

Emelec: El Teatro del Oprimido como herramienta de reconstrucción colectiva
Narrativas sobre el estallido social del 2021 en el colectivo Zona Revolucion

Luisa Fernanda López Hurtado



Creación de material pedagógico y/o didáctico

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Educación

Licenciatura en Educación Comunitaria Con Énfasis en Derechos Humanos

Bogotá

2025

**Emelec: El Teatro del Oprimido como herramienta de reconstrucción colectiva
Narrativas sobre el estallido social del 2021 en el colectivo Zona Revolucion**

Presentado por:

Luisa Fernanda López Hurtado

Directora:

Leidy Diana González Rincón



**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL**

Educadora de educadores

**Creación de Material Pedagógico y/o Didáctico para optar por el título de Licenciada en
Educación Comunitaria con Énfasis en Derechos Humanos**

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Educación

Licenciatura en Educación Comunitaria Con Énfasis en Derechos Humanos

Bogotá

2025

Dedicatoria

Dedico este proyecto con toda mi gratitud y amor a mi familia; por ser mi inspiración, mi refugio y por los esfuerzos hechos para que pudiera culminar este proceso tan importante en mi vida. A mi hermano menor, quien ya no me acompaña de cuerpo presente, pero a quien siento en mi alma y corazón como apoyo y base fundamental para lograr todos mis propósitos. A todas las personas que hacen parte tanto del colectivo general de Zona revolución como a las que hicieron y hacen parte del grupo de Teatro ZR; quiero dejar en claro que sin su apoyo y contribución a este sueño no hubiese sido posible desarrollar este proceso. También, quisiera dedicar este trabajo y esfuerzo a mi compañero de vida, gracias por tu paciencia y palabras de apoyo que siempre me alentaron a continuar y no rendirme. Además, a mis tías y primas que siempre han creído en mí y en mis capacidades. Asimismo, a todas mis amigas que son mi círculo de apoyo. Solo tengo palabras de gratitud y amor por tanto cariño brindado. A todas y todos ustedes dedico este esfuerzo realizado, estas noches de insomnio y estrés que, aunque difíciles, me permiten estar hoy aquí, cumpliendo uno de mis más grandes sueños: obtener mi título como Educadora.

Agradecimientos

Quisiera, en primer lugar, agradecer a mi familia por la paciencia y el apoyo brindado a lo largo de este proceso: a mi mamá, Elizabeth Hurtado Romero, y a mi papá, Luis Angelino Cárdenas Moreno, quienes siempre han estado presentes para mí de manera incondicional; y también, a mi hija, Gabriela Estepa López, por sus palabras de aliento que me acompañaron durante todo este recorrido.

En segundo lugar, quiero expresar mi gratitud a todas las personas del colectivo Zona Revoluc10n, quienes desde el inicio mostraron su disposición para colaborar con este proyecto, y de manera especial a las y los integrantes del grupo Teatro ZR, por su participación constante y por aportar sus ideas al desarrollo creativo de la obra.

Así mismo, agradezco a la Licenciatura en Educación Comunitaria con Énfasis en Derechos Humanos, a mis profesores y compañeros que hicieron parte vital de este proceso con sus enseñanzas y saberes.

Por último, pero no menos importante, extiendo mis más sinceros agradecimientos a mi tutora Leidy Diana González, por su acompañamiento, paciencia y dedicación durante la construcción de este documento.

A todas y todos, gracias por hacer parte de este proceso que llena mi alma de felicidad y satisfacción.

Resumen

Este proyecto de investigación-creación se desarrolló en Bogotá, puntualmente en la localidad de Engativá. Tuvo como propósito reconstruir narrativas sobre los hechos violentos ocurridos en el marco del estallido social del año 2021, a partir de la creación colectiva de una obra teatral basada en la metodología del *Teatro del Oprimido* propuesta por Augusto Boal. Asimismo, dicho estallido social -entendido como una expresión de inconformidad colectiva frente a las políticas neoliberales, la desigualdad estructural y la represión estatal- se convirtió en un punto de partida clave para reflexionar sobre las violencias visibles e invisibles que atraviesan a las comunidades urbanas; especialmente, a los jóvenes de sectores populares.

De igual manera, la investigación se llevó a cabo con el colectivo Zona Revoluc10n, un grupo artístico y comunitario que emergió durante las movilizaciones sociales del 2021 en Engativá. A su vez, el proceso creativo se desarrolló en tres momentos: la exploración corporal y contextual, orientada al reconocimiento de las experiencias vividas durante las movilizaciones; la creación dramaturgica colectiva, en la cual se diseñó un texto escénico que recogió los relatos y reflexiones de los participantes; y la puesta en escena, que permitió visibilizar las voces y corporalidades silenciadas a través de una obra teatral comunitaria.

Desde la perspectiva de la investigación-creación, este proyecto reconoce al acto artístico como un proceso de conocimiento. Esto, teniendo en cuenta que la práctica teatral se constituye como una herramienta política, pedagógica y estética para la reconstrucción de memoria y la transformación social. De forma tal que los resultados evidencian que el Teatro del Oprimido posibilita la emergencia de narrativas colectivas, el fortalecimiento del sentido crítico y la resignificación de la experiencia del estallido social desde los cuerpos y las voces de quienes lo vivieron.

Palabras clave: Teatro del Oprimido, investigación-creación, estallido social, memoria, creación colectiva, Engativá, transformación social.

Abstract

This research—creation project was developed in the Engativá neighborhood of Bogotá, with the aim of reconstructing narratives about the violent events that occurred during the social unrest of 2021, based on the collective creation of a play using the Theater of the Oppressed methodology proposed by Augusto Boal. The social unrest, understood as an expression of collective discontent with neoliberal policies, structural inequality, and state repression, became a starting point for reflecting on the visible and invisible violence that affects urban communities, especially young people from working—class neighborhoods.

The research was carried out with the Zona Revoluc10n collective, an artistic and community group that emerged during the 2021 social protests in Engativá. The creative process unfolded in three phases: physical and contextual exploration, aimed at recognizing the experiences lived during the protests; collective dramaturgical creation, where a script was designed that gathered the stories and reflections of the participants; and staging, which allowed the silenced voices and bodies to be made visible through a community theater play.

From the perspective of research—creation, this project recognizes the artistic act as a process of knowledge, where theatrical practice becomes a political, pedagogical, and aesthetic tool for the reconstruction of memory and social transformation. The results show that the Theater of the Oppressed enables the emergence of collective narratives, the strengthening of critical thinking, and the reinterpretation of the experience of social unrest through the bodies and voices of those who lived it.

Keywords: Theater of the Oppressed, research—creation, social unrest, memory, collective creation, Engativá, social transformation.

Tabla de contenido

<i>Introducción</i>	10
<i>Estado del arte: el teatro, el arte y la lucha social</i>	13
<i>Planteamiento del problema</i>	18
<i>Objetivo General</i>	20
<i>Objetivos específicos</i>	20
<i>Justificación</i>	20
<i>Mi lugar de enunciación</i>	21
<i>Contextualización: Engativá en el marco del estallido social</i>	28
<i>Capítulo I. Contexto y antecedentes del estallido social en Colombia</i>	36
El conflicto armado y la violencia estructural en Colombia.....	36
El estallido social de 2021: causas, desarrollo y consecuencias.....	42
Engativá como escenario de resistencia y represión	45
El surgimiento del colectivo ZR: arte, comunidad y resistencia.....	47
<i>Capítulo II. Fundamentos teóricos y conceptuales</i>	50
El Teatro del Oprimido: orígenes, principios y metodologías.....	51
Metodología del Teatro del Oprimido	54
El Teatro-Foro como herramienta pedagógica y creativa	55
Práctica sistemática de asesinato a jóvenes de sectores populares durante el gobierno de Álvaro Uribe.	56
Violencias Basadas en Género	59
Desinformación en medios de comunicación.....	62
Brutalidad policial	64
Cuerpo, territorio y creación: el arte como práctica política.....	68
Investigación-creación: fundamentos epistemológicos y metodológicos	69
<i>Capítulo III. Enfoque metodológico: la investigación-creación</i>	71
Formas del hacer.....	71
Naturaleza de la investigación-creación	72
Fases metodológicas del teatro-foro	74
Etapa 1. Conocer el cuerpo	74
Etapa 2. Tornar el cuerpo expresivo.....	75
Etapa 3. El teatro como lenguaje.....	75
Etapa 4. El teatro como discurso.....	76
Instrumentos para la recolección de datos	77

Bitácora de observación	77
Grupos focales y diálogos de saberes.....	78
Encuesta	79
Consideraciones éticas y comunitarias	79
<i>Capítulo IV. El proceso de creación colectiva, el devenir creativo y la puesta en escena.....</i>	<i>80</i>
El taller como espacio de encuentro y reflexión.....	80
Exploración corporal y sensibilización escénica	84
Diálogo de saberes, un encuentro con el sentir-hacer-vivir	86
Creación dramática y montaje: del relato individual a la narrativa colectiva.....	88
Puesta en escena: el cuerpo como archivo y acto de memoria	90
Reflexiones del proceso: aprendizajes, tensiones y transformaciones	92
<i>Capítulo V. La obra teatral, resultados y posibles conclusiones del trabajo creativo</i>	<i>96</i>
Estructura y escenas principales	97
Escena 1. Relato de la violencia.....	98
Escena 2. Ruptura familiar y manipulación mediática.....	98
Escena 3. El testimonio de Emelec	98
Escena 4. Desobediencia juvenil, soluciones peligrosas.....	99
Escena 5. Decisiones peligrosas: el enfrentamiento	99
Espacios escénicos y territoriales	100
Símbolos, metáforas y estética de la resistencia.....	101
Recepción y resonancia comunitaria de la obra	103
Reconstrucciones y pensamientos finales (el proceso).....	105
<i>Referencias bibliográficas</i>	<i>111</i>
<i>Anexos.....</i>	<i>119</i>
Encuesta presentada a integrantes ZR	119
Bitácora	1
Validación de experto	1
Guion de la obra	1
Transcripción audios reflexivos.....	1
Registro fotográfico y audiovisual del proceso	1

Tabla de ilustraciones

Ilustración 1 foto estallido social 2021	31
Ilustración 2 foto estallido social 2021	33
Ilustración 3 foto estallido social 2021	34
Ilustración 4 estallido social 2021	43
Ilustración 5 estallido social 2021	45
Ilustración 6 estallido social 2021	46
Ilustración 7 estallido social 2021	48
Ilustración 8 tribunal popular Engativá 2022	49
Ilustración 9 flyer convocatoria a talleres	81
Ilustración 10 taller de proyección vocal 2023	82
Ilustración 11 Análisis de contexto 2023	83
Ilustración 12 taller de cuerpo y voz	84
Ilustración 13 espacio de diálogo y reflexión	86
Ilustración 14 desarrollo de dramaturgia.....	88
Ilustración 15 ensayo con público.....	89
Ilustración 16 ensayo con público.....	90
Ilustración 17 flyer presentación ensayo con público	91

Tabla de gráficos

Gráfica 1 Edad de participantes	93
Gráfica 2 Género de los participantes.....	93
Gráfica 3 Descripción de la experiencia de creación colectiva	94
Gráfica 4 Aspectos significativos del proceso	94

Introducción

El presente trabajo de investigación-creación surge como una apuesta por comprender el papel del arte y, en particular, del teatro en los procesos de transformación social y reconstrucción de memoria colectiva en Colombia. Es así como a partir de la experiencia vivida durante el estallido social del 2021, uno de los momentos de mayor movilización y expresión política en la historia reciente del país, se buscó explorar por medio de este proyecto cómo las prácticas escénicas pueden convertirse en herramientas de reflexión, denuncia y resistencia frente a las múltiples violencias que atraviesan a la sociedad colombiana.

Para dar lugar a este proceso, es necesario mencionar que el presente proyecto de grado se desarrolló en la etapa final de mi formación académica en la Licenciatura de Educación Comunitaria con Énfasis en Derechos Humanos de la Universidad Pedagógica Nacional. De forma tal que opté por hacer parte de la Línea de Arte, Comunicación y Cultura dada mi convicción de creer en el arte como medio poderoso para transformar la realidad social. Es así como, más allá de la dimensión estética del arte, este trabajo de grado cuenta con un potencial político y pedagógico el cual permite cuestionar las estructuras de opresión, con el fin de generar espacios de reflexión crítica. Como señala Boal (2002) el arte “no solo sirve para mostrar cómo es el mundo, sino también para mostrar por qué es así y cómo puede transformarse” (p. 115).

De allí surge la pregunta por el teatro y, en particular, por las metodologías pedagógicas y artísticas que lo sustentan. En este sentido, el Teatro del Oprimido se configura como herramientas de concientización y empoderamiento, que invitan a las y los participantes a reconocerse como sujetos activos en la transformación de su entorno. Es así como esta metodología, creada por el brasileño Augusto Boal, propone un espacio de diálogo donde las personas pueden expresarse desde sus experiencias, cuestionar las estructuras de poder y ensayar colectivamente las diversas formas del cambio social.

Por su parte, a través de técnicas como el Teatro-Foro, empleada en el desarrollo de este proyecto, se promueve la reflexión colectiva al igual que la búsqueda de soluciones desde la acción y la creatividad. En este contexto, es así como el Teatro del Oprimido permite a los participantes narrar sus vivencias y perspectivas, construyendo alternativas de transformación desde lo escénico. Por su parte, el Teatro del Oprimido constituye su eje conceptual, además de ser la metodología central de este proceso. Por tanto, su enfoque participativo y emancipador posibilita que las comunidades asuman un rol activo en la creación artística, transformando sus experiencias de

opresión en narrativas escénicas. Es así como en esta perspectiva, la presente investigación se inscribe en la tradición del teatro comunitario y político latinoamericano, que reconoce al cuerpo, la voz y la acción como lenguajes de conocimiento y medios para visibilizar historias silenciadas.

Al mismo tiempo, la experiencia se desarrolló con el colectivo Zona Revoluc10n (desde ahora ZR), conformado por jóvenes y adultos de la localidad de Engativá que participaron activamente en las movilizaciones del 2021. De la misma manera y a través de espacios de creación colectiva, diálogo y experimentación teatral, se dio lugar a la construcción de una obra escénica que recogió las memorias, las emociones y las reflexiones surgidas durante el periodo de protesta social ya mencionado, así como las narrativas sobre el conflicto interno, la desinformación mediática, la violencia policial y la estructura patriarcal. Es importante resaltar que por medio del teatro los participantes representan sus realidades, exploran alternativas de cambio y generan un espacio de diálogo acompañado de acción colectiva.

En cuanto a la metodología, la presente investigación se enmarca en el enfoque de investigación-creación, entendida como un proceso en el cual la práctica artística es una forma legítima para generar conocimiento. Desde esta perspectiva, la creación artística se asume como un espacio donde emergen comprensiones, emociones y saberes que trascienden los límites del discurso académico tradicional, dando lugar a formas de conocimiento sensibles, corporales y colectivas. Por todo esto, la investigación-creación permite articular el pensamiento y la acción, la reflexión y la práctica, el cuerpo y la palabra.

Así, el objetivo general de este proyecto busca reconstruir narrativas sobre los hechos violentos ocurridos durante el estallido social del año 2021 en Colombia, a partir del trabajo desarrollado con el colectivo de teatro ZR, mediante la creación colectiva de una obra teatral inspirada en la metodología del Teatro del Oprimido. De la misma manera, este proceso se llevó a cabo en la localidad de Engativá, con la participación de jóvenes y adultos, del taller de teatro, habitantes de barrios tales como: Bachué, Bonanza, Bolivia, Cortijo, Garces Navas, Villa Luz, entre otros, quienes, a través de la experimentación escénica, reflexionaron sobre diversas problemáticas sociales que afectaron sus vidas y territorios.

Es importante señalar que durante el desarrollo tanto de la dramaturgia como del montaje no se tuvo como propósito la creación de un producto artístico finalizado; por el contrario, se buscó la generación de un espacio de reflexión y análisis crítico de la realidad social, donde el proceso creativo se convirtió en un acto político, pedagógico y transformador. En este contexto, el teatro

funcionó como un lugar de encuentro, diálogo y resistencia, donde las memorias del estallido social se narraron a la vez que se reinterpretaron desde los cuerpos y las experiencias de sus protagonistas.

En cuanto a la materialización de este proyecto, se contó con la participación activa del grupo de teatro del colectivo ZR, cuyos integrantes habían establecido previamente el propósito de visibilizar las reflexiones surgidas frente a las violencias e injusticias vividas durante el estallido social. Entre ellas, se destacan la violación al derecho a la protesta, el abuso por parte de la fuerza pública, el perfilamiento de población participante en las movilizaciones, la detención arbitraria e ilegal de jóvenes, así la desinformación impartida por algunos medios de comunicación. Estas experiencias, trabajadas con anterioridad por el colectivo en diversos espacios, sirvieron como punto de partida para el proceso creativo de la presente investigación, alimentando la dramaturgia, la construcción escénica y la reflexión política, las cuales a su vez dieron forma a la obra. De esta manera, el teatro se consolidó como una herramienta de empoderamiento y expresión colectiva, que permitió a los participantes elaborar simbólicamente sus vivencias y transformarlas en acción escénica.

Es así como el documento se organiza en seis capítulos, los cuales visibilizan el recorrido teórico, metodológico y creativo del proyecto. El Capítulo I, titulado *Contextualización territorial y social: Engativá en el marco del estallido social*, aborda los antecedentes del conflicto armado y la violencia estructural en Colombia, situando al estallido social del 2021 como expresión de múltiples inconformidades históricas. Además, se analiza a la localidad de Engativá como escenario de resistencia y represión; también, se presenta el surgimiento del colectivo ZR como un espacio comunitario donde el arte y la cultura se constituyen como formas de resistencia política y social. Por su parte, el Capítulo II, *Fundamentos teóricos y conceptuales*, desarrolla los principios del Teatro del Oprimido así como su relación con la memoria y la transformación social en América Latina. Igualmente se exploran los vínculos entre cuerpo, territorio y creación desde planos tanto políticos como pedagógicos del arte, en concordancia con los fundamentos epistemológicos y metodológicos de la investigación-creación. El Capítulo III, *Enfoque metodológico: la investigación-creación*, profundiza en la naturaleza de esta perspectiva, así como las fases del proceso creativo e investigativo desarrolladas durante el proyecto *Exploración corporal contextual, creación dramaturgica colectiva y puesta en escena*. El Capítulo IV, *El proceso de creación colectiva*, presenta el desarrollo del taller teatral como un espacio de encuentro, reflexión y experimentación artística; en este, se detallan las actividades de preparación

corporal, los juegos teatrales del oprimido, los momentos de análisis contextual y el diálogo de saberes, además del tránsito desde el relato individual hasta la narrativa colectiva en la construcción de la dramaturgia. El Capítulo V, *La obra teatral: reconstrucción de narrativas del estallido social*, describe la obra resultante del proceso creativo, escenas principales, personajes, símbolos y metáforas, así como los espacios escénicos y territoriales que emergieron durante la puesta en escena. También, se analiza la estética de la resistencia que caracteriza a la obra y su recepción comunitaria, entendida como un acto de memoria viva y diálogo social. Finalmente, el Capítulo VI, *Análisis y reflexiones finales*, reúne las conclusiones y los aprendizajes que resultaron del proceso, destacando el papel del teatro como herramienta de transformación social y medio para la reconstrucción de memorias colectivas.

En conjunto, este trabajo busca aportar a la comprensión del arte como una práctica política, pedagógica y emancipadora, la cual encuentra en el teatro -particularmente en el Teatro del Oprimido- un espacio de resistencia, diálogo y esperanza. Al reconocer el poder del cuerpo, la acción y la colectividad como lenguajes para narrar el dolor, la memoria y la posibilidad de cambio, esta investigación propone visibilizar cómo la creación escénica puede convertirse en un acto de afirmación a la vez que aporta a la construcción de sentido compartido. De este modo, el presente proyecto se concibe como una experiencia viva de creación, reflexión y pensamiento crítico, que a su vez invita a imaginar otros modos de habitar, resistir y transformar el mundo desde el arte.

Estado del arte: el teatro, el arte y la lucha social

Para el desarrollo de este proceso investigativo fue necesario realizar una revisión amplia y reflexiva de los estudios, experiencias, así como producciones académicas y artísticas relacionadas con el estallido social del 2021 en Colombia, puntualmente con el Teatro del Oprimido como herramienta de transformación social. En este sentido, este panorama se realiza en dos sentidos: el estallido social y su dimensión artística y el teatro del oprimido. Dicha indagación permitió situar a la presente investigación en un marco teórico y contextual que articula el arte, la pedagogía y la acción política; todo esto, comprendiendo al teatro como una práctica estética y un medio de reconstrucción colectiva.

Es importante enfatizar en que el estallido social del 2021 en Colombia representó un acontecimiento histórico que despertó múltiples reflexiones en múltiples campos incluidos el académico y artístico. Como lo menciona el historiador Diaz Guevara (2021) “Cuando afirmamos

que el Paro Nacional de abril de 2021 es un acontecimiento lo afirmamos porque desde este proceso se ha hecho posible una crítica al sentido común neoliberal, pasando por la toma de medidas como la renta básica, como por la reapropiación del pasado.”

Desde diversas disciplinas, las ciencias sociales, la educación, la comunicación y las artes escénicas, se han producido análisis que buscan comprender las causas, expresiones y consecuencias de este fenómeno, explorando tanto sus raíces estructurales como su impacto social y educativo en distintos contextos (Guizzo & Alldred, 2024). De forma tal que estas investigaciones han resaltado la potencia del cuerpo, la calle y la acción colectiva como lenguajes políticos, integrando el papel del arte en la configuración de nuevas formas de participación, así como en la elaboración simbólica del dolor y la memoria. Un ejemplo de lo anterior se representa en *Grafiti y arte mural: agentes de la protesta social en Colombia* (Ariza y Caballero, 2022); en este documento, se presenta la manera en que la protesta social se agencia a partir de la difusión realizada por la organización Bogotá Grafiti Tour (BGT) durante el Paro Nacional de 2021 en Colombia.

El estudio de enfoque cualitativo corresponde a un estudio de caso único que empleó un protocolo de entrevistas semiestructuradas y seguimiento de publicaciones en redes sociales como estrategia de recolección de datos. Su propósito fue analizar el impacto del arte durante el estallido social, identificando las posturas, denuncias y mensajes presentes en estas prácticas visuales. A su vez, el marco teórico que orientó la investigación incluyó categorías como educomunicación y difusión multimedia, un diálogo entre tecnología y sociedad; prácticas educomunicativas y arte urbano; muralismo y grafiti como voz de las ciudades; además de movilización social y protesta: la materialización de la voz del pueblo. Al comparar estas categorías con el presente proyecto de grado, coinciden en el interés por comprender el estallido social de 2021 y reconocer cómo las prácticas artísticas inciden en contextos de protesta, lo cual las convierte en formas de agencia política y comunicativa que denuncian, informan y contrarrestan los discursos de los medios tradicionales de comunicación.

Entre los principales resultados del trabajo de Ariza y Caballero se destaca el poder del agenciamiento del arte y su potenciación a través de las redes sociales, entendidas como una acción conectiva y contrahegemónica. Asimismo, resalta el valor de la acción colectiva a partir de prácticas autoafirmativas que generan esperanza, nuevas territorialidades y resistencias simbólicas frente a la represión estatal.

Por otro lado, se realizó la revisión del documento *Imaginario de Paz en la Infancia* realizado por Cañón (2019). Esta investigación presenta una propuesta desde el teatro-foro realizado con 12 niños de contextos urbanos, entre los 6 y 11 años con el objetivo de evidenciar sus imaginarios sobre la violencia y el proceso de paz que ha vivido Colombia. Para el desarrollo metodológico, presenta un enfoque cualitativo que permitió hacer énfasis en la dispersión o expansión de los datos; esto, mediante la descripción del cambio de realidad a través de la observación y la recolección de información. Todo esto con la finalidad de proveer un mayor entendimiento de los significados y las experiencias de los participantes.

En cuanto a la construcción del marco teórico analizado en este proyecto, se evidencian las siguientes categorías: dinámicas que atañen al concepto de paz, perspectivas del conflicto armado en el contexto urbano, construcción de imaginarios sociales en la infancia, cimentación de una cultura de paz y teatro foro como herramienta de investigación. La relación de estas categorías con las desarrolladas en el presente proyecto de grado, se vinculan en el conflicto armado desde una perspectiva urbana y la del teatro foro como herramienta de investigación.

Con respecto a los resultados obtenidos con el desarrollo del proyecto investigativo dan cuenta de cómo los imaginarios de los niños y las niñas que participaron en este proceso, están permeados por sus contextos y patrones de crianza; sin embargo, los mismos contribuyen a la construcción de paz desde el deseo de cambio. Todo esto se logró gracias a la metodología del Teatro del Oprimido y la técnica específica del teatro-foro, la cual nos permite generar reflexiones de nuestra realidad para poder transformarla. En este último punto es donde se encuentra la mayor relación entre el trabajo investigativo realizado por Cañón y el realizado en este proyecto de investigación-creación.

En esta misma línea, Palacio (2020) en su proyecto *El Teatro del Oprimido como herramienta de transformación de estereotipos sociales presentes en una institución educativa privada del Valle de Aburrá* describió la relación entre el Teatro del Oprimido como una herramienta de transformación de los imaginarios, estereotipos sociales y mitos inmersos en el contexto diario de los estudiantes de una institución privada llamada Colombo Canadiense, ubicado en el Valle de Aburrá. En consecuencia, el marco teórico se compone de las categorías de representaciones sociales, prejuicios y estereotipos sociales, desigualdad y exclusión social, la escuela como institución educativa, educación basada en experiencias, el Teatro del Oprimido, pedagogía del Oprimido de Paulo Freire (2005). Si bien, en este trabajo se menciona una sola

categoría específica relacionada -el Teatro del Oprimido- es importante mencionar otras relaciones comunes como la de representaciones sociales, la desigualdad y las pedagogías de Freire implícitas en la metodología del Teatro del Oprimido desarrollados en ambos trabajos.

Así mismo, Oviedo (2023) presenta su trabajo *Teatro-foro: una propuesta didáctica de la filosofía orientada a la resolución de conflictos* poniendo en evidencia el valor transformador y simbólico de las herramientas propuestas en el Teatro del Oprimido. Para esto, Oviedo trabaja con estudiantes de secundaria del colegio Colombo Canadiense en el municipio de Dosquebradas implementando la metodología del Teatro del Oprimido, específicamente la técnica del teatro-foro, la cual puesta por el arte como medio que podría cambiar la forma de enseñar filosofía, disciplina que para él se convirtió en un saber mecánico, que limita la actitud crítica en los estudiantes, resultando en una pérdida de interés por la asignatura.

Como base conceptual para desarrollar su proyecto social, Oviedo se remonta a la Antigua Grecia para hacer un análisis del teatro trágico desde sus inicios y su papel en la educación. También hace mención al documento *Orientaciones pedagógicas para la Filosofía en la Educación Media* del Ministerio de Educación. Dicho escrito les da la razón a los beneficios de enseñar por medio del teatro, sin embargo y según el autor no se aplica en el contexto de la educación en Colombia. En este orden de ideas, Oviedo señala que la labor actual del maestro debe saber identificar cómo el estudiante interactúa con su entorno para apropiarse de él a partir de prácticas específicas.

Es así como, los resultados obtenidos en el trabajo mencionado dan cuenta del poder transformador del arte; específicamente, el Teatro del Oprimido el cual procura que nos hagamos conscientes de nuestra realidad, entendiendo su importancia y los beneficios que presenta para nuestras vidas. En este punto, es donde se encuentra mayor relación entre los trabajos ya mencionados, ya que muestran diversas similitudes. Finalmente, en el documento *El Teatro Como Herramienta para la Educación*, escrito por Sánchez y Rengifo (2023) se presentan las posibilidades del teatro para la educación a partir de una revisión sistemática de la literatura producida en Latinoamérica entre 2017 y 2022. Es Mediante este proceso que el documento da cuenta de la cantidad de investigaciones teóricas y/o empíricas, su profundidad cualitativa o cuantitativa y las posibles intervenciones pedagógicas o didácticas en donde el teatro es protagonista.

Cabe resaltar que en el marco teórico Sánchez y Rengifo tuvieron en cuenta tanto la lúdica como el teatro en la educación, evidenciando la falta de estos en los entornos educativos y la necesidad imperiosa del teatro como una herramienta que potencia la educación; de manera tal que este documento nos otorga la posibilidad de reconocer en las artes; específicamente, en el teatro como una alternativa de formación para la población, que rompe con las metodologías tradicionales que poco nos permiten reflexionar sobre nuestra realidad para entenderla y transformarla. De tal modo que, los resultados obtenidos en este trabajo revelaron un predominio de trabajos de investigación que proponen abordajes con trabajo de campo para la resolución de sus problemas y que reconocen al teatro como herramienta para la educación. Asimismo, los hallazgos en medio de la investigación dieron cuenta de cómo esta metodología transforma las lógicas del aula en asignaturas como el inglés, el desarrollo de competencias emocionales y de convivencia, el desarrollo de la dimensión corporal y de habilidades sociales, el desarrollo humano, entre otras. Todo esto llevó a concluir que hubo una tendencia en el interés investigativo con un 68,09 % en utilización del teatro para solucionar problemas relacionados con el desarrollo de habilidades sociales y comunicativas.

En conjunto, los trabajos revisados evidencian que el arte y el teatro constituyen escenarios privilegiados para la transformación social, la construcción de memoria y la educación política de las comunidades. De igual forma, las investigaciones revisadas muestran que las prácticas artísticas concebidas desde el muralismo, el teatro-foro o las pedagogías críticas, funcionan como lenguajes de resistencia frente a la desigualdad, la exclusión y la violencia estructural que atraviesan la historia reciente de Colombia (Oviedo, 2023). Es así como en cada uno de estos trabajos, el arte emerge como un espacio de interlocución entre la experiencia vivida y la acción colectiva, donde las comunidades encuentran maneras de narrar lo que la historia oficial ha intentado silenciar.

De esta manera, el presente proyecto se inscribe en una tradición de arte político y pedagógico, la cual reconoce en la creación escénica un espacio para el pensamiento crítico, la memoria y la acción transformadora. Así, es cómo a partir del análisis de las experiencias previas y de la práctica desarrollada con el colectivo ZR, esta investigación-creación aporta a la comprensión del teatro como un medio de agenciamiento social, capaz de generar conocimiento situado, encarnado y profundamente vinculado con las realidades del territorio.

Planteamiento del problema

El estallido social del 2021 en Colombia se presentó con una serie de manifestaciones que iniciaron el 28 de abril de ese año, a raíz de la propuesta de una reforma tributaria presentada por el gobierno del entonces presidente Iván Duque (Proyecto de Ley No. 594 de 2021 Cámara 413 de 2021 Senado, “Por medio de la cual se expide la Ley de Solidaridad Sostenible y se dictan otras disposiciones”). Dicha reforma buscaba aumentar los impuestos a múltiples bienes y servicios, afectando especialmente a la clase media y baja del país (Proyecto de Ley No.594 de 2021). En medio de una crisis económica y sanitaria provocada por la pandemia del Covid-19, percibí esta iniciativa como injusta, al igual que muchas otras personas, lo que desembocó en un amplio rechazo social.

De igual forma, las múltiples protestas desencadenadas por esta reforma incorporaron otras demandas relacionadas con la inequidad social, la corrupción, la violencia policial y la implementación de los acuerdos de paz. Estas manifestaciones se extendieron por todo el territorio nacional, con una participación destacada de jóvenes y organizaciones sociales de comunidades campesinas e indígenas, siendo epicentro de manifestaciones ciudades como Bogotá, Cali y Medellín. La respuesta de las fuerzas de seguridad fue objeto de críticas tanto a nivel nacional como internacional debido al exceso de la fuerza por parte de la policía, fuerza disponible y el ESMAD. Esto, se registró por medio de múltiples denuncias que hacían referencia a múltiples violaciones a los derechos humanos, que incluso fueron condenadas por organismos de derechos humanos a nivel internacional (CLACSO, 2021). En este contexto y durante el paro nacional del 2021 al menos 46 personas murieron durante las manifestaciones, la mayoría jóvenes de barrios populares, víctimas de disparos por parte de la fuerza pública (De Rivero, 2021). La ONU también señaló que “tenemos razones fundadas para sostener que en los casos de uso innecesario y/o desproporcionado de la fuerza resultaron violaciones a los derechos humanos tales como las privaciones arbitrarias de la vida por parte de la fuerza pública” (De Rivero, 2021, p. n.p.). Además, otros informes documentaron el considerable número de lesiones visuales, detenciones arbitrarias y desapariciones en el marco de las protestas (Melo y Torres, 2022).

Como resultado de la presión social, el gobierno retiró la propuesta de reforma tributaria. Sin embargo, las protestas continuaron, reflejando un descontento más profundo con las condiciones sociales, económicas y políticas del país. Este fenómeno fue la manifestación de una crisis estructural en torno a la legitimidad, la exclusión, la precariedad y la violencia estatal. En el

análisis de las movilizaciones se señala que “la construcción de la memoria colectiva en el contexto de las protestas sociales de Colombia en 2021 es entendida como una garantía al derecho a la verdad de las víctimas de violaciones de derechos humanos” (Melo y Torres, 2022, p. 89).

En este contexto, surge el colectivo ZR, conformado por jóvenes y adultos de la localidad de Engativá, como un mecanismo pedagógico y cultural que busca fomentar el pensamiento crítico a través del arte. De forma tal que el colectivo se consolida como un espacio de resistencia y construcción colectiva, donde el arte comprende una herramienta de expresión, reflexión política y transformación social. A través de diversas manifestaciones artísticas, el colectivo ha generado escenarios de diálogo y cuestionamiento sobre las estructuras de poder que perpetúan la precarización social, promoviendo así la organización comunitaria y la búsqueda de alternativas para una sociedad más justa e incluyente.

A pesar de estas dinámicas de movilización artística, existe un vacío considerable en la literatura que busque examinar cómo los procesos de creación colectiva en contextos de movilización social, especialmente escénica y teatral, contribuyan a la reconstrucción de narrativas comunitarias, memoria colectiva y transformación social. Por tanto, las investigaciones sobre el estallido social en Colombia han tendido a centrarse en dimensiones políticas, jurídicas y de derechos humanos; sin embargo, han restado importancia al arte participativo, el teatro comunitario y el hacer escénico como espacios que busquen generar sentido, subjetividad crítica y acción política transformadora (Cabrera et al., 2021; Fajardo Carrillo, 2021).

Es importante también mencionar las tres principales problemáticas que como colectivo de teatro tuvimos que enfrentar para poder desarrollar este proceso creativo. En primer lugar, tuvimos que afrontar el hecho de no contar con un espacio adecuado para desarrollar los talleres, ensayos y entrenamientos. Durante las primeras fases de creación del grupo de teatro, tuvimos que realizar los encuentros en espacios como parqueaderos y parques, desafiando situaciones climáticas que en muchas ocasiones imposibilitaron los encuentros.

En segundo lugar, tuvimos que adaptarnos al hecho de la intermitencia en la asistencia, la llegada y salida de varios participantes, lo cual nos obligaba a mantener espacios de retroalimentación en cada encuentro. En tercer lugar, dado que los participantes no tenían experiencia en procesos de creación artística o de expresión corporal, surgió el desafío de construir el proceso desde ejercicios básicos que estimularan la confianza y rompieran el miedo al movimiento y la expresión. Atendiendo a esto se formula siguiente pregunta:

¿Cómo la creación colectiva de una obra de teatro basada en la metodología del Teatro del Oprimido puede reconstruir narrativas sobre los hechos violentos en el marco del estallido social del 2021 en Colombia generando espacios de diálogo y memoria colectiva en el colectivo ZR de la localidad de Engativá?

Objetivo General

Reconstruir las narrativas sobre los hechos violentos en el marco del estallido social del 2021 en Colombia en el colectivo ZR de la localidad de Engativá a través de la creación colectiva de una obra de teatro basada en la metodología del Teatro del Oprimido.

Objetivos específicos

- Construir colectivamente una dramaturgia y un montaje teatral que integren las experiencias, las memorias y las reflexiones surgidas durante el proceso creativo, permitiendo la reconstrucción simbólica de los hechos violentos y la generación de una narrativa crítica y comunitaria.
- Propiciar espacios de exploración corporal y sensibilización escénica que fortalezcan la expresión individual y colectiva de los participantes, utilizando técnicas del Teatro del Oprimido como herramientas pedagógicas, políticas y de reflexión social.
- Analizar el contexto histórico, político y social del estallido social de 2021 a partir del diálogo de saberes entre los integrantes del colectivo ZR, con el propósito de identificar las violencias estructurales, las prácticas de resistencia y los discursos mediáticos que atravesaron el movimiento.

Justificación

Mi proceso de formación en la Licenciatura en Educación Comunitaria con Énfasis en Derechos Humanos me permitió comprender la importancia de diseñar y desarrollar proyectos educativos en espacios comunitarios en donde la educación popular, la teoría crítica de los derechos y la investigación, respondan a las necesidades y contextos de las comunidades. En este sentido, la línea de Arte, Comunicación y Cultura me permitió confirmar que el arte es una estrategia poderosa para la transformación social, razón por la que el presente proyecto busca materializar ese enfoque.

A su vez, Engativá, la localidad donde he crecido y trabajado, es un territorio donde la mayoría de sus habitantes viven en condiciones de precariedad, aunque no en pobreza extrema. He visto cómo las dinámicas diarias de subsistencia dejan poco espacio para que sus residentes puedan detenerse a reflexionar sobre problemáticas sociales o políticas. Además, la oferta cultural es limitada, razón por la cual los espacios para el arte o el debate casi no existen. Por todo lo anterior y dada esta ausencia de escenarios para el encuentro así como el análisis colectivo, han reafirmado en mí la necesidad de generar espacios donde estas discusiones sean posibles.

En este contexto, el presente proyecto busca generar espacios culturales y de reflexión, donde la comunidad pueda abordar problemas sociales como la desinformación y las distintas formas de violencia estructural e institucional que los atraviesan. A su vez, el Teatro del Oprimido, como metodología pedagógica y artística, se convierte en una herramienta valiosa para fomentar la reflexión crítica, el empoderamiento comunitario y la construcción de alternativas frente a estas problemáticas.

Asimismo, este proyecto pretende ofrecer a los participantes un espacio donde el teatro promueva habilidades esenciales como la conciencia crítica, el trabajo colectivo y la capacidad de cuestionar las estructuras de poder. El arte y, en particular, el teatro han demostrado históricamente su capacidad transformadora tanto en la sociedad como en las personas que participan de estos procesos. Este proyecto, por tanto, representa una enorme oportunidad para motivar a muchos habitantes de Engativá a ser agentes activos en la transformación de su realidad, permitiendo el surgimiento de colectivos artísticos, pedagógicos y culturales como ZR.

Mi lugar de enunciación

Mi nombre es Luisa Fernanda López Hurtado, nací en la ciudad de Bogotá el 15 de noviembre de 1988. Soy hija de una madre soltera con 3 hijos y el destino me impuso ser la hermana del medio. Cuando tenía doce años, presencié la partida de mi hermana mayor, quien emigró en busca de oportunidades que aquí le fueron negadas. Recuerdo las palabras de mi madre: *“para que mi hija mayor no se dañe”*. Esa despedida marcó mi infancia y me reveló, sin saberlo aún, las profundas desigualdades que atraviesan nuestras vidas. A los 19 años quedé embarazada y, siguiendo el ejemplo de muchas mujeres de mi familia, no supe elegir un buen compañero como padre de mi hija. La maternidad llegó de forma abrupta, con sus miedos, desafíos y aprendizajes; marcando un antes y un después en mi vida. A los 24 años enfrenté el dolor más profundo que he

experimentado: la muerte prematura de mi hermano menor. Su partida me dejó vacíos difíciles de nombrar. El duelo fue un camino lleno de tropiezos, de errores y búsquedas, donde el dolor se convirtió en mi maestro más severo. Sin embargo, fue precisamente esa experiencia la que me despertó a una comprensión más amplia de la realidad de mi país, de sus heridas sociales, de las injusticias que atraviesan los cuerpos y las familias, así como de la necesidad urgente de transformarlas.

Desde muy pequeña tuve el deseo profundo de convertirme en artista, de expresarme a través del cuerpo y la creación. Sin embargo, la vida me llevó por otros caminos. Ser mujer y madre soltera significó enfrentarme a una realidad donde los sueños suelen postergarse ante la urgencia de la supervivencia. Mi tiempo se llenó de trabajo, responsabilidades, cuidados y el arte se convirtió en un deseo aplazado, algo que habitaba en silencio mientras la rutina me consumía. Durante años, mi vida giró en torno a sacar adelante a mi hija, sin detenerme a pensar en mi propio deseo o en la estructura social que lo contenía.

Con el paso del tiempo comprendí que mi historia no era aislada. Pertenezco a una cadena de mujeres que sostienen la vida, que han cuidado, amado y resistido en silencio. Mujeres que no siempre pudieron elegir con libertad, no porque les faltara inteligencia o voluntad; por el contrario, porque vivieron en un sistema patriarcal que les enseñó a entregar sin medida, a cargar con el deber y la culpa como formas de amor. Así, muchas de nosotras repetimos historias: madres que crían solas, hijas que aprenden pronto a ser fuertes, mujeres que aman desde la carencia.

Por tanto, entendí que ser mujer en este mundo implica negociar constantemente entre el deseo y la obligación, entre lo que se espera de nosotras y lo que anhelamos ser. He aprendido que esta lucha cotidiana es una manera de abrir grietas en un sistema que intenta moldear nuestros cuerpos, nuestras emociones y nuestros sueños. Y quizás, fue justo allí, en ese punto de tensión entre la vida impuesta y la vida elegida, que el arte se convierte en un refugio y en una herramienta para reinventarnos.

Como señala Bell (2000), “el patriarcado tiene éxito porque enseña a las mujeres a amar su propia subordinación y a ver el sacrificio como prueba de valor y de amor” (p. 32). De ahí que, reconocer este aprendizaje impuesto es el primer paso para desarmarlo y comenzar a construir otras formas de existir, amar y crear desde la libertad.

Fue después de la muerte de mi hermano cuando me permití detenerme y reflexionar sobre las problemáticas sociales de mi territorio, así como sobre el sentido mismo de la existencia.

También comprendí que la vida puede escaparse en cualquier momento, por lo que no podía seguir gastando la mía en lo que no deseaba. Tres años antes de aquel suceso estudiaba Sociología y, aunque ese proceso académico me permitió acercarme a las realidades sociales del país, debo reconocer que las analizaba desde una distancia cómoda, como si fueran ajenas a mí. Sin embargo, con el tiempo entendí que esas problemáticas, la falta de oportunidades para los jóvenes, la desigualdad en el acceso a la educación y la inseguridad, no solo me rodeaban: también me atravesaban. Luego de la muerte de mi hermano, encontré en el arte, específicamente en las artes escénicas, un refugio y después de dos años de duelo tomé la decisión de convertirme en docente para contribuir en algo a esta realidad tan abrumadora.

Empecé a tomar acciones en el territorio que he habitado la mayor parte de mi vida y que, paradójicamente, también me arrebató un pedazo de ella: Engativá. Este lugar, ha sido testigo de mis búsquedas, duelos y alegrías. Durante los años que he vivido en la localidad, he visto de cerca la inseguridad que golpea a las familias, los jóvenes que se pierden en las dinámicas de las pandillas o el consumo de drogas, así como de los hogares que sobreviven día a día con la esperanza de un mejor mañana. La pobreza, aunque disimulada en la aparente cotidianidad, se esconde en los silencios de quienes viven al diario, sosteniendo su existencia a punta de créditos y endeudamientos.

Igualmente, el movimiento cultural en la localidad, aunque persistente y valiente, no ha tenido la fuerza suficiente para contrarrestar esa sensación de abandono y desencanto que pesa sobre muchos de sus habitantes. Las expresiones artísticas, cuando aparecen, son actos de resistencia más que de celebración. Detrás de cada mural, canción o encuentro comunitario hay una necesidad profunda de narrar la vida desde otros lugares: de no dejar que la desesperanza lo cubra todo. Esa fue mi lectura de Engativá hasta el año 2017, cuando decidí ingresar a la Universidad Pedagógica Nacional. Ese paso marcó un antes y un después en mi forma de entender la educación, el arte y el compromiso con mi comunidad. Comprendí que transformar el territorio empieza por reconocerse parte de él, por mirar de frente las heridas y decidir, desde el hacer, que incluso es posible reconstruir sentido en medio del dolor.

Seguidamente y durante el paro del 21 de noviembre del 2019, el país se manifestó en contra de las reformas de pensiones, laboral y educativa y a favor del acuerdo de paz firmado con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Recuerdo que desde el 22 de noviembre el presidente de ese entonces, Iván Duque, anunció un toque de queda, el despliegue del ejército

en las ciudades y el cierre de las fronteras, justificándose en los saqueos y actos vandálicos ocurridos en la tarde y noche del jueves anterior.

La mayoría de los medios de comunicación oficiales a nivel nacional afirmaron que el paro había sido convocado por las centrales obreras y los movimientos sindicales. Sin embargo, desde lo que yo pude evidenciar, el paro surgió de un descontento mucho más amplio y profundo, que atravesaba distintos sectores sociales. Las razones principales se concentraban en el llamado *paquetazo*¹, un conjunto de reformas que pretendían eliminar el fondo estatal de pensiones, aumentar la edad de jubilación y reducir los salarios de los jóvenes trabajadores. A ello se sumaba la indignación por el histórico desfinanciamiento de la educación pública. Por esta razón, estudiantes de universidades públicas y privadas salimos a las calles para exigir un aumento en el presupuesto educativo, manifestarnos contra la brutalidad policial y las injusticias estructurales. Así mismo, se acrecentaba la indignación frente a la violencia estructural y política que se había intensificado desde la llegada de Iván Duque al poder: el asesinato sistemático de líderes sociales, excombatientes firmantes del Acuerdo de Paz y miembros de comunidades indígenas que, una vez más, quedaban desprotegidos ante la ineficacia del Estado. Por su parte, el incumplimiento de los compromisos pactados en el Acuerdo de Paz de 2016, durante el gobierno de Juan Manuel Santos, había profundizado la desconfianza ciudadana y evidenciado el retroceso en materia de derechos humanos y construcción de paz.

Mientras tanto, desde los sectores más conservadores y los medios de comunicación afines al gobierno, se intentaba desacreditar las movilizaciones sociales argumentando que eran parte de una supuesta estrategia internacional del *Foro de São Paulo*², que según ese discurso buscaba desestabilizar la democracia en América Latina. Pero quienes estuvimos en las calles sabíamos que no se trataba de conspiraciones extranjeras; por el contrario, era el pueblo manifestando su cansancio de la desigualdad, la represión y la indiferencia.

En todo caso, lo que vivíamos desde las calles no tenía mucho que ver con lo que se manifestaba en la mayoría de los medios de comunicación. Los protagonistas éramos los jóvenes

¹ El término “paquetazo” fue utilizado popularmente para referirse al conjunto de reformas impulsadas por el Gobierno Nacional que incluían modificaciones en materia tributaria, pensional y laboral, percibidas por amplios sectores sociales como medidas regresivas que afectaban a las clases medias y trabajadoras. (La Silla Vacía, 2021)

² El Foro de São Paulo es una organización fundada en 1990 que agrupa a partidos y movimientos de izquierda latinoamericanos. Sectores políticos de derecha en Colombia lo han utilizado como argumento para vincular las protestas sociales con una supuesta agenda de desestabilización regional (BBC Mundo, 2021).

que, cansados de vivir faltos de oportunidades, descentralizamos las protestas tomándonos las calles desde nuestros territorios; esto, se evidenció en juntanzas por medio de asambleas populares que permitieron reconocernos y organizarnos. Asimismo, Engativá fue una de las localidades que se organizó para participar en estas convocatorias y empezamos a vernos en las primeras asambleas populares en la historia de la localidad o, por lo menos, en lo que yo he presenciado a lo largo de mi vida.

Fue tan solo durante las manifestaciones del 21 de noviembre de 2019 que se registraron tres muertes y más de 250 personas heridas, según cifras del entonces Ministerio de Defensa Nacional . Con el paso de los días y dada la continuidad de las movilizaciones, estas cifras aumentaron de manera alarmante, revelando la magnitud de la represión estatal. Una de las muertes más emblemáticas fue la de Dilan Cruz, un joven estudiante de 18 años que participaba en una manifestación pacífica en el centro de Bogotá cuando fue impactado por un proyectil disparado por un agente del Escuadrón Móvil Antidisturbios (ESMAD). La muerte de Dilan conmovió profundamente al país, convirtiéndose a su vez en símbolo de la resistencia juvenil y del reclamo contra la violencia policial. De manera tal que su rostro se replicó en murales, pancartas y redes sociales, transformándose en un emblema de las luchas estudiantiles y populares.

Aunque el paro continuó durante los meses subsecuentes, hacia febrero de 2020 las movilizaciones comenzaron a disminuir. En marzo y con la llegada de la pandemia por Covid-19 cambió radicalmente la dinámica social y política del país. El confinamiento obligatorio impuso un silencio forzado en las calles, pausando los encuentros, las asambleas y las protestas. Sin embargo, el descontento no desapareció: se mantuvo latente en las conversaciones cotidianas, en la frustración compartida por la manera en que algunos sectores cooptaron la voz del movimiento, así como en la sensación de incertidumbre que trajo el encierro.

Asimismo, la pandemia se extendió hasta mediados de 2021, dejando profundas huellas sociales, económicas y emocionales en la población colombiana. Sin embargo, el 15 de abril de ese mismo año, el gobierno del entonces presidente Iván Duque Márquez presentó un nuevo proyecto de reforma tributaria, oficialmente denominado *Ley de Solidaridad Sostenible*, cuyo propósito declarado era estabilizar las finanzas públicas tras los estragos económicos de la crisis sanitaria. En la práctica, esta reforma proponía aumentar el IVA (Impuesto sobre Valor Añadido) sobre bienes y servicios básicos, ampliar la base gravable del impuesto de renta e incluso, gravar pensiones y salarios medios (Ministerio de Hacienda, 2021). Dicha propuesta fue percibida como

una agresión directa contra las clases medias y populares, ya afectadas por el desempleo, incrementando la brecha social en la informalidad y la desigualdad agravadas durante la pandemia.

Sin embargo, la indignación colectiva no tardó en manifestarse. Desde el 28 de abril de 2021 miles de personas salimos a las calles en Bogotá y en todo el territorio nacional, desbordando los llamados oficiales de las centrales obreras. Por todo esto, lo que se vivió fue más que una protesta organizada: fue una explosión de descontento generalizado frente a un modelo social y político que parecía ignorar el sufrimiento cotidiano de la mayoría de los ciudadanos. Igualmente, en las calles se hizo evidente que nos pudo más la necesidad que el miedo. De manera tal que jóvenes, madres, trabajadores informales, artistas y comunidades enteras se movilizaron con pancartas, tambores y tapabocas gritando consignas que reclamaban dignidad, justicia y vida.

No obstante, la respuesta del Estado fue desproporcionada. Las fuerzas policiales y el ESMAD respondieron con violencia, dejando un saldo de muertes, desapariciones y cientos de personas heridas. Según Human Rights Watch (2021), para el 26 de mayo de ese año se habían recibido 63 denuncias de muertes presuntamente relacionadas con la acción de la fuerza pública en el marco de las protestas; una cifra que estaba por encima de los reportes emitidos por otras entidades oficiales. Con todo esto, el informe también documentó casos de tortura, violencia sexual, detenciones arbitrarias y uso indiscriminado de armas letales por parte de agentes del Estado.

En consecuencia, la magnitud de los hechos reportados generó alarma internacional. Fue así como diversos organismos, entre ellos Amnistía Internacional (2021) y la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), expresaron su preocupación ante las graves violaciones a los derechos humanos y solicitaron al gobierno colombiano permitir una visita de verificación. Así pues, en su informe posterior, la CIDH destacó la “falta de proporcionalidad en el uso de la fuerza” y la existencia de “patrones sistemáticos de represión contra manifestantes, defensores de derechos humanos y periodistas” (CIDH, 2021). Por todo esto, el llamado estallido social del 2021 marcó un punto de inflexión en la historia reciente del país evidenciando la profundidad de las desigualdades estructurales, el poder de la organización popular y la persistencia de un pueblo que, pese al miedo, decidió tomarse las calles para exigir dignidad y memoria.

Fue así como el 18 de junio, el periódico El Espectador publicó un artículo en el cual citaba a José Miguel Vivanco, director de la División de las Américas de Human Rights Watch (HRW), quien afirmó que dicha organización contaba con evidencias que demostraban cómo la Policía

Nacional habría asesinado al menos a 20 personas durante las jornadas del paro. Para ese entonces, también se había presentado un informe en el que se señalaba que el total de muertes registradas era de 68, de las cuales 34 ocurrieron en el marco del paro, “así como disparos a la cara, golpes, abusos sexuales y detenciones arbitrarias” (Redacción Judicial, 2021, párr. 3).

Este panorama fue una experiencia vivida desde las calles y los cuerpos que resistimos. Fue así como mujer, madre y artista no pude permanecer indiferente ante la violencia y el dolor colectivo que se desplegaba en mi territorio. Por todo esto, mi lugar de enunciación está atravesado por esa vivencia; hablo desde una corporalidad situada, desde la experiencia de una mujer que ha tenido que enfrentar las estructuras patriarcales y las violencias de un sistema desigual, pero que también ha encontrado en el arte una posibilidad para re-existir. Como señala Bell Hooks (1994), “hablar desde los márgenes no es solo un acto de resistencia, sino una afirmación del derecho a existir y a nombrar el mundo desde otros lugares”. Esa frase resume mi apuesta: resistir desde la palabra, el cuerpo y la creación.

De manera que ser mujer en un país como Colombia significa habitar un cuerpo históricamente atravesado por la exclusión, la precariedad y la invisibilización. Significa criar en medio del miedo, trabajar en medio de la desigualdad y, aun así, no dejar de soñar con un mundo distinto. En ese contexto, el arte se convierte en una herramienta para transformar la rabia en acción, el dolor en memoria y la impotencia en colectividad. En suma, desde mi experiencia y el proceso creativo llevado con el colectivo ZR comprendí que el teatro podía ser más que una representación; también, podía ser un espacio de encuentro, denuncia y esperanza.

De manera que mi voz no es neutral ni pretende serlo; es una voz encarnada en la experiencia de las mujeres que sostienen la vida, las madres que buscan a sus hijos desaparecidos, las jóvenes que se enfrentan al ESMAD con escudos improvisados, las artistas que hacen del arte una trinchera. Hablo desde un territorio que ha sido marginado y también, fértil en resistencia. Por todo lo anterior, esta investigación no es para mí una necesidad vital; por el contrario, quiero comprender cómo el teatro, en especial el Teatro del Oprimido, puede ayudarnos a reconstruir las memorias de lo que vivimos, sanar colectivamente e imaginar otros futuros posibles. Como plantea Paulo Freire (1970) “nadie libera a nadie, nadie se libera solo: los hombres se liberan en comunión” y es en dicha comunión de cuerpos, voces y afectos como encontré el sentido de mi trabajo, mi palabra y mi lugar en el mundo.

Contextualización: Engativá en el marco del estallido social

Este proyecto se desarrolló en la ciudad de Bogotá, Colombia. Históricamente, nuestro país ha estado envuelto en un conflicto armado interno durante más de seis décadas, el cual se ha caracterizado por la confrontación entre grupos guerrilleros, paramilitares y el mismo Estado, con una fuerte afectación a la población civil (Comisión de la verdad, 2022) que ha afectado el desarrollo social de sus habitantes. Aunque esta ciudad no ha sido el escenario principal de enfrentamientos armados, ha presenciado fenómenos de violencia urbana relacionados con el conflicto, como la presencia de grupos armados ilegales, las prácticas de “limpieza social” y la delincuencia organizada. Todos estos hechos han sido documentados por múltiples organismos como el centro Nacional de Memoria Histórica (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2024) y medios de comunicación como el tiempo, que reflejan una manifestación de violencia estructural en la ciudad.

Específicamente, este proyecto se realizó en la localidad de Engativá al noroccidente de la ciudad. Esta localidad colinda al norte con la localidad de Suba, al oriente con las localidades de Teusaquillo y Barrios Unidos, al sur con la localidad de Fontibón y al occidente con los municipios de Funza y Cota. Según la Alcaldía Local de Engativá (s.f.), se tienen datos de nuestra localidad desde la época prehispánica con asentamientos muisca; estos documentos reflejan el exterminio de una cultura que poco a poco pasó a ser sustituida por lógicas coloniales mediante la encomienda. Seguidamente y según los datos históricos, en 1537 Engativá se fundó como un municipio cuya composición principal era de propiedades agrarias e integrada por los jornaleros de la comunidad Muisca (Alcaldía de Bogotá, 2012). Luego, en la época republicana, se eliminó el concepto de propiedad comunitaria de la tierra y se reemplazó por la repartición individual de la tierra, hasta anexarse en 1954 a Bogotá, como la localidad número 10 de la ciudad. Así, esta es una localidad que se levantó arquitectónicamente gracias al apoyo del entonces Instituto de Crédito Territorial y sus habitantes, consolidándose como una moderna zona industrial. Esta transformación, aunque ha sido positiva en muchos aspectos, también ha contribuido a una creciente desigualdad social que se evidencia hasta la fecha.

Según datos de la Secretaría Distrital de Planeación para el 2018 Engativá está dividido en 9 unidades de planeamiento zonal (UPZ) y cuenta con una extensión de 3.588,1 hectáreas de las cuales 3.439,2 constituyen suelo urbano. Dentro de esta cantidad de hectáreas hay 4.242 manzanas, de las cuales el 0,8 % corresponden al estrato 1, el 27,7 % al estrato 2, el 57,5 % al estrato 3, el 3,2

% al estrato 4 y el 13,7 % restante son clasificados sin estrato. Con respecto a la población, según las estimaciones realizadas en 2017 por la Secretaría Distrital de Planeación, Engativá tenía en su localidad 878.434 habitantes equivalentes al 10,9 % de la población de Bogotá. De esta manera, también se pudo determinar que en esta localidad predominan las personas adultas (entre 25 y 59 años) y las que menos la habitan son la primera infancia (entre 0 y 5 años)

En cuanto al panorama económico, para el 2017 Engativá no se encontraba catalogada como una localidad con problemáticas fuertes de pobreza. Sin embargo, tiene una incidencia de pobreza oculta del 12,5 % lo que podría ocasionar problemas, que contribuyen a una crisis económica externa. Con respecto al sector educativo, encontramos 35 colegios oficiales y 236 privados en la localidad. Para reportes del 2020 en la localidad había 13.514 menores matriculados en estas instituciones: 49,4 % en instituciones del distrito y 50,6 % en instituciones privadas. Sin embargo, según los registros presentados por la Alcaldía Local de Engativá para el 2017, aproximadamente el 40 % de esta población no puede acceder a estudios de educación superior por falta de recursos económicos y que de 159.573 personas entre los 18 y 25 años no trabaja ni estudia, lo relativo al 15,9 %. Dichas cifras dejan en evidencia el alto déficit que presenta la localidad de Engativá respecto a las oportunidades laborales y de educación superior que ofrece a los jóvenes que la habitan.

Así pues, el estallido social que se vivió por varios meses en el país durante el 2021, evidencio el alto nivel de inconformidad de la sociedad, en gran parte a raíz de una reforma tributaria que afectaba la situación económica de todos los colombianos. Pero esta inconformidad no fue lo único visible durante el estallido; la violencia ejercida por la fuerza pública para controlar las protestas se convirtió en un tema central durante el paro. Paradójicamente, estos hechos de violencia permitieron espacios de reflexión sobre las políticas represivas que afectan el libre desarrollo de la sociedad. Por tanto, debemos reconocer que este estallido social (epíteto generalizado en parte por los medios de comunicación tradicionales) representó un momento histórico y trascendental en la vida de los y las colombianas; también, constituyó una narrativa común en toda Latinoamérica la cual surgió como producto de la crisis del modelo neoliberal ampliamente generalizado.

Como ya se ha señalado, el evento en mención comenzó el 28 de abril de 2021 con una serie de manifestaciones en respuesta al proyecto de reforma tributaria presentado por el entonces gobierno de Iván Duque al Congreso de la República. En un intento por mitigar el impacto

económico de la pandemia generada por el Covid-19, el entonces ministro de Hacienda, Alberto Carrasquilla, propuso una reforma con el objetivo de recaudar 23,4 billones de pesos. Sin embargo, la propuesta generó un fuerte rechazo social, ya que contemplaba la ampliación del IVA a productos de la canasta básica como el pollo y los huevos, el aumento de impuestos sobre servicios esenciales (eléctricos, funerarios, entre otros), así como la ampliación del impuesto de renta a personas con ingresos mensuales superiores a aproximadamente \$2.737.843 (Proyecto de Ley No. de 2021). Dichas medidas fueron percibidas como una carga desproporcionada para la clase media y los sectores más vulnerables, lo que desencadenó una ola de protestas a nivel nacional.

Cabe destacar que las protestas en Colombia no surgieron de manera espontánea en 2021; por el contrario, tuvieron antecedentes en el Paro Nacional de noviembre de 2019, cuando distintos sectores sociales se movilizaron en contra de las políticas económicas y sociales del entonces presidente Iván Duque. A estas demandas se sumaron exigencias por la protección de líderes sociales, ambientales e indígenas, quienes habían sido asesinados de manera sistemática en el último año. Por tanto, las protestas de 2019 estuvieron marcadas por enfrentamientos entre manifestantes y la fuerza pública, con episodios de violencia registrados en ciudades como Bogotá, Cali, Medellín, Bucaramanga y Barranquilla.

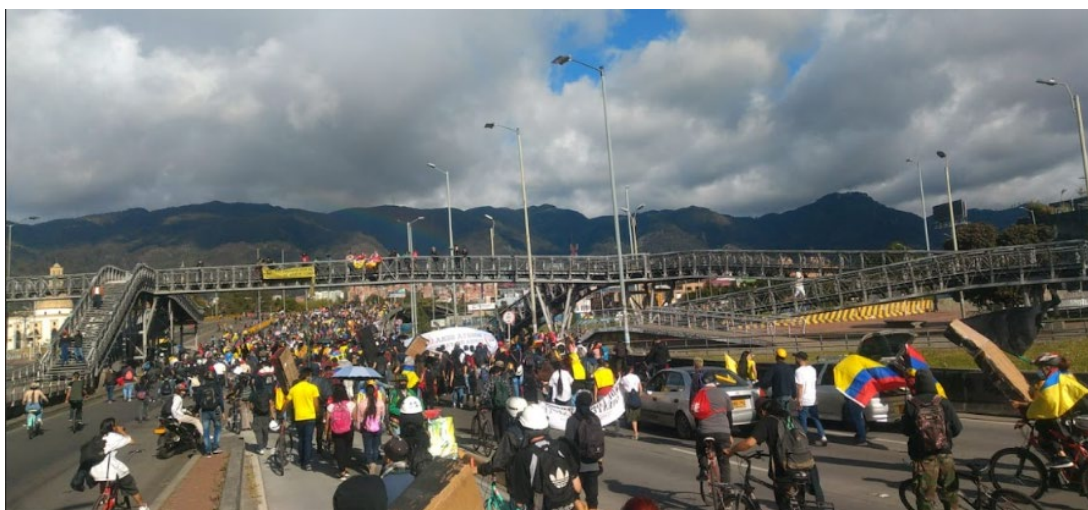
A su vez, la pandemia del Covid-19 que llegó a Colombia el 6 de marzo de 2020, inicialmente provocó una desmovilización de la sociedad civil y de las distintas organizaciones que habían participado en el paro del 21 de noviembre de 2019. Sin embargo, la crisis sanitaria no logró contener el descontento social, el cual se intensificó tras el anuncio de la reforma tributaria propuesta por el entonces ministro de Hacienda, Alberto Carrasquilla. A esto se sumaron múltiples factores que agudizaron la indignación ciudadana: los docentes expresaron su rechazo ante el regreso a clases presenciales sin condiciones adecuadas para la educación pública; los pueblos indígenas y las comunidades afectadas por el conflicto armado denunciaron la persistencia de asesinatos y violencia en sus territorios; mientras que, en general, la gestión del Gobierno frente a la crisis social y económica fue percibida como insuficiente. Frente a este panorama, la población colombiana decidió salir nuevamente a las calles en abril de 2021, priorizando la lucha por sus derechos sociales y económicos, todo esto a costa del riesgo que implicaba la emergencia sanitaria.

Para comprender las causas estructurales del estallido social en Colombia en 2021, es fundamental analizar diversos factores que contribuyeron al descontento generalizado. La desigualdad socioeconómica y el aumento de la pobreza se agravaron significativamente durante

la pandemia generada por el Covid-19. Según el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), en 2020 el 42,5 % de la población del país se encontraba en situación de pobreza. A esto se sumaron reformas impopulares, como la ya mencionada reforma tributaria y la reforma a la salud, esta última que promovía la privatización del sistema y otorgaba mayor control a los grupos financieros sobre la prestación de este servicio fundamental.

A esto se sumaron la violencia y las violaciones de derechos humanos, que continuaban afectando especialmente a líderes sociales, indígenas y afrodescendientes, así como las consecuencias persistentes del conflicto armado interno. Además, el desempleo y la precariedad laboral se agravaron con la pandemia, impactando de manera particular a los jóvenes, quienes se encontraron sin oportunidades laborales ni acceso a educación de calidad, lo que impulsó su participación en las protestas.

Ilustración 1 foto estallido social 2021



Fuente: fotografía tomada de Archivo Colectivo ZR.

La crisis educativa también se intensificó, afectando principalmente a los jóvenes, quienes enfrentaron dificultades en el acceso a la educación superior y una brecha digital que limitó la continuidad de su formación durante la pandemia. También, creció la desconfianza en las instituciones debido a la percepción de corrupción, abuso de poder y la falta de mecanismos efectivos de participación ciudadana. A su vez, tanto la represión como la violencia policial fueron detonantes clave. Estas condiciones, fueron percibidas como regresivas y perjudiciales para las

clases más vulnerables, avivando el malestar social y contribuyendo al estallido de las manifestaciones.

A pesar de la pandemia que aún afectaba al mundo entero, miles de colombianos y colombianas se movilizaron por todo el país. Las protestas tuvieron lugar en las principales ciudades como Bogotá, Medellín y Barranquilla, pero fue en Cali donde el movimiento adquirió mayor intensidad, convirtiéndose en uno de sus principales epicentros debido a la fuerte represión estatal y la organización de la llamada “Primera Línea”. Por consiguiente, las manifestaciones se desarrollaron de múltiples maneras: marchas, bloqueos, plantones, *performances* artísticos y actividades culturales llenaron las calles y plazas de Colombia. La respuesta del Estado se materializó en la militarización de varias ciudades y en el uso desproporcionado de la fuerza por parte del ESMAD y la Policía Nacional. De manera que estas situaciones fueron ampliamente documentadas por la prensa nacional, organizaciones de derechos humanos, medios internacionales y la prensa independiente.

Si bien, las protestas fueron convocadas inicialmente por el Comité Nacional del Paro, conformado principalmente por sindicatos y centrales obreras. De este modo, fueron los jóvenes quienes se convirtieron en los principales protagonistas del estallido social. Cansados de la crisis económica, la falta de oportunidades y la precarización de la vida, miles de ellos salieron a las calles a manifestarse con lo que llamaron “digna rabia”. De igual forma, durante los casi 15 meses que duró el estallido, se llevaron a cabo numerosas expresiones de resistencia cultural, como *performances*, intervenciones artísticas y actos simbólicos.

Aunque las protestas iniciaron de manera pacífica, la respuesta del Estado se tornó cada vez más represiva. Lo anterior se justificó en los bloqueos que afectaban la movilidad en el país; por lo tanto, las fuerzas de seguridad recurrieron al uso excesivo de la fuerza, incurriendo en abusos de autoridad y violaciones a los derechos humanos. Ante dicha situación, surgieron las denominadas “Primeras Líneas”, colectivos de jóvenes que se organizaron para proteger a los manifestantes y garantizar el derecho a la protesta. En un artículo publicado por La Silla Vacía, se describe su papel de la siguiente manera: “Con sus máscaras coloridas, sus escudos de fortuna y su determinación de enfrentar a la Policía para que otros se puedan manifestar, rápidamente la Primera Línea acaparó las miradas y se convirtió en el símbolo de la juventud sin futuro” (Acosta, 2021).

Por su parte, la localidad de Engativá también tuvo un papel importante en el estallido social y sufrió sus consecuencias. Un antecedente clave de este descontento fue el caso de Javier Ordóñez,

quien fue brutalmente asesinado por policías en el barrio Villa Luz en septiembre del 2020. Su muerte desató una ola de protestas contra la brutalidad policial en Bogotá y otras ciudades, avivando la indignación ciudadana y reforzando la percepción de abuso de poder por parte de la Fuerza Pública. Este hecho se convirtió en uno de los detonantes del estallido social del año siguiente.

Ilustración 2 foto estallido social 2021



Fuente: fotografía tomada de Archivo Colectivo ZR

Durante las movilizaciones del 2021, Engativá concentró el 5,2 % de las protestas en Bogotá, según la Alcaldía Mayor de Bogotá (2021) en el Balance Distrito Capital del Paro Nacional. También, la represión se hizo presente en la localidad, con varios jóvenes detenidos e imputados por cargos como concierto para delinquir, terrorismo y violencia contra servidores públicos. Estos hechos reflejan cómo Engativá no solo fue un escenario de resistencia, también de fuertes represiones estatales en el marco del paro nacional. Es preciso apuntar, que en el entramado de necesidades que caracterizan a una localidad como Engativá, se encuentran la necesidad de acceder a la educación superior, así como a espacios culturales y artísticos que busquen la reflexión de los contextos, además de problematizar situaciones para generar alternativas que permitan cambios para las nuevas generaciones.

Además de las consecuencias negativas del estallido social, evidenciadas en informes de derechos humanos publicados por organismos como la CIDH, Human Rights Watch y la Defensoría del Pueblo (los cuales denunciaron violaciones a los derechos humanos, incluyendo homicidios, desapariciones, detenciones arbitrarias y violencia sexual), este movimiento también tuvo un fuerte impacto en la opinión pública. De igual forma, la polarización política en Colombia

se profundizó y se fortalecieron los discursos sobre la necesidad de reformas estructurales. Sin embargo, también se pueden mencionar algunas consecuencias positivas. La más significativa fue el retiro de la reforma tributaria, anunciado el 2 de mayo de 2021, seguido por la dimisión del ministro de Hacienda, Alberto Carrasquilla, el 3 de mayo del mismo año.

Para el propósito de este proyecto, es fundamental destacar el papel del arte y la cultura en medio de las protestas. A pesar de la represión, el arte se convirtió en una herramienta de resistencia: murales y grafitis transmitieron mensajes de lucha, *performances* en espacios públicos que denunciaron la violencia policial, mientras que el teatro se utilizó como medio de protesta y memoria; razón por la que surgieron colectivos culturales y artísticos, como ZR, que canalizaron la indignación social por medio de expresiones creativas y comunitarias.

Ilustración 3 foto estallido social 2021



Fuente: fotografía tomada de Archivo Colectivo ZR

En consecuencia, ZR nace el primero de junio del 2021, como iniciativa de varios vecinos y vecinas de la localidad, que empezaron a ver el reflujo en las calles después de 2 meses de arduas movilizaciones a nivel nacional. Para ese momento, un aproximado de 40 habitantes de la localidad, se reunían de manera virtual para organizar los encuentros en la calle 80 (lugar donde se desarrolló el movimiento social en la localidad de Engativá) plantones, ollas comunitarias, clases

a la calle, movilizaciones barriales, entre otras acciones que enmarcaron el trabajo comunitario desarrollado por este colectivo durante el 2021, labores que evolucionaron en un colectivo pedagógico y artístico que, en este contexto de transformación social y búsqueda de alternativas, se consolidó como un espacio de reflexión y creación, en el que la participación activa de la comunidad en la creación de teatro y otras manifestaciones artísticas se convirtió en una forma de visibilizar y cuestionar las injusticias sociales.

Para septiembre de ese mismo año, el colectivo decidió crear un taller de teatro para desarrollar micro-obras que se presentaron en lugares no convencionales usando el formato de teatro invisible, propuesto por Augusto Boal en su Teatro del Oprimido. Siguiendo esta metodología, se realizaron dos micro obras. La primera hacía una crítica a los medios de comunicación y su desinformación, mientras que la segunda abordaba el tema de la práctica sistemática de asesinato a jóvenes de sectores populares durante el gobierno de Álvaro Uribe.

Cabe aclarar que, para estas primeras creaciones, la población que llegaba a estos espacios de formación y creación era muy diversa en edades, situación que cambió finalizando el 2021. Actualmente, el taller de teatro está conformado por jóvenes y adultos entre los 19 y los 40 años que habitan en diferentes barrios de la localidad de Engativá y que, desde diversas subjetividades, se han cuestionado la realidad que les rodea; a su vez, tienen como rasgo común un sentimiento de inconformidad y una sensación de querer transformar su realidad.

Después de haber vivido el estallido social y ser parte del colectivo, comencé a preguntarme cómo el teatro podía servirnos para reconstruir nuestras experiencias y cuestionar las estructuras de poder que atravesaban nuestra realidad. Fue así como, a partir de las temáticas abordadas en nuestros montajes, surgió en mí y en mis compañeros la necesidad de crear una obra más extensa que recogiera las problemáticas que analizamos durante ese tiempo de movilización. Fue así como en octubre del 2022 nos organizamos con este propósito y, en febrero del 2023, dimos inicio al proceso creativo. Cabe resaltar que más allá de un acto artístico, esta obra se ha convertido en un espacio de reflexión colectiva sobre la sociedad colombiana y una forma de resignificar nuestra propia historia.

Capítulo I. Contexto y antecedentes del estallido social en Colombia

“El teatro no puede ser un instrumento de domesticación, sino un arma de liberación.”

Augusto Boal (2002, p. 45)

Comprender el estallido social del año 2021 en Colombia exige situarlo dentro de un entramado histórico de desigualdad estructural, violencia política y descontento ciudadano acumulado. A su vez, las manifestaciones que iniciaron el 28 de abril de 2021 no surgieron de manera espontánea; por el contrario, son el resultado de décadas de exclusión, precarización laboral, incumplimiento de los acuerdos de paz y una profunda crisis de representación política. La llamada “Ley de Solidaridad Sostenible”, reforma tributaria presentada por el gobierno de Iván Duque, fue tan solo el detonante de un malestar social más amplio, el cual encontró en las calles su espacio de expresión y resistencia (Human Rights Watch, 2021; CLACSO, 2021).

El presente capítulo tiene como propósito contextualizar los antecedentes sociales, políticos y económicos que dieron lugar al estallido social; esto, comprendiendo que las protestas del 2021 comprendieron la manifestación visible de un proceso histórico más profundo. Para ello, se abordará en primer lugar el conflicto armado y la violencia estructural en Colombia como condiciones que han configurado la realidad nacional. En segundo lugar, se analizarán las causas, el desarrollo y las consecuencias del estallido social, prestando especial atención al papel de la juventud y los sectores populares en las movilizaciones.

En tercer lugar, se examinará la localidad de Engativá como un territorio emblemático de resistencia urbana, donde se vivieron con intensidad las tensiones sociales y la represión estatal. Finalmente, se presentará el surgimiento del colectivo ZR, un grupo comunitario que encarna la fuerza del arte como forma de resistencia, reflexión y transformación social.

El conflicto armado y la violencia estructural en Colombia

Comprender el conflicto armado colombiano exige partir de su complejidad histórica, social y territorial. Este debe ser entendido como un fenómeno de larga duración que ha afectado de manera diferenciada a los territorios rurales y urbanos del país. Mientras que en las zonas rurales la violencia se ha expresado en despojos, desplazamientos forzados y control armado del territorio;

por su parte, en los espacios urbanos las huellas del conflicto se manifiestan en la marginalidad, la pobreza estructural y la estigmatización social de los sectores populares (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013).

El conflicto colombiano hunde sus raíces en las disputas políticas, económicas y sociales que marcaron el siglo XX. Según Moreno (2015), su trasfondo histórico puede rastrearse en la etapa conocida como *La Violencia* (1946–1965), un periodo en el que las tensiones bipartidistas entre liberales y conservadores se mezclaron con los intereses de las élites terratenientes, generando una guerra interna centrada en la posesión y el control de la tierra. En este contexto, las desigualdades agrarias, el acceso restringido a los recursos y la exclusión política se convirtieron en los motores principales del conflicto.

Gómez (2014) afirma que el ascenso del Partido Liberal al poder con Enrique Olaya Herrera en 1930 rompió con décadas de hegemonía conservadora, lo que intensificó las disputas entre los sectores tradicionales. Aunque los conservadores aceptaron transitoriamente la alternancia política, los resentimientos se mantuvieron latentes, razón por la que el Estado comenzó a utilizar las fuerzas armadas para reprimir a los campesinos liberales, especialmente en regiones del Tolima, Santander y los Llanos Orientales. Estas acciones estatales, marcadas por abusos, persecuciones y violaciones a los derechos humanos, abonaron el terreno para el estallido de la violencia generalizada tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948, hecho que desencadenó el Bogotazo³ y una ola de enfrentamientos sociales en todo el país (Molano, 2015).

El asesinato de Gaitán fue un punto de quiebre emocional y simbólico para el pueblo colombiano. Asimismo, representó el colapso de la esperanza en un cambio democrático y el inicio de una guerra civil no declarada. Los sectores conservadores interpretaron la movilización popular como una amenaza al orden establecido y promovieron la creación de grupos de autodefensa y milicias partidistas. De acuerdo con el CNMH (2013), este proceso consolidó una cultura política de la violencia, en la que el adversario fue visto como el enemigo y la represión estatal se convirtió en una práctica sistemática.

En medio de este panorama, el golpe de Estado de 1953 liderado por el general Gustavo Rojas Pinilla marcó un intento de restaurar el orden mediante la fuerza militar. León (2010) sostiene que la enfermedad del presidente Laureano Gómez facilitó el ascenso de Rojas, que tras recibir el

³ Una serie de disturbios ocurridos en Bogotá, la capital de Colombia, como consecuencia del magnicidio del líder del Partido Liberal Jorge Eliecer Gaitán.

apoyo de las Fuerzas Armadas y la Asamblea Nacional instauró un gobierno autoritario bajo el argumento de restaurar la paz. Sin embargo, lejos de lograrlo, su mandato fortaleció el papel de los militares en la vida política y agudizó la persecución al comunismo, al tiempo que se impulsaban medidas populistas que buscaban apaciguar el descontento social.

Para 1954, el régimen de Rojas Pinilla había consolidado un discurso anticomunista y represivo que legitimaba la violencia estatal contra cualquier forma de organización popular o sindical (Molano, 2015). La posterior creación del Frente Nacional (1958–1974), que alternó el poder entre liberales y conservadores, pretendió cerrar el ciclo de guerras partidistas; sin embargo, se institucionalizó la exclusión política de amplios sectores sociales y sembró las condiciones que darían origen a las guerrillas emergentes en las décadas subsecuentes.

Por su parte, el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla (1953–1957) representó un punto de inflexión en la historia política colombiana. Aunque inicialmente su llegada al poder fue legitimada como un golpe de opinión respaldado por amplios sectores sociales cansados de la violencia bipartidista, su permanencia prolongada y tendencia autoritaria evidenciaron un arraigo al poder (León, 2010). Así, Rojas prometió pacificar el país y restaurar el orden, pero su gestión terminó profundizando las tensiones políticas y sociales existentes. Pese a su carácter militar, Rojas impulsó una serie de reformas de corte populista que le permitieron mantener el apoyo de este tipo de sectores y la clase media. Entre sus iniciativas más destacadas se encuentran la creación del Banco Hipotecario Popular, el Instituto Nacional de Abastecimiento (INA), el Secretariado de Acción Social y la incorporación de mujeres a la Policía Nacional; dichas medidas, buscaban proyectar una imagen de modernización y justicia social (Bushnell, 2019). Sin embargo, estas políticas también pretendían controlar y dirigir el sindicalismo a través de la Confederación Nacional de Trabajadores, reduciendo la autonomía de los movimientos obreros (León, 2010).

Su gobierno enfrentó una creciente oposición, tanto de los partidos tradicionales como de la iglesia católica, que percibían en su liderazgo una amenaza al orden político establecido. Además, la economía nacional comenzó a deteriorarse; la caída del precio del café en el mercado internacional provocó una crisis en la balanza de pagos, la inflación se disparó, el peso colombiano se devaluó y las reservas internacionales disminuyeron de forma considerable (Kalmanovitz & López, 2019). Estas circunstancias, sumadas a su intención de reelegirse, aceleraron el desgaste del régimen y aglutinaron a la oposición en torno a un objetivo común: su salida del poder.

Luego, el 20 de marzo de 1957, liberales y conservadores firmaron un pacto que ponía fin al régimen militar y que sería el germen del Frente Nacional. Según León (2010), dicho acuerdo buscaba establecer un gobierno civil compartido entre ambos partidos, basado en una alternancia política que garantizara estabilidad institucional. Así, nació el Frente Nacional (1958–1974), un sistema de reparto del poder que establecía que la presidencia y los principales cargos públicos serían ocupados de manera paritaria entre liberales y conservadores, excluyendo de facto a cualquier otra fuerza política (Mesa, 2009).

Esta alternancia pactada tuvo un carácter profundamente antidemocrático, aunque logró reducir los enfrentamientos armados entre los dos partidos tradicionales. A su vez, el Frente Nacional institucionalizó la exclusión política de movimientos emergentes, campesinos, obreros y estudiantiles, bloqueando toda posibilidad de participación para sectores alternativos (Pécaut, 2003). Dicha exclusión derivó en el surgimiento de nuevas expresiones de oposición, como el Movimiento Revolucionario Liberal (MRL) y la Alianza Nacional Popular (ANAPO), que posteriormente influirían en la creación de movimientos insurgentes como el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y el Movimiento 19 de Abril (M—19) (Molano, 2015).

La política agraria fue otro de los ejes conflictivos durante el Frente Nacional. A pesar del reconocimiento por parte del gobierno en cuanto a la necesidad de atender los problemas estructurales del campo, las reformas implementadas fueron insuficientes. Fue así como en 1961 se promulgó la Ley 135 de Reforma Agraria, impulsada por el presidente Alberto Lleras Camargo, con el objetivo de redistribuir tierras y modernizar la producción agrícola (Zamosc, 1986). Sin embargo, su aplicación estuvo marcada por intereses de las élites y por la débil capacidad del Estado para enfrentar a los grandes terratenientes.

La política agraria también estuvo influenciada por el contexto internacional. Por su parte, la Alianza para el Progreso promovida por Estados Unidos en 1961, buscaba contener el avance del comunismo en América Latina a través de programas de modernización económica y reformas estructurales (LeGrand, 2016). En Colombia, esta política sirvió para justificar una reforma agraria que pretendía pacificar más el campo que transformar las estructuras de poder rural. Como señala Fajardo (2002), lejos de redistribuir la tierra, la Ley 135 terminó legitimando la propiedad de los grandes latifundistas y consolidando las desigualdades sociales que habían originado el conflicto.

A su vez, el Frente Nacional profundizó las brechas sociales, políticas y económicas. Al marginar las demandas campesinas, urbanas y obreras, fortaleció las condiciones para el

surgimiento de nuevos actores armados y consolidó una democracia restringida, donde la paz se alcanzó a costa de la exclusión. Esta etapa dejó un legado de desconfianza en las instituciones y de frustración frente a un Estado que prometía reconciliación, pero reproducía las mismas lógicas de poder que habían alimentado el conflicto.

Con el paso del tiempo, se evidenció que la reforma agraria implementada en Colombia carecía de una estructura sólida que atendiera las dimensiones sociales del problema. También, las tierras permanecieron concentradas en manos de los mismos propietarios, perpetuando las desigualdades históricas del campo colombiano. Por su parte, el Centro Nacional de Memoria Histórica (2013) señala que, aunque la legislación agraria pretendía promover la redistribución de la tierra, en la práctica respondió a la lógica del desarrollo capitalista rural, amparada en un marco normativo que protegía los intereses de las élites. En esa misma línea, Moncayo (1991) considera que dichas reformas fueron reflejo de la consolidación del poder económico y político en las zonas rurales, antes que un intento real por garantizar justicia social.

En este contexto de desigualdad estructural surgieron las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), cuyo origen se remonta a los enfrentamientos derivados de la violencia bipartidista. Aunque su conformación oficial se dio en 1964, sus antecedentes pueden rastrearse en las guerrillas comunistas de autodefensa campesina. Según el Centro Nacional de Memoria Histórica (2014), las FARC se reconocieron en su fase inicial como una organización de carácter defensivo que articuló la noción político—militar de la autodefensa y se autoproclamó portavoz del campesinado marginado del país rural. Esta agrupación insurgente centró su discurso en los conflictos sociales de larga duración, vinculados con la tenencia de la tierra y las desigualdades económicas, distanciándose progresivamente de las viejas disputas partidistas que caracterizaron al siglo XX.

Además, las dificultades para ejecutar una reforma agraria efectiva se hicieron más evidentes cuando los sectores de poder bloquearon cualquier intento de redistribución. Fue así como el gobierno optó por medidas temporales, como la ampliación del uso de parcelas arrendadas, mientras se promulgaba la Ley de 1968. Sin embargo, su aplicación fue insuficiente; entre 1968 y 1975, de los 76.000 campesinos inscritos en el programa, solo 2.400 obtuvieron la titularidad de sus tierras (Instituto Colombiano de la Reforma Agraria INCORA, 2002). Este fracaso fortaleció las organizaciones campesinas y los movimientos armados, al tiempo que intensificó los

desplazamientos rurales hacia los centros urbanos, evidenciando que el conflicto por la tierra constituía uno de los problemas estructurales más persistentes del país.

El descontento campesino y la presión política derivada del Frente Nacional motivaron la creación de estrategias militares de contrainsurgencia. En 1964, el gobierno implementó el Plan Lazo con asesoría estadounidense; esto, con el objetivo de eliminar los enclaves de resistencia rural. Según el Centro Nacional de Memoria Histórica (2013), el entonces ministro de Guerra Alberto Ruiz Novoa reconoció que la persistencia de la violencia respondía a factores sociales y económicos que podían ser instrumentalizados para promover una guerra revolucionaria. De manera tal que la operación en Marquetalia de ese mismo año fue decisiva, ya que el ataque estatal impulsó la consolidación formal de las FARC como guerrilla armada (CNMH, 2013).

De manera paralela, en la década de 1960, emergieron otras organizaciones insurgentes. El Ejército de Liberación Nacional (ELN), inspirado en la Revolución Cubana y las ideas del Che Guevara, se consolidó hacia 1962 con una fuerte base estudiantil y campesina en regiones como el Magdalena y el Alto Sinú. Por su parte, el Ejército Popular de Liberación (EPL) adoptó una orientación maoísta influida por la Revolución China. En contraste, durante las décadas de 1960 y 1970, el conflicto armado permaneció relativamente marginado del escenario nacional debido al aislamiento geográfico de los grupos insurgentes y las limitaciones políticas impuestas por el Frente Nacional, el cual restringía la competencia electoral, pero permitía ciertos canales institucionales de participación local.

En este panorama de tensiones acumuladas surgió el Movimiento 19 de Abril (M—19), producto del supuesto fraude electoral de 1970 que impidió el triunfo de Gustavo Rojas Pinilla, candidato de la Alianza Nacional Popular (ANAPO). Este hecho generó un amplio descontento popular que derivó en protestas urbanas y, finalmente, en la constitución del M—19 como un nuevo actor insurgente (Jaimes, 2012). El movimiento introdujo estrategias políticas y simbólicas distintas a las propuestas por las guerrillas tradicionales, buscando conectar con las demandas de las clases medias urbanas.

Del mismo modo y durante el gobierno de Alfonso López Michelsen (1974–1978), los conflictos sociales se agudizaron por la crisis económica y el fin formal del Frente Nacional. Dichas tensiones confluyeron en el paro cívico nacional del 14 de septiembre de 1977, una de las movilizaciones masivas más grandes del siglo XX, que reunió a diversos sectores sindicales y sociales, dejando un saldo de muertos y heridos (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013).

Incluso, este acontecimiento consolidó la articulación entre la protesta social urbana y las reivindicaciones populares, lo que reforzó el posicionamiento político del M—19.

Mientras tanto, el ELN y el EPL entraron en un periodo de debilitamiento estratégico, replanteando sus métodos de lucha y su relación con los referentes revolucionarios internacionales. Seguidamente, en los años ochenta, el conflicto armado colombiano combinó episodios de violencia con intentos de negociación. Mientras que, el gobierno de Julio César Turbay (1978–1982) creó comisiones de paz y el de Belisario Betancur (1982–1986) impulsó procesos de diálogo, aunque coexistían con el auge del paramilitarismo y la violencia política. Investigaciones posteriores confirmaron que gran parte de los integrantes del grupo paramilitar Muerte a Secuestradores (MAS) provenían de las fuerzas armadas (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013).

Luego de esto, las negociaciones con las FARC retomaron fuerza durante el gobierno de Juan Manuel Santos (2010–2018), quien planteó la paz como un derecho y un deber constitucional. Los diálogos se desarrollaron con la mediación de Noruega y Cuba, a la vez que culminaron con la firma del Acuerdo Final de Paz en 2016. Según la Oficina del Alto Comisionado para la Paz (2016), el proceso se estructuró en torno a seis ejes: reforma rural integral, participación política, fin del conflicto, drogas ilícitas, víctimas, así como mecanismos de implementación y verificación. Pese a su aprobación, la persistencia de la violencia en zonas rurales y la aparición de disidencias armadas reflejan que la paz alcanzada es todavía parcial y en constante disputa (González Muñoz, 2015).

El estallido social de 2021: causas, desarrollo y consecuencias

Entre el 28 de abril y los cinco meses siguientes del año 2021, Colombia vivió una de las más intensas movilizaciones ciudadanas de su historia reciente: un estallido social puso en evidencia tensiones estructurales, las movilizaciones mostraron nuevas formas en sus prácticas y la respuesta estatal violenta comprobó la magnitud de las problemáticas que debían cambiar a profundidad (RTVE, 2021). Cabe mencionar que el descontento popular, era latente desde el 2019, donde las protestas no se solucionaron debido a la llegada de la pandemia. En los siguientes párrafos, se presenta un recorrido por las causas, el desarrollo y las consecuencias de aquel acontecimiento, que marca el contexto sobre el cual surge la necesidad de crear la obra Emelec.

Si bien, el estallido social inició por el anuncio de una reforma tributaria que amenazaba sobre todo a la clase media del país, al considerar ampliar la base tributaria y gravar los servicios

públicos con un IVA del 19 %. En consecuencia, se sabe que las raíces del estallido son más profundas, ya que había factores estructurales que venían acumulándose desde hace décadas; la constante desigualdad económica, la informalidad laboral, la pobreza que afecta a más del 40 % de la población para 2020, así como el impacto de la pandemia generada por el Covid 19 que amplificó las inestabilidades sociales y económicas (RTVE, 2021).

Ilustración 4 estallido social 2021



Fuente: fotografía tomada de Archivo Colectivo ZR

A lo anterior se suma, el descontento que se articuló con factores simbólicos; el creciente número de jóvenes sin un futuro claro, el agotamiento ciudadano ante los constantes escándalos de corrupción y la experiencia acumulada de la violencia institucional; por todo esto, las denuncias de brutalidad policial fueron las más sonadas y permanentes durante las primeras jornadas de protesta. (El Tiempo, 2021). En principio, las movilizaciones fueron convocadas por sindicatos y movimientos sociales; sin embargo, días después aparecieron otras formas de lucha y resistencia. Numerosas marchas masivas en ciudades como Bogotá, Cali, Medellín, bloqueos viales, plantones populares, tomas artísticas en el espacio público y el uso de las redes sociales sirvieron como estrategia para difundir imágenes, testimonios y convocar actividades en el marco del paro.

Como era de esperarse, las fuerzas estatales respondieron con despliegues policiales y militares, el uso del ESMAD, detenciones arbitrarias, denuncias por lesiones oculares, violencia sexual, disparos contra manifestantes, entre otras acciones; entre el 28 de abril y el 15 de julio del mismo año se reportaron más de 2.000 detenciones arbitrarias, más de 1.600 víctimas de violencia física y decenas de homicidios atribuibles a la fuerza pública (Colombia.com, 2022). Este largo

ciclo de movilizaciones, represiones y la creación de nuevas formas de protesta marcaron una transformación en el modo de manifestarse; la calle, el cuerpo, el arte (murales, teatro improvisado, grafitis, clases en el espacio público, ollas comunitarias y demás) se convirtieron en espacios de denuncia y digna rabia, que cargadas de simbolismos, pedían a gritos cambios estructurales en el país.

En consecuencia y pocos días después de iniciadas las manifestaciones, el gobierno de Iván Duque retiró la reforma tributaria y abrió una mesa de diálogo nacional; sin embargo, esto no detuvo la indignación de la población colombiana. Por el contrario, emergieron nuevas formas de organizaciones barriales a lo largo y ancho del país; cabe resaltar que quienes más se movilaron fueron los jóvenes. Así, los colectivos artísticos se tomaron las calles como escenario de resistencia y se profundizó la conciencia ciudadana sobre las violencias estructurales del país que, si bien, no suelen ser evidentes a primera vista, es claro que afecta a toda la población.

Otro protagonista importante en las movilizaciones de 2021 fue la comunidad artística, que llenó los espacios de memoria y resignificación por medio de expresiones artísticas, a la vez que comenzaron a reconocerse como actores fundamentales para la democracia. No obstante, las consecuencias negativas fueron evidentes; la impunidad frente a los excesos de la fuerza pública que cobraron la vida de muchos manifestantes y vulneraron los derechos de otros aún continúan. Igualmente, el apoyo sesgado de los medios de comunicación persiste y la precariedad de la movilización continúa representada por medio de numerosas iniciativas comunitarias que enfrentan falta de recursos o espacios para replicar los aprendizajes.

Para el colectivo de Teatro ZR y su obra Emelec, estas consecuencias se convirtieron en bandera y materia prima para su proceso de creación. A su vez, la experiencia que dejó el estallido social se inscribe en el cuerpo, en la creación y en el territorio de Engativá; además, la memoria grupal se convirtió en dramaturgia, la violencia estructural en simbología escénica y la esperanza en pregunta abierta. En ese sentido, el estallido social no es un hecho del pasado, por el contrario representa una plataforma para generar acciones artísticas que interrogan, incomodan, denuncian y transforman.

En este orden de ideas, el estallido social de 2021 se impuso como un momento de quiebre y también, como una declaración que llama a nuevas formas de hacer política, arte y comunidad. Por lo tanto, adentrarse en su estudio no solo representa mirar al pasado, en cambio busca reconocer las grietas del presente con el fin de abrir nuevos caminos hacia una verdadera transformación.

Tomándolo de esta manera, el arte no se aísla; esta, sale al encuentro, convierte a cada cuerpo en registro de lo vivido y a cada territorio en escenario de lucha.

Engativá como escenario de resistencia y represión

Ilustración 5 estallido social 2021



Fuente: fotografía tomada de Archivo Colectivo ZR

Según datos de la Secretaría Distrital de Gobierno, la localidad de Engativá, ubicada al noroccidente de Bogotá, es la tercera más poblada de la ciudad. Es así como la localidad ha sido escenario de manifestaciones culturales, artísticas y políticas que reflejan la fuerza organizativa de sus comunidades; también, se ha configurado como un territorio en donde se enfrentan condiciones de desigualdad, desatención institucional y precarización.

Esta localidad, se ha forjado como un territorio clave para entender dinámicas de represión estatal y, a su vez, para entender prácticas de resistencia colectiva que se hicieron presentes durante el Estallido Social de 2021. Dada su densidad poblacional de mayoría popular y su historia de movilización barrial, Engativá se configuró como una de las localidades en donde se presentaron situaciones de confrontación entre jóvenes, artistas, comunidades organizadas y los aparatos del Estado. En un artículo que muestra un análisis de la protesta en esta localidad, se señala que “la localidad de Engativá fue una de las zonas donde los jóvenes resisten desde hace más de 60 días” (La Bagatela, 2021).

Asimismo, y durante el estallido de 2021, Engativá mantuvo manifestaciones masivas y vivió episodios de brutalidad policial, detenciones arbitrarias, lo que desplazó la protesta a los

barrios populares con el fin de obtener un mayor alcance. En un informe preliminar de la Misión de Solidaridad Internacional y Derechos Humanos, se documentó que en Bogotá se registraron, en diversas localidades “97 heridos, 21 detenciones arbitrarias, 4 desapariciones” en el marco del paro. De manera personal, recuerdo el arresto arbitrario de tres jóvenes cercanos al colectivo ZR; ellos fueron detenidos en inmediaciones del humedal Jaboque, lugar donde se había citado a la comunidad para un plantón, y quienes luego fueron expuestos ante los medios de comunicación, en donde los mostraron como infiltrados a los cuales supuestamente se les pagó treinta mil pesos para asistir a esta convocatoria y generar desorden social. En una conversación sostenida con uno de ellos, posterior a su liberación, el joven me comentó que eso lo dijeron ante las cámaras, porque los policías los había presionado bajo amenazas si no lo hacían. Además de la estigmatización, este hecho provocó que estos tres jóvenes, desistieran de apoyar las convocatorias, por miedo a represalias.

Ilustración 6 estallido social 2021



Fuente: fotografía tomada de Archivo Colectivo ZR

Además de que los habitantes de este territorio se sumaran a las movilizaciones convocadas, también se convirtió en escenario de transformación cultural. Así pues, la población movilizadora, las asambleas populares, las ollas comunitarias, las tomas culturales y las pintas de protesta resignificaron el espacio público; en este orden de ideas, Engativá pasó de ser una localidad marginal, a un escenario de acción colectiva activa. En un informe del Centro Nacional de Memoria Histórica se afirma con claridad que “el pueblo en las calles... memorias de resistencia y represión

en el estallido social de 2021” (CNMH, 2024) el cual evidencia cómo la movilización transformó el tejido social de múltiples localidades, incluida Engativá.

Otro aspecto importante que cabe resaltar, es la creación de iniciativas culturales, pedagógicas y artísticas que nacieron en medio del Estallido Social. Si bien, el colectivo ZR es una de ellas, no es la única que nació y se consolidó. Igualmente, surgieron propuestas como la Asamblea Local de Engativá o el colectivo Guardia Feminista de Engativá, quienes siguen ejecutando propuestas pedagógicas y artísticas; en concordancia, este tipo de actos representan la voz de la resistencia ante las estructuras de poder que limitan el pensamiento y el accionar de la sociedad.

En suma, la obra de Emelec tuvo su inspiración en este escenario. La organización desarrollada en medio de las protestas permitió que jóvenes y adultos de esta localidad se sumaran a este llamado a la creación, donde se convirtieron en los narradores de sus propias memorias, recogiendo las tensiones históricas entre la opresión estatal y la capacidad de resistencia desde lo comunitario. Es así como al reconocernos en los relatos de desplazamiento, criminalización de la protesta y manipulación mediática conectamos con esos lugares de resistencia que ya existían en Engativá y que han sido reforzados por estas apuestas organizativas. Así pues, lo anteriormente mencionado muestra por qué esta propuesta artística y pedagógica se desarrolla en esta localidad y cómo la obra se inserta en una historia de lucha y organización fortaleciendo lo ya existente.

El surgimiento del colectivo ZR: arte, comunidad y resistencia

El colectivo ZR nació en la localidad de Engativá el 2 de junio de 2021, en medio de las movilizaciones del estallido social. Antes de su instauración formal, un gran número de habitantes del sector se sumaron a las iniciativas impulsadas por un grupo de jóvenes y adultos que buscaban realizar actividades artísticas y pedagógicas para ayudar a la comunidad comprender los motivos de las protestas y la digna rabia que llevó a miles de personas a salir a las calles, aún en plena pandemia generada por el Covid-19.



Fuente: fotografía tomada de Archivo Colectivo ZR

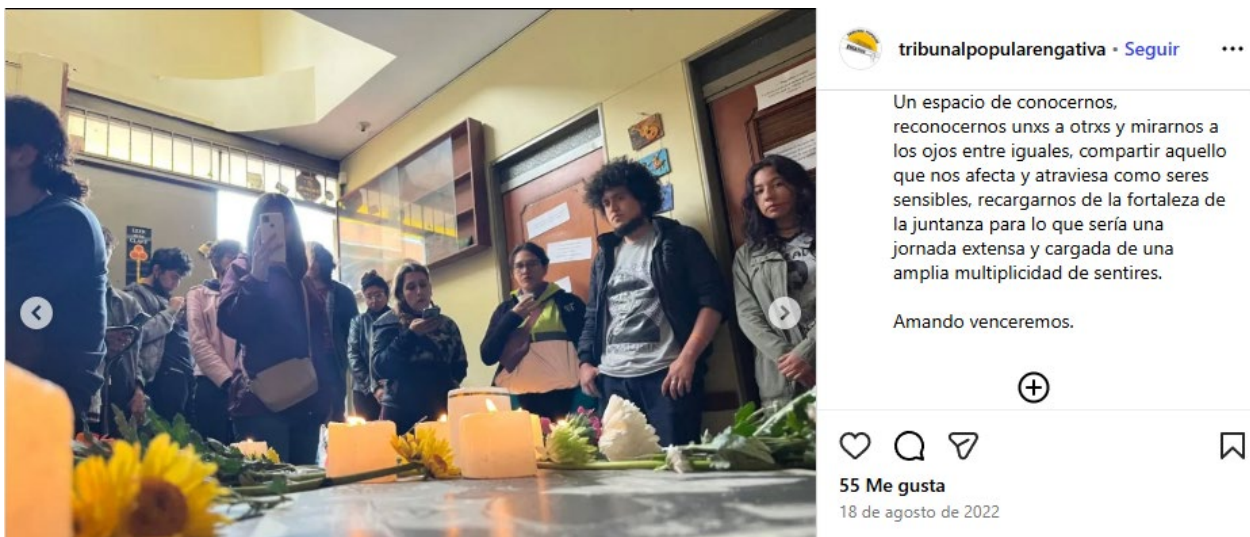
Durante este periodo se organizaron plantones, tomas culturales, pintas colectivas, clases en el espacio público, *performances* y ollas comunitarias. Todo esto, con el firme propósito de motivar la participación ciudadana desde la conciencia crítica sobre la magnitud de los problemas sociales dejando de lado la ceguera del descontento. También, se trataba de invitar a que la comunidad se uniera a la lucha desde sus saberes y posibilidades, reconociendo que toda forma de participación es valiosa. Así, en junio de 2021 y por medio de redes sociales, se convocó a las personas interesadas en dar continuidad al proceso mediante la creación de un grupo que resistiera desde lo artístico y pedagógico frente al reflujo de las movilizaciones. A dicho encuentro de carácter asambleario asistieron entre cuarenta y cincuenta personas, donde se definió el propósito político del colectivo y se le otorgó el nombre de Zona Revoluc10n (nombre creado de manera colectiva), conocido en la presente investigación como ZR.

Cabe resaltar que durante los primeros meses la energía de la juntanza era potente; sin embargo y ante la disminución de las movilizaciones, el colectivo decidió trasladar su acción a los barrios, continuando el trabajo pedagógico y artístico para explicar las razones estructurales del paro. Aunque se habían alcanzado algunos logros, aún persistían las dinámicas de poder y corrupción que motivaron la protesta. En consecuencia, una de las estrategias más llamativas fue la realización de micromontajes escénicos en formato de teatro invisible, inspirados en las

propuestas de Augusto Boal; esto, marcó el nacimiento del grupo de Teatro ZR, brazo artístico que sigue activo hasta hoy.

Otro hito importante fue la creación del Tribunal Popular, otro de los brazos de ZR. Este espacio sirvió para la denuncia simbólica de los abusos cometidos durante el estallido social, permitiendo que numerosas víctimas narraran públicamente las vulneraciones de sus derechos. Tal ejercicio de justicia simbólica fortaleció el carácter político y comunitario del colectivo. De igual forma y a lo largo de varios meses, ZR realizó tomas culturales, clases abiertas, teatro invisible y ollas comunitarias, acciones que le otorgaron reconocimiento en la localidad como colectivo artístico, pedagógico y de memoria. Además, se articuló con otros colectivos y agrupaciones para crear espacios de diálogo, arte y resistencia; por medio de lo anterior, se logró promover la construcción de memorias colectivas emanadas del estallido social. Sin embargo, las dinámicas cotidianas y personales llevaron a que varios integrantes se retiraran, disminuyendo el nivel de agenciamiento. A pesar de esto, el colectivo no desapareció; por el contrario, dicha crisis estructural lo impulsó a reorganizarse y fortalecer sus procesos internos.

Ilustración 8 tribunal popular Engativá 2022



Fuente: fotografía tomada de Archivo Colectivo ZR

De esta nueva etapa surgió la división en comités organizativos, lo cual permitió una distribución más clara de responsabilidades. Se conformaron el comité de gestión, encargado de conseguir insumos y espacios; en cuanto al comité de género, se encargó de elaborar un protocolo que aún sigue vigente y en constante revisión; por parte del comité pedagógico, se planearon

actividades y de igual forma, hace parte al grupo de Teatro ZR; mientras que el comité psicosocial, se encargó de diseñar estrategias de acompañamiento emocional; finalmente y de manera transversal, el comité de comunicaciones es el responsable de la difusión masiva en redes sociales. Por fortuna, muchos de estos comités siguen activos, sosteniendo el trabajo colectivo desde la horizontalidad y el compromiso con la comunidad.

Hoy, el colectivo ZR mantiene vivas sus intenciones fundacionales: resistir, crear y acompañar. Sus integrantes continúan apostando por el arte como herramienta de transformación social y memoria viva. Por todo esto y en un país donde la violencia institucional persiste y las desigualdades se profundizan, ZR reafirma su propósito de construir espacios de dignificación, autocuidado y educación popular, sosteniendo la convicción de que el arte no solo denuncia; por el contrario, repara, teje y mantiene encendida la esperanza colectiva.

Capítulo II. Fundamentos teóricos y conceptuales

“En el listado llamo a Dilan, no está. Si llamo a Lucas Villa no está. Ya no hay respuesta. Y aun así la forma en la que vivimos desigual es más violenta que cualquier protesta.” Para Callejón Verset (2021)

Este capítulo desarrolla los pilares teóricos y conceptuales que sustentan la comprensión del estallido social en Colombia como un fenómeno complejo, atravesado por estructuras históricas de desigualdad, violencia y resistencia. En este sentido, se busca articular categorías que permitan comprender cómo las dinámicas sociales, políticas y culturales se entrecruzan con las experiencias subjetivas y colectivas de quienes protagonizan las movilizaciones, situando el presente análisis en un marco crítico y contextual.

Desde la teoría desarrollada por autores como Pierre Bourdieu (1999), Michel Foucault (1975) y Judith Butler (2006), se comprende que el poder y la resistencia son dimensiones constitutivas de la vida social, inscritas en los cuerpos, los discursos y las prácticas cotidianas. Por lo anterior y en esta línea conceptual, la protesta social puede entenderse como una respuesta simbólica y material frente a las formas de dominación que históricamente han configurado la exclusión en Colombia.

De este modo y teniendo en cuenta tanto los fundamentos teóricos como conceptuales aquí expuestos, es que se constituye el marco desde el cual se interpreta el estallido social como la expresión de un proceso histórico de acumulación de inconformidades, pertinente para la presente investigación.

El Teatro del Oprimido: orígenes, principios y metodologías

El Teatro del Oprimido nace a finales de la década de 1960 y comienzos de 1970 en Brasil; esto, en un contexto de dictaduras militares en gran parte de América latina. Su creador fue Augusto Boal (1931—2009), dramaturgo y director de teatro influenciado por la pedagogía crítica de Paulo Freire y quien comenzó a cuestionar el teatro tradicional por considerarlo elitista. En este contexto, para 1971 Boal fue detenido, torturado y exiliado por la dictadura brasileña, ya que las actividades teatrales que realizaba en ese entonces, estaban vinculadas a los movimientos campesinos y obreros que buscaban la liberación de su pueblo. Fue así como durante su exilio, Boal estuvo en países como Perú, Argentina, Estados Unidos y algunos del continente europeo, en donde fue sistematizando su experiencia y dando forma a una metodología teatral popular, pedagógica y política.

En muchos de sus escritos Boal manifestó que, a lo largo de la historia, el teatro y el arte en general han estado fuertemente influenciados por una clase dominante que se adueñó de dichas acciones humanas y poco a poco ha venido privatizándolas; por tanto, lo anterior ha generado una enorme brecha entre las distintas clases sociales. Asimismo, Augusto Boal (1980) menciona como, desde la aristocracia, se establecieron divisiones fundamentales en el teatro. En primer lugar, entre actores y espectadores, donde solo algunos pueden subir al escenario y la masa permanece como espectadora pasiva. y, en segundo lugar, establece la distinción entre protagonistas representados por la élite y el coro, símbolo de los plebeyos. Este modelo, denominado por Boal como el “Sistema trágico coercitivo de Aristóteles”, impuso una visión del teatro en la que los sujetos populares no tenían un rol protagónico.

Posteriormente y con el ascenso de la burguesía, las narrativas teatrales cambiaron; esto, disminuyó la carga moral de las obras y representó a individuos excepcionales, pero igualmente apartados del pueblo. A dicho sistema se le llamó *La poética de la “virtú” de Maquiavelo* (Boal, 1980.), cuya influencia sigue vigente en la actualidad. A su vez y en países como Colombia, la privatización de la cultura sigue limitando el acceso a los espacios artísticos, convertidos en

servicios para quienes pueden costearlos, lo cual a excluido a un sinnúmero de sectores de la población.

Por tanto y con el fin de hacer frente a estas lógicas dominantes, Boal propone una alternativa radical: el Teatro del Oprimido. Esta metodología teatral rompe con la estructura tradicional del teatro y transforma al espectador pasivo en especta—actor, permitiéndole asumir un papel participativo en la escena para ensayar posibles soluciones a las problemáticas de la vida real. Así, Boal sostiene que:

Primero se destruye la barrera entre actores y espectadores: todos deben actuar, todos deben protagonizar las necesarias transformaciones de la sociedad (...) Luego, se destruye la barrera entre protagonistas y coros: todos deben ser, a la vez coro y protagonistas: es el sistema comodín. Así tiene que ser la poética del oprimido: la conquista de los medios de producción teatral. (Boal, 1980, p. 12)

Más adelante, en 1998, Augusto Boal publicó el libro *Juegos para actores y no actores*, un manual en el que no solo narra el origen de esta propuesta teatral; también, ofrece una serie de juegos y dinámicas diseñadas para que cualquier persona —con o sin experiencia escénica— pueda preparar su cuerpo y su mente tanto para crear teatro como para transformar su realidad. En la introducción, Boal enfatizó que esta metodología no busca imponer ni dirigir la acción de los participantes; por el contrario, debe partir de sus propias inquietudes resaltando que: “tratándose de un teatro que se pretende libertador, es indispensable permitir que los propios interesados propongan sus temas” (Boal, 1998, p. 39).

Fue así como en su última obra, *La estética del oprimido*, Boal planteó que los seres humanos estamos inmersos en una constante disputa por los espacios y que, frente a ello, es necesario construir un antídoto basado en una ética de la solidaridad impulsada desde las experiencias de los oprimidos (Boal, 2008). En este libro, el autor reúne las reflexiones desarrolladas a lo largo de su trayectoria y fundamenta los principios esenciales de su método. También, recuerda la importancia de reconocer nuestro lugar en el mundo, comprendiendo que tenemos la capacidad de transformarlo, y sostiene que el teatro es una de las herramientas más poderosas para hacerlo.

Es importante resaltar que los seres humanos nos configuramos a partir de los contextos que habitamos; así es como la sociedad nos enseña a relacionarnos con el mundo. En este proceso vamos construyendo nuestra cultura e identidad. Sin embargo, en una sociedad capitalista como la

que habitamos, suele ser complejo reconocer las estructuras que han moldeado las percepciones y comportamientos, pues operan de manera naturalizada. Por ello, no existe una mirada completamente “pura”; sin duda, es prácticamente imposible desprendernos de la carga social que nos atraviesa y es precisamente esa carga el filtro a través del cual interpretamos la realidad (Boal, 2008). En este sentido, apropiarnos conscientemente de herramientas culturales —como el teatro— se convierte en un deber colectivo, pues abre la posibilidad de imaginar y construir alternativas para la transformación social.

De forma tal que el Teatro del Oprimido se plantea como un arte pedagógico profundamente vinculado a la realidad política y social, cuyo propósito es permitir buscar y construir una propia verdad. Por tanto y si se entiende a la cultura como la suma activa de todo lo que produce cualquier grupo humano en un mismo tiempo y lugar: “hábitos, costumbres, rituales y tradiciones; creencias y esperanzas; técnicas, modos y procesos; sobre todo valores éticos de la moral vigente” (Boal, 2008, p. 46), entonces es posible afirmar que aquello que concebimos como verdad no es neutral; por el contrario, representa el resultado de una construcción social que responde a las estructuras y valores del contexto que habitamos. En consecuencia, nuestra percepción del mundo está atravesada por estas imposiciones culturales que moldean la propia subjetividad.

Es entonces cómo crear nuestra propia cultura se convierte en un acto ético y político. Asimismo, implica romper con las lógicas establecidas con el fin de imaginar un mundo distinto, en el cual desaparecen las estructuras que sostienen la relación entre opresores y oprimidos en todos los ámbitos de la vida humana. Por consiguiente, dicho ejercicio debe asumirse de manera consciente y colectiva. Como afirma Boal (2008), si alcanzar una sociedad así parece una utopía, no importa; avanzar en esa dirección no es utópico, es una decisión ética.

De manera que, comprender cómo funciona el mundo hoy en día es un privilegio reservado para unos pocos. En un país como Colombia, donde la calidad educativa —especialmente desde la primaria— es precaria y sesgada para la mayoría de la población que no accede a condiciones de privilegio, se hace urgente activar mecanismos que despierten el interés por acceder al conocimiento. Como se sabe “el saber es poder” y no saber es renunciar a él. Es así como, al construirnos colectivamente se convierte en una herramienta poderosa y emancipadora. Así, al reunirnos como comunidad, dialogar sobre las problemáticas que nos atraviesan, comprenderlas y buscar transformarlas es un camino complejo; sin embargo, es el único posible para hacer realidad las transformaciones que soñamos.

Por esta razón y con el fin que los oprimidos se liberen de las injusticias que sufren, es necesario que creen su propia ley y tomen el poder que de ella emana; un poder que solo se consigue con la participación activa en la vida social y política, con organización y con el buen uso de la fuerza que de ella se deriva (Boal, 2008, p. 105)

Metodología del Teatro del Oprimido

El Teatro del Oprimido es un sistema de prácticas que entiende al teatro como un lenguaje capaz de visibilizar las estructuras de opresión y de activar procesos de concientización y cambio social. Por tanto, Boal (2001) afirma que “todo ser humano es un actor, porque actúa, y un espectador, porque observa; somos todos espectadores” (p. 9). Desde esta premisa, el teatro se convierte en un espacio de encuentro entre lo individual y lo colectivo, donde el público deja de ser pasivo para asumir un rol transformador.

Es así como dentro del sistema del Teatro del Oprimido existen diversas técnicas que se desarrollan de acuerdo con los objetivos de cada proceso. Entre ellas se encuentran el Teatro-Foro, el Teatro Imagen, el Arco Iris del Deseo y el Teatro Legislativo. En primer lugar, el Teatro-Foro —utilizado para este proceso investigativo y creativo— propone la representación de una situación de injusticia o conflicto, para luego abrir el espacio a la intervención del público, que puede subir al escenario, reemplazar al protagonista y ensayar alternativas de acción. Este ejercicio permite experimentar colectivamente posibles salidas a las opresiones cotidianas, promoviendo la reflexión crítica y la construcción de alternativas colectivas (Boal, 2002).

En segundo lugar, el Teatro Imagen se basa en la creación de imágenes corporales que expresan conflictos sociales o emocionales sin necesidad de palabras. Esta técnica, al centrarse en el cuerpo como portador de memoria y discurso, posibilita el reconocimiento de formas de opresión inscritas en los gestos, las posturas y las relaciones espaciales. Como explica Boal (1998), “el cuerpo es el primer territorio de la opresión” (p. 35); por tanto, también se configura como el primer territorio de resistencia. Desde esta mirada, el trabajo corporal se convierte en una vía para descolonizar las emociones y resignificar las experiencias del dolor y la exclusión.

En tercer lugar, el Arco Iris del Deseo —desarrollado posteriormente por Boal (1995)— se enfoca en los conflictos internos que limitan la acción transformadora del sujeto. Por medio de dinámicas teatrales y visuales, esta técnica permite exteriorizar los miedos, las contradicciones o las estructuras mentales que reproducen la opresión y que, muchas veces, son tan limitantes como las opresiones sociales.

En cuarto lugar, está el Teatro Legislativo, una metodología artística y pedagógica de participación ciudadana utilizada por Augusto Boal, tras su regreso a Brasil, con la cual buscaba identificar problemáticas sociales para luego convertirlas en proyectos de ley. Así, la metodología del Teatro del Oprimido articula las dimensiones personales, comunitarias y políticas de la experiencia humana.

De acuerdo con lo anterior, el Teatro del Oprimido ha sido reinterpretado por colectivos artísticos, educadores populares y movimientos sociales como una herramienta de denuncia, pedagogía y memoria. En contextos como el colombiano, donde el cuerpo ha sido históricamente atravesado por la violencia y la exclusión, esta metodología adquiere una relevancia particular, pues convierte la escena en un espacio de sanación y acción política. Como señala Londoño (2018), “el Teatro del Oprimido en Colombia ha permitido a comunidades víctimas del conflicto reencontrarse con la palabra, el cuerpo y la posibilidad de imaginar justicia” (p. 142).

El Teatro-Foro como herramienta pedagógica y creativa

El Teatro-Foro es una de las técnicas más representativas del Teatro del Oprimido. A su vez, surge como una forma de romper la pasividad del público y convertirlo en un sujeto activo dentro del proceso teatral, educativo y político. Es así como, en lugar de ser meros espectadores, los participantes son personas que además de observar intervienen en la escena, transformando la acción y proponiendo alternativas ante situaciones de opresión (Boal, 1979).

El Teatro-Foro parte de una situación de conflicto real, generalmente vinculada con relaciones de poder, exclusión o injusticia. En una primera fase, un grupo de actores presenta una escena breve que concluye sin resolver el problema. Es a partir de allí que se invita al público a intervenir para ensayar soluciones posibles. Por tanto, cada espectador puede subir al escenario, reemplazar a un personaje o proponer una nueva estrategia que permita transformar la situación de opresión. Así, el teatro deja de ser un fin estético en sí mismo para convertirse en un espacio de ensayo de la realidad, donde se experimentan formas alternativas de acción política y social (Boal, 1998).

Desde el punto de vista metodológico, el Teatro-Foro se sustenta en tres principios esenciales; el primero, la problematización de la realidad, que implica la representación crítica de una situación concreta de opresión o injusticia; el segundo, la participación activa del público, que además de observar, reflexiona, debate y actúa; y el tercero, la construcción colectiva del conocimiento y de la acción transformadora, pues el foro se convierte en un laboratorio político y

pedagógico donde las soluciones emergen del diálogo horizontal entre los participantes (Cohen—Cruz & Schutzman, 2006).

En suma, el *curinga* —figura central en esta metodología— cumple la función de mediador entre la escena y el público. Es decir que no dirige ni impone interpretaciones; por su parte, facilita el proceso garantizando que las intervenciones de los participantes se mantengan dentro del marco del respeto y la reflexión. Es así como el *curinga* fomenta el debate, plantea preguntas, a la vez que ayuda a que las distintas voces encuentren espacio en la escena (Boal, 1992).

Por todo lo anterior, el Teatro-Foro es ampliamente utilizado en contextos educativos, comunitarios y de investigación social, ya que permite visibilizar los conflictos silenciados y poner en juego las tensiones entre poder, resistencia y transformación. A su vez, su potencia radica en abrir un campo de posibilidades para la acción colectiva que no busca ofrecer respuestas cerradas.

Práctica sistemática de asesinato a jóvenes de sectores populares durante el gobierno de Álvaro Uribe.

El conflicto armado interno en Colombia, cuyos orígenes se remontan al año de 1946, ha dejado una profunda huella en los territorios y en las memorias colectivas del país. Este conflicto ha sido representado y reinterpretado en múltiples formas, políticas, sociales y culturales, a lo largo del tiempo. Para abordar la práctica sistemática de asesinato a jóvenes de sectores populares o mal llamado falsos positivos, es imprescindible comprender que su uso se encuentra estrechamente vinculado con el contexto de guerra en el que ha vivido la nación, contexto ya descrito en el capítulo anterior. Es precisamente en el entramado histórico, político y militar del conflicto donde se encuentran las condiciones que posibilitaron este fenómeno.

En este contexto de guerra, emergieron dinámicas paralelas de poder y control territorial, desde la década de 1980, donde las Fuerzas del Orden impulsaron la creación de grupos de autodefensa campesina, concebidos inicialmente como mecanismos de protección frente a las incursiones guerrilleras. No obstante, estos grupos adquirieron rápidamente un carácter ofensivo y jugaron un papel determinante en la confrontación con la insurgencia, y también en la represión y eliminación de organizaciones sociales que cuestionaban el orden político y económico establecido, teniendo su epicentro en la región del Magdalena Medio.

Según relata Amos Wako (1990), para 1987 el entonces ministro de Defensa Luis Navarro Jiménez, en un debate parlamentario, afirmó que la existencia de los grupos de autodefensa se

encontraba amparada por la Ley 48 de 1968 y ratificada por el Decreto 3.398 de 1965, que defendían el supuesto derecho de ganaderos y campesinos a protegerse de las guerrillas. Este marco normativo, lejos de generar condiciones de seguridad, legitimó la expansión de estructuras armadas privadas, dando inicio a lo que posteriormente se denominaría como *guerra sucia*.

Por su parte, el propio Relator Especial de Naciones Unidas, en su informe de 1990, señaló que la información disponible indicaba que las principales regiones donde operaban los llamados paramilitares coincidían con zonas de fuerte presencia militar, sin que se registraran enfrentamientos entre estos y las fuerzas del Estado. De hecho, “el incremento de las ejecuciones sumarias o arbitrarias durante los últimos años ha estado íntimamente ligado al aumento de la actividad de los llamados grupos paramilitares. Es a ellos a quienes las organizaciones no gubernamentales de derechos humanos, tanto colombianas como extranjeras, atribuyen el mayor número de asesinatos de civiles y la principal responsabilidad por las matanzas ocurridas durante 1988 y 1989” (Wako, 1990, p. 11).

Estos grupos contaron con el respaldo tácito de las fuerzas armadas y el financiamiento derivado del narcotráfico; razón por la cual recibieron entrenamiento militar de mercenarios alemanes, israelíes y estadounidenses, según reportes del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS). Este entramado de apoyo permitió la ejecución de asesinatos selectivos de dirigentes y militantes de la Unión Patriótica (UP), de la Central Unitaria de Trabajadores (CUT) y, de manera particular, de docentes afiliados a Fecode, cuya participación política y compromiso con la transformación educativa los convirtió en objetivos de persecución sistemática.

La consolidación de este aparato paramilitar profundizó la impunidad estructural, ya que la policía y las fuerzas militares encubrieron mutuamente sus crímenes. Por su parte, el informe de Wako (1990) subraya que los administradores de justicia encargados de investigar estos hechos fueron amenazados, exiliados o asesinados; dicho suceso, debilitó gravemente el estado de derecho y consolidó una cultura basada tanto en el miedo como el silenciamiento.

La visita de este Relator y posterior publicación de su informe en 1990, evidencia las primeras apariciones en Colombia de civiles muertos, que fueron pasados como guerrilleros y sus autores intelectuales. Para ese entonces, el nombre que se le dio a este tipo de crímenes fue el de ejecuciones sumarias o arbitrarias (Wako, 1990). Tristemente, esta práctica nunca desapareció; para el 2008, el término falsos positivos empezó a popularizarse en los medios de comunicación de Colombia por el escándalo de las ejecuciones extrajudiciales de los jóvenes

reclutados en Soacha, para referirse a la práctica sistemática de asesinato a jóvenes de sectores populares durante el gobierno de Álvaro Uribe.

Si bien, no existe una única referencia verificable que permita afirmar con absoluta certeza qué medio fue el primero en usar exactamente el término, la revista *Semana* aparece entre los primeros medios de comunicación masivos que empezaron a llamarlos así además de visibilizar el fenómeno. Este medio de comunicación publicó reportajes claves que impulsaron la visibilización del fenómeno (*Semana*, 25 oct. 2008). Paralelamente, organizaciones de derechos humanos y organismos internacionales (Human Rights Watch, CNMH, ONU) documentaron el patrón de ejecuciones extrajudiciales y contribuyeron al reconocimiento del problema a nivel nacional e internacional.

Para el 2010 en otro informe, el Relator Especial sobre las ejecuciones extrajudiciales concebidas como sumarias o arbitrarias, Philip Alston, menciona el término de falsos positivos, si bien este informe inicia mencionando los logros del gobierno de turno en términos de seguridad, con la reducción de los homicidios, el debilitamiento de grupos guerrilleros en su capacidad de conducir hostilidades y reclutar miembros, la reducción del tráfico de drogas y la puesta en marcha de la desmovilización de grupos paramilitares, también hace mención de los problemas que subsisten y que son de suma gravedad. Según la Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos (2009) “las fuerzas de seguridad han perpetrado un elevado número de asesinatos premeditados de civiles y han presentado fraudulentamente a dichos civiles como bajas en combate. Aunque al parecer estos llamados falsos positivos no respondían a una política de Estado, tampoco fueron hechos aislados. Esos homicidios fueron cometidos por un gran número de unidades militares y en todo el país.” (p. 2).

Asimismo, en mayo de 2022 se llevó a cabo una audiencia ante la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) para presentar el informe *Ellos sabían ¿dieron la orden?*, que señala la presunta responsabilidad de altos mandos militares y civiles en ejecuciones extrajudiciales entre 2006 y 2008. Según el informe, dicho documento demuestra que existía un plan criminal coordinado que habría permeado varias divisiones del Ejército Nacional y que graves violaciones a los derechos humanos fueron maquilladas como operaciones legítimas (Comisión Colombiana de Juristas, 2022).

El paro nacional del 2021, motivado por el proyecto de reforma tributaria que aumentaba los impuestos sobre la renta y productos básicos de la canasta familiar expuesto ampliamente en

capítulos anteriores, no estuvo exento de estas prácticas. Según cifras de la Campaña Defender la Libertad, “se habrían producido al menos 18 ejecuciones extrajudiciales, habría 305 heridos, 23 con lesiones oculares, 11 personas habrían denunciado violencia basada en el género y 988 personas habrían sido detenidas bajo el cargo de ‘terrorismo y *tenencia o fabricación de sustancias peligrosas*’, entre otros, por parte de la Policía Nacional y en muchos casos por parte del ESMAD” (Organización Mundial Contra la Tortura / CCJ, 2021, párr. 2).

La información consignada en los párrafos anteriores, da cuenta de los abusos cometidos por parte de las diferentes instituciones del orden público en Colombia, quienes han actuado de manera sistemática por décadas, afectando a la población civil de múltiples maneras. Dichos crímenes siguen sucediendo y muchos de ellos siguen estando en la impunidad hasta hoy, todavía cuando han sido referenciados y documentados por múltiples organizaciones a nivel nacional e internacional.

Violencias Basadas en Género

Las Violencias Basadas en Género (VBG) han constituido a lo largo de la historia de la humanidad, una de las expresiones más persistentes y normalizadas de desigualdad en las sociedades, incluida la contemporánea. Estas violencias hacen parte de una estructura que organiza el poder y disciplina los cuerpos, manifestándose de manera física, psicológica, sexual, económica y simbólica; a su vez, afectan sobre todo de manera desproporcionada a las mujeres y personas con orientaciones e identidades diversas, reproduciendo jerarquías patriarcales.

En Colombia, la VBG está inmersa en el conflicto armado interno y tiene múltiples formas de exclusión social. Según ONU Mujeres (2024), a pesar de los avances normativos y las políticas públicas en torno a la prevención, las cifras continúan siendo alarmantes; es así como los feminicidios y las agresiones sexuales siguen marcando la vida cotidiana de miles de mujeres. A esto se suma la violencia institucional que, en muchas ocasiones, revictimiza a quienes se atreven a denunciar.

Durante los últimos años, los feminicidios son noticias cotidianas y han incrementado de manera sostenida, especialmente territorios de pobreza, militarización y donde hay presencia de narcotráfico (ONU Mujeres, 2024). Esto evidencia cómo los cuerpos de las mujeres se convierten en territorios de disputa y control, tanto en el ámbito doméstico como en el comunitario. No obstante, el cuerpo femenino también se ha convertido en espacio de insurgencia simbólica y

política, lo cual nos permite reconocer y comprender la magnitud de la violencia además de valorar los procesos comunitarios de sanación, cuidado y exigencia de justicia.

De forma tal que la violencia de género es una práctica normalizada en la sociedad; dichos actos se han convertido en acciones cotidianas y en hábitos que escapan a las cifras manejadas por las instituciones dado que en su mayoría ocurren en el ámbito privado, especialmente en el hogar. Como lo señala Rita Segato: “Ninguna sociedad trata a sus mujeres tan bien como a sus hombres”, dice el Informe sobre Desarrollo Humano del PNUD de 1997 y, al decir eso, no está hablando de la anormalidad o de la excepcionalidad de las familias con hombres violentos sino, muy por el contrario, de las rutinas, de la costumbre, de la moral, de la normalidad” (Segato, 2003, p. 132).

Por otra parte, la violencia de género también puede entenderse como toda acción violenta vinculada al ejercicio de poder en relaciones desiguales entre hombres y mujeres (CEPAL, Convención de Belém do Pará). Este fenómeno responde a factores culturales y sociales que definen lo que significa ser hombre o mujer en una sociedad donde lo masculino tiende a subvalorar lo femenino. Por lo tanto, dicha desvalorización se convierte en un factor de riesgo central, fomentando diversas formas de violencia hacia las mujeres donde de manera predominante el agresor suele ser el hombre.

En suma, la violencia de género constituye una forma de violencia estructural e histórica de la cual Colombia no ha sido ajena. La violencia sexual, en particular, ha dejado una huella profunda en el marco del conflicto armado y continúa siendo una deuda pendiente en términos de justicia y reparación. De manera más reciente, durante las protestas del Paro Nacional de 2021, se registraron múltiples casos de violencia de género ejercida por la Policía Nacional, utilizada como mecanismo de represión y castigo contra quienes participaron en las movilizaciones sociales. Por su parte, Amnistía Internacional (2022) sostiene que “Tras haber documentado 28 de estos incidentes en profundidad, está claro que la violencia de género fue utilizada por la Policía Nacional como herramienta de represión para castigar a quienes se atrevieron a alzar la voz y protestar” (Amnistía Internacional, 2022)

Lo anterior evidencia que la VBG, incluida la violencia sexual, ha sido utilizada tanto por actores estatales como no estatales, afectando de manera desproporcionada a niñas, mujeres y personas de la comunidad LGBTIQ+. Frente a esta problemática, las respuestas institucionales resultan insuficientes y los altos niveles de impunidad agravan la situación. Los escenarios de

protesta social tampoco están exentos de estas violencias; en especial, cuando intervienen fuerzas estatales en el control de la movilización ciudadana. Amnesty International (2022) señala:

“Amnistía Internacional recibió cientos de denuncias sobre violencia basada en género ocurrida durante el Paro Nacional. En las denuncias se relataban casos de violencia psicológica, amenazas de violencia sexual, violencia por prejuicio contra personas LGBTI, tocamientos y acoso sexual, desnudez forzada, discriminación por razones de género, tortura y violación sexual en contra de mujeres Afrodescendientes, mujeres Indígenas, personas defensoras de derechos humanos, periodistas, reporteras, brigadistas de salud, madres que acompañaban las marchas y, en general, mujeres que participaron en las protestas.” (p. 6)

Las denuncias presentadas en el marco de estas protestas abarcaron desde insultos sexistas y amenazas hasta casos de violencia sexual. Estos hechos ocurrieron tanto en escenarios donde la Policía Nacional ejecutaba órdenes de dispersión como durante las detenciones de personas manifestantes. Fue así como diversos informes impartidos por organizaciones defensoras de derechos humanos y distintos medios de comunicación evidenciaron que estas violencias afectaron en mayor medida a personas con diversidad de género, así como a poblaciones étnicas y raciales; lo anterior, refleja una clara intersección en la mayoría de los casos reportados. Todas estas acciones estuvieron atravesadas por estereotipos que reproducen actitudes machistas y homofóbicas, fomentando la estigmatización, especialmente hacia jóvenes y defensores de derechos humanos que participaron en las movilizaciones. Sisma Mujer (2021) expone que:

“De acuerdo con la Campaña Defender la Libertad, entre el 28 de abril y el 2 de junio, se registraron 29 casos de violencia de género, incluida distintas formas de violencia sexual. De acuerdo con la ONG Temblores, al 31 de mayo de 2021, se registraron 25 víctimas de violencia sexual y seis víctimas de violencia de género. Por su parte, según la Defensoría del Pueblo, hasta el 21 de mayo de 2021 se recibieron reportes de 106 casos de violencia basada en género en contra de mujeres y personas con orientación sexual e identidad de género diversas. De estos 106 casos, 23 corresponden a hechos de violencia sexual.” (Sisma Mujer, 2021, p. 1).

Lo expuesto anteriormente evidencia suficientes razones para afirmar que la Policía Nacional ha utilizado la violencia sexual como una forma de castigo contra quienes participaron en las manifestaciones, recurriendo a la humillación por razón de género y al cuestionamiento de

los roles tradicionalmente asignados a las mujeres. De manera tal que esta práctica no es un hecho aislado ni reciente, pues existen antecedentes históricos que dan cuenta de casos similares, la mayoría de los cuales han quedado en la impunidad. Asimismo, diversos informes han documentado cómo la violencia sexual ha sido utilizada de manera sistemática por actores armados, incluidos agentes estatales, tanto en el marco del conflicto armado como en escenarios de protesta social (Amnistía Internacional, 2022; Sisma Mujer, 2021). Es por tanto que estos patrones refuerzan la persistencia de violencias estructurales y discriminación en el accionar estatal.

Desinformación en medios de comunicación

Es así como la desinformación mediática es un fenómeno comunicativo que ha sido arduamente discutido en las últimas décadas, ya que tiene un impacto significativo en la configuración de la opinión pública y en los procesos democráticos. Dichas estrategias tienen como objetivo distorsionar la realidad. En este sentido, resulta fundamental abordar cómo los medios de comunicación participan en la producción de sentidos colectivos y, en muchos casos, en la legitimación de estructuras de poder.

Una de las primeras autoras en abordar este tema fue la española María Fraguas de Pablo, doctora en Ciencias de la Información, quien en 1985 presentó su tesis doctoral titulada *Teoría de la desinformación*. Por su parte, Fraguas de Pablo (1986) sostiene que es necesario distinguir dos actitudes; por un lado, la legitimación de la desinformación en el ámbito de los conflictos partidistas, políticos y militares; por otro lado, la tentativa de autores y grupos por otorgarle una legitimación filosófica. Lo anterior se argumenta en parte por lo que la autora llama “negación de la realidad” o de la “imposibilidad de aprehenderla”.

Si bien, existen múltiples estudios y análisis sobre la desinformación, Luis Alberto Rebollo Campos (2023), en su trabajo titulado *Hacia una (nueva) teoría de la desinformación: Un estudio exploratorio*, concluye que no existe una teoría actualizada de la desinformación después de la propuesta por María Fraguas en 1985. No obstante, todos los estudios y análisis hechos sobre este tema, sostienen que el acto de desinformar se refiere a difundir información incompleta o engañosa con el objetivo de engañar a otros sobre la verdad. Según la Unión Europea (UE) “la desinformación incluye todas las formas de información falsa, inexacta o engañosa diseñada, presentada y promocionada para causar intencionadamente un daño público o con fines de lucro” (UE, 2018, p. 14).

Con lo anterior, se puede concluir que la desinformación es un fenómeno mundial que incide en la opinión pública, convirtiéndose en un arma psicológica que polariza a la sociedad (Fraguas M. 1986). Sumado a esto, la tecnología con su conectividad y las redes sociales acentúan más el problema, generando una preocupación sobre la exactitud de la información y cómo está influye en el funcionamiento de la democracia.

En un artículo publicado en 2021, resultado de una investigación patrocinada por la Universidad de Ibagué cuyo objetivo fue analizar la propagación de información durante el estallido social en Colombia, se señaló que los intereses ideológicos, políticos y económicos están estrechamente ligados a la creación y difusión de la desinformación (Rodríguez—Pérez, Ortiz Calderón y Esquivel Coronado, 2021). Al relacionar esta afirmación con el contexto colombiano, es posible identificar múltiples conexiones entre los estudios sobre desinformación y las formas en que los medios de comunicación —tanto tradicionales como independientes— presentan las noticias para manipular y confundir a la sociedad.

Esta investigación también aborda el periodismo de verificación (fact—checking journalism), entendido como una práctica periodística orientada a comprobar datos, hechos y discursos públicos con el fin de fortalecer la legitimidad informativa (Rodríguez—Pérez, Ortiz Calderón y Esquivel Coronado, 2021). En el caso colombiano, aunque no existe una cifra exacta del número total de medios de comunicación, se estima que funcionan más de 1.500 medios comunitarios y alternativos, así como más de 1.700 medios tradicionales. Sin embargo, únicamente dos medios de carácter alternativo realizan de manera sistemática labores de verificación: Colombiacheck y La Silla Vacía, los cuales además colaboran con la agencia internacional AFP (Agence France—Presse) en el proceso de validación de contenidos (Rodríguez—Pérez, Ortiz Calderón y Esquivel Coronado, 2021).

Como conclusión de la investigación anteriormente citada, se afirma que “la gran mayoría de los contenidos verificados fueron evaluados como inexactos y, por tanto, como desinformación” (Rodríguez—Pérez, Ortiz Calderón & Esquivel Coronado, 2021, p. 148). Contenidos que generaron marcos de deslegitimación de actores sociales, político e institucionales, lo cual hace más difícil que se pueda identificar lo que de verdad ocurrió de lo que no.

En conclusión, en un contexto de polarización extrema como el que vive Colombia, los medios de comunicación desempeñan un papel decisivo en la construcción de percepciones sociales. Es así como la circulación de noticias parcializadas contribuye a configurar una realidad

distorsionada que limita la posibilidad de un debate informado y plural. Esto genera una sensación de estancamiento social y político, donde al enfrentarse a narrativas manipuladas la ciudadanía ve reducida su capacidad de tomar decisiones democráticas libres y conscientes.

Brutalidad policial

Esta categoría resulta de vital importancia para comprender los hechos que inspiran la creación de la obra Emelec. Durante el estallido social de 2021, miles de personas —en su mayoría jóvenes— fueron víctimas de violencia institucional, donde la represión estatal se manifestó mediante el uso desproporcionado de la fuerza, la estigmatización y la criminalización de la protesta. Es por tanto que analizar la brutalidad policial desde la creación artística permite reconstruir narrativas que denuncian estas violencias y, al mismo tiempo, visibilizan las experiencias de quienes las vivieron.

A su vez, no se puede hablar de la brutalidad policial como un fenómeno reciente; más bien se debe abordar como una práctica arraigada en la configuración del Estado moderno y sus aparatos de control. Desde la creación del primer cuerpo de Policía Nacional, a finales del siglo XIX, su papel ha estado vinculado al mantenimiento del orden público y a la defensa de intereses políticos específicos, más que a la protección ciudadana. Esta relación entre autoridad y represión ha consolidado una cultura institucional basada en el uso excesivo de la fuerza y en la impunidad de sus actos (Acevedo Tarazona & Puentes Cala, 2014).

Recordemos que a finales del siglo XIX Bogotá tuvo muchos cambios, integrados al sistema económico mundial. Luego de la Guerra de los Mil Días, esta ciudad se convirtió en un epicentro burgués ubicado en la zona central y al cual llegaban miles de personas desplazadas desde el campo por la violencia, las cuales se ubicaban en las periferias. Todos estos cambios demandaron un replanteamiento en la forma de ejercer la vigilancia y de mantener el orden público. El entonces presidente Carlos Holguín manifestaba un ideal de moral y ética ciudadana como bases fundamentales del orden público. Por tanto, alcanzar la modernidad y la civilización dependía del tipo de instrumentos que permitieran imprimir dicha moral (Martínez, 2001, como se cita en Acevedo Tarazona & Puentes Cala, 2014, p. 130).

Todo lo anterior empieza a empatar con la fórmula política del presidente Holguín: libertad y orden, estabilidad y progreso, “Fines que la administración central pretendió implementar a partir del ejercicio civilizador de la represión, con miras a reivindicar el proyecto regenerador.” (Martínez, 2001, como se cita en Acevedo Tarazona & Puentes Cala, 2014, p. 131). Con esto, las

autoridades locales contribuyeron al intento de la creación de un cuerpo de Gendarmería, por el cual se crea un cuerpo de Policía nacional en 1888, el cual no fue más que un cuerpo militarizado con atribuciones de policía, cuyo objetivo era mantener el control, “una Policía unificada que sirviera de avanzada a los ejércitos en la conservación de la paz pública y la tranquilidad social, y se constituyese en una fuerza difusora de moralidad y buenas costumbres” (AGDS. Memoria del Ministro de Gobierno al Congreso, 1888, como se cita en Acevedo Tarazona & Puentes Cala, 2014, p. 132)

La obra regeneradora que se prometía en ese entonces, seguía modelos importados que no tuvieron en cuenta el contexto nacional y cuyo objetivo estaba pensado para mantener un orden bajo una doctrina policial de corte burgués. En este orden de ideas, Holguín modificó el marco legal para la Gendarmería Nacional en 1888 y contrató a un militar veterano francés llamado Jean—Marie Marcellin Gilbert para llevar a cabo dicha misión.

En estas circunstancias y tras poner en marcha una serie de misiones de observación en Europa, además de financiar algunos viajes en búsqueda de inspiración política, Holguín modificó el marco legal propuesto para la Gendarmería Nacional en 1888 y promulgó la ley 23 de 1890, con la cual pretendía establecer una institución policial de carácter nacional (El Boyacense, 1888; Diario Oficial, 1890, como se citan en Acevedo Tarazona & Puentes Cala, 2014, p. 132).

Para ese momento, Gilbert comenzó a trabajar en la contratación y adoctrinamiento de lo que sería el cuerpo de Policía Nacional. Para ello, se establecieron ciertos requisitos para el personal aspirante: “debía ser mayor de veintidós años y menor de cuarenta; saber leer, escribir y contar; estar en pleno goce de los derechos de ciudadano; tener complexión robusta, sin vicio alguno orgánico, poseer maneras cultas y carácter firme y suave” (CDIHR – UIS. Diario Oficial, n° 8609, decreto 1000, 5 de noviembre de 1891, art. 6, como se cita en Acevedo Tarazona & Puentes Cala, 2014, p. 133).

Pese a esto, el cuerpo de policía que aún no estaba formalizado, no gozaba de la aprobación por parte de la sociedad, no recibían dádivas suficientes y, no contaban con los privilegios legales otorgados a las fuerzas militares de ese entonces. Esta situación provocó que el número de reclutados fuera menor al esperado y que el dispositivo de enrolamiento no alcanzara los estándares previstos en el perfil de contratación.

A la luz de todo esto, los abusos no se hicieron esperar; pronto, las faltas disciplinarias de los inspectores y del personal subalterno dejaron de ser leves ante los ojos de los dirigentes

regeneradores. Asimismo, la infinidad de quejas y reclamos que llegaban al despacho del comisario francés y su asesor (Martínez, 2001: 513), permiten observar que la reforma seguía adoleciendo de un profundo desconocimiento de la realidad bogotana, toda vez que las leyes y decretos emitidos para enmendar los vacíos y corregir los errores del programa (Londoño, 1993:113) fueron rebasados rápidamente por una avalancha de atropellos policiales contra la población. Desde los delitos sexuales, arrestos arbitrarios, “líos de faldas”, peleas callejeras, desenfreno público, problemas de alcoholismo hasta amenazas expeditivas (AGN. República. PN, tomo 5, exp. 7, Bogotá, mar. 1, 1894, fols. 739r—741v) y similares excesos, acompañaban a un concierto de delitos contra el servicio prestado; sin contar con el abandono del puesto de guardia, embriaguez durante el turno, pérdida de los elementos de dotación y faltas de centinela (Martínez, 2001: 513). *(como se cita en Acevedo Tarazona & Puentes Cala, 2014, p. 134).*

Para 1893 se presentó una revuelta civil, dirigida por artesanos y jornaleros, motivada por las declaraciones hechas por un periódico local hacia su condición. Dicho evento sobrepasó el poder de la fuerza pública de entonces quienes aún cuando tenían la orden de disparar —acción que desató más la ira de la población civil— con el fin de mantener el orden, fueron sobrepasados por la horda de manifestantes que se sumaron a este llamado. (AGDS. Memoria del Ministro de Gobierno al Congreso, 1894. Documentos anexos, p. 5 (V), como se cita en Acevedo Tarazona & Puentes Cala, 2014, p. 135)

De acuerdo con Acevedo y Puentes (2014), de todo lo anterior se deduce que el rechazo popular hacia las instituciones promovidas por el régimen obedecía a condiciones políticas y culturales. Lejos de fomentar una vida comunitaria en la que los individuos se sintieran parte activa de la sociedad, lo que se produjo fue una tensión constante en relación con el orden y la autoridad. En gran medida, esto se debió al desconocimiento de la realidad política y social colombiana por parte de Gilbert, hecho que lo llevó a presentar la renuncia de su cargo.

Tras la intensificación de la Guerra de los Mil Días, la Policía Nacional perdió su carácter civil y pasó a estar adscrita al Ministerio de Guerra. Con el fin de aumentar el número de hombres en sus filas, el gobierno de turno decretó un sobresueldo del 25 % para los soldados que se vincularan a la institución. Esta medida incrementó considerablemente el número de inscritos, lo cual obligó al gobierno a solicitar préstamos para cubrir los nuevos gastos operativos y los costos derivados de la guerra (Becerra, 2010). Al finalizar la Guerra de los Mil Días, como producto de la acelerada contratación en la policía, el gobierno se encontró con muchos hombres que no

cumplían con los perfiles mínimos establecidos para cubrir el cargo y adicional; tal hecho fue insostenible económicamente, por lo cual volvió a desarticularse esta institución.

El gobierno conservador de turno, con el fin de no perder el orden y el poder, aprovechó la adscripción de la Policía al Ministerio de Guerra, dado que le otorgaba un poder militar, funciones administrativas y le exige velar por el decreto de Alta Policía “con el cual se pretende prevenir la turbación del orden público, castigando con arresto a los ciudadanos que anunciaran la proximidad de la guerra y acusaran al gobierno que con la cooperación de sus agentes se proponían entregar al país a la dominación del partido liberal” (como se cita en Becerra, 2010, p. 156). Lo anterior, llevó a una ley de censura que no permitía que ningún medio de comunicación hablara sobre la guerra o en contra del gobierno.

En el periodo comprendido entre 1902 y 1910, la institución policial tuvo varias modificaciones en cuanto a su subordinación. Algunas veces, bajo el mando del Ministerio de Guerra, otras veces de las Gobernaciones e Intendencias (1907), otras a la República (1909) hasta prácticamente desaparecer en el Ejército (1909). Es hasta 1910 que la Policía Nacional se adscribe nuevamente al Ministerio de Gobierno, recuperando su carácter civil y entrando en una etapa de perfeccionamiento institucional (Becerra, 2010).

Fue hasta 1912 que se instituyó una escuela de preparación y selección del personal mediante el Decreto 32 del mes de marzo, cuyo propósito era formar a los agentes del Estado para ejercer controles sociales a través de instancias oficiales como el gobierno, la policía, la justicia y el sistema penal. Así, se empezaron a implementar prácticas coercitivas sobre el comportamiento humano (Bergalli, 1982, como se cita en Becerra, 2010). La evolución de esta institución derivó en un modelo de control penal orientado a perseguir las conductas consideradas como divergentes según los lineamientos políticos de la administración de justicia. Así pues y como señala Becerra (2010), las características de aquello que se clasifica como “divergente” varían según el momento histórico.

Teniendo en cuenta todo el devenir histórico expuesto en los párrafos anteriores, es evidente que el papel de la Policía Nacional en Colombia (supuestamente orientado a garantizar el orden y la seguridad) responde a una realidad social atravesada durante décadas por la polarización política y el predominio de gobiernos de orientación conservadora o de derecha. Es así como la defensa del “orden establecido” en muchos casos ha significado la limitación de los derechos y demandas de

sectores históricamente marginados, lo que se traduce en el uso desproporcionado de la fuerza en escenarios de protesta y manifestación social.

En este punto surgen preguntas inevitables como: ¿a qué sociedad es realmente a la que protegen?, ¿qué tipo de orden es el que buscan preservar?, ¿de qué intereses estamos hablando cuando se justifica la represión estatal? Estos cuestionamientos emergen con fuerza al observar episodios recurrentes de violencia policial durante las protestas, donde se registran agresiones físicas, violencia sexual, detenciones arbitrarias e incluso, desapariciones forzadas; de forma tal que los hechos mencionados, en su mayoría, quedan en la impunidad.

Cuerpo, territorio y creación: el arte como práctica política

El cuerpo, al igual que el territorio, es un espacio de memoria, de constante lucha y, sobre todo, de resistencia. En él se inscriben las marcas de la historia y del contexto, las violencias vividas y también las posibilidades creativas que nos permiten imaginar la transformación de nuestra realidad. Pensar el cuerpo como primer territorio nos invita a cuidarlo y a reconocerlo como lugar de construcción política y afectiva. Desde allí, comprendemos que el cuidado del entorno y de los vínculos humanos solo es posible cuando se asume la colectividad como horizonte, entendiendo que en la horizontalidad se teje el devenir de una nueva sociedad.

El proceso desarrollado en el grupo de Teatro ZR ha posibilitado que la mayoría de sus integrantes reconozcan a su cuerpo como un espacio de memoria, expresión y emancipación. A través del entrenamiento escénico, la exploración corporal y los ensayos, los y las participantes aprendieron a liberar tensiones impuestas por el miedo, la represión y por las exigencias de un mundo que nos empuja a vivir con prisa; esto, sin darnos tiempo para pensarnos en relación con los otros. El cuerpo se convirtió así en un medio de denuncia, cuidado y libertad; un primer territorio de resistencia desde el cual se reivindica el derecho a sentir, habitar y transformar.

Lo anteriormente mencionado, hace énfasis en el hecho de comprender que la herramienta principal del teatro es el cuerpo como vehículo para la expresión escénica. En este sentido, la práctica realizada por el colectivo de Teatro ZR se convirtió en un espacio en donde nos permitimos explorar los sentires de los cuerpos que han sido atravesados por distintos tipos de violencia, logrando llegar a reflexiones que más allá de una simple discusión, nos permite trascender la palabra entendiendo para este caso que las distintas violencias estructurales de nuestro país, son cercanas y que en algún momento de nuestras vidas, también nos han atravesado de manera personal.

El territorio que habitamos (la localidad de Engativá) constituye un espacio donde se entrelazan las luchas sociales, la construcción de procesos comunitarios y la memoria colectiva. Sus calles, parques, salones comunales y casas culturales se transformaron en escenarios de expresión y encuentro. Allí, el arte y la palabra ocuparon el espacio público, desafiando el miedo e impulsando nuevas formas de fraternidad. En este sentido, el proceso de creación colectiva desarrollado con la obra Emelec se configuró como una forma de reterritorializar la localidad desde lo artístico y lo político, reconociendo el poder del arte para transformar los significados del espacio urbano y sus memorias.

Es así como la experiencia del teatro-foro, inspirada en la metodología del Teatro del Oprimido propuesta por Boal (1998), se convirtió en un medio de acción política y pedagógica que reafirma la idea que crear es resistir. Desde esta perspectiva, el arte no se limita al escenario; por el contrario, dialoga con las realidades sociales, a la vez que permite cuestionarlas y transformarlas. Durante el foro, el público se convirtió en protagonista, proponiendo alternativas frente a las injusticias representadas. Así, la creación colectiva se transformó en un acto de reflexión y acción, donde el arte se vivió como una pedagogía del cambio y de la esperanza.

En efecto y desde mi experiencia personal, habito el arte como una práctica política y transformadora. Asimismo y en la medida de lo posible, busco fomentar esta convicción en los espacios donde trabajo, creyendo firmemente que los cuerpos y los territorios que crean también son los que resisten. En un país atravesado por la violencia, la injusticia y la desigualdad, el arte abre caminos para sanar, dialogar y reconstruir colectivamente lo que nos ha sido arrebatado. El teatro, en particular, nos permite hacerlo desde el encuentro, la escucha y la acción común. Por ello, la creación artística se constituye como una práctica ética y política que nos permite ejercer el derecho a existir, a narrarnos y, sobre todo, a transformar la realidad desde la fuerza del vínculo y el diálogo.

Investigación-creación: fundamentos epistemológicos y metodológicos

La investigación-creación es una propuesta metodológica que trasciende la dicotomía entre creación artística e investigación académica, integrando ambas como procesos simultáneos de producción de conocimiento. Según Ariza, la investigación-creación en América Latina “emerge como un territorio de resistencia epistemológica, donde el arte se convierte en una forma de pensamiento situada, capaz de producir conocimiento desde las experiencias, los cuerpos y las memorias colectivas” (Ariza, P. 2019, p. 42).

Por otra parte y desde una perspectiva epistemológica, la investigación-creación cuestiona los modos tradicionales de conocimiento. A su vez, propone que el acto de crear no es solo una consecuencia de investigar; por el contrario, significa un medio de investigación en sí mismo. En este sentido, la obra artística es parte integrante del proceso metodológico, no es únicamente objeto de estudio.

En cuanto a los fundamentos epistemológicos de la investigación-creación se apoyan en varias corrientes. A saber, la estética como modo de conocimiento, la cognición corporal, así como la fenomenología, el constructivismo y las epistemologías situadas. De tal manera que las metodologías creativas reconocen que el cuerpo, el material artístico, la performatividad y el contexto social son tanto parte del método como del objeto de investigación.

Metodológicamente, la investigación-creación se articula en ciclos que integran creación-reflexión-investigación. Sunarto (2023) analiza este paradigma diferenciando sus elementos constitutivos, señalando que los “pilares de existencia” (tanto de la investigación artística como de la creación) forman una unidad paradigmática. En la práctica, un proyecto de investigación-creación puede combinar el diseño, la experimentación, la producción artística, junto con análisis crítico e investigación teórica (Hexagram, 2018). Dentro de este enfoque, se reconocen tres relaciones clave entre arte e investigación (Borgdorff citado en Bigé & Labar, 2024):

1. Investigación sobre las artes, donde la práctica artística es objeto de estudio.
2. Investigación para las artes, donde la investigación alimenta la creación artística.
3. Investigación en las artes, donde la práctica artística es el medio de investigación, mientras que sujeto y objeto se entrecruzan.

De este modo, la investigación-creación exige además una posición reflexiva del investigador creador, que reconoce su lugar de enunciación, su corporalidad y su contexto social. Esta postura epistémica situada permite integrar la voz de quien hace y habita el proceso creativo, a la vez que cuestionar las jerarquías tradicionales del conocimiento. Para este proyecto, que integra el cuerpo, la creación escénica y la acción comunitaria, la metodología de investigación-creación resulta particularmente pertinente. Aquí, el proceso de creación de la obra de teatro es parte esencial del método: la dramaturgia colectiva, la puesta en escena y la reflexión conjunta con el colectivo se convierten en instrumentos de exploración, análisis y transformación.

Capítulo III. Enfoque metodológico: la investigación-creación

“Todo el teatro es necesariamente político, porque políticas son todas las actividades del hombre y el teatro es una de ellas”.

Augusto Boal

En el presente capítulo se desarrolla el enfoque metodológico que orienta esta investigación, sustentado en la investigación-creación como un camino epistemológico, político y sensible que reconoce al arte como forma de conocimiento. Este enfoque permite situar la producción artística como un proceso reflexivo, crítico y transformador en el que el cuerpo, la memoria y la experiencia adquieren el mismo valor que la palabra escrita. Desde esta perspectiva, el acto creativo se constituye en un dispositivo de pensamiento y acción que interroga la realidad social, posibilitando modos otros de comprender y narrar el conflicto, la resistencia y las subjetividades que emergen de los territorios (Asprilla, 2013).

La investigación-creación, en tanto práctica situada, se opone a la idea de una objetividad distante y reconoce que todo proceso de conocimiento se produce desde un lugar e historia particular. En este sentido, la investigación se configura como una práctica dialógica entre teoría y acción, entre el hacer artístico y la reflexión crítica, permitiendo que el conocimiento emerja en el tránsito mismo de la creación. Como afirma Patricia Ariza (2019), “la investigación-creación en América Latina emerge como un territorio de resistencia epistemológica, donde el arte se convierte en una forma de pensamiento situada, capaz de producir conocimiento desde las experiencias, los cuerpos y las memorias colectivas” (p. 42).

Formas del hacer.

El proyecto se fundamenta en una combinación de enfoques que contribuyen al proceso creativo y su impacto en la comunidad. En primer lugar, el Teatro del Oprimido constituye el eje principal, ya que sus técnicas permiten que los participantes analicen y comprendan su realidad desde una perspectiva crítica, promoviendo la creación colectiva como medio para reflexionar y proponer alternativas. Igualmente, esta herramienta permite explorar las temáticas abordadas desde el cuerpo, la emoción y el diálogo, creando un espacio de aprendizaje significativo, que interactúa con los espectadores, procurando generar en ellos reflexiones sobre las problemáticas planteadas en la escena.

El enfoque de investigación-creación permitió integrar todas estas herramientas en un proceso que articuló teoría, práctica y experiencia comunitaria, logrando que los participantes se convirtieran en creadores activos, conscientes de sus capacidades mientras reflexionaban sobre su entorno; así, se evidenciaron en la obra que representa sus inquietudes y visiones de la realidad. De forma tal que la metodología apuntó a la producción artística y a la transformación social, al consolidar el teatro como una herramienta pedagógica y de acción crítica. En suma y tal como lo plantea Augusto Boal (1980), “el teatro es un arma de liberación”.

Naturaleza de la investigación-creación

De acuerdo con Ligia Asprilla (2013), *el proyecto de investigación-creación* supone una ruptura con la idea de la obra artística como mero objeto; esto, al comprenderla como parte de un proceso investigativo que involucra al creador, a la comunidad y al contexto sociocultural en el que se desarrolla. En este sentido, la investigación-creación se configura como una vía para producir conocimiento situado, que articula teoría y práctica, experiencia sensible y reflexión académica.

Asimismo, Asprilla (2013) plantea que la investigación-creación es una indagación que realiza el artista desde su formación disciplinar y/o su experiencia pedagógica; además, permite que la práctica artística sea reflexiva y genere referentes conceptuales, teóricos, analíticos y creativos. A su vez, implica el reconocimiento de una trayectoria creativa y una postura estética personal, que otorgan valor a la subjetividad, la emoción y el pensamiento intuitivo. Al conceder libertad metodológica, esta forma de investigación favorece una lógica dialógica y abierta entre múltiples posibilidades, a la vez que se adscribe a un paradigma único, lo cual aporta coherencia con los contextos y las prácticas sobre las cuales se indaga.

Por otra parte, y en el contexto de esta investigación, la metodología de investigación-creación se desarrolló en torno a la exploración del teatro como lenguaje político, particularmente, a través del Teatro del Oprimido, propuesto por Augusto Boal (2009). Este método posibilita que la creación escénica se constituya en una herramienta de reflexión colectiva sobre la violencia, la memoria y la transformación social. La práctica teatral se entiende aquí como un espacio dialógico, en el que los cuerpos, las emociones y las historias personales devienen soportes de conocimiento.

En suma, el proceso metodológico se articuló en tres momentos:

1. *Exploración corporal y sensibilización escénica*: teniendo en cuenta las experiencias vividas, en el estallido social del 2021 en Colombia, empezamos a analizar y explorar discursos corporales y performativos que emergieron en el espacio público. Este trabajo

permitió construir un marco interpretativo que orientó las acciones creativas posteriores y situó el proceso dentro de las tensiones políticas, sociales y emocionales del país. Así, el primer momento de exploración corporal estuvo orientado al reconocimiento y la comprensión de las experiencias vividas por los participantes durante las movilizaciones. También, se propiciaron ejercicios de expresión corporal e improvisación que permitieron situar el conflicto social y político tanto en los cuerpos como en las narrativas de los integrantes del colectivo, reconociendo las dimensiones emocionales, políticas y simbólicas de su experiencia.

2. *Contexto histórico, político y social:* durante varios encuentros se propusieron diferentes tipos de referentes: películas, documentales, artículos, testimonios, exposiciones, que fuimos revisando con el objetivo de entender más claramente las estructuras de poder que rigen nuestra sociedad colombiana. Estas revisiones nos permitieron darle mejor forma a las escenas que iban apareciendo en la obra, así como a sus personajes. En consecuencia, durante el transcurso fuimos haciendo correcciones e introduciendo acciones simbólicas que reflejaran estas estructuras de poder para trabajarlas posteriormente en la creación dramática final.
3. *Creación dramática colectiva y montaje de la obra:* a partir de laboratorios escénicos basados en técnicas del Teatro-Foro y ejercicios de memoria corporal, se configuró un espacio de diálogo en el que los cuerpos de los y las participantes funcionaron como archivos vivos de la experiencia social. En este momento, la creación dramática colectiva se consolidó en un texto escénico que integró los relatos, reflexiones y emociones compartidas por los participantes. Este momento combinó la escritura colaborativa, la experimentación performativa y los grupos focales como estrategia de recolección de información cualitativa; igualmente, permitió que los cuerpos y las voces de los participantes se convirtieran tanto fuente como medio de conocimiento.

Adicionalmente, se llevaron a cabo grupos focales que permitieron recoger sus percepciones, emociones y reflexiones en torno al conflicto, la violencia y la resistencia. Dichos espacios se desarrollaron en paralelo a las sesiones de creación y se registraron mediante notas de campo y grabaciones de audio, garantizando una comprensión profunda y colectiva del proceso.

Ya en el montaje final se constituyó el espacio de visibilización de las experiencias y corporalidades silenciadas, a través de la representación teatral comunitaria. Esta fase implicó la sistematización de los aprendizajes obtenidos mediante encuestas y discusiones post—función, además de la presentación pública de la obra; también, se generó un cierre reflexivo que consolidó el diálogo entre práctica artística y producción de conocimiento. Durante la presentación con público se implementaron preguntas a los participantes, así como a quienes asistieron a las presentaciones de la obra. El objetivo fue identificar los sentidos emergentes de la experiencia artística, además de los impactos subjetivos y comunitarios del proceso creativo.

Fases metodológicas del teatro-foro

Augusto Boal nos sugiere un plan general para la conversión del espectador en actor, que consta de 4 etapas:

Etapas 1. Conocer el cuerpo

Esta etapa consta de una serie de ejercicios por los cuales los participantes empiezan “a conocer su cuerpo, sus limitaciones y sus posibilidades, sus deformaciones sociales y sus posibilidades de recuperación” (Boal, 1980, p.22). Para lograrlo es importante tener en cuenta los símbolos de opresión con los cuales el grupo de participantes se sienta identificado, de esta manera se hace más sencillo usar el teatro como lenguaje, entendiendo así que es el cuerpo mismo de las personas, los que generan esta forma de lenguaje.

Estos ejercicios buscan que cada participante logre ser consciente de su cuerpo, de las deformaciones que adquiere por el tipo de trabajo que se realiza y de sus posibilidades corporales. De esta manera será posible sentir una “alienación muscular”, producto del conjunto de actividades que una persona realiza diariamente y que imponen sobre sí una “máscara de comportamiento”. Ya en este punto nos sugiere Boal (1980), es importante tener en cuenta que la finalidad de esta etapa es deshacer las estructuras musculares, verificándolas y analizándolas, para que así se vuelvan conscientes y establecer hasta qué punto el cuerpo está determinado por el trabajo realizado. Si uno es capaz de desmontar sus propias estructuras musculares será seguramente más capaz de “montar” estructuras musculares propias de otras profesiones o estatus sociales, es decir, estará más capacitado para “interpretar” físicamente otros personajes diferentes de sí mismo (Boal, 1980, p. 25)

Etapa 2. Tornar el cuerpo expresivo

Esta etapa busca desarrollar la capacidad expresiva del cuerpo, para lograrlo el autor nos sugiere una serie de juegos para que los participantes usen más el cuerpo como recurso de expresión, haciendo menos uso de la voz. También, es importante tener en cuenta que a los invitados se les invita a jugar e interpretar personajes. En este sentido, los participantes “jugarán mejor en la medida en que interpreten mejor” (Boal, p. 28). En esta etapa lo importante es que los participantes se esfuercen en el ejercicio de expresarse por sí mismos; aquí, no importa el error, lo relevante es soltar el cuerpo para lograr una buena expresión. Si se logra esto, ya se estará “haciendo teatro”.

Aquí es importante tener en cuenta que el teatro sucede cuando el cuerpo piensa, siente y actúa. Solo de esta manera el cuerpo ya consciente lograra pasar de espectador pasivo a sujeto activo de cambio. Mas allá de representar una realidad o reflejar relaciones de poder, se busca ensayar y transformar dicha realidad (Boal,1980).

Etapa 3. El teatro como lenguaje

Esta etapa busca que los participantes se dispongan a intervenir la escena, dejando de lado su condición de objeto y asumiendo su papel de sujetos. En este punto ya no es el cuerpo el protagonista como en las etapas anteriores (Boal, 1980.); por el contrario, todo se centra en el tema escogido para la discusión que, a su vez, sirve como catalizador para disponer a los y a las participantes a la acción escénica, lo que constituye una oportunidad perfecta para que los participantes pasen de ser espectadores a convertirse en actores y actrices.

De forma tal que esta etapa se divide en tres grados:

1. La Dramaturgia Simultanea: busca que el grupo de participantes interprete una escena improvisada abordando una problemática cualquiera. La idea debe concebirse colectivamente buscando que todos los participantes interactúen aportando alternativas que permitan el desarrollo y la solución del problema planteado en la micro escena (Unos escriben y otros actúan casi simultáneamente).
2. Teatro imagen: en este grado, el espectador tiene que intervenir más directamente. Se le pide que exprese su opinión sobre un tema específico, que abarque una problemática común y este debe expresar su opinión usando solamente los cuerpos de los demás, sin hablar. Así, el participante va esculpiendo un conjunto de estatuas con el cuerpo de los demás, de

manera tal que su opinión sea evidente y refleje una imagen real. Posteriormente, el participante esculpirá otra imagen que refleje la imagen ideal y finalmente, una imagen tránsito que muestre cómo es posible pasar de una imagen a otra. (Boal, 1980).

3. Teatro foro: este corresponde al último nivel de esta etapa. En él, los participantes intervienen directamente en la acción dramática para transformarla. El proceso inicia solicitando al grupo que comparta una historia que contenga una problemática social o política; luego, se improvisa una escena que represente dicha situación y, posteriormente, se abren espacios de discusión para proponer posibles alternativas de solución. Estas soluciones se van incorporando en la escena a medida que los participantes intervienen. En este grado, los espectadores pueden limitarse a sugerir verbalmente las alternativas de cambio a los actores o, idealmente, asumir el rol de actor e ingresar a la escena con su propio cuerpo y voz para representar la propuesta de transformación. “En el teatro-foro no se impone ninguna idea: el público (el pueblo) tiene la oportunidad de experimentar todas sus ideas, ensayar todas las posibilidades y verificarlas en la práctica, es decir, en la práctica teatral” (Boal, 1980, p. 41)

Etapa 4. El teatro como discurso

Para Boal, el teatro burgués se presenta como un espectáculo cerrado, ya concluido, que reproduce y legitima el orden del mundo tal como es concebido por las clases dominantes. Su función es contemplativa: se produce para ser consumido pasivamente por un público espectador. En contraste, las clases oprimidas (aún en proceso de imaginar y construir su propio mundo) no pueden producir un teatro cerrado, sino uno abierto: un teatro-ensayo, un espacio para explorar, intentar, equivocarse y reaprender (Boal, 1980).

En este sentido, el teatro del oprimido asume al teatro como lenguaje y discurso, no como mercancía de exhibición. Esto, influenciado por la educación popular freiriana, dicho teatro busca despertar la pregunta, invitar al diálogo crítico y convertir al espectador en sujeto activo de la escena, lejos de adoctrinar. Así, el teatro deja de ser espectáculo para convertirse en acto político de pensamiento en acción, un campo de disputa simbólica donde se ensayan posibles transformaciones del mundo antes de emprenderlas en la realidad.

Boal enfatiza en muchos de sus escritos que el teatro es un medio para reflexionar sobre la realidad social y su transformación, no es un fin en sí mismo. En este sentido, resalta la importancia de dominar nuestro propio cuerpo para que se vuelva expresivo, ya que de esta forma estará apto

para practicar formas teatrales apartándose de su condición de “espectador” para ir asumiendo la condición de “actor” y así, pasar de ser testigo a convertirse en protagonista.

En este orden de ideas, este proyecto busca también despertar el interés de transformación social en aquellas personas que asisten a nuestras muestras escénicas de la siguiente manera: Al culminar la presentación, el personaje de la obra llamado Curinga, se encarga de hacer las veces de dinamizador del espacio, proponiendo al público que opine sobre la obra que se acaba de presentar y sugiriéndole hacer cambios que permitan cambiar el desenlace de la obra mostrada. De esta manera, procuramos romper la cuarta pared, logrando ejecutar una forma de hacer teatro más horizontal.

Por todo esto, el presente proyecto de grado se inscribe en la lógica del Teatro del Oprimido, al buscar la apropiación de los medios de producción teatral por parte de la comunidad. A su vez, se aleja del teatro como simple representación estética y lo entiende como un espacio de ensayo y construcción de nuevas posibilidades de acción social. Como afirma Boal: “Mostrar en la práctica cómo el teatro puede ser puesto al servicio de los oprimidos para que estos se expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos” (Boal, 1980, p. 17).

Desde esta perspectiva, este trabajo busca potenciar el teatro como una herramienta para la reflexión crítica, así como el empoderamiento de jóvenes y adultos en la localidad de Engativá, promoviendo el análisis de las violencias estructurales, la desinformación y las desigualdades de género. Además y a través del proceso de creación colectiva, los participantes no solo construyen una obra teatral; por el contrario, se posicionan como agentes activos de cambio en su comunidad.

Instrumentos para la recolección de datos

En el marco de este proceso investigativo y creativo desarrollado con el colectivo ZR, se emplearon tres instrumentos de recolección de datos con el fin de garantizar el registro de las experiencias, reflexiones y percepciones de los participantes durante todo el proceso creativo. Los instrumentos seleccionados responden a los objetivos de la investigación, enfocándose en capturar tanto los aspectos cualitativos de la experiencia artística como los efectos de la participación comunitaria sobre la construcción de memoria colectiva.

Bitácora de observación

Durante todo el proceso, se elaboraron notas de voz que también sirvieron como notas de campo, que documentaron los ensayos, dinámicas de exploración corporal, improvisaciones y

procesos de toma de decisiones colectivas. Estas notas incluyeron observaciones sobre la interacción entre los participantes, las tensiones creativas, los descubrimientos colectivos y los aprendizajes emergentes. Los registros de observación fueron fundamentales para reconstruir los procesos internos del grupo y comprender cómo la investigación-creación funcionó como espacio de producción de conocimiento.

A su vez, las bitácoras surgieron como cuadernos de apuntes en donde se consignan las observaciones cotidianas para posteriormente poder analizar y hacer retroalimentación al proceso que se está documentando. Estas permiten analizar a profundidad las oportunidades de mejorar o las problemáticas que surgen en cualquier tipo de proceso. Para el caso del montaje realizado en este proyecto, la bitácora nos permitió darnos cuenta de los avances logrados durante todo el proceso, al mismo tiempo que nos permite ir identificando los aspectos que debíamos mejorar y que nos permiten desarrollar planeaciones futuras.

Es así, como los registros de audio y los fotográficos, dieron como resultado una bitácora que además de mostrar los pasos realizados para lograr el montaje final a partir de la reconstrucción de narrativas colectivas, también nos permite a nosotros como colectivo, hacer memoria del proceso, reavivando recuerdos que refuerzan el amor por el arte y la necesidad de seguir trabajando desde lo cultural para lograr contribuir a la transformación social

Grupos focales y diálogos de saberes

Se realizaron 40 sesiones de encuentro para la construcción colectiva de la obra. Durante la fase de exploración corporal y sensibilización escénica se generaron al menos 12 espacios de diálogo donde los participantes pudieran compartir relatos personales y colectivos sobre las movilizaciones del 2021, así como reflexionar sobre la violencia estructural y sus implicaciones en el territorio. En la fase de análisis de contexto, tuvimos 13 espacios de diálogo, análisis y reflexiones que nos permitieron ir alimentando el proceso creativo. Estos grupos permitieron identificar problemáticas recurrentes, generar debates críticos y enriquecer el diseño del texto dramático. Para la última fase de creación dramática y montaje final, tuvimos un total de 15 espacios de encuentro, en donde consolidamos el guion de la obra y realizamos los ensayos correspondientes para lograr el montaje final. Así, las discusiones sostenidas en varias de las sesiones fueron registradas mediante notas de voz, que también sirvieron como notas de campo garantizando la fidelidad de los relatos y facilitando el análisis posterior. Cabe resaltar que las

preguntas realizadas en estas sesiones devienen de los mismos procesos críticos y colectivos surgidos sesión a sesión.

Por todo lo anterior, se dio como resultado el montaje de la obra *Emelec*, un proyecto de creación colectiva que muestra como desde las subjetividades individuales, se puede analizar las estructuras de control que predominan en la sociedad y que nos impiden transformar nuestra realidad. Esto último con la convicción que solo aquello que se reconoce puede transformarse.

Encuesta

Al finalizar la puesta en escena, se aplicó una encuesta estructurada a los participantes de la obra; esto, con el fin de reconocer el impacto de la obra sobre sus propias narrativas, la relevancia de los temas abordados y cómo el diálogo, así como la reflexión constante pueden ser herramientas potenciadoras para construir narrativas que re signifiquen lo ocurrido en hechos de tanta trascendencia como el estallido social del año 2021. (ver Anexo 1); es menester mencionar que dicha encuesta pasó por un proceso de validación de expertos y la intención de esta era reconocer las percepciones de los integrantes del grupo de Teatro ZR frente a la metodología del Teatro del Oprimido.

Consideraciones éticas y comunitarias

La investigación-creación realizada con el grupo de Teatro ZR se desarrolló bajo principios éticos rigurosos y con un profundo respeto por la comunidad participante. Dado que la investigación implicó la exploración de experiencias sensibles relacionadas con la violencia social, las movilizaciones del 2021 y las memorias personales de los integrantes, se establecieron medidas específicas para garantizar la protección de los participantes, la confidencialidad y la integridad emocional de cada uno.

1. Consentimiento informado: todos los participantes fueron informados de manera clara y detallada sobre los objetivos de la investigación, los procedimientos, la naturaleza de las actividades artísticas y los posibles riesgos asociados a la participación. Adicionalmente, se solicitó su consentimiento informado, asegurando que su participación fuera voluntaria y que pudieran retirarse del proyecto en cualquier momento sin repercusiones. Este proceso incluyó explicaciones sobre el uso de los datos, registros audiovisuales y notas de campo, así como la manera en que se divulgarían los resultados de la investigación.

2. Confidencialidad y anonimato: se garantizó el anonimato de los participantes en todos los registros escritos, audiovisuales y en los informes producidos, salvo en casos donde los integrantes dieron explícita autorización para aparecer con su identidad. Las grabaciones y documentos se almacenaron de manera segura, con acceso restringido, respetando la privacidad de las experiencias compartidas.
3. Cuidado emocional y apoyo comunitario: las actividades de exploración corporal y dramatización de experiencias violentas podrían generar estrés o revivir traumas personales. Por ello, se implementaron estrategias de cuidado emocional, incluyendo espacios de diálogo, pausas reflexivas y acompañamiento de facilitadores con experiencia en dinámicas de trabajo comunitario y gestión de emociones. A su vez, se fomentó un ambiente de respeto mutuo, confianza y escucha activa.
4. Enfoque comunitario y corresponsabilidad: la investigación-creación se concibió como un proceso colaborativo, donde las decisiones sobre el montaje, el contenido de la obra y la participación en las funciones fueron tomadas colectivamente. En consecuencia, se respetaron las voces y las narrativas de todos los miembros del colectivo, reconociendo su agencia y protagonismo en la producción de conocimiento. Esto contribuyó a que la investigación se constituyera como un proceso de construcción conjunta de memoria y conciencia social, lejos de comprender un ejercicio extractivo.

Capítulo IV. El proceso de creación colectiva, el devenir creativo y la puesta en escena

“Nadie libera a nadie, ni nadie se libera solo. Los seres humanos se liberan en comunión”.

Paulo Freire

El taller como espacio de encuentro y reflexión

El proceso de investigación-creación para la obra Emelec se desarrolló en su totalidad entre febrero de 2023 y septiembre de 2024. Los encuentros se realizaron una vez por semana, con pausas durante las temporadas de vacaciones (junio y julio de 2023, diciembre de 2023 y enero de 2024, y nuevamente entre junio y julio de 2024). Cada sesión tuvo una duración aproximada de tres horas,

distribuidas generalmente en cuatro momentos: un primer espacio de calentamiento corporal; un segundo momento de juegos teatrales, siguiendo la metodología propuesta por Augusto Boal (1998); un tercer espacio destinado al desarrollo del contenido creativo según la etapa del proceso y un cierre reflexivo colectivo, el cual nos permitió recoger los sentires del grupo, generando reflexiones importantes para el proceso.

Ilustración 9 flyer convocatoria a talleres



Fuente: fotografía tomada de Archivo Colectivo ZR

Las personas que hicieron parte desde el inicio del grupo para el desarrollo del proceso creativo, manifestaron no tener conocimientos previos en técnicas teatrales, lo que demandó generar estrategias pedagógicas y didácticas; dichas estrategias estaban enfocadas en permitir que los y las participantes, generaran un mayor control sobre su cuerpo y su voz, dándoles seguridad, confianza y expresividad para lograr hablar además de representar personajes en público. Otro aspecto importante a desenvolver tenía que ver con la concentración y la memoria, importantes para aprender los textos de los personajes, potenciar la imaginación también estuvo inmerso entre las estrategias para poder desarrollar la creación de personajes y las escenas; por último, la coordinación que fortaleciera la confianza grupal.

Si bien, el proyecto se inspira en los postulados del Teatro del Oprimido, la metodología no fue replicada de forma literal; por el contrario, se resignificó mediante modificaciones acordes con el contexto del grupo y las intenciones del proceso creativo. Ahora bien, para lograr los objetivos anteriormente mencionados, el proyecto de creación colectiva se estructuró en tres etapas. La primera etapa, estuvo dedicada a la expresión corporal y la proyección vocal para la sensibilización escénica desarrollada entre febrero y mayo de 2023. En esta nos enfocamos en realizar ejercicios físicos, orientados a desbloquear el cuerpo y la mente, reconociendo el cuerpo como primer territorio de creación. Ejercicios físicos, musculares, respiratorios, motores, vocales se realizaron en pro de conocer y reconocer nuestros cuerpos, así como las relaciones con los demás cuerpos (Boal, 1998). Adicionalmente, los juegos teatrales que nos permitieron explorar a la vez de mejorar la expresividad y cohesión grupal.

Ilustración 10 taller de proyección vocal 2023



Fuente: fotografía tomada de Archivo Colectivo ZR

La segunda etapa, enfocada en el análisis de contexto para alimentar el proceso dramático, se desarrolló entre agosto y noviembre de 2023, aquí nos centramos en la construcción colectiva del guion y estuvo dividida en tres partes: primero, las improvisaciones, que a su vez nos iban ayudando en lo segundo, la construcción tanto de personajes como escenas y tercero, la construcción colectiva del guion. En palabras de Boal (1998): Dramaturgia simultánea. Es importante mencionar que en esta etapa también pusimos a prueba lo aprendido en la primera, aquí pude darme cuenta que íbamos mejorando la expresividad de nuestros cuerpos y las habilidades comunicativas.



Fuente: fotografía tomada de Archivo Colectivo ZR

Finalmente, la tercera etapa correspondió a la construcción definitiva del guion dramático y la puesta en escena, realizada entre febrero y septiembre de 2024. En este punto se consolidaron las escenas, se ensayó el guion y se desarrollaron los elementos visuales del proyecto, como la escenografía y la utilería. Esta etapa tuvo un giro inesperado en el proceso: muchos de los participantes que hicieron parte de la primera y segunda etapa, tuvieron que abandonar el proceso por motivos personales que en su mayoría se relacionaban con factores económicos y académicos. Sin embargo, llegaron nuevos participantes que se interesaron en el proceso y si bien el grupo se redujo, estos nuevos integrantes, decidieron darle continuidad.

La reducción y el cambio en el elenco, significó un retroceso en el proceso en dos vías: primero, era necesario ajustar el número de personajes, procurando mantener el sentido de la obra, y segundo, los nuevos participantes quisieron imprimir sus ideas, desde sus experiencias en el guion, cambiando líneas en los personajes escogidos. Estos imprevistos, no detuvieron el proceso, gracias al apoyo creativo de los nuevos integrantes, logramos superar los inconvenientes hasta alcanzar la puesta en escena en septiembre del 2024.

Otro aspecto importante fue que durante las dos primeras etapas, al finalizar cada sesión, se generaron espacios de reflexión en las que los y las participantes compartían sus sentires, frente a sus debilidades y fortalezas, los ejercicios realizados, los aprendizajes adquiridos y sus expectativas. Estos momentos fueron esenciales, ya que permitieron tomar conciencia del proceso

vivido, reconocer los avances individuales y colectivos, para lograr retroalimentar las prácticas para fortalecer el proceso creativo.

El proceso creativo, investigativo y reflexivo surgido, fue documentado en fotografías, videos y grabaciones de las conversaciones y las reflexiones salidas en cada encuentro; posteriormente, fueron documentadas en la bitácora de construcción de narrativas colectivas (anexo 2), este elemento se constituye como un insumo determinante para las reflexiones que reposan en este documento, así como el desarrollo del guion y de la postura discursiva, política y ética que asume Emelec en la puesta en escena de la obra.

Exploración corporal y sensibilización escénica

Ilustración 12 taller de cuerpo y voz



Fuente: fotografía tomada de Archivo Colectivo ZR

La primera etapa estuvo enfocada en desarrollar habilidades corporales que nos permitieran tomar conciencia del cuerpo como primer territorio, reconociendo sus alcances y limitaciones. Boal (1980) señaló que los ejercicios físicos “tienen como finalidad deshacer las estructuras musculares de los participantes. Es decir, desmontarlas, verificarlas, analizarlas. No para que desaparezcan, pero sí para que se vuelvan conscientes”. Para ello, los calentamientos articulares, los ejercicios de resistencia y ritmo, los juegos teatrales y los ejercicios de proyección vocal fueron fundamentales. De igual forma, cada sesión tenía una duración aproximada de tres horas, distribuidas de la siguiente manera:

1. Calentamiento articular: en el primer momento realizábamos ejercicios para disponer todas las articulaciones y evitar lesiones o tensiones musculares. Este espacio variaba entre sesiones: algunas veces iniciábamos de arriba hacia abajo, otras de abajo hacia arriba, mientras que en otras combinábamos los movimientos mientras nos desplazábamos por el espacio, explorando nuevas formas de movimiento.
2. Preparación corporal y vocal: el segundo momento estaba dedicado a preparar el cuerpo para la actividad teatral. Se realizaban ejercicios de resistencia individual y grupal, exploraciones de niveles y velocidades, dinámicas de balanceo del espacio y contacto visual. De esta manera fortalecíamos la comunicación no verbal entre los participantes. Antes de cerrar este bloque, se incluían uno o dos ejercicios de proyección vocal para calentar las cuerdas bucales y fortalecer la voz como herramienta expresiva para la escena.
3. Juegos teatrales: el tercer momento se centraba en los juegos del Teatro del Oprimido, tomando como referencia los ejercicios propuestos por Augusto Boal en su libro *Juegos para actores y no actores* (1998). Como menciona el autor, estos juegos constituyen un “arsenal” de posibilidades que facilitan la exploración corporal y emocional. A través de ellos, los y las participantes fueron adquiriendo mayor confianza en sí mismos y fortaleciendo la cohesión grupal, atreviéndose progresivamente a actuar ante los demás.
4. Espacio de reflexión: finalmente, el último momento de cada sesión se dedicaba a la reflexión colectiva. Nos ubicábamos en círculo para reconocernos mutuamente y compartir apreciaciones personales sobre lo vivido. En medio de las apreciaciones y reflexiones, yo me permitía mencionar las apuestas del Teatro del Oprimido en términos de entender cómo usar el cuerpo como recurso para expresarse, entendiendo que, en nuestra sociedad, se nos ha acostumbrado a expresarlo todo mediante la palabra, lo que limita las acciones corporales que también comunican. En palabras de Boal (2001) “Los actores tienen que trabajar con sus cuerpos para conocerlos mejor y volverlos más expresivos”.

Como ocurre en muchos procesos comunitarios y artísticos, los tiempos no siempre se ajustaron a una lógica estricta. Los encuentros, sostenidos más por la voluntad que por la certeza, se veían en ocasiones aplazados por compromisos personales de las y los participantes o por las condiciones climáticas, pues durante esta etapa no se contaba con un espacio físico estable y los talleres se realizaban al aire libre. Aun así y pese a las limitaciones materiales, la estructura

metodológica se sostuvo en la mayoría de las sesiones, permitiendo dar continuidad y sentido al proceso.

Diálogo de saberes, un encuentro con el sentir-hacer-vivir

Ilustración 13 espacio de diálogo y reflexión



Fuente: fotografía tomada de Archivo Colectivo ZR

El análisis de contexto constituyó la segunda etapa y el primer momento organizativo dentro del proceso de creación dramaturgica. Como se ha mencionado anteriormente, el grupo de teatro ZR surge en el reflujo del estallido social de 2021. Quienes integramos esta agrupación ya veníamos desarrollando actividades comunitarias y de reflexión política a través del colectivo ZR, lo que nos permitió contar con un punto de partida común para la creación de la obra: habíamos vivido de primera mano las injusticias, abusos y represiones ocurridas durante las jornadas de protesta, por lo que compartíamos una sensibilidad crítica frente a las violencias estructurales que atraviesan la realidad colombiana.

En este sentido, nos propusimos evaluar el entorno de las violencias más significativas cometidas en el marco del estallido social, con el fin de comprender el entorno y así poder tomar decisiones de manera efectiva, considerando las condiciones locales y a su vez, las alternativas de cambio. Esta estrategia nos permitió analizar factores políticos, legales, sociales y culturales que

nos llevaron a concluir que las problemáticas eran estructurales y era precisamente eso lo que debíamos reflejar en la obra.

En suma, el diálogo de saberes fue una herramienta fundamental en esta etapa, ya que permitió reconocer y poner en común los conocimientos, experiencias y percepciones que cada participante aportaba desde su historia personal. A partir de esas conversaciones colectivas, identificamos cuatro problemáticas de base sistémica y persistente, que afectan a la sociedad en su conjunto y que queríamos abordar en la obra: la brutalidad policial, las VBG, la desinformación de los medios de comunicación y las prácticas sistemáticas de asesinatos a jóvenes de sectores populares durante el gobierno de Álvaro Uribe.

Como ya se mencionó, durante las discusiones y reflexiones, comprendimos que estas problemáticas no se limitaban al contexto del estallido social, sino que hacían parte de una estructura histórica de poder que se ha mantenido durante décadas para conservar a la población en la desinformación, el miedo y la apatía. Como nos dice (Boal, 2001) Las relaciones entre los seres humanos no son relaciones entre iguales: están estructuradas por relaciones de poder. Así, el teatro se configuró como medio para denunciar, pero también para comprender y procurar transformar colectivamente esas realidades.

En el proceso de análisis, fuimos incorporando referentes teóricos, audiovisuales y testimoniales que enriquecieron nuestra comprensión del contexto. Por esto, leímos documentos, crónicas y artículos periodísticos; también, analizamos informes de derechos humanos; observamos películas, documentales y obras teatrales; e incluso, visitamos una exposición sobre el conflicto armado colombiano, donde conocimos múltiples relatos de víctimas y sobrevivientes. Estas experiencias nos permitieron ampliar la perspectiva sobre la violencia estructural en Colombia y nutrir el proceso creativo con elementos de la memoria colectiva.

Una vez estudiados estos referentes, los debatimos durante los encuentros semanales para ir definiendo qué ideas, imágenes o situaciones podrían ser incorporadas a la dramaturgia. Fue así como, de manera consensuada, se decidió que la obra representaría la mirada del conflicto desde lo rural, tomando como eje narrativo la historia de una comunidad campesina cuyas vidas se ven atravesadas por la presencia de grupos armados legales e ilegales, reflejando las tensiones, miedos y resistencias que caracterizan al país.

Creación dramática y montaje: del relato individual a la narrativa colectiva

Ilustración 14 desarrollo de dramaturgia



Fuente: fotografía tomada de Archivo Colectivo ZR

Durante la tercera etapa del proceso creativo, el trabajo físico y corporal se mantuvo como un componente fundamental. Metodológicamente, las sesiones se organizaron de modo que el calentamiento corporal y vocal constituyera el primer momento de cada encuentro, aunque con una duración más breve, para dar paso posteriormente al trabajo de creación dramática.

El proceso inició con una lluvia de ideas en la que cada participante propuso historias, reales o simbólicas, vinculadas con las temáticas previamente abordadas. Estas narraciones emergieron de experiencias personales, memorias familiares o acontecimientos que marcaron al grupo durante el estallido social. A partir de estos relatos, se identificaron los ejes narrativos más recurrentes (la violencia estatal, la manipulación mediática, las injusticias sociales y la lucha por la dignidad), los cuales se constituyeron en pilares para la construcción de la obra.

Recordando las discusiones previas, las improvisaciones realizadas para la creación de personajes y los referentes revisados hasta ese momento, comenzamos a organizar la información en pequeñas narraciones individuales que cada participante escribía para luego socializar con el grupo. Al momento de compartirlas, identificábamos las similitudes entre ellas y, de esta manera, íbamos entrelazando las historias hasta conformar las primeras escenas colectivas.

La obra tuvo múltiples transformaciones desde su inicio hasta su versión final. En total, se realizaron siete versiones diferentes en las que se modificaron personajes, diálogos, situaciones y acciones, hasta llegar a la obra definitiva, presentada en un ensayo con público en septiembre de 2024. En este sentido, el guion se concibió como un documento vivo y en movimiento, no como un texto cerrado; gracias a esto, todos los aportes eran válidos y las ideas se tejían entre risas, debates y silencios. Este proceso permitió que los participantes además de reconocerse como actores o actrices, también se concibieran como creadores y autores de su propio discurso, comprendiendo al teatro como un espacio de memoria, resistencia y transformación.

Ilustración 15 ensayo con público



Fuente: fotografía tomada de Archivo Colectivo ZR

Los puntos en común entre las narraciones resultaron esenciales, pues reflejaban la comprensión compartida de las problemáticas sociales desde sus raíces estructurales. Esto nos permitió ampliar la mirada, evitando limitarnos a los hechos del estallido social y abordando las violencias desde su dimensión más profunda y sistemática: la realidad rural. Cuando sentíamos que no encontrábamos un hilo conductor que uniera todas las ideas, recurríamos a ejercicios de improvisación para permitir que el cuerpo, y no solo la palabra, nos guiara en esta búsqueda. Algunos participantes actuaban, otros escribían, intercambiábamos roles y, de manera colectiva, íbamos construyendo los diálogos y las acciones de cada personaje. Poco a poco, algunos se fueron identificando con determinados roles, desarrollándolos de manera expresiva.

Es así como nació Emelec: una obra conformada por cinco escenas y siete personajes, que narra la historia de un hombre que crece bajo el flagelo de la violencia y termina reproduciéndola

inconscientemente, afectando y vulnerando los derechos de las personas que lo rodean. Paralelamente, un grupo de jóvenes, cansados de la injusticia y la represión, buscan caminos de resistencia y justicia, tomando decisiones que podrían poner en riesgo sus propias vidas. De forma tal que Emelec se convirtió en un espejo de nuestras propias vivencias: una apuesta por narrar desde lo colectivo, lo sensible y lo político.

Puesta en escena: el cuerpo como archivo y acto de memoria

Ilustración 16 ensayo con público



Fuente: fotografía tomada de Archivo Colectivo ZR

La última etapa del proceso creativo, fue desarrollada entre abril y septiembre de 2024 (dando una pausa vacacional en los meses de junio y julio). Si bien, en este punto nos centramos en el montaje y a la preparación final de la obra Emelec, fue necesario abrir un espacio durante los encuentros para preparar el cuerpo y la voz de los nuevos participantes. Esto teniendo en cuenta la importancia del cuerpo como herramienta de expresión escénica que nos permite reconocer y representar la realidad para poder transformarla. Para este fin, las reflexiones fueron sumamente importantes en cada uno de los encuentros, con el fin de reconocer las relaciones de poder, hacerlas consientes y ahí sí, proponer alternativas de transformación

Esta etapa representó la síntesis de todo el trabajo previo: el entrenamiento corporal y vocal, la construcción de personajes, la escritura colectiva y la reflexión sobre las temáticas sociales que dieron origen al proyecto. Una vez el grupo estuvo satisfecho con los diálogos y las acciones de

sus personajes, iniciamos el desarrollo del montaje. De modo tal que sesión tras sesión fuimos ensayando cada escena, ajustando acotaciones, perfeccionando las acciones para tornarlas significativas y consolidando la identidad de cada personaje. Este proceso permitió que los y las participantes se reconocieran plenamente como intérpretes, creadores y portadores de una voz política y sensible.

El montaje se desarrolló bajo los principios del teatro comunitario y del Teatro del Oprimido, priorizando la participación colectiva en la toma de decisiones. A medida que íbamos avanzando, surgieron necesidades escenográficas y de utilería que fuimos resolviendo de forma colaborativa, elaborándolas con materiales reciclados y de bajo costo, lo que a su vez reforzó el carácter autogestionado del proyecto.

En agosto de 2024, con ayuda del comité de comunicaciones del colectivo ZR, publicamos el flyer para el ensayo con público, espacio que nos permitió probar esta creación colectiva como herramienta pedagógica y de reflexión.

Ilustración 17 flyer presentación ensayo con público



Fuente: fotografía tomada de Archivo Colectivo ZR

Este momento marcó un hito en el proceso, pues permitió poner en diálogo las reflexiones construidas en el taller con la mirada del espectador. Más allá de ser una presentación teatral, fue un acto de memoria y denuncia, una invitación a reconocer la violencia estructural que atraviesa nuestra historia reciente y a imaginar colectivamente otras formas posibles de país. En este punto, el cuerpo y la voz se convirtieron en vehículos de memoria y de resistencia, recordándonos que, como señala Boal (1980), “todo teatro es necesariamente político, porque todas las actividades del hombre lo son, y el teatro es una de ellas” (p. 11).

Reflexiones del proceso: aprendizajes, tensiones y transformaciones

Detenernos a pensar en lo vivido durante este proceso resulta fundamental para comprender el alcance de la investigación–creación como experiencia transformadora. En términos generales, el proceso de creación colectiva de la obra Emelec fue profundamente gratificante, pues permitió consolidar un grupo base dentro del colectivo de Teatro ZR, fortaleciendo la idea de trabajar el arte como un medio de denuncia, resignificación y construcción social. Más allá del resultado escénico, lo que realmente se gestó fue un espacio de aprendizaje colectivo, donde el teatro se convirtió en una herramienta de autoconocimiento, diálogo y construcción política. Las reflexiones logradas a lo largo del proceso son el reflejo de una memoria colectiva en permanente construcción, tejida a partir del diálogo de saberes y de la voluntad constante para que las ideas de todos y todas quedaran plasmadas en el montaje final.

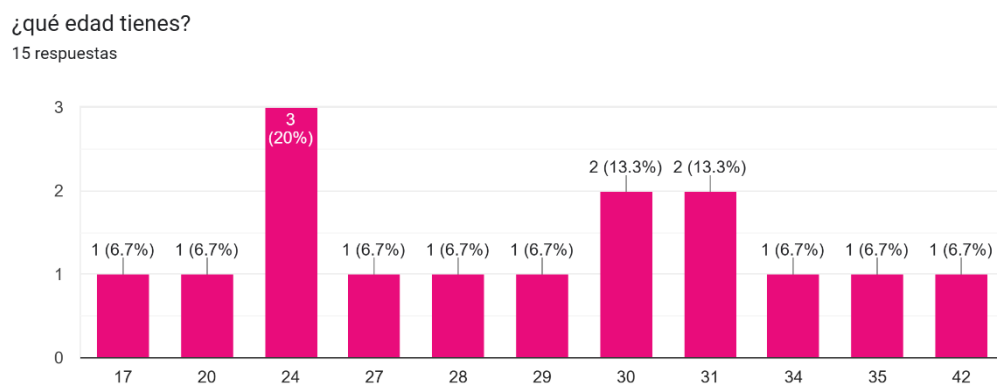
Los aprendizajes fueron múltiples y significativos. Cada encuentro nos permitió reconocernos como cuerpos sensibles y pensantes, capaces de expresar, escuchar y transformar. En la medida en que avanzábamos, el grupo adquirió mayor cohesión y confianza, comprendiendo que la creación teatral se extiende a la vida cotidiana, no se limita únicamente a la escena. Como señala Boal (1998), “el teatro del oprimido es un ensayo de la realidad”, por lo que en este ensayo los y las participantes pudieron reconocerse como sujetos de cambio, capaces de imaginar otras formas de existir en comunidad.

Como parte del proceso de devolución y sistematización de la experiencia creativa, se aplicó una encuesta al cierre del proyecto con el propósito de recoger las percepciones y aprendizajes de las personas participantes sobre el proceso de creación colectiva. Este instrumento permitió analizar el aporte de la metodología del Teatro del Oprimido en la reflexión y construcción de narrativas en torno a los hechos violentos ocurridos durante el estallido social de 2021. La

encuesta fue revisada previamente por una persona externa con experiencia en procesos artísticos y pedagógicos, con el fin de asegurar su coherencia con los objetivos del proyecto. El formato de revisión se presenta en el Anexo 1

Las personas que respondieron la encuesta participaron en distintas etapas del proceso creativo, principalmente, en las fases de preparación corporal, dramaturgia y montaje. Se trató de un grupo diverso en términos de edad y género, lo cual enriqueció las dinámicas de creación colectiva y las miradas sobre las problemáticas abordadas en la obra. Según la encuesta suministrada, durante todo el proceso de creación tuvimos participantes entre los 17 y los 42 años de edad, en su mayoría hombres.

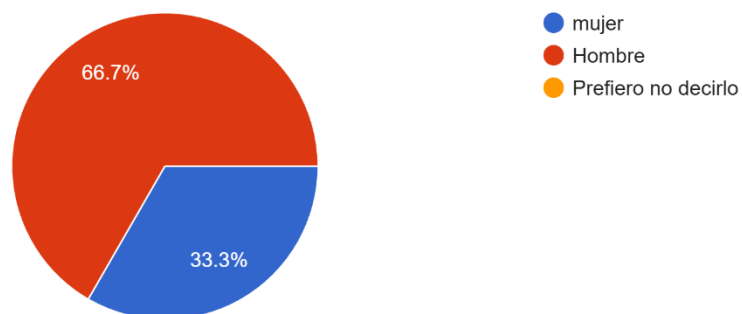
Gráfica 1 Edad de participantes



Fuente: Encuesta realizada a participantes del proceso creativo

Gráfica 2 Género de los participantes

¿cuál es tu genero?
15 respuestas



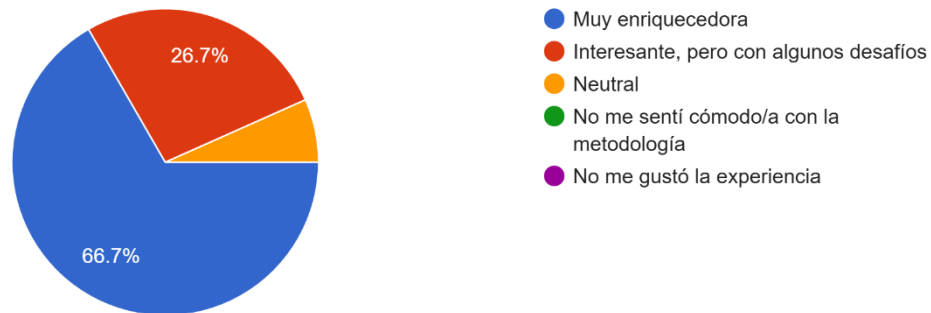
Fuente: Encuesta realizada a participantes del proceso creativo

En términos generales, la experiencia fue valorada de manera positiva por la mayoría de las personas participantes, quienes describieron el proceso como enriquecedor, esto, a pesar de reconocer los desafíos propios del trabajo colectivo y de las condiciones en las que se desarrolló.

Gráfica 3 Descripción de la experiencia de creación colectiva

¿Cómo describirías tu experiencia en el proceso de creación colectiva de la obra?

15 respuestas



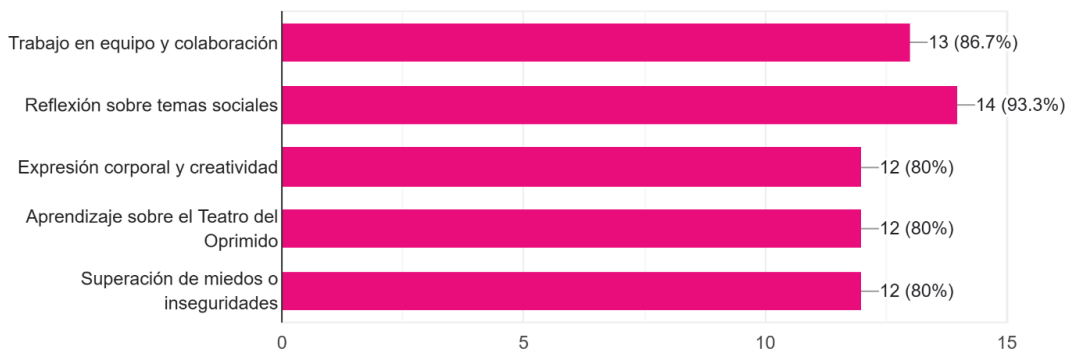
Fuente: Encuesta realizada a participantes del proceso creativo

Entre los aspectos más significativos del proceso, las personas participantes destacaron el trabajo colaborativo, la posibilidad de reflexionar colectivamente sobre problemáticas sociales y el fortalecimiento de la expresión corporal y creativa. Asimismo, se resaltó la superación de miedos e inseguridades como un aprendizaje relevante del proceso.

Gráfica 4 Aspectos significativos del proceso

¿Qué aspectos del proceso fueron más significativos para ti? (Puedes elegir más de una opción)

15 respuestas



Fuente: Encuesta realizada a participantes del proceso creativo

En relación con la metodología del Teatro del Oprimido, los participantes señalaron que esta permitió generar espacios de reflexión crítica, cuestionar las violencias tanto estructurales como transformar experiencias personales y colectivas en material escénico, favoreciendo la construcción de narrativas compartidas sobre el estallido social.

La mayoría de las personas encuestadas manifestó que el proceso contribuyó a una mayor comprensión de las violencias estructurales abordadas en la obra, ya sea a partir de nuevos aprendizajes o mediante la profundización de conocimientos previos. Este reconocimiento se vinculó con la posibilidad de dialogar, compartir experiencias y representar escénicamente situaciones de injusticia vividas o conocidas.

Entre los aprendizajes más significativos destacó el proceso de soltar el cuerpo de las tensiones impuestas por la vida cotidiana, tornándolo más expresivo y disponible para la escena. También, resaltó la experiencia de construir narrativas colectivas, un proceso complejo por la diversidad de ideas y perspectivas, pero que, tras un arduo trabajo organizativo y creativo, permitió consolidar un relato común. Igualmente, el fortalecimiento de la confianza en sí mismos y en el grupo fue evidente: varios participantes que al inicio se consideraban introvertidos o poco sociables lograron involucrarse activamente, no solo en el grupo de Teatro ZR, también en las dinámicas comunitarias más amplias del colectivo Zona Revolu10n.

Por supuesto, el proceso no estuvo exento de tensiones que dificultaron su desarrollo continuo. Los proyectos comunitarios y autogestionados enfrentan grandes desafíos. Las realidades personales (económicas, familiares y emocionales) incidieron en la asistencia irregular de algunos participantes o en el abandono del proceso, lo cual afectó en distintos momentos la continuidad del trabajo, haciéndolo más lento y, en ocasiones, frustrante. Sin embargo, cada obstáculo se transformó en aprendizaje, reafirmando que la creación colectiva implica negociación, escucha y flexibilidad.

Otro reto importante que se presentó, fue la timidez e inseguridad del grupo a la presentación de la obra. Cuando se ponía en discusión una fecha de presentación, los participantes se ponían nerviosos y respondían con evasivas. Para no incurrir en imposiciones, se le propuso al grupo presentar la obra en un formato llamado ensayo con público, el cual se presenta como fase final del proceso de preparación, con miras a recibir una retroalimentación técnica del público. En este orden de ideas, esta presentación permitió que nos dieran a conocer sus opiniones con respecto

a la puesta en escena para poder tenerlas en cuenta y así mejorar el montaje, no solo permitió las reflexiones del público.

Puedo decir que el proceso se sostuvo (y aún se sostiene) gracias al amor por el arte y a la convicción profunda de creer en su potencial transformador. Sin embargo, aún quedan muchos retos por resolver, especialmente, el de la formación de públicos que permita hacer del arte en Engativá más que un pasatiempo, más bien una forma de vida digna y valorada. Otro desafío importante es la continuidad de los procesos: la falta de estabilidad económica o emocional de los participantes genera rupturas que ponen a prueba la permanencia del trabajo artístico y comunitario. A esto se suma la ausencia de apoyo estatal, lo que implica sostener todo mediante la autogestión y la solidaridad.

Al mirar en retrospectiva, puedo afirmar que Emelec más que una obra teatral, comprendió un verdadero acto de transformación. Los y las participantes fortalecieron su sentido de pertenencia al territorio, descubrieron el valor de su palabra y comprendieron que el arte puede ser un camino de resistencia y memoria. En lo personal, este proceso reafirmó mi convicción que el teatro, cuando nace del encuentro y la reflexión, tiene la fuerza para abrir grietas en la realidad y sembrar esperanza.

“El arte no cambia el mundo, pero puede cambiar a las personas que lo cambiarán” (Boal, 2008, p. 22).

Capítulo V. La obra teatral, resultados y posibles conclusiones del trabajo creativo

La obra teatral Emelec surge como resultado del proceso de investigación–creación desarrollada entre febrero de 2023 y septiembre de 2024 con el colectivo Teatro ZR, en la localidad de Engativá. Esta creación colectiva nació de la necesidad de comprender, desde el arte, las múltiples violencias evidenciadas durante el estallido social de 2021, las cuales reflejan las profundas violencias estructurales que atraviesan la historia de Colombia. A través del teatro, los y las participantes resignificaron sus memorias individuales y colectivas, transformando la experiencia vivida en una acción artística y política.

La obra está estructurada en cinco escenas que relatan un acontecimiento trágico que, aunque muchas veces invisibilizado, resulta tristemente común en nuestra sociedad. La trama

cuenta la historia de Emelec, un joven que crece en medio del miedo y la precariedad impuestas por la violencia estructural del país. Desde pequeño, Emelec es reclutado por un grupo armado, y su vida se ve marcada por la desinformación, la represión y la reproducción de un ciclo de violencia que afecta tanto a las comunidades rurales como a las urbanas.

En paralelo, un grupo de jóvenes habitantes de un casco urbano, al verse afectados por las acciones de Emelec y ante la ausencia de justicia por parte de las instituciones del Estado, reflexionan sobre la injusticia y emprenden caminos de resistencia. En su búsqueda de reparación y dignidad, toman una decisión apresurada que pone en riesgo sus vidas, evidenciando las tensiones entre la esperanza y la desesperación.

Emelec entrelaza así distintos conflictos y problemáticas sociales: las VBG, las desapariciones forzadas, los falsos positivos judiciales, la impunidad y la manipulación mediática, elementos que actúan como engranajes de una misma estructura de poder. La obra muestra que el conflicto además de ser externo o visible, también es interno, emocional y social.

Más que ofrecer respuestas, Emelec propone abrir preguntas. Su fuerza radica en la posibilidad de reconocernos en las heridas colectivas del país, en esas experiencias que pueden alterar la cotidianidad y empujar a las personas a tomar decisiones extremas en busca de justicia. Cada escena funciona como un espejo que refleja nuestra realidad, invitando al espectador a repensar la historia y a imaginar un futuro donde el arte se mantenga como una herramienta para la memoria, la resistencia y la transformación social.

Estructura y escenas principales

La estructura de la obra *Emelec* se construyó de manera colectiva, respondiendo tanto a las experiencias personales de los participantes como a las discusiones y reflexiones surgidas en el proceso de investigación–creación. Cada escena representa momentos testimoniales, simbólicos y de confrontación directa, en el que se entrelazan la memoria y la denuncia con el propósito de que los espectadores reflexionen y se permitan construir una escena de esperanza. La obra se organiza en cinco escenas, de manera cronológica, que relatan la trayectoria del protagonista y de su entorno social.

La obra en general se articula en torno a dos líneas narrativas: la vida del protagonista Emelec, desde su infancia, hasta su incorporación en prácticas violentas. Y la respuesta comunitaria de tres jóvenes, un docente y una madre que queda sola. Por todo esto, la obra no busca una solución única; más allá de esto, se pensó con el fin de provocar tensiones, preguntas y reflexiones, en un

foro donde se invita al público a proponer alternativas ante las violencias estructurales vistas, buscando posibilidades de resistencia desde lo colectivo. Para lograr el espacio de foro, aparece la figura de la curinga, inspirada en el Teatro del Oprimido de Boal, quien cumple un papel como mediador entre la ficción y la realidad, permitiendo que la obra se convierta en un espacio de diálogo crítico y participación.

Las cinco escenas se organizan de la siguiente manera:

Escena 1. Relato de la violencia

La obra inicia con la entrada de la curinga desde el público rompiendo la cuarta pared, se toma la escena y empieza a relatar con voz campesina la violencia vivida en su vereda a manera de denuncia, estableciendo el tono político de la obra y contextualizando el origen del conflicto: el miedo, el reclutamiento forzado y el desplazamiento. En un tono que procura ser poético, muestra que la historia, aunque trágica, es el reflejo de muchas historias que pasan a nuestro alrededor. El canto final simboliza la ruptura de los lazos familiares y territoriales causados por la guerra.

Esta escena permite que el público reflexione sobre cómo se podrían proteger las infancias en contextos de conflicto y que medidas institucionales o comunitarias podrían evitar el reclutamiento forzado.

Escena 2. Ruptura familiar y manipulación mediática

En esta escena se presenta a Socorro, una madre que busca desesperadamente a su hijo desaparecido, mientras enfrenta la indiferencia institucional y la manipulación de los medios de comunicación. En medio de la escena aparecen los amigos de Julián (joven desaparecido) entre ellos Emelec, atrapado entre el miedo y la culpa. Esta escena muestra la manera en que las narrativas oficiales distorsionan la verdad, convirtiendo a las víctimas en culpables y a los victimarios en héroes. El dolor de la madre, busca convertirse en símbolo de los miles de madres que siguen buscando a sus hijos y justicia en el país.

Esta escena está pensada para que el público reflexione sobre la información que recibimos de los medios de comunicación, problematizando en cómo garantizar información veraz y cómo se podría acompañar a las familias víctimas de estigmatización.

Escena 3. El testimonio de Emelec

A modo de monólogo, Emelec narra su historia personal. Su reclutamiento siendo niño, su adoctrinamiento y la necesidad que adquirió de sobrevivir en medio de la guerra. Su relato, muestra

cómo los conflictos armados producen sujetos fragmentados, culpables y víctimas a la vez de una estructura patriarcal. Esta escena, se convierte en un punto de inflexión, la cual permite, en parte, humanizar a quien ha sido etiquetado como victimario, desde su identidad y lealtades, planteando una lectura más compleja del conflicto.

Esta escena busca confrontar en los espectadores las posibilidades de las rutas de reinserción, reparación y cómo la sociedad podría intervenir para transformar a quienes fueron militarizados en contra de su voluntad.

Escena 4. Desobediencia juvenil, soluciones peligrosas

Entran a escena los amigos de Julián, quienes indignados sospechan de Emelec por la desaparición y posterior juzgamiento de Julián. En medio de la impotencia y frustración, deciden tomar la justicia por propia mano persiguiendo a Emelec para probar su culpa. La profesora, quien vigila la discusión, decide interrumpir tratando de evitar una posible tragedia, pero recibe como respuesta el reflejo del descontento frente a las instituciones y la urgencia de actuar desde la desobediencia. Esta escena evidencia el tránsito de la queja a la acción, marcando un giro en la obra hacia la búsqueda de alternativas. Al final de la escena, vuelve a aparecer la curinga, rompiendo la linealidad dramática y explicando al público la dinámica del teatro-foro, convocándolo a pensar en posibles cambios de la realidad representada.

En este punto se pretende que el público intervenga procurando buscar alternativas para cambiar el giro dramático de la obra. Luego de algunas intervenciones o, en el posible, escenario de que el público tímido no intervenga, la curinga volverá a tomar el control de la escena anunciando que veremos un final extremo cuando no existen alternativas de cambio. De esta manera se prepara al público para el foro final.

Esta escena es el punto ideal de la obra en donde se busca que el público intervenga proponiendo alternativas a la persecución, formas de investigación comunitaria, acciones de acompañamiento legal o estrategias no violentas.

Escena 5. Decisiones peligrosas: el enfrentamiento

Esta escena muestra los resultados que pueden resultar al no encontrar alternativas previas. Muestra el encuentro entre los jóvenes y los grupos armados. En este punto el tono de la obra se torna tenso y sombrío, desembocando en un momento donde Emelec debe decidir entre obedecer

órdenes o salvar a los jóvenes. Antes que la tragedia se produzca, la curinga detiene la escena y abre el foro, invitando de nuevo a los espectadores a intervenir.

Esta interrupción busca romper la pasividad del público, que para este punto se espera que ya esté atónito con el final trágico que pretende generar provocación, procurando convertirlo en protagonista del acto escénico; lo anterior reafirma la intención política del Teatro del Oprimido, en tanto se debe ensayar la transformación de la realidad por medio del arte.

Con el clímax que concentra esta escena, en donde se muestran problemáticas como la práctica sistemática de asesinato a jóvenes de sectores populares, la desobediencia, la impunidad, la violencia sexual y la responsabilidad individual/colectiva, se espera que funcione como detonante del teatro-foro. Aquí el público interviene para proponer y ensayar finales distintos (no—violentos), cambios en la escena, rutas de justicia, prácticas de reparación o intervenciones comunitarias. Es el núcleo final y pedagógico de la obra.

Espacios escénicos y territoriales

Esta obra emerge del territorio como espacio vivo de memoria, encuentro y resistencia. Los espacios donde se gestaron, desarrollaron y representaron la obra (parques, salones comunales, casas culturales) son entornos comunitarios de la localidad de Engativá, que se convirtieron en lugares de creación simbólica, que poco a poco fueron transformando la experiencia cotidiana en un acto estético y político.

Desde la perspectiva del territorio como escenario de memoria, Engativá fue el punto de partida de este proceso de creación. Sus parques, salones comunales y la casa cultural de Engativá, sirvieron como escenarios de encuentro, en donde nos reuníamos para reflexionar sobre la violencia estructural, la desigualdad y la esperanza. El proceso creativo se nutrió desde el diálogo de saberes con relatos e historias de desplazamiento, la desconfianza hacia las instituciones y la resistencia de varios jóvenes y adultos que, desde el arte, buscamos otras alternativas de vida. En este orden de ideas, el espacio territorial no es solo un contexto geográfico; por el contrario, un espacio en donde se unieron narrativas que atraviesan la dramaturgia de esta obra.

Si tomamos el espacio escénico como prolongación del territorio, podemos afirmar que este montaje de concibió de manera flexible, pensada para ser presentada en escenarios formales y espacios no convencionales. Lo cual responde a las intenciones comunitarias del colectivo Teatro ZR. La creación de escenografías ligeras y materiales reciclados, permite adaptar la obra a distintos contextos. En esta obra el escenario no busca separarse del público, al contrario, procura

entrelazarse con él. Las sillas del público ubicados frente al escenario o en semicírculo, la entrada de la curinga desde el público y las entradas por distintos costados del espacio escénico, refuerza la idea de un teatro que busca romper con la cuarta pared, convirtiendo el territorio en un escenario compartido.

El foro funciona como un espacio de acción y diálogo, en donde por medio de la curinga, el espacio teatral se convierte es un espacio político donde los límites entre actores y espectadores desaparecen. La representación de la obra de Emelec, busca permitir reconstruir el territorio simbólicamente, lo ideal es que las personas del público aporten nuevas perspectivas, compartiendo experiencias propias y proponiendo finales alternativos. De esta manera será posible que el espacio escénico se convierta en un laboratorio de imaginación social, en el cual se puedan ensayar posibilidades de cambio, frente a las violencias que atraviesan el país. En este orden de ideas, el foro no es solo una parte de la obra, sino una extensión del trabajo comunitario y pedagógico del colectivo.

Por último, quisiera mencionar el cuerpo como territorio. Los cuerpos de los actores y actrices, también se convirtieron en espacios de expresión territorial en tanto cada gesto, desplazamiento o silencio encarna las memorias y tensiones que dialogan en una reconstrucción colectiva de la historia. Los cuerpos en escena, al narrar desde la vivencia, materializan la idea de que el territorio no solo se habita, sino que también se encarna y se transforma a través del arte.

Se puede concluir entonces, que Emelec no nace en un teatro cerrado; por el contrario, en distintos espacios de la localidad de Engativá, entre sus calles, salones comunales y casas culturales. Así, el espacio escénico fue una extensión de ese entorno, y el foro, un acto de reapropiación simbólica que pretende la apropiación de los espacios, la reconstrucción de la memoria a partir de la palabra y la resignificación de cualquier lugar como espacio artístico.

Símbolos, metáforas y estética de la resistencia

La obra de Emelec fue construida a partir de un lenguaje simbólico que dialoga con la memoria colectiva y la realidad social del país. Los elementos escenográficos, los objetos, los cuerpos y la palabra fueron pensados como signos vivos, capaces de evocar las violencias que atraviesan la historia reciente de este país, al igual que la dignidad y la fuerza de quienes resistimos desde nuestras practicas cotidianas.

Haciendo un recorrido de la obra desde la primera escena puedo destacar varios momentos simbólicos: el primero, la campesina como símbolo del pueblo rural y campesino que ha vivido en

carne propio toda la violencia que ha transcurrido en la historia de Colombia. Luego el camión que irrumpe simbolizando la entrada abrupta de la violencia en estas comunidades y el éxodo de los personajes representa el desplazamiento forzado que sigue siendo una herida abierta en el país.

En la segunda escena, aparece una madre desconsolada, que simboliza las afectaciones y rupturas familiares que deja el conflicto, representando a todas las madres que sufren por la estigmatización y desaparición de sus hijos. El radio que anuncia la captura de Julián luego de ser desaparecido por varios días, funciona como metáfora de la manipulación mediática al servicio de los intereses de quienes ostentan el poder.

En la tercera escena aparece el monólogo de Emelec como metáfora de un país en constante conflicto. Un joven atrapado en el flagelo de la violencia y usado como engranaje que la sustenta. Su historia personal, es una representación simbólica del país mismo, en un cuerpo social que ha sido forzado a reproducir la violencia y por ende, afecta a todo aquel que se atraviese en su paso. Emelec aquí es víctima y victimario, convirtiéndose en el reflejo de un sistema que deshumaniza. En este personaje, se entrecruzan las contradicciones de un pueblo que busca justicia, pero que ha sido educado bajo el yugo de la violencia y el miedo.

En la cuarta escena se simboliza la trágica situación que ocurre ante un acontecimiento de injusticia, en donde la población decide tomar la justicia en sus manos. La figura de los amigos de Julián (Susana, José y Max) son el símbolo de desobediencia que despierta por la injusticia y la poca efectividad institucional. Luego, la Curinga, aparece como figura simbólica de la conciencia crítica, así como la mediación entre escena y realidad, posibilitando la ruptura de la cuarta pared y permitiendo cuestionar lo que se da por hecho abriendo el espacio al diálogo. Este personaje es un símbolo de agitación, que encarna el poder del arte para incomodar, para reírse de la tragedia y sobre todo para provocar reflexiones desde lo irónico, devolviendo la voz a quienes han sido históricamente silenciados en el teatro (los espectadores).

En la quinta y última escena, se procura visibilizar las consecuencias de un país que vive en conflicto armado, un símbolo desgarrador pero real, que da cuenta de los vejámenes que deja la guerra y la impunidad, en una sociedad que mira hacia un lado y desde su comodidad. Este acto, simboliza las acciones desesperadas de los familiares y personas cercanas de quienes han desaparecido o muerto por la guerra y que ponen en riesgo su seguridad con el único objetivo de conseguir respuestas que en algo reparen su dolor.

La estética de la obra, se caracteriza por su sencillez, honestidad y potencia expresiva. Así, la obra se construye de manera autogestionada, con escenografía hecha con reciclaje, vestuarios improvisados y tomados de los cajones de los participantes lo que refuerza su carácter popular, no solo por la carencia de recursos y apoyos institucionales; más por una postura política frente al arte como acto de resistencia desde el crear con lo que se tiene, haciendo del ingenio una forma de dignidad.

Cada escena en esta obra, es un intento de recuperar la palabra, de reescribir la historia desde abajo. El formato de teatro-foro, procura convertir al público en parte del acto creador, transformando el dolor en diálogo, la impotencia en acción y la denuncia en esperanza. De forma tal que la obra, no ofrece respuestas cerradas; por su parte, busca abrir grietas en la realidad para que desde ellas brote la posibilidad de imaginar otro país. Entonces, la estética de Emelec comprende una poética de los oprimidos y su resistencia: una manera de decir “aquí estamos” desde el cuerpo, la memoria y lo comunitario.

Recepción y resonancia comunitaria de la obra

Como he mencionado anteriormente, la obra de Emelec es una creación colectiva que se alza como voz de denuncia ante las injusticias que azotan a este país. La presentación de la obra durante un ensayo con público, más que un cierre del proceso, fue una oportunidad para que los participantes se permitieran explorar su actuación con público, logrando un encuentro de memoria reflexiva, en donde la comunidad pudo verse reflejada y al mismo tiempo interpelada. Por todo esto, la obra no busca ofrecer conclusiones o respuestas, en cambio indaga en abrir un diálogo urgente sobre la violencia, la injusticia, la impunidad y la esperanza en los territorios. Sobre lo anterior hubo una intervención del público en particular:

“Bueno, pues, felicidades. Se nota que le han camellado duro que chévere, pues lo que puedo comenzar a decir es como lo decía el parcero ¿sí? Es muy chocante ah, por eso estoy callado. La intención se nota desde el principio, cuando hacen como una memoria histórica del proceso de reclutamiento que hubo en la guerrilla y en el paramilitarismo, los acuerdos de la paz que se hicieron con las FARC que no resultaron del todo bien, de si el tribunal de justicia y paz, bueno hay una cantidad de historias que se ven reflejadas en esta escena que abarcan desde el abandono del estado a las veredas hasta lo que tiene que hacer un profesor por sus estudiantes ¿sí? Y claro, lo deja a uno, pues a mí me dejó conmocionado porque

digo, claro o sea igual sigue pasando el tiempo y digamos lo del reclutamiento todavía se ve, todavía lo vivimos, o sea en el Valle y en el Cauca eso se ve muy sentido, y pues los indígenas, o sea, en fin.”

Luego de la presentación, durante el desarrollo del foro, la participación de los espectadores fue significativa y diversa. Poco a poco los asistentes, atravesados por el impacto de la obra y por los nervios de participar en ella, fueron compartiendo sus opiniones haciendo énfasis en lo dramático de la historia, pero también sintiéndose identificados y compartiendo sus propias experiencias de violencia o represión. Poco a poco iban apareciendo voces que mencionaban alternativas para transformar las escenas, cuestionando el papel de los medios de información, reconociendo el dolor de las víctimas de violencia, cuestionando la indiferencia y la obediencia. En varios momentos, el silencio también fue una forma de respuesta; una mezcla de dolor, empatía y reflexión que espero haya dejado algo en sus conciencias. Es así como la figura del curinga impregnada de humor e ironía, guiaba las intervenciones en un diálogo fraterno, que buscaba cuidar el espacio emocional del grupo y propicio reflexiones colectivas sobre la necesidad de resistir desde la memoria y la organización. Una de las reflexiones del público asistente más significativa fue:

“Buena gracias a ti ¿ustedes chicos?...: Eh, bueno, primero, eh la pieza, es muy buena, como felicitaciones a ustedes, yo como la guerra, es algo muy lejano para mí, porque no vengo de este país, no crecí acá, yo crecí en Francia, donde para nosotros la guerra es como algo de otros países, aunque el ejército francés manda a su ejército a otros países a hacer crímenes de lesa humanidad y aunque antes tuviéramos muchas guerras en Europa, es como tenemos otra visión de la guerra; tenemos como esa visión de nosotros no, estamos bien porque ya la segunda guerra mundial es lejana, es vieja ya pasó, y nunca va a estar más. Entonces, para mí, es como cuando creció nunca tuvo este temor a ser matado a tener que irme a la guerra como este niño y pero mi papá sí es exiliado colombiano y sí tenía que huir de esta guerra y entonces, es algo como muy raro para mí y sí muy interesante y confrontarme a esto, de ver cómo sí yo hubiera crecido en otro país y mi papá no hubiera podido irse como yo, yo estaría quizás en esta situación de este niño, entonces sí esto, muchas gracias.”

La muestra de la obra, como espacio pedagógico y político, demostró que el teatro-foro trasciende el escenario para convertirse en un espacio de reflexión y diálogo, construyendo

pensamiento crítico desde la emoción y la experiencia. El público asistente se convirtió en sujeto activo de reflexión, proponiendo acciones y alternativas frente al conflicto representado, no fue solo un espectador pasivo. Nosotros, como grupo creador de la obra, pudimos reconocer que el arte comunitario, no se mide por la perfección artística, más bien por su capacidad de movilizar conciencias y fortalecer vínculos sociales. En este sentido, la obra reafirmo el valor del teatro como medio para pensar el territorio, confrontar los miedos de la realidad violenta de Colombia y reimaginar desde lo colectivo.

Emelec continua más allá de la obra. Gracias a este proceso, logramos consolidar un grupo base para seguir creando obras y construyendo espacios artísticos y pedagógicos en la localidad de Engativá. Si bien, somos conscientes que no es un trabajo fácil dado que no contamos con espacios propios para ensayar y trabajamos desde la autogestión, el amor al arte y los vínculos de fraternidad consolidados, nos permiten seguir haciendo del colectivo de Teatro ZR un espacio de resistencia y creación colectiva. El telón no se cerró con Emelec, por el contrario permanece como una semilla que sigue germinando en la memoria de la localidad y en el deseo de seguir creando.

Reconstrucciones y pensamientos finales (el proceso)

Los resultados de investigación-creación son un proceso inacabado de construcción simbólica, emocional y política que emergen durante la creación colectiva de la obra, cada encuentro, entrenamiento, ensayo, improvisación, diálogo y reflexión se convirtió en un espacio de aprendizaje, resistencia y reconstrucción de memoria que permite comprender como el arte, desde el teatro puede ser una herramienta de transformación social.

Desde el inicio del proceso, los espacios de reflexión se mantuvieron como un componente esencial, orientados a generar conciencia sobre los avances alcanzados tanto a nivel personal como grupal. Al finalizar cada sesión, nos tomábamos un momento para dialogar acerca de lo vivido, compartir sensaciones y analizar lo trabajado. Este ejercicio permitió reconocer los logros obtenidos a lo largo del proceso, visibilizar las transformaciones individuales y colectivas, y al mismo tiempo, funcionó como un espacio de retroalimentación que orientaba la planeación de los encuentros siguientes.

Los primeros encuentros del proyecto estuvieron enfocados en el entrenamiento corporal y vocal, aspectos fundamentales para que los y las participantes tomaran conciencia de las limitaciones que solemos imponer a nuestro cuerpo y a nuestra voz. Como señala Boal (1998), “el primer paso consiste en conocer el cuerpo, descubrir sus limitaciones, sus posibilidades, las

tensiones que lo aprisionan y los mecanismos que las provocan” (p. 30). Este fue uno de los propósitos iniciales del proceso: reconocer nuestro cuerpo como primer territorio y aprender a liberarlo, no solo para la escena teatral; también, como un acto de transformación de nuestra cotidianidad. Las percepciones de los participantes fueron muy satisfactorias, entre ellas se encuentran reflexiones como:

Juan Pablo: “pensando en lo que tú dices, He notado una gran mejoría, tanto en la proyección de voz como en la resistencia corporal y en la confianza en el escenario. En el taller siento que no solo he mejorado, sino que también conecto más con el ejercicio, siento que lo hago mejorcito, que le voy cogiendo el ritmo. Siento que, con el tiempo, ahí vamos aprendiendo como a mirarnos y esas cosas que nos hacen ir adquiriendo una confianza en el escenario.”

Dani: “El teatro es una gran ayuda para el cuerpo y en su diario vivir: proyectar la voz, soltarme al hablar, mejorar mi movilidad. Gracias al Teatro del Oprimido puedo salir de mi zona de confort, poder soltarse, abrirse, también liberarse. Siento que es una forma de ver el teatro del oprimido desde lo que uno es, y reconocer su misma presión para hablar más, opinar ... no sé. Me parece chimba.

Paleja: “A nivel personal me ha ayudado bastante a auto reconocer el cuerpo. Nunca he sido muy dada a cuestiones del baile o de la expresión corporal, hay personas que tienen esos talentos, yo soy más dada a otro tipo de cosas. Pero gracias al teatro he mejorado bastante. Me ha permitido explorar mi cuerpo, los gestos, los movimientos, la personificación, y superar la introversión. Todo esto me ha ayudado a conocer esa parte de mí. A nivel grupal, noto un gran avance: me gusta sentir que todos conectamos y nos complementamos; somos muy diferentes, pero al momento de presentar el performance es como si nos uniéramos.”

Julián: “Bueno, pues... En mi caso, el ejercicio me hizo ser consciente de mi cuerpo. Normalmente lo ignoro. Y así como llegué aquí y noté la tensión de los músculos del cuerpo, Cuando me desperté sentí lo mismo, sentía que no me muevo. Soy una persona que es muy estática, no sale de su cuarto. Y también recordé la conciencia del piloto automático ejemplo me sentí ansioso por algo y entonces es como que se desconectara el cerebro y luego recuerdo que estoy jugando y cierro el juego y digo: No, ¿Qué estoy haciendo? Luego tengo otro recuerdo en Facebook, cierro Facebook y digo: No, vamos a hacer lo que tengo que hacer, y así todo el día. Y el hecho de salir de la casa con pereza, pero aun así salir y decir, bueno, no conozco a nadie, pero lo voy a hacer, ¿sí? Y caer acá y sentirme como un total extraño, pero bueno, aquí estamos.”

Como se evidencia en las citas mencionadas anteriormente, el proceso de entrenamiento corporal y vocal permitió que los y las participantes hicieran de sus cuerpos medios más expresivos, adquiriendo confianza en sí mismos y en su capacidad para relacionarse con los demás. Estos encuentros también favorecieron la creación de vínculos de amistad que perduran hasta hoy y que han dado origen a nuevas iniciativas comunitarias en la localidad. En este sentido, los resultados de esta primera etapa del proyecto no solo fortalecieron la confianza individual y colectiva, sino que también consolidaron lazos comunitarios que se han mantenido en el tiempo, impulsando procesos organizativos y acciones locales orientadas a la transformación de nuestro territorio.

En la segunda etapa del proceso, trabajamos la parte de creación de personaje mediante la improvisación. Aquí los juegos de roles fueron fundamentales. Durante los encuentros, pensábamos en escenas que tuvieran que ver con las problemáticas escogidas para la creación del montaje (brutalidad policial, violencias de género, desinformación de medios de comunicación, práctica sistemática de asesinato a jóvenes de sectores populares). Los y las asistentes, iban proponiendo situaciones en donde se evidenciarían estas problemáticas, posteriormente por grupos pasábamos a interpretarlas. Como afirma Boal, “el espectador no delega al personaje ni al actor para actuar o pensar en su lugar; por el contrario, él mismo asume el rol protagónico, modifica la acción dramática, ensaya soluciones” (Boal, 1980.).

En este contexto, la improvisación y la creación de personaje, parte esencial de las técnicas del Teatro del Oprimido, permiten que los participantes se involucren de manera activa en la construcción de nuevos discursos. Posteriormente, íbamos escogiendo los momentos más significativos de las improvisaciones para que quedaran anexas en el proceso dramatúrgico. Algunas de las reflexiones obtenidas en esta etapa fueron:

Paleja: “Bueno, me gustó bastante cómo darle una representación natural. Lo que decía Lu que, muchas veces uno actúa y más bien tiene que hacerlo uno a su forma, como es uno, pero como lo haría si de pronto hubiera nacido en ese entorno, pero siendo uno mismo. para que sea más natural. Y me gustó mucho como lo hizo el compañero, la agresividad, porque realmente los paramilitares son agresivos, en medio de la violencia, entonces siempre van a tirar a tratar así, nunca van a ser comprensivos porque nunca recibieron eso, y me gustó muchas palabras que decía el otro compa de abuelita, como escóndete detrás de mis nahuas, como cosas así muy representativas del campo. Principalmente cuando ya uno interactúa entre todos, se crea mejor y se desarrolla mejor la escena.”

Topi: Hubo una cosa que me llamó un resto la atención y fue la maleta. Desde el principio movilizó toda la escena, me parece re valioso porque es muy simbólico, ¿no? como que está pasando ahí, algo raro está pasando. Y claro, y al final como que concluye que en la maleta seguramente tenía el armamento, las botas, quién sabe que tendría por allá ese muchacho. Y siento que vale la pena utilizarlo para lo que vayamos a hacer, me parece re valioso. También me gustó un resto la dualidad del personaje, entre este ser todo bailarín y todo feliz, Y luego después súper serio como "no, me voy, ya dije que no". entonces ahora uno entiende por qué el profesor estaba tan serio al principio ¿no? eso construye un hilo y conductor... está re bello eso me gustó eso.

Cabe mencionar que los entrenamientos corporales y vocales, no desaparecieron, estos pasaron a ser la primera parte de nuestros encuentros semanales a manera de calentamiento, luego de esto si pasábamos a la parte de improvisación en donde fueron saliendo poco a poco cada uno de los personajes de la obra. Las reflexiones de lo corporal no dejaron de estar presentes, hay dos en especial que me llamaron mucho la atención por el nivel de conciencia adquirido por los participantes que hicieron la mención:

Johan: Bueno, a mí me gustó mucho, yo creo que uno de los referentes que yo tengo es la biomecánica de Meyerhold, de los puntos A al punto B, es interesante de lo que uno lee a pasarlo al cuerpo, porque uno no es consciente de los movimientos más pequeños, que uno siempre mueve a la dispersa, pero no tiene como un principio ni un final. y no estoy hablando del movimiento en sí, estoy hablando de todo lo que transcurre en el movimiento y no estoy hablando ni siquiera del cuerpo, sino de la vida. Porque, o sea, lo asocié mucho con eso, yo dije, ¿por qué me cuesta llegar de un punto A a un punto B? Y yo creo que no es solo el cuerpo, sino tal vez mi vida en general. Falta tomar las decisiones de transcurrir de un punto A a un punto B y saber en qué momento finalizarlo, en qué momento finalizar mi proceso, en qué momento iniciarlo. hablando en general, en lo espiritual también. Me gustó mucho, digamos, del punto A al punto B, pero ya la transición de piloteela más suave. Y otra vez lo llevo a mi vida ¿no? No solo es el movimiento por el movimiento, sino el estudio que yo hago para llegar a ese movimiento y la sensación que trae mi cuerpo, me gustó mucho el ejercicio por eso, también me gusta mucho cuando empezó la parte sonora, yo creo que fue la parte que más conectamos, intentar llegar al ritmo. los africanos dicen que tenemos cuatro elementos, agua, tierra, aire, viento, pero ellos mencionan el ritmo. podemos ser fuego, podemos tensionarlo, ser gelatina, pero cuando hubo una pista musical, creo que nos conectamos, creo que ya no se hablaba de cuerpos ni de movimientos, sino como de esencia, de

alma, de desplazamiento, y creo que eso lo permitió la música, también pasar de bananita, también agradezco mucho eso, como dirigías la clase con esas imágenes, "haz bananita, haz estrella, pasa tu colita así, así, así", porque uno cuando en el ejercicio entendía y como decía, ah bueno, tengo que ser bananita para ser estrella y otra vez volver a ser bananita. Entonces me gustó mucho la parte del ejercicio y también cuando dijo "Libérese, sea usted mismo", creo que lo que más nos cuesta es ser nosotros mismos y ahí es como la, yo como soy yo mismo y "cállese y escuche su cuerpo y ahí es cuando no se conoce", entonces agradecido. cuando los vi, cuando sale la música, Entonces yo dije, yo creo que acá este espacio es increíble porque estamos como perdidos, pero nos intentamos encontrar en el cuerpo y fue bonito verlos a ustedes también. Muchas gracias.

Beto: me quedé pensando en Sobre soltar el cuerpo Y su relación con el género Y me acordé una vez que creo que esto Lo hablado con Nico Y es Que, o sea, no Se puede soltar el cuerpo si no sueltas el género Porque Si no sueltas el género estás todo el tiempo repitiendo cómo debe ser tu movimiento de manera masculina, entonces si no estamos soltando el género vamos a ser repetitivos todo el tiempo y estaríamos volviendo a la clase de danza en una clase de actuación que tenemos que hacer una actuación de cisgénero, tenemos que hacer la actuación de cómo somos heterosexualmente y no estamos soltando nada del todo entonces soltar el cuerpo es soltar un poco el género también porque si no estamos todo el tiempo repitiendo.

Los aprendizajes obtenidos se inscriben en tres dimensiones: pedagógica, artística y humana. A nivel grupal, se fortalecieron los vínculos de confianza y fraternidad, la expresión corporal alcanzó una mayor sensibilidad escénica, y el pensamiento crítico se potenció al abordar problemáticas sociales desde una mirada política y reflexiva. Aunque la creación colectiva implicó tensiones y esfuerzos por integrar las ideas de todos y todas, el objetivo se cumplió gracias a las herramientas metodológicas del Teatro del Oprimido. En lo personal, reconozco transformaciones profundas en mi quehacer como educadora; haber vivido este ejercicio de creación compartida me llena de satisfacción y me impulsa a seguir creyendo en el arte como camino de transformación.

Los aportes del proyecto son significativos. A nivel comunitario, se fortaleció el tejido social y se ampliaron los espacios de encuentro y memoria colectiva. En el ámbito educativo, comprendimos que el arte no solo comunica; también cura, moviliza y enseña, consolidándose como una herramienta esencial para la construcción social y política. En lo artístico, el mayor logro fue la consolidación del grupo base de teatro y la creación de Emelec como producto simbólico de

resistencia y memoria. De este modo, el colectivo de Teatro ZR reafirma su propósito de articular el arte, la pedagogía y la acción política.

No obstante, el proceso también evidenció tensiones y desafíos. Una de las principales dificultades fue la intermitencia en la asistencia, producto de las condiciones económicas, emocionales y laborales de los participantes. En muchos casos, la urgencia por resolver necesidades básicas impidió la continuidad en el proceso. A su vez, se manifestaron situaciones emocionales complejas (como la tristeza, la ansiedad y la depresión) que afectaron la participación, recordándonos la necesidad de acompañar los procesos comunitarios desde una perspectiva integral del cuidado y la empatía. Aunque el espacio teatral fue concebido como un lugar de sanación colectiva, aún persiste el reto de fortalecer la apropiación y permanencia de los participantes.

Otro desafío importante es la falta de un espacio físico estable que garantice la sostenibilidad del proceso. Al ser una experiencia autogestionada, enfrentamos condiciones de precarización que dificultan su desarrollo. Pese a haber buscado apoyos institucionales, no hemos recibido respaldo por parte de la administración local; por el contrario, recientemente enfrentamos el desalojo de la casa cultural en la que trabajamos durante los últimos dos años, lo que pone en riesgo la continuidad del proyecto. Sin embargo, estas adversidades también reafirman la importancia de la esperanza, la autogestión y la organización comunitaria como motores de cambio.

En conclusión, Emelec no fue solo una obra teatral; comprendió una siembra para proyectos futuros: una siembra de memoria, conciencia y afecto que continúa floreciéndose en cada encuentro. A pesar de las dificultades, persistimos en la convicción que el arte es un medio de transformación y un refugio de libertad. Hoy comprendemos que cada cuerpo que se atreve a crear, cada voz que se alza en el escenario o en la calle, constituye una forma de resistencia. El arte, cuando nace del encuentro, se convierte en un acto de vida, una práctica de libertad y una manera de, como dijo Paulo freire, seguir diciendo: aquí estamos, seguimos vivos, seguimos creando.

*“Mucha gente pequeña, en lugares pequeños,
haciendo cosas pequeñas,
puede cambiar el mundo.”*

Eduardo Galeano

Referencias bibliográficas

- Acevedo Tarazona, Á., & Puentes Cala, M. (2014). Orden y autoridad en los orígenes del proyecto político de la regeneración (1885—1899): la creación del primer cuerpo de policía nacional en Bogotá. *Historia y Espacio*, 10(42), 163—185. <https://doi.org/10.25100/hye.v10i42.1224>
- Acosta, P. (2021, 27 de mayo). *La paradoja de la Primera Línea*. La Silla Vacía. <https://www.lasillavacia.com/red—de—expertos/red—social/la—paradoja—de—la—primera—linea/>
- Alcaldía de Bogotá. (2012, 26 de noviembre). Historia del poblamiento de Engativá. Bogotá.gov.co. <https://bogota.gov.co/mi-ciudad/localidades/engativa/historia-del-poblamiento-de-engativa>
- Amnesty International. (2022, 1 de diciembre). *The police does not care for me: Sexual violence and other gender—based violence in the 2021 National Strike* (Índice AMR 23/6234/2022). Amnesty International. <https://www.amnesty.org/en/documents/amr23/6234/2022/en/>
- Amnistía Internacional. (2021). Colombia: La policía debe dejar de usar la fuerza excesiva contra manifestantes. Amnistía Internacional. [https://www.amnesty.org/es/latest/news/2021/05/colombia—police—must—stop—excessive—use—of—force/](<https://www.amnesty.org/es/latest/news/2021/05/colombia—police—must—stop—excessive—use—of—force/>)
- Amnistía Internacional. (2022, 12 de diciembre). *Colombia: Garantizar justicia y no repetición en casos de violencia de género durante la represión del Paro Nacional debe ser central para cualquier reforma policial*. Amnesty International. <https://www.amnesty.org/es/latest/news/2022/12/colombia—gender—based—violence—repression—national—strike/>
- Amos Wako, S. (1990). *Ejecuciones arbitrarias en Colombia: Informe oficial al Consejo Económico y Social de la Organización de las Naciones Unidas*. Comisión Colombiana de Juristas. https://coljuristas.org/centro_de_documentacion/ejecuciones—arbitrarias—en—colombia—informe—oficial—consejo—economico—y—social—de—la—organizacion—de—las—naciones—unidas—sr—s—amos—wako—relator—especial

- Ariza, P. (2019). *Arte, política y creación: Prácticas para un pensamiento desde el sur*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Asprilla, L. I. (2013). *El proyecto de creación—investigación: La investigación desde las artes*. Instituto Departamental de Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle del Cauca.
- Becerra, D. (2010). *Historia de la policía y del ejercicio del control social en Colombia*. *Revista Derechos*, 1(2), 151—167. <https://revistas.umng.edu.co/index.php/dere/article/view/2425/2118>
- Bigé, E., & Labar, M. (2024). Thinking with the arts: Epistemology of artistic research. *Critique d'art*, 64, 63–74.
- Boal, A. (1979). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Boal, A. (1980) *Teatro del oprimido 1: Teoría y práctica*. México: Nueva Imagen
- Boal, A. (1992). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.
- Boal, A. (1995). *The rainbow of desire: The Boal method of theatre and therapy*. Routledge.
- Boal, A. (1998). *Legislative theatre: Using performance to make politics*. Routledge.
- Boal, A. (2001). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Alba Editorial.
- Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores (1ra ed.)*. Alba Editorial.
- Boal, A. (2012). *La estética del oprimido*. Alba Editorial.
- Bushnell, D. (2019). *Colombia: Una nación a pesar de sí misma*. Editorial Planeta.
- Callejón Verset. (2021). *Para [Canción]*. En *Mixtura que suena a inconformidad y revolución [Registro]*. Cartel Urbano.
- Cañón Céspedes, A. M. (2017). *Imaginario de paz en la infancia: una propuesta desde el teatro del oprimido* [Tesis de maestría, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. Repositorio Institucional Universidad Distrital. <http://hdl.handle.net/11349/14895>
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2014). *Guerrilla y población civil: trayectoria de las FARC 1949–2013*. CNMH.
- Centro Nacional de Memoria Histórica. (2024, noviembre). *El pueblo en las calles: memorias de resistencia y represión en el estallido social de 2021. Volumen 1*.

<https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2024/11/ElPuebloEnLasCalles.pdf>

- Chapman, O., & Sawchuk, K. (2012). Research—creation: Intervention, analysis and ‘family resemblances. Concordia University. https://www.concordia.ca/content/dam/artsci/cissc/docs/Owen%20Chapman%20%20Kim%20Sawchuk%20Research—Creation—Intervention—Analysis%20and%20‘Family%20Resemblances’.pdf
- CLACSO. (2021). *Informe de coyuntura nacional Colombia – junio 2021*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. <https://www.clacso.org/wp-content/uploads/2021/06/INFORME—COYUNTURA—NACIONAL—COLOMBIA—JUNIO—2021.pdf>
- Cohen—Cruz, J., & Schutzman, M. (2006). *A Boal Companion: Dialogues on Theatre and Cultural Politics*. Routledge.
- Comisión Colombiana de Juristas. (2022, 5 de mayo). *Entregan a la JEP informe sobre responsabilidad de altos mandos civiles y militares en ejecuciones extrajudiciales desde 2006*. https://www.coljuristas.org/sala_de_prensa/entregan—a—la—jep—informe—sobre—responsabilidad—de—altos—mandos—civiles—y—militares—en—ejecuciones—extrajudiciales—desde—2006
- Comisión de la Verdad. (2022). *Hay futuro si hay verdad: Informe final*. Bogotá, Colombia.
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). (2021). *Observaciones y recomendaciones de la visita de trabajo a Colombia*. Organización de los Estados Americanos. https://www.oas.org/es/cidh/informes/pdfs/Observaciones—Visita—Colombia—2021.pdf
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos [CIDH]. (2021). *Observaciones y recomendaciones tras la visita de trabajo a Colombia*. Organización de los Estados Americanos.
- Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO). (2021). *El estallido social en Colombia: Lecturas desde la resistencia*. CLACSO.

- Cubides, H. (2010) Jóvenes, cultura y política en América Latina: algunos trayectos de sus relaciones, experiencias y lecturas (1960—2000). CLACSO Homo Sapiens. Páginas 113 – 136
- De Rivero, J. (2021, diciembre 15). Último estallido social en Colombia dejó 46 muertos, reporta la ONU. La Jornada. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/noticia/2021/12/15/mundo/ultimo—estallido—social—en—colombia—dejo—46—muertos—reporta—la—onu/> ([La Jornada][1])
- El Espectador. (2021, 28 de abril). Lo que propone la reforma tributaria de Iván Duque. El Espectador. <https://www.elespectador.com>
- European Union. (2018). A multi—dimensional approach to disinformation: report of the independent High-level Group on fake news and online disinformation. <https://op.europa.eu/en/publicationdetail/publication/6ef4df8b4cea11e8be1d01aa75ed71a1/language—en>
- Fajardo Carrillo, J. E. (2021). Informe N° 21: Colombia en alerta roja: violencia militar, policial y paramilitar, vulneración a los Derechos Humanos, en un contexto de crisis política, social, económica y sanitaria. FLACSO. Recuperado de <https://politicaspublicas.flacso.org.ar/archivos/8854> ([Políticas Públicas][2])
- Fajardo, D. (2002). Territorios campesinos y conflictos armados en Colombia. Universidad Nacional de Colombia.
- Fraguas de Pablo, M. (1986). La desinformación en la sociedad actual. Cuadernos. Info, (3), 23—34. <https://ojs.uc.cl/index.php/cdi/article/view/24625/19893>
- Freire, P. (1970). Pedagogía del oprimido. Siglo XXI Editores.
- Gómez, L. (2014). Historia política de Colombia: Del bipartidismo a la guerra interna. Editorial Universidad del Rosario.
- González Muñoz, M. (2015). Los procesos de paz en Colombia: una lectura desde la historia reciente. Universidad Nacional de Colombia.

- Guizzo, G., & Alldred, P. (2024). Tackling gender-related violence: How can theory inform international professional education projects? *Social Sciences*, 13(1), 61. <https://doi.org/10.3390/socsci13010061>
- Hexagram. (2018). What is research—creation? Réseau de recherche—création en arts, cultures et technologies. [https://hexagram.ca/en/what—is—research—creation/](<https://hexagram.ca/en/what—is—research—creation/>)
- hooks, B. (2000). *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*. South End Press.
- Hooks, B. (1994). *Teaching to transgress: Education as the practice of freedom*. Routledge.
- Human Rights Watch. (2021, 26 de mayo). Colombia: Graves abusos policiales contra manifestantes. Human Rights Watch. <https://www.hrw.org/es/news/2021/05/26/colombia—graves—abusos—policiales—contra—manifestantes>
- Instituto Colombiano de la Reforma Agraria. (2002). Informe general de gestión 1961–2002. INCORA.
- Jaimes, M. (2012). El surgimiento del M—19 y la crisis política del Frente Nacional. Universidad Industrial de Santander.
- Kalmanovitz, S., & López, E. (2019). *Historia económica de Colombia*. Fondo de Cultura Económica.
- La Bagatela. (2021, 16 de julio). En Engativá (Bogotá) los jóvenes resisten desde hace más de 60 días. <https://www.labagatela.org/en—engativa—bogota—los—jovenes—resisten—desde—hace—mas—de—60—dias>
- La Oficina del Alto Comisionado para la Paz. (2016). Acuerdo final para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera. Presidencia de la República de Colombia.
- LeGrand, C. (2016). *Colonización y protesta campesina en Colombia (1850–1950)*. Universidad de los Andes.
- León, J. (2010). *Rojas Pinilla y el golpe de opinión: Militares y política en Colombia*. Editorial Planeta.
- Londoño, C. (2018). Teatro, memoria y resistencia: experiencias del Teatro del Oprimido en Colombia. *Revista Colombiana de Educación*, (75), 135–150.

- Melo Andrade, K. N., & Torres Eraso, L. A. (2022). La memoria colectiva de la protesta social del año 2021 en Colombia. Una garantía al derecho a la verdad para las víctimas de violaciones de los derechos humanos. *Ratio Juris*, 19(39).
<https://doi.org/10.24142/raju.v19n39a14>
(publicaciones.unaula.edu.co)[3])
- Mesa, C. (2009). *Historia contemporánea de Colombia: Del Frente Nacional al siglo XXI*. Universidad Externado de Colombia.
- Ministerio de Hacienda y Crédito Público. (2021). Proyecto de Ley No. 594 de 2021 — Ley de Solidaridad Sostenible. República de Colombia.
<https://www.minhacienda.gov.co>
- Misión de Solidaridad Internacional y Observación de Derechos Humanos. (2021, junio 3). Informe preliminar: Violación de derechos humanos en Colombia en el marco del Paro Nacional 2021. Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo.
<https://www.colectivodeabogados.org/wp-content/uploads/2021/06/Mision-de-Solidaridad-Internacional-y-Observacion-de-DDHH-Informe-preliminar-03-06-21.pdf>
- Molano, A. (2015). *A lomo de mula: Viajes al corazón de las Farc*. Aguilar.
- Moncayo, V. (1991). *El conflicto agrario en Colombia: una lectura política y económica*. Universidad Nacional de Colombia.
- Moreno, C. (2015). *Colombia: Historia de la violencia y el conflicto armado*. Universidad Nacional de Colombia.
- Nicholson, H. (2005). *Applied Drama: The Gift of Theatre*. Palgrave Macmillan.
- Oficina del Alto Comisionado para los Derechos Humanos (ACNUDH). (2009). Informe del Relator Especial sobre ejecuciones extrajudiciales, sumarias o arbitrarias: misión a Colombia (Addendum 2, A/HRC/14/24/Add.2). Naciones Unidas.
<https://docs.un.org/es/A/HRC/14/24/Add.2>
- Organización Mundial Contra la Tortura / Comisión Colombiana de Juristas. (2021, 4 de mayo). Colombia: brutal represión de la protesta social. Coljuristas.
https://www.coljuristas.org/sala_de_prensa/colombia-brutal-represion-de-la-protesta-social

- Osorio, A. C. (2023, febrero 27). Millennials hastiados: el revelador estudio sobre las protestas de los jóvenes colombianos. El País. Recuperado de <https://www.elpais.com.co/zona—diamante/millennials—hastiados—el—revelador—estudio—sobre—las—protestas—de—los—jóvenes—colombianos.html>
- Ospina, L., & Sánchez, P. (2018). Teatro del oprimido en Colombia: experiencias para la paz y la memoria. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Oviedo Giraldo, S. (2023). *Teatro foro: una propuesta didáctica de la filosofía orientada a la resolución de conflictos* [Proyecto social, Licenciatura en Filosofía, Universidad Tecnológica de Pereira]. Repositorio Institucional Universidad Tecnológica de Pereira. <https://repositorio.utp.edu.co/bitstreams/52792c7e—6759—457d—9d4d—31c1d9fc6bbc/download>
- Palacio García, J. M. (2021). *El teatro del oprimido como herramienta de transformación de estereotipos sociales presentes en una institución educativa privada del Valle de Aburrá* [Trabajo de pregrado, Universidad de Antioquia]. Repositorio Biblioteca Digital Universidad de Antioquia. <https://bibliotecadigital.udea.edu.co/entities/publication/5a9b23e9—6965—4e28—b7b8—b91a915ffc1f>
- Pécaut, D. (2003). La experiencia de la violencia: Los desafíos del relato y la memoria. Norma.
- Pérez, M. (2022). La protesta social vista desde el arte urbano [Tesis de pregrado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas]. <https://repository.udistrital.edu.co/server/api/core/bitstreams/3c68158b—95d8—4fd0—ab5a—f576fe81e54e/content>
- Redacción Judicial. (2021, junio 18). HRW dice que policías cometieron 20 asesinatos durante el paro nacional en Colombia. El Espectador. <https://www.elespectador.com/judicial/hrw—dice—que—policias—cometieron—20—asesinatos—durante—el—paro—nacional—en—colombia/>
- Rodríguez—Pérez, C., Ortiz Calderón, L. S., & Esquivel Coronado, J. P. (2021). Disinformation in contexts of social polarization: Colombia's National Strike (November

- 21st, 2019). *Anagramas. Rumbos y Sentidos de la Comunicación*, 19(38), 129—156.
<https://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/3236/3208>
- Sánchez Benavides, L. V., & Rengifo Chala, A. V. (2023). El teatro como herramienta para la educación. Las posibilidades del teatro para la educación a partir de una revisión sistemática de la literatura producida en Latinoamérica entre 2017 y 2022 [Trabajo de grado, Universidad del Valle]. Repositorio Bibliotecadigital Universidad del Valle.
<https://hdl.handle.net/10893/26578>
 - Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: contrato y status en la etiología de la violencia*. Universidad Nacional de Quilmes.
 - Sisma Mujer. (2021, 9 de junio). *Comunicado: Visita CIDH – mujeres y personas LGBTIQ* (Comunicado 2021.06.09). https://www.sismamujer.org/wp-content/uploads/2021/08/Comunicado—VisitaCIDH—mujeres—y—personas—LGBTIQ_2021.06.09.pdf
 - Smith, H., & Dean, R. T. (2009). *Practice—led research, research—led practice in the creative arts*. Edinburgh University Press.
 - Sunarto, B. (2023). Comparative study in the paradigm of art research and art creation. *Creativity Studies*, 16(2), 604—623.
<https://doi.org/10.3846/cs.2023.16789>
 - Universidad Pontificia Bolivariana, Grupo de Investigación en Comunicación Urbana (2025). *Uso de las redes digitales por parte de los jóvenes que participaron en las protestas sociales entre los años 2019 y 2021 en Medellín y Cúcuta*. Documento de tesis. ([investigacion.upb.edu.co])[5]
 - Writing Commons. (2024). *Creative methods: Epistemological foundations*. [<https://writingcommons.org/section/research/research—methods/creative—methods/>]
(<https://writingcommons.org/section/research/research—methods/creative—methods/>)
 - Yetman, M. (2018). *Research—creation as defined by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada (SSHRC)* [Master’s thesis, Concordia University]. NSUWorks. [https://spectrum.library.concordia.ca/984292/1/Yetman_MA_Fall2018.pdf]
(https://spectrum.library.concordia.ca/984292/1/Yetman_MA_Fall2018.pdf)
 - Zamosc, L. (1986). *La cuestión agraria y los movimientos campesinos en Colombia*. Siglo XXI Editores.

Anexos

Encuesta presentada a integrantes ZR

1. ¿qué edad tienes?
2. ¿Con qué género te identificas?
3. Marca las etapas en las que participaste durante el proceso: *(Puedes elegir más de una opción)*
 - Preparación corporal (cuerpo, voz, creación de personaje)
 - Espacios de investigación y diálogo
 - Dramaturgia (improvisación)
 - Montaje (ensayos de la obra)
 - Presentación final
 - Otro:
 - Todas
4. ¿Cómo describirías tu experiencia en el proceso de creación colectiva de la obra?
 - Muy enriquecedora
 - Interesante, pero con algunos desafíos
 - Neutral
 - No me sentí cómodo/a con la metodología
 - No me gustó la experiencia
5. ¿Qué aspectos del proceso fueron más significativos para ti? *(Puedes elegir más de una opción)*
 - Trabajo en equipo y colaboración
 - Reflexión sobre temas sociales
 - Expresión corporal y creatividad
 - Aprendizaje sobre el Teatro del Oprimido
 - Superación de miedos o inseguridades
6. En una frase o palabra, ¿cómo definirías tu paso por este proceso? *(Pregunta abierta)*
7. ¿Cómo influyó en ti la metodología del Teatro del Oprimido? *(Pregunta abierta)*
8. Después de este proceso, ¿te sientes más seguro/a de expresarte a través del teatro?

- Sí, mucho más
 - Un poco más
 - No noté diferencia
 - Me sentí incómodo/a
9. ¿El proceso te ayudó a comprender mejor las problemáticas sociales abordadas en la obra?
- Sí, mucho
 - Sí, un poco
 - No mucho
 - No, para nada
10. ¿Consideras que el proceso te ayudó a comprender mejor las violencias estructurales?
- Sí, comprendí muchas cosas nuevas
 - Sí, pero ya tenía conocimientos previos
 - No estoy seguro/a
 - No aprendí nada nuevo
11. ¿Qué fue lo más importante que aprendiste sobre las violencias estructurales en este proceso? (Pregunta abierta)
12. En tu opinión, ¿cómo puede el teatro contribuir a generar cambios en la sociedad? (Pregunta abierta)
13. ¿Qué aprendizajes te dejó esta experiencia? (Pregunta abierta)
14. ¿Qué aspectos mejorarías en un proceso similar en el futuro? (Respuesta abierta)

Bitácora

https://drive.google.com/file/d/1hKJBnENoGL6uA_1NVe0driYZR1GR_xY8/view?usp=sharing

Validación de experto

https://drive.google.com/file/d/1CPlmQzh2ou6wsu2tVKOesfeGRK-Fkzg_/view?usp=sharing

Guion de la obra

https://drive.google.com/file/d/1hnsz9SnojPbS16wLB1SbogTAtvymM_PB/view?usp=sharing

Transcripción audios reflexivos

https://docs.google.com/document/d/1fs97I8S3N_uJOJVNxHCVe7pxiUb-C4qo/edit?usp=sharing&oid=116905061487318688167&rtpof=true&sd=true

Registro fotográfico y audiovisual del proceso

<https://drive.google.com/drive/folders/1KveAbxxl7Jh5Wi3cW8srB-QVnVlFVMp3?usp=sharing>