

**Sembrando en  
Artes Populares**

Edición 2 - Volumen 4

# **Semilleros de Investigación en Artes Populares del IPC**

## **El teatro comunitario en el Teatro Popular: por los caminos de la transformación social**

**Una ruta hacia la construcción de una deriva pedagógica**

Semillero de Investigación en Teatro del IPC

Diciembre de 2022



**Alcalde de Santiago de Cali**

Jorge Iván Ospina

**Instituto Popular de Cultura**

Carolina Romero Jaramillo

Directora

**Dirección y edición:**

Luis Eduardo Duarte Valverde

**Asistente editorial:**

Christian Benavides Portilla

**Comité editorial:**

Carolina Romero Jaramillo

Luis Eduardo Duarte Valverde

Luisa Esperanza Gómez

Nabil Bechara

Raquel Hernández

**Diseño, diagramación e ilustración:**

Edgar Andrés Bolaños

Alexander Velasco Díaz

**Sembrando en Artes Populares**

*Semilleros de Investigación*

*en Artes Populares del IPC*

(Edición anual)

Edición 2 - Volumen 4

ISSN 2805-8291

Diciembre de 2022

Santiago de Cali

Edición de 500 ejemplares

**Impresión:**

Litografía Dinámica



Sello Editorial IPC

**Semillero de Teatro****Coordinadora del Semillero de Teatro**

Karol Tatiana Cardona

**Docentes investigadores**

Leonardo Rivas

Raúl Andrés Mejía

**Monitora Semillero 2022-A**

Luisa María Rodríguez

**Estudiantes y egresados**

Alejandra Rebellón

Maira Alejandra Montoya

María Alejandra Martínez

Ozwaldo Londoño

Marcela María Tascón

Miguel Delgado

**Integrantes del Semillero que también aportaron a la construcción de este documento:**

Laura Daniela Silva

Ana Baquero

Nataly Martínez

Erin Michelle Delgado Mendoza

**Tipografías:**

TT Tricks (Cuerpo de texto)

Roboto Condensed (Titulares)

**Papel:**

Bond 90 gr. blanco (internas)

Propalcote 300 gr. (carátula)

Todos los derechos de esta publicación están reservados, pero puedes prestarla y usarla con fines académicos. Las reproducciones o distribuciones deben ser autorizadas por medio escrito por parte del Instituto Popular de Cultura.

## **CONTENIDO**

Prólogo.....	6
Introducción.....	9
<b>PRIMERA PARTE</b> .....	<b>12</b>
1.1 Entre lo popular y lo comunitario del teatro, encuentros y generalidades .....	13
1.2 Antecedentes de la formación teatral popular en el IPC.....	20
1.3 Pensar una deriva pedagógica para la enseñanza del teatro comunitario en el IPC ...	25
<b>SEGUNDA PARTE</b> .....	<b>28</b>
2.1 Aspecto comunitario.....	32
2.2 Aspecto Metodológico.....	34
2.3 Aspecto Creativo .....	37
<b>TERCERA PARTE</b> .....	<b>42</b>
<b>CUARTA PARTE</b> .....	<b>54</b>
Referencias .....	56





Figura 1. Compara de diablitos.

Nota: Muestra de la clase de Compara 2022-A de la Escuela de Teatro.

## PRÓLOGO

Esta segunda edición de la colección *Sembrando en Artes Populares*, resultado del trabajo de los semilleros de investigación de las cuatro escuelas y disciplinas del IPC (Teatro, Danzas, Artes Plásticas y Música), constituye un enorme logro por parte de todos los integrantes de los semilleros: coordinadores, monitores, estudiantes, egresados, así como la parte administrativa.

Para entender cómo se llegó a este punto vale recordar al lector que en la primera edición correspondiente al año 2021 se trató la exploración inicial y definición general de las orientaciones de cada semillero en términos epistémicos, que llevó a identificar el terreno en común. Este ejercicio contó con la constante asesoría de especialistas que, desde el diplomado en Investigación y Educación Popular, orientaron discusiones que formaron a los docentes, así como los talleristas que trabajaron con los semilleristas.

En esta segunda edición el lector se encontrará con un enorme esfuerzo de cada semillero por compartir las reflexiones y procesos formativos con miras a desarrollar unas herramientas metodológicas de carácter didáctico para los procesos de investigación, creación y análisis de cada una de las prácticas. Así, la construcción de estos documentos y escritura de cada una de estas cartillas denota una meritoria labor por traducir en términos pedagógicos las discusiones y, principalmente, la capacidad de ofrecer o al menos esbozar un instrumento que permita a los interesados en cada disciplina contar con una alternativa de discusión y una guía para la experimentación creativa.

Por eso, las siguientes páginas constituyen una apuesta por la producción de conocimiento en cada semillero a partir de sus procesos, de sus maneras de hacer y concebir su oficio que, en el caso de las artes populares, presenta un panorama bastante necesario y que les da a estas cartillas una especial relevancia al menos en materia de discusión.

Vale destacar que en esta oportunidad, exceptuando el semillero de música, los documentos han sido escritos en su totalidad por los mismos semilleristas y los propios profesores del IPC que acompañan el proceso. Por ello, el lector podrá leer de manera fácil y con algo de prosa las búsquedas y referentes del Semillero de Teatro, Danzas y Artes Plásticas. Para el caso del Semillero de Música se trata de un texto con una pretensión académica que, desde algunas

abstracciones, igualmente ofrece la oportunidad de explorar una esmerada propuesta que apunta principalmente a un marco de análisis, interpretación y creación de las músicas populares.

Es importante resaltar que este año todos los semilleros recibieron diversas invitaciones a eventos académicos, algunas de ellas por parte de instituciones de educación superior a nivel nacional, en un interés de estas prestigiosas entidades por destacar el gran trabajo de los semilleros del IPC. Tal es el caso del Semillero de Danzas, invitado al *XIV Congreso Internacional de Folclor* organizado por CIOFF Colombia en Cartagena, donde mostraron su valioso trabajo desde el diálogo entre la tradición y lo contemporáneo que fue la temática central del evento, por lo cual asistieron profesores, estudiantes y egresados.

Algo similar sucedió con el Semillero de Artes Plásticas, invitado a la Universidad del Bosque a compartir su trabajo en el marco del *4to Salón de Gráfica Universitaria*. Por su parte, el Semillero de Teatro fue invitado al *XXVII Encuentro Nacional de Teatro Joven*, organizado por la Corporación Cultural Nuestra Gente en la ciudad de Medellín. Asimismo, para el caso del Semillero de Música se tradujo en la participación en el *III Congreso Internacional de Investigación en Educación Artística* en la Universidad de Córdoba en la ciudad de Montería.

A todo esto se deben sumar los valiosos intercambios y salidas pedagógicas que vincularon a los semilleros con pares académicos y artísticos que contribuyeron de manera notable a sus procesos de investigación. Así se dio el encuentro del Semillero de Danzas del IPC con el Semillero de Danzas de la Universidad Pedagógica Nacional; el intercambio formativo del Semillero de Artes Plásticas con la fundación Plástico Precioso en Bahía Málaga; el intercambio del Semillero de Música con la fundación Canto por la Vida en el municipio de Ginebra, Valle del Cauca; de la misma manera que se dio la constante colaboración del Semillero de Teatro con Casa Naranja y su importante trayectoria en teatro comunitario desde el oriente de Cali.

Gran parte de ese proceso de acompañamiento a los semilleros que se llevó a cabo desde el Centro de Investigaciones, gracias a sus colaboradores administrativos y académicos, permitió ofrecer la actualización de las hojas de vida de algunos de los investigadores asociados a los semilleros en la plataforma *Scienti* del Ministerio de Ciencias a través del *CvLac*. Estos docentes hacen las veces de

replicadores, asunto que con toda seguridad será de gran utilidad para una institución que proyecta convertirse en institución universitaria y que requiere categorizar sus docentes y productos.

Otro de los grandes logros de este año, que acompañó la construcción de estas cartillas, fue dar inicio a la biblioteca sonora del IPC a través de los *Podcast* que recrearon los procesos de trabajo de los semilleros de investigación. Para ello se contó con el valioso acompañamiento profesional de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. A través de Ana María Díaz, directora de prácticas y docente del área de radio, puso a disposición los estudios de grabación de Univalle Estéreo y su enorme equipo de trabajo conformado por guionistas, montajistas, voces y demás técnicos en una muestra de un gran esfuerzo profesional; técnico y conceptual. En parte gracias a la reconocida trayectoria de estos especialistas en la elaboración de material didáctico desde este tipo de formatos y que hoy dan cuenta de los procesos vividos por los semilleros.

Quiero aprovechar la oportunidad para expresar mi más profundo respeto y agradecimiento al trabajo de los semilleros y todos quienes hicieron posible llegar a este muy buen momento de los procesos de investigación al interior de cada escuela, en este proyecto que surgió desde la Coordinación de Investigaciones que hasta la fecha tuve el honor de presidir. Ahora, ya a un costado de la institución y en nuevos aires profesionales y personales, anhelo los mejores éxitos a los procesos de investigación reflejados en los semilleros, ojalá con el rigor necesario en términos académicos e investigativos acorde al propósito del IPC por perfilarse como una institución universitaria, en lo cual resulta decisivo la generación de conocimiento como una de sus principales labores y aportes a la sociedad, que en el caso del Instituto Popular de Cultura está fuertemente ligado a su carácter patrimonial.

**Luis Eduardo Duarte Valverde**

Doctor en Filosofía del Arte

Universidad Autónoma de Barcelona

## Introducción

**L**as palabras que se tejerán en las siguientes páginas son producto de la siembra, el cultivo y la cosecha del Semillero de investigación de la Escuela de Teatro del IPC, SIENTE.

Para los docentes, estudiantes y egresados que hacemos parte de este Semillero es necesario hablar desde nosotros. Ese término nos une, nos enlaza, nos entreteje en una visión comunitaria y grupal. Por eso cada parte de estos escritos acudirá a la primera persona del plural: nosotras, nosotros, “nos”, porque además de considerarnos un semillero, un grupo que se piensa en conjunto, tenemos la firme convicción de que el teatro es colectivo; es de comunidad. El teatro es el arte más comunal porque habla de los problemas que afectan al ser, a la humanidad, a través de esta expresión artística nos pensamos en un todo.

Lo consignado en este texto nace de nuestras propias experiencias relacionadas con el Teatro comunitario y el Teatro popular; intentamos proponer una ruta, entre tantas, “la nuestra”, la que nos encontramos en la pesquisa colectiva y en nuestra mirada individual, en una concepción afrodescendiente del ser: «soy porque somos» o de nuestra ancestralidad indígena: «el otro es mi hermano, mi otro yo, mi otro corazón».

Este documento sentará las bases de lo que será esa ruta a la que llamaremos deriva, manual o cartilla, que esperamos “cosechar” para el próximo año como aporte a la formación en teatro comunitario.

Deseamos que estas palabras sean útiles para el viaje hacia la transformación social que muchos seres humanos hemos emprendido utilizando el arte como vehículo que, en nuestro caso, ha sido cohete, lancha, bicicleta y alas, unas grandes alas para elevar nuestra alma imaginaria por el bien común.



---

Figura 2. *Muestra teatral, 2022 A.*

«El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres (y mujeres) pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre (y la mujer)».

Federico García Lorca.



# PRIMERA PARTE

---

## Acercamientos al problema de investigación

### 1.1 Entre lo popular y lo comunitario del teatro, encuentros y generalidades

**P**ara empezar es necesario precisar los conceptos **comunitario** y **popular**, este último tantas veces definido con distintas interpretaciones o tergiversaciones, que han llevado a una concepción peyorativa de lo popular como algo inferior o de baja calidad, pues se asocia al “mal gusto” o “de gusto común”, desde una visión elitista del concepto; otras veces, desde una visión romántica, es visto como que necesita ser “preservado” y “rescatado”.

Hablemos del concepto **popular**, en su acepción más amplia este término se refiere a lo que le pertenece o es relativo al pueblo. Desde el punto de vista social lo popular se refiere a todo lo que procede o pertenece a las clases sociales más bajas de la sociedad. Desde lo antropológico el término popular está ligado a las tradiciones y todas las manifestaciones identitarias enraizadas en la base de la sociedad. Ahora, la *cultura popular* se piensa como lo concerniente a las manifestaciones artísticas folclóricas emanadas de las creencias, valores y tradiciones de un pueblo.

Aunque para García Canclini, según Rojas (2019), no existe una cultura popular, sino varias culturas configuradas a partir de una apropiación desigual de bienes económicos y culturales. En ese sentido, la cultura popular es una construcción dinámica que va cambiando según la forma de resolver situaciones y problemas, en ese

proceso genera bienes culturales y, por lo tanto, se torna susceptible de transformaciones.

El término *Cultura popular* aparece en respuesta a la cultura oficial o “de élite” y es un sitio de tradiciones alternativas. Según Hall (2010), existe una resonancia afirmativa sobre el término popular,

y, en algún sentido, la cultura popular siempre tiene su base en las experiencias, en los placeres, los recuerdos, las tradiciones de la gente. Está en conexión con las esperanzas y aspiraciones locales, tragedias y escenarios locales, que son las prácticas y las experiencias diarias de pueblo común. (p. 290)

En comparación con lo descrito anteriormente *lo comunitario* ha tenido menos diferencias en su definición. Al tener un origen muy claro ha recibido unas interpretaciones menos disímiles y, por lo tanto, no han sido supeditadas a lo relacionado con individuos de estratos bajos; sin embargo, es claro que cuando hablamos de lo comunitario estamos refiriéndonos a lo propio relacionado o vinculado con una comunidad en particular. En los últimos años, en la intervención social, lo comunitario también tiene que ver con comunidades de personas de bajos recursos y debido a ello la palabra comunitario se asocia a todas aquellas acciones, actividades y trabajos que una persona o grupo determinado realice en función del bien común de una zona geográfica o un grupo poblacional.

Si observamos los términos *popular* y *comunitario* comparten una apreciación: su vinculación con las clases sociales menos privilegiadas y/o que no gozan de acceso a los bienes culturales y materiales -bienes y privilegios- a los que otros espacios poblacionales pueden acceder con mayor facilidad.

Ahora bien, después de estas claridades vamos a referirnos al ***teatro popular y al teatro comunitario***. Es importante mencionar que separamos estos dos conceptos solo en razón del objeto de estudio pues en la práctica teatro popular y comunitario conducen al mismo mar. Para empezar, en el habla hispana uno de los primeros que usó el término *Teatro popular* fue el poeta y dramaturgo español Federico García Lorca.

Fue Lorca, quien a través de su poesía y dramaturgia, ubicó el término *popular* en el diálogo, pues el teatro era considerado exclusivo para las élites por ser un “arte excelso” que, por lo tanto, pertenecía a los altos estratos sociales de la época. Las manifestaciones teatrales y/o escénicas que no tenían lugar en los espacios convencionales para su representación no estaban consideradas como teatro, sino divertimentos del pueblo, festividades, momentos de cultura popular, ligada a la fiesta y el carnaval.

Si bien *la Mojiganga* era considerada como un desfile callejero, con elementos dramáticos, fue luego teniendo carácter teatral organizado (al introducirse dramaturgia, escenas y actores profesionales que

las representaban) y después apropiado por la nobleza en sus fiestas privadas. Muchas de las manifestaciones escénicas del carnaval, fiestas públicas y desfiles paganos, como el caso de la Mojiganga, no tenían el derecho de llamarse teatro por no pertenecer a la nobleza, por tener personajes de “poca valía”, por ser de la base de la sociedad y ni siquiera tener cita en espacios convenidos para la representación.

Aunque ya la *comedia dell'arte* italiana del siglo XVI presentaba unos personajes arquetípicos de notoria diferencia en las clases sociales, como los criados (*zannis*) y los amos (*vecchi*). Es García Lorca quien se refiere al teatro *popular* para poner en evidencia la necesidad de hablar de las historias nacidas en ese pueblo común, de darle carácter de arte a aquellas representaciones nacidas en la plaza, en la calle, incluso su apuesta siempre fue la de rodar con su carreta por pueblos de España.

Shakespeare en sus obras nos mostraba el drama de reyes y sus súbditos; más tarde Molière introdujo los personajes burgueses de la sociedad francesa de aquel entonces. Por su parte, Lorca no solo propuso los personajes de las clases sociales bajas, sino que también expuso sus dramas, sus conflictos, sus deseos, las situaciones que los oprimen, particularmente, poniendo en relieve el papel de la mujer en una sociedad como la española del siglo XIX. Lorca, como dramaturgo y director de teatro, habló del término *popular* y lo definió en la praxis; para él era necesario llevar el teatro a los lugares más lejanos, por ello defendía el término como una necesidad de que el teatro le perteneciera a todo el mundo.

Pero su gran aporte al Teatro popular no termina ahí, *romances* y *nanas* de la tradición gitana hacen parte de sus poemas, relatos y dramaturgias. Es ahí donde el término *Teatro Popular* adquirió un sentido más allá de simplemente retratar una parte de la población, sus cantos ancestrales, sus relatos tradicionales heredados y las fiestas patronales. Con esto no queremos decir que Lorca inventó el *teatro popular*, no, pero sí es Lorca uno de los exponentes en su amplia producción de las problemáticas de una sociedad invisibilizada: los campesinos, los segadores, los cultivadores de olivo, las mujeres de las clases populares, los cantos y romanceros de los gitanos, los migrantes, los errantes.

Lorca hizo de su creación un tesoro constituido de nanas, de cantos de vaquería, de coplas populares, de identidad andaluza, se salió de los cánones y reglas de la poesía para producir una suerte de imágenes con referentes populares; tuvo el atrevimiento de hablar sobre aquello que producía la guerra Civil Española, una guerra que quiso negar ese sentir popular arraigado en la España de entonces.

Sin embargo, ya el ruso Mijail Bajtin se refería al carnaval como una manifestación de cultura popular donde habría elementos presentes en el espectáculo teatral: el juego, el ritual, la posibilidad de “ser otro” y de la risa. El carnaval de la edad media se asemejaba a las formas teatrales de la época, no obstante, no se consideraba una forma

artística, pues en él no había distinción entre espectador y actores. En el carnaval los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, pues está hecho para todo el pueblo.

El teatro popular en la actualidad intenta revivir ese carácter de juego, de inversión de jerarquías, de rito y celebración, por eso vemos en las distintas manifestaciones de teatro popular la comparsa, los personajes mágicos, antropomorfos, fantásticos y arquetípicos. El teatro popular reivindica el valor de las escenificaciones de la calle, de la plaza, de los espacios no convencionales, donde se interactúa con los espectadores tratando de minimizar ese distanciamiento entre el espectador y el artista para integrarlos como en aquel carnaval medieval. Se ponen de relieve aquellos personajes populares tildados de “locos” o “particulares” hasta elevarlos a reyes (tal es el caso de Jovita en nuestra cultura Caleña).



Figura 3. Encuentro de Semilleros de investigación Ipeciana, 2022.

Ese teatro popular siempre estará ligado a la celebración, al rito y las manifestaciones espontáneas de un pueblo, al juego y a la risa, ahí tiene su origen. El teatro popular es ese que recoge todo el legado identitario como las fiestas populares, fiestas patronales, los rituales, carnavales y las festividades de carácter popular y religioso. Como forma artística, el teatro ligado a las celebraciones religiosas, en el caso de España, tiene su nacimiento en las celebraciones de Navidad, Semana Santa y el Carnaval; por su parte, la Navidad y la Semana Santa fueron el marco de las primeras representaciones teatrales en la Edad Media.

Estas primeras representaciones, llamadas misterios, eran piezas breves en las que se ponía en escena un pasaje de la Biblia relativo al nacimiento de Jesús (Navidad) o a su muerte y resurrección (Semana Santa). Algunas características de esas primeras representaciones son:

- El Carnaval propiciaba la representación de piezas festivas, alegres y de carácter cómico. Entre estas piezas destacan las farsas, en las que se presentaba con humor una situación cotidiana protagonizada por personajes caricaturescos.
- La mayor parte de las obras del teatro popular comparten estos rasgos, son representaciones breves que tratan temas cotidianos o próximos al pueblo. Sus recursos fundamentales son la música, los movimientos de los actores y el humor.

- Los personajes suelen ser caricaturescos y populares, ya sea por su profesión (panaderos, campesinos, pastores) o por su carácter (el bobo, el pícaro o el cobarde).

Según Lorca (1931), el teatro que no recoge el «latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas», no tiene derecho a llamarse teatro; pues si bien el teatro ha sido necesario para distraer y entretener a los seres humanos, también nació para mirarse. Ha cumplido la función de “espejo que refleja nuestras verdades”, pues ha sido y es una necesidad humana la de representarse, verse contado, ficcionalizado y expresado. El teatro, como una de las artes más antiguas, nació para hacernos más humanos, pues solo los seres humanos nos reconocemos como tal, pensamos, reflexionamos sobre nuestra existencia y lo que sentimos a partir de ese reconocimiento. El teatro justamente nos abre el espacio para vernos a través de los gestos, las palabras, los movimientos de los actores y actrices en una historia dramática que bien podría relacionarse con la nuestra.

Por otro lado, no se podría precisar cuándo apareció el teatro comunitario. En muchos países tuvo su nacimiento cercano a los movimientos políticos y sociales que determinaron en gran medida la existencia de las clases sociales que se vieron afectadas. El teatro comunitario es una necesidad urgente de la comunidad, nace como una manifestación, un medio de expresión social de aquello que nos oprime, nos perjudica, nos afecta como sociedad.

Tal es el caso de Argentina, según Fernández (2013), ahí el teatro independiente surgió entre 1930 y 1950 ligado a la revolución cubana. La dictadura y las formas de poder le dieron distintos giros a las maneras de producir y organizarse del teatro argentino hasta desembocar en la década de los 80 del siglo XX, en la que nació uno de los primeros grupos de teatro comunitario Catalinas Sur con el impulso del director uruguayo Adhemar Bianchi. Posteriormente nacieron otras agrupaciones que se multiplicaron a partir de los movimientos políticos y sociales conocidos como *La crisis del 2001*, *El estallido* o *El Argentinazo*, coyunturas que le han dado origen a más de cincuenta agrupaciones de teatro comunitario en toda la Argentina.

Es importante señalar el caso de Argentina pues es en Latinoamérica donde el teatro comunitario tiene mayor desarrollo. Particularmente, ha sido ese país el que más ha documentado el teatro en comunidad, sus orígenes, su impacto, sus formas de producción y de organización.

Por su parte, el nacimiento del teatro comunitario en Colombia es un poco difuso, pues el teatro colombiano ha estado directamente relacionado con el devenir histórico del país, desde lo político y lo social. No podríamos hablar del teatro sin mencionar el conflicto armado en Colombia y la violencia que se originó en la década de los 50 del siglo XX; de ahí que muchas agrupaciones teatrales se han

originado en consonancia con estos importantes momentos de la nación.

En este sentido, el teatro en Colombia ha producido más de un centenar de dramaturgias que hablan de nuestra trágica realidad nacional. Colombia ha sido, quizás, uno de los países que más ha hablado de su contexto (tristemente, la violencia nos ha dado mucho material para producir obras teatrales). Adicionalmente, es importante mencionar que el teatro comunitario en Colombia también tiene su arraigo en los grupos de teatro independiente.

En las ciudades principales surgieron muchas agrupaciones, permeadas por agrupaciones como el Teatro La Candelaria y El TEC (por citar dos de las “instituciones teatrales” colombianas) que tuvieron en común la representación de una dramaturgia propia, con obras que reflejaban el contexto social del momento. Hoy por hoy la mayoría de las agrupaciones siguen llevando a escena sus propias dramaturgias, lo que ha servido de referente para que el teatro comunitario surja en los barrios, en los pueblos, en las veredas y en pequeños poblados como una manera de expresarse, no con la única intención de hacer arte, hacer teatro, sino la de contribuir a la transformación social de una sociedad tan golpeada como la colombiana.

Por lo anterior podríamos asegurar que el teatro comunitario le debe sus pasos al teatro independiente y que su producción creativa ha sido alimentada por la dramaturgia nacional. Si nos aventuramos a nombrar una fecha de nacimiento, al igual que en Argentina, el teatro comunitario en Colombia tuvo su nacimiento en la década de los años 80 del siglo anterior.

Quisiéramos compartir algunas generalidades que podemos encontrar en el teatro comunitario con el fin de sumar a la definición de una práctica que ha contribuido a la “educación popular” implementada en distintas latitudes de nuestro país y que ha estado en concordancia con la perspectiva educativa que desarrolla hoy por hoy el Instituto Popular de Cultura no solo en teatro, sino en música, danzas y artes plásticas. Entre estas generalidades tenemos:

- El teatro comunitario es de y para la comunidad.
- El teatro como una forma de arte fundamental es un derecho de la gente.
- El teatro comunitario no se concibe como espacio de ocio, esparcimiento o mera diversión, sino como un espacio de hacer, construir y transformar.
- El teatro comunitario no tiene filiación política o religiosa.
- Entre sus objetivos no están los fines comerciales, no tiene ánimo de lucro, tampoco tiene ánimo de pérdida.
- Las agrupaciones de teatro comunitario trabajan desde la inclusión y la integración.

- En un proceso de teatro comunitario pueden participar niños, niñas, jóvenes y adolescentes -NNJA-, adultos y adultos mayores.
- No se requiere experiencia previa, en ese sentido el teatro comunitario reconoce que cada integrante es un ser creativo con capacidades y habilidades artísticas que puede aumentar, cultivar y compartir.
- El teatro comunitario contribuye por un lado a la revitalización cultural en donde se manifiesta y, por otro, a coadyuvar a garantizar el goce de los derechos culturales de las personas.
- El teatro comunitario puede propiciar la formación de artistas, aunque ese no sea su fin principal.
- Las temáticas inmersas en las producciones teatrales comunitarias están profundamente relacionadas con el contexto social, político, cultural e histórico de su comunidad.
- En el teatro comunitario el componente lúdico es esencial, actuar es jugar y por ello la práctica teatral comunitaria se torna un espacio de disfrute para las personas que lo componen.
- La producción artística puede tener distintos fines, educativos, de sensibilización y reflexión sobre un tema relevante para la comunidad, o el de recoger, documentar y/o dejar registro artístico de la historia común, entre otros, pero siempre persigue fines “positivos” y/o que beneficien a la comunidad.

En suma, los términos teatro *popular* y teatro *comunitario* muchas veces se han utilizado indistintamente, como si significaran lo mismo, sin embargo, para lo que nos ocupa en este escrito, y en razón del análisis y del objetivo de estudio, los separamos y distinguimos como diferentes aunque comparten elementos en común.

¿Podría ser el teatro comunitario un teatro popular? sí y viceversa. El teatro comunitario es popular, aunque algunos prefieren decir teatro en comunidad. A su vez, el teatro comunitario puede acceder a las formas teatrales del carnaval, la fiesta y las tradiciones que tienen lugar en lo popular; sin embargo no es exclusivo de ninguna porción de la sociedad; en la práctica, esta teatralidad la realiza la base de la sociedad y entre uno y otro puede haber teatro *amateur* y profesional.

Después de hacer esta distinción nos ocuparemos del teatro comunitario y de las posibilidades educativas que tiene, intentaremos aproximarnos a la construcción de una ruta metodológica y tejer una deriva pedagógica en consonancia con los principios de la Educación popular. Esto, como aporte a la documentación de la práctica de Teatro comunitario, que lleva en Colombia más de treinta años y de lo necesario que nos resulta respondernos la pregunta objeto de nuestra pesquisa e investigación: ¿Cuáles son los aspectos esenciales de una deriva pedagógica para la formación y creación teatral comunitaria en la Escuela de Teatro del Instituto Popular de Cultura?

Es importante compartir que en el proceso de indagación nos surgieron otras preguntas que motivaron este documento:

- ¿Cómo desarrollar un proceso de formación teatral comunitaria?
- ¿Cómo realizar la documentación de experiencias teatrales basadas en problemas puntuales de la comunidad y que apunten a la solución de estos a través del proceso creativo?
- ¿Cuál es la aplicación práctica de los conocimientos, saberes adquiridos en la implementación de cursos o talleres para el trabajo con niños, ancianos o comunidades específicas?
- ¿Cómo el estudiante egresado del Instituto Popular de Cultura puede generar procesos de investigación, creación y gestión dentro del entorno de la ciudad-región?
- ¿Cuál es la aplicación práctica de lo aprendido dentro del proceso de formación en la Escuela de Teatro?
- ¿A qué se dedican los egresados de la Escuela luego de terminar su formación?
- ¿Existe material de apoyo de fácil acceso que permita la construcción de procesos formativos y creativos?

Sin la pretensión de respondernos todas las preguntas, intentamos aproximarnos a la construcción de una herramienta pedagógica a la que llamaremos manual o cartilla. Esta primera aproximación intentará ser aporte documentado para una práctica que no tiene fórmulas o recetas, pero sí múltiples caminos ya recorridos y por andar, a la que podemos y queremos ofrecer una ruta que aporte para su trasegar.

## 1.2 Antecedentes de la formación teatral popular en el IPC

El IPC nació, mediante el Acuerdo # 450 del Concejo Municipal de Cali, como un lugar para la enseñanza de las artes a la clase obrera y popular, cuyo proyecto inicial comprendía la enseñanza de materias escolares

Figura 4. Escena cortometraje clara 2021, dirigido por Lida Cardona.

Nota: Semillero Embeleko, Instituto Popular de Cultura.





Figura 5. Sesión Semillero SIENTE, 2022.

como lectura, escritura, matemática, historia y geografía; su propuesta desde entonces ha propendido, además, por el desarrollo de la cultura artística para las clases populares.

Una pregunta hace parte de la Escuela de Teatro del Instituto Popular de Cultura ya hace mucho tiempo, podríamos pensar que ha acompañado el proceso de creación y construcción de la institución en el año 1947. Una pregunta que camina, ronda en nuestras mentes y ha hecho parte del proceso de todos y del tránsito por la Escuela de Teatro, algunos la vivieron y nunca la encontraron, ella es: ***¿qué es lo popular en el teatro?***

Esta pregunta es como una sombra que se parece al fantasma de la monja, antigua habitante del convento, que ronda por los pasillos, empuja las puertas, camina por el escenario y tal vez la presentimos al cruzar o transitar cada rincón. Dicho convento fue convertido, tiempo después, en salones de clases de la sede del IPC del barrio Porvenir (esta historia fue un referente para la realización de un cortometraje de los estudiantes).

Dicha pregunta nos acecha, crece, se transforma, nos reúne, nos convoca, a veces nos separa, nos enamora, nos construye y otras veces nos enfrenta. A ella subyace otro interrogante ¿Cuál es nuestra razón de ser como escuela de teatro popular? Esta pregunta adquiere mayor peso si se tiene en cuenta, según Falsari (2011), que:

El teatro popular cobra relevancia como uno de los lugares posibles para devolver la experiencia al hombre y la mujer, a partir de la recuperación de toda una tradición basada en la oralidad, el baile y la recuperación del cuerpo como lugar significativo. El objetivo de los grupos es mantener viva la memoria de los acontecimientos que sucedieron en los lugares de pertenencia, contar una historia y hacer relato de lo vivido. (p.1)

Esas inquietudes presentes en la Escuela de Teatro se abordan también en el Semillero de investigación en teatro, inscrito en la línea Prácticas de enseñanza, creación y gestión en el teatro popular del IPC, cuya perspectiva es resignificar el proceso en la práctica edu-



Figura 6. Sesión Semillero SIENTE, 2022.

cativa y lo más valioso resignificar la experiencia humana y comunitaria como eje articulador de la experiencia artística. Allí un grupo de profesores, estudiantes y egresados nos encontramos con otras preguntas que nos llenaron de expectativas, la curiosidad expectante, ¿qué somos, el pueblo, los de abajo, los raizales, lo popular, el barrio, los vecinos, lo comunitario?

En nuestros primeros encuentros como Semillero SIENTE nos juntamos de nuevo; recordamos a todos y cada uno

de nuestros compañeros en la alegría de reunirse, en el espacio que el teatro permite para pensarse, para ser un individuo inquieto y observador de su entorno; hablamos de nuestras experiencias, inquietudes y expectativas: por qué el teatro, cómo se hace, cómo se vive y cómo se construye, de cómo se teje el teatro con la gente, en el pueblo, el barrio, ¿cómo se hace teatro con la gente que no hace parte de una escuela de teatro?

Compartimos nuestras experiencias y nos contamos historias, anécdotas de cómo fue esa primera clase y encuentro cara a cara con el teatro enfrentado con miedo, con ganas y sin herramientas. Allí encontramos un camino para transitar y aventurar nuestra investigación: ¿dónde encontrar esa información que nos es necesaria? En esa indagación encontramos referentes en nuestro contexto y fuera de él: los métodos de formación y creación de grupos locales e internacionales, las experiencias y los acercamientos al teatro comunitario que algunos definen como una expresión que:

nace de la voluntad comunitaria de reunirse, organizarse y comunicarse por intermedio del arte teatral. Tiene como fundamento de su hacer que toda persona es esencialmente creativa y que solo hay que crear el marco y dar la oportunidad para que se desarrolle» Al trabajar desde la inclusión e integración, posee como característica principal el hecho de estar abierto a toda persona, que pueda o no, tener experiencia en lo que respecta

al hecho teatral. El teatro comunitario es autoconvocado y autogestivo, genera sus propios recursos y apoyos, pero manteniendo su libertad e independencia, aunque puede gestionar apoyos estatales y/o privados, lo hace a partir de «ser» y no «para serlo». (p.7)

En ese momento surgió un nuevo interrogante, ¿cómo se construye un proceso de teatro comunitario? Para acercarnos a una respuesta investigamos referentes, antecedentes y orígenes. Esta búsqueda nos permitió encontrar experiencias que se han documentado y nos llevaron directamente a los relatos de un movimiento que se viene gestando en los barrios argentinos, en las que se describe el teatro comunitario, como lo recoge Sánchez Salinas (2014):

Un fenómeno cultural identificado como un teatro de vecinos para vecinos que surge a partir de la necesidad de un grupo de personas de determinada región, grupo o población de reunirse, agruparse y comunicarse a través del teatro (Bidegain: 2007, 33). Lo conforman personas no profesionales del teatro quienes por medio de un proceso de creación colectiva cuenta la historia de su lugar a través de una representación teatral, otros autores también hablan de este fenómeno como un movimiento (Greco: 2008; Sánchez Salinas y Otros: 2014) al inscribirlo dentro de la multiplicidad de luchas sociales, de movimientos territoriales y acciones sindicales que han proliferado en las últimas décadas a nivel regional y nacional (Svampa: 2009, pág. 24) . (p.2)



Figura 7. Sesión docentes Semillero SIENTE, 2022.

Este camino que estábamos trazando nos llevó a preguntarnos: ¿Existe en el Instituto Popular de Cultura un documento que recoja esos saberes, una guía que nos permita seguir o construir nuestros propios procesos? Nos sumergimos en la tarea de encontrar estos referentes dentro de la Escuela, la región e incluso de investigar las diferentes experiencias a nivel global, pero no encontramos

publicaciones, textos o documentos elaborados por el IPC que mencionen o aborden la creación de un método de trabajo teatral en comunidad.

En el panorama teatral regional y nacional vemos que hay unos referentes obligatorios del tema, reconocidos por su trayectoria y pertinencia, por un lado el Teatro la Máscara,<sup>1</sup> con una línea de producción artística e investigativa desde el trabajo social, comunitario y feminista; por el otro, el realizado por el grupo de Teatro Esquina Latina<sup>2</sup> de Cali, con varias décadas de trabajo artístico experimental y animación socio-cultural, que bajo la dirección de Orlando Cajamarca ha realizado diferentes publicaciones. Entre las cuales se puede destacar:

- Tras la escena. Claves de un teatro de acción social.
- Grandes creadores del teatro colombiano. Teatro esquina latina 40 años.
- Gestos y gestas. Jóvenes teatro y comunidad.
- Manual de animación teatral.
- Cartilla básica de animación teatral.

Figura 8.  
Sesión  
semillero  
SIENTE,  
2022.

- 1 Ver más información: <https://teatrolamascara.com/nosotras/nuestra-historia/>
- 2 Ver más información: <https://esquinalatina.org/>



### 1.3 Pensar una deriva pedagógica para la enseñanza del teatro comunitario en el IPC

Los cambios que actualmente está teniendo la sociedad debido a los avances tecnológicos, la crisis geopolítica, la amenaza constante del medio ambiente y las secuelas que está dejando la pandemia están llevando a la academia a repensar la forma de producir conocimientos en las diferentes comunidades. Pues se reconoce que las necesidades en cada una de ellas son diferentes y, por ende, requieren de su propia manera de aprender y enseñar.

La Real Academia de la Lengua indica que “derivar” se puede interpretar como «encaminar algo o a alguien hacia una nueva dirección», también la define como «separar de una corriente o un conducto una parte que se dirige hacia otra dirección». Estos significados llevan a pensar que un sistema único de educación no es el camino idóneo para instruir a toda la población. No existe una única comunidad que tenga la misma cultura, las mismas condiciones sociales, las mismas necesidades humanas, etc. Estamos hablando de la heterogenización del conocimiento en un mundo cada vez más consciente de su diversidad y de la democratización de todos los procesos sociales.

Como lo indican Ramón y Alonzo-Sans (2019),

[en la deriva pedagógica] El objetivo principal es experimentar las potencialidades pedagógicas de la observación de entornos urbanos de forma colaborativa [...] y a través de la deriva, como artistas/investigadores/docentes encargados de la formación profesional del profesorado, para poder introducir este tipo de iniciativas en el entorno educativo. (p.74)

Podemos comprender que las prácticas pedagógicas contemporáneas desde este enfoque priorizan la observación del contexto y la cooperación como una herramienta de transformación del conocimiento de las comunidades urbanizadas y también las rurales. En consecuencia, se hace imperante que la lupa en este proyecto se enfoque en comunidades urbanas y rurales que presenten necesidades pedagógicas desde el teatro, aquellas que tengan dificultades de acceso a la cultura y al arte, a la formación y a los canales de producción artística.

En SIENTE hemos reconocido y debatido los vacíos pedagógicos en torno a la enseñanza del teatro y su transmisión a las comunidades urbanas. Esto debido a que no se encuentra sistematizada alguna metodología o, al menos, unos lineamientos curriculares que indiquen cómo abordar la experiencia teatral desde la práctica histórica de la enseñanza teatral desarrollada por el IPC en territorio. Se nos hace preocupante que durante tantos años que lleva en función la Escuela de Teatro no se haya hecho la tarea de asentar una idea de

cómo enseñar teatro desde el punto de vista ipeciano, sobre todo, con tanta diversidad de maestras y maestros en el Instituto.

Tras la reflexión anterior nos proponemos identificar y esbozar unos aspectos esenciales que llamaremos *la deriva pedagógica* como un camino para poder generar un diálogo entre la comunidad y los artistas fuera de las aristas institucionales.

El uso de la deriva urbana como acción educativa en el aula puede apuntar hacia la transgresión de las dinámicas aprendidas con anterioridad para conceder lugar a una interdisciplinariedad en la que puedan confluír aspectos ambientales, sociales, arquitectónicos, climáticos, configuradores del entorno que ponen a disposición de la persona observadora, en experimentación activa, cantidad de estímulos que proyectar en un ámbito de aprendizaje artístico desde el pensamiento crítico. (Paz, 2021, p. 79)

Resulta muy interesante poder hacer un estudio más detallado de la manera de enseñar teatro comunitario, pues este no tiene una bandera estética formal desde la práctica desarrollada por la Escuela de Teatro del IPC; en su lugar, queremos arar el surco para que estudiantes, egresados y docentes podamos entablar de una manera más efectiva esos diálogos estéticos con las gentes de los barrios, las veredas, las cárceles, los grupos juveniles, etc.

Debemos entender que fuera del aula y del escenario existen realidades complejas que necesitan del teatro para sanar y para soñar mundos posibles. Ya no debemos buscar necesariamente ese tipo de espectadores crédulos y bien sentados en sus butacas, esperando a un Hamlet, a una Yocasta, a una Bernarda Alba. En las esquinas de San Antonio, en los recovecos de Siloé, en el sendero del Boulevard junto al río se viven historias aún más fantásticas y potentes que de-sean ser visibles y visibilizadas por los artistas teatrales del IPC.

Confiamos que el talento existe y la tarea de formar artistas se ha hecho bien desde la Escuela de Teatro, pero para lograr transgredir la cuarta pared<sup>3</sup> y llegar al pueblo se requiere de una transformación pedagógica más popular, más comunitaria, más barrial, más veredal. Cali y la región se merecen la oportunidad de resaltar esa valía cultural inmaterial que recorre nuestras calles, que refleja la sabiduría de nuestros ancestros, el sabor de nuestro mestizaje y el legado histórico del teatro que sembró lo que hoy estamos recogiendo en creces.

.....  
3 Término usado para referirse a una pared imaginaria entre el público y la actuación de los personajes en el escenario.





# SEGUNDA PARTE

---

## Propuesta por el Semillero de investigación SIENTE. Esbozo metodológico de la deriva pedagógica para la formación y creación en Teatro Comunitario.

**A** continuación se presentará un esbozo general de lo que constituirá el horizonte de la deriva pedagógica que el Semillero SIENTE está elaborando. Durante el transcurso del primer semestre de 2022 el Semillero se planteó varios interrogantes, algunos expuestos en el apartado anterior, sobre cuál es la ruta para el trabajo del teatro en comunidad y sobre cómo puede ser una manera para hacerlo. En este sentido, después de varias sesiones de trabajo, de formación y de compartir las experiencias personales y profesionales de los participantes del Semillero, estudiantes, profesores y

Figura 9.  
Sesión  
Semillero  
SIENTE, 2022.



egresados se plantearon tres aspectos centrales: el comunitario, el metodológico y el creativo.

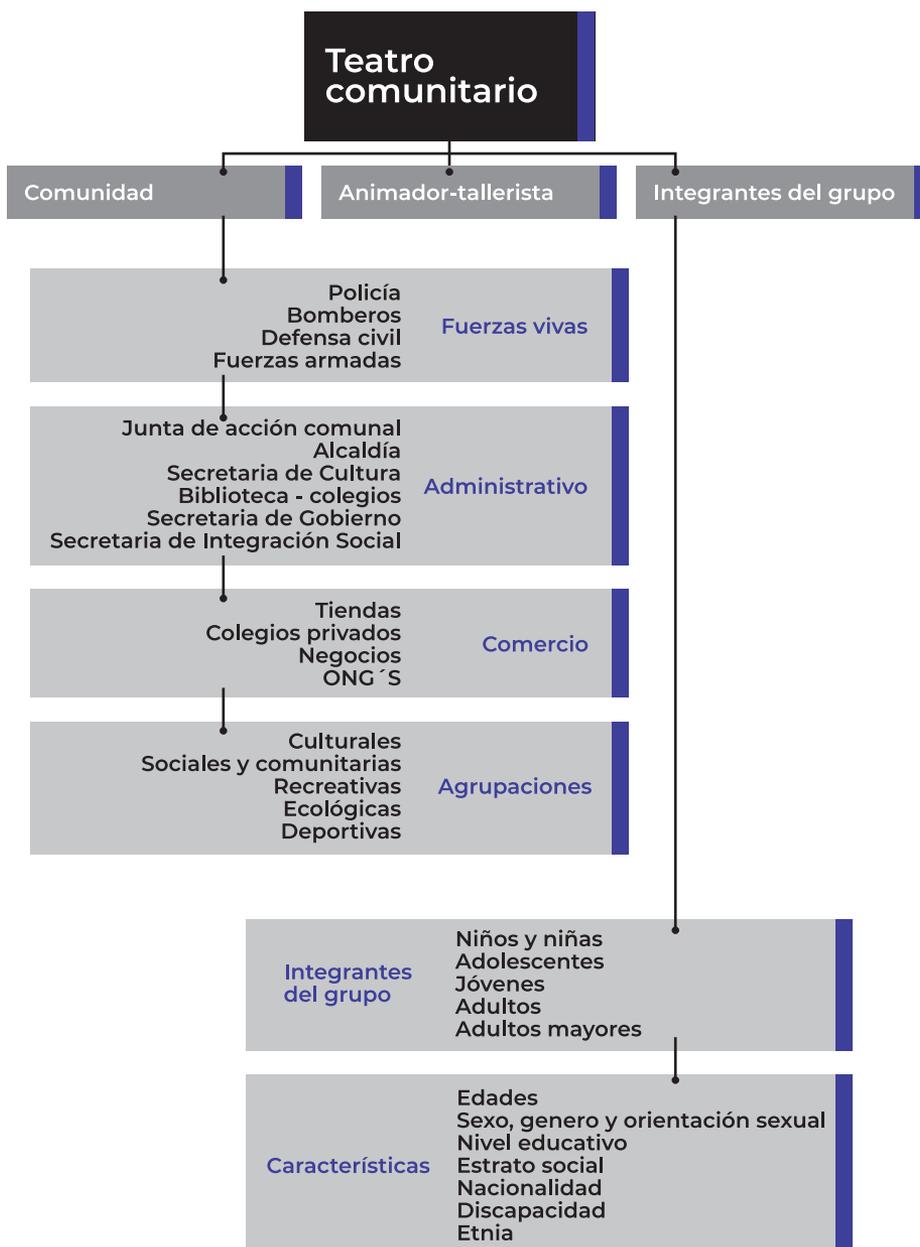
Cada uno de dichos aspectos tiene un propósito, las acciones y orientaciones sobre aquellos seguirán en construcción hasta afinar **la deriva pedagógica** como una propuesta que permita resolver las inquietudes sobre el abordaje y formación para el teatro comunitario, con la firme intención que tenga todos los criterios orientadores del IPC como una institución preocupada por la reflexión e investigación de las artes populares en la ciudad y la región. Se pueden establecer tres puntos fundamentales en el boceto del plan de trabajo de *la deriva pedagógica* en general, (1) pensar en un sujeto colectivo construido por aquellos que toman parte activa de los procesos; (2) definir el problema social de manera consensuada; (3) la capacidad de afectar o transformar la realidad social.

**El aspecto comunitario** concentra su atención y sus orientaciones en acercarse y conocer la realidad social de los distintos contextos en los que se pretende intervenir; este principio se toma de la **Investigación, Acción y Participación** como metodología que privilegia el proceso creativo-participativo dirigido a la transformación social.

El **aspecto metodológico** está de la mano del comunitario y se centra en el juego como herramienta para la formación. Este involucra todos los sentidos y permite la exploración, improvisación y creación a partir de ejercicios colectivos e individuales. Por último, el aspecto creativo tiene en cuenta la diversidad de experiencias y formas que toma la realidad social. Los contextos son históricos, sociales, culturales y dinámicos; en este sentido, su comprensión y reconocimiento proponen que el papel del artista teatral comunitario no se limite a la representación de dramas históricos y sociales simplemente, sino que pueda plantear los asuntos definidos colectivamente. Definirlos como significativos o problemáticos y a partir de eso traducirlos mediante un lenguaje creativo y estético, que los haga visibles y, sobre todo, que genere transformaciones.

Antes de avanzar en la descripción de los aspectos mencionados es conveniente señalar que al sujeto que conduce el abordaje y la formación lo llamaremos *animador teatral comunitario*. Es el agente cultural encargado de cumplir la misión anteriormente descrita y debe contar con una formación básica en teatro y en cultura colombiana. Se entiende que su labor va más allá de ser un formador artístico. Su desempeño en las comunidades requiere de un perfil especial que combina la pedagogía teatral, los saberes artísticos, culturales, sociales y las capacidades de liderazgo grupal.

Finalmente es importante decir que la identificación de estos tres aspectos es un ejercicio inicial para la construcción de la Deriva pedagógica que seguirá en ese proceso.



## 2.1 Aspecto comunitario

Para retratar este aspecto comunitario tan importante para nuestras búsquedas investigativas nos gustaría compartir una narración que retrate un poco ese cotidiano previo al trabajo con las comunidades.

La historia comienza una tarde en un pueblito o barrio vallecaucano cuando el calor amaina, la tarde refresca y el paso apresura; las calles están vivas y despiertas, el centro de la actividad es la tienda de la esquina con música, cerveza, con la fritanga a un lado de la calle donde surge el relato, la charla, el bochinche. Las manos sudan y el corazón late con fuerza en el pecho con la ansiedad del encuentro del primer día, la curiosidad de conocer gente nueva, el grupo, la comunidad, el barrio. Así comienza la aventura del acercamiento a esa comunidad que llama, que se inquieta por compartir ese algo, ese dolor en el pecho, esa frase que lucha por salir, esa canción que trae nostalgias o ese verso aprendido de niños en la escuela, todo lo que ofrecen los vecinos con ganas de juntarse, de “hacer algo”, de compartir, de aprender, de crear.

Llegamos al pueblo para responder a ese llamado, el teatro comunitario, el teatro de vecinos, de barrio, de la gente. Es una iniciativa que parte del barrio, del pueblo, la comuna y a ese lugar llegamos a sentarnos, a conocernos, a charlar, a comer empanadas con doña María, chocoana robusta de voz cantarina; por su local de comida desfilaron las historias, los cuentos, los chismes, conocimos los relatos, las bondades y talentos de los vecinos, la cantadora, el músico, la bailarina, la vecina que declama bonito y todas y todos, que movidos por el deseo de encontrarse y contarse, se sumaban a esa idea, la de hacer algo “juntos”; ese algo que para algunos podría llamarse teatro, pero teatro con apellido: teatro comunitario.

Recordemos las palabras del argentino Ricardo Talento (s.f.), quien expuso en su artículo *Nace de la nada* para la publicación de Rumbo Sur:

El teatro es encuentro entre seres humanos y mientras haya seres humanos capaces de mirarse a los ojos y hablar con el corazón, el teatro será una fiesta. Nos encontramos, hablamos de ética, estética, de lo popular mirado desde lo afectivo, de lo revolucionario que es en estos tiempos las risas y la ternura; por eso los payasos, por eso los muñecos, por eso los chicos, los de edad y los de corazón y por eso estamos aquí uniendo sueños y esperanzas.

Así comenzamos el proceso de trabajo en comunidad, con una propuesta de método que sugiere la investigación, la acción y la participación (IAP), que recoge la voluntad comunitaria de reunirse y que busca apropiarse del teatro como generador de transformación social. Esta propuesta facilita la experimentación personal para dar vida a historias, a testimonios, a la construcción de personajes y



tramas a partir de las estructuras sociales que subyacen a distintos fenómenos sociales.

En este sentido, no se trata de aplicar una serie de etapas como en el desarrollo de un proyecto de investigación, sino de definir unas dimensiones de un modelo como la IAP,<sup>1</sup> que no se sigan linealmente, que se desarrollen de forma conjunta y reflexiva a lo largo de todo el proceso de formación y abordaje teatral. De acuerdo con lo anterior, esas dimensiones en esencia están en la participación, la acción y la reflexión permanente.

Las primeras reuniones que eran nuestras primeras visitas al pueblo fueron el pretexto perfecto para conocernos, observar el entorno, tomar apuntes y definir acciones que más adelante se transformarán en el boceto de un plan de trabajo, en una estrategia que parte del acercamiento y reconocimiento de la realidad social, donde conocemos y definimos el contexto, quiénes somos, qué nos caracteriza, cuáles son las cosas que tenemos en común, nuestras inquietudes, opiniones e ideas; nos vamos acercando cada vez más al otro al escuchar sus historias.

Ese fue el momento en el cual empezamos a dibujar un diagnóstico de la comunidad, a entender cómo se entrelazan las diferentes

---

Figura 10.  
Presentación  
en la IE  
Policarpa  
Salavarría  
del grupo  
experimental  
de títeres  
**Sueños  
de papel**,  
dirigido por  
Leonardo  
Rivas,  
docente  
investigador  
del semillero  
SIENTE.

.....  
1 Metodología que surgió en la década del 60 propuesta por el pensador Orlando Fals Borda. De acuerdo con Calderón y López (S.F) esta «surgió como una metodología inspirada en la sociología, se convirtió de inmediato en acción educativa, en cuanto recuperó la unidad dialéctica entre la teoría (hasta ese momento alejada de los actores sociales) y la praxis, cuyo desarrollo demostró procesos de aprendizaje significativo, haciendo de la investigación una constante acción creadora tanto para los investigadores como para los actores sociales» (p. 2).

dinámicas de la sociedad en donde estamos transitando (dinámicas comunitarias definidas como un conjunto de acciones establecidas e iniciativas de los miembros de una comunidad individualmente y en colectivo).

Entonces, vimos en este proceso de fiesta y entusiasmo a las personas que desde su comunidad tienen la capacidad de liderar el proceso, doña María que con su sonrisa amplia tiene esa capacidad de convocar y reunir a todos; don Gerardo quien se encarga de los espacios y el orden de los encuentros; los jóvenes que traen música y alegría; la señora Encarnación que con carácter fuerte da órdenes y nos cuenta las historias de su infancia en el pueblo; así se va formando un colectivo que desde el interior mismo va estableciendo los liderazgos que sugieren y organizan las motivaciones del grupo. De este modo, las tardes se convirtieron en los encuentros para hablar, para contar las vidas y los deseos, los anhelos, los recuerdos; se habló de nostalgia, de tierras y caminos que quedaron atrás, de la noticia del momento, de imágenes, sueños y fantasías.

Pensar en un ruta que privilegie el acercamiento y el reconocimiento de la realidad social refuerza la idea que el teatro comunitario surge de la necesidad de un determinado grupo de personas de un barrio, de una región, de un poblado de reunirse, de agruparse y comunicarse a través del teatro. El teatro comunitario posibilita la juntanza, el diálogo, la sinergia, el compartir, nos habla de un todo, de un “soy porque somos”, el componente afectivo le da razón de ser, aboga por la integración y la inclusión. Ahí se habla de potencia y no de carencia, se llega al convencimiento de que otro mundo es posible y que juntos, con el teatro, podemos transformar positivamente nuestra realidad.

## 2.2 Aspecto Metodológico

La primera vez que cualquier persona toma un taller de teatro inicia jugando. Tal vez la herramienta pedagógica más útil para acercarnos al teatro es el juego, pues es una actividad placentera que tiene inimaginadas posibilidades, pueden jugar personas de todas las edades. El juego propicia actividad física, activa la imaginación, contiene estados de tensión, suspenso, adrenalina que se acerca a la esencia del teatro, es decir el conflicto.

Si bien el teatro comunitario requiere de un espacio de formación teatral, su fin fundamental no está en lo artístico, sino en otros aspectos relacionados, por ejemplo, reconocer el ABC teatral, fortalecer y ampliar las capacidades expresivas (corpo-orales), estimular la creatividad, motivar el disfrute y la diversión a través de la representación teatral. Una vez que la persona entra a un taller rápidamente entenderá que el teatro va más allá de lo que imaginaba, sabrá que no es simplemente aprenderse un texto, moverse aquí y allá, hacer un

personaje, ponerse un vestuario y ser aplaudido; el teatro empezará a escharbar en su ser, le ofrecerá otras perspectivas de mirar la realidad y le invitará siempre a reflexionarse.

En esta etapa formativa se definen las personas que seguirán en el proceso y las que decidirán que esto “no es lo suyo”. El juego continuará, pero ya luego vendrán ejercicios y actividades que empezarán a proporcionar herramientas sobre el arte de actuar: ¿cómo construyo un personaje?, ¿cómo represento un espacio, sin escenografía?, ¿cómo hablo al público y qué se entienda?, ¿cómo vencer el “pánico escénico”?, y si quiero hacer mímica: ¿cómo me entenderán sin hablar? De igual forma acciones como “caminando por el espacio”, “actúa como si...”, “imaginemos que estamos en...” hacen parte de los encuentros. Entonces surge la necesidad de crear y de llevar a escena eso que queremos expresar con las herramientas que hemos ido adquiriendo en esta parte de la práctica con el juego.

### **Estrategias de trabajo: El juego como herramienta esencial de formación**

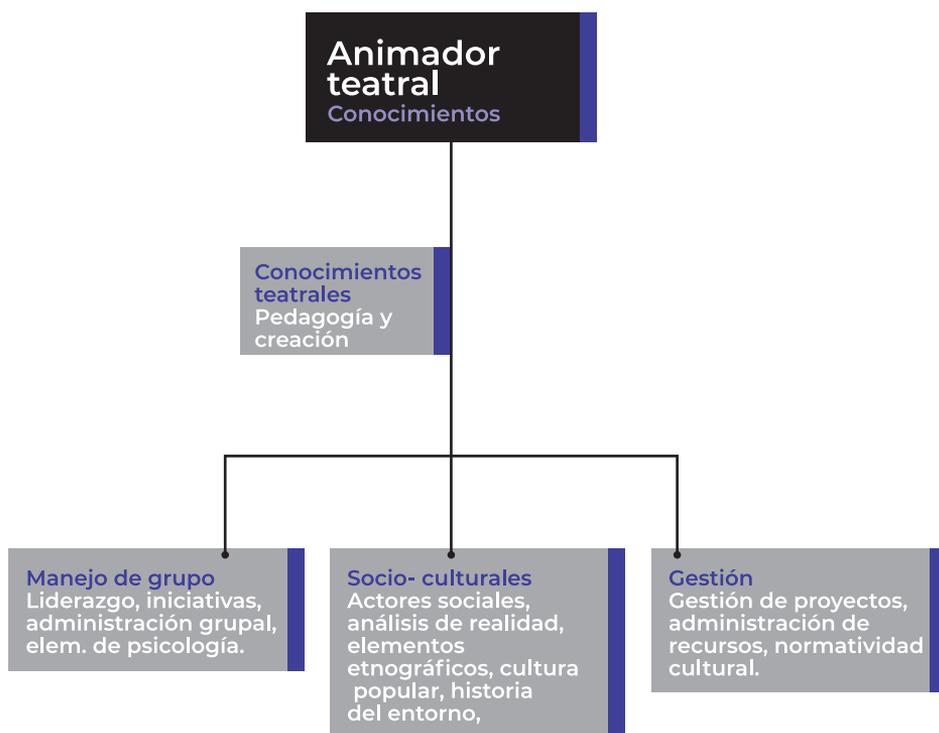
En esencia el juego es el eje transversal de todo ejercicio formativo en artes, y con mayor ahínco, en comunidades. Tal como lo expresa Huizinga (1983) en *Homo Ludens*:

El juego como una “acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas absolutamente obligatorias, aunque libremente aceptadas, acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de “ser de otro modo” en la vida corriente. (p.13)

¿Y qué otra cosa es el teatro si no el “ser de otro modo” cuando se actúa? El teatro sucede en un espacio-tiempo determinado y contiene en sí mismo un sentimiento de constante tensión que llega a producir distintas emociones incluida la alegría.

El arte, como expresión altamente creadora de los seres humanos, aporta elementos fundamentales en la comprensión y desarrollo del pensamiento creativo. El teatro es entre las artes un arte integral, lo que se ha considerado *arte total* puesto que en él confluyen la literatura, la música, la danza, las artes visuales, la expresión oral y gestual y, por supuesto, el drama. Esta última es aquella expresión artística que le permite al ser humano avanzar en la comprensión de sí mismo, de los demás y del mundo que le rodea.

La aproximación a cualquier arte, entre ellas el teatro, no debe estar al margen del juego, en especial si de niños y jóvenes se trata. Como todo acto creador el arte implica tensión y riesgo al mismo tiempo que genera alegría y gozo por la apertura de nuevos campos de posibilidades, elementos que López Quintas (1977) considera inherentes a la actividad lúdica. El arte se explica, entonces, a partir de la teoría del juego como una “forma eminente de creatividad”. En



esta línea Sierra Restrepo (2010) afirma que el juego es una actividad creadora de una trama de líneas de sentido que envuelven al mismo que las crea e impulsan su poder creador.

## 2.3 Aspecto Creativo

«El hablar de estas cosas y el tratar de comprender su naturaleza y, una vez comprendida, el tratar lentamente, humildemente, constantemente de expresar, de expresar de nuevo, de la tierra grosera o de lo que la tierra produce, de la forma, del sonido y del color (que son las puertas de la cárcel del alma) una imagen de la belleza que hemos llegado a comprender: eso es el arte».

James Joyce.



Figura 11. Muestra de actuación estudiantes de tercer semestre de la Escuela de Teatro, obra *El médico a palos*, 2022.

## Expresión artística y cultural de las comunidades

Crear es una oportunidad que todas las personas tenemos sin importar la edad, el sexo, el género, la etnia, la clase social, etc. Cada uno tiene determinadas facultades para expresarse creativamente y a través de la forma, el sonido, el gesto y el movimiento generamos un lenguaje propio. Pero el arte también es un lenguaje común, desarrollado por un conjunto de personas que dialogan entre sí para componer un lenguaje que los identifique como comunidad. Así podemos tener unas manifestaciones artísticas y culturales únicas en los territorios, como ejemplo tenemos a Los gaiteros de San Jacinto, el currulao en el pacífico colombiano o el Carnaval de Blancos y Negros en Nariño.

Es de resaltar que para SIENTE es primordial respetar las diversas manifestaciones artísticas y culturales de los territorios que se vayan a intervenir. Puede que haya comunidades autóctonas que conservan sus expresiones heredadas de generación en generación, como puede suceder en un territorio indígena o en un palenque; sin embargo, la gran mayoría de comunidades rurales y urbanas son mestizas y tienen variedad de experiencias cohabitando entre ellas.

La diversidad cultural en Colombia es prodigiosa, pues hay tantas expresiones como territorios en su geografía única, dos mares, tres cordilleras, múltiples afluentes hídricos, islas, desiertos, bosques y selvas. La riqueza cultural de las comunidades ofrece un abanico de posibilidades para crear y jugar en el teatro comunitario.

### La creación teatral en las comunidades

En este punto hay que destacar la diferencia que existe entre el teatro desde su idea europea, que sigue una línea evolutiva desde la Antigua Grecia y llega a nuestros territorios amerindios con los españoles, y otras formas de teatro derivadas del mestizaje. La primera viene de un tipo de teatralidad más universal, con estéticas reconocibles como el teatro dramático, la comedia del arte o el teatro del absurdo; todas ligadas a la representación, al drama, a la sala teatral y al espectáculo.

La segunda se encuentra en una línea que ha evolucionado con el mestizaje y especialmente con la cultura de los pueblos americanos tras la conquista. Aquí vamos a identificar variedad de teatralidades que pueden tener relación con el drama, pero también puede haber otras que distan, como la comparsa teatral popular, los diablitos de Siloé, la esgrima o grima (un duelo con machetes oriundo de los corteros de caña afrodescendientes) o los ritos de origen indígena.

El papel del artista teatral comunitario no se limita a la representación de dramas históricos y sociales. Objetivamente las propuestas de teatro comunitario son necesarias para el desarrollo cultural de las comunidades, sobre todo, porque permiten que la memoria social que tienen pueda mantenerse viva. Sin embargo, el teatro también es

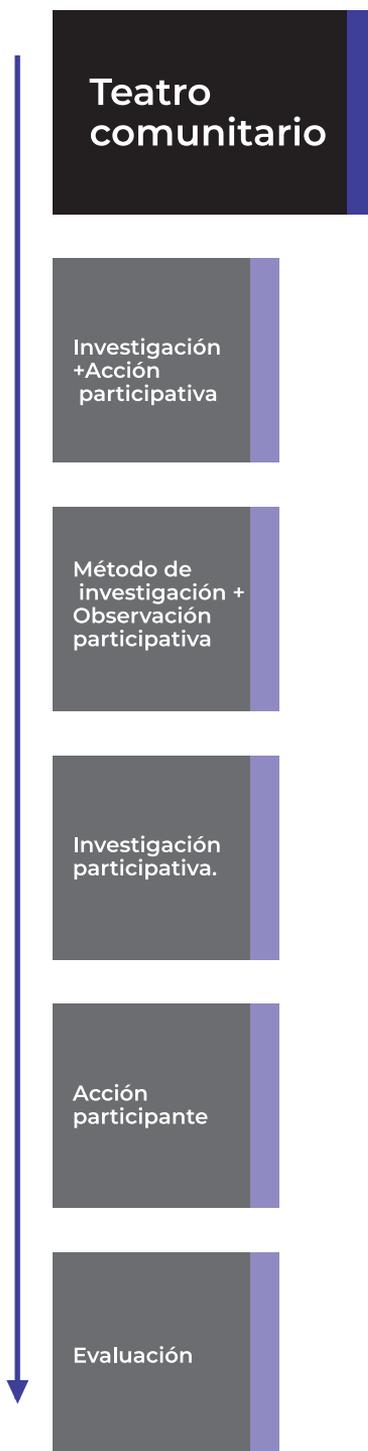


Figura 12. Comparsa africana. Estudiantes de la Escuela de Teatro.

fiesta, es carnaval, por lo tanto, el espíritu cultural debe llenarse de brío para fortalecer las identidades de nuestros pueblos.

Es aquí donde el artista debe hacer mayor énfasis porque de alguna manera el drama se ha extendido a otros formatos como la televisión y el cine, medios a los que la gente tiene mayor acceso. A la vez, como efecto secundario, se han ido perdiendo las tradiciones populares, desplazadas por otras prácticas culturales que transforman sus identidades o las prácticas ancestrales, como pueden ser las celebraciones de Halloween o las navidades estereotipadas eurocentristas.

La labor del teatro comunitario es necesaria y urge multiplicar los esfuerzos para avivar el espíritu cultural de todos los territorios. Desde el IPC se ha hecho y se continúa haciendo un esfuerzo considerable para que la cultura popular cada día se fortalezca formando artistas con compromiso social y comunitario.







# TERCERA PARTE

---

## El microrrelato como herramienta para la creación de un imaginario teatral comunitario

«El teatro ha permitido llegar a otros desde las artes, al sentir y/o escucharnos desde preocupaciones comunes o conjuntas».

Alejandra Rebellón.

**E**l ejercicio de identificación de inquietudes y preguntas para orientar la construcción de la deriva pedagógica fue en gran medida recogido mediante la elaboración de microrrelatos por parte de los participantes del SIENTE. Con los relatos comunicamos quiénes somos, qué hacemos, sentimos y por qué hacemos tal o cual

Figura 13.  
Salida de campo  
Semillero  
SIENTE a  
la Maloka,  
espacio  
teatral del  
maestro Jorge  
Vanegas.



cosa; en este sentido Bruner, como se cita en Gutiérrez (2014), plantea que «el pensamiento narrativo nos ayuda a dar sentido a nuestra vida y a los sucesos en los que estamos implicados cuando con estos componemos relatos» (p. 27).

Los microrrelatos tienen unas particularidades que los presentan como una posibilidad de crear literariamente y de forma llamativa; son pequeños textos elaborados de forma ingeniosa que constituyen una narración con un sentido orientado por lo que queremos contar.

Cadena Sevillano (2021) sostiene que «el micro relato [sic] es un tipo de narración que ha venido de menos a más, es decir, que en la actualidad recobra fuerza y significación en diferentes contextos, específicamente en aquellos en donde se le requiere como recurso para desarrollar estrategias didácticas que ayuden [a comunicar] a estudiantes, docentes y personas involucradas en la cultura, el arte y la literatura» (p.57). En este sentido, los microrrelatos han sido un recurso importante para llegar a las experiencias de los participantes del Semillero, sobre todo, han dado la posibilidad de explorar formas de escritura creativa que a su vez ha potenciado su formación teatral en aspectos distintos al tema corporal.

A continuación presentamos fragmentos de distintos microrrelatos con reflexiones de los estudiantes y egresados que participaron del Semillero este semestre. Es importante decir que esta estrategia dio inicio con un taller de escritura dirigido por la maestra Luz Elena Luna Monart, que tuvo como resultado una serie de microrrelatos sobre las experiencias que han tenido los integrantes del Semillero con el teatro; algunas relacionadas con su primer acercamiento al teatro, unas con la pedagogía o con el semillero y otras relacionadas con la puesta en escena con comunidades.

Este ejercicio de escritura desde el Semillero SIENTE se tomó como una herramienta para evidenciar los diferentes procesos que han tenido nuestros egresados y estudiantes en relación con el acercamiento del teatro en comunidad, procesos que han nutrido el tema de este trabajo investigativo cuyo proceso apunta a la elaboración de la deriva pedagógica.

El primer tema abordado fue el acercamiento al teatro. ¿Qué les motivó participar de la experiencia teatral por primera vez? Siempre habrá esa primera vez, que en muchos casos llega a las vidas de los hacedores de teatro de forma inesperada. Algunos han tenido la fortuna de conocer el arte escénico desde niños, ya sea por su colegio o porque en su comunidad hubo un taller. Lumia<sup>1</sup> (comunicación personal, 2022) narra su experiencia:

El primer grupo del que escuché hablar fue Esquina Latina, en una casita comunal un poco retirada de mi casa, a la cual nos toca caminar como 20

.....  
1 Pseudónimo de María Luisa Rodríguez Bermúdez. Egresada de la Escuela de Teatro, Estudiante de Danzas y monitora del semillero SIENTE.

minutos. Ahí estaban dos jóvenes, mucho más jóvenes que yo, llenos de energía y de sueños. En el grupo solo estábamos cinco personas y hablaban del montaje de la Reina Luna en la selva, era una historia un poco corta, pero me la imaginé mucho más larga. Nosotros cinco estuvimos ensayando mucho, trabajamos el cuerpo y la manera de quitar los miedos. Me sentía extraña en ese lugar, como que no encajaba.

Luego más adelante, Lumia cuenta cómo fue esa primera experiencia en las clases de teatro, pues sentía mucha inseguridad con su cuerpo:

El primer día de clase ahí estaba yo con mis inseguridades, una mujer gorda grande queriendo brillar en teatro, brillar en medio de las que yo llamaba mis desgracias. ¡Caminen por el espacio, corran, salten! Entonces vi a mis compañeros, tan livianos, tan jóvenes tan expresivos, tan bellos, tan artistas y yo sin entender un poco del arte, sin entenderme a mí

---

Figura 14. Obra: *Mimos en la vía*, del Teatro Esquina Latina (2000).

Nota: En la fotografía Karol Cardona y Diana Morales. Archivo del T.E.L.





Figura 15  
Oswaldo  
Londoño,  
presentación  
en medio  
del estallido  
social del  
año 2021 con  
egresados de  
la Escuela  
de Teatro del  
IPC.

misma, llegué a mí casa con rabia, con frustración. Esas primeras clases fueron para entender mis emociones, la rabia, la felicidad, la esperanza, el erotismo.

El teatro nos confronta y así mismo nos va revelando nuestras verdades, algunas que con el tiempo se van diluyendo a beneficio del crecimiento personal y profesional, otras que se aseguran en nuestros espíritus para forjar nuestro yo. Así de místico y misterioso puede ser el camino del actor, el cual aparece cuando más se necesita. Oswaldo (comunicación personal, 2022)<sup>2</sup> lo describe:

Después de varios meses sin saber qué hacer con mi vida, decidí caminar junto al arte, me dije ¿Qué sería lo peor que puede pasar? Debía intentarlo, así que antes de entrar al IPC tomé un taller de un egresado de la institución. Su taller me llenó de confianza para poder presentar las pruebas, empecé a explorar algo nuevo, cada vez que pasaban los días algo me movía con más fuerza; este fue un taller cortico, pero que me sería fundamental para iniciar. De ese taller salió una de las experiencias más recordadas y significativas que he tenido en teatro y fue la creación de una historia, una historia que a la fecha me acompaña, pero no he logrado sacarla al papel, una historia que siento que me persigue y que debo lograr sacar a flote.

2 Oswaldo Londoño. Egresado de la escuela de teatro. Miembro del Semillero SIENIE.

La vida misma se va convirtiendo en motivo de inspiración, en el combustible para continuar caminando por las sendas del teatro. Muchos artistas ven en sus memorias y en sus experiencias un ejemplo para escenificar o para escribir. Finalmente, crear desahoga, libera, expulsa lo que impide vivir con tranquilidad.

Ahora, ese impulso que arroja a alguna persona a decidir entrar al camino del teatro, en ocasiones puede darse de formas extrañas, como lo menciona María Alejandra<sup>3</sup> (comunicación personal, 2022):

A mis diez años solo había asistido a los circos baratos que visitaban mi pueblo, a insulsos shows de magia que se presentaban por magos alcohólicos en el aula máxima y a una representación socio dramática liderada por un equipo enviado desde la Alcaldía para concientizar a la población sobre el uso y abuso del alcohol y los peligros de las relaciones sexuales extramatrimoniales sin protección, actuadas por miembros ilustres de la comunidad. Tal vez, fue en esta última experiencia, al ver una de mis compañeras de escuela representando una prostituta que, al sentir celos de ella por tener todos los ojos del pueblo sobre sí, sentí la primera pulsión de querer actuar.

Para Miguel Delgado<sup>4</sup> (comunicación personal, 2022), la confrontación propia del teatro es también una pregunta constante sobre el ser artista, ser actor:

.....

3 María Alejandra Martínez Jaramillo. Egresada de la escuela de teatro. Miembro del semillero SIENTE

4 Miguel Delgado, egresado de la Escuela de teatro e integrante del Semillero SIENTE.

Figura 16. Taller sobre el ser pedagógico “Partiendo de sí”, dictado por Jorge Vanegas. Salida Pedagógica.



¿Qué es ser artista? ¿Qué es ser actor? Me pregunto una y otra vez a medida que mis conocimientos y mi experiencia en las tablas crecen, ¿cumpló con las condiciones para ser artista o actor?

Si bien es un aprendizaje constante y colectivo en gran parte, no pueden olvidarse las dinámicas individuales y los sentires propios de un sujeto que se enfrenta a las nuevas experiencias que trae el teatro, ni sus experiencias fuera de las tablas, en su vida.

Me recuerdo tomando clases, sobre el teatrino Enrique Buenaventura tirando texto, interpretando e inclusive presentando alguna muestra con público externo a la institución, pero, ¿qué sucedía realmente dentro de Miguel? Era feliz, dichoso, me sentía apropiado de mi ser al interpretar a otros seres, irónico. Siempre pensé que la actuación era para mí, desde muy pequeño decidí que era lo que quería hacer con mi vida sin importar las implicaciones. Al entrar al Instituto y acercarme a la posibilidad de realizar un teatro de forma algo más profesional que mis anteriores acercamientos al mismo me sentí eterno, infinito. La experiencia en las tablas es algo que no se puede describir, como el teatro mismo, pues tampoco tendría palabras para describir tal quehacer.

Para muchos, el teatro se vuelve una oportunidad para mirar su propia existencia y re significarla, así como en impulso para ser

---

Figura 17. Personaje en ejercicio audiovisual realizado por la estudiante en el marco del paro nacional del 2021.



agente de cambio en el camino de la transformación social, tal como lo expresa Maira Alejandra Montoya (comunicación personal, 2022):<sup>5</sup>

Un personaje es una oportunidad

Una oportunidad de ver el mundo desde otra perspectiva

Una oportunidad de hacer lo cotidiano de una forma diferente

Una oportunidad de interpretar

Una postura, un gesto

Una nueva forma de vestir

Una forma de hablar

Un nuevo ritmo

Una forma de abandonar el ego y ponerse en los zapatos de otro ser o literalmente ponerse otros zapatos

Un personaje es una oportunidad para quien mira con los ojos de la imaginación y la creatividad, o por lo menos tiene la intención.

Un personaje te dará tanto, cómo le des tú a él o ella.

Un personaje te mostrará cosas del mundo que ni siquiera les habías prestado atención, e incluso te mostrará que tú también eres un personaje.

El teatro me ha enseñado que sin conflicto la vida puede ser solo una narrativa. A veces somos un monólogo repetido por la cantidad de años que cuenta la piel, pero ¿qué pasa si decides reescribirte?

La problemáticas sociales representadas muchas veces en el teatro sirven de referentes para nuestros jóvenes y les permite verse reflejados en los sociodramas, así logran canalizar ese brío interno o como lo llamaban los antiguos griegos, el *hybris*, que moviliza los deseos de interpretar, de ser ese otro, de entrar en pieles ajenas y dar rienda a las “películas” que se hacen en la mente.

Respecto a la escritura de los microrrelatos, el segundo tema que se abordó está ligado a las experiencias enseñando teatro. ¿Cuál fue esa experiencia significativa enseñando teatro? Alejandra Rebellón (comunicación personal, 2022)<sup>6</sup> revela en su relatoría cómo abordó el taller de teatro de la biblioteca donde trabajaba:

Llegó el día de trabajar con los jóvenes de labor social o también conocidos como el grupo de apoyo de la biblioteca. En otras ocasiones me preguntaba mucho ¿cómo puedo enamorarlos de la biblioteca que no siempre sea a través de un libro? Esta vez fue más sencillo y la respuesta no tuve ni que pensarla porque desde que inicié en este camino artístico teatral supe que el arte es de todos y para todos. Así que lo primero que

5 Estudiante de la Escuela de Teatro e integrante del Semillero SIENSTE

6 Alejandra Rebellón. Estudiante de la Escuela de Teatro. Miembro del Semillero SIENSTE.



Figura 18.  
*Estudiantes  
de la clase  
de teatro de  
Alejandra  
Rebellón.*

Nota: Imagen  
archivo  
personal de  
Alejandra  
Rebellón.

hicimos fue un recorrido hasta el teatro de la comuna 16, un teatro que tiene programación con muchas brechas, con falta de difusión, pero con unas puertas muy grandes y un montón de sillas que anhelan ser visitadas por la comunidad.

Impartir una clase, así sea un taller corto u otro en el marco de la enseñanza formal del teatro, incurre en un ejercicio que demanda mucha responsabilidad e ingenio para no a estropear las ilusiones de niños, jóvenes o adultos que llegarán a recibir con gran atención y expectativa una vivencia teatral. Se debe saber llegar al estudiante y poder usar las herramientas conceptuales y estéticas de manera organizada y objetiva.

Improvisar es una técnica muy importante en el espacio creativo, pero en el formativo solo es un recurso inmediato que soluciona algún problema que haya surgido en la marcha. Por eso es destacable como Alejandra tiene la perspicacia de introducir a los chicos de su taller a la lectura a través del teatro. Ella continúa detallando parte de su metodología:

Iniciamos una ronda para compartir palabras que atravesaban sueños. Para esto comencé a contarles quién era Alejandra, mi experiencia trabajando en las diferentes comunas y comunidades de Cali. Mis ejercicios actuales, hobbies, obligaciones, etc. De esta manera los jóvenes poco a poco se sintieron cómodos y comenzaron a hablar de ellos y con ellos, pues a pesar de que eran compañeros la desconfianza habitaba en sus relaciones.

Expresaron estar a punto de culminar una etapa que aún no estaban preparados para terminar. Una etapa en la que no se sentían ni listos, ni seguros. La mayoría no sabían qué querían estudiar después del colegio, ni cómo se veían tan siquiera en un año o a menos plazo.

Es relevante aclarar que cada proceso formativo en el teatro comunitario siempre tendrá un desarrollo que va más allá de lo planificado. Son varios los factores que pueden cambiar las reglas del juego, esto hace que una misma estructura para un taller se desarrolle de formas distintas en cada comunidad en la cual se realice. Así lo describe el maestro Raúl<sup>7</sup> en su relato del proyecto *Escenarios Consentidos: obras de teatro con enfoque de género y LGBTI para poblaciones rurales de Palmira*,

Nos dispusimos a organizar todo para realizar primero el taller de educación sexual y luego, la obra *Venus*. Yo en particular tenía mucha alegría y

7 Raúl Mejía. Maestro investigador del semillero SIENTE.

---

Figura 19. Personaje Venus, Raúl Mejía.

Nota: Archivo Particular de Raúl Mejía.



motivación por tener la oportunidad de llegar con el proyecto a este lugar, puesto que estaba tan alejado del casco urbano y el acceso al arte de esa comunidad era prácticamente nulo. Tener la responsabilidad de llevar arte a esos niños y jóvenes, de antemano me hacían sentir que cumplía con un elevado propósito como artista y gestor cultural. Muy pocos artistas generan proyectos que beneficien a poblaciones lejanas en el campo, sobre todo, por lo peligroso que puede ser entrar a territorios señalados de ser *zona roja* de guerrilla o paramilitares. Personalmente, no me sentí cohibido por si aparecía alguna persona con uniforme camuflado y un rifle. Realmente durante toda la estadía en la escuela no vimos militares o algo parecido.

Educar en muchas ocasiones lleva consigo un peso político o ideológico que puede generar controversia. En este sentido, el comprender el contexto debe ser crucial en la planificación de un taller o de una simple clase que se vaya a ofrecer, puesto que en muchas de las comunidades que nos rodean puede haber rasgos de una cultura patriarcal, homofóbica, clasista, xenófoba, etc. Hay mucho por hacer desde la enseñanza de las artes para reparar y generar espacios de transformación social.

El tercer tema que surgió fue el de la experiencia en el Semillero SIENTE ¿Qué aportes te ha dado estar en el Semillero SIENTE? Al respecto, Marcela<sup>8</sup> cuenta en su relato acerca de la encrucijada en la cual se encontró después de la experiencia con el Semillero en el semestre pasado.

Me encontré en una encrucijada cuando terminé mis clases, hallar un espacio para investigar sobre el teatro me ayudó a refugiarme, a encontrar un lugar donde logramos ver la experiencia teatral con las experiencias personales y de esa forma construir un monólogo para expulsar ese ser.

Quedé con muchas inquietudes que se están aclarando en el Semillero actual, por ejemplo, ¿cómo enseñar arte popular en comunidades con contextos de violencia o que nunca han tenido estos acercamientos culturales?, ¿qué formas existen de hacer teatro en las distintas culturas?

Uno de los aspectos más importantes de un semillero de investigación es la posibilidad de poder trabajar con variedad de técnicas para buscar, procesar, sistematizar y transformar el conocimiento. Los estudiantes o egresados tienen la oportunidad de plasmar sus dudas para ser resueltas mediante estas técnicas, en un espacio tan fértil como lo es SIENTE.

.....  
8 Marcela Barbosa. Egresada de la Escuela de teatro y miembro del Semillero SIENTE.

Del mismo modo, Marcela (comunicación personal, 2022) describe su proceso con el Semillero destacando su importancia para la Escuela de Teatro del IPC:

Mi experiencia en el Semillero de investigación ha sido una ruta de colosal aprendizaje, ya que la pandemia, que coartó el oficio artístico presencial, más el estallido social, me hicieron entrar en un profundo letargo. Encontrar estos espacios de socialización, en medio del desorden ordenado y del planificado capricho, me ha hecho recordar de dónde vengo y para dónde quiero ir, allí donde me conduzca el arte.

Es un desafío la iniciativa de las cuatro Escuelas del Instituto por investigar sobre el arte popular y sus pedagogías, pero mi espíritu buscador e incansable se alegra y se motiva por escudriñar y compartir con gente como ustedes que sueña con la danza, la pintura, la música y el teatro. Este último es un oficio de locos que dialoga con la vida, como forma de existir para transmitir y eso no es nada fácil.

Dedicarse al teatro, a su enseñanza y a su investigación, es una decisión que conlleva disciplina y coraje para desafiar estos tiempos actuales. El mundo cambia rápidamente y el arte con él. Por ello, urge continuar indagando en el teatro popular y comunitario dando herramientas para que los estudiantes y egresados puedan propiciar transformaciones social en las comunidades, como María Alejandra nos enseña en sus propias palabras:

En últimas, el momento justo en que supe que el teatro me habitaría para siempre (más allá de los miedos a dedicarme completamente a una “profesión tan peligrosa”, de que sea mi actividad amante y no esposa, más allá de que aún hoy dude de mis aptitudes natas para actuar) fue el día que me divertí por primera vez en el escenario, sentí que eso que estaba pasando allí era una conexión con lo divino, si es que lo divino existe. Ese día, ese personaje y ese texto siempre estarán en mi corazón. Gracias totales al teatro hoy y siempre.

A stylized illustration of green leaves and a flower, rendered in a dark green color against a solid blue background. The leaves are elongated and pointed, with fine lines indicating their texture. A single flower is visible in the lower right corner, also rendered in the same dark green color. The overall style is graphic and modern.

# CUARTA PARTE

---

## Conclusión preliminar

**E**l IPC tiene una fortaleza grande en formar artistas con énfasis en la cultura popular. Tras el paso de sus 70 años ha dado frutos destacados no solo de artistas que tienen una visibilidad en la ciudad o la región, sino también de muchos egresados que han forjado procesos en las comunidades donde viven. No obstante, el pensum académico de las Escuelas carece de un elemento fundamental que podría ayudar tanto a los artistas como a los estudiantes, pedagogía artística con énfasis en comunidad.

Por tal motivo, el Semillero SIENTE considera una apuesta acertada indagar sobre la pedagogía artística comunitaria y proponer, en forma de *Deriva pedagógica*, unas pautas que permitan trazar un norte con el fin de abrir más estrategias desde lo formativo y la proyección social del IPC para fortalecer la educación de nuestros estudiantes y egresados.

Es de resaltar, justamente, que gracias a las experiencias de los egresados y los estudiantes surge la necesidad de transitar por este tema que se alinea con los deseos que tiene el IPC de convertirse en una institución universitaria. En esta parte será de mucha ayuda todo lo que los semilleros de investigación puedan hacer, puesto que serán los rieles para llevar la gran meta a su realización.

Creemos que la construcción de la deriva pedagógica será un gran aporte al teatro popular y comunitario y que, si bien no será un recetario ni un libro de fórmulas mágicas, podrá ser un mapa que nos guíe en el noble propósito de hacer que muchas personas vivan el teatro.

The background of the page is a dark green color. It features a stylized illustration of various green leaves and a flower. The leaves are depicted with fine, parallel lines to represent veins, and they are arranged in a layered, overlapping fashion. A single flower with a textured, circular center is visible in the lower right corner. The overall style is graphic and artistic.

# Referencias

---

- Lorca, F. (1931). *Charla sobre teatro*. [Cultura andalucía] [http://www.culturandalucia.com/FEDERICO\\_GARCIA\\_LORCA/Federico\\_Garcia\\_Lorca\\_CONFERENCIAS.htm](http://www.culturandalucia.com/FEDERICO_GARCIA_LORCA/Federico_Garcia_Lorca_CONFERENCIAS.htm)
- Bajtín, M. (1987). *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Alianza Editorial.
- Cadena, S. (2021). *Los micro relatos: estrategia para el mejoramiento de competencias comunicativas en estudiantes de tercero, cuarto y quinto grado*. [Tesis de maestría, Corporación Universitaria Minuto de Dios] <https://repository.uniminuto.edu/xmlui/handle/10656/13220>
- Calderón, J y López, D. (S.F). *Orlando Fals Borda y la investigación acción participativa: aportes en el proceso de formación para la transformación*. En: *I encuentro hacia una pedagogía emancipatoria en nuestra América*. N° 1. <https://www.javeriana.edu.co/blogs/boviedo/files/pedagogc3adas-eman-lc3b3pez-cardona-y-calderc3b3n.pdf>
- Cuadra, A. (2019). ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular en la era digital? *Revista Stultifera*, 1(2). <https://doi.org/10.4206/rev.stultifera.2018.v1n2-06>
- Falzari, G. (2011). La comunicación teatral comunitaria: “La obra como estrategia. [Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini]” <https://www.centrocultural.coop/revista/11/la-comunicacion-teatral-comunitaria-la-obra-como-estrategia>
- Fernández, C. (2013). *Antecedentes e historia del teatro comunitario argentino contemporáneo. Los inicios de un movimiento*. [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812013000200008](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812013000200008)
- Gutiérrez, L. (2014). La investigación narrativa en el practicum de magisterio a través de micro-relatos docentes: relato de Montse. En: *Tendencias pedagógicas* N° 24 pp. 23 – 40. <https://>

- repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/663089/TP\_24\_4.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Hall, S. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas de los estudios culturales*. Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.
- Huizinga, J. (1983). *Homo Ludens*. Alianza Editorial / Emecé Editores.
- López, A. (1977). *Estética de la Creatividad*. Madrid. Cátedra.
- Paz, N. (2021). Deriva urbana como pedagogía en aulas de arte. IJABER. International Journal of Arts-Based Educational Research. Comunidad Europea.
- Ramón, R., y Alonso, A. (2019). *La deriva paralela pedagógica. Un hilo educativo invisible entre Porto y París a través de narrativas personales: The pedagogical parallel drift. An invisible educational thread between Porto and Paris through personal narratives*. *Revista Portuguesa De Educação*, 32(2), 74–90. <https://doi.org/10.21814/rpe.17200>
- Sánchez Salinas, R. (2014, 3 al 5 de diciembre). Teatro comunitario y transformación social: la práctica artística en el proceso de construcción de una hegemonía alternativa. *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP*. En: Memoria Académica. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.4219/ev.4219.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4219/ev.4219.pdf)
- SIENTE. (2021). Animación teatral comunitaria para seguir en juntanza. Aproximaciones a las prácticas de enseñanza, creación y gestión en el teatro popular. *Sembrando en Artes Populares. Edición 1-volumen 4*. [https://www.institutopopulardecultura.edu.co/recursos/documentos/investigaciones/Sembrando\\_en\\_Artes\\_Populares\\_Teatro.pdf](https://www.institutopopulardecultura.edu.co/recursos/documentos/investigaciones/Sembrando_en_Artes_Populares_Teatro.pdf)
- Sierra, Z. (2010). Juego dramático. *Revista Educación Y Pedagogía*, 6(12-13), 91–111. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/revistaeyp/article/view/6213>
- Talento, R. (S.F.). *Nada nace de la nada*. Rumbo sur. <https://www.rumbosur.org/gentedeteatro/ricardo-talento/>
- Heram, Y. (2005). Teatro comunitario, teatro transformador. Centro Cultural de la cooperación. Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. [https://www.academia.edu/12047269/Teatro\\_comunitario\\_teatro\\_transformador](https://www.academia.edu/12047269/Teatro_comunitario_teatro_transformador)



