trabajo en primer lugar requiere que el director sea asumido como un integrante más del grupo, cuyo rol a cumplir no es el de autoridad, se traslada al de un sujeto activo que propone y orienta capaz de ver la totalidad del proceso, pero que no existe en su individualidad, necesita de los otros para ser. Este aspecto está relacionado con la nueva figura del ejercicio de poder cósmico<sup>9</sup> “relaciones intersubjetivas e intergrupales de poder”, dentro del espacio de la comunidad. No se canaliza hacia un solo eje, sino está distribuido de acuerdo a los roles que se cumplen dentro del proceso donde no es permitida la desigualdad, ni la naturalización del poder en forma vertical.

Otro aspecto importante tiene que ver con el conocimiento, las formas naturales de este se han distribuido desde la jerarquía, para el trabajo colectivo es indispensable que el saber se desplace de dicha condición y necesita que esté en cada uno de los participantes del proceso, aquí se revalidan saberes de varias categorías, desde los tradicionales,

---

<sup>9</sup> Así como el derecho cósmico para De Sousa Santos se constituye en una forma de dominación por parte de “centros de alto voltaje”, en oposición desarrolla el concepto de poder cósmico como una manera de descentralizarlo con el ánimo de ubicarlo en micro-espacios que permiten su pluralidad, sin embargo el exceso y el intercambio desigual de cualquiera de estas dos formas es peligrosa para las formas de resistencia

empíricos hasta los denominados científicos. El trabajo del colectivo para la construcción y deconstrucción de una obra parte de lo que los integrantes sepan de un tema en particular, así se empieza con un proceso de investigación donde todos buscan mediante diferentes medios el material, los recursos y el conocimiento para la posterior dramaturgia del texto. De igual manera si este trabajo no se da mancomunadamente el hecho literario no es posible.

Una particularidad que tiene el trabajo de creación colectiva es el proceso de montaje, ya que la obra no es escogida, sino que se va escribiendo paulatinamente a través de ensayos, trabajos de mesa, entrevistas. De esta manera el trabajo comunitario se fortalece y es difícil de reemplazar. Toman relevancia los sujetos por su comunión, por su actividad co-creadora y se le reconoce al interior la experiencia del sujeto, no se le reemplaza por uno nuevo en cada montaje.

El trabajo interior se traslada al exterior con la participación del espectador, cuya figura se re-significa al entender al sujeto no como un ser en frío que llega a las salas a ver lo que pasa en las tablas, sino como un humano que hace parte de la comunidad, la misma a la que pertenece el grupo de teatro, cuyas dinámicas sociales suelen ser cercanas, que no sólo las ven, sino las entienden e incluso participan de las mismas. Esta apuesta colectiva no solo se queda ensimismada en el grupo o en la sala, sino que se despliega mediante el reconocimiento de los sujetos como actores sociales que a la vez identifican a los espectadores como agentes activos consolidando una relación en doble sentido, dejando atrás la visión unidireccional.

#### **2.1.4 La investigación**

Este modelo de creación socialista no desperdicia ni subvalora el método por excelencia positivista, sino hace de él un elemento fundamental dentro del proceso de creación colectiva. La investigación suele considerarse como un hecho sustancial dentro del desarrollo artístico. Para los grupos de teatro y las salas experimentales este factor se constituye en un acercamiento con la actividad científica que imprime de conocimiento y trasciende las estimaciones subjetivas que pueden tener los participantes frente al tema.

Santiago García afirma “Esta es una etapa en la que el grupo debe adoptar un posición científica. A diferencia de la anterior, en donde los valores subjetivos, intuitivos, son fundamentales, aquí cuentan en primer término los valores objetivos”. (1994, p.37) A

lo que refiere el embajador mundial del teatro designado por la Unesco, es que para llegar a la investigación se parte de una fase anterior denominada “la motivación”, desde donde se trabajan particularmente las emociones, las intuiciones, y las apreciaciones individuales que permiten reconocer el tema en particular que moviliza al grupo hacia composición de la obra.

El proceso se lleva a cabo tanto in situ como en archivo. Para el trabajo en campo, el grupo debe tener contacto con movimientos u organizaciones sociales cuya experiencia y trayectoria en la temática permita enriquecer el proceso a partir de historias de vida y narrativas que son rescatadas como elementos de documentación importantes. En cuanto al archivo, la literatura científica como artículos, e investigaciones son juiciosamente estudiadas y analizadas. El vínculo con grupos de investigación de universidades, centros de investigación especializados, periodistas, intelectuales, líderes sindicalistas, comunitarios y demás, también hacen parte de la creación artística.

El hecho del trabajo investigativo permite tener una visión histórico-social y político-económica sobre el tema, teniendo en cuenta que estos elementos en particular enmarcan las tensiones sociales, se abordan como núcleos dialécticos que disputan un núcleo dramático que será definido en este primer momento y que sirve como punto de partida para el texto inicial. Así mismo el contacto con la realidad evita una mirada absolutista del equipo de trabajo, ampliando de esta forma las múltiples comprensiones de la realidad, por una parte desde la subjetividad, y por otra desde lo social.

Una vez se haya reunido el material de investigación, se pasa a las mesas de trabajo que tienen como objetivo fundamental poner en evidencia el material de la investigación y hacer discusiones frente al tema, definiendo así los tópicos fundamentales dentro de los cuales van a girar los conflictos, objetivos, circunstancias centrales, el contexto, los personajes, la población etc. De igual forma el grupo toma una postura que se traduce en un conocimiento de tipo sensible, estético y político.

El arte requiere de un compromiso intelectual, sí su empresa está en trascender de forma crítica la comprensión de la realidad, no es plausible que esta dimensión humana, se haya reducido a la reproducción de la apariencia, de la evasión de la realidad por el entretenimiento que elimina la capacidad creadora y la posibilidad de transformación por conciencias enajenadas, engañadas e indiferentes. Este es el principio por el que el T.E

decide acudir la investigación dentro de la creación colectiva, postura que asume una apuesta intelectual inherente a las verdaderas expresiones artísticas que se apartan del show mediático y la vana repetición.

### 2.1.5 La improvisación

Una vez realizado el trabajo teórico el grupo se dispone a desarrollar aspectos más intuitivos, los que en la fase de la motivación se habían realizado de manera más “anárquica” acá se desarrollan desde núcleos temáticos. Los participantes en esta fase parten de creaciones sensitivas donde el cuerpo expresa a través del juego las sensaciones y emociones que le produce una situación relacionada con la obra.

La improvisación puede concebirse como una habilidad de hacer surgir algo de la nada, aunque para el T.E existe una gran distancia con dicha posición. Este elemento requiere de conocimientos previos como se demostró en la etapa investigativa, ya que trabaja desde diferentes tipos de saberes: científico, tradicional, experiencial, por lo cual se abandona la idea de que la creación surge de lo inexistente.

En este punto el cuerpo del actor está “cargado” de una cantidad de información, de experiencias y de saberes que son necesarios exteriorizar, no obligatoriamente harán parte del montaje, pero sí son esenciales para desestructurar lo que está fijo como idea en el cuerpo del actor, paso que se da como búsqueda para descomponer los elementos teóricos, que se cuestionan en esta etapa desde lo emocional, ideológico y estético, a partir del juego, de la creación y de la libertad.

La improvisación debe ser libre, pero si no tiene un objetivo concreto la libertad se convierte en anarquía. La improvisación se convierte en juego, pero un juego es más espontáneo, más rico y más realizable en la medida en la que ha fijado sus límites y sus reglas. ¿Por qué dar tanta importancia a la libertad y al juego? Porque es lo que nos permite no convertir el montaje en ilustración de los conceptos e ideas que nos hemos formado sobre el texto, es lo que nos permite cuestionar nuestra propia visión ideológica (Teatro Experimental de Cali, 1976, p. 331).

Esta práctica que es parte fundamental dentro del T.E, permite encontrar significados y comprensiones distintas de la realidad, ya que el cuerpo se constituye en un elemento que trasciende la razón y vuelve a las percepciones, sensaciones, sentimientos y emociones, evitando así el mecanicismo mediante el cual la razón metonímica se ha desarrollado e instaurado en las corporeidades occidentales.

La sociedad en el afán de sobrevivir para obtener las promesas de la modernidad se olvidó de la sorpresa, de lo inesperado, del hallazgo, de aquellos elementos que no se han

configurado relevantes para la razón práctica. En cambio en el mundo occidental, se privilegiaron todas aquellas formas de juicio humano relacionadas con la vida mecánica, la inmediatez y el tiempo lineal, que en sí mismas no permiten un entendimiento trascendente de lo que acontece en la realidad y de las conexiones de ésta con la construcción de subjetividad, de comunidad y claramente de sociedad.

El cuestionar dicha lógica, hace que muchos de los sectores que se encargan de , conservar “el orden social establecido”, entre estos la educación, se distancien e impidan que los sujetos, mediante otros elementos como el cuerpo, puedan hacer comprensiones de la realidad distintas, por lo cual ejercicios como la improvisación suelen asociarse a asuntos sin sentido, banales, y como un lenguaje inherente al campo artístico, que es leído por la lógica imperante como basura, un desecho que es mejor dejar de lado porque hacer reflexionar a los sujetos, y hacer que comprendan la realidad desde varios ángulos, puede ser bastante peligroso para el sistema dominante.

### **2.1.6 Emergencia de la subjetividad barroca en el T.E. a través de la creación colectiva.**

Santos se refiere al barroco como una “metáfora cultural para designar una forma de subjetividad y de sociabilidad, el tipo de subjetividad y sociabilidad capaz de explorar y querer explorar las potencialidades emancipadoras de la transición paradigmática” (2003, p. 407) el autor acude a dicha comparación con el ánimo de presentar las relaciones que se encuentran en este movimiento frente al proceso de emergencia de subjetividades desde una transición paradigmática, tal como se ha venido estructurando este documento frente al T.E.

Existen características que pueden vincularse entre la creación colectiva abordada por el T.E y la subjetividad barroca. Hasta el momento se ha identificado el contexto histórico desde el cual se ha dado la emergencia de este movimiento bajo diferentes problemáticas y crisis, donde es evidente su ánimo de resistencia y oposición con el sistema dominante y la razón metonímica, logrando con esto consolidar una corriente que cuestiona y rompe con los preceptos mediante los cuales se rige la organización social en la actualidad.

La consolidación de la subjetividad del barroco se presenta mediante el “*topos del Barroco, un metatopos para la construcción de un nuevo sentido común estético*”, naturalmente la creación colectiva nace como un método que responde la necesidad de

abordar formas diferentes de hacer arte, el sentido estético se configura como un aspecto central del proceso cuyas implicaciones con la percepción de lo bello, se traduce en la pregunta por su significado en un contexto trasgresor, y lleno de privaciones como el colombiano.

Justo este aspecto va a marcar la primera ruptura. En efecto las comprensiones y percepciones de la belleza son diferentes, la creación colectiva acude a una composición político-estética que vislumbra lo que subyace al efecto mismo de la “representación de la realidad”, y la denuncia a través de la puesta en escena. El sentido de la forma estética se sitúa en la recuperación de la apariencia que es transcendida desde el trabajo de la improvisación, y se configura en la exploración de formas estéticas alternativas, cuyo distanciamiento frente a los parámetros hegemónicos de este concepto, es muy marcado.

La razón metonímica que impuso sus criterios frente a lo que es considerado como bello, hace de éste una verdad absoluta, excluyendo todo aquello que no cumpla con sus formas. En oposición a dicho planteamiento la confrontación estética que logra la creación colectiva, retoma elementos populares, tradicionales, folclóricos y diversos, los que claramente son rechazados por los medios masivos de comunicación (Teatro Comercial y televisión) y que marcan la pauta cultural de la población en general, convocando de esta manera a un rechazo masivo de su propia naturaleza.

La siguiente ruptura se encuentra en la inversión en “*lo local, en lo particular, en lo momentáneo, en lo efímero y en lo transitorio*” para la subjetividad barroca estos aspectos son necesarios, ya que ésta “convive con la suspensión temporal del orden y de los cánones” (p, 409), La creación colectiva invierte en estos elementos, ya que es lo local lo que permite la transformación, se cuestiona y experimenta de manera que los aspectos que se trabajen allí convoque a otros nuevos lugares, nuevas direcciones y sentidos que otorguen la reflexión, la sorpresa. Este aspecto es desarrollado por la improvisación, ya que es el cuerpo en toda su extensión el que permite la configuración de lo anterior.

Desde las situaciones y contextos cercanos, el cuerpo absorbe sensaciones, emociones y pensamientos con el propósito de entenderlos y ubicarlos, la memoria y la historia se hacen fundamentales; cuando llega improvisación, el cuerpo se despoja y se libera, lo cual logra cuestionar las imposiciones de verdad y la lógica dominante mediante las cuales se ha establecido el orden social, esto permite que el resultado se

traduzca en un sentido de desorientación y de sorpresa que funcionan como inquisidores de lógica formal.

Las corporeidades se constituyen en el eje central de este proceso, ya que la construcción de subjetividad no se ve como un asunto que termina con la formación de la racionalidad; las sensaciones, emociones, sentimientos, percepciones y demás, se establecen en partes que componen a las subjetividades y juegan un papel determinante para la lectura y comprensión del mundo. Estos aspectos que fluyen durante esta etapa, son necesarios y recobran sentido en cuanto se reconoce que los “estados caóticos” arrojan elementos que cuestionan la normalidad social, el dejar fluir las opresiones del cuerpo instrumental, domesticado y dominado es uno de las acciones transformadoras que contiene la creación colectiva.

Es el cuerpo un lugar de resistencia en la medida en la que todas aquellas acciones que permitan hacer un reconocimiento y reconstrucción del sentido del cuerpo utilitarista y mecánico (hijo de la razón instrumental), puedan trastocarse y dar un giro hacia el reconocimiento de su potencial. La capacidad expresiva del cuerpo no puede situarse exclusivamente en la palabra, esto da paso a la exclusión y a la opresión, al contrario las manifestaciones diversas que comprenden al cuerpo deben ser exploradas y hacerse visibles con el ánimo de que dicha dimensión sea un agente que movilice la denuncia y el compromiso con el cambio.

La categoría de lo efímero y transitorio se puede encontrar en la capacidad que tiene la creación colectiva de viajar de un momento a otro, por ejemplo desde la historia, la cual es abordada desde diferentes ángulos y enfrentada en tiempo presente para desarrollar así una mirada distinta de los sucesos y acontecimientos actuales. Por otro lado, también es posible encontrar en lo transitorio el suspenso, aquel que es necesario para promover acciones deshabitadas, desordenadas que impliquen trascender las situaciones y los fenómenos y logren volver a cuestionarlos.

Es la subjetividad barroca una constante e inacabada búsqueda que se agita continuamente y encuentra en la razón estético- expresiva su camino utópico, el que descompone las formas tradicionales de entender y comprender el mundo, pero a su vez se cuestiona y reconoce desde adentro nuevas formas, nuevas lógicas, incluso con la capacidad de reinventarse a sí misma. El recorrido del T.E es una subjetividad que transita

paradigmáticamente desde el barroco y la frontera, suscita incansablemente elementos que provocan agitación y cambio a través de la fiesta, el carnaval y el juego.



### **3. A MODO DE CONCLUSIÓN: HACIA UNA EDUCACIÓN PARA LA RESISTENCIA**

A modo de cierre y sin que constituya una conclusión definitiva, se expone el potencial educativo que contiene el T.E. y que lo configura en una alternativa que permite la emergencia de subjetividades políticas; de tal modo que, el análisis propuesto a lo largo de este ensayo sirva de base para cuestionar las dinámicas de la educación en la actualidad.

El capitalismo como sistema hegemónico se ha expandido por los diferentes espacios de la vida humana y social. Sus principios terminaron por permear la construcción de subjetividades, instalándose así en la base de la estructura social contemporánea. De tal forma, se desarrolló un proceso determinado por la connaturalización de sus objetivos y dinámicas lo que redujo las posibilidades de pensar en formas alternativas de existencia y organización colectiva. Así, las estrategias que se han usado a favor de dicha tendencia dominante han sido distintas; en particular, instituciones como la familia y la escuela fueron abordadas en su espacio más íntimo logrando ser permeadas por las dinámicas del paradigma dominante que a través de la consolidación de la pseudo-cultura<sup>10</sup> se extendieron y masificaron bajo un efecto reproductor.

La educación como parte activa de la sociedad favoreció progresivamente este fenómeno, Nietzsche manifestó la decadencia de las instituciones educativas al expandir en las masas una pseudocultura en favor del Estado y sus propósitos nefastos, al esclavizar

---

<sup>10</sup> Esta teoría desarrollada por Adorno y Horkheimer define a la cultura como una categoría cuyo carácter se descompone debido a la industrialización de la sociedad. Por un lado se promueve su formación en forma de “mercancía cultural” la que es reproducida por medios masivos y susceptible de ser comprada por gran parte de los sujetos, quienes se identifican con ésta y minimizan su concepto, de tal forma desaparece y se distancia de la cultura el potencial emancipador propio de ésta.

la existencia del hombre moderno para cumplir dicha empresa. Así mismo advirtió sobre el descenso de la escuela, que sería vista como el medio que permitiría alcanzar la cultura, pero tan solo se instauraría como un “instituto utilitario” que a través de la expansión sacrificaría su ethos bajo el ideal de progreso:

“Y el fin de las escuelas modernas deberá ser precisamente ése: hacer progresar a cada individuo en la medida en que su naturaleza se lo permite llegar a ser “corriente” desarrollar a todos los individuos de tal modo, que a partir de su cantidad de conocimiento y de saber obtengan la mayor cantidad posible de felicidad y de ganancia”. (Nietzsche, 2000, p.53)

La anterior tesis de Nietzsche bien puede leerse en clave de la educación actual, la que se ha extendido alcanzando una cobertura importante, sin embargo carece de una formación holística, humana y crítica, ya que su principal objetivo es reproducir enseñanzas instrumentales en favor del crecimiento económico. De esta manera, se puede afirmar que la educación ha sufrido de un gran desperdicio en cuanto desconoce su fin dialéctico, aquel que permite enfrentar al sujeto con su capacidad de asombro y proporcionar posibilidades para la transformación social.

Es necesario entonces, fijar las carencias del sistema educativo, su dinámica siguiendo a la Teoría Crítica puede definirse como una “pseudo-educación” debido a la ruptura entre los conocimientos fácticos e inmediatos que devienen de la academia con respecto al significado y trascendencia que tienen en las diferentes realidades sociales y grupos humanos. De acuerdo a lo anterior, es claro que la negación de la cultura es un distintivo del sistema vigente, su facultad se redujo a la difusión, con lo que se configuró una idea de cultura centrada en los medios de comunicación en perspectiva del entretenimiento.

Así, la contrapropuesta educativa que surge en este contexto, se encuentra, como hecho peculiar, fuera de las escuelas. Diferentes movimientos sociales, culturales, artísticos, étnicos, entre otros, han desarrollado alternativas que pueden leerse como una educación capaz de generar procesos de transformación. En el transcurso de este ensayo, se ha hecho emergente la propuesta del Teatro Experimental, que busca romper con el

paradigma tradicional y sin el ánimo de institucionalizarse, educa para la emergencia de subjetividades que discuten y debaten el sistema hegemónico actual.

Sus características fundamentales (analizadas en apartados anteriores) se sustentan en la posición crítica que realiza frente a los ejes dominantes, desde los que se fundamenta para forjar elementos de resistencia tales como la utopía, la esperanza, la creación, y por supuesto la capacidad de construir subjetividades centradas en lo humano. En ese sentido, la resistencia se ubica como una categoría central del proceso emancipatorio que ha combatido el T.E, y a la que es posible evidenciar en la actualidad mediante sus apuestas artísticas y estéticas.

De manera que el T.E se presenta como una subjetividad política en tanto ha demostrado históricamente su capacidad de situarse como una apuesta artística que abre horizontes y posibilidades para la transformación, si bien el elemento fundamental o su individualidad está contenido en el arte, éste es capaz de trascender bajo la figura dialéctica que propone su apuesta social y política desde el interior y es capaz de llevarlo hacia el exterior como movimiento.

En este marco de análisis se puede afirmar que al configurarse como una subjetividad emergente, también se configura en una apuesta hacia la emergencia de otras subjetividades, en tanto alude a la formación de sujetos que aprovechan al máximo su capacidad creadora que deviene de la frontera en la que permanece este movimiento frente al sistema hegemónico. Dicho proceso que se presenta bajo una transición paradigmática, despierta y moviliza la construcción de ideas contestatarias que se dinamizan con su permanente búsqueda, entonces las sujeciones a la lógica instrumental no se mantienen ancladas en su bagaje epistémico e individualizante, sino se reconfiguran bajo los procesos colectivos propios de estas subjetividades.

Siguiendo esta línea, la resistencia subyace a la formación de subjetividades políticas, en tanto exista esta dimensión se puede afirmar que la resistencia se presentará como una forma de combatir, pero que nace a partir de su formación política, un poder que se revitaliza a su vez con la emergencia de dichas subjetividades. Por resistencia puede

entenderse como aquella postura ética y política que logra trascender las barreras de la cultura dominante con el propósito de reconstruir y reconfigurar su sentido, así desnaturaliza sus prácticas y encuentra en la experimentación un retorno a la reflexividad, concienciación de la que Adorno defiende como uno de los fines de la educación para la emancipación.

Las relaciones que el sujeto resistente deberá establecer con la estructura y organización social se encontrarán atravesadas en el cuerpo por la memoria, la historia, las sensaciones, el pensamiento crítico y la consciencia, de modo tal que dicho contacto se cohesione en función de promover transformaciones y cambios. Estas funciones que no alcanzan a lograrse con el funcionamiento de las instituciones sociales, deberían ser rescatadas por la educación. Henry Giroux, representante de la pedagogía crítica, va a ser contundente con sus argumentos y va a presentar los desmanes del sistema educativo y rescatará la resistencia como una categoría central para la emancipación, “los estudiantes deberían aprender no sólo a sopesar a la sociedad existente contra los propios reclamos de la sociedad misma, sino que deberían también ser enseñados a pensar y a actuar de manera que hablaran de diferentes posibilidades sociales y formas de vida” (Giroux, 2004, p.255)

Estas posibilidades están dadas por el T.E. su fuerte tendencia social y política configura relaciones en su interior que subyacen del hecho de combatir desde el arte para reducir los estragos ocasionados por una ciudadanía bloqueada, por un Estado indolente y regulador, y una cultura industrializada y reducida. Retomar elementos para la constitución de lenguajes escénicos desde la realidad a partir de un macro o microsistema es una forma de entender, enfrentar, cuestionar y cambiar las dinámicas despóticas actuales.

A partir de ello, se comprende cómo la educación para la resistencia se encuentra en oposición a toda forma de dominación, control y totalitarismo; el radicalismo se requiere en tanto haya una evidente opresión, no obstante, las tensiones propias que suscitan los cambios de paradigmas se deben enfrentar desde el cuerpo, la razón, las sensaciones, la memoria, la historia, la cultura, la identidad narrativa, etc, constituyentes propios de las subjetividades políticas. En tanto lo anterior se relacione en los sujetos, estos pasarán a ser

protagonistas de escenarios de acción colectiva y participativa desde la autonomía, y serán capaces de convertir las relaciones en dinámicas inacabadas y susceptibles de cambios permanentes y continuos.

57

En efecto la resistencia requiere que los sujetos reconozcan la dimensión política como el compromiso de nuestros actos con la cotidianidad y sus implicaciones, así se podrá tener la capacidad de enfrentar y combatir de manera colectiva bajo los principios de esperanza y utopía. La educación deberá ser esa potencia que agencie la formación de sujetos con la capacidad de actuar de manera consciente, libres en la medida en que su pensamiento les permita proponer alternativas sin pasar por encima de otros, solidarios cuando las causas sociales así lo ameriten, y justos en un sistema que requiere la descentralización del poder y la riqueza.

El constructo teórico de la resistencia rechaza la noción positivista de que el significado de conducta es sinónimo de una lectura literal basada en la acción inmediata. En cambio, se debe ver a la resistencia desde un punto de partida teórico que liga la manifestación de la conducta con el interés que ella encierra, yendo más allá de la inmediatez de la conducta al interés que subyace a su lógica frecuentemente oculta, una lógica que también debe ser interpretada a través de las mediaciones histórica y culturales que la conforman. Finalmente, quiero enfatizar que el valor último de la noción de resistencia debe ser medido no sólo por el grado en que promueve pensamiento crítico y acción reflexiva sino, más importante aún, por el grado en que contiene la posibilidad de galvanizar la lucha política colectiva entre padres, maestros y estudiantes alrededor de las ideas de poder y determinación social. (1983, p. 36)

El T.E. contiene los dispositivos propicios para formar y desarrollar la resistencia, las partes que constituyen a la creación colectiva se proponen asentar y potenciar en la razón y en las emociones sus principios, los que tienen como facultad propiciar la fractura no solo epistémica, sino corporal del sujeto mecánico que ha instruido el sistema educativo. Esta dinámica hace pensar que las nefastas consecuencias del sistema residen en la despolitización de los sujetos, en la incomprensión de las realidades, de los contextos, de las relaciones de poder, las injusticias sociales y en particular sobre el compromiso de los ciudadanos frente al ejercicio político y democrático.

Cabe preguntarse entonces si *¿Es posible configurar prácticas educativas tendentes a la resistencia en el marco de una razón instrumental?* Teniendo en cuenta que el currículo mediante el cual se “educa” a los sujetos actuales es cerrado y su enfoque tiene un precario vínculo con las problemáticas sociales debido a la consolidación de enfoques economicistas que alejan la posibilidad de pensar en comunidad, se reproduce un pensamiento individual que se inclina a exceder al otro con el adverso propósito de alcanzar sus propios fines, así el ánimo del progreso sumerge a los sujetos en una educación vacía donde el desarrollo social, la comunidad y el colectivo no interesan a las ambiciones individuales.

De esta forma educadores y educandos aceptan y se alienan a los valores dominantes, cumpliendo el papel de reproductores incapaces de promover una efectiva participación ciudadana cuyo ejercicio y práctica social redunde en la transformación social: “La transmisión y reproducción de los valores y creencias dominantes a través del curriculum oculto es reconocido y aceptado como una función positiva del proceso de escolarización” (2004, p. 75)

En este sentido, la escuela como institución legítima, desde la razón occidental moderna para alcanzar la “cultura”, comprende unas dinámicas que inciden directamente sobre el constructo ideológico y cosmológico de los sujetos, en tanto que las profundas estructuras e instituciones que están detrás, permiten la conservación del modelo hegemónico dominante. El maestro quien tiene un papel fundamental, parece sufrir la misma dificultad de sus estudiantes, ya sea porque su educación no le permitió comprender el rol político propio de su praxis (ignorancia o negligencia) o porque no alcanza en su alienación a encontrar el sentido y el significado de educador, por tanto de educar.

El maestro bajo estas últimas condiciones desperdicia todo el potencial emancipatorio propio de su quehacer, y configura su práctica en ejercicios de autoridad, poder y disciplina, lo cual hace que se abandonen los valores propios de la libertad, reproduciendo y justificando en sus educandos el despotismo o una enfermiza obediencia. Estos factores claramente se distancian de una educación resistente, la cual requiere de prácticas comprometidas por parte de maestros y maestras. Es evidente que no puede concebirse una educación para la emergencia de subjetividades políticas en un marco de

limitaciones epistémicas, sociales, políticas y culturales que a lo único que conducen es a distanciar la realidad de la escuela, y al estudiante del mundo como si éste solo perteneciera a su ethos.

69

El infantilismo del maestro se manifiesta en su forma de confundir el microcosmos de la escuela, más o menos impermeable respecto de la sociedad de los adultos. Los consejos de padres de alumnos y similares son intentos desesperados de ruptura de esa impenetrabilidad, con la realidad; en su confusión, en fin, de ese mundo ilusorio encerrado entre cuatro paredes con la realidad misma. Esto es, en buena medida, la causa de que la escuela defienda tan tenazmente sus muros. (Adorno.1998, p.73)

Esta defensa a la que se refiere Adorno, bien podría contrastarse con la mayoría de edad de Kant, que tan sólo es posible con la libertad del individuo desde la educación, por supuesto no pensando en clave única de la ilustración, sino desde el significado de humanización del sujeto a través de la creación de subjetividades políticas por tanto resistentes y emancipadas. Sin embargo al situar las dinámicas contenidas en la escuela, puede reconocerse su sentido de formación técnica y deshumanizante que descansa en los intereses propios del modelo económico, y en sí misma carece de formación humana. Quienes han pasado por esta institución social, posiblemente estén bajo las mismas condiciones, individuos encerrados en el mundo que creó para ellos la escuela y enajenados de su realidad. “Emancipación significa en cierto modo lo mismo que concienciación, racionalidad. Pero la racionalidad es siempre también, y esencialmente, examen de la realidad” (p 96)

Los anteriores aspectos desperdiciados por el sistema educativo, son los que cultiva el T.E. mediante elementos como la creación colectiva, asumidos como un mecanismo de resistencia. Si la emancipación requiere de un examen riguroso de la realidad, no es posible mantener a los sujetos aislados de la misma, por lo que el primer paso para la configuración de la creación se sitúa en el conocimiento del entorno por parte de los sujetos desde diferentes perspectivas, entre las cuales se encuentran la investigación en campo, las percepciones sensitivas, las emociones, la improvisación, etc.

En el teatro se habla del director, sin embargo la creación colectiva descompone las características propias de poder que se le atribuyen a éste, ya que es descentralizarlo y

transformado en un sujeto, que si bien direcciona las dinámicas grupales, no se le reconoce de manera vertical, se le valora de manera equitativa al resto de integrantes. Justo en este elemento debe trabajar la escuela, pues los excesos de autoridad y de poder por parte de los maestros, no permiten un trabajo comunitario efectivo y respetuoso.

De esta manera, la primera subjetividad en educarse deberá ser esta la escuela, pues en la medida en que se le identifique como un espacio autónomo y territorio libre, se podrá afirmar que ha empezado a emerger su subjetividad política, sin embargo es peligroso intentar que las posibilidades alternativas pertenezcan a este modelo, pues es claro que la instrumentalización ha sido uno de las características de connaturalización y letargo de la sociedad actual. En tanto no exista un principio de resistencia, propuestas como el Teatro Experimental deberán existir fuera de la escuela, como una vía educativa/alternativa que se constituya en su propio espacio.

Es crucial reconocer que las escuelas representan terrenos en debate en la formación de subjetividades, pero que el terreno está fuertemente cargado en favor de la cultura dominante. Mientras que los espacios y tensiones en las escuelas necesitan ser usados y explicados para extender su potencial radical, debe recordarse que las opresiones políticas y económicas también ejercen una fuerza en estas instituciones y éstas deben ser también reconocidas con claridad bajo ciertas condiciones (Giroux, 2004, p.95)

Este proceso dialectico entre educarse y educar es la opción que le queda a la escuela para buscar salidas al encierro en el que se encuentra, para lo cual deberá hacer rupturas que van desde lo epistémico hasta lo ontológico. Siendo así, esta postura lleva a repensar las relaciones que se suscitan al interior del espacio escolar. Las dinámicas propias de los procesos de emancipación conllevan necesariamente a un reconocimiento de las subjetividades personales y colectivas, es decir, con el otro.

La teoría de la resistencia rechaza la idea de que las escuelas son sitios simplemente instruccionales, no sólo politizando la noción de cultura sino analizando también las culturas escolares dentro del convulsionado terreno de la lucha y la protesta. En efecto, esto representa un nuevo contexto teórico para comprender el proceso de escolarización que ubica el conocimiento, valores y relaciones sociales educativas dentro del contexto de relaciones antagónicas y las examina dentro del interjuego de las culturas escolares dominante y subordinado. (P 36).

Con el ánimo de transformar los escenarios que “educan” a la sociedad actual, es necesario cultivar un camino distinto que se aleje radicalmente de las pretensiones desarrollistas, y en cambio se permita restituir la democracia para generar así sujetos críticos dentro de relaciones más humanas, en el que las ideas totalizantes en las que la educación satisface a la sociedad de mercado, se sustituyan por una serie de alternativas que surjan ya sea desde el arte, o las humanidades.

Nussbaum, afirma que “el conocimiento fáctico y la lógica” no permite al sujeto hacer buenas relaciones con su realidad, y que tan sólo es posible la comprensión del mundo si está atravesada por el otro.(2010) Bajo esta tesis se puede encontrar un sentido amplio al trabajo propuesto por el T.E., ya que al distanciarse de actividades que animan al individualismo, la soledad, la competencia, encuentra en el colectivo una fundamentación de comunidad, trabajo solidario, esperanza, y un renacimiento de las relaciones sociales.

Así mismo es evidente que las experiencias humanas que permiten explorar lo desconocido son de gran complejidad e interés, entonces el Teatro al facilitar una introspección a la realidad, al sujeto, a las relaciones humanas, termina por impactar fuertemente al colectivo que mediante el arte alcanza una facultad que ningún otro elemento o institución podrá desarrollarle. La dimensión estética se configura entonces como uno de los elementos primordiales para el desarrollo humano, su función vital hace parte activa de la resistencia, la que a su vez asume una posición contra-hegemónica que promueve a través de acciones transformadoras las condiciones de pasividad, ausencia, escepticismo, desesperanza ante los asuntos públicos, sociales y políticos. Este planteamiento se desarrolla a partir de la formación de subjetividades políticas, que promuevan la “Capacidad (individual y social) de resistencia de las facultades espirituales contra la cirugía plástica del sistema económico” (Horkheimer, 1973, p.116), evitando de tal manera las tendencias masificantes.

Éste es una de las alternativas para que el sujeto contemporáneo se reconfigure frente a la naturalización de prácticas del sistema imperante, en el arte específicamente en

el T. E. , se encuentra una salida, un movimiento, una propuesta que es desconocida por gran parte de la sociedad pero en la cual es posible fundamentar una educación donde las expresiones de denuncia y resistencia se constituyen en el factor central de su existencia, con el propósito de transformación social, justicia y equidad.

Este lugar de frontera en el que se ubica el T.E concede el tránsito dentro del paradigma dominante, de esta forma se hace una excavación de la acción conformista a la rebelde que desde la racionalidad estético expresiva se hace presente para desdibujar los límites. El placer, el juego, el carnaval, la risa, se presentan como nuevas formas de sentido común desde las cuales emergen subjetividades que a partir de prácticas sociales, epistemológicas y de una utopía perenne permiten combatir, esto es *¡ educar para resistir!*

### Referencias

- Adorno, T. (1998). Educación para la Emancipación. Madrid, España: Ediciones Morata.
- Arcila, G. (1983). Nuevo teatro en Colombia, actividad creadora y política cultura. Bogotá, Colombia: Ceis
- Barba, E. (1997) Teatro. Soledad, oficio y revuelta, Buenos Aires, Argentina :Catálogos
- Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos I, Buenos Aires: Tauros
- Buenaventura, E. "Teatro y Cultura". En Watson & Reyes(ed), Materiales para una Historia del Teatro en Colombia.(pp. 285-296). Bogotá:Instituto Colombiano de Cultura
- Cabrera, (2008, 30 de Enero). Una mirada al Teatro Experimental Colombiano. El tiempo. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-3939071>
- Duque, F. (1995). Antología del Teatro Experimental en Bogotá. Tomo 1. Bogotá, Colombia: Instituto Distrital de Cultura y Turismo.
- Ewen F. (2002) *Bertolt Brecht: su vida, su obra, su época*. Barcelona: Paidós
- García, S. (1994) Teoría y práctica del teatro. Bogotá, Colombia: Ediciones Teatro La Candelaria

- Giroux, H. (2004). *Teoría y Resistencia*. México: Siglo XXI editores.
- \_\_\_\_\_ (1983). *Teorías de la Reproducción y la Resistencia en la Nueva Sociología de la Educación: un Análisis Crítico*. Harvard Education Review No. 3. Traducción de Graciela Morzade. Buenos Aires. Recuperado de [http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/17\\_07pole.pdf](http://www.pedagogica.edu.co/storage/rce/articulos/17_07pole.pdf)
- Horkheimer, M. (1973). *Teoría Crítica*. Barcelona, España: Barral Editores
- Lamus, M. (2010) *Geografías del teatro en América Latina un relato histórico*. Luna Libros. Bogotá.
- Lunn, E. (1982) *Marxismo y Modernismo: Un estudio histórico de Luckács, Benjamin y Adorno*, México: Fondo de cultura económica
- León, P. (2009) *El Teatro La Mama y el M-19, 1969-1976*. Revista Historia y Sociedad, Universidad Nacional, N 17, pp237-233
- Martínez, G. (1976). “Hacia una autentica creación colectiva”. En Garzón (ed), *El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*. (pp.183-242). La Habana: Casa de las Américas.
- Nietzsche, F. (2000). *Sobre el Porvenir de Nuestras Escuelas*. Madrid, España: Fabula Tusquets.
- Nussbaum, M. (2010) *Sin Fines de Lucro: Por qué la democracia necesita de las humanidades*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.
- Rivas, E. (2008) *En escena, libretistas de la Sijín. El espectador*. Recuperado de <http://www.elespectador.com/impreso/judicial/articuloimpreso100721-escena-libretistas-de-sijin>
- Rivera, H. (2007) *Bertolt Brecht El Visionario*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas, (1), 17-20. Recuperado de [http://200.21.104.25/artescenicas/downloads/Artescenicas1-1\\_6.pdf](http://200.21.104.25/artescenicas/downloads/Artescenicas1-1_6.pdf)
- Sánchez, C. (2011) *Teatro de los 70s*. Bogotá: Ministerio de Cultura
- Santos, B. S. (2009). *Una Epistemología del Sur*. Cap. 3 *Hacia una sociología de las ausencias y de las emergencias*. México: Clacso, siglo Veintiuno editores.

\_\_\_\_ (2003). *Critica de la razón indolente* Vol1. Capítulo V, los modos de producción del poder, del derecho y del sentido común; capítulo VI no dispares sobre el utopísta. España: Editorial Desclée de Brouwer

Teatro Experimental de Cali. (1976) “Esquema General del Método Colectivo del TEC”. En Garzón (ed), *El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva*. (pp.183-242). La Habana: Casa de las Américas

Thompson, P (1998) *Introducción a Bretch*. Recuperado

[http://books.google.com.co/books?id=BdcO0DtIcegC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbp\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](http://books.google.com.co/books?id=BdcO0DtIcegC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbp_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

La resistencia sobre el escenario. (2010, 25 de Octubre). *El país*. Recuperado de

[http://elpais.com/diario/2009/10/25/andalucia/1256422936\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/10/25/andalucia/1256422936_850215.html)

