



# La Calle cuenta, La Calle Recuerda

Experiencia de teatro callejero sobre el conflicto armado colombiano en  
Zambrano Bolívar, región de los Montes de María.

"El mochuelo representa la esperanza,  
por que canta un estando enjaulado"

# La Calle cuenta, La Calle recuerda

Experiencia del teatro callejero sobre el conflicto armado colombiano, en Zambrano

Bolívar, región de los Montes de María

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Magíster en Arte, Educación y Cultura

Whitman Camilo Rimbaud Urrego Luna

Director:

David Ramos Delgado

Línea de Investigación: Arte, Ética y Política

Modalidad: Investigación Social

Universidad Pedagógica Nacional de Colombia

Facultad de Bellas Artes

Bogotá, Colombia

2024

# Prohibido olvidar

La memoria transforma el dolor en esperanza, la muerte en vida, la impunidad en justicia.

En homenaje a la vida de todos los pobladores de los Montes de María, a los que no están y a los que ya no nos acompañan.

Grupo Semillas de Gloria

Construyendo Paz

Zambrano Bolívar

23 de febrero de 2019



## *Agradecimientos*

*A la familia Vergara y los integrantes del grupo La Calle, por brindarme el **honor** de compartir tiempo, tintos, frijoles, pescado, risas, arte y vida con unos gestores culturales y líderes comunitarios tan entregados. Por **confiar** en compartir conmigo experiencias esperanzadoras, dolorosas y mágicas de sus vidas, y por brindarme **esperanza** en medio de un mundo que se adormece lentamente en la apatía e indiferencia.*

*A mi compañera de aventuras, desventuras, viajes, ideas, proyectos, y vida **Carol Álvarez**, que lleva varias vidas enseñándome la virtud de disfrutar la vida tal como es.*

*Al **arte** por los infinitos mundos que se pueden construir y reconstruir con ella, por dar voz y ser capaz de expresar lo inexpresable, y por qué esta tesis es también **Por Amor al Arte**.*

*A mis compañeros de maestría por permitirme viajar a sus diversos, originales e incommensurables mundos para nutrirme de ellos y por el honor de estudiar con ustedes.*

*Dedicado a Nore, La Nena y el viejo Jonny, Zambraneros enamorados del arte.*

# Índice

Índice.....	4
Resumen Ejecutivo.....	6
Tabla de imágenes.....	7
Introducción .....	8
CAPITULO 1: PRELIMINARES.....	10
1.2 Descripción del problema: Las causas aún latentes del conflicto.....	10
1.3 Pregunta problema .....	19
1.4 Objetivo .....	19
1.5 Justificación: El arte que narra lo no narrado .....	20
1.6 Antecedentes.....	24
CAPITULO 2: MARCO REFERENCIAL .....	35
2.1 Una práctica artística que vincula, apertura y enuncia: Teatro callejero .....	35
2.1.1 El acceso como una apertura a la comunidad.....	36
2.1.2 El acceso crítico crea comunidad .....	40
2.1.3 Crítica al arte y arte crítico, una postura política.....	43
2.2 Experiencias, más que un suceso .....	47
2.2.1 Aquello que acontece en mí .....	47
2.2.2 La experiencia y su sentido .....	50
2.2.3 Relación entre experiencia individual y colectiva.....	53
2.3 Conflicto armado colombiano en los Montes de María.....	56
2.3.1 Características de un impacto incalculable .....	56
2.3.2 Actores armados y el uso del terror.....	60
2.3.3 La alteridad, un camino a la resiliencia.....	63
CAPITULO 3: DISEÑO METODOLOGICO .....	68
3.1 Enfoque de investigación.....	68
3.2 Estudio de caso como método .....	69
3.3 Selección y caracterización del caso.....	71
3.4 Fases de la investigación.....	73

3.4.1 Primera fase: aproximación.....	73
3.4.2 Segunda fase: preparación.....	74
3.4.3 Tercera fase: primera visita .....	75
3.4.4 Cuarte fase: matriz de análisis cualitativa .....	77
3.4.5 Quinta fase: últimos datos y análisis .....	78
3.5 Fuentes y recolección de datos .....	79
3.5.1 Fuentes testimoniales .....	79
3.5.2 Fuente testimonial en documento.....	82
3.6 Proceso de análisis e interpretación de contenido.....	83
3.7 Devolución.....	87
CAPITULO 4: HUELLAS DE LA EXPERIENCIA... HALLAZGOS .....	90
4.1 Experiencias del teatro callejero desde el grupo la calle .....	91
4.1.1 Lo público y el acceso cultural.....	91
4.1.2 Lo solidario y comunitario .....	96
4.1.3 Lo critico y político .....	105
4.1.4 El arte que ayuda a sanar.....	111
4.1.5 Identidad nunca estática .....	117
4.2 Experiencias del conflicto armado colombiano desde el grupo La Calle.....	123
4.2.1 El contexto de violencia y el grupo La Calle .....	123
4.2.2 Actores armados y el terror .....	127
4.2.3 Prevalecer más allá del conflicto.....	132
4.2.4 La experiencia que no quiere ser contada .....	137
5. CONCLUSIONES .....	143
Referencias bibliográficas.....	149
Tabla de anexos.....	154

# **La Calle cuenta, La Calle recuerda:**

**Experiencia del conflicto armado sobre el conflicto armado colombiano, en  
Zambrano, Bolívar, región de los Montes de María**

## **Resumen Ejecutivo**

La investigación tiene como objetivo re-conocer las experiencias del grupo de teatro callejero conocido como "La Calle", con sede en el municipio de Zambrano, Bolívar, en el marco del conflicto armado colombiano. Para tal fin, emplea el método cualitativo con un enfoque centrado en el estudio de caso, y el análisis de contenido para encontrar los hallazgos. Este grupo, así como la comunidad de Zambrano, durante el período comprendido entre 1999 y 2003, enfrentó una de las etapas más hostiles por el accionar violento de distintos actores armados, sobre el municipio. En ese contexto el grupo persistió en la práctica artística del teatro callejero. La tesis principal revela cómo las experiencias del grupo con respecto al teatro callejero, entendido como una práctica artística comunitaria, refleja una apertura de la comunidad a las artes, contextualiza y puede adoptar una postura crítica frente a los discursos hegemónicos. La investigación, inicialmente enfocada en comprender estas experiencias, se transforma en una plataforma reflexiva que examina el papel de las relaciones sociales, la resiliencia y el arte en el impacto experimentado por los integrantes del grupo, en el marco del conflicto armado.

**Palabras Clave:** Teatro callejero, conflicto armado colombiano, experiencias, prácticas artísticas comunitarias, estudio de caso.

## Tabla de imágenes

Imagen 1 Marcha de las Antorchas, 2019, Caravana Itinerante de Saberes.....	95
Imagen 2, Casa Cultural Zambrano, 2023, Camilo Luna.....	96
Imagen 3, Ensayo Grupo La Calle, 2017, Facebook.....	99
Imagen 4, Obra Manito, 2000, Grupo La Calle.....	102
Imagen 5, Preparación Presentación grupo La Calle, 2021, Radio Nacional de Colombia.....	104
Imagen 6, Presentación obra: "La Calle", 2021, Radio Nacional de Colombia.....	108
Imagen 7, Tejido de la comunidad, 2023, Camilo Luna .....	113
Imagen 8, Pintura del carnaval, 2023, Camilo Luna .....	120

## Introducción

Un hilo común atraviesa esta investigación: la inmensa capacidad de las comunidades, los pueblos y los seres humanos para resignificar, resistir y reconstruir en medio de la guerra. Una vez nos adentramos a conocer las experiencias aquí consignadas, no cabe duda que esta capacidad se hace latente y vívida; las experiencias permiten por breves instantes, percibir una fracción de los sentidos y significados construidos entorno al teatro callejero por parte de los participantes del grupo.

Desde este marco, en estas páginas, se relatan experiencias, donde los participantes tenían la única intención de vivir el momento y disfrutar. Sin embargo, tal vez sin darse cuenta, estaban haciendo una elección que refleja las infinitas dimensiones que poseemos los seres humanos para encontrarse con el otro desde la alteridad, la solidaridad y lo comunitario; todo con un puente que lo facilito: el teatro callejero. Esta práctica artística se desarrolló en un contexto de violencia por parte de distintos actores armados, entre 1999 a 2003, en esta práctica, según sus participantes, se expresa una identidad propia “zambranera”, se fomenta la reflexión y se posiciona como una crítica para resistir. A continuación, se presentare la estructura de los capítulos:

El primer capítulo establece los aspectos generales que motivan la investigación. Aquí se plantean las preguntas de investigación, los objetivos, y se proporciona una visión general de las búsquedas investigativas, éticas, profesionales y humanas que direccionan y guían la investigación. Además, se presentan una serie de tesis desarrolladas en investigaciones que tenían objetivos o categorías de análisis similares para contextualizar, comparar y conocer los esfuerzos investigativos previos por parte de otros investigadores buscando enriquecer la presente.

En el segundo capítulo se desarrolla un marco referencial, dividido en tres categorías principales: teatro callejero, conflicto armado colombiano, y una tercera categoría de análisis en la que se explora el concepto de “experiencias”. Este marco teórico permite situar las bases investigativas elegidas en la investigación y proporciona las herramientas conceptuales

necesarias para abordar las preguntas de investigación y leer las experiencias de los participantes.

El tercer capítulo se centra en los aspectos metodológicos y procedimentales de la tesis. En este capítulo se narra cómo se llevó a cabo el proceso de investigación y al mismo tiempo se justifica el enfoque metodológico adoptado, el diseño de la investigación, los instrumentos utilizados y las acciones investigativas desarrolladas.

El cuarto capítulo presenta los hallazgos, análisis e interpretaciones realizados a partir de las experiencias relatadas del grupo La Calle. Este capítulo se divide en dos partes: una que se ocupa de las experiencias del grupo La Calle en relación con el teatro callejero, y otra que aborda las experiencias del grupo desde el conflicto armado. En ambas partes se presentan categorías emergentes que fueron descubiertas durante el trabajo de campo.

Finalmente, el quinto capítulo presenta las conclusiones generales con respecto a todos los análisis y hallazgos encontrados. Este capítulo sintetiza los hallazgos de la investigación.

# CAPITULO 1: PRELIMINARES

## 1.2 Descripción del problema: Las causas aún latentes del conflicto

Colombia vive una etapa coyuntural a la que asistimos mujeres, hombres, afrodescendientes, educadores, bogotanos, zambraneros, con una tarea histórica: combatir las causas que han generado el conflicto armado en Colombia. Sobre esta base nos encontramos a 7 años de la firma de los acuerdos de paz con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), guerrilla colombiana, y a un año de la entrega del informe final de la Comisión de la Verdad y la elección inédita de un gobierno de izquierda que, además, se ha propuesto iniciar un proceso de paz con diversos actores armados, Todo lo anterior resalta la importancia de la etapa en la que nos encontramos.

En este aspecto, ha sido evidente en la sociedad que las causas del conflicto armado colombiano aún siguen latentes, además de encontrarse vívidas aun las profundas heridas del conflicto armado que resalta el enorme impacto que ha tenido la guerra en Colombia. El informe “Basta Ya” en la siguiente cita destaca este impacto en las víctimas y en el país:

Es usual que los impactos y daños causados por las guerras se midan por el número de muertos y la destrucción material que estas provocan. Pero la perspectiva de las víctimas pone en evidencia otros efectos incuantificables e incluso intangibles. Estos daños han alterado profundamente los proyectos de vida de miles de personas y familias; han cercenado las posibilidades de futuro a una parte de la sociedad y han resquebrajado el desarrollo democrático. (Grupo de Memoria Histórica, 2013. p. 259)

Como se expresa, este impacto no solo obedece a la dimensión material u económica, la misma adquiere su dimensión más vivida al comprender los daños simbólicos, psicológicos, emocionales, y afectación en el tejido social que la guerra ha tenido sobre las comunidades y el país. Por ello los educadores necesitamos saber, conocer y encontrar caminos que nos permitan acercarnos desde otros lugares a combatir esta problemática, o tan siquiera a aportar en el reconocimiento de estas vivencias que en la actualidad ha generado ese retorno a la violencia. Existe la urgencia por encontrar espacios que fomenten el

reconocimiento de los acontecimientos ocurridos durante la guerra y la difusión de la voz de las víctimas.

Con este contexto de conflicto armado en Colombia, es fundamental examinar experiencias clave de comunidades, donde el arte promovió la restitución de ese tejido social en los territorios y brindó una voz para conocer los sucesos del conflicto. Por ello los análisis de esta investigación se centrará específicamente en los Montes de María, un área rural, espacios donde ha tenido especial impacto la guerra y además el área geográfica donde se encuentra el grupo de teatro callejero La Calle, foco de análisis en la presente investigación.

Se debe hacer referencia primero tanto a la región de los Montes de María como al municipio de Zambrano, Bolívar, territorio donde se encuentra el grupo La Calle, debido al enorme valor cultural e identitario que para el grupo tiene su municipio. Este territorio ha sido históricamente habitado, en un primer momento, por los indígenas Malibúes; esta población indígena se expandió por familias campesinas y afrocolombianas que encontraron allí tierras baldías donde formar viviendas después de la esclavitud, debido también a la inmensa cantidad de recursos naturales provenientes del río Magdalena y su ciénaga (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y ASDI, 2010).

Esta región rica en recursos naturales ha sido históricamente disputada y arrebatada por los terratenientes a las poblaciones indígenas, afrodescendientes y comunidades del territorio para hacerse con el uso de las tierras fértiles, especialmente para la ganadería; lo que ha generado un conflicto desigual entre las empresas agroindustriales y ganaderas, en contra de la economía campesina e indígena de la región. Sobre este aspecto, menciona el Programa de Desarrollo de las Naciones Unidas:

Desde la época de la colonización de la región, se han visto confrontados los representantes de la economía campesina y aquellos de la ganadería. La razón es que, mientras las zonas más fértiles, que son los valles de los ríos y las llanuras, están dedicadas a la ganadería extensiva, la agricultura campesina –base de la gran despensa de la Costa Caribe– se encuentra en zonas menos fértiles, como las lomas de las montañas.

Por esto, además de la histórica presión de los campesinos por la propiedad de la tierra, ellos y ellas han liderado la lucha por una distribución equitativa del uso del suelo, de manera que las tierras más fértiles puedan ser utilizadas para la agricultura campesina. A esto se opone la élite ganadera, que defiende sus intereses y propiedades. Unos y otros han utilizado tanto acciones políticas como mecanismos de hecho en esta confrontación. (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y ASDI 2010, p. 12)

Esta guerra entre los terratenientes, que tienen intereses económicos en la retención de la tierra, contra las comunidades indígenas Malíbues, afrodescendientes y campesinas de la zona, pone y ha puesto en peligro la presencia y existencia histórica de estas comunidades en la región. Producto de ese interés por la tierra, los terratenientes crean grupos paramilitares que actúan, como el texto lo cita con “mecanismos de hecho” o acciones terroristas, violentas y represivas sobre las comunidades, con el fin de aterrorizar a los habitantes y obligarlos a desplazarse. Por otro lado, ante este accionar violento, algunas comunidades conforman guerrillas campesinas como respuesta a la violencia de los terratenientes y los grupos paramilitares. Estas guerrillas son grupos armados con un origen político que tuvieron como uno de sus diversos objetivos atacar a la élite ganadera que disputaba la presencia territorial en los Montes de María.

Especial presencia en los Montes de María tuvieron las guerrillas de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) y el ELN (Ejército de Liberación Nacional). Por otra parte los bloques paramilitares con mayor presencia en los Montes de María fueron Bloque Héroes de los Montes de María, Bloque Norte, Bloque Convergencia, (Grupo de Memoria Histórica, 2013)

Esta situación de conflicto armado ha generado consecuencias atroces y vejatorias para la población de la región de los Montes de María. Los enfrentamientos entre grupos armados han generado desplazamientos forzados, agresiones sexuales particularmente a mujeres, violaciones a los derechos humanos, asesinatos y desapariciones, con secuelas en las comunidades, latentes hasta el día de hoy.

El historiador zambranero Wilson Rafael Cabeza Arroyo, en su texto *“Historia para nunca olvidar, Zambrano tierra de paz, costumbres y leyendas”*, destaca la presencia de los grupos paramilitares como principales promotores de las masacres y desapariciones en el municipio. Sobre ello escribe:

Los paramilitares se apoderaron de la zona urbana convirtiendo algunas viviendas en sus propios comandos, desde dónde hacían sus reuniones, encuentros, inclusive retenes a largas horas de la noche; así vivía nuestro pueblo, por la avenida nadie podía transitar sin autorización de ellos. (...)

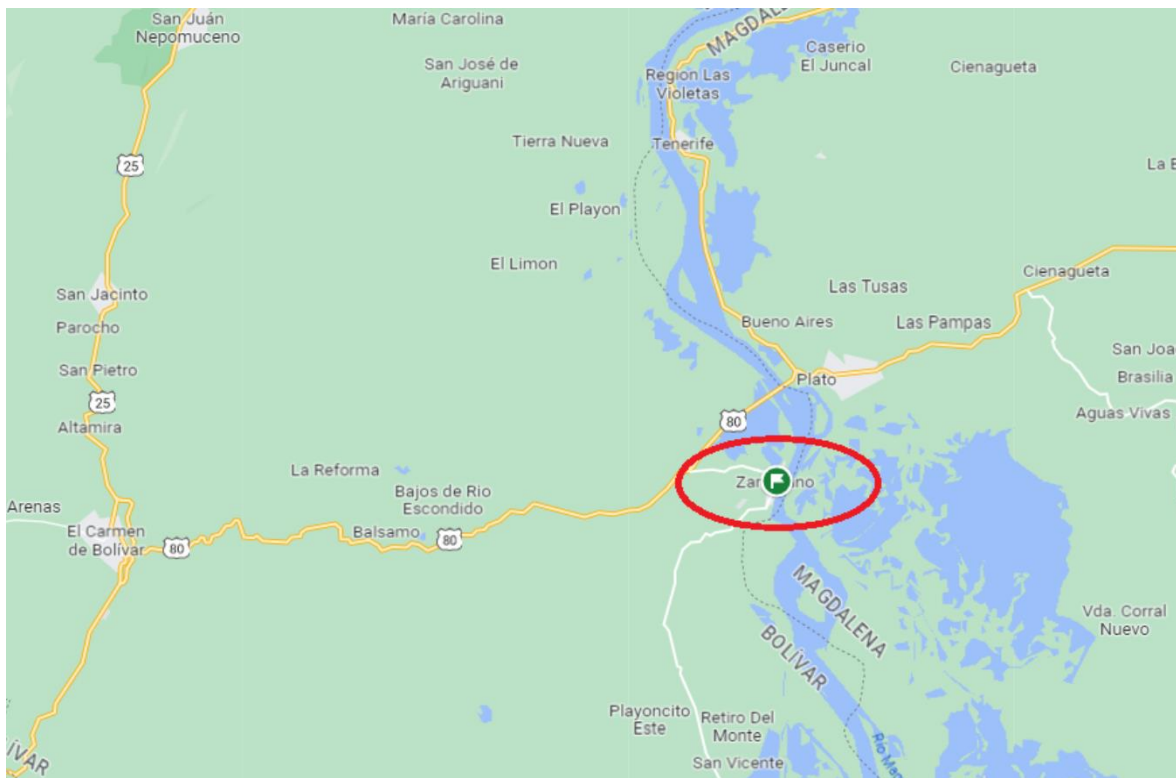
Las cosas se fueron complicando y la población civil se vio obligada a cambiar sus rutinas tanto de trabajo como de recreación, no se podía estar en las discotecas o en cantinas, ni siquiera sentarse en las puertas como lo acostumbraba nuestra tradición. Cuando eran las seis de la tarde debíamos cerrar nuestras puertas y encerrarnos hasta la mañana siguiente, era el miedo y el pánico que nos rodeaba, muchas personas se desplazaron dejando sus viviendas solas, otras con familiares o amigos dejándolo todo. Muchas muertes, desapariciones, extorsiones, etcétera., se vieron en este municipio. La última lágrima como la llamaban era la camioneta del pánico... La 039. (Cabeza, 2008, p. 175)

Estos acontecimientos descritos por el historiador son un parte de un sinfín de relatos que destacan el terror que infligían los actores armados y en especial el paramilitarismo a las comunidades. El historiador también menciona que el apoyo de la población zambranera a los actores del conflicto armado, está supeditada no a una convicción real por una u otra causa política o económica, sino a preservar la propia vida que tienen los habitantes de la comunidad (Cabeza, 2008).

Es importante mencionar que Zambrano, ubicado en el departamento de Bolívar, se encuentra en la región de los Montes de María y a orillas del río Magdalena, lo cual añade una dimensión estratégica para los intereses privados importante por su contexto geográfico. Esta ubicación estratégica potencia su relevancia por las facilidades para contar con la crianza de ganadería. Además, Zambrano se destaca por su agricultura, con cultivos predominantes como el maíz, la yuca y el ñame; la ganadería y la pesca son actividades económicas vitales

para la comunidad. La proximidad al río Magdalena facilita no solo el riego de los cultivos, sino también el transporte fluvial, conectando el municipio con otros departamentos, lo cual es crucial para el comercio y el intercambio económico. El municipio de Zambrano tiene una importancia estratégica debido a su ubicación en los Montes de María, una región conocida por su diversidad agrícola y riqueza natural (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y ASDI, 2010). Además, su posición a orillas del río Magdalena lo convierte en un punto clave para el transporte y la conectividad con otros departamentos, como Magdalena, incrementando su relevancia económica y social.

Entre 1999 y 2003, Zambrano sufrió significativamente debido a la violencia perpetrada por los actores armados. Durante este período, el municipio fue escenario de numerosos paros armados y de la masacre de Capaca, donde paramilitares torturaron y asesinaron a campesinos y miembros de la comunidad, objetivo era copar los espacios que hasta el momento ocupaban la guerrilla de las FARC y el ELN y apoderarse del negocio del narcotráfico, además de aterrorizar a la comunidad para impedir que apoyaran a las guerrillas. Estas acciones dejaron una profunda huella en el tejido social, que aún hoy en día continúan latentes, no solo por su impacto sino también porque acciones violentas como los paros armados siguen presentándose (Grupo de Memoria Histórica, 2013).



Mapa Zambrano, Bolívar

Con ese contexto, tanto nacional como propio del municipio montemariano de Zambrano, en los años 2022 y 2023, en el marco de la presente investigación se llevaron a cabo una serie de acercamientos<sup>1</sup> investigativos con el grupo de La Calle donde se encontró que el grupo de teatro liderado por la familia V., propia del municipio de Zambrano, realizó un proceso con niños, niñas y jóvenes zambraneros, algunos víctimas directa o indirectamente<sup>2</sup> del conflicto armado, donde por medio de sus obras se reflejaban las tradiciones e historias de Zambrano y también se manifestaba una postura crítica con respecto al conflicto armado.

El grupo La Calle fue fundado por el señor V, un gestor cultural del municipio, quien, desde muy joven, siempre encontró en las artes una forma de expresión personal y disfrute. En su papel como director, gestor y productor del grupo, el señor V. logró asegurar diversos espacios para los ensayos, facilitados por la Cruz Roja y la propia gobernación. Sin embargo, la mayoría de las prácticas se llevaron a cabo en espacios públicos, particularmente en la calle y en la casa del señor V. Con el tiempo, la hija del señor V comenzó a asumir un rol más destacado en el grupo, creando obras y enseñando a los niños que se unían al colectivo, continuando así el legado de gestión cultural de su padre.

Gracias a estos esfuerzos, el grupo La Calle ha tenido la oportunidad de presentarse no solo en su propio municipio, sino también en diversos festivales y otros municipios. Todo el trabajo realizado y los recursos utilizados provinieron de sus propios medios y capacidades, demostrando una gran autogestión y creatividad. El grupo ha estado activo desde 1999 hasta la actualidad, con un periodo de actividad más intensa entre 1999 y 2003.

Con ello la observación investigativa se centró en conocer el proceso del grupo, las obras de teatro que han presentado y sobre todo las experiencias que emergieron en los participantes de este proceso en el marco del conflicto armado antes mencionado. Durante esa primera toma de contacto con el grupo La Calle, se identificaron diversas experiencias destacadas relacionadas con su conformación, trayectoria, la práctica del teatro callejero y

---

<sup>1</sup> Con acercamientos se hace referencia a acciones de contacto con el grupo La Calle, tanto por vía telefónica como por medio de redes sociales.

<sup>2</sup> Se entiende como víctima directa aquellas personas, grupos, comunidades, o países sobre la cual ha recaído una agresión en primer término, como principal afectada. Por otra parte, se entiende como víctima indirecta a aquella sobre la cual ha recaído como efecto secundario o efecto del mismo la agresión de la primera en cuestión.

sobre todo su relación con el conflicto armado colombiano. Estos aspectos han despertado el interés de la presente investigación, en el marco de la Maestría en Artes, Educación y Cultura.

Uno de esos rasgos, entre los múltiples que se han observado, es que el grupo llevó a cabo el proceso de enseñanza y puesta en escena del teatro callejero sobre el conflicto armado, durante el período en que el pueblo vivió la etapa de violencia más álgida, es decir, sus obras se realizaron mientras la violencia ocurría, en el municipio y la región de los Montes de María. Este es un hecho que adquiere una dimensión enorme si se conoce el accionar desalmado e inhumano de los actores armados infligían a la población, con el fin de aterrorizar a las comunidades.

A pesar de este contexto adverso, el grupo La Calle encontró y encuentra en el teatro callejero una forma de resistencia y de reconstrucción de sus experiencias relacionadas con el conflicto, tomando al teatro callejero como una práctica artística que permite contar las tradiciones y las leyendas de Zambrano, y un medio de resignificación de su lugar como víctimas del conflicto, para narrarse y definirse como artistas.

Además de narrar en sus obras la riqueza cultural de su municipio y vivir durante 1999 y 2003, la época más intensa del conflicto, el grupo también ha abordado en sus obras temáticas sociales y políticas como el impacto de la guerra en su municipio al exponer su visión sobre el conflicto, los actores armados y su forma de vivirlo. A través del teatro callejero, el grupo encontró un medio para expresar sus preocupaciones, visiones, sueños y esperanzas, visibilizando las problemáticas que afectan a su comunidad.

Las obras creadas por el grupo La Calle no solo han sido presentadas en el municipio de Zambrano, también se han llevado a otros lugares de la región y el país, donde se han reconocido por su capacidad para generar reflexiones y diálogos sobre el conflicto y la memoria de Zambrano, dentro de estas obras se encuentran:

## Obras grupo La Calle

	Obra	Descripción	Temas	Año
1	La Calle	Describe el asesinato de un profesor de teatro en el municipio de Zambrano perpetrado por grupos paramilitares.	Conflicto armado Educación y arte	2000
2	Gritos de Libertad	Realiza una reinención sobre la operación Jaque, a partir del cuerpo sin el uso de la oralidad.	Conflicto armado	2010
3	Manito	Monologo de una niña que vivió una infancia marcada por el conflicto armado y el machismo que ha tenido un embarazo adolescente.	Enfoque de género Conflicto armado	2022
4	La Leyenda del encanto del peñón	Presenta la historia de la princesa “rayo de luz” mujer indígena propia del municipio de Zambrano, que es violada por colonos españoles y se convierte en un espíritu.	Historia de Zambrano Identidad cultural	1999
5	La totuma de mi abuela	Relato sobre la cotidianidad de una familia en Zambrano.	Tradiciones de Zambrano Identidad Cultural	1994

Es interesante mencionar que las anteriormente presentadas no son todas obras de teatro sobre conflicto armado, también aparecen temas tales como el embarazo adolescente, el conflicto armado, la defensa por los derechos humanos, el rol de la mujer en la sociedad, y la representación de las tradiciones de Zambrano, temáticas propias de la problemática y tradiciones que viven.

Con el montaje de estas obras se ha promovido una reflexión crítica en torno a las causas del conflicto armado, las acciones de los actores armados y los acontecimientos ocurridos. Es así como se busca conocer las experiencias de los participantes del grupo La

Calle, donde el conflicto armado y el teatro callejero se han entrelazado. Entre esas experiencias emergen múltiples sentidos que explican el por qué un grupo de actores callejeros continuó practicando teatro a pesar de encontrarse inmersos en el contexto de violencia de Zambrano.

Otro de los propósitos implícitos de esta investigación es destacar y dar a conocer el valor de estas experiencias en el contexto del conflicto armado, demostrando cómo el teatro callejero, entre múltiples prácticas artísticas, puede abordar estas problemáticas sociales y propender a la reflexión crítica de su contexto. Asimismo, se busca visibilizar el impacto de estos artistas, reconociéndolos como líderes sociales en sus comunidades que encuentran en el arte una forma alternativa de resistencia ante el abandono o complicidad por parte del estado en la violencia que han vivido.

### **1.3 Pregunta problema**

¿Cuáles son las experiencias de ocho participantes del grupo de teatro callejero La Calle, entre los años 1999 y 2003, en torno al conflicto armado colombiano y la práctica del teatro?

### **1.4 Objetivo**

Re-conocer las experiencias de ocho participantes del grupo de teatro callejero La Calle, en el contexto del conflicto armado colombiano y su relación con la práctica teatral, durante el período de 1999 a 2003.

#### **1.4.1. Objetivos específicos**

- Caracterizar el contexto y dinámicas del grupo La Calle en el teatro callejero.
- Identificar las experiencias relacionadas con el conflicto armado del grupo La Calle.
- Destacar y analizar las experiencias identificadas de los integrantes del grupo La Calle.

## **1.5 Justificación: El arte que narra lo no narrado**

Para el contexto histórico colombiano mencionado anteriormente se hace importante que la educación explore territorios que permitan la no repetición de las causas que históricamente han generado las distintas formas de violencia, para ponerlas de manifiesto y combatirlas. En ese aspecto, el investigador entiende que el teatro callejero puede ser un medio para evidenciar los efectos del conflicto armado colombiano. A partir de esa reflexión el presente trabajo se propone reconocer las experiencias del grupo La Calle para valorar ese impacto e incidencia del arte en este escenario de conflicto. En este aspecto en el informe de la Comisión De La Verdad destaca el rol de la justicia en el marco del conflicto armado colombiano, en oposición a la violencia:

Ante la justicia, la mayor parte de las víctimas descartaron toda forma de venganza. Algunas personas para no caer en una espiral de odio, otras por buscar la justicia a través de las instituciones o por no querer seguir sus vidas psicológica-mente atadas a los responsables y tratar de rehacerse mediante acciones positivas por sus comunidades. (Comisión de la Verdad, 2022, p. 475)

Se entiende que este proceso de teatro callejero ha buscado justamente generar esos espacios de reconstrucción del tejido social y justicia para los participantes del grupo La Calle, por ello su importancia. Investigar y dar a conocer procesos y experiencias desde el arte, en este caso desde el teatro callejero, puede contribuir a reflexionar en torno a experiencias donde esa espiral de odio o venganza se detuvo, para conocer ¿Qué pasa cuando se detiene el ciclo? ¿Cómo se cortó esa espiral? ¿se puede o no replicar?

En este contexto, resulta fundamental analizar el rol del teatro callejero como una forma de práctica artística comunitaria que refleja las costumbres de una cultura en este caso la Zambranera. En el caso de La Calle, el teatro callejero es una práctica artística valiosa para contar la historia de su municipio Zambrano, sus tradiciones y sus costumbres. En este aspecto el teatro callejero se convierte en un medio para dar voz a las graves problemáticas sociales, políticas y violentas que afectan a la comunidad y para generar procesos de reflexión sobre el conflicto.

Por otra parte, investigar sobre el teatro callejero adquiere una dimensión única en tanto esta práctica artística que se presenta en espacios que van directamente al habitante tanto del pueblo como de la ciudad, para interlocutar con el transeúnte sin ninguna mediación, previa. Allí donde se encuentre lo popular aparece el teatro callejero, no solamente para democratizar el acceso a la cultura y a expresiones artísticas como el teatro, que en otros ámbitos son de acceso restringido, sino también para permitir conocer distintas formas de entender y expresar el conflicto armado colombiano provenientes de otras voces, de lugares no hegemónicos, imprescindibles de escuchar y conocer con el contexto histórico antes referenciado.

Además, el teatro callejero realizado por el grupo La Calle, se convierte en un documento histórico que relata los hechos ocurridos en el municipio de Zambrano y los expone al público, al mismo tiempo que denuncia las problemáticas relacionadas con la violencia vivida en el pasado y en el presente, que afectan al municipio. Esta práctica artística sitúa a la comunidad, sus sentires y pensamientos en el centro de la creación artística y fomenta un “quiebre” en el sentido convencional adquirido. En ese aspecto, el grupo La Calle no se desvincula del contexto político y social en el que se enmarca su trabajo artístico, también lo toma como motor para la creación de sus obras.

También investigar sobre el proceso desarrollado por el grupo La Calle es una oportunidad de conocer las acciones dignificantes de líderes sociales en territorio rural, para dar a conocer en el ámbito académico, que tiene la necesidad de dejar de cerrarse a un conocimiento metafísico del conflicto para abrirse a las realidades latentes en las regiones y de aprender de esos infinitos mundos, lenguajes y experiencias que día a día acontecen en Colombia.

Investigaciones como la presente buscan dimensionar y situar el impacto de un proceso tan fértil, digno, empoderado, y solidario como el de La Calle y pueden servir como apertura para que más investigaciones destaquen procesos artísticos comunitarios que narran, evidencian, dislocan, y sitúan los entramados del conflicto armado colombiano; experiencias como por ejemplo el de las tejedoras de Manpujan o las alabadoras de Bojayá entre un sin número de experiencias que gracias a su difusión por parte de las propias comunidades y de investigadores sociales, se conocen en la sociedad colombiana.

Es importante que esa sociedad colombiana desde la academia y en particular, la Universidad Pedagógica Nacional, dé a conocer procesos como el de teatro callejero del grupo La Calle, especialmente considerando la dimensión ética, política y formativa que la maestría en Artes, Educación y Cultura tiene para sus estudiantes. El teatro callejero, como práctica artística comunitaria, es significativa porque puede poner en evidencia las causas del conflicto. Además, su reconocimiento en el ámbito académico puede contribuir a consolidar ese objetivo y difundirlo en otras instituciones tanto académicas como sociales.

Otra de las razones fundamentales que motivan al maestrante al realizar una investigación de esta naturaleza es el deseo de fortalecer su conocimiento sobre las artes y el papel de las mismas como práctica con incidencia en el ámbito educativo y formativo de los seres humanos. Desde sus primeras etapas de formación, el maestrante ha experimentado en carne propia el potencial de las artes como práctica artística pedagógica, capaz de generar espacios de reflexión crítica provechosos para la educación. En este sentido, la investigación se convierte en un canal valioso para profundizar en el conocimiento y la comprensión de estos procesos, así como para desarrollar habilidades y competencias que le permitan plantear propuestas innovadoras y significativas a futuro para el campo educativo.

Además, el maestrante entiende que estas propuestas investigativas deben estar en sintonía con las enormes problemáticas y conflictos que la sociedad colombiana vive actualmente. Por ello, considera fundamental que las propuestas artísticas y teatrales entren en diálogo directo con los acontecimientos sociales y hablen desde la comprensión del conflicto armado, de esta manera será posible generar un impacto real y transformador en el ámbito tanto educativo, como social.

Para finalizar es relevante ver por qué es importante para el grupo una investigación de esta naturaleza. Sobre este aspecto el grupo La Calle reconoce que la labor desarrollada ha trascendido y se ha conocido en diversos espacios, ciudades y países. El hecho de que personas de diferentes contextos viajen hasta Zambrano para conocer de cerca el proceso del grupo y para estudiarlo es un hecho de gran orgullo para los participantes. Este tipo de reconocimiento que personas de distintos medios de comunicación o universidades realizan no solo celebra la práctica artística comunitaria del grupo, también funciona como un medio para eliminar los estereotipos y las narrativas socialmente difundidas de Zambrano y los

municipios de los Montes de María, que lo relacionan con entornos de violencia y guerra. Por otra parte es importante también mencionar como parte de las justificaciones de esta investigación que si bien el proceso de teatro callejero del grupo La Calle ha realizado su práctica artística sin necesidad de que esta tesis de maestría o cualquier otro proceso periodístico o académico lo den a conocer, para el grupo es importante observar que sus acciones y práctica artística han tenido un impacto que despierta el interés de investigaciones como la presente, que buscan destacar esas experiencias.

Al ver que personas de otros contextos se interesan por el arte y la cultura que emerge de estos territorios, se desmitifica la percepción de estas regiones como lugares anclados a la percepción de peligrosos. Por el contrario, se resalta la riqueza territorial y la diversidad que hay en Zambrano, contribuyendo así a una resignificación de la identidad local y a la construcción de una narrativa distinta sobre esta tierra.

## 1.6 Antecedentes

A continuación, se presentan los primeros hallazgos obtenidos en torno a dos categorías importantes que han sido consideradas para la investigación. Las categorías principales son teatro callejero y conflicto armado colombiano. Dentro de la categoría de teatro callejero, se comprenden variables como el arte teatral o la práctica teatral, o teatro solamente, para contar con un espectro de análisis más amplio. Por otra parte, sobre la categoría de conflicto armado colombiano, se encontró la necesidad a ampliar el termino por ejemplo a conflicto social colombiano para encontrar más antecedentes relacionados. Por último, se encuentra la categoría de experiencias, para la cual crucial señalar que esta no se contempla como una categoría de búsqueda en los antecedentes, sino que se posiciona como una categoría de análisis en el desarrollo de la investigación.

Se han seleccionado las siguientes investigaciones de diferentes universidades nacionales: Universidad Pedagógica Nacional, Universidad Nacional de Colombia, Universidad Distrital Francisco José de Caldas y Universidad de los Andes, al ser universidades en las que más se encontró la existencia de investigaciones relacionadas con las dos categorías de búsqueda: teatro callejero y conflicto armado. Estas investigaciones proporcionarán un marco de referencia valioso para abordar los temas en cuestión y enriquecer el análisis de la presente investigación, en tanto investigaciones que permiten situar las experiencias del grupo La Calle en perspectiva de otros procesos ya documentados en el país, que no solamente provienen del mundo del teatro sino de otras prácticas artísticas y distintos lugares de enunciación.

En primer lugar, la tesis de grado titulada *Los rostros, las tumbas y los rastros: El dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016)* (Pinilla, 2009) es un aporte fundamental para comprender algunas de las formas en que el contexto colombiano ha logrado vincular arte y conflicto armado siendo está una de las categorías principales. Aquí es fundamental resaltar que "esta investigación asume una posición política: la exploración del arte en escenarios de postconflicto y el potencial simbólico del arte para exteriorizar los "dolores heredados"; una forma de contrarrestar la repetición de la venganza ("los odios

heredados”). En ese sentido, el dolor no se asume de manera pasiva sino a partir de su potencial político, aquel que se articula comunitariamente y crea vínculos solidarios” (p. 7).

Es decir, que aquí existe un interés por reconfigurar un legado de dolor, odio y venganza en un acercamiento a las obras de arte (seleccionadas por expresar o representar a través de objetos los vestigios de la guerra). De esta manera, es posible conocer la historia y los territorios que han venido contándose a través de la palabra masacre, donde las acciones artísticas y las obras de arte son simbolizaciones particulares de una comunidad que busca saldar las deudas con los muertos y los desaparecidos (Pinilla, 2009)

Lo anterior, tiene la particularidad de ocurrir en dos momentos históricos: “la Ley de Justicia y Paz (2005) y el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera (2016)” (Pinilla, 2009) aquí surgen expresiones artísticas particulares que expresan elementos del conflicto armado para lo que es necesario seleccionar, describir e interpretar las obras de arte derivadas de construcciones comunitarias y colectivas. Resulta que Pinilla, menciona que muchas de las obras analizadas propician un “narrar mediante un habla que reivindica la vida” (Pinilla, 2009) y hacen uso del cementerio como metáfora que establece la ausencia de un rito funerario que simbolice adecuadamente la muerte en las circunstancias que estableció el conflicto (el caso de los desaparecidos, por ejemplo).

En segundo lugar, la tesis *Cantando memorias y construyendo paz: El Rap frente al conflicto violento en las ciudades (2005-2020)* (Riaño, 2008) establece las relaciones que se componen a través del Rap frente al conflicto violento urbano y el conflicto armado en las ciudades para la creación de memoria y la construcción de paz. Aquí el autor, busca expresar un discurso diferente, en sus palabras desde abajo, que permita “acercarse a la realidad sociopolítica desde la voz de quienes la viven” (Riaño, 2008)

Vale la pena resaltar que algunos elementos relevantes son el territorio y el movimiento de hip hop, donde se establece todo un entramado de relaciones sociales que se ha construido en Bogotá y Medellín con este movimiento (Riaño, 2008). Del mismo modo, se realiza una vinculación con dos movimientos insurgentes armados el ELN y las FARC-EP así se establece un enfoque político que permite explorar las construcciones y realidades

alternas que componen experiencias y memorias particulares por medio de narrativas musicales.

En tercer lugar, la tesis de grado *Arte teatral y memoria, un camino para la transformación de subjetividades en cuatro mujeres víctimas del conflicto armado*, (Sandoval, 2021) es un antecedente clave, que ocupa las dos categorías principales seleccionadas (teatro y conflicto armado) por tanto, se realiza un acercamiento a los relatos de cuatro mujeres que han estado inmersas en el conflicto armado, vinculando el teatro y la memoria como posibilidad transformativa de subjetividades (Sandoval, 2021).

Aquí se reconoce una relación fundamental entre el entramado social y el arte, por ello se reconoce que en los “territorios marcados por el conflicto armado, el arte y la memoria se constituyen en elementos vitales para la restauración de tejidos comunitarios y de esta manera establecen una conexión orgánica con la construcción de desarrollo comunitario” (Sandoval, 2021). Esta capacidad transitiva del arte es un elemento clave para enfrentar las secuelas de la destrucción que deja la violencia en un país como Colombia.

Entonces, existe así un camino en doble vía, la vida reinventada desde la verdad junto con la resiliencia, y el teatro como vehículo sensible y social que trasciende la unicidad para recomponer lo común. De esta forma, estos cuatro casos permiten reflexionar frente al teatro, la memoria, las subjetividades femeninas y las nuevas verdades (Sandoval, 2021); en estos últimos elementos se establece la transformación personal para sentir y comprender la realidad desde la fortaleza.

En cuarto lugar, Hernández realizó el documento *Un teatro que se resiste a olvidar la barbarie* (Rico, 2016) el objetivo que tuvo la investigación fue “analizar dramaturgias que utilizan el tema del conflicto armado interno que vive nuestro país (Colombia) como principal insumo creativo” (Rico, 2016, p. 3). Así, se establece un panorama del teatro contemporáneo colombiano desde tres piezas de dramaturgia que representan la imagen de la guerra.

El análisis escritural, permite determinar las similitudes alrededor del estilo y el momento histórico, para entender la tendencia a narrar la guerra y las imágenes de barbarie, para lograr una reflexión sobre la guerra y un soporte para la construcción de una pieza de

dramaturgia del conflicto (Rico, 2016). Es bajo este panorama que la dramaturgia del conflicto es una respuesta a lo vivido por las comunidades cargado de un contenido histórico violento.

Algunos autores de forma creativa, no han dejado pasar matices que representan esta realidad histórica, a través de temas diversos, para el caso de las obras seleccionadas para la investigación (Kilele, 2006) Felipe V., *Homo sacer* (2008) Carlos Sepúlveda y *El ausente* (2011, Felipe Botero) aquí las temáticas giran alrededor de elementos de violencia como “los desaparecidos, las torturas, las mutilaciones y la masacre” (Rico, 2016). Pero al mismo tiempo, también forman parte de formas de reparación y reconstrucción de la memoria actual.

En quinto lugar, *Soñar, actuar y arriesgar: Reconstrucción Colectiva de la Historia con la Fundación Cultural Teatro Experimental de Fontibón, 1979-2019* (Rubio, 2020) es la visibilización de un ejercicio de reconstrucción colectiva desde la Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón (TEF). Este lugar, ha realizado un gran desarrollo del lenguaje artístico en las artes escénicas, para ello ha generado un desarrollo temático de los conflictos sociales actuales, especialmente centrados en la democracia.

En este sentido, la investigación participativa desarrollada, se establece en el análisis de un discurso artístico desde apuestas políticas y estéticas y todo el entramado que constituyen estos dos elementos vistos como dimensiones del ejercicio teatral; además aquí confluyen tres formas de las artes escénicas: el teatro callejero, la creación colectiva y el Teatro del Oprimido (Rubio, 2020). Este panorama establece una mayor cercanía con los objetivos de la presente investigación, sin embargo, no se instaura en el conflicto armado, pero si, en el conflicto social, esto lo hace bastante cercano a los objetivos y por ello, es una fuente secundaria que puede aportar al marco teórico para el desarrollo de la categoría teatro callejero.

En esta misma línea y en sexto lugar, se encuentra el documento titulado *Desde La Otra Acera (Aspectos técnicos y creativos del teatro de calle)* de Riveros (Riveros, 2020), donde se desarrolla un proceso completo de comprensión histórica del teatro de calle, además se realiza el análisis de dos obras seleccionadas por la autora “Abanderas y cargadores” y

“Costuras pa destejer” y se establece la importancia de la práctica teatral callejera como elemento formativo.

De manera que, la autora aquí busca desmitificar las comprensiones que se tienen del teatro callejero por medio del análisis de los elementos estéticos que logra identificar en las obras, del mismo modo se pone de manifiesto el tema de la formación, las distancias entre la academia y el teatro callejero e incluso su posición marginada vinculada a las comprensiones del teatro occidental como algunos de los intereses que potenciaron la investigación (Riveros, 2020).

De forma específica, el análisis realizado permite instaurar el recorrido histórico del teatro callejero, analizar las particularidades que implica el mismo desde sus elementos (el espacio, el espectador, el actor y actriz, y la dramaturgia) junto con la conceptualización desde lo práctico y experiencial que componen los colectivos Vendimia Teatro y el Colectivo Vale la Pena ser Callejeras (Riveros, 2020) respecto a las obras anteriormente mencionadas.

En séptimo lugar, la tesis titulada *Aportes Para La Lectura De La Producción Teatral Como Un Ejercicio De Memoria Histórica, Estudio De Caso Kilele* realizada por Ana María Noguera (2013) es un estudio de caso que busca identificar el proceso de reconstrucción teatral de un hecho histórico. Lo anterior, permite enfocarse en la comprensión de la memoria histórica en relación con la práctica teatral como un lenguaje artístico que permite reflexionar, conocer, expresar e incluso sensibilizarse frente a un hecho histórico.

Así, el teatro es visto como mediador social, político y cultural, para comprender la sociedad y la humanidad, pero también como potencial transformativo. Es fundamental resaltar que este documento también coincide con las dos macro categorías (teatro y conflicto armado) dado que “el caso de Kilele, se vale de la representación teatral para narrar acontecimientos de la vida real, como la masacre de Bojayá acaecida el 2 de mayo de 2002, dentro del marco del conflicto armado en Colombia” (Noguera, 2013). Estas situaciones específicas configuran análisis particulares y al mismo tiempo también son generalizables a elementos fundamentales como lo es la memoria histórica, memoria colectiva, relación entre la realidad y la producción artística, etc.

Por otra parte y en octavo lugar, la tesis de maestría titulada *Cuerpos Del Dolor Y La Esperanza: Conflicto Armado, Pedagogía De La Memoria Y Arte Político En Colombia* de Susana Botero (2022) se enfoca en el análisis de tres obras de artistas colombianos “Signos Cardinales de Libia Posada, Humanos Derechos, de Fernando Arias y A Flor de Piel, de Doris Salcedo” (Botero, 2022) obras creadas durante el conflicto armado colombiano y que retratan algunas realidades expresadas a través del diálogo con comunidades.

Sin embargo, aquí la autora se centra exclusivamente en la categoría cuerpo, como una representación de múltiples elementos políticos, sociales y culturales. En suma, a través de la investigación se busca “identificar y comprender cómo los cuerpos y dolores tanto físicos como emocionales que produce la guerra han sido tratados y resignificados por los artistas mencionados en sus obras” (Botero, 2022) esto permite relacionar la comprensión del ser a través del cuerpo y la persona, el diálogo establecido es una apuesta por comprender la sensibilidad artística y develar las relaciones categóricas que surgen entre la historia del conflicto armado y el arte.

En noveno lugar, se ha revisado el trabajo de grado titulado *El arte callejero en Bogotá* (Ríos, 2005) la autora aquí focaliza el arte callejero de forma general, por lo que nuestra categoría teatro callejero se encuentra inmerso como uno de los elementos inmersos dentro de la macro categoría; del mismo modo, se centra en un territorio (Bogotá) por tanto establece una comprensión histórica, social, política y urbana para realizar su investigación.

Así, pone de manifiesto múltiples situaciones relevantes: la incidencia de las alcaldías como entes que potencian o limitan el arte callejero desde sus discursos y prácticas, del mismo modo la articulación que realiza el arte en la ciudad con la cultura y con las condiciones que viven los artistas; de esta forma es posible documentar y analizar por medio de la observación participante las relaciones que se establecen en este contexto creativo como es la expresión corporal, estética, emocional y su delimitación frente a la necesidad de supervivencia como posibilidad económica para los artistas (Ríos, 2005)

Es por tanto, a través de la antropología urbana que se justifica la construcción teórica para comprender el diálogo de discursos que confluyen a través de la participación activa de los artistas, para hacer un acercamiento real a la configuración de territorio e identidad (Ríos

Zapata, 2005) desde una mirada que toma distancia de la exclusión y marginalidad que generalmente se le imprime a la realización de actividades en la “calle”, para visibilizar las culturas, circunstancias, experiencias y percepciones de los actores.

En décimo lugar, *Los recuerdos de la guerra en los Montes de María: reconstrucción del tejido social a través de la comunicación para el desarrollo* elaborada por Gina Chinchilla en (2014), es una compilación instrumental de los aportes que ha realizado el Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21 en la utilización de la comunicación para el desarrollo de la reconstrucción del tejido social.

Es así, como esta organización es un ejemplo de las acciones que han venido desarrollando diferentes instituciones públicas y privadas en la búsqueda de enfrentar las consecuencias sociales, económicas y políticas que ha dejado el conflicto armado en Colombia (Chinchilla, 2014). Este documento al igual, que algunos de los consultados, se centra en sectores donde se han vivenciado masacres y situaciones de violencia extrema.

Por tanto, se establece que existe un innegable cúmulo de consecuencias arraigadas a las comunidades y los individuos, pero también, se evidencia un interés por enfrentar y superar la situación victimizante para reconstruir las vidas de los actores involucrados. Por supuesto, las estrategias son diversas y variadas, formales e informales, y persisten en el tiempo, durante y después del conflicto armado colombiano.

Sin embargo, esto ocurre en medio de falencias y otras situaciones problemáticas a nivel social, político, económico y cultural que persisten en los diferentes territorios. Desde este contexto, se aborda la construcción y reconstrucción del tejido social como un elemento fundamental para generar cambios sociales y potenciar beneficios a nivel colectivo e individual. Así, Chinchilla parte de la hipótesis de que los medios de comunicación pueden “empoderar a las personas para que mejoren su calidad de vida” (Chinchilla, 2014) sin embargo, esta confirmación tiene otros elementos de importancia que a nivel práctico deben ser tenidas en cuenta como el manejo de información incompleta, errónea o maximizar situaciones de forma amarillista.

Es así que el estudio de caso se enfocó en comprender las formas de utilización de la comunicación como herramienta para apoyar la comunidad en los Montes de María. Donde se evidencian consecuencias de la violencia visibles e invisibles, allí se ha venido implementando la comunicación para el desarrollo como herramienta en la reconstrucción del tejido social, por tanto, desde la colectividad se busca recuperar la palabra, construir memoria, generar comunidad, acabar con el miedo, promover el progreso, el cambio y retornar a la dignidad humana (Chinchilla, 2014).

Tras revisar los antecedentes previos, se identifican diversos aspectos que contribuyen significativamente a la presente tesis. Un hallazgo fundamental es que, en el contexto del conflicto armado, artes como el rap, las dramaturgias o la música, poseen una capacidad para facilitar la restauración del tejido social en territorios afectados por el conflicto. Varios antecedentes destacan esta potencialidad, señalando específicamente su valor para la reconstrucción comunitaria, un aspecto que refuerza considerablemente el marco teórico de este estudio. Particularmente, se ha identificado que las prácticas artísticas comunitarias representan una crucial, que a su vez ha servido como un referente esencial para comprender las dinámicas específicas del grupo La Calle, objeto de estudio en esta investigación.

Por otro lado, otros trabajos examinan el impacto de prácticas artísticas específicas, descubriendo su capacidad para generar nuevas alternativas en la narrativa de las comunidades afectadas, contribuyendo así a la formación de una nueva memoria colectiva del conflicto. Esta capacidad de transformar la narrativa socialmente establecida es fundamental para entender las transformaciones sociales y culturales que viven los territorios.

Además, es importante distinguir entre aquellas tesis que analizan el teatro no solo como una expresión artística, sino como un fenómeno de estudio en sí mismo. Se observa que, aunque algunas investigaciones abordan categorías amplias como el teatro callejero, no necesariamente exploran su relación con el trabajo comunitario. Este descubrimiento subraya una laguna en la literatura existente, ya que no se ha documentado ninguna tesis que trate el teatro callejero en conjunción con el conflicto armado desde una perspectiva de práctica artística comunitaria.

La relevancia de esta tesis reside precisamente en el anterior hallazgo, por su intento de abordar esta brecha, al investigar una experiencia específica de un grupo que reúne como categorías de análisis el teatro callejero y el conflicto armado colombiano. Este enfoque no solo amplía el entendimiento de las prácticas artísticas en contextos de conflicto, también contribuye a una mayor comprensión del impacto de las artes en los territorios y con las coyunturas de los espacios.

A continuación, se presentará un resumen de los antecedentes, con respecto a su enfoque metodológico, conclusiones y aquellas palabras o categorías clave que alimentaron la presente tesis:

<b>Tesis</b>	<b>Universidad</b>	<b>Programa</b>	<b>Enfoque Metodológico</b>	<b>Palabras Clave</b>
<b>Los rostros, las tumbas y los rastros: El dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016) (Pinilla, 2009)</b>	Universidad Nacional de Colombia	Doctorado en Arte y Arquitectura	Análisis de contenido	Dolor, guerra, memoria, legado, comunidad
<b>Cantando memorias y construyendo paz: El Rap frente al conflicto violento en las ciudades (2005-2020) (Riaño, 2008)</b>	Universidad Pedagógica Nacional	Maestría en Estudios Políticos	Teoría fundamentada  Análisis de contenido	Rap, territorio, movimiento de hip hop, memoria, paz
<b>Arte teatral y memoria, un camino para la transformación de subjetividades en cuatro mujeres víctimas del conflicto</b>	Universidad Pedagógica Nacional	Magister en Desarrollo Educativo y Social	Investigación-acción participativa	Teatro, memoria, subjetividades, mujeres víctimas, conflicto armado

<b>armado (Sandoval, 2021)</b>				
<b>Un teatro que se resiste a olvidar la barbarie (Rico, 2016)</b>	Universidad del Valle	Maestría en Artes Escénicas	Análisis de dramaturgias	Teatro, conflicto armado, barbarie, memoria, verdad
<b>Los rostros, las tumbas y los rastros: El dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016) (Pinilla, 2009)</b>	Universidad Nacional de Colombia	Maestría en Artes	Análisis de obras de arte	Dolor, guerra, memoria, legado, comunidad
<b>Soñar, actuar y arriesgar: Reconstrucción Colectiva de la Historia con la Fundación Cultural Teatro Experimental de Fontibón, 1979-2019 (Rubio, 2020)</b>	Universidad Pedagógica Nacional	Maestría en Estudios Sociales	Investigación-acción participativa	Teatro, conflicto social, democracia, memoria, verdad
<b>Desde La Otra Acera (Aspectos técnicos y creativos del teatro de calle) (Riveros, 2020)</b>	Universidad Pedagógica Nacional	Licenciatura en artes escénicas	Análisis de obras	Teatro callejero, formación, estética, experiencia, memoria
<b>Aportes Para La Lectura De La Producción Teatral Como Un Ejercicio De Memoria Histórica, Estudio De Caso Kilele</b>	Universidad del Valle	Maestría en Artes Escénicas	Análisis de una obra de teatro	Teatro, memoria histórica, masacre de Bojayá, conflicto armado

<b>(Noguera, 2013)</b>				
<b>Cuerpos Del Dolor Y La Esperanza: Conflicto Armado, Pedagogía De La Memoria Y Arte Político En Colombia (Botero, 2022)</b>	Universidad Nacional de Colombia	Doctorado en Artes	Análisis de obras de arte	Cuerpo, dolor, esperanza, conflicto armado, memoria, arte político
<b>El arte callejero en Bogotá (Ríos, 2005)</b>	Pontificia Universidad Javeriana	Maestría en Antropología	Observación participante	Arte callejero, Bogotá, territorio, identidad, cultura, supervivencia

## **CAPITULO 2: MARCO REFERENCIAL**

El propósito fundamental del marco teórico de la presente tesis es establecer los fundamentos conceptuales que orientan la investigación. Los apartados que se abordan incluyen el teatro callejero, explorado desde la perspectiva del teatro como práctica artística comunitaria. Este enfoque se selecciona debido a que la tesis, más allá de analizar el teatro como una mera disciplina artística, subraya su importancia por su habilidad para unificar a la comunidad. sus posibilidades de acceso popular y su potencial posicionamiento político y ético para revelar, denunciar, nombrar y significar la experiencia.

Para la categoría experiencias, se realiza un análisis a través de distintas disciplinas como psicología, la filosofía y la sociología, con el objetivo de proporcionar un marco comprensivo y extenso que permita una interpretación rica y variada de este fenómeno desde las ciencias humanas. Este enfoque multidisciplinario facilita una comprensión más profunda de la categoría de experiencia, apoyándose en contribuciones significativas de destacados académicos en cada campo: en psicología, con Víctor Emil Frankl; en filosofía, con Emmanuel Levinas; y en sociología, los análisis de Francis Dubet. Estos autores aportan visiones complementarias que enriquecen el entendimiento del tema central de la investigación.

Finalmente, se considera el tema del conflicto armado colombiano, reconociendo la importancia de definir las características específicas de este conflicto en Colombia para comprender el contexto en el cual el grupo La Calle desarrollo su práctica artística donde se evidenciaron unas formas específicas de ejercer el terror por parte de los actores armados y unas formas en que las poblaciones se asumieron en el conflicto.

### **2.1 Una práctica artística que vincula, apertura y enuncia: Teatro callejero**

En este apartado el teatro callejero no solo se define como teatro que se realiza en la calle, definición que abarcaría un sin número de obras artísticas que no tienen una intencionalidad política o transformadora, y que simplemente la definen por presentarse en

espacios públicos. Más bien, se aborda como un fenómeno social que encuentra en la calle un espacio para el acceso a la cultura, donde lo históricamente público, marginal y excluido encuentran en el teatro callejero su medio de expresión. Tampoco es analizado desde un componente técnico/escénico en el que se estudia la disciplina teatral, se busca definir al teatro callejero como un entramado conceptual complejo. Con la anterior claridad se buscarán encontrar aportes teóricos en distintos autores y autoras que permitan a esta tesis elaborar un marco referencial del teatro callejero para analizar las experiencias del grupo La Calle.

### **2.1.1 El acceso como una apertura a la comunidad**

Muchas de las problematizaciones sobre el teatro callejero encuentran uno de los puntos álgidos en el tema de poder acceder al teatro por ser callejero, y espectador como popular. Para empezar, la autora Francesca Rindone citando a Patrice Pavis (2020), menciona sobre el teatro callejero:

Según el Diccionario de Teatro del francés Patrice Pavis, la decisión de hacer teatro afuera del edificio teatral responde al deseo de llevar el teatro a un público que normalmente no tiene acceso a este tipo de espectáculos, produciendo así un impacto sociopolítico directo que entrecruza la participación cultural y la manifestación social. En este sentido, más que de una delimitación física del espacio escénico, habla de la elección de interactuar con un determinado tipo de público, a menudo identificado como popular. (p. 4)

La autora subraya cómo el hacer teatro fuera del edificio teatral busca llevar el teatro a un público que normalmente no tiene acceso a este tipo de espectáculos, es decir, un público identificado como popular. En el teatro callejero existe un acceso a la obra, pero además el énfasis no se pone solamente en la delimitación física del espacio escénico, sino también a la posibilidad que artistas, colectivos teatrales y organizaciones comunitarias consideran antes de crear una obra artística: ¿a qué personas se presentará? ¿de dónde vienen? ¿qué atraviesa sus contextos y dinámicas sociales? ¿cuáles han sido las luchas históricas que han vivido? De reflexionar sobre el lenguaje utilizado: ¿se comunicará con un lenguaje cotidiano al público para su comprensión o se empleará un lenguaje más especializado con códigos

difusos? El propósito de la obra ¿Se busca simplemente entretener y distraer al público, o más bien se pretende generar un ejercicio de reflexión con respecto la realidad establecida?

El teatro callejero se manifiesta como una forma de arte que se presenta en espacios no convencionales como la calle, y sobre todo busca ser presentado a un público entendido como popular, pero, además, surge una pregunta: ¿es suficiente que el público simplemente tenga acceso a una obra de teatro callejero? La cuestión no es solo tener acceso al teatro, sino también qué tipo de obras y contenido se están presentando. Aunque el acceso al arte puede universalizarse, también puede convertirse en un medio para perpetuar discursos hegemónicos. Con ese contexto, el teatro callejero considera su contexto sociohistórico. Su objetivo no se limita a democratizar el acceso a la cultura exclusivamente, también busca contextualizar y situar la obra dentro de un marco histórico y político más amplio. Este marco engloba una variedad de significados y relaciones sociales que se establecen entre el público y el contexto.

Sobre este aspecto el dramaturgo Augusto Boal (1980) ha realizado una enorme contribución destacada en el panorama latinoamericano por su perspectiva teatral como ejercicio de liberación de los oprimidos por sobre las élites y que tiene en su reflexión la comprensión de un teatro para el pueblo. En sus reflexiones plantea toda una metodología de la práctica teatral donde pone en tensión, critica y redefine ese lugar del espectador, el artista y la obra política. Se puede encontrar en el desarrollo de su metodología denominada el Teatro del Oprimido, todo un universo de significados para el teatro callejero que son tomados para comprender las dinámicas y experiencias del grupo La Calle; por ejemplo, en la siguiente cita, Boal (1980) critica a un tipo de teatro donde menciona:

Al principio, la expresión teatral se materializaba en el canto ditirámico, se trataba del pueblo libre cantando al aire libre. El carnaval. La fiesta. Después, las clases dominantes se adueñaron del teatro y construyeron sus muros divisorios. Primero, dividieron al pueblo, separando actores de espectadores: gente que hace y gente que mira: ¡se terminó la fiesta! Segundo, entre los actores, separó a los protagonistas de la masa: ¡empezó el adoctrinamiento coercitivo! Más tarde, el pueblo oprimido se libera. Y otra vez se adueña del teatro. Hay que derrumbar los muros. (p. 13)

Particularmente, en esta cita se encuentra una definición del teatro callejero como aquel que escapa de esos muros que las élites han construido. Además, se ve un planteamiento en oposición al apoderamiento de las clases dominantes sobre el teatro y como él puede presentar una respuesta, al “derribar esos muros”, tanto literal como epistemológicamente, para volver a vincular al espectador y la obra de teatro con la sociedad, es decir con volverle a dar libertad al teatro y restituirlo al pueblo. Se encuentra también aquí una definición de popular para Boal como esa parte de la sociedad que históricamente ha vivido sometida por la élite y que busca por medio del teatro su liberación.

Para lograr este objetivo, se debe comprender la necesidad de un cambio en la dinámica de poder que rige la producción teatral y que Augusto Boal con la metodología del Teatro del Oprimido busca romper con respecto a la tradición elitista que ha condicionado el acceso del teatro a las clases dominantes, que controlan y determinan lo que se produce y a qué público se presentara. Para Boal (1980) El Teatro del Oprimido “tiene su principal objetivo: transformar al pueblo, «espectador», ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática.” (p. 7) el teatro puede ser devuelto a su lugar de origen, lo popular, para convertirse en un medio de expresión y reflexión que denuncie, controvierta, exponga y tensione lo tradicionalmente constituido, situando en escena las problemáticas que vive la sociedad.

En términos de Boal (1980), “El teatro es un arma y es el pueblo –todos los oprimidos, los humillados y ofendidos– quien la debe manejar” (p. 14). En este aspecto, Boal percibe al teatro como una herramienta de concientización del estatus de los oprimidos para rebelarse contra los opresores, proporcionándoles la enseñanza del teatro o, como lo expresaría el propio Boal, brindando “los medios de producción a los espectadores”. Con el Teatro del Oprimido, se borra la línea típica trazada entre espectador y actor para unificarlas en un solo término, el cual Boal (1980) define como: “espect-actor”, un ser que es capaz de escribir la historia que ve, de debatirla, de criticarla.

Con respecto a este término del espect-actor, se encuentra una redefinición del papel que tiene el público en el teatro callejero. Para Boal (2004) la vinculación del público en la obra de teatro no solo le ofrece un espacio alternativo para la expresión artística, también permite a los actores y al espectador participar de manera directa y propositiva con la obra,

los hace parte de la misma en el desarrollo de la trama; lo define así: “Espect-actor. (...) Sólo el ser humano posee esa composición tripartita –yo observador, yo-en-situación, no-yo-, porque es el único que puede desdoblarse: mirarse en el acto de mirar.” (p. 25). El “espect-actor” entonces es un ser que es sujeto y objeto a la vez, que puede guiarse a sí mismo, que vive el presente, el aquí y ahora para situarse en escena tanto real como epistemológicamente.

El actor, desde esta lógica, se lee y se piensa a sí mismo, no es un agente que repite las líneas o libretos solamente, también cuenta con una participación reflexiva en su accionar como ser humano y como ser político. Además, existe una comprensión más precisa y específica del público en el teatro callejero. En este sentido, el teatro callejero se convierte en una forma de movilizar una conciencia cultural y social que tiene como objetivo involucrar a estos “espect-actores” en la creación y producción de obras que representen sus experiencias, necesidades y demandas.

El Teatro del Oprimido cuenta con etapas donde se busca desarrollar un reconocimiento del cuerpo por medio de ejercicios y juegos para generar un cuerpo expresivo. En este punto se presenta un ejercicio teatral en el cual se ubica un conflicto entre opresores y oprimidos; tanto los actores en escena como los espectadores interactúan con la obra por medio de imágenes que expresan sus cuerpos, aprendidas previamente en las primeras etapas, lo que Boal (1980) llamara como “Teatro – Imagen”. Después por medio de pausas que los participantes realizan a la obra se debate y reflexiona, quienes son los opresores y los oprimidos en el conflicto teatral planteado, se analiza el motivo del conflicto y su efecto para plantear una solución al mismo. Lo anterior se entiende como la técnica del Teatro – Foro (Boal, 1980, p. 27), dentro del Teatro del Oprimido.

Si bien el grupo La Calle no trabaja desde la metodología del Teatro del Oprimido en términos estrictos, donde el público detiene la obra para aportar elementos al desarrollo de la misma, se ha podido apreciar cómo los mismos integrantes de la comunidad aprenden a desarrollar las destrezas corporales para escribir imágenes corporales, donde se convierten en actores que narran las experiencias de sus vidas y de su pueblo, y son presentadas a la misma comunidad de la cual ellos pertenecen.

Considerando al teatro del oprimido, el proceso teatral del grupo La Calle es relevante porque brinda a los participantes los medios de producción, en términos de Boal, para conocer su cuerpo por medio del teatro. El hecho de que el grupo La Calle haya buscado los medios de producción por medio de la expresión del lenguaje teatral, representa adquirir herramientas para la liberación y la emancipación. Además de tomarlo y que a su vez haya sido replicado con los miembros de la comunidad zambranera, una comunidad popular, muestra como el acceso de la comunidad a las obras brinda estos medios emancipadores del teatro callejero.

### **2.1.2 El acceso crítico crea comunidad**

Se ha abordado la relevancia del teatro como un medio que posibilita que el público pueda acceder al teatro callejero transformando el rol de espectadores, en un papel activo, enfatizando que el teatro callejero trasciende la simple noción de teatro realizado en las calles. Junto con estas distinciones anteriores en la práctica se revela otro aspecto que es característico en el estudio de las experiencias del grupo La Calle, y es su enfoque comunitario.

Entre estas dimensiones comunitarias el estudio de las Prácticas Artísticas Comunitarias (de ahora en adelante mencionadas como PAC) presentan toda una serie de nuevas perspectivas sobre lo que se entiende como arte y las múltiples posibilidades con respecto a quién lo percibe, cómo lo percibe, en qué espacio físico lo percibe; posibilidades que aparecen en el acercamiento con el grupo La Calle, posibilidades donde el espectador se convierte en parte de la obra de arte, como recreador de la misma.

De este modo, las PAC, resignifican la triada, espectador, artista y obra por ejemplo al convertir al espectador en creador y recreador de las obras, además de resaltar el lugar de enunciación política del arte donde las prácticas artísticas dinamizan una mirada que vincula desde la solidaridad y el vínculo entre las comunidades. En las PAC se busca democratizar el acceso al arte y fomentar una comprensión crítica por parte del público. Existen múltiples autores que han investigado sobre la PAC, según palabras de David Ramos (2019) citando a Ludmila Ferrari: “La autora refiere la relación autor-comunidad, la obra procesual, la creación de espacios no institucionales y la voluntad de transformación social como aspectos fundamentales de estas prácticas” (2019, pág. 82)

Dentro de la corriente de las PAC, con la cual se puede leer conceptualmente las experiencias teatrales del grupo La Calle, se aparta del régimen estético que considera al autor o artista como un ser iluminado por la gracia divina, capaz de escuchar a las “musas” para poder plasmar en sus obras esa inspiración. También se consideraba al artista como el genio creador que nacía con el don de ser artista, componer, pintar o escribir, restringiendo la posibilidad a unos pocos iluminados de poder aprender las múltiples dimensiones del arte. En palabras de Reinaldo Ladagga (2006):

El régimen estético "identifica el arte a lo singular y desvincula este arte de toda regla específica, de toda jerarquía de los sujetos, los géneros y las artes" de ahí lo peculiarmente problemático de este régimen: es que él "afirma la absoluta singularidad del arte y destruye al mismo tiempo todo criterio pragmático de esta singularidad". De ahí la dificultad de la operación del arte moderno: el artista supone que el espectador sabe que solamente en virtud de su singularidad la cosa que compone puede aspirar a mostrar una importancia general. Porque el arte es importante. (p. 33)

Dentro de este ámbito estético que distingue al arte y sus formas de ser percibidas por el público, no se ve una intersección clara entre la comunidad, el artista y la obra, por el contrario, busca ser segmentada y jerarquizada. Por el contrario, en las PAC, se celebra y exalta lo heterogéneo, lo inacabado y lo diverso como dimensiones fundamentales del arte. Desde esta óptica, la relación entre el espectador, el público y el artista se expande, dando lugar a nuevos protagonistas, como los miembros de la comunidad de Zambrano, integrantes del grupo La Calle, así como muchas otras comunidades en Colombia y Latinoamérica, quienes a su vez plasman su diversidad en los lenguajes artísticos vinculándose en comunidad.

Por lo anterior, una de las dimensiones de las PAC y que se encuentra íntimamente vinculada con el teatro callejero es que es un arte público, no por la primera acepción descrita anteriormente sino porque refiere a prácticas artísticas de libre acceso que implica la participación directa del público y de las comunidades en las que se inscribe la obra. Para Nina Felshin (2001), el arte público implica un compromiso político, una localización pública y una recepción participativa. La autora define al artista público como aquel que se aproxima

de manera sensible a los problemas, necesidades e intereses del lugar donde se realiza la obra, busca involucrar al público y a la comunidad en el proceso artístico, teniendo un compromiso político y una localización pública.

Por otra parte las PAC son participativas porque para Ardenne (2006), convierte al espectador en partícipe de la obra en una construcción colectiva desde un vivir aquí y ahora, con un carácter inacabado y dinámico, representa gestos efectuados en común a través de la activación directa, el intercambio físico, la reciprocidad inmediata y el contacto. Ardenne (2006) señala que una obra tiene como finalidad el "estar juntos" en el mundo concreto y la vida presente a través de la negociación, la intersubjetividad y la solidaridad social, convirtiendo el proceso participativo en una autoexpresión o autorrepresentación de la comunidad implicada. Con esta mirada se hace explícita la dimensión solidaria de las PAC.

Son solidarias las PAC en tanto se relaciona con la estética emergente de las nuevas ecologías culturales descritas por Reinaldo Laddaga (2006). Estas nuevas prácticas artísticas se caracterizan por una colaboración y solidaridad prolongada entre artistas y no artistas para crear proyectos que generen transformaciones en lo local a través de acciones conjuntas y experimentales. Laddaga hace referencia a diferentes experiencias que vincula con estas ecologías culturales, construye sus obras a partir del diálogo fraterno con la comunidad y se convierte en un pretexto para preguntarse por la integración, la participación y la movilización conjunta para crear fabulaciones o nuevas historias y relatos. El rol de un espectador silencioso que consume la obra se agota en esta perspectiva y se expande a esa capacidad de vincular a la comunidad.

Comprendiendo lo anterior, las PAC y el teatro callejero comparten una serie de relaciones fundamentales que revelan su intersección en la construcción de espacios artísticos. En primer lugar, el teatro callejero comparte con las PAC la naturaleza de recrearse en contextos situados y contextualizados. Al desplegarse en espacios públicos, el teatro callejero se sumerge en la realidad social, permitiendo dialogar y expresar con el público y respondiendo a las particularidades de su entorno.

En segundo lugar, la participación comunitaria es un elemento central tanto en el teatro callejero como en las PAC. Grupos de teatro callejero, como La Calle, adoptan un

enfoque participativo al involucrar a la comunidad en la creación de obras. Esta conexión directa con la audiencia no solo transforma el espectador en un espectador activo, sino también en un colaborador esencial en la construcción del significado y la narrativa de la obra. De manera similar, las PAC buscan activamente la participación y colaboración de diversos actores, incluyendo artistas y miembros de la comunidad, para co-crear experiencias artísticas significativas. Las PAC, por otro lado, pueden ser consideradas como lugares de reflexión teatral donde la interacción y la colaboración se convierten en motores para la creación artística y la construcción de comunidad.

Es importante destacar algunos aspectos relevantes de la práctica de teatro callejero del grupo La Calle, como la realización de teatro callejero en un espacio no convencional como la calle, el cual involucra a los participantes en la creación de obras en un contexto atravesado por la violencia de los actores armados, entre otros aspectos como también el de crear redes de solidaridad y hermandad entre los integrantes del grupo. Estas perspectivas de las PAC son de gran interés, porque se ve la intención reflexiva y transformadora del grupo tanto en sus obras como en su participación en las prácticas artísticas del municipio.

Resulta sumamente relevante destacar que en el grupo La Calle se pueden encontrar víctimas del conflicto armado que, expresado en sus propias palabras, han buscado abandonar el estatus de víctimas para convertirse en actores, justamente por la esencia solidaria y participativa de sus acciones. Además, refuerzan la idea de que una obra de arte puede convertirse en un documento histórico que hable del contexto político y social del municipio, lo que se ven como características de las PAC.

### **2.1.3 Crítica al arte y arte crítico, una postura política**

Hasta ahora no se había mencionado otro componente crucial del teatro callejero, este tiene que ver con una postura política al generar espacios de crítica social. Este impacto es necesario en tanto se puede encontrar en una manipulación cultural que legitima prácticas hegemónicas de opresores a oprimidos, perpetua diversas formas de violencia, y además usa al arte para normalizar estas prácticas, discursos y relatos, hecho del cual el teatro callejero que se investiga planta una postura crítica. Se hace evidente como puede existir por parte de las instituciones sociales un reagenciamiento de los medios masivos de comunicación sobre la cultura, expresada en las artes, para anestesiar la movilización política e ideológica, lo que Nelly Richards (2002) entiende como un disciplinamiento de las subjetividades sociales.

Se vuelve aún más relevante este análisis en el contexto del conflicto armado en Colombia, y el lugar que la memoria adquiere en los relatos sociales hegemónicamente contruidos, más aún si se comprende que el teatro callejero y, en general el arte, presenta reconstrucciones de la memoria, lo cual plantea una zona de enunciación política, sometida a constante tensión entre verdades (Richards, 2002, p. 190).

En esta crítica que Richards realiza es crucial valorar cómo las artes han sido empleadas para promover un discurso de blanqueamiento de los conflictos, para instaurar un relato de olvido, santificación del perdón y superación del pasado. Este uso de las artes se ve reflejado, por ejemplo, en las estéticas y rituales del conflicto que suelen verse por parte de los estados, donde monumentos, estatuas o placas representan una perspectiva del tiempo y la memoria oficiales, impolutas, lineales y blanqueadas, creada por los vencedores, donde estas representaciones estéticas son meras cápsulas del tiempo de un pasado lejano que erróneamente se cree superado (Richards, 2002, p. 190).

Es por ello que en el discurso hegemónico el lugar para destacar esas fisuras en la realidad no resueltas o lo que Richards (2002) denomina temporalidad irresuelta en relación a los acontecimientos del pasado que siguen irresueltos; se entiende como una interrupción en la típica felicidad maquillada que los medios masivos difunden. Es interesante considerar cómo los acontecimientos dolorosos por ejemplo del conflicto armado en Colombia cuando son presentados dentro del mismo típico catálogo de noticias fugaces, resulta irrelevante y en definitiva crean una disposición a la indiferencia sobre el espectador, invisibilizan las tensiones subyacentes que permiten dimensionar el conflicto, y blanquean las heridas de la guerra. Sobre esto Richards (2002) expone:

Está, por un lado, el problema de saber cómo tramar una memoria crítica; una memoria que sea capaz de oponerse al desgaste, a la borratura del recuerdo que sumerge el pasado en la indiferencia o bien que neutraliza sus conflictos de voces tras el formalismo (y formulismo) político de una cita meramente institucional. Pero, también, está la necesidad de una crítica de la memoria que, vigilante, sospeche de la abusiva comercialización del drama a cargo de relatos sensacionalistas o, simplemente, negligentes. Memoria crítica y crítica de la memoria son los recursos que la práctica intelectual debe movilizar para seguir desatando guerras de

interpretación en tomo a los significados y los usos del recuerdo. De no hacerlo, o bien se anestesia la sensibilidad del presente o bien se ritualiza el pasado. (p. 119)

Si bien Richards habla desde el contexto de la postdictadura chilena, sus análisis son de gran estima para el contexto colombiano donde esa *temporalidad irresuelta* es la que, en realidad, y muy a diferencia de lo que se difunde en los medios de comunicación, se hace prevalente en los relatos de millones de víctimas y los acontecimientos de la guerra. En otras palabras, es la incertidumbre lo que verdaderamente representa la realidad de los acontecimientos en los entornos de conflicto.

Es desde ese lugar que Richards expone como en este escenario de post dictadura chilena emergieron flujos de expresividad contestataria que tomaron las calles, o los museos para denunciar y darle nombre a lo no nombrado. En este flujo de expresividad contestataria, encontramos por ejemplo el caso de una destacada artista colombiana llamada Erika Dietes. En exposiciones como "Relicarios", Dietes no solo comunica, también transmite un mensaje especialmente poderoso al resaltar en su obra cómo la memoria no es simplemente un reflejo psíquico que avanza linealmente, especialmente para los dolientes y víctimas del conflicto armado colombiano, adquiere una dimensión estática en el tiempo, congelada pausada. Sus obras plantean una postura diametralmente opuesta a los relatos estructurados y lineales que presentan el conflicto como algo resuelto y superado, hiperromantizando a las víctimas y blanqueando el papel de los vencedores. En "Relicarios", Dietes plasma con un lenguaje poderoso esa temporalidad estática, y, además, ha involucrado a personas que han sido víctimas del conflicto armado en la creación de esta exposición. Sobre estas potencialidades que tiene el arte Richards (2002) menciona:

Quizás sólo las constelaciones simbólicas del arte y la literatura sepan deslizar el trabajo del recordar por los huecos de la representación, por las fallas del discurso social y sus lapsus; por todo lo que entre corta la sintaxis ordenadora de las recapitulaciones oficiales con el fuera-de-plano de motivos truncos, de señales difusas y visiones trizadas. Les corresponde, creo, al arte y a la literatura, a la crítica cultural, recoger los vocabularios de lo incompleto y de lo fisurado para darles el espesor

valorativo que les niega los saberes lineales -reconciliadores- de la totalidad y la síntesis. (p. 191)

La autora entiende a las artes como el medio para nombrar lo fragmentado, lo no contado, lo difuso, y lo posiciona como ese espacio de interrupción del acontecer cotidiano, al cual la sociedad de masas se ve sumergida, para dislocar esa realidad relatada, esa secuencialidad lineal con expresiones artísticas que manifiesten la presencia de un pasado latente, irresuelto, innombrado, silenciado, ignorado, un pasado que no cesa y que día a día se pueden encontrar vestigios de él con las manifestaciones del impacto del conflicto.

Por otra parte, para complementar las ideas de Nelly Richards es importante también mencionar la importancia del arte como un medio de activismo, de movilización y accionar que tiene una clara postura ética y política. Sobre este aspecto Nina Felshin en su texto: ¿pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo (2001) realiza un rastreo histórico y político sobre como el arte ha representado una respuesta y una forma de enunciar aquello con lo que se está en desacuerdo. Menciona “los artistas activistas han creado una forma que adapta y activa los elementos de estas prácticas estéticas críticas, unificándolos orgánicamente con elementos del activismo y de los movimientos sociales” (2001. p.81). La autora insiste en cómo los artistas activistas no solamente se limitan a cuestionarse su realidad, sino a reconstruirla y resignificarla, alejándola de los discursos hegemónicos y buscando dotar a individuos y comunidades de esos relatos invisibilizados.

Este matiz es importante porque ayuda a comprender como las prácticas artísticas, desarrolladas por el grupo La Calle, adquieren mayor relevancia por darle lugar, con el teatro callejero, a esos debates de lo no nombrado y ponerlos en escena. Por ello se tendrá en cuenta al teatro callejero como medio para denunciar ese blanqueamiento de la memoria, para someterla a tensión, para encontrar y exponer lo fragmentario de los discursos hegemónicamente contruidos, para exhibir las complejidades de los conflictos humanos.

A lo largo de los tres apartados anteriores, hemos desarrollado la idea de que el teatro callejero, al presentarse en espacios no convencionales como la calle, se convierte en una práctica artística accesible al público. No basta con que sea accesible al público, los

contenidos de sus obras buscan exponer y exigir las fracturas de la realidad para ser visibilizada, a un público popular, teniendo en cuenta su contexto, historia y elementos socioculturales. Además de los aspectos relacionados con el acceso del público, es fundamental reconocer que el teatro callejero, al ser una PAC, establece un vínculo donde la comunidad se relaciona como creadora a la práctica artística. El teatro callejero se crea desde la solidaridad de la comunidad que se convierte en creadora. Con todo lo anterior se ha buscado brindar un panorama sobre lo que es el teatro callejero, no solamente definiéndolo como una práctica dada en la calle, sino analizando todos los fenómenos que componen esta práctica artística y los cuales también permiten comprender experiencias teatrales del grupo La Calle.

## **2.2 Experiencias, más que un suceso**

El término "experiencia" ha sido ampliamente utilizado en diversas ocasiones para hacer referencia a eventos, actividades o tareas, resultando a veces en un uso ambiguo y trivial. Sin embargo, en este apartado nos adentraremos en una conceptualización más profunda del concepto de experiencias para comprender lo vivido por los integrantes del grupo de La Calle no como simples hechos, sino como acontecimientos significativos en sus vidas. Por tanto, exploraremos diversos enfoques humanistas, tales como la filosofía, la psicología y la sociología, con el fin de comprender la experiencia de este grupo humano.

Desde esta perspectiva se ha buscado especificar los análisis filosóficos de Jorge Larrosa, autor destacado por su reflexión sobre la experiencia como un acontecimiento que nos transforma, aportes de la psicología con Víctor Frankl con el que se puede comprender como se construye el sentido ante una determinada experiencia y desde la sociología con François Dubet que potencia la comprensión de la experiencia no rescindiéndola a lo meramente individual sino dando el lugar al otro como parte de la construcción colectiva de las experiencias.

### **2.2.1 Aquello que acontece en mí**

Con el fin de comprender las acciones, motivaciones e intenciones del grupo de teatro callejero, resulta fundamental considerar la postura de Jorge Larrosa, cuyos análisis sobre la experiencia permiten darle el sentido trascendente que tiene y alejarla de esa categorización

ambigua que se tiene de este término. Larrosa (2006) sitúa las siguientes características de la experiencia. En primer lugar, la experiencia es producto de un acontecer que es ajeno a mí, que se encuentra en el exterior, por ello divide la palabra ex-periencia, para denotar que se encuentra fuera de mí. En segunda medida entiende que ese acontecer que ocurre por fuera de mí, encuentra en mí un lugar o un territorio donde suceder, en otras palabras:

La experiencia supone, que algo que no soy yo, un acontecimiento, sucede. Pero supone también, en segundo lugar, que algo me pasa a mí. No que pasa ante mí, o frente a mí, sino a mí, es decir, en mí. La experiencia, supone, un acontecimiento exterior a mí. Pero el lugar de la experiencia soy yo. (Larrosa, 2006, p. 97)

Es importante tener en cuenta que la experiencia ha debido generar una disposición reflexiva, que me haga volver hacia mí, que se involucra con aquello que yo soy y puede llegar a transformarme, de lo contrario no sería una experiencia. Larrosa destaca que la experiencia es algo externo que ocurre en el individuo. Esta noción implica que la experiencia no se limita a algo que se presencia o se observa, según la cita, tiene un impacto directo en la persona que la vive. Es un acontecimiento que siendo externo ocurre en el interior del individuo, en su pensamiento, en sus emociones, en sus proyectos y en su manera de comprender el mundo.

Por último, la experiencia además de ser un paso hacia delante, una salida de mí hacia eso externo, es también una vuelta de aquello externo hacia mí, un retorno que puede llegar a afectarme, a transformarme. No solamente es una ida del mí sino de la experiencia hacia mí, es por ello que tiene una condición de reflexiva, subjetiva y transformadora, que me hace otro, que me transforma. Por ello, después de la experiencia dejo de ser yo para reinventarme, en palabras de Larrosa (2006), “ya no se puede ser el mismo, ya no puedo mirarme impávido al espejo” ( p. 91). La experiencia implica un diálogo constante entre el individuo y lo que le sucede, que no nos deja impávidos, generando un movimiento de ida y vuelta entre la exteriorización hacia el acontecimiento y la afectación que este tiene en el sujeto.

En este sentido, es fundamental comprender que el valor intrínseco de la experiencia no radica únicamente en el hecho de experimentar algo en sí mismo, sino más bien en la manera en que nos relacionamos con dicha experiencia. Por ejemplo, se puede leer un libro y quedar

igual de indiferente a como se estaba antes de leerlo, si nada acontece en mí al leer dicho texto, en ese caso para poco valdrá acercarse a un texto. Es decir, lo relevante no se limita a la experiencia en sí, sino a cómo nos involucramos, interactuamos y nos transformamos a partir de esa vivencia. La experiencia adquiere significado y trascendencia a través de nuestra conexión con ella, de cómo nos afecta, nos interpela y nos impulsa a reflexionar, crecer y cambiar. En última instancia, es en nuestra relación con lo experienciado donde encontramos la verdadera riqueza y potencialidad de aprendizaje y transformación personal.

En esas características aparece también un concepto central para Larrosa y es el sujeto de la experiencia, que además de ser aquel que al estar en su contexto “algo le pasa” y le impacta, no solamente lo vive como algo intelectual, trasciende a su cuerpo, vida, pasado presente y futuro, sobre esto Larrosa (2003) menciona:

La experiencia suena también a cuerpo, es decir, a sensibilidad, a tacto, piel, a voz y a oído, a mirada, a sabor y olor, a placer y a sufrimiento, a caricia y a herida, a mortalidad. Y suena, sobre todo, a vida, a una vida que no es otra cosa que su mismo vivir, a una esencia que su propia existencia finita, corporal, de carne y hueso. (p. 110)

Es así como la experiencia se manifiesta en la sensibilidad y en la capacidad de percibir el mundo que nos rodea con todos nuestros sentidos, convirtiéndonos en sujetos de la experiencia que nos conecta directamente con la realidad y nos permite sentir placer y sufrimiento, dolor, caricias y heridas. Es una forma de estar plenamente vivos y conscientes de nuestra existencia finita como seres humanos. Al profundizar en esta idea, la cita resalta la importancia de abrazar la experiencia en toda su complejidad, aceptando tanto los momentos placenteros como los dolorosos, pues es a través de esta amalgama de sensaciones que forjamos nuestra identidad y enriquecemos nuestro entendimiento del mundo.

Al reconocer que la experiencia implica una conexión entre lo que sucede en el exterior y la forma en que nos afecta internamente, se puede comprender cómo las vivencias relacionadas al conflicto armado colombiano y la vida cotidiana, han tenido en el grupo una lectura particular, plasmada en el grupo La Calle. Las experiencias individuales de los

miembros del grupo, así como las experiencias compartidas como colectivo, influyen en la temática, el enfoque y el impacto de su trabajo artístico.

Comprendiendo la experiencia como un proceso reflexivo y transformador, siguiendo a Larrosa, se puede apreciar cómo la práctica artística del teatro callejero con el grupo La Calle es una práctica que ha generado una experiencia en sus participantes. Las vivencias personales de los actores, sus reflexiones internas y su capacidad de transmitir emociones y mensajes a través del teatro callejero, se convierten en elementos fundamentales para comprender a la experiencia como categoría de análisis. La experiencia se convierte en un hilo conductor que nos permite adentrarnos en el mundo de significados, comprensiones, desilusiones y matices del grupo La Calle, para entender los sentidos que se construyeron a partir de su práctica artística en el contexto del conflicto armado en Colombia.

### **2.2.2 La experiencia y su sentido**

El autor Víctor E. Frankl ha realizado enormes contribuciones a la humanización del análisis existencial y la forma en que se asumen el sentido de determinadas experiencias. Es importante resaltar con este autor que su experiencia de vida nutrió los análisis teóricos, en tanto fue prisionero de los campos de concentración durante la segunda guerra mundial, donde desarrolló su teoría referida a la voluntad de sentido, donde analizó cómo los seres humanos encuentran sentido a sus experiencias en situaciones desesperanzadoras, avasallantes. Se emplean elementos teóricos de su enfoque, dado su profundo contenido humano, ya que esto facilita la comprensión de cómo las experiencias analizadas en la sección anterior, las cuales impactan en mí, adquieren uno u otro sentido dependiendo de la manera en que se les atribuye dicho significado.

En su texto *El Hombre en Búsqueda de Sentido* (1946) Víctor Frankl da distintas luces sobre lo que implica la experiencia y el sentido de la misma. En la siguiente cita, el autor habla del análisis existencial y da luces sobre lo que entiende por experiencia:

El intento de la logoterapia por recuperar los contenidos de la conciencia no se reduce a los hechos instintivos (...), sino que también lo fuerzan a avivar las realidades

espirituales que inciden en la experiencia, como el potencial sentido de la vida o la voluntad de sentido. ( Frankl, 1946, p. 89)

Este concepto es relevante en tanto, esa experiencia que se vio con Larrosa y que tiene un impacto en mí, también tiene un sentido. En este aspecto el autor entiende que la experiencia humana no solamente se entiende como la realidad individual, animal o instintiva en los seres humanos, corresponde a una dimensión espiritual, no entendiendo la espiritualidad desde el carácter religioso, dogmático o católico de la palabra, más bien como en posteriores escritos describe en su dimensión *noética*, la cual lleva a encontrarle un sentido a sus experiencias y acontecer (Gengler, 2014).

Es importante destacar estas tres nociones de experiencia humana con Frankl para posicionar el elemento *noético*. En este aspecto, entiende que el ser humano es mediado por tres dimensiones: la dimensión biológica, la dimensión psicológica y la dimensión espiritual. La dimensión biológica se refiere a nuestros impulsos y necesidades físicas básicas, como el hambre, el sueño y la sexualidad; la dimensión psicológica abarca nuestros pensamientos, emociones, actitudes y formas de percibir el mundo; y la dimensión espiritual o *noética* se relaciona con nuestro sentido de trascendencia y propósito, así como con la conexión con valores y significado más allá de uno mismo o del entendimiento individual (Gengler, 2014).

Frankl (1946) argumentó que el ser humano tiene una necesidad intrínseca de encontrar sentido y propósito justamente por esa dimensión *noética*. Este sentido puede ser descubierto a través del amor, el trabajo, el sufrimiento e incluso en la actitud que tomamos frente a la adversidad para darle sentido a esas experiencias o acontecimientos. El análisis existencial se basa en la premisa de que el significado se puede encontrar en cualquier circunstancia, incluso en las situaciones más difíciles. Este enfoque psicológico se caracteriza por la búsqueda constante de un propósito o significado en la vida. Frankl creía que las experiencias y el sentido que se les dé a las vivencias, pueden ser una fuerza motivadora fundamental y que al encontrar un propósito en sus acciones se encuentra un sentido incluso en situaciones vejatorias.

Frankl (1946) consideró que la manera en que cada persona interpreta y da sentido a esas experiencias tiene un impacto significativo en su bienestar y sentido de satisfacción en la

vida. Según el autor, la vida humana se caracteriza por la búsqueda constante de un propósito o significado a las experiencias que acontecen en la vida (Frankl, 1946). Él creía que esta búsqueda es una fuerza motivadora fundamental y que, al encontrar un propósito en la vida, el individuo puede darle sentido a todo tipo de experiencias: sufrimiento, abandono, felicidad etc. En este aspecto, es clave matizar que este sentido en las experiencias que encuentra el ser humano, no es estático en su vida, más bien es dinámico, como dinámico es el ser humano:

Los supervivientes de los campos aún recordamos a los hombres que iban a los barracones a consolar a los demás, ofreciéndoles su único mendrugo de pan. Quizá no fueron muchos, pero esos pocos son una muestra irrefutable de que al hombre se le puede arrebatar todo, salvo una cosa: la libertad humana —la libre elección de la acción personal ante las circunstancias— para elegir el propio camino. Y allí siempre había ocasiones para elegir. Cada día, cada hora. (Frankl, 1946, p. 63)

Esta libertad de la que habla Frankl es la clave para entender cómo, ante cada experiencia, una persona o un grupo de personas, como los participantes del grupo La Calle, pueden encontrar en un momento de su vida u otro momento, falta o presencia de sentido para encarar una determinada experiencia inevitable aun en los contextos más hostiles, como aquellas acontecidas durante el conflicto armado. Ello permite entender las maneras como una persona que pueda ser una víctima resignifique ese estatus que social o psicológicamente tiene para resignificarlo, reconstruirlo o abandonarlo con un nuevo sentido en el que ahora se nombre como artista, madre, líder social, etc.

Con base en lo expuesto, el concepto de experiencia facilita el análisis sobre el grupo La Calle, como puente a través del cual el concepto de experiencias otorga significado a lo vivido durante el conflicto armado. Se busca comprender cómo, en este contexto particular, el grupo atribuye diversos sentidos tanto a sus experiencias con el teatro callejero, como a aquellas relacionadas con el conflicto. Es crucial reconocer que el conflicto armado colombiano y el teatro callejero se entremezclan de manera intrínseca en esta investigación al aproximarse a las experiencias relatadas, y además poseen la particularidad de contar con su propia cohesión de significados conferidos por los participantes. Adicionalmente, se destaca que las experiencias del teatro callejero en el contexto del conflicto armado tienen un componente especial al ser concebidas también como experiencias colectivas.

### 2.2.3 Relación entre experiencia individual y colectiva

Se ha expuesto y delimitado aquello referido al concepto experiencia, además de los sentidos de la misma, sin embargo, ¿qué hay de aquellas experiencias que vivimos en comunidad, en grupo o con los otros? Es importante profundizar en la dimensión colectiva de la experiencia, en tanto la experiencia del grupo La Calle aconteció en grupo. Según Larrosa esa experiencia que acontece en mí, en un proceso dinámico y reflexivo, también le acontece a los demás tanto en grupo como en sociedad.

En este aspecto Jorge Larrosa (2009) menciona:

Si todos nosotros leemos un poema, el poema es, sin duda, el mismo, pero la lectura es en cada caso diferente, singular, para cada cual la suya. Por eso podríamos decir que todos leemos y no leemos el mismo poema. Es el mismo desde el punto de vista del texto, pero es distinto desde el punto de vista de la lectura. (p. 29)

La cita utiliza la lectura de un poema como ejemplo para ilustrar la naturaleza subjetiva y singular de una experiencia. Larrosa y Skliar nos incitan a reflexionar sobre cómo, a pesar de compartir con otros la experiencia de un mismo objeto, como la lectura de un poema o la participación en un acontecimiento, cada individuo puede interpretarlo y experimentarlo de manera única. En esta diversidad de interpretaciones, se revela también una singularidad intrínseca en las distintas formas en que se aborda la experiencia.

Con esta apreciación de Larrosa se puede deducir que, a pesar de vivir una misma experiencia colectiva, cada individuo la experimenta de manera diferente, influido por su bagaje personal, su historia, sus emociones y su forma de percibir el mundo, en definitiva, cada persona atribuye un significado único y singular a esas experiencias compartidas. Con esta postura de la experiencia es indispensable matizar, profundizar y ampliar el impacto de la construcción de las experiencias construidas a partir del entorno social; sobre esto el sociólogo francés François Dubet realizó un análisis profundo con respecto a la experiencia social sobre la cual menciono:

Las combinaciones de lógicas de la acción que organizan la experiencia no tienen centro no descansan sobre ninguna lógica única o fundamental. En la medida en que su unidad

no viene dada, la experiencia social genera necesariamente una actividad en los individuos, una capacidad crítica y una distancia en relación a sí mismos. Pero la distancia en relación a sí mismos, la que hace al actor un sujeto, es también social, está socialmente construida en la heterogeneidad de lógicas y relaciones ideales de acción. (Dubet, 1994, p. 85)

Esto que Dubet denomina como “las lógicas de la acción que organizan la experiencia y que no descansan en una única lógica” deja ver su postura alejada de un argumento estructuralista de la experiencia, sino más bien dinámica, heterogénea y nacida de los principios culturales y sociales que organizan las conductas ya que, los roles, las clases, las posiciones sociales y la cultura no son el único medio para definir la experiencia social, corresponde a los actores construir su propia experiencia. Es importante mencionar que Dubet entiende que los individuos, grupos, naciones son eso que describe como actor, y que la distancia subjetiva, que menciona, hace que un actor pueda ser sujeto, y diríamos aquí, como previamente lo describió Larrosa: sujeto de la experiencia.

Se podría decir que las experiencias colectivas, o como Dubet llama experticias sociales, hacen referencia a aquellas vivencias o situaciones que son compartidas por un actor, como un evento social, una manifestación cultural o un acontecimiento histórico, que tienen por parte de esos actores un sentido crítico producto de un distanciamiento de la comunidad. Estas experiencias colectivas pueden y han generado a lo largo de la historia un sentido de comunidad, identidad y pertenencia entre los integrantes, donde la experiencia toma distintos sentidos, en ocasiones consensuados, rebatidos, omitidos etc.

Las experiencias colectivas también tienen el potencial de generar un sentido de pertenencia y solidaridad desde este enfoque teórico, al reconocer que, a pesar del aspecto individual, compartimos un contexto común y nos vemos afectados por los mismos acontecimientos trascendentales y/o coyunturales en la historia tanto en grupos, comunidades, países, razas, o la humanidad en sí misma. Al mismo tiempo, estas experiencias colectivas pueden ser espacios de encuentro y transformación, donde las personas en ese proceso de distanciamiento pueden dialogar, reflexionar y construir significados.

En el marco de las experiencias colectivas, esta afirmación adquiere relevancia, ya que muchas de las vivencias son producto de contextos compartidos en esa heterogeneidad social que propone Dubet. Aunque seamos protagonistas de ciertos eventos o hayamos sido testigos individuales de determinadas situaciones por cuenta propia, los demás desempeñan un papel fundamental en la reconstrucción y la evocación de esos recuerdos, en la construcción del sentido de los mismos. Son ellos quienes, a través de su participación o de sus relatos, nos recuerdan, tensionan, juzgan, reafirman y nos ayudan a dar sentido a nuestras experiencias.

Es así como la relación entre experiencia individual y experiencia colectiva se resuelve en tanto, según Dubet (1994): “es más conveniente subrayar que en la experiencia social hay algo inacabado y opaco, pues no hay una adecuación absoluta entre la subjetividad del actor y la objetividad del sistema” (p. 16) esta experiencia que el individuo construye o en términos de Dubet “adecua”, se realiza a partir de su interacción con su medio social, la experiencia surge de la interacción y el compartir de eventos y situaciones comunes entre los miembros de un grupo tanto de manera colectiva como de manera individual.

De esta manera, se puede comprender cómo el grupo La Calle, a partir de su relación con el otro y mediante un proceso de distanciamiento crítico de sus experiencias representadas en el teatro, otorga significado a las experiencias vividas durante el conflicto. Como se mencionó anteriormente, si bien existe un compendio de experiencias significadas por cada uno de ellos de manera individual, también existe una construcción colectiva entre los miembros del grupo que resignifican, complementan, amplían, con respecto a lo vivido durante 1999 a 2003.

Además del grupo, se podría decir también que esta construcción colectiva de las experiencias vincula también el relato de las experiencias de los Montes de María, como las de Colombia en su conjunto. En este análisis, se revela una perspectiva que explora cómo el impacto de las experiencias compartidas por este grupo teatral puede otorgar nuevos significados o nombrar acontecimientos que han tenido repercusiones para cada integrante, el grupo la región y el país, encontrando así la relación de las experiencias colectivas, construidas sobre el teatro callejero y el conflicto armado colombiano.

## **2.3 Conflicto armado colombiano en los Montes de María**

El conflicto armado colombiano se conceptualiza desde una perspectiva que toma aportes de historiadores colombianos e investigaciones sociohistóricas que han profundizado en las características de este conflicto por encontrarnos ante un fenómeno social que ha tenido repercusiones en la historia de Colombia con un impacto, político y social. Por ello, en el análisis que se da a continuación, este fenómeno es analizado con las contribuciones de historiadores colombianos, el informe ¡Basta Ya! y, además, se incorpora la experiencia directa de un historiador Zambranero, Wilson Cabeza.

En este sentido, es importante señalar desde este momento que abordar el conflicto armado colombiano implica adentrarse en un fenómeno notablemente complejo. Este se caracteriza por la presencia de diversos actores armados con motivaciones políticas, delictivas, económicas, entre otras. Ejemplos de tales actores incluyen las FARC, paramilitares, fuerzas estatales, entre otros, cada uno con causas o propósitos distintos. Dichas causas abarcan desde la disputa por el control territorial y el dominio de áreas estratégicas, como los Montes de María, hasta la instauración de modelos políticos y la búsqueda de venganza y represalia por los muertos de uno u otro bando. En este sentido, no existe una causa homogénea o única del conflicto armado en Colombia.

Con esta consideración, dada la prolongación histórica del conflicto, aquí se enfoca tanto en las características generales de la guerra como en los años de 1999 y 2003. Este rango temporal ha sido seleccionado debido a su correspondencia con el periodo histórico destacado por el grupo La Calle, caracterizado por ser una etapa especialmente hostil en los Montes de María y el municipio de Zambrano, periodo donde el grupo también desarrollo su práctica teatral. Además, se describirán la forma de ejercer poder en las regiones, así como los Montes de María y, por último, quienes son los diversos actores armados involucrados en este conflicto.

### **2.3.1 Características de un impacto incalculable**

Se puede definir de forma puntual que el conflicto armado colombiano se distingue porque se ha desarrollado internamente en el país, es decir, en lugar de ser un enfrentamiento

dirigido contra o por parte de una nación extranjera, el conflicto armado colombiano ha sido causado por una serie de disputas internas arraigadas en la sociedad colombiana misma. Sin embargo, uno de los puntos característicos del conflicto armado colombiano, tanto entre 1999 como hoy en día, es la instrumentalización de la violencia por parte de los actores armados, como medio para alcanzar objetivos en la guerra, violencia ejercida hacia la población civil como estrategia política y militar, hecho resaltado por las víctimas del conflicto; Sobre esto el Grupo de Memoria Histórica menciona:

Es preciso reconocer que la violencia que ha padecido Colombia durante muchas décadas no es simplemente una suma de hechos, víctimas o actores armados. La violencia es producto de acciones intencionales que se inscriben mayoritariamente en estrategias políticas y militares, y se asientan sobre complejas alianzas y dinámicas sociales. Desde esta forma de comprender el conflicto se pueden identificar diferentes responsabilidades políticas y sociales frente a lo que ha pasado. (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 30)

Entender que la violencia se usó y se usa intencionalmente como estrategia política y militar es entender también que las víctimas del conflicto armado han quedado en medio de esta guerra. Las masacres, los secuestros forzados, las desapariciones, la plantación de minas antipersonales, las violaciones a mujeres, los asesinatos selectivos, perpetradas por parte de los actores armados, usa a la población civil como medio para amedrentar al enemigo, para ejercer coerción sobre el contrario y hacer valer sus intenciones; cada una de las formas de violencia hacia la población anteriormente nombradas cuenta con su propia intencionalidad y propósito.

Sobre las intenciones de la violencia, el Centro Nacional de Memoria Histórica en el informe *¡Basta ya! Colombia: Memorias de Guerra y Dignidad* menciona por ejemplo al desplazamiento forzado de comunidades como medio para alterar la geografía del conflicto, el amedrentamiento de civiles para colaborar con grupos armados o militares para proporcionar información, el ataque directo a poblaciones civiles para generar miedo, los asesinatos selectivos para generar terror entre grupos políticos o minorías étnicas entre otras. Refuerza esta argumentación el historiador zambranero Wilson Cabeza que menciona sobre el periodo entre 1999 y 2003:

La población civil está encerrada en medio del fuego cruzado de varios grupos que buscan ejercer control y soberanía sobre las comunidades del territorio. El apoyo que las personas o las comunidades brindan a la guerrilla los paramilitares no depende tanto de la convicción sino el puro instinto de supervivencia ante la ausencia del estado. (Cabeza, 2008, pág. 169)

En este contexto, las víctimas son consideradas no solo como vulnerables del fuego cruzado, sino como elementos estratégicos del accionar militar. Por lo tanto, se puede encontrar aquí una guerra asimétrica entre los actores armados y la población civil, si se considera que las armas las poseen los primeros, los cuales como describe el historiador no apoyaban una causa de uno u otro bando por convicción sino por supervivencia.

Por otra parte, entre las características del conflicto armado distintos informes gubernamentales, no gubernamentales, informes de víctimas, además de indagaciones hechas por investigadores sociales, se puede encontrar distintas líneas teóricas que argumentan la debilidad y ausencia del estado y sus instituciones en amplias regiones del territorio nacional además de la distribución desigual sobre la posesión de la tierra, entre otros, hecho que se ha manifiesto particularmente en los Montes de María, al ser un territorio rural.

Sobre estas causas el autor Marco Palacios Roza en su libro *“Violencia pública en Colombia, 1958-2010”* relata algunos puntos álgidos donde las anteriores causas del conflicto se hacen más evidentes en sus análisis, como la concentración de tierras en manos de unas pocas élites ha generado tensiones en las áreas rurales hecho que a generando lucha por la tierra y los recursos, este factor es clave para entender en el origen y el mantenimiento del conflicto (Palacios, 2012). Con este escenario se entiende mejor la presencia histórica de grupos armados ilegales en determinadas regiones rurales del país, como los Montes de María, donde estos actores armados han llenado el vacío de poder. Sobre este vacío el autor menciona: “no inventan un orden social nuevo, reproducen el existente, pero en un vacío político y de autoridad y en condiciones de laxitud” (Palacios, 2012, p. 26).

Este vacío en el poder se manifiesta con la falta de representación de diversos sectores de la sociedad, conllevado a la formación la creación de grupos paramilitares o guerrilleros que defienden una u otra causa. Este punto es clave porque los Montes de María, como se vio en el primer capítulo, es una región marcada por la disputa territorial al contar con abundantes recursos naturales y carecer de la presencia de estado.

Por otra parte, el periodo comprendido entre los años 1999 a 2003 presenta los efectos de las causas anteriormente presentadas:

Esta violencia estuvo marcada por la irrupción de las guerrillas y su confrontación con el Estado. Posteriormente, entre 1982 y 1995, continuó una tendencia creciente marcada por la expansión de las guerrillas, la irrupción de los grupos paramilitares, la propagación del narcotráfico, las reformas democráticas y la crisis del Estado. Seguidamente se dio una tendencia explosiva entre 1996 y 2003, en la que el conflicto armado alcanzó su nivel más crítico como consecuencia del fortalecimiento militar de las guerrillas, la expansión nacional de los grupos paramilitares, la crisis del Estado, la crisis económica, la reconfiguración del narcotráfico y su reacomodamiento dentro de las coordenadas del conflicto armado. Esta tendencia fue sucedida por una etapa decreciente que va desde el año 2003 hasta hoy, y ha estado marcada por la recuperación de la iniciativa militar del Estado, el repliegue de la guerrilla y la desmovilización parcial de los grupos paramilitares. (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 33)

Se ve aquí un punto coyuntural en con respecto a 1999 a 2003 donde el conflicto, en los Montes de María, tuvo su periodo de mayor auge. Se destaca una progresión temporal que refleja las dinámicas complejas entre las guerrillas, el Estado, los grupos paramilitares, el narcotráfico y otras fuerzas socioeconómicas y política. Desde su inicio con la irrupción de las guerrillas y la confrontación con el Estado, la violencia experimenta un aumento entre 1982 y 1995.

Este es el momento donde particularmente en la región de los Montes de maría se encontraba en mayor auge la disputa por el territorio debido a que la zona permite un acceso tanto a la región del caribe como a la del pacifico, hecho que genera un interés particular por controlar el territorio, para contar con una zona de agricultura y ganadería para privados y latifundistas y por ser un corredor para el negocio del narcotráfico que alimentaba tanto a guerrillas como paramilitares (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y ASDI, 2010). En este contexto el grupo La Calle realizó su práctica artística. Estas prácticas emergieron como una forma de disfrutar del teatro callejero entre los miembros del grupo, lo cual no debe subestimarse, además de buscar expresar sus tradiciones históricas y como un medio para expresarse frente al conflicto que han experimentado.

Durante este periodo, se observa una escalada marcada por la expansión de las guerrillas, la aparición de grupos paramilitares, el narcotráfico, las reformas democráticas y la crisis del Estado. Se destaca en esta cita la perspectiva temporal que proporciona un marco conceptual para comprender la complejidad y la evolución dinámica del conflicto armado en Colombia, destacando cambios significativos en las relaciones de poder y las condiciones que han influido en la intensidad y dirección de la violencia.

Junto con las características inherentes, las causas y el impacto del conflicto armado colombiano a nivel histórico, surge la necesidad de entender una de las estrategias utilizadas por los actores armados en el ámbito municipal y regional, que por su parte ha caracterizado al conflicto armado, ya que se trata de una característica recurrente en el conflicto tanto a nivel nacional como en el contexto específico del municipio de Zambrano, el terror como forma de poder.

### **2.3.2 Actores armados y el uso del terror**

A lo largo del apartado anterior, el término "actores armados" ha sido recurrente, lo que motiva a una definición más precisa. En el contexto colombiano y en relación al conflicto armado, tanto el conflicto en sí como el análisis de los actores armados requieren un análisis de estos actores, sus orígenes y motivaciones. De acuerdo con Marco Palacios (2012), los protagonistas del conflicto armado son grupos o individuos que recurren a la violencia y las armas como medios para alcanzar sus objetivos.

Una de las características que tienen estos actores y que el autor destaca es su pluralidad en cuanto a las formas en que han participado, alimentado y transformado el conflicto armado en el país. Los principales actores que destaca han sido las FARC, el ELN, el EPL y el M-19, cuyos fines en sus inicios eran principalmente políticos debido a la división del movimiento comunista internacional basado en el marxismo (Palacios, 2012), los grupos paramilitares, como las AUC, que surgieron como respuesta violenta y paralela al estado para detener el avance de las guerrillas, con apoyo de sectores económicos y políticos (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y ASDI, 2010). Por último las fuerzas estatales como el Ejército Nacional de Colombia y la Policía Nacional que han tenido impacto porque en determinados momentos de la historia han sido ausentes en diversos territorios, en otros

momentos por su apoyo activo a grupos paramilitares al margen del estado y por ejercer violencia hacia la población que decía defender (Grupo de Memoria Histórica, 2013)

Estos actores armados han tenido a lo largo de la historia colombiana distintas intencionalidades y focos de acción, por ejemplo, se puede encontrar antes del año 1948, año de El Bogotazo, la presencia de actores armados vinculados a partidos políticos, bandoleros, o movimientos insurreccionales regionalistas cuyas intenciones estaban atravesadas por las luchas políticas de su época como el movimiento independentista regional. En contraposición con el periodo que corresponde analizar a esta investigación entre los años 1999 y 2003, el impacto de los actores armados en los Montes de María estuvo marcado por el paramilitarismo, las guerrillas y fuerzas estatales.

Cada uno de estos actores armados, si bien han sido protagonistas de la guerra, también han contado con una serie de prácticas violentas características; prácticas que en este apartado se buscarán especificar al ser intencionadas con fines específicos, entre ellas el informe ¡Basta Ya! destaca de cada grupo:

Algunas prácticas fueron usadas más recurrentemente por unos que por otros y se volvieron distintivas de su accionar. La violencia contra la integridad física es el rasgo distintivo de la violencia paramilitar, mientras que la violencia contra la libertad y los bienes define la violencia guerrillera. En otras palabras, los paramilitares asesinan más que las guerrillas, mientras que los guerrilleros secuestran más y causan mucha más destrucción que los paramilitares. (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 36)

Cada actor armado, guerrillas, paramilitares y estatales, ejecuta una serie de acciones violentas distintivas que reflejan sus intenciones políticas o delictivas. Es común agrupar a estos actores bajo una misma línea y considerar que su impacto en la población civil es igual de violento. Sin embargo, es importante reconocer que cada uno de ellos adopta tácticas específicas, por ejemplo, el secuestro tiende a ser más recurrente en los grupos guerrilleros, quienes lo utilizan como medio de financiamiento o como estrategia para presionar al ejército, con secuestro de militares. En contraste, los grupos paramilitares, como se analizó en el primer capítulo, históricamente tienen como objetivo el asesinato de la población civil para apropiarse de las tierras campesinas y posteriormente venderlas a sectores empresariales

de élite. Las anteriores son solo algunas de las tácticas de guerra que tienen los actores armados entre un sinnúmero de prácticas.

Estas prácticas de guerra, tortura, secuestro, masacres, violencia sexual tienen en común un elemento: generar terror en la población y el enemigo. El terror es uno de los efectos encontrados en estas prácticas violentas de los actores armados, vista con mayor impacto en la región de los Montes de María entre los años 1999 a 2003. Como se planteó en la problemática presentada en el primer capítulo, existen poderosos intereses económicos que dinamitaron el accionar para-estatal en esta región. Este accionar tubo distintas formas de ejercer acción. En su texto *Matar, Rematar y Contramatar*, la autora María Uribe, además de describir las acciones aberrantes de los actores armados también detalla la razón por la cual infligían estas acciones y explica el porqué de la práctica de la masacre, la define como: “acontecimientos por medio de los cuales en ciertos entornos rurales se utiliza una forma extrema de poder” (Uribe, 1978, p. 62).

Este “sembrar el terror” ha sido una de las prácticas a lo largo de las historias de los conflictos humanos más prevalentes para ganar las guerras, aterrorizar al contrario solo por ser, militar, guerrillero, conservador, militar comunista o paramilitar. En muchos casos, tanto en el territorio de Zambrano y la región de los Montes de María, las masacres selectivas se han utilizado como una herramienta para establecer un dominio territorial en la región, históricamente han servido como una forma de dominio, estatal, paraestatal, guerrillero y partidista. Masacres como la expresada anteriormente, la de Capaca, fueron muestras de como en el municipio de Zambrano esta forma de aterrorizar se hizo manifiesta.

Según María Uribe (1978) estas formas de violencia por medio del terror han llevado a que los conflictos se resuelvan de manera violenta, a través de enfrentamientos “hombre a hombre”, motivados por vengar a los muertos propios, por ello también los asesinatos, desapariciones y desplazamientos forzados se ha convertido en un factor que alimenta estas masacres por parte de los actores armados. Existe una valoración de los propios muertos, mientras que los fallecidos del bando opuesto bien sea, guerrilla, ejército o paramilitares son subestimados o deshumanizados. Esta competencia por vengar a los muertos ha generado un ciclo interminable de violencia que se remonta a varias décadas de conflicto.

Es importante destacar que en estas masacres o acciones violentas se inyecta una culpa colectiva sobre aquellos que se identifican como guerrilla, ejercito o paramilitar, con el agravante de que esta culpa cuenta con el agregado del terror por identificarse de uno u otra facción. Ser considerado parte de un determinado grupo armado he incluso político se convierte en el único "pecado" y delito, que lleva a las víctimas a ser señaladas y perseguidas. Esta forma exacerbada de ejercer poder es la que explica el nivel de las aberraciones acontecidas en los Montes de María.

Por último, es importante destacar que otro de los efectos de esta forma extrema de ejercer el poder que es el terror, por parte de los actores armados, es la impunidad. Sobre este aspecto el ¡Basta Ya! expone:

La dificultad para diferenciar a los actores armados se complementa con la imposición del silencio a las víctimas y a los testigos, con el propósito de impedir la denuncia y obstaculizar la investigación judicial. Todo esto ha redundado en el protagonismo de los mismos actores armados, quienes niegan su responsabilidad en los crímenes perpetrados y desvían la atención de la opinión pública. (Grupo de Memoria Histórica 2013, p. 33)

Esta impunidad causada por el terror dificulta esclarecer el impacto de la guerra, la denuncia pública de los victimarios tanto armados como no armados, el trabajo de los líderes sociales, y la restitución del tejido social. Sin embargo, este silencio es comprensible cuando se dimensiona el inmenso dolor que para cualquier ser humano represente ser testigo o víctima de una masacre, mutilación, asesinato de un ser querido, entre otras formas de violencia extrema, esta característica del accionar por parte de los actores armados permite entender el enorme impacto y daño en el tejido social que ha generado el conflicto armado colombiano en las poblaciones más afectadas. Sin embargo, es importante también reconocer una dimensión del conflicto armado que las poblaciones y comunidades víctimas han hecho emerger de este conflicto.

### **2.3.3 La alteridad, un camino a la resiliencia**

Además de las características, el impacto, las causas, los actores armados y las formas de ejercer poder, existe un elemento aún no mencionado que es destacado en el conflicto armado colombiano: la capacidad de las comunidades y las víctimas para sobreponerse a la

guerra. Esta capacidad se refiere específicamente a la resiliencia humana, que emerge en los contextos más atroces del conflicto armado.

En el apartado ‘La experiencia y su sentido’ se analizó cómo, frente a una experiencia dolorosa, una persona puede encontrar una u otra disposición para enfrentarla según el sentido que le dé a la experiencia. Sin embargo, para ampliar más este concepto de resiliencia conviene ampliar esta definición para entender por qué la alteridad termina siendo un camino para la resiliencia en las comunidades víctimas del conflicto armado colombiano. Sobre el concepto de resiliencia se puede decir:

Las primeras nociones de resiliencia la han considerado una característica innata que reside dentro de los individuos. Sin embargo, desde el contexto latinoamericano, en las últimas décadas se ha procurado extender su abordaje al ámbito comunitario. El sello particular de la resiliencia comunitaria, radica en la transformación de la adversidad en crecimiento personal, relacional y colectivo a través del fortalecimiento del compromiso social existente y el desarrollo de nuevas relaciones, con acciones colectivas. (Menanteux, 2015)

La resiliencia, desde este punto de vista se entiende como un rasgo distintivo en el contexto del conflicto armado, y se manifiesta como característica en las comunidades y poblaciones víctimas de la guerra. Esta capacidad se manifiesta como una intensa solidaridad y vinculación entre los participantes, la comunidad y las familias. En definitiva, es la conexión con el otro lo que fortalece la resiliencia. Este accionar colectivo, esta búsqueda de un compromiso que trasciende al individuo, es lo que termina acercando a las personas. Esta unión permite la reconstrucción de las comunidades que antes estaban divididas, demostrando la capacidad de superar adversidades del conflicto.

Además, en este análisis se empieza a integrar la perspectiva del “otro”. En ciertos casos, un sentido de comunidad ha permitido a las personas y a las comunidades enfrentar situaciones hostiles o vejatorias. La alteridad, que definiremos adelante, da la capacidad de entender y aceptar al otro, es precisamente una de las formas en las que se ha podido consolidar un sentido de resiliencia. En otras palabras, la alteridad es uno de los caminos que llevan a la resiliencia, una característica distintiva de las comunidades que han vivido en contextos de guerra.

La resiliencia en el contexto del conflicto armado es un testimonio de la capacidad humana para adaptarse, resistir y superar las adversidades. Ahora es importante entender a qué nos referimos como esa alteridad que desemboca en la resiliencia. Sobre este concepto el autor Enrique Dussel (1995) ha mencionado:

este se aplica al descubrimiento que el yo hace del otro, lo que hace surgir, no solamente una amplia gama de imágenes del otro, sino también visiones múltiples del yo (...) la alteridad es el saber pensar el mundo desde la exterioridad alterativa del otro. (p. 145)

La alteridad emerge en tanto nos reconocemos en el otro ser humano, desde nuestra humanidad hacia su humanidad. Esa alteridad que emerge en el reconocimiento del otro interpela, enriquece, confronta, reafirma, expande desde esas múltiples visiones que trae el otro consigo. En los seres humanos habita una infinita capacidad, tanto de hacer daño como de generar una proximidad con el otro desde la alteridad como un profundo y hondo sentimiento que Dussel (1995) describe como una voz interior, no racional, intelectual o metafísica. Nos aproximamos aquí a aspectos que emergen en el ser humano y que escapan a su dimensión, biológica, animal e incluso emocional, se refiere a una dimensión espiritual en la que la alteridad se hace presente.

En los momentos más desafiantes, la grandeza del ser humano se revela, demostrando la capacidad de reconocerse en el otro por la alteridad que le es esencial, incluso cuando este otro es responsable de acciones aberrantes, como las acontecidas en medio del conflicto armado. De las comunidades y las víctimas surgen diversas respuestas, todas ellas distintas y nunca homogéneas. Algunas son de retaliación, venganza, desesperanza y angustia. Sin embargo, en esta amplia diversidad de respuestas también surge el reconocimiento del otro, la capacidad de conectarse con semejantes, ya sea la comunidad o el otro artista, y también con aquellos que son diferentes, que son victimarios. Esta capacidad es una de las mayores manifestaciones de la grandeza humana en comunidades afectadas por la guerra y las víctimas.

En estas comunidades se encuentra una resiliencia única en el trato hacia los demás, una alteridad que se refleja en el reconocimiento mutuo, como se destaca en informes como el ¡Basta Ya! (Grupo de Memoria Histórica, 2013) donde en ejercicios artísticos, deportivos,

artesanales se fomenta la búsqueda de esa mirada y encuentro con el otro, es decir se toma como excusa la práctica para crear comunidad, lo que se revela como fundamental es el encuentro con el otro. Esta alteridad impulsa a seguir escribiendo y redefiniendo la propia historia, a pesar de ser testigos o víctimas de eventos atroces. De este modo, el estatus de víctima, tanto social como psicológicamente, se redefine de manera autónoma y reflexiva como artistas, líderes sociales, bailarines, músicos, o cualquier otro rol que tenga significado.

En el marco del conflicto armado colombiano, que se ha extendido a lo largo de la historia y se ha definido por el uso del terror para someter tanto al enemigo como a las víctimas, así como por la presencia de diversos actores armados, destaca la notable capacidad de las comunidades para reencontrarse en la búsqueda de reconstruir el tejido social fracturado, herido o mutilado a través del encuentro humano con el "otro".

Hasta ahora, hemos logrado realizar una conceptualización de los tres bloques conceptuales fundamentales de la tesis, teatro callejero, conflicto armado y experiencias, que nos permiten definir las prácticas artísticas del grupo La Calle. Esta práctica se desenvuelve en un contexto que facilita el acceso del público al teatro; pero, además, también establece vínculos significativos e integra la comunidad y el público. Además, presenta un componente temático en sus obras que busca provocar una conciencia crítica, reflexiva y política.

Esta manifestación artística, a su vez, ha generado experiencias impactantes en los participantes del grupo, las cuales serán detalladas en el apartado de hallazgos. Estas experiencias han tenido un segundo impacto importante tanto en la significación que los participantes tienen de sí mismos y de su experiencia en el grupo La Calle, como en su relación con la comunidad. Dichas vivencias han dotado a los individuos de un sentido más profundo en relación consigo mismos y con su entorno comunitario.

Por otra parte, la práctica artística del grupo La Calle, que ha generado estas experiencias en los participantes, se ha desarrollado en medio de un contexto marcado por el conflicto armado. Este contexto ha influido significativamente en cada participante, llevándolos a atribuirle un sentido particular a las experiencias vividas durante el conflicto. Estos acontecimientos, que han sido significados de diversas formas por los participantes, también forman parte de los hallazgos.

Este contexto de conflicto vivido por los integrantes del grupo La Calle ha sido atravesado por toda una historia, así como por sentidos y razones de ser que revelan cómo el conflicto se ha constituido en el país y cuáles han sido sus formas de operar, a nivel nacional y regional en los Montes de María. Este análisis nos proporciona un norte conceptual sólido, permitiéndonos examinar y comprender las experiencias del grupo La Calle de manera más profunda y contextualizada. Con estos tres conceptos desarrollados procederemos a abordar la ruta metodológica que permitió guiar los procesos investigativos de la investigación.

## CAPITULO 3: DISEÑO METODOLOGICO

### 3.1 Enfoque de investigación

La presente investigación ha encontrado la necesidad de establecer un tipo de enfoque que diera cuenta de las experiencias del grupo de teatro callejero La Calle y reconociera aquellos relatos, eventos, anécdotas y sentidos dados en la experiencia del grupo. Desde esa necesidad, el proceso de investigación llevó a plantear un enfoque metodológico de tipo cualitativo, desde la investigación social como modalidad de tesis en la Maestría en Arte, Educación y Cultura, dado que permite caracterizar, comprender y reconocer las experiencias de los grupos humanos para interpretarlos. Sobre este aspecto abierto de la investigación cualitativa, es importante considerar la siguiente apreciación:

[...] no puedo hablarles de proceso de investigación sino más bien del desarrollo de una serie de actuaciones más o menos consecutivas que permiten al investigador acercarse a la comprensión de lo estudiado. Los procesos al igual que los diseños de investigación cualitativos a menudo emergen de la reflexión del investigador tras su primera aproximación a la realidad objeto de estudio. (Rodríguez, Flores, y García, 1996, p. 62)

En la investigación cualitativa se permite al investigador tomar rumbos en su búsqueda que priorizan determinados aspectos en detrimento de otros que desde su óptica considera menos relevantes con respecto a su objetivo de estudio. Estas acciones “más o menos consecutivas” obedecen, sobre todo, a las dinámicas de la investigación cualitativa donde no se encuentra un enfoque lineal, estricto y rígido; hecho importante entendiendo que las dinámicas humanas son siempre cambiantes y que no existe un recetario de instrucciones o normas para poder estandarizar y encasillar a los grupos humanos.

Otra idea importante en esta cita radica en que las aproximaciones, previas o primeras tomas de contacto, suelen ser decisivas en tanto marcan gran parte de las búsquedas investigativas; en estas se fijan en el investigador las primeras intenciones, hipótesis, sentires, conjeturas y sensaciones sobre lo que decide investigar. En los enfoques cualitativos las investigaciones entienden que aquella realidad social que se propone conocer se encuentra

atravesada por relaciones de poder que configuran distintas verdades, pero que permite entender también que esa realidad nunca es homogénea, por el contrario, es sujeta a verdades heterogéneas, sus fenómenos o acontecimientos, son “necesariamente polisémicos” y localizados según contextos socio-históricos y geopolíticos. (Cruz, Reyes, y Cornejo, 2012 citando a Aguado y Rogel)

Ahora bien, valdría la pena añadir también que desde el enfoque cualitativo reconoce el ámbito subjetivo del investigador como parte de su proceso:

“Como se sabe, en el campo de la investigación social cualitativa (ISCUAL) se ha descartado enérgicamente la posibilidad de un conocimiento independiente de los investigadores, asumiendo que todo conocimiento es “portador de características del sujeto que conoce, y, por tanto, irrevocable e intrínsecamente subjetivo” (Cruz et al., 2012, citando a Breuer)

En esta medida, se reconoce la propia subjetividad del investigador y la toma como parte de la naturaleza misma del proceso de conocer, no desligándola o negándola, hecho que aconteció en la presente tesis, en donde luego de recoger aquellas construcciones, sentidos y experiencias que tiene el grupo La Calle, fue filtrada por la propia mirada del investigador para analizarla.

Se entiende también que en esta perspectiva, como lo dirían Rodríguez Gómez, Flores, y García Jiménez (1996) existe una objetividad o rigurosidad en la investigación mas no una neutralidad, que abandone de la propia postura al investigador. Esta mirada puede estar cargada de sus propias lecturas, sentires, nacidas de criterios o influencias, políticas o éticas, que no son negadas en el campo de la investigación social, por el contrario, se hacen visibles y da sentido a las investigaciones como el horizonte de la investigación cualitativa.

### **3.2 Estudio de caso como método**

El estudio de caso ha sido empleado en diversas disciplinas y campos de estudio que trasciende los límites de las ciencias sociales. Aunque tiene sus raíces en las ciencias humanas, su aplicación no se ha limitado estrictamente a ellas. Esto genera que su adopción dentro de la investigación cualitativa conlleve la búsqueda por reflexionar, analizar o

comprender personas, grupos de personas (Simons, 2011). En esa medida, el estudio de caso, método elegido para la presente investigación, busca comprender aquellos relatos, eventos y fenómenos que se dan en el análisis de un grupo con el fin de comprenderlos. Particularmente, se hizo importante en el estudio con el grupo La Calle al contar con unos rasgos destacables para ser analizados. En este aspecto el objetivo principal de este tipo de método es el de revelar los significados que sustentan las acciones de los participantes del grupo y cómo constituye la realidad el grupo estudiado, para así profundizar en las experiencias que emergieron, como lo define Martínez (2011):

Los estudios de caso de este tipo tienen como objetivo documentar una experiencia o evento en profundidad o entender un fenómeno desde la perspectiva de quienes lo vivieron; no persigue ninguna clase de generalización. (...) También se define como una investigación sobre un individuo, grupo, organización, comunidad o sociedad; que es visto y analizado como una entidad. Otros la consideran un método para aprender de una instancia compleja, que se entiende como un todo, teniendo en cuenta su contexto. (p.32)

Este método permite capturar y analizar una experiencia específica que ha ocurrido en una comunidad, pueblo, persona o grupo. Esta experiencia es seleccionada para el estudio basándose en un criterio temporal, físico o ambos. Por ejemplo, podría ser un evento que ocurrió durante un período de tiempo específico, o un fenómeno que se manifiesta en un lugar particular. A diferencia de otros métodos de investigación, los estudios de caso no buscan generalizar los resultados a una población más amplia. En cambio, se centran en proporcionar una comprensión profunda de un caso específico, objetivo de la presente tesis.

Este método permite analizar detalladamente las dinámicas de un grupo, individuo o comunidad, que poseen unos rasgos distintivos y únicos, por alguna particularidad relacionada a su historia, constitución, participantes, o vivencias que lo convierten en foco de análisis para una investigación que se proponga investigar a profundidad esos rasgos que la hacen distintiva.

También, como aclara la cita predomina “la perspectiva de quienes lo vivieron”; si bien existe un proceso de análisis subjetivo por parte del investigador, este parte desde el sentido que le da el otro, grupo, persona, organización, comunidad etc, propuesto a conocer. Además,

el estudio de caso parte de considerar también el contexto en el que se encuentra inmerso el caso concreto a investigar, es decir, ese contexto forma parte también de aquello que se busca conocer para localizarlo socio históricamente.

Por lo tanto, el método de estudio de caso en la presente investigación permitió un entendimiento comprensivo y una descripción extensiva de las experiencias del grupo La Calle, sin desconocer la individualidad observada en cada uno de los sujetos investigados. Este enfoque permitió una visión más completa y detallada de la realidad del grupo, proporcionando una comprensión más profunda de sus experiencias y dinámicas.

### **3.3 Selección y caracterización del caso**

El grupo de teatro callejero La Calle, nace en 1992 en el municipio de Zambrano, Bolívar, en la región de los Montes de María. Este grupo se revela como un caso destacado y relevante de ser investigado debido a distintas cualidades. Entre ellas se destaca que el grupo desarrolló su práctica artística, no antes, no después, sino durante uno de los momentos de mayor violencia de la región, encontrando masacres, desapariciones, paros armados y acciones delincuenciales (Grupo de Memoria Histórica, 2013), a pesar de este contexto el grupo continuo su práctica artística de teatro callejero. Algunas de sus obras abordaban los acontecimientos del conflicto armado, reflejando temas y problemáticas que afectaban a la comunidad, y además el espacio de práctica se convirtió en el punto donde sus practicantes podían vincularse, tejer vínculos fraternos y encontrar un espacio alternativo al de la guerra vivida en ese momento.

Además, otra de las cualidades más destacadas radica en ser un grupo de teatro callejero de un municipio. La falta de investigaciones sobre prácticas artísticas en territorios, debido a que el estudio del teatro callejero usualmente se vincula a la ciudad, y a que no se ha conocido otro espacio específicamente de teatro callejero en lo rural lo convierten en un caso único y relevante para ser investigado. Si bien el grupo La Calle tuvo distintas generaciones, para el caso de la presente tesis se hace relevante conocer el margen de tiempo de 1999 a 2003, por la importancia de conocer las acciones de los actores armados, la forma en que las comunidades encararon este contexto, particularmente el grupo La Calle con esta práctica artística.

Por otra parte, es fundamental especificar que aquello que el caso de análisis será el grupo La Calle, que será analizado a partir de las experiencias de los sujetos participantes del grupo, experiencias que aparecen en los testimonios, guiones entrevistas externas, y recogidas para esta investigación. Sobre los participantes seleccionados es importante empezar por los líderes y fundadores del grupo. Se trata de la familia V., integrada por J.V., B. E. y N.V, quienes, además de fundar el grupo, también se desempeñan como gestores, profesores y productores, además de ser los creadores de las historias. Ellos continúan, hoy en día, siendo promotores artísticos.

Para profundizar sobre los participantes, es importante destacar algunos rasgos característicos de los distintos grupos que han sido parte del colectivo. Entre los participantes, se encuentran personas de diversas edades que, desde 1999 hasta la actualidad, han sido parte de La Calle. Algunos han tenido una presencia continua, mientras que otros han participado de manera ocasional. Sin embargo, a lo largo de todo el proceso, el fundador del grupo, el señor V, y su hija N, han acompañado y guiado las actividades, con el apoyo constante de estos participantes.

Los integrantes del grupo han variado con el tiempo, incluyendo estudiantes de colegio que fueron invitados a unirse por el señor Johnny durante sus clases, vecinos, familiares, campesinos de la región, comerciantes y pescadores de Zambrano. También han participado voluntarios de la Cruz Roja, donde el señor Johnny impartía clases. Especialmente significativo ha sido el grupo de ocho miembros sobre los cuales esta tesis se centra, debido a su participación activa entre 1999 y 2003, y por el vínculo especial que han mantenido con el señor Johnny.

Aunque por motivos de protección no se mencionan sus nombres, se destaca que estos participantes, que eran jóvenes de entre 15 y 20 años en ese período, ahora tienen entre 35 y 40 años. Algunos han continuado viviendo en Zambrano, mientras que otros se han trasladado a diferentes partes del país. Los que permanecen en Zambrano recuerdan con cariño y aprecio su tiempo con "La Calle", subrayando la importancia y fraternidad de esa experiencia.

Además, tanto los miembros del grupo como muchos habitantes de Zambrano han sido afectados directa o indirectamente por el conflicto armado en los Montes de María,

especialmente por los asesinatos selectivos que les arrebataron a algunos de sus familiares. Este contexto cargado de simbolismo ha influido en la práctica del teatro callejero, convirtiéndolo en una herramienta de expresión y resistencia para los participantes del grupo.

### **3.4 Fases de la investigación**

A continuación, se detallarán las distintas etapas que constituyeron el desarrollo de la investigación con el fin de ofrecer al lector un panorama completo de cómo se llevó a cabo el proceso. Este desglose incluirá desde los primeros acercamientos al grupo La Calle y tomas de contacto, la preparación de los instrumentos de investigación luego de acordada las visitas, el análisis de los datos recogidos y demás aspectos que permitieron el desarrollo metodológico de la tesis.

#### **3.4.1 Primera fase: aproximación**

En la primera fase de la investigación, se estableció el objetivo de explorar experiencias de teatro callejero en regiones, específicamente aquellas que abordaran el conflicto armado colombiano. Se optó por el teatro callejero debido a su capacidad para interactuar directamente con los transeúntes y porque el investigador considera esta práctica artística como valiosa para abordar el conflicto armado, una coyuntura histórica que sigue siendo relevante para comprender sus causas.

La búsqueda de prácticas artísticas en regiones que reunieran las dos categorías principales de interés, conflicto armado y teatro callejero, mostro como un único resultado la experiencia del grupo La Calle, ubicado en Zambrano, Bolívar, en otras palabras, no se encontró otra experiencia que reuniera estas dos categorías, quizá debido a que la práctica del teatro callejero usualmente se vincula a la ciudad. Con ello se hacía aún más relevante la experiencia del grupo La Calle.

Se inició entonces la recopilación de información sobre el grupo a partir de entrevistas realizadas por medios públicos y una página de Facebook llamada: “La calle, un espacio para reflexionar”, donde se puede encontrar información, videos e imágenes de las presentaciones y actividades del grupo. El investigador se puso en contacto con el grupo por medio de dicha página en Facebook, manifestando su interés en conocer su proceso. Esto permitió el intercambio de contactos y varias conversaciones con el fundador del grupo, J.V.

En las conversaciones, se conoció la perspectiva del señor V. sobre el teatro, donde se notó una clara postura por entender el teatro como un medio de generar una conciencia en la comunidad sobre las tradiciones culturales del municipio de Zambrano y sobre el conflicto armado, encontrando aún más destacado para la tesis esta experiencia del grupo La Calle. Con estas conversaciones también se bosquejó la posibilidad de realizar una visita para conocer aún más el proceso del grupo.

### **3.4.2 Segunda fase: preparación**

Durante el proceso de establecimiento de contacto con el señor J.V., para conocer al grupo La Calle, se inició el bosquejo teórico de las primeras categorías de análisis las cuales eran y siguen siendo: conflicto armado y teatro callejero, así como las subcategorías que, según las conversaciones sostenidas, empezaban a aparecer, relacionadas con el teatro como una forma de práctica artística comunitaria y un medio para dar voz a lo no expresado por los discursos hegemónicos. Además, surgió el concepto que contribuiría a unificar ambas categorías: la experiencia.

Como se señaló en la introducción, la metodología, las categorías de análisis, los enfoques investigativos y los instrumentos de investigación surgieron de las dinámicas propias que el investigador consideraba pertinentes en su interacción con el grupo. Estas categorías y menciones, cobraron importancia metodológica, ya que permitieron reflexionar sobre lo que se propondría analizar, especificando así los esfuerzos investigativos. Por consiguiente, el enfoque en determinados tipos de información relacionada con estas categorías se vio destacado, para perfilar la búsqueda de fuentes de información son respecto a las categorías, información de tipo documental, tanto escritas, audiovisuales como visuales, así como testimonial.

Para las fuentes testimoniales, se desarrolló el guion de preguntas que se utilizarían en una entrevista semiestructurada. Esta creación generó las siguientes preguntas, las cuales resultaron de gran utilidad para la investigación:

- ¿Cuál fue tu rol dentro del grupo?
- ¿Cuánto tiempo estuviste involucrado/a en el grupo?
- ¿Qué significa el teatro callejero para ti?
- ¿Qué los motivó a incursionar en el teatro callejero?

- ¿Cuáles son las temáticas que han elegido abordar a través del teatro callejero
- ¿Por qué optaron por este medio de expresión?
- ¿Cómo ha sido el proceso de creación de obras en el grupo La Calle?
- Si estás dispuesto/a, ¿podrías compartir tu experiencia relacionada con el conflicto armado?
- En caso de que desees, ¿podrías compartir tu experiencia en relación al teatro callejero?
- ¿Hay algo más que te gustaría añadir o compartir con nosotros?

De esta manera, se reunieron los elementos necesarios para llevar a cabo la primera visita con un enfoque metodológico que orientara los objetivos de la investigación. Esta oportunidad brindó la posibilidad excepcional de encontrarse con algunos de los participantes y fundadores del grupo La Calle, todo ello gracias a la disposición del señor J.V.

Además, estas preguntas tuvieron como contexto previo la socialización y firma de una declaración de consentimiento informado, los cuales fue firmada por cuatro de los participantes; y por otro lado se pudo tener acceso al consentimiento verbal de los otros cuatro participantes. En este procedimiento, se explicó al grupo en la primera visita, la cual procederemos a describir, que el principal objetivo de la tesis es difundir, exaltar y reconocer prácticas comunitarias como las del grupo La Calle, surgidas en el contexto del conflicto armado colombiano.

Durante la segunda visita, los participantes del grupo La Calle fueron informados, tanto por escrito referenciado en los anexos, como verbalmente, que los testimonios e información compartidos, ya sea en formato escrito o en audio, serían utilizados para su difusión en ámbitos académicos y culturales, así como para análisis investigativos pertinentes a esta investigación. Asimismo, se comunicó que los testimonios podrían emplearse, ya sea en su totalidad o de manera parcial, en diversos formatos incluyendo publicaciones, artículos, exposiciones, podcasts, videos y otros materiales académicos, con el objetivo de lograr el mayor alcance y difusión posible.

### **3.4.3 Tercera fase: primera visita**

Durante la primera visita, se estableció un vínculo fraternal entre el investigador, su pareja y la familia V., lo que permitió conocer a los miembros activamente involucrados en

las gestiones y creaciones artísticas del grupo La Calle. Esta interacción inicial también afianzó la confianza entre el investigador y el grupo. Además, la familia le abrió las puertas de su casa y saberes al investigador.

Durante los días de estancia en el municipio, se sostuvieron numerosas conversaciones abiertas, en la cotidianidad del día a día, con el señor J.V. que compartió distintas palabras sobre la historia de Zambrano, los acontecimientos durante el conflicto armado, su propia vida de infancia, experiencias en el teatro, así como otros procesos artísticos y comunitarios que tiene el municipio de Zambrano. Además, se tuvo la oportunidad de conocer a otros miembros de la familia V., especialmente a la señora B. E., esposa del señor J.V. y N.V., quienes estuvieron activamente involucradas en la gestión del grupo artístico.

Aunque estas charlas abiertas no fueron parte de una entrevista estructurada, fueron registradas en notas de campo al final del día, permitiendo al investigador revisarlas posteriormente y contextualizar la información recopilada en documentos y entrevistas, registradas en el documento de anexos. Además, estas conversaciones proporcionaron un amplio contexto sobre las dinámicas del municipio, la comunidad y el grupo.

Gracias a las facilidades brindadas por el señor J.V., se pudo acceder a entrevistar a varios, aunque no todos, los participantes del grupo La Calle. Por otra parte, se adaptaron las dinámicas investigativas tanto al territorio como a los individuos que componían el grupo para poder recoger sus saberes, teniendo en cuenta las dificultades que implicaba el largo tiempo transcurrido desde que el grupo tuvo su periodo de práctica artística en 1999, hasta la actualidad y también las diversas dinámicas de vida laborales de los miembros del grupo, que en su momento eran niños y jóvenes.

Estas entrevistas se realizaron siguiendo el libreto previamente mencionado en el apartado anterior referido a la preparación. Se contó como espacio de realización, la casa de del señor J.V. debido a la confianza que tienen los integrantes del grupo y otras en los hogares de los participantes. Aunque se tuvo la intención de entrevistar a todos los participantes de esa generación del grupo La Calle, fue imposible contactar a algunos de ellos, ya que no se encontraban en el municipio.

Se llevaron a cabo un total de ocho entrevistas con algunos de los miembros más constantes de la época propuesta a estudiar del grupo La Calle, con quienes se logró establecer contacto. Estos participantes fueron seleccionados debido las experiencias profundas que contaban, lo que los hacía especialmente valiosos para el estudio. Para la recopilación de los testimonios, se optó por un formato auditivo, recogido en forma de grabación. Esta elección se basó buscando capturar en audio la esencia y las emociones de las experiencias.

El uso de grabaciones permite preservar las entrevistas de manera íntegra, asegurando que la información pudiera ser revisada y analizada repetidamente sin perder detalles significativos. Además, las entrevistas se planificaron y ejecutaron con un cuidadoso respeto por la ética y la privacidad de los participantes. Antes de cada sesión, se reiteró el propósito de la investigación y se garantizó la confidencialidad y el uso adecuado de la información recabada.

Por otra parte, durante este tiempo, el señor J.V. compartió numerosos guiones, fotografías, videos y ubicaciones de entrevistas realizadas a los participantes del grupo, enriqueciendo así la investigación. Algunos de estos materiales estaban en formato físico y otros en digital, los cuales fueron transcritos en el documento de anexos. Es importante destacar la disposición abierta y amigable del señor V. para compartir esta información, explicando en un momento dado su motivación: asegurar que las experiencias del grupo La Calle sean conocidas y valoradas.

#### **3.4.4 Cuarte fase: matriz de análisis cualitativa**

Una vez recopilada la información, que incluyó materiales audiovisuales, documentos físicos y ubicaciones digitales de otros datos, se procedió a organizar la información. En primer lugar, se transcribieron los testimonios de las entrevistas a formato escrito para facilitar el proceso de análisis y lectura posterior. Además, se escribieron las notas de campo y se transcribieron los guiones de las obras de teatro proporcionados por el señor V. transcritos en el documento de anexos.

Una vez completada la transcripción de la información, se creó una matriz de análisis cualitativa que incluyó en las columnas los nombres de los participantes y en las filas las categorías y subcategorías de análisis. Para el análisis del teatro callejero, las categorías

fueron "Entre lo popular y el acceso a la cultura", "El teatro y las prácticas artísticas comunitarias", y "Crítica al arte y arte crítico". Para el análisis del conflicto armado, se incluyeron las categorías "Características de un impacto incalculable", "Actores armados y el terror", y "La alteridad, un camino a la resiliencia".

Durante la lectura de las transcripciones, surgieron categorías que no habían sido consideradas previamente pero que se consideraron relevantes para comprender las experiencias del grupo La Calle. Estas nuevas categorías incluyeron "La experiencia que no quiere ser contada", "Catarsis sanadora" e "Identidad cultural". Al revisar las transcripciones, se encontró que estas categorías permitieron entender muchas de las experiencias relatadas por el grupo. Posteriormente en esta matriz, se llevó a cabo un análisis de lo expresado en cada categoría por todos los participantes. Posteriormente, se interpretaron estas menciones y se recopilaron estas interpretaciones para proporcionar una síntesis de lo encontrado en cada subcategoría.

#### **3.4.5 Quinta fase: últimos datos y análisis**

En esta fase del estudio, se diseñó un instrumento con el propósito de recopilar las experiencias del grupo La Calle de manera grupal, en tanto la tesis les da el espacio a las experiencias colectivas. En este aspecto dado que en la primera visita las entrevistas se llevaron a cabo de manera individual, se consideró importante desarrollar un instrumento que permitiera recolectar las experiencias de forma grupal. Para ello, se pensó un espacio propicio, acompañado de comidas típicas del municipio, donde los integrantes del grupo pudieran compartir fragmentos de sus experiencias de forma amena. Estos fragmentos incluían partes de las entrevistas realizadas durante la primera visita, así como extractos de obras de teatro, presentaciones, entrevistas realizadas por otros medios. Sin embargo, la aplicación de este segundo instrumento no pudo llevarse a cabo debido a compromisos laborales y ubicaciones geográficas dispersas de varios integrantes del grupo en diferentes partes del país.

Por ello, durante esta segunda visita se recopilaron algunos documentos que fueron incorporados a la matriz de análisis elaborada en la fase anterior. Asimismo, se procedió con el proceso de devolución o agradecimiento, el cual será detallado posteriormente en este

escrito, en todo un apartado dedicado a ello. Con esta nueva información recopilada, se buscó complementar y complementar vacíos identificados en la matriz de análisis cualitativa. Finalmente, se concluyó el proceso de análisis e interpretación de los datos, que será expuesto en el cuarto capítulo de esta tesis.

### 3.5 Fuentes y recolección de datos

A lo largo del proceso investigativo, la información provino principalmente de fuentes testimoniales, a través de entrevistas no estructuradas o informales, o conversaciones abiertas que se tuvieron con los directores y algunos participantes del grupo, mientras el investigador se encontraba viviendo por breves días en el municipio, en la casa del señor J.V. y la señora B.E., los cuales abrieron las puertas de su casa y saberes al investigador. También se realizaron entrevistas semiestructuradas a algunos integrantes del grupo “La Calle” con los que se pudo establecer contacto. A continuación, se muestra la cantidad de instrumentos recogidos para la presente tesis:

Tipo de Instrumento	Cantidad
Entrevistas	8
Piezas documentales analizadas	3
Guiones de obras de teatro	4

Además, se recurrió a fuentes de información de segundo orden, referidas a documentales encontrados en internet y realizados por medios de comunicación sobre el grupo La Calle, que también han destacado su trabajo. Estas fuentes proporcionaron una visión adicional y valiosa sobre las dinámicas y experiencias del grupo.

#### 3.5.1 Fuentes testimoniales

Las fuentes testimoniales han tenido distintas formas de ser comprendidas a lo largo del tiempo, en un punto producto del paradigma positivista que privilegiaba más las fuentes materiales, se menos preciaba a las fuentes testimoniales, sin embargo, en la actualidad asistimos a un boom de este tipo de fuente las cuales han sido utilizadas y en ocasiones instrumentalizadas para todo tipo de fines.

Es crucial establecer estas diferencias para alejarnos de las dos maneras de interpretar las fuentes testimoniales en esta tesis y definir las. Debemos precisar que las fuentes testimoniales han representado un método, y en muchos momentos significativos de la historia, el único método, para construir una narrativa del pasado. Sobre este tema, es importante mencionar:

Sin embargo, no habrá que olvidar que no todo comienza en los archivos, sino con el testimonio, y que, cualquiera que sea la falta originaria de fiabilidad del testimonio, no tenemos, en última instancia, nada mejor que el testimonio para asegurarnos de que algo ocurrió, algo sobre lo que alguien atestigua haber conocido en persona, y que el principal, si no el único recurso a veces, aparte de otras clases de documentos, sigue siendo la confrontación entre testimonios. (Paul Ricoeur citado por Allier Montaño, 2007, p. 45)

Aunque los archivos son una fuente valiosa de información, que también fueron consideradas en esta tesis, el testimonio proporciona una perspectiva única y personal que no se puede obtener de los documentos escritos en el campo de la investigación social. En el testimonio se subraya la importancia de la experiencia personal en la comprensión del sentido de las experiencias en las personas.

Además, como señala Ricoeur el principal recurso, y a veces el único, aparte de otros tipos de documentos, sigue siendo la confrontación entre testimonios. Esto sugiere que la verificación y la comparación de diferentes testimonios pueden ayudar a obtener una imagen más completa y precisa de los eventos históricos. Por otra parte, más que los datos concretos, lo que realmente importa es cómo la persona recuerda los acontecimientos, los significados que construye y las experiencias que narra.

El testimonio adquiere una importancia crucial, ya que, en ocasiones, es la única voz capaz de representar y dar cuenta de los acontecimientos que no han tenido otro espacio de representación en la historia. En diversas situaciones, la voz de las personas es lo único que perdura en el tiempo cuando no existe otra fuente de información. En ese aspecto, el testimonio no solo sirve como una fuente de información, sino también como un medio para dar voz a aquellos que han sido silenciados en el relato histórico, y que no han tenido su lugar en los libros de los vencedores de la historia.

En este aspecto las fuentes testimoniales orales son la fuente principal de información para esta tesis, recogidas a partir de entrevistas semi estructuradas y no estructuradas. Para Roxana Guber (2001) la entrevista es un diálogo sistemático entre dos o más personas, para el caso de la presente tesis fue netamente persona a persona, donde el investigador buscó obtener información significativa sobre la vida, experiencias, significados y perspectivas de los participantes.

La entrevista, se encontró como un instrumento de recolección de datos pertinente debido a su capacidad para capturar en testimonios la complejidad y la riqueza de las experiencias de los participantes, y también por la importante flexibilidad que ofrece. En este aspecto Helen Simos (2011) hace hincapié sobre este aspecto de la entrevista en el marco del estudio de caso, mencionándolos como potenciales:

el potencial de la entrevista de desvelar y representar sentimientos y sucesos inobservados e inobservables. En la entrevista, las personas suelen desvelar más de lo que se puede detectar o presumir de forma fiable a partir de la observación de una situación, una realidad que puede agudizar la percepción del entrevistador y del entrevistado. (p. 80)

La flexibilidad y la apertura son aspectos clave a considerar, como expresa la cita anterior, ya que resaltan la versatilidad de la entrevista dentro del contexto de un estudio de caso. En este sentido, la entrevista puede adaptarse a los objetivos específicos del estudio de caso, lo que resulta fundamental para esta investigación, que busca desentrañar los significados en torno a la experiencia. Se observa que, en los testimonios capturados las entrevistas se hacen especialmente potente para captar esas singularidades en el discurso y la narración.

Por otra parte, otra de los potenciales de la entrevista en este estudio de caso la flexibilidad con la que se puede abordar al caso, considerando las dinámicas laborales, o costumbres propias de Zambrano donde por ejemplo en diversas ocasiones mientras se caminaba a comprar el pan, en la conversación el líder del grupo, J.V., compartía información relevante. Estos tipos de entrevistas permiten contar con una comprensión más profunda de las perspectivas culturales y sociales en capsuladas en los testimonios, ya que no están

limitadas por un cuestionario rígido y pueden adaptarse a la fluidez del contexto en el que se desarrolla la investigación.

Guber (2001) enfatiza la importancia de la flexibilidad y la sensibilidad del investigador para permitir que las conversaciones se desarrollen de manera natural, sin imponer una estructura rígida. Esto permite que emerjan significados y experiencias que podrían pasarse por alto en entrevistas más estructuradas. La autora identifica distintos tipos de entrevistas. En la entrevista semiestructurada, el investigador cuenta con una guía de temas a tratar, pero existe flexibilidad para explorar en profundidad ciertos aspectos. Hay cierto margen, dado por la lectura que el investigador genere en tiempo real, para seguir líneas de preguntas emergentes. Por otro lado, en la entrevista no estructurada o abierta se da mayor libertad tanto al entrevistador como al entrevistado. No hay un guion preestablecido; en cambio, se fomenta una conversación fluida y espontánea.

El investigador puede explorar diferentes áreas temáticas según surjan en la interacción (Guber, 2001). Si bien no se centra específicamente en una "entrevista informal", su enfoque en la flexibilidad y la apertura se alinea con la idea de entrevistas que no están completamente estructuradas, donde se fomenta una interacción más relajada y abierta entre el investigador y el entrevistado.

### **3.5.2 Fuente testimonial en documento**

El proceso de investigación documental, es definido por Roberto Hernández Sampieri (2014) como una búsqueda específica para detectar, obtener y consultar información en nuevos materiales que parten de otros conocimientos e informaciones previamente recogidas, de manera selectiva y con el propósito de ser útiles para los fines del estudio (2014).

Siguiendo ese análisis, se halló una cantidad adicional de información sobre las experiencias del grupo "La Calle". Esta información fue utilizada para contrastar los testimonios recogidos en las entrevistas realizadas y también para ampliar el conocimiento sobre las experiencias del grupo. Además, se descubrieron documentales audiovisuales que contenían testimonios de algunos participantes y líderes del grupo, donde se seleccionaron tres de ellos, producidos por medios de comunicación regionales de carácter popular, para nutrir la presente investigación.

El primero de estos documentales fue realizado por el Ministerio de Educación en el 2017; el documental que aparece en YouTube se titula: “Laboratorio de Teatro Caravana Itinerante de Saberes Zambrano 2017” (López, 2019)<sup>3</sup>, y parte de una serie de búsquedas que tenían como fin documentar una serie de PAC en la región de los Montes de María, y que en este caso entrevisto a algunos participantes del grupo La Calle.

En el segundo es producido por Radio Nacional De Colombia llamado: “El teatro callejero resistió al conflicto en Zambrano, Bolívar” (Radio Nacional de Colombia, 2021)<sup>4</sup> y que también se encuentra en YouTube. Consiste en una nota periodística en la cual se conocieron los testimonios de varios de los participantes y además se habla de algunos sucesos del conflicto armado en los Montes de María enfocando en como el teatro se convierte en una manera de alcanzar la paz.

El tercero es parte de un reportaje realizado por la agencia para la paz, de la comunidad catalana el cual reposa entre los videos que el grupo La Calle tiene en su página de Facebook llamada: “La calle un espacio para reflexionar” (2022)<sup>5</sup>. En este documento, además de aparecer algunos testimonios recogidos por el grupo aparecen algunas escenas de las obras de teatro recreadas para el medio.

### **3.6 Proceso de análisis e interpretación de contenido**

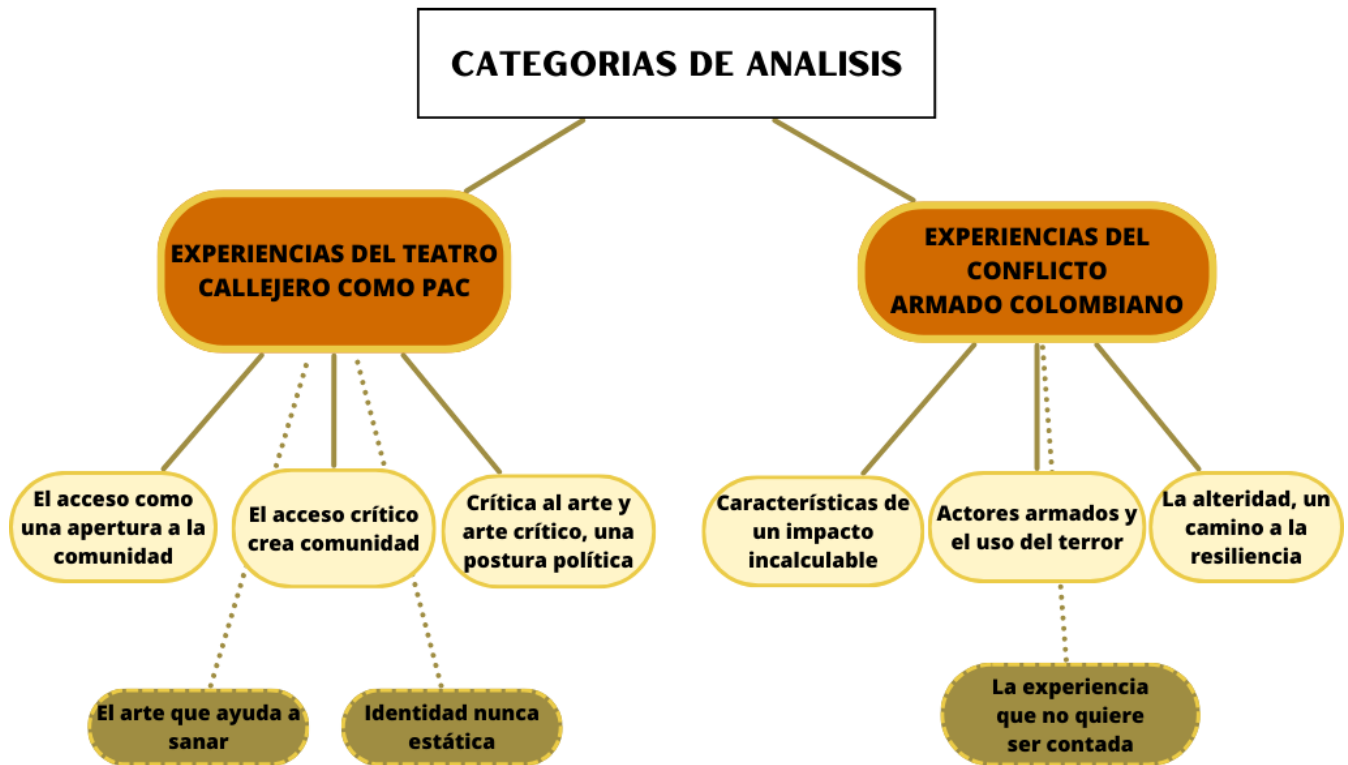
Después documentar y recoger las experiencias a través de testimonios compartidos y el análisis, se organizó una matriz de análisis categorial, ubicada en el anexo dos de la presente tesis, usada para un proceso de análisis de contenido. Esta matriz de análisis como señala Roberto Hernández Sampieri, es donde se organizan las unidades de análisis, categorías y relación entre ellas, adjuntando reflexiones, hipótesis y análisis con respecto a la información encontrada. (2014) El autor enfatiza la importancia de la matriz de análisis en la investigación cualitativa como una herramienta para sistematizar y analizar los datos recopilados. A continuación, procederemos a mostrar un mapa conceptual que ilustra de forma clara la organización de las categorías de análisis que se usaron en la matriz de análisis cualitativa:

---

<sup>3</sup>(Cabarcas López, 2019) <https://www.youtube.com/watch?v=BBfq3JB-9zk&t=73s>

<sup>4</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=lk7ZdygL3bl&t=1s&ab\\_channel=](https://www.youtube.com/watch?v=lk7ZdygL3bl&t=1s&ab_channel=)

<sup>5</sup> [https://web.facebook.com/lacalleunespacioparareflexionar?locale=es\\_LA](https://web.facebook.com/lacalleunespacioparareflexionar?locale=es_LA)



**Convenciones**

Categorías:  Subcategorías:  Categorías emergentes:

La organización de las categorías, funcionó para facilitar la visibilidad y claridad de aquellos relatos que aparecían en los testimonios donde emergían ideas, conceptos o palabras clave que, para el caso de la presente tesis denominamos categorías de análisis. Con respecto a estas categorías se focalizaron dos específicas: experiencias del teatro callejero y experiencias del conflicto armado colombiano; estas categorías a su vez dieron lugar a otras subcategorías de análisis que parten de las dos anteriores, las cuales aparecen en color blanco. Además, se crearon nuevos focos de análisis con respecto a subcategorías emergentes que no habían sido consideradas por parte del investigador pero que se hicieron relevantes por los testimonios de los participantes y se consideraron muy relevantes de analizar también, las cuales aparecen con color verde, café y púrpura.

En cada subcategoría se dejó consignada una pequeña definición a partir del bagaje conceptual encontrado en el marco teórico para realizar los análisis, a continuación, se señalan cuáles fueron las definiciones sintetizadas que están ubicadas en esta matriz:

- El acceso como una apertura a la comunidad: Fuera del edificio teatral busca llevar el teatro a un público que normalmente no tiene acceso a este tipo de espectáculos, es decir, un público identificado como popular. democratiza el acceso a la cultura, al llegar a un público más amplio, popular y excluido."
- El acceso crítico crea comunidad: Forma parte de una nueva corriente de prácticas artísticas donde elementos como la solidaridad y los vínculos comunitarios destacan.
- Crítica al arte y arte crítico, una postura política: Arte que denuncia el accionar violento, nombra lo no nombrado, confronta discursos hegemónicos o autoritarios, y expresa por fuera de las recapitulaciones oficiales. Recoge los vocabularios de lo incompleto y de lo fisurado para darles el espesor valorativo que les niega los saberes lineales -reconciliadores- de la totalidad y la síntesis.
- El arte que ayuda a sanar: Forma de purificación emocional de experiencias o sucesos traumáticos donde el arte ayuda a "purgar" aquellas emociones enquistadas.
- Identidad nunca estática: Menciona puramente relacionadas a la historia, tradición, cultura y vida de Zambrano.
- Características de un impacto incalculable: Instrumentalización de la violencia por parte de los actores armados, como medio para alcanzar objetivos en la guerra, violencia ejercida hacia la población civil como estrategia política y militar.
- Actores armados y el uso del terror: sembrar el terror" ha sido una de las prácticas a lo largo de las historias de los conflictos humanos más prevalentes para ganar las guerras, aterrorizar al contrario solo por ser, militar, guerrillero, conservador, comunista o paramilitar. Las masacres selectivas se han utilizado como una herramienta para establecer un dominio territorial en la región, he históricamente han servido como una forma de dominio, estatal, paraestatal, guerrillero y partidista.
- La alteridad, un camino a la resiliencia: El otro, el semejante, y la fraternidad como eje que conforma lo humano. Es en la constitución de la identidad y la alteridad donde emerge lo humano. La alteridad emerge en tanto ese otro es digno porque nos reconocemos en el otro ser humano, desde nuestra humanidad hacia su humanidad, que a la vez nos interpela, enriquece, confronta, reafirma, expande. Esto Lévinas lo denomina como acontecimiento antropológico.

- La experiencia que no quiere ser contada: Experiencias calladas por propia convicción o que no quieren ser compartidas al otro.

Esta matriz de análisis permitió a realizar un análisis de contenido capaz de generar una reflexión a profundidad de los testimonios en las siguientes escalas, establecidas por Ruiz Silva (2004) en una primera llamada la superficial, se realiza una lectura del testimonio y se da cuenta de aquellas afirmaciones, aseveraciones o negaciones más evidentes. En la escala analítica se rastrean las similitudes entre relatos sobre un mismo tema, esto se ve sobre todo al comparar los testimonios unos con los otros, es aquí cuando aparecen las categorías para englobar esas concordancias entre testimonios, y las categorías emergentes entran a complementar o ampliar los conceptos. En el nivel interpretativo se muestra la capacidad que tiene el investigador de entender lo leído y analizado, dándole un sentido nuevo, nacido de sí mismo. Aquí puede reafirmar, negar, contradecir, controvertir lo encontrado.

En consecuencia, se diseñó una matriz de análisis, la mostrada anteriormente, que organizaba los testimonios de cada participante en columnas, mientras que las categorías y subcategorías de análisis se dispusieron en filas. Al final de cada fila, el investigador llevaba a cabo un análisis detallado de los relatos, explorando, por ejemplo, las interpretaciones individuales de los participantes o líderes respecto al teatro callejero, así como las concepciones subyacentes, siguiendo el enfoque propuesto por Ruiz Silva (2004) en el que el investigador atribuye significado a lo descubierto mediante el análisis de contenido.

Esta herramienta funciona para entender las formulaciones, expresiones o testimonios que se recogen bien sea de orden oral o escritural para poder acceder al significado y sentido que los temas tratados tienen para los informantes, en este caso participantes y para nosotros mismos en nuestro objetivo como investigadores Ruiz Silva (2004). Por último, esos análisis, se ubicaron en una nueva tabla para contrastar los análisis de las categorías y generar una interpretación de las mismas, respecto a las categorías, y fueron interpretados por parte del investigador en un proceso de reflexión de las categorías a nivel teórico y lo contrastado en la realidad encontrado en el cuarto capítulo llamados análisis e interpretaciones. A continuación, se mostrará la tabla en cuestión:

ANÁLISIS									
Fuente	El acceso como una apertura a la comunidad	El acceso crítico crea comunidad	Crítica al arte y arte crítico, una postura política	El arte que ayuda a sanar	Identidad nunca estática	Características de un impacto incalculable	Actores armados y el uso del terror	La alteridad, un camino a la resiliencia	La experiencia que no quiere ser contada
Testimonial									
Documentales									
Obras de teatro									
<b>INTERPRETACIÓN</b>									

### 3.7 Devolución

En este punto se dio paso a la intuición y a la apertura desde la vulnerabilidad. Este espacio, aunque no respondían directamente al objetivo general de la tesis, son de gran relevancia ya que permitieron tejer vínculos entrañables con los líderes del grupo “La Calle”, en particular con N. V., B. E. y J. V., miembros fundadores del grupo.

En este contexto, se llevó a cabo un proceso de devolución, que se entiende como el acto de entregar de vuelta a la familia V. lo que han compartido en sus testimonios para esta tesis. Estos testimonios, que poseen un gran valor inmaterial e intangible, representan un acto de confianza y apertura total por parte de la familia V., a pesar de su naturaleza íntima y personal, por lo que se consideró pensar en una acción devolución por todo lo anterior.

Este proceso de devolución consta de dos partes. La primera, que ha sido realizada a lo largo del proceso de investigación, consistió en informar a la familia V. sobre los temas y contenidos que se estaban redactando. Es decir, lo que el investigador documentaba y exponía acerca de las vivencias del grupo en entornos académicos se compartía con ellos. Esto permitía que la familia pudiera seguir los eventos de forma virtual especialmente a las sustentaciones en la maestría y ofrecer sus comentarios y observaciones sobre el progreso de la tesis.

La segunda parte consistió en rendir homenaje a los líderes del grupo, la familia V., a través de un espacio ameno y respetuoso acompañado de lenguajes artísticos. Durante este

homenaje, el investigador cantó junto a la familia V. canciones que forman parte de la historia del grupo y entregó un retrato al líder J. V. y a la lideresa N.V. en cual puede encontrar en el link en el pie de página<sup>6</sup>.

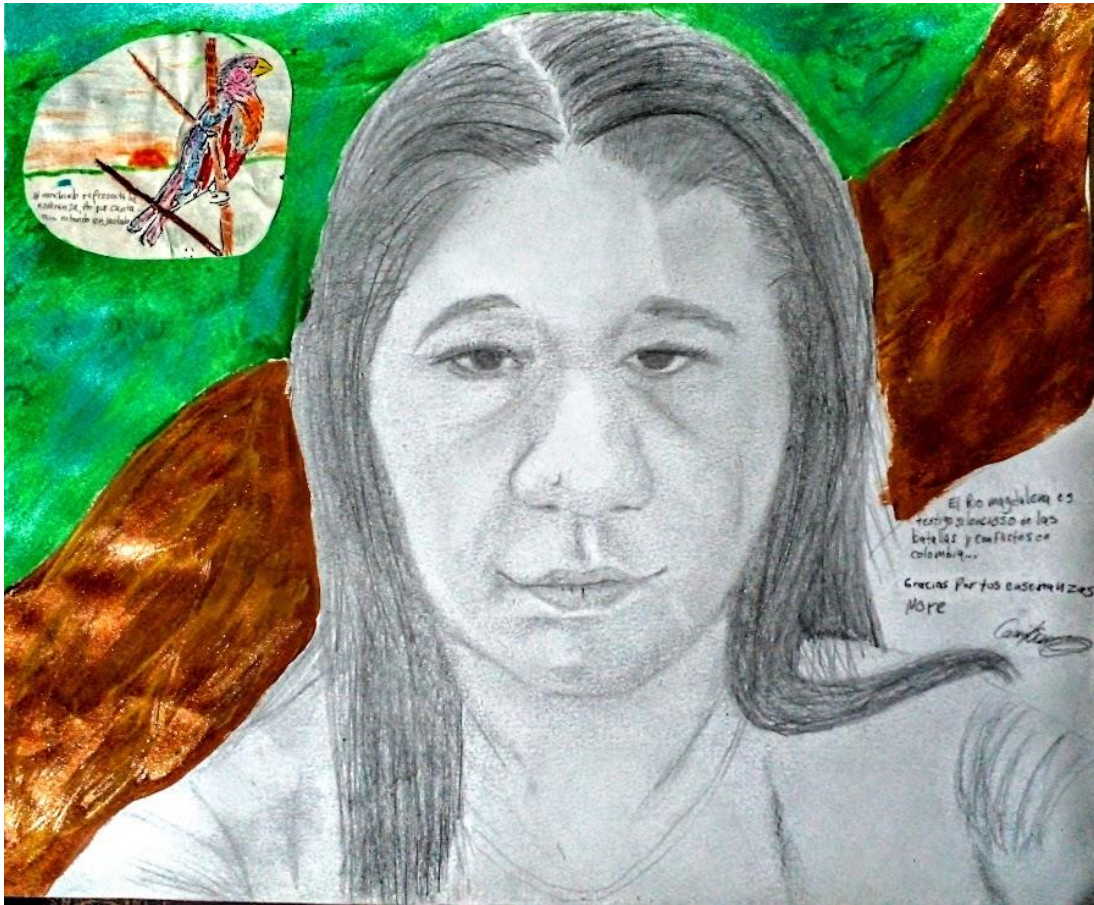
El retrato de J.V. destacaba palabras clave de sus testimonios en las arrugas del rostro en el retrato y presentaba un collage de imágenes de Johnny y algunos miembros del grupo “La Calle” en escena:



*Retrato a señor V.*

El retrato de la lideresa artística, N.V., tenía como fondo el río Magdalena, un elemento destacado en uno de los testimonios debido a su importancia como testigo de las luchas independentistas. También se incluyó la imagen de un mochuelo, un ave relevante de los Montes de María y un símbolo de la identidad cultural, que fue subrayado como un símbolo de esperanza ya que, a pesar de estar enjaulado, sigue cantando.

<sup>6</sup> <https://youtu.be/G2moX-qE7rM>



*Retrato a N.*

Para concluir el proceso de devolución, se ha mencionado previamente que, así como se ha hecho un proceso constante de retroalimentación con el grupo sobre lo escrito se llevará a cabo una visita para compartir el texto final los líderes del grupo. Esto permitirá obtener su retroalimentación para luego transmitirla a los entrevistados y participantes del grupo. Además, como parte de la Maestría en Artes, Educación y Cultura, se realizará una socialización el 10 de marzo de 2024, en la cual se presentarán y discutirán los datos recolectados para la tesis. Se espera contar con la participación virtual de los líderes del grupo para responder preguntas y permitir que difundan su experiencia.

## **CAPITULO 4: HUELLAS DE LA EXPERIENCIA...**

### **HALLAZGOS**

En el siguiente capítulo, se presentan análisis e interpretaciones derivadas de las experiencias relatadas proporcionadas por el grupo “La Calle”. Estos testimonios nos permitirán establecer una postura que pueda distanciarse, reafirmar, contradecir o cuestionar las teorías presentadas en el marco referencial. El objetivo principal es explorar y comprender a fondo las experiencias vividas por el grupo. De esta manera se busca revelar nuevas perspectivas o matices en nuestra comprensión de las experiencias del grupo.

La construcción de este capítulo se basó en la interacción y el diálogo del investigador con los sujetos de investigación del grupo La Calle. En esa medida los apartados que se encontrará el lector se construyeron basados en las categorías expresadas en el marco teórico, categorías preliminares que se desarrollaron para comprender lo observado. Sin embargo, durante el proceso de contacto y diálogo con los sujetos que participaron en la investigación, el investigador identificó nuevas categorías, abandonó otras, reafirmó algunas, reformuló otras y se encontró con categorías emergentes, las cuales aparecen en este capítulo, siendo tres las categorías emergentes.

Desde allí, este capítulo desarrollara las lecturas, análisis he interpretaciones del investigador, con respecto a las experiencias del grupo La Calle. Análisis que son atravesados por la comparación del dato: testimonio, documento o entrevista y el desarrollo teórico. Luego son interpretados desde la óptica del investigador para llegar a una lectura propia.

Por otra parte, es importante realizar otra precisión antes den entrar a leer los hallazgos. Al hablar de teatro callejero y del conflicto armado colombiano, se destaca la urgencia de reconocer la enorme dignidad de las comunidades afectadas por el conflicto. Mencionar la capacidad de resistir y persistir es parte de lo que implica construir una tesis con estos objetivos. Con esto en mente se enfatiza la importancia de revelar y documentar experiencias que han sido silenciadas, invisibilizadas o distorsionadas, lo cual es crucial al abordar el conflicto armado colombiano, como parte de ese proceso de dignificación. Esta

investigación no solo nombrar los eventos ocurridos durante el conflicto, además de la disposición del grupo La Calle sino también busca atacar el olvido, la indiferencia y la enajenación de estos hechos.

Por otro lado, hablar de estas interpretaciones implica también reconocer la capacidad y el poder de los lenguajes artísticos, como el teatro callejero, para abordar este tipo de eventos, así como otros temas no necesariamente vinculados al conflicto armado. El teatro callejero, en particular, ofrece un espacio que resalta la importancia de las prácticas artísticas comunitarias como medios potentes para dialogar sobre estas experiencias. Estos lenguajes artísticos poseen una capacidad única para expresarse en entornos de difícil acceso, vinculando a las comunidades en la representación de sus vivencias a través del teatro, la pintura o la música. Esto no solo implica resaltar la capacidad expresiva mostrada por las comunidades y enfatizar el rol de las PAC como vehículos poderosos para la reflexión.

## **4.1 Experiencias del teatro callejero desde el grupo la calle**

### **4.1.1 Lo público y el acceso cultural**

Sorprende ver como el teatro callejero, así como otras expresiones artísticas, son prácticas latentes y vibrantes en el municipio de Zambrano y por supuesto el grupo La Calle es muestra de ello. Muestra de ello son las siguientes imágenes, donde las expresiones de la cultura por medio de algunas expresiones artísticas se ven latentes en sus calles y celebraciones, parte de ello es lo que permite entender por qué esta práctica se arraiga en la comunidad y además permite el acceso público a relatos críticos.

Muestra también ello son, las experiencias recopiladas de los participantes ofrecen una visión del teatro callejero desde distintas perspectivas, entre ellas como una forma de acceso a lo público, en sus palabras se revelan la importancia de esta práctica artística en su vida personal, social y cultural. A través de estos relatos, es posible identificar varios elementos significativos que enfatizan la esencia del teatro callejero para los participantes, por ejemplo:

La mejor universidad que tiene toda persona es la calle. Tú, cuando vas a un claustro universitario, el modo de las paredes se te pega; en la calle, el sol te quema, el rocío de la noche, de la vida. (testimonio de B.E., tomado el 15 de marzo de 2023).

Los grandes artistas, que ves en la televisión, en el cine. El Teatro de luces y sombras y sonidos surgen en la Academia. Ellos muestran lo que les enseñan, el teatro callejero no, tú presentas lo que aprendes en la calle. (testimonio de J.V., tomado el 15 de marzo de 2023).

Existe una consideración muy importante del teatro callejero: es entendido por los participantes del proceso como una escuela en sí misma. Las experiencias enfatizan la naturaleza vivencial y empírica del teatro callejero, permitiendo que las personas se unan sin la necesidad de títulos o conocimientos previos en arte. Esta forma de teatro es vista como un proceso en el que se aprende de la vida misma y se desarrolla a partir de experiencias.

Se menciona la importancia de aprender directamente en la calle, donde la improvisación y la interacción con el público son aspectos esenciales. La capacidad de adaptarse y la necesidad de ajustar la representación a cada público y contexto específico se resalta como un desafío y una habilidad distintiva del teatro callejero. Se destaca la libertad y la autenticidad del teatro callejero en comparación con el teatro convencional el cual se suele asociar con las academias.

La improvisación y la interacción espontánea con el público se consideran elementos cruciales que lo distinguen, permitiendo una conexión más directa con la audiencia, según lo interpretado en estas experiencias relatadas. Además, se destaca la flexibilidad para improvisar líneas y situaciones en tiempo real, lo que crea una experiencia única y auténtica tanto para los actores como para el público.

Se puede afirmar que el teatro callejero es distinguido de otras formas artísticas al entregar un mensaje claro y directo que puede aplicarse a la vida cotidiana. Es considerado como una enseñanza inmediata que orienta y educa al espectador, mostrando una faceta de la realidad que puede ser llevada al día a día y que sobre todo puede ser recreada por aquel niño o adulto que quiera aprender de ella. Como se puede interpretar de las experiencias presentadas, existe una correspondencia con lo expresado por Augusto Boal (2004) en tanto el teatro le permite a los y las oprimidas recuperar los medios de producción en este caso artísticos y usándolas como medio para liberarse de la opresión.

En esta línea presentada por Boal, la experiencia resalta que el teatro callejero es un teatro abierto, que habla al pueblo convirtiéndose así en un medio para permitir la participación de las comunidades como parte de su expresión teatral. También es vital reconocer que estas obras abordan problemáticas históricas, contextuales y regionales de la comunidad, lo que implica que hable directamente con las comunidades como también es el caso del teatro del oprimido. Coincide tanta experiencia relatada, abordaje conceptual con sobre el teatro popular, ya que no solo se representa en la calle, sino en la expresión y aprendizaje empírico del teatro callejero.

En esta experiencia relatada también tiene relación con aquello que Boal (1980) describía en su libro *El Teatro del Oprimido* donde manifiesta como se debe derribar los muros y volver a la expresión libre del teatro. Es lo que las experiencias enfatizan en tanto en la calle no se encuentra esa delimitación arbitraria de las elites por convicción y por apertura hacia el público.

Por otra parte, las experiencias reflejan una instrumentalización por parte de terceros para su propio beneficio:

“entonces ese proceso de La Calle fue eso es poner el cuero detrás de nada para que otro se beneficie, pero hoy yo me alegro cuando ustedes vienen yo por eso nunca le cierro la puerta de mi casa a nadie. Y como una investigación o un reportaje periodístico se puede sentir por parte de los actores de los de las personas que vivieron los espacios como una utilización.” (testimonio de J.M., tomado el 15 de marzo de 2023).

El grupo a menudo tuvo que buscar apoyo y espacios por sí mismos, careciendo de medios logísticos, performativos o de utilería para realizar sus presentaciones. Esto ilustra la lucha por el reconocimiento y la necesidad de recursos para mantener viva esta forma de expresión. Lo que en definitiva podía reducir también la capacidad de que esa práctica artística tuviese una capacidad de acceso popular aún más amplia de la que ha tenido, y peor aún, que se halla instrumentalizado para fines políticos económicos o sensacionalistas por parte de organizaciones públicas o privadas. Hecho que no solo se expresó en esa experiencia sino en muchas otras (testimonio de J.M., tomado el 15 de marzo de 2023).

Lo descrito en tanto a instrumentalización entra en relación con otra perspectiva que tiene el grupo con respecto al teatro callejero entendido como aquel que expresa los sentires de aquellos que no tienen voz y que se expresan con el teatro para retratar sus propias vidas y las problemáticas de sus comunidades, como por ejemplo se expresaban los líderes del grupo:

Escuchaba las historias, iba recopilando toda esa información y él decía: "nuestra intención es relatar lo que sucede en nuestro pueblo y a nivel nacional en Colombia, ya que esta situación afecta a todo el país en general. Sin embargo, no queremos abordarlo de manera directa, exponiendo a las personas involucradas o poniendo en peligro nuestras vidas". Además, deseamos llegar tanto a la comunidad en general como a las personas que participan en estos eventos para sensibilizarlos a través del arte. (testimonio de N.V., tomado el 15 de marzo de 2023).

No puedes escribir algo imaginario, no. Lo que imaginábamos en las obras era una realidad. (testimonio de J.V., tomado el 15 de marzo de 2023).

La experiencia resalta una característica esencial del teatro callejero descrita por Patris Evis (2020): su capacidad para expresar las problemáticas, visiones, necesidades, esperanzas y perspectivas de lo popular. Aquí, el teatro callejero no se define simplemente por su ubicación física, la calle, sino por su contenido y propósito. No es simplemente un teatro que se realiza en la calle, sino un teatro que busca reflejar y representar las experiencias y aspiraciones de la comunidad. El teatro callejero, en este sentido, se convierte en un espejo de la sociedad, reflejando sus conflictos, desafíos, esperanzas y sueños. Se convierte en un medio para explorar y cuestionar las estructuras de poder existentes, para desafiar las normas y expectativas sociales, para imaginar nuevas posibilidades y futuros.

En la interpretación del acceso público del teatro callejero como dice Pavis (2020) como la intención de hacer teatro afuera del edificio teatral, busca llevar el teatro a un público que normalmente no tiene la posibilidad de acceder a espectáculos de esta índole, reservados en numerosas ocasiones a clases sociales con posibilidades de acceso a ello. Esto genera escenarios de participación cultural y la manifestación social. En este sentido, se puede entender que más que delimitación física del espacio escénico, se habla de la elección de acercarse con un determinado tipo de público.



*Imagen 1 Marcha de las Antorchas, 2019,<sup>7</sup>*

En este aspecto, la imagen anterior da muestra de una toma simbólica, publica y contextual por parte de algunos participantes del grupo y su profesora la señora N. Con respecto a el acceso público, se deja ver por parte de experiencias como la anterior mencionada, del grupo La Calle que el teatro callejero es un medio que facilita el acceso a formas de expresión contextuales y además ha destacado, a partir de lo evidenciado en las experiencias de sus participantes, el papel crucial relacionado a vincular, permitir la participación, el vínculo de la comunidad y alejarse de los espacios hegemónicamente restringidos de este tipo de teatro. Reconocen que muchos espacios artísticos, como las iglesias o espacios institucionales, permanecen cerrados al público en general, pero la calle no. La Casa de la Cultura, por ejemplo, se usa como un medio para difundir las artes y la cultura. Es fundamental interpretar que la expresión teatral en la calle ha posibilitado su difusión, tal como han expresado los participantes.

---

<sup>7</sup> Imagen extraída de YouTube: Caravana Itinerante de Saberes:  
[https://www.youtube.com/watch?v=BBfq3JB-9zk&t=454s&ab\\_channel=JulioMarioCabarcasL%C3%B3pez](https://www.youtube.com/watch?v=BBfq3JB-9zk&t=454s&ab_channel=JulioMarioCabarcasL%C3%B3pez)



*Imagen 2, Casa Cultural Zambrano, 2023<sup>8</sup>*

#### **4.1.2 Lo solidario y comunitario**

Uno de los aspectos más destacados, evidente desde el primer encuentro con el grupo La Calle, es el fuerte vínculo de solidaridad, fraternidad y comunidad que se expresa en sus participantes. Esta observación no solo surge de la estancia del investigador en el municipio de Zambrano y en los espacios familiares de los V., también se ve con numerosas personas dentro de la comunidad de Zambrano. Por ello es necesario que este apartado se dedique a subrayar la importancia de la cohesión comunitaria y la solidaridad en las experiencias que envuelven al Grupo La Calle.

En las experiencias relatadas, que a continuación veremos, se evidencia la relevancia del teatro callejero como un puente de solidaridad y desarrollo comunitario a través de ellas, emerge un mundo de percepciones, vivencias y valores interconectados por la práctica teatral, enfatizando la influencia que ha tenido en las vidas personales de los participantes en su entorno local, además de su proyecto de vida.

---

<sup>8</sup> Foto tomada por el investigador Camilo Luna.

Se destaca la influencia y la conexión emocional hacia sus maestros, particularmente hacia J.V., descrito no solo como un profesor sino como una figura paternal. La orientación brindada por este mentor ha dejado una huella significativa en la vida de los participantes, no solo en términos de habilidades teatrales, sino también en el fortalecimiento de sus caracteres y perspectivas de vida:

J.V. aparte de ser mi profesor siempre lo he visto como un padre para mí siempre, siempre se lo he dicho todo lo que yo pueda conseguir lo consigo por él (testimonio de A.G., tomado el 15 de marzo de 2023).

Mi papá como tal es el director y él hacía un libreto, pero nosotros no estamos sujetos a ese libreto era como que te doy unas pautas para el personaje que quieres hacer, pero nuestro deber era investigar cómo iba a ser el personaje que querías mostrar con ese personaje, (testimonio de J.V., tomado el 15 de marzo de 2023).

La dedicación y el amor por el teatro se evidencian en la motivación de los participantes para memorizar monólogos y entregar presentaciones de calidad. Se percibe el compromiso y el esfuerzo en la expresión del amor y la pasión por la práctica artística del teatro callejero. El teatro no se limita únicamente a la representación escénica, trasciende hacia el proceso de escritura, improvisación y trabajo en equipo. Se subraya la importancia de la colaboración en la creación de obras teatrales de relevancia, acentuando el valor del compromiso y la colaboración en la realización de proyectos significativos. Se ve una de las varias concepciones que tiene el grupo referida al teatro callejero.

Asimismo, se destaca el impacto social y comunitario que los gestores culturales buscan tener sobre el grupo por medio del teatro callejero, buscando un cambio en su forma de pensar, y sobre todo acogiendo aquellos cuyas familias cuentan con carencias económicas:

Tú tienes que trabajar con las poblaciones que no tengan un proceso para que tú puedas ver los resultados, para que cuando esos niños vean el cambio en ellos digan: "Ay, gracias a la seño. Ah, gracias al taller cultural" para que ellos mismos se vean desde otras perspectivas. Bueno, hay niños que son hijos de madres cabeza de hogar. (testimonio de J.V., tomado el 15 de marzo de 2023).

Este espacio no solo se convierte en un escenario para la representación de obras teatrales que abordan temáticas como conflicto, guerra, identidad cultural y embarazo adolescente, también se transforma en un espacio liderado por los líderes y lideresas del grupo, quienes acogen a los niños, ofreciéndoles una nueva perspectiva y valores fundamentados en la solidaridad y el vínculo. En este sentido, las experiencias relatadas conllevan a un vínculo solidario, revelando una conexión tanto interna entre sus miembros como externa con la comunidad.

Estar dentro del grupo me ha ayudado en la parte, digamos social, o sea, desenvolverme más a conocer más el comportamiento desde la comunidad de los niños a conocer más el sentido de, o sea, de cómo te digo. (testimonio de L.Z., tomado el 15 de marzo de 2023).

El teatro callejero para mí digamos que es como ese espacio que se le brinda a la comunidad para fortalecerse como persona para aprender nuevos valores para aprender a convivir en la sociedad es ese espacio donde nos permite a nosotros como sociedad demostrar lo que somos aparte, o sea, a partir de las artes escénicas a pensar, a unirse. (testimonio de J.M., tomado el 15 de marzo de 2023).

Estas experiencias relatadas resaltan el valor del trabajo colectivo, solidario y colaborativo, señalado por Ramos (2019) como uno de los aspectos esenciales en las prácticas artísticas comunitarias señalados en el marco referencial, cuando nos referimos a prácticas que se involucran en el contexto y problemáticas sociales que afectan a quienes ocupan el espacio. En las PAC según Ramos (2019) la relación entre el artista y el espectador es fundamental debido a que enriquece la experiencia artística.

Para estas PAC, no se ven simplemente como una forma de expresión artística, sino como una forma de vincular a los miembros de una comunidad. Estas prácticas pueden servir como un medio para explorar y abordar problemáticas sociales y culturales de las comunidades, y pueden fomentar la solidaridad y la cohesión comunitaria; de hecho, es parte de los rasgos característicos de las PAC.



*Imagen 3, Ensayo Grupo La Calle, 2017<sup>9</sup>*

Además, existe una clara apreciación por el teatro como un medio de expresión y exploración personal. Los participantes disfrutaron del proceso creativo y encuentran una forma de explorar aspectos cómicos, disfrutando de la diversión y el disfrute personal derivados de esta actividad artística por ello es que se manifiesta el vínculo grupal mencionada en las experiencias. El teatro callejero se convierte, mencionado por los participantes, en un medio para celebrar logros personales y colectivos, y también para expresar por medio de lenguajes artísticos otras formas de ser, que dentro de las PAC cómo describiría Ramos (2019) tienen cabida porque no hay una única forma “correcta” de realizar

---

<sup>9</sup> Imagen tomada de Facebook página: La Calle un espacio para reflexionar.

estas prácticas, de expresarse. En cambio, estas prácticas pueden tomar muchas formas diferentes, dependiendo del contexto específico en el que se realizan y su coyuntura.

Se entiende aquí el ámbito solidario en tanto se relaciona con la estética emergente de las nuevas ecologías culturales descrita por Reinaldo Laddaga (2006). Estas nuevas prácticas artísticas se caracterizan por una colaboración y solidaridad prolongada entre artistas y no artistas para crear proyectos que generen transformaciones en lo local a través de acciones colaborativas y solidarias. Otras experiencias relatadas resaltan más aspectos solidarios en tanto el teatro callejero marcó sus vidas desde una edad temprana en la construcción de amistades:

Era chévere Aldemar y Juan Carlos montaban su teatro y nos hacemos demasiados amigos. Era el mejor amigo nos protegemos del uno del otro. Estaban pendientes cuando faltaba uno, fuimos una experiencia muy bonita. (testimonio de B.N., tomado el 15 de marzo de 2023).

Estas experiencias del grupo se convierten en experiencias personales que muestran el impacto del proceso en el grupo en el desarrollo de habilidades y la superación de desafíos como el pánico escénico. Además, el cuidado que los integrantes del grupo tenían entre sí se hace presente en la experiencia, hecho que continua hasta el día de hoy cuando ya ha pasado más de 20 años de dado el proceso.

Esta mirada de las experiencias de grupo vista en las experiencias relatadas también evidencia cómo se rompe la tradicional separación entre autor, obra y público que suele caracterizar a la esfera artística o la institución tradicional del arte. En la institución tradicional del arte obra, autor y espectador se entienden desvinculados el uno con el otro descrita por Ramos (2019). En esta lógica se consideraba al autor o artista como un ser iluminado por la gracia divina que era capaz de escuchar a las “musas” para poder plasmar en sus obras esa inspiración. En esta perspectiva nacida de la institución tradicional del arte se consideraba al artista como el genio creador que nacía con el don de ser artista, componer, pintar o escribir, restringiendo la posibilidad a unos pocos iluminados de poder aprender las múltiples dimensiones del arte.

En múltiples obras del grupo La Calle como: Remington 68, Grito de Libertad y La Calle entre otras, se desafía esta dinámica tratando temas con los que el público de Zambrano se identifica y que son retratados en sus obras. El público no solo asiste como espectador, también se identifica con los temas de obra, por ejemplo, en la obra Manito la protagonista expresa:

“yo no he conocido escuela, pero la universidad de la calle con profesores amaestrados que aman la educación, me educaron bien, no tienes nada, pero todo te pertenece la noche para actuar trabajar bajo la penumbra de sombras escondidas (fragmento tomado de la obra: Manito)

En esta obra y en otros fragmentos de la misma se narra el vínculo entre los profesores y los participantes, pero, además, también se expresa ese aprendizaje que da la calle y con lo que el público Zambranero se puede sentir identificado. Por otra parte, los artistas, una vez concluidas las obras, vuelven a la comunidad, porque son parte de la misma. Es difícil concebir la producción de obras de teatro popular sin la influencia y participación activa de la comunidad, lo que resalta la importancia de la conexión entre ambos elementos para el desarrollo de este tipo de expresiones artísticas.



*Imagen 4, Obra Manito, 2000, Grupo La Calle<sup>10</sup>*

Laddaga (2006) hace referencia a diferentes experiencias que vincula con las ecologías culturales, construye sus obras a partir del diálogo con la comunidad y se convierte en un pretexto para preguntarse por la integración, la participación y la movilización conjunta para crear fabulaciones en este caso obras de teatro. El rol de un espectador silencioso que consume la obra se agota en esta perspectiva descrita por el autor y que considerando el ejemplo del proceso de identificación descrito por la obra Manito, tampoco pasa con los participantes del grupo La Calle, no existe aquí una experiencia silenciosa o pasiva; por el contrario, la definición de teatro callejero se amplía para incluir la perspectiva del grupo La Calle, el cual sostiene que esta práctica artística enfatiza el cuidado y la educación de los jóvenes. A través del teatro, según las experiencias relatadas, se transmiten valores fundamentales como el respeto al propio cuerpo y la importancia de la autoestima. Además, ofrece una red de apoyo esencial para los participantes jóvenes, como se expresa a continuación.

Siempre he tratado de que en el grupo de teatro sea como una familia, de que ellos lleguen y no importa lo que ellos hagan ellos me lo puedan contar. Digo no importa

---

<sup>10</sup> Imagen tomada de página de Facebook: La calle un espacio para reflexionar.

la gravedad. Si tú me cuentas, yo te puedo ayudar, si no me cuentas, no te puedo ayudar. Entonces ellos llegan aquí abrazándome ellos, me escriben mensajes bonitos, se van y yo no pierdo la comunicación con ellos (testimonio de B.N., tomado el 15 de marzo de 2023).

Se resalta un enfoque colaborativo en la creación de las obras por parte de los participantes y de acompañamiento, ternura y presencia por parte de los líderes del proceso con los participantes como refleja la experiencia anterior. Aunque el director aporta una visión inicial, se valora la contribución del grupo en la construcción del guion, donde se comparten ideas y se sugieren modificaciones. Esto resulta en un guion que refleja la visión del director, pero también incorpora valiosos aportes del elenco. Las experiencias reflejan una clara autonomía y voluntad de aprender y enseñar en el ámbito teatral, buscando conocimiento a través de talleres, seminarios y la práctica continua. Estas experiencias subrayan la voluntad de crecimiento y el deseo de conocimiento en el ámbito artístico.



*Imagen 5, Preparación Presentación grupo La Calle, 2021, Radio Nacional de Colombia<sup>11</sup>*

En definitiva, es importante destacar el profundo lazo de solidaridad y comunidad que ha caracterizado las experiencias del grupo La Calle. Las narrativas compartidas revelan cómo, más allá de la técnica artística, el vínculo fraterno y la solidaridad han sido ejes centrales, tanto en la relación de los líderes con los participantes como en la interacción del grupo con la comunidad, y viceversa. Las prácticas artísticas del grupo trascienden lo meramente técnico, adoptando el teatro callejero como un lenguaje artístico que vincula y relaciona. A través de este medio, La Calle y las comunidades han forjado espacios de expresión desde sus propias subjetividades, evidenciando el poder de las PAC en la construcción de relaciones comunitarias significativas.

---

<sup>11</sup> Imagen extraída de YouTube: El teatro callejero resistió al conflicto en Zambrano, Bolívar:  
[https://www.youtube.com/watch?v=BBfq3JB-9zk&t=454s&ab\\_channel=JulioMarioCabarcasL%C3%B3pez](https://www.youtube.com/watch?v=BBfq3JB-9zk&t=454s&ab_channel=JulioMarioCabarcasL%C3%B3pez)

### 4.1.3 Lo crítico y político

La experiencia de los participantes del grupo La Calle revela una compleja red de experiencias y reflexiones en torno al teatro callejero como forma de arte crítico, específicamente dentro del contexto colombiano, vinculado a la defensa de los derechos. Los relatos destacan el poder y el impacto del teatro como herramienta para abordar conflictos, nombrar lo no nombrado y preservar la memoria histórica y cultural en medio de situaciones de violencia y crisis. En palabras de los participantes del grupo:

El teatro busca es resaltar los valores, el derecho a la vida, el derecho a la igualdad, o sea, más que todo resalta todos los derechos fundamentales que tenemos como persona sí, entonces en el teatro lo que se busca es más la convivencia el respeto entre todos los participantes y que dentro de la obra que se haga o de o de la escenografía se deja un mensaje para la sociedad. el derecho a la vida sí, en el derecho que a la libertad se hace énfasis en la convivencia, que debemos de tener en nuestra comunidad. (testimonio de J.M., tomado el 15 de marzo de 2023).

Cuando un ser humano busca el arte, busca la danza, busca los medios artesanales de fabricar, de hacer, de construir, de hacer escenarios, eso vale mucho, rescatar historias que están muertas, volverla teatro, eso vale la pena. Porque al participar se encara y todo hay que encararlo, participó de una otra manera en eliminar esa violación de sus derechos. (testimonio de B.N., tomado el 15 de marzo de 2023).

El teatro callejero dentro de las experiencias del grupo, se plantea como un vehículo para promover la preservación de los derechos fundamentales en comunidades como Zambrano. La percepción predominante es que el arte puede llevar a los jóvenes de unirse a los actores armados, al brindarles oportunidades y un espacio de expresión creativa. Se subraya que los niños y jóvenes ocupados en actividades artísticas tomaran distancia de la violencia y guerra, presentando el teatro como una alternativa llamativa y constructiva.

La influencia del teatro callejero es evidente al observar cómo estas prácticas artísticas han permitido que los participantes resignifiquen experiencias ocurridas en el municipio, tanto para sí mismos como para hacer una lectura crítica de lo ocurrido con sus familias, amigos y comunidad. El siguiente fragmento, es parte de una obra que, por medio

de un personaje, enuncia y critica los motivos del conflicto, además de manifestar la necesidad de descubrir a los violentadores

¿Hasta cuándo esta impunidad llenarás los campos, ríos, pueblos y ciudades con el silencio sepulcral de tu victoria? ¿Quién te protege? ¿El miedo, la venganza, los sordos y los ciegos, la avaricia? Sólo sé antes que la muerte me arrebató que he de romperte el antifaz. (fragmento tomado de la obra: Manito)

Por lo anterior, se ve en las experiencias relatadas y la comparación con las obras se encuentra al teatro callejero, como un medio para sensibilizar y educar. La intención es relatar lo sucedido, buscando sensibilizar a través del arte. Estas experiencias también ilustran la intención de construir alternativas a los mensajes de poder y violencia presentes en la sociedad, mediante el fomento de la reflexión y la autoexpresión, utilizando el teatro como un espacio para la conciencia crítica, la reflexión y la construcción de un sentido de comunidad, así expresado por otro participante:

El teatro nosotros lo cogimos como para educar a las personas, decirle que esto pasó, pero que no se repita, no se puede hacer que no siga pasando ya, aunque se vea algo contradictorio, queremos olvidar eso, lo estamos recordando para que vean lo que pasó y que no vuelva a va a pasar, ¿me entiendes? (testimonio de J.M., tomado el 15 de marzo de 2023).

La construcción de las obras de teatro revela una fuerte búsqueda por enseñar y plantear una postura crítica con el teatro callejero, buscando que las causas latentes del conflicto no se repitan y que lo sucedido en el conflicto no se olvide. En esta línea el informe ¡Basta Ya! (2013) publicado por el Centro de Memoria Histórica, habla sobre la repetición y el olvido. En él, se aclara que el olvido conduce a la repetición, perpetúa la impunidad y genera nuevas formas de violencia. Hecho que a día de hoy sigue prevalente en el municipio y en diversos territorios de Colombia. No encontramos ante un país que aún continúa viviendo el conflicto armado, y que busca nuevas formas de combatir el olvido para evitar la repetición de las causas que generan la guerra.

La no repetición, por otro lado, es un derecho fundamental de las víctimas que el mismo informe destaca, en ello se incluye el derecho a la verdad, la justicia y la reparación (Grupo de Memoria Histórica, 2013). Para garantizar la no repetición, el informe propone construir una memoria histórica colectiva, implementar medidas de justicia transicional y promover la educación para la paz. El informe critica la cultura del silencio que ha prevalecido en Colombia y destaca la importancia de la memoria histórica para la construcción de la paz. Por ello, se puede decir que el grupo La Calle busca construir una memoria crítica y colectiva con respecto a las causas y los acontecimientos de la guerra.

Estas piezas teatrales, como las obras: “La Calle” o “Grito de Libertad”, no solo buscan impactar al público, también son una manera de desafiar y cuestionar la realidad de la violencia y la vulnerabilidad, de criticarla. En esta línea, la siguiente experiencia da cuenta de cómo eran las circunstancias de la práctica del teatro callejero en el contexto de violencia en Zambrano, lo que permite definir que existía una intención que hablarle directamente a los involucrados, actores armados y estatales:

Pero el teatro en sí transmitía el mensaje de culpabilidad a aquellos involucrados en la problemática y la falta de acción. Es decir, se presentaba frente a los que habían causado daño. En el teatro, cuando tienes a la audiencia que deseas impactar, Te sumerges en el personaje y experimentas. Me ocurrió a mí, les ocurrió a todos los del grupo, durante una representación, notamos que había miembros de distintos grupos armados en el público. Entonces, les mostramos con la obra "La Calle". Les mostramos que, como actores, son responsables. (testimonio de J.V., tomado el 15 de marzo de 2023).

Esta experiencia relatada, da cuenta de cómo el grupo en su momento confrontó a los actores armados victimarios de los conflictos de Zambrano, ejerciendo confrontación directa con ellos por medio del teatro. La presentación teatral a públicos específicos, incluso aquellos involucrados en grupos armados, tiene el poder de generar tanto en los participantes como en la comunidad una reflexión sobre las consecuencias de sus acciones, mostrándoles que son responsables de las situaciones en las que se ven envueltos. Además de significar una experiencia para los integrantes del grupo coyuntural al ver dentro del público a los

victimarios y poderles expresar dentro de sus personajes palabras que en otro contexto no podrían. En este sentido parte del libreto de la obra menciona lo siguiente:

¿Hasta cuándo impunidad llenarás los campos, ríos, pueblos y ciudades con el silencio sepulcral de tu victoria? ¿Quién te protege? ¿El miedo, la venganza, los sordos y los ciegos, la avaricia? Sólo sé antes que la muerte me arrebate que he de romperte el antifaz. (fragmento tomado de la obra: La Calle)



*Imagen 6, Presentación obra: "La Calle", 2021, Radio Nacional de Colombia <sup>12</sup>*

Pensar en que estas líneas fueron declamadas ante un público el cual tenía actores armados, población víctima del conflicto y la comunidad de Zambrano además de otros municipios no deja de resultar sorprendente, en tanto constituyen esa intención por narrar hechos invisibilidades y plantar una memoria crítica con respecto a los discursos hegemónicos.

En palabras de Richards (2002) se entiende como las representaciones simbólicas presentes en las artes y en este caso el teatro, tienen la capacidad de introducir el proceso del recuerdo y de la memoria a través de los espacios vacíos en la representación típicamente

---

<sup>12</sup> Imagen extraída de YouTube: El teatro callejero resistió al conflicto en Zambrano, Bolívar:  
[https://www.youtube.com/watch?v=BBfq3JB-9zk&t=454s&ab\\_channel=JulioMarioCabarcasL%C3%B3pez](https://www.youtube.com/watch?v=BBfq3JB-9zk&t=454s&ab_channel=JulioMarioCabarcasL%C3%B3pez)

construida, y socialmente aceptada, que niega la voz a las comunidades víctimas y que como menciona el grupo tienen la posibilidad de que el teatro callejero “nombre lo innombrado”, para colarse dentro de las deficiencias del discurso social y sus omisiones; en todo lo que interrumpe la estructura coherente de las narraciones oficiales con lo que está más allá de lo visible. Con las narraciones oficiales nos referimos a todas aquellas que, proviniendo de las elites del poder, buscan ocultar su participación en el fomento de la guerra para sus propios intereses.

Richards, (2002) entiende que es responsabilidad del arte, la literatura y la crítica cultural recoger los lenguajes de lo incompleto y las grietas para otorgarles un valor que los conocimientos lineales, que buscan la totalidad y la síntesis, les niegan. Como por ejemplo pasa con la obra anteriormente reseñada, *La Calle*, en la que se describe la voz de personajes que fueron víctimas de los actores armados.

Obras como *La Calle*, buscan denunciar, no solo la realidad del municipio de Zambrano, sino también otros municipios con relaciones profundas con la guerra, generando una relación de expresión teatral especial con estos otros territorios. Una experiencia, por ejemplo, enfatiza que el arte se asocia con la paz y, de esta manera, se entrelaza con la idea planteada por Richards (2002) acerca de las constelaciones simbólicas del arte, capaces de revelar aquello que queda oculto por los discursos oficiales:

Sin embargo, me pregunto cómo podrá alcanzarse la paz si no se narra la verdadera memoria histórica de las víctimas en las comunidades. Traer estas vivencias al teatro es la única forma de transmitir al público lo que realmente ocurre. El teatro, con su capacidad de representación, nos brinda esa oportunidad, siempre y cuando no cedamos ante el miedo. (testimonio de J.V., tomado el 15 de marzo de 2023).

Se aprecia como existe una relación entre paz y memoria histórica expresada por medio del teatro callejero. La experiencia relatada cuenta con una profunda visión de la experiencia del teatro callejero dentro del grupo *La Calle*, presentando el arte crítico como un vehículo para expresar, confrontar y tratar los desafíos sociales. La narración y la representación se entrelazan para crear obras con significado y propósito más allá del simple entretenimiento, sino como una forma de construir memoria histórica (Grupo de Memoria Histórica, 2013).

Por último, si bien existe una búsqueda de platear una obra teatral que conformasen un sentido crítico con respecto a la violencia de los actores armados también existieron obras teatrales como: “La princesa y el sapo”, “Manito” “Las comadres” y “La leyenda del encanto del peñón” que abordaron otras temáticas alternativas a la del conflicto armado pero que proponían narrativas desde la comunidad. Se destaca la creación de monólogos y piezas teatrales con un enfoque social y reflexivo. Un monólogo, titulado "Manito", rinde homenaje a las mujeres que no tuvieron la oportunidad de amar, evidenciando una realidad dolorosa y emotiva. Estas obras permiten dar voz a experiencias no contadas y ofrecen una forma de recordar y honrar la memoria de aquellos cuyas vidas se vieron afectadas por circunstancias difíciles:

Mi obra siempre fue Manito, no sé si tú escuchaste mi monólogo, dice en memoria de las mujeres que no tuvieron la oportunidad de amar, un monólogo que trata sobre sobre la realidad de la mujer, no sé si alcanzaste a escucharlo bastante largo, pero aún no se me olvida (testimonio de A.G., tomado el 15 de marzo de 2023).

Hicimos una puesta en escena donde el niño, le pedía al papá que le regalara una hora de su trabajo, que cuánto costaba y el niño reunió reunía la plata y siempre que la mujer le llevaba la comida a la mesa (testimonio de A.G., tomado el 15 de marzo de 2023).

En la primera experiencia, la participante hace referencia a su obra ‘Manito’. En esta obra, ella explora cómo el rol de la mujer ha sido históricamente invisibilizados, como Richards (2002) hace referencia, se acentúa aún más esta invisibilización en contextos de guerra. Un ejemplo de esto es la experiencia del personaje en la obra que queda embarazada después de sufrir una agresión sexual, que por medio del teatro callejero se ponen en tensión.

Por otra parte, los líderes del grupo, decidieron llevar este tema a la escena. Su objetivo era representar estas relaciones tensas y complejas en sus obras, para generar conciencia y provocar una reflexión en el público. Querían mostrar cómo la ausencia de los padres puede afectar a los niños y cómo estos niños. En sus representaciones, no solo se mostraban las dificultades. A través de sus obras, buscaban dar voz a aquellos que a menudo son olvidados o ignorados en la sociedad. Al hacerlo, esperaban incitar lo que ellos denominan una “reflexión” en la forma en que la comunidad percibe y maneja estos temas.

De este modo, podemos afirmar que varias obras del grupo La Calle abordan puntualmente acontecimientos relacionados con el conflicto armado colombiano que, en otros contextos, no son difundidos ni representados. Estas obras dan voz a las problemáticas, sentires y padecimientos de comunidades que han sido azotadas por la guerra, exhibiendo relatos y posturas alternativas frente al conflicto. En este sentido, el teatro callejero del Grupo La Calle se convierte en un medio para combatir las causas aún latentes del conflicto armado colombiano. A través de la construcción de una memoria colectiva, como propone el Centro de Memoria Histórica (2013), las experiencias narradas por el grupo, manifiestan una posibilidad de construir relatos críticos y combatir el olvido.

#### **4.1.4 El arte que ayuda a sanar**

En el siguiente apartado, abordaremos por primera vez lo hallado respecto a una categoría emergente en esta tesis. Debido a su presencia recurrente en las experiencias, esta categoría emergió como un elemento crucial que el investigador decidió destacar. Este asunto se refiere al arte como un medio de sanación o reparación con respecto a situaciones violentas que haya sufrido una comunidad o personas en el marco de un conflicto (Grupo de Memoria Histórica, 2013).

Para empezar, es importante destacar que el análisis de las vivencias compartidas por los participantes del Grupo La Calle revelan una perspectiva que contrasta y amplía los discursos académicos, donde si bien el arte tiene un campo teórico y epistemológico en sí mismo, en contextos de conflicto, el grupo La Calle da testimonio de que el arte también posibilita la purificación, sanación y catarsis de experiencias dolorosas y avasallantes:

Sentía una urgencia imperiosa de transformar este dolor en algo tangible. Necesitaba demostrar, tanto a los demás como a mí misma, que éramos capaces de generar algo positivo a partir de la adversidad. Me encontraba abrumada por la sensación de impotencia. Sin embargo, de manera sorprendente, encontré refugio en el teatro. En ese escenario, pude librar las batallas más profundas de mi interior. A pesar de que en la vida diaria luchaba como un soldado, en el teatro experimentaba la sensación de estar ganando una batalla personal de gran importancia (testimonio de V.E., tomado el 15 de marzo de 2023).

Camilo, lo que nosotros hacemos es seguir adelante, continuar con nuestras vidas. No miramos hacia atrás, cerramos el capítulo de lo pasado y seguimos adelante. No podemos permitirnos quedar estancados lamentando lo que ya no está. La vida sigue su curso, y nosotros debemos seguir adelante con ella (testimonio de J.V., tomado el 15 de marzo de 2023).

A través del arte, el ser humano encuentra una vía para aislarse y sanar. El teatro actúa como un bálsamo para las heridas emocionales, fortaleciéndonos en el proceso al permitirnos empatizar con las experiencias de los demás y caminar en sus zapatos (testimonio de V.E., tomado el 15 de marzo de 2023).

El análisis detallado de estas experiencias proporciona una comprensión más profunda de cómo la práctica del teatro callejero ha impactado en la vida de los individuos, tanto a nivel personal como colectivo. Esta experiencia, resalta la importancia de la práctica del teatro como un medio para liberar sus emociones más profundas y enfrentar sus batallas internas. Además de sugerir que el teatro proporciona un espacio seguro donde las personas pueden encontrar una sensación de logro y victoria en medio de sus luchas personales.



*Imagen 7, Tejido de la comunidad, 2023<sup>13</sup>*

En la segunda experiencia se analiza una perspectiva relacionada hacia el futuro, donde se destaca la búsqueda por seguir adelante con la vida y no quedarse atrapado en el pasado. Esta experiencia resalta la resiliencia y la determinación como valores clave para superar las dificultades. En la última experiencia se revela cómo esta práctica ha servido como una herramienta de sanación colectiva, permitiendo a los individuos expresar y liberar emociones reprimidas o silenciadas. Además, destaca la capacidad del teatro para crear un espacio inclusivo donde las personas pueden compartir sus experiencias y encontrar apoyo mutuo.

Estos relatos revelan cómo la práctica del teatro callejero ha sido un espacio para la sanación de determinados acontecimientos personales y colectivos, por parte del grupo la

---

<sup>13</sup> Foto tomada por el investigador Camilo Luna.

Calle, permitiendo a los individuos enfrentar, expresar y liberar emociones y experiencias dolorosas que de otra manera se encontraban reprimidas o silenciadas.

A través de la representación artística, donde el personaje expresa palabras que el actor también quiere decir, se encuentra esa posibilidad de resignificar, como por ejemplo se lee en la siguiente experiencia: “Como dijo ella cuando lo viví, pues lloraban cuando estaba haciendo papel, yo lloraba porque me recordaba mucho, o sea, encontrar muchos sentimientos entre sí, en todo lo que había vivido, me entiende y todo lo que tenía que pasar para yo estar ahí.” (Libardo, 2023, p. 87). Por medio de ello se permite que estas heridas latentes emerjan y sean expresadas, desafiando así el silencio que aparece sobre estos recuerdos dolorosos.

Uno de los elementos más notables en estas declaraciones es la experiencia personal de los participantes al encontrar un medio para lidiar con el dolor interno y la impotencia generada por el conflicto armado. El teatro es descrito como un espacio donde pueden liberar sus luchas personales, brindándoles una sensación de control y alivio en medio de sus propias batallas internas. A través de la representación en el escenario, los integrantes del grupo logran proyectar sus propios conflictos.

El teatro se convierte en una plataforma para estos individuos, una herramienta que les permite canalizar sus emociones, liberar sentimientos reprimidos y comprender el valor de la expresión emocional. Se destaca cómo el arte teatral se convierte en una vía para explorar y controlar las emociones, aprendiendo a dominarlas y darles una salida constructiva. Además, las experiencias subrayan cómo el teatro se convierte en un espacio de confianza para las víctimas del conflicto armado.

Estos procesos a los que hacen referencia los participantes del grupo, se pueden entender a la luz los planteamientos de María Emma Willis (2021). La autora reflexiona sobre la mirada artística de las propias víctimas o de artistas, que se inspiran en un compromiso empático con quienes vivieron el conflicto armado y una resistencia al olvido y a la impunidad. En definitiva, se podría mencionar a partir de lo mencionado por Willis (2021) que es el vínculo con el otro, generado por espacios como por ejemplo los del grupo La Calle donde los integrantes se relacionan y construyen juntos, donde se empieza a sanar algunos de los elementos rotos del vínculo humano que se han fracturado por esa violencia vivida por

parte también de un otro. Por otra parte, Willis (2021) ve al arte como un medio para procesar y expresar las emociones reprimidas, facilitando su asimilación por la psique individual y colectiva, y como una herramienta para resistir al olvido y a la impunidad.

Este proceso de expresión a través del arte se manifiesta como una herramienta valiosa para las comunidades que han vivido conflictos. Más allá de su valor estético o creativo, el arte se convierte en un espacio para la expresión, la reflexión y la transformación de experiencias dolorosas, sirviendo como un catalizador para la sanación emocional y la reconstrucción de la identidad colectiva de comunidades, como es el caso de los Montes de María.

Sobre esta capacidad que tiene el arte para sanar algunas de las heridas del conflicto; en la exposición de Erika Diettes en 2023, la autora María Emma Willis realizó un seminario en el que habló sobre el poder del arte como parte del proceso de sanación frente a experiencias abrumadoras. Willis toma el concepto de memorias de Ricoeur (2003) donde describe dos tipos de construcciones de la memoria: las literales, en las que las personas describimos puramente los hechos de manera fáctica, puntual y concreta, a pesar de que para esta persona, especialmente en los contextos de conflicto tenga una carga emotiva que no puede expresar debido a que el trauma con respecto a la situación acontecida instala una desesperanza, además de romper los vínculos con los otros, por ello en las experiencias literales no existe una expresión evidente de la emoción, sino una incomprensión del suceso, que impide su expresión.

Por otra parte, en las memorias ejemplares los seres humanos otorgamos un sentido, unas causas, unos efectos y unas consecuencias a aquello que vivimos y entendemos, lo cual se evidencia en la expresión corporal y emocional del relato. María Emma Willis menciona que gran parte del dolor que sienten los dolientes se debe a la incapacidad de convertir una memoria literal en ejemplar, al no poder encontrar un sentido o una razón a los hechos acontecidos. En este aspecto, se produce una negación en la psique para protegerse.

La construcción de las memorias ejemplares sobre aquellos recuerdos traumáticos supone solamente el inicio en el proceso del duelo, al otorgar un sentido, una razón y una causa a los acontecimientos dolorosos. Es en este punto donde las artes permiten hacer la transición de las memorias literales a las ejemplares, para dar significado y nombre a aquello

que está negado en la psique, haciéndolo consiente y logrando significar aquello que ha resultado ser impensado o incomprendido:

Fundamental para todo el aprendizaje que he tenido en mi vida y hablándote así como te digo a nivel profesional a nivel laboral a nivel personal porque yo en el Teatro he sacado tantas emociones que a veces me las reprime porque yo soy muy reprimida en cuanto a mostrar digamos emociones, en el Teatro las he sacado y he aprendido de que no es malo mostrar lo que tú sientes, es malo cuando tú no muestras lo que sientes o agrediendo a otro, ahí si es malo, pero cuando tú lo muestras de una manera en que tú puedas sanarte, para no afectar a los demás, entonces devuelves constructor de tus propias emociones, aprendes a dominar tus emociones aprendes a dominar lo que has aprendido. (testimonio de N.V., tomado el 15 de marzo de 2023).

Con La Calle fue lo más que es mi sanación liberación de ese encierro que tenía en sí (testimonio de B.N., tomado el 15 de marzo de 2023).

Así como mencionamos aquellas experiencias reprimidas logran emerger con el teatro callejero, en la experiencia se ve como N.V. habla sobre cómo el teatro le ha permitido liberar emociones que normalmente reprime. A través de esta forma de arte, ha aprendido que no es malo mostrar lo que siente, siempre y cuando no se agrede a los demás. El teatro le ha permitido convertirse en constructora de sus propias emociones, dominándolas y aprendiendo de ellas, aprendiendo a significarlas.

Las experiencias destacan el papel del arte como un medio para la autorreflexión y el autodescubrimiento el arte como una herramienta para la expresión emocional, el autodescubrimiento y la sanación. Cada uno de ellos ofrece una perspectiva única sobre cómo el arte puede ayudar a las personas a manejar y entender sus emociones, nombrándolas, situándolas y significándolas como memorias ejemplares.

En definitiva, encontrar representadas en el teatro las experiencias de los participantes han sido importantes, permitiendo sacar a la luz sentimientos o situaciones que de otra manera podrían haber quedado postergadas. Por último, las experiencias enfatizan que el teatro no es simplemente un movimiento artístico, también tiene un impacto a nivel psicológico. Se subraya que el teatro callejero es un medio que influye en diferentes aspectos

de la vida, desde lo profesional hasta lo personal, familiar y social. Se destaca su capacidad para trabajar las emociones y la interacción con otros, muy por encima de ser un medio de entretenimiento, el teatro callejero puede servir como un refugio, utilizando el arte como una forma de sanación y comunicación para estas comunidades.

#### **4.1.5 Identidad nunca estática**

El vínculo entre el grupo de teatro callejero y Zambrano trasciende lo meramente geográfico, adentrándose en la trama misma de las historias que han dado forma a la identidad cultural del municipio. La historia de las tribus Malibues, de los paisajes zambraneros, de la agricultura y del río Magdalena son características de la identidad cultural, término que será aclarado más adelante, del municipio y que ha influido profundamente en la narrativa colectiva de la región, expresada en el teatro callejero. Se podría decir que no se puede entender al grupo sin su identidad cultural tan arraigada. Las obras representadas por el grupo teatral se nutren de estas historias, entrelazándose con mitos y relatos ancestrales que ha sido moldeada por las aguas del Magdalena a lo largo del tiempo, como se puede ver en la siguiente experiencia:

La leyenda del Encanto del Peñón, siempre la presentaban desde una expresión que no era. Nosotros logramos presentarla desde los aborígenes, o sea, la tribu Malibú sus qué aceres, la llegada del hombre blanco a la tribu, por qué en los colegios es muy común que manden hacer esa tarea el encanto del Peñón y hablan, de que una india fue violada, pero no saben, o sea, no saben todo lo que aconteció entonces nosotros empezamos a hablar la parte que los indígenas, sus cantos, sus muestras indígenas (testimonio de N.V, tomado el 15 de marzo de 2023).

La leyenda le encanta el Peñón, era nuestra identidad y la estábamos ocultando y no la sabíamos. Vayan donde los V. hoy en día, tú le preguntas a cualquier niño la leyenda, el encantó el Peñón y así son porque nosotros lo que queremos es eso difundir nuestra identidad cultural a través de a través del teatro callejero (testimonio de N.V, tomado el 15 de marzo de 2023).

La obra teatral a la que se refiere la participante es la Leyenda del Encanto del Peñón, obra creada por el grupo La Calle en la que se narra una leyenda de Zambrano referida a la princesa rayo de luz, la cual fue violada por los colonizadores y, como fantasma, engaña a

hombres que se aproximen al río Magdalena para matarlos. La experiencia destaca por exponer la reinterpretación y difusión de la leyenda del Encanto del Peñón; la participante menciona que la leyenda solía ser presentada desde una perspectiva que no era auténtica, que no era la voz de los zambranos y que ellos lograron presentarla desde la perspectiva de los indígenas Malibú.

Además, esta experiencia se destaca la importancia de La Leyenda Del Encanto Del Peñón para comprender parte de la historia de Zambrano, revelando una violencia estructural presente desde la época colonial. Este análisis es crucial porque muestra cómo la violencia ha sido una constante en el territorio, y para el caso de la historia, la violencia hacia la mujer indígena. En Zambrano, así como varias regiones en Colombia, se hace notoria como la violencia se funde con la propia historia. Este caso no permite comprender la historia en Zambrano, también ofrece perspectivas sobre la naturaleza de la violencia en Colombia que se mezcla con elementos de las historias y tradiciones.

Así como se pudo apreciar a nivel teórico, la identidad es un concepto nunca estático, que en determinados puntos de la historia de las comunidades también expresa la violencia que históricamente se ha vivido en los territorios. Y es justamente porque la identidad es un concepto dinámico que no se puede hablar de una violencia anclada a la identidad de los territorios y comunidades en Colombia. Es importante reconocer que, así como ha existido históricamente un sometimiento de la colonia a los territorios y posteriormente una guerra entre actores armados en Colombia, también han existido comunidades que han buscado configurar una identidad de paz, de arte y de fraternidad entre las mismas, resignificando y reescribiendo esa identidad de violencia.

Esta reinterpretación que se menciona sobre la obra incluye las actividades tradicionales de los indígenas Malibúes y la llegada de los colonizadores. Por otra parte, también se ve una crítica sobre la enseñanza simplificada que se da en los colegios sobre la leyenda, sin abordar todos los eventos que ocurrieron. Además, la participante expresa que la leyenda del Encanto del Peñón es una parte importante de su identidad cultural. Por lo tanto, han tomado al teatro callejero para difundir esta leyenda y, por ende, su identidad cultural. Según la experiencia, cualquier niño en Zambrano puede relatar la leyenda, lo que indica sus esfuerzos por difundirla.

Es importante precisar conceptualmente aquello que se referirá aquí para la identidad cultural. En este aspecto existen elementos que son importantes de matizar a nivel conceptual. A continuación, se define a la identidad cultural como con una historia en común y ancestralidad compartidas, sobre ello menciona:

Dentro de los términos de esta definición, nuestras identidades culturales reflejan las experiencias históricas comunes y los códigos culturales compartidos que nos proveen, como “pueblo”, de marcos de referencia y significado estables e inmutables y continuos, que subyacen a las cambiantes divisiones y las vicisitudes de nuestra historia actual. Esta “unicidad”, que sustenta todas las otras diferencias más superficiales, es la verdad, la esencia. (Restrepo citando a Hall, p. 2)

A través de las experiencias proporcionados, se revela de manera clara la existencia de una conexión intrínseca entre los significados y códigos arraigados de la cultura Malibú y la comprensión que el Grupo La Calle tiene acerca de su propia identidad, como se menciona. Por otro lado, la simbología y los mitos asociados con La Leyenda Del Encanto Del Peñón, se entrelazan de manera significativa con la perspectiva del río Magdalena, configurando lo que ellos interpretan como su identidad cultural.

En este proceso, se va tejiendo un relato que define lo que representa Zambrano, lo que implica ser Zambranero y cómo se configura un relato entorno a esa identidad. Este relato no solo busca unificar a la comunidad, sino también proporcionar un marco compartido de entendimiento para los participantes del grupo La Calle y para la comunidad de Zambrano a la cual se presenta esta obra de teatro.



*Imagen 8, Pintura del carnaval, 2023<sup>14</sup>*

En definitiva, se está elaborando una narrativa por medio de la obra que toma como referencia los elementos culturales que definen la identidad del grupo, como el río Magdalena y su entorno, los cuales ejercen una notable influencia en sus rutinas diarias. El café, que también aparece reseñado en las experiencias, es relevante al ser un símbolo representativo de la abundante riqueza natural de la región, simbolizando la opulencia en fauna y flora característica de la zona. Todo este conjunto refuerza el sentido de pertenencia y unidad dentro de la comunidad, al articular elementos simbólicos que resuenan con la identidad cultural.

Por otra parte, emerge un elemento clave: la relevancia del teatro callejero como un medio para preservar la memoria colectiva, recopilando historias y experiencias locales para compartir y preservar la identidad cultural. Las referencias a la identidad cultural se muestran como un medio de registro histórico para preservar, difundir y nutrir la identidad de Zambrano, Colombia. Estas narrativas reflejan la importancia del teatro como un medio poderoso para mantener viva la memoria histórica, cultural y social de la comunidad.

El énfasis en la identidad cultural se presenta como una prioridad dentro del grupo La Calle. Los relatos indican una fuerte determinación por mantener viva la memoria histórica del pueblo, destacando la relevancia de la cultura en la construcción de una identidad. Se

---

<sup>14</sup> Foto tomada por el investigador Camilo Luna.

destaca cómo el teatro se convierte en una plataforma para resaltar los valores, las tradiciones y las leyendas ancestrales, transmitiendo así el legado cultural a las generaciones venideras. Por ejemplo, se menciona La Leyenda del Encanto del Peñón, la cual se ha transformado en una parte fundamental de la identidad cultural de Zambrano. La interpretación y representación de esta leyenda se han convertido en una pieza central de las actividades culturales y artísticas, brindando a las nuevas generaciones un entendimiento más profundo de las raíces históricas y culturales de su comunidad.

Los niños de siete u ocho años la montaron, tejiendo trenzas, los jóvenes. ¿Por qué? Porque si un pueblo no tiene identidad, es un pueblo perdido en la historia. Si tú no buscas una identidad, no te conocen. Si tú no tienes una identidad, no eres nadie. Eso fue lo que hicimos nosotros con el teatro, lo que hemos hecho en Zambrano con nuestro pueblo. Tener la memoria histórica, tanto en lo social, en lo político, en lo religioso y en lo cultural, es un compromiso. (testimonio de J.V., tomado el 15 de marzo de 2023).

Esta experiencia, hace referencia a lo inmutable y no cambiante, que busca consolidarse y mantenerse presente a través de la recopilación de la historia de Zambrano como un núcleo histórico central. Esto se logra mediante la expresión artística del teatro callejero, que actúa como un testimonio vivo de la historia de Zambrano destinado a perdurar en el tiempo.

Este enfoque del teatro callejero busca guardar y preservar la riqueza cultural y la conexión con las raíces, buscando asegurar que la herencia de Zambrano no se pierda en el transcurso del tiempo y que las futuras generaciones puedan apreciar y entender la profunda tradición cultural del lugar: cada niño trae un acompañante yo les digo a ellos, si usted no sabe de dónde provienen sus raíces usted se va para otro lado y va a adoptar raíces, que no les pertenece. (testimonio de N.V, tomado el 15 de marzo de 2023).

Estas experiencias resaltan el rol del teatro en la transmisión de la cultura. Los participantes del grupo La Calle enfatizan cómo el conocimiento de las tradiciones, danzas y leyendas ancestrales no solo da identidad, también evita la aculturación y la pérdida de las costumbres y el legado cultural. Asimismo, se aprecia la preocupación por la influencia de

otras corrientes culturales distintas, y el teatro se presenta como una forma de contrarrestar esta influencia.

Por otra parte, es importante destacar que una emoción constante al momento de escuchar las experiencias del grupo es el inmenso orgullo por preservar las tradiciones de Zambrano y su identidad cultural. Se evidencia el intento de mostrar y enorgullecer a las nuevas generaciones con su rica herencia cultural. Estas representaciones artísticas actúan como un puente entre el pasado y el presente del municipio, dando vida a mitos y entidades sobrenaturales arraigadas en las tradiciones. Además, estas manifestaciones artísticas no se limitan al teatro callejero, también se expresan a través de diversas formas artísticas como la pintura, la música y otras expresiones culturales.

Durante el análisis del bloque precedente, se examinaron las diversas nociones y concepciones asociadas a la práctica artística del teatro callejero en grupo La Calle. Se identificaron referencias múltiples a esta práctica como un medio que facilita el acceso de la comunidad a este tipo de artes y que además son obras originadas por la misma comunidad. Estas manifestaciones reflejan la identidad cultural, siempre cambiante de la comunidad pero que, además, incluyen obras que retratar las problemáticas de su contexto y ejercen una crítica hacia los discursos hegemónicos en la sociedad. A través del teatro callejero, se establece una voz alternativa que surge desde las PAC, posicionando al teatro callejero como una práctica artística que fomenta la expresión de estas otras narrativas. Estas expresiones narrativas fomentan la conexión entre grupos y comunidades a través de la fraternidad y la solidaridad, contribuyendo al proceso de redefinición de experiencias vinculadas al conflicto armado y facilitando, a su vez, el proceso de sanación de las heridas dejadas por dicho conflicto.

Por otro lado, se observa, a través de las experiencias narradas, que además de la práctica artística del teatro callejero, emergían referencias al contexto de violencia, un elemento casi inseparable al analizar el periodo histórico entre 1999 y 2003. En este sentido, una parte significativa de las experiencias analizadas gira en torno al contexto del conflicto armado durante las practicas del grupo La Calle. Por ello, resulta imprescindible analizar las experiencias relacionadas con este aspecto para obtener una comprensión más profunda de su impacto en la práctica del teatro callejero y el grupo La Calle.

## **4.2 Experiencias del conflicto armado colombiano desde el grupo La Calle**

En el siguiente bloque de resultados, es crucial la lectura y el análisis detallado de las experiencias vinculadas con cuatro elementos clave para una comprensión integral de la amplitud de dichas experiencias. En primer lugar, es esencial entender, a través de estas experiencias, las características del conflicto armado en Colombia, lo cual ofrece una perspectiva sobre las razones por las cuales este conflicto afecta desproporcionadamente a los más vulnerables. En segundo lugar, se torna fundamental comprender a los actores involucrados en el conflicto, tanto oficiales como no oficiales, para así desentrañar más profundamente las características de la guerra y entender cómo esta influye en todas las dinámicas del colectivo La Calle.

En tercer lugar, se identifica, como uno de los aspectos más significativos en estas experiencias la capacidad de seguir creando "mundos posibles" a pesar de las adversidades vividas. Esta alteridad frente a la adversidad subraya la importancia de analizar dichas experiencias no solo para documentar el impacto del conflicto, sino también como característica de las comunidades la capacidad de prevalecer. Por último, la categoría emergente de este bloque buscara profundizar en aquellas experiencias que por motivos políticos, dolorosos o peligrosos que prefieren omitirse o guardarse.

### **4.2.1 El contexto de violencia y el grupo La Calle**

Al escuchar las experiencias del grupo La Calle, ocurre un suceso relevante de reseñar, se hace manifiesta la necesidad de hablar sobre el conflicto armado en Colombia. Esta necesidad surge porque la guerra sigue vigente, aun después de la historia de violencia vivida, y también porque escuchar las experiencias revela la persistencia del daño de la guerra en las comunidades. La indiferencia se torna imposible ante la escucha de experiencias devastadoras con respecto a las agresiones perpetradas por los actores armados contra las comunidades.

En este contexto, se comprende cómo las comunidades han sido convertidas en objetivos militares, no por su voluntad, sino como resultado de una estrategia deliberada por parte de los actores armados para alcanzar sus fines militares y estratégicos. En las

experiencias se revela una búsqueda por representar las complejidades y las tragedias vividas, dando voz a las experiencias personales y colectivas generadas por la violencia.

Los relatos personales apuntan a una realidad en la que la persecución a la población víctima del conflicto se convierte en el principal medio de una lucha por el poder que se ha extendido a lo largo del tiempo. las experiencias describen la carga emocional, los daños psicológicos que sufren las personas, especialmente los inocentes, debido a las acciones armadas y la búsqueda de prevalecer a pesar del contexto hostil:

Tomemos el caso de mi madre, por ejemplo; ella era callada y tranquila, a diferencia de mí, una persona llena de alegría. Sin embargo, el conflicto armado la llevó a quedarse atrapada en su propia casa, y como consecuencia, perdió su cordura y desarrolló esquizofrenia traumática. Imagínense cómo nos afectó a todos. Por eso sostengo que esta lucha armada no conduce a nada provechoso. Siempre son los inocentes los que sufren las secuelas. (testimonio de V.E., tomado el 15 de marzo de 2023).

Hubo días en los que el desayuno se retrasaba o simplemente no había. Días en los que íbamos al colegio sin meriendas y, en ocasiones, teníamos que abandonar el colegio apresuradamente debido a enfrentamientos cercanos. La escuela nos enseñaba cómo reaccionar en caso de un enfrentamiento, pero vivir esos momentos es muy diferente. No sabes cómo reaccionarás en el momento; algunos se quedan paralizados, otros lloran, gritan o simplemente salen corriendo. Lo que quiero decir es que, por más que te den recomendaciones, la experiencia en sí es única y desafiante. (testimonio de N.V, tomado el 15 de marzo de 2023).

Estas experiencias, narran cómo el conflicto armado no es un evento aislado, sino un fenómeno que ha marcado generaciones enteras y también a los seres queridos de varios miembros del grupo. Desde las experiencias colectivas las cuales entrelazan relatos de la comunidad, familias, amigos y el mismo grupo La Calle, hasta las experiencias personales de los participantes que han crecido en este entorno, se manifiesta violencia.

En las experiencias recopiladas durante las entrevistas, se encontraron diversas menciones a comunidades víctimas del conflicto que han sido históricamente golpeadas y

que, tal como lo señala Marco Palacios (2008)), aun en la actualidad aquellas con carencias y situaciones de vulnerabilidad más prevalentes, son las más atacadas. Ello se debe a las desigualdades sociales que sitúan a estas poblaciones en el medio de la guerra y que, además, son instrumentalizadas como blancos militares con el fin de alcanzar objetivos en la guerra. En este sentido, el grupo identificó cómo en muchas ocasiones, el simple hecho de estar en una zona en disputa, como el caso de Zambrano, la comunidad era utilizada como medio para imponerse a las fuerzas estatales, constituyéndose la agresión a las comunidades como en un medio de chantaje, instrumentalización, y cosificación tal como teoriza Palacios (2012) y se ve reforzado en experiencias como la siguiente:

Este conflicto armado...lo que veo como una pugna entre el gobierno y los ciudadanos. Desafortunadamente, los inocentes siempre pagan el precio más alto. Esto genera mucha controversia. Lo que todos anhelamos es que, si esta lucha continúa, las consecuencias empeorarán. Por ello, debemos resistir y no ceder. (testimonio de V.E., tomado el 15 de marzo de 2023).

En este aspecto con respecto al acceso público, se deja ver por parte de las experiencias del grupo la calle que el teatro callejero es un medio que facilita el acceso a formas de expresión contextuales y además ha destacado, a partir de lo evidenciado en las experiencias del conflicto armado, que interpreta como una lucha entre el gobierno y los ciudadanos. En esta medida, es importante mencionar el argumento del historiador Zambranero Arroyo Cabeza (2008) que ya fue mencionado en la problematización de esta tesis y se hace vigente en este apartado. El historiador menciona que el apoyo de la población zambranera a los actores del conflicto armado, estaba supeditada no a una convicción real por una u otra causa política o económica, sino al anhelo de preservar la propia vida que tienen los habitantes de la comunidad, lo cual implica que en diversas ocasiones no existe una motivación real más que la de sobrevivir. A pesar de las palabras de la participante, se ve la búsqueda por resistencia y no ceder, lo que podría interpretarse como un llamado a la resistencia, a la defensa de los derechos y a la búsqueda de la justicia. Por ejemplo, en la siguiente experiencia se hace notoria también, esta característica del conflicto armado en Colombia:

Permíteme compartir una experiencia personal: en cierto momento, un compañero y yo teníamos un cultivo en las afueras del pueblo. Sin embargo, al llegar un día, nos dijeron que ya no éramos bienvenidos. Como desplazado, tuve que abandonar todo lo que tenía. Le expliqué a esa persona que teníamos un cultivo allí, mostrándole lo que habíamos logrado. Aunque me dio tiempo para retirarme, la única opción para evitar más sufrimiento era dejar todo atrás. Desde entonces, nunca he podido regresar. Perdí una fuente de sustento para mi familia y me quedé con nada. Para mí, esta experiencia representa lo más doloroso y devastador que el conflicto armado ha infligido a Colombia. (testimonio de J.M., tomado el 15 de marzo de 2023).

Usualmente por las condiciones de pobreza y abundancia de pasto y ganadería es que pasaba esto, que uno especialmente el municipio tenía presencia de actores armados (testimonio de J.M., tomado el 15 de marzo de 2023).

Particularmente en las experiencias del participante, se describe cómo el conflicto armado empezó a tener presencia en la región de los Montes de María debido a los recursos naturales y la fertilidad de la tierra, en especial por la presencia del río Magdalena. Tanto Zambrano como otros municipios de la zona de los Montes de María fueron considerados objetivos militares para ser robados por parte de las organizaciones paramilitares, guerrilleras, entre otras. En este aspecto Marco Palacios (2012) también señala, así como lo hicieron los participantes en sus testimonios, que el conflicto se puede explicar también por la ausencia y vacío del estado en la región; ese vacío en la autoridad fue llenado por organizaciones paramilitares, guerrilleras o grupos criminales.

Esta situación ayuda a comprender por qué varias experiencias hacen referencia precisamente a estos actos, de desplazamiento y secuestro criminal de la tierra a las comunidades, hecho conocido a lo largo del país. Estos relatos evidencian la complejidad de la situación y cómo la ausencia del Estado en ciertas regiones facilita la penetración y el control ejercido por grupos armados no institucionales, lo que se evidencia en las experiencias contadas por el grupo.

A través de estas experiencias personales, se observa la perspectiva del grupo La Calle, el cual en su tiempo y en la actualidad sigue resistiendo para prevalecer en contra de la constante tensión del conflicto armado. Los relatos de quienes han enfrentado directamente

la violencia y la persecución reflejan la complejidad del conflicto, tanto en el pasado como en la actualidad.

#### **4.2.2 Actores armados y el terror**

En el inicio de este apartado, se aborda la interacción entre el grupo La Calle y los diversos actores armados que vivió en el contexto de 1999 a 2003, una referencia recurrente en las experiencias del grupo La Calle. Para ello es importante definir cuáles son los actores armados. Se enciente como actores armados, que han tenido especial prevalencia en los Montes de María a grupos armados guerrilleros como las FARC, el ELN, el EPL y el M-19 (Palacios, 2012). Estos movimientos guerrilleros fueron contrarrestados por grupos paramilitares como las AUC, otro actor armado, apoyados por sectores económicos y políticos para combatir a las guerrillas (PNUD y ASDI, 2010). Por otro lado, el tercer actor armado es el Ejército Nacional de Colombia y la Policía Nacional que han alternado entre la ausencia en ciertos territorios y el apoyo a paramilitares, además de cometer violencia contra civiles (Grupo de Memoria Histórica, 2013).

Con esta claridad, las experiencias reflejan cómo las vidas de las personas, principalmente de las comunidades, fueron afectadas por la violencia de los actores armados y sus modos de ejercer terror. Las masacres, la persecución y la muerte de seres queridos dejaron una huella indeleble en la memoria de los zambraneros y el grupo La Calle. La vivencia de acontecimientos traumáticos, como las masacres, destaca la brutalidad y la angustia que se vivía cotidianamente:

Para 1999, tuvimos un desliz muy muy negro, con la familia de mi señora, B.E., fue en la masacre Capaca, el lunes 16 de agosto de 1999, ocho y media de la noche. Un grupo entre paramilitares, policías, ejército y civiles entran y masacran a una por una la población, donde la mayoría eran protestantes de la religión, o sea, gente seguidora de Dios. Ellos iban detrás de unos cuantos y miren, mataron a 17 esa noche. Entonces me tocó ir dos días después a recoger las cosas de la suegra mía, porque mi suegra vivió, ella vio cómo mataban a la persona. Cuando yo fui a los dos días, yo encontré todavía las manchas de sangre en la tierra, el perro como aullaba y como corría cuando veía a uno. Esas cositas fueron como tatuajes en la memoria. (testimonio de J.V., tomado el 15 de marzo de 2023).

La masacre a la que hace referencia el participante a la masacre de Capaca ocurrida en 1999, en una de las veredas cercanas a el municipio de Zambrano, manifestándose como la masacre con mayor número de fallecidos en el municipio y una de las muchas ocurridas en los Montes de María. Este hecho generó un impacto enorme en toda la población de Zambrano y los integrantes del grupo La Calle, que de manera directa o por un tercero tuvieron algún ser querido que fue asesinado.

Las consecuencias emocionales y sociales del conflicto fueron profundas; generando desconfianza, el miedo, o pánico por el terror a vivir en ese contexto, tanto por parte del señor J.V., su familia y miembros del grupo. A pesar de la crudeza del relato, muchas de las experiencias que ha compartido el grupo suelen mantener un tono directo donde la persona que lo expresa ya ha asumido lo terrible de la historia. Se destaca en la experiencia anterior y muchas otras experiencias, la persistencia de relatos crudos y directos sobre el accionar violento de los actores armados. Otra de las experiencias que evidencia esta forma de ejercer terror por parte de los grupos armados se encuentran aquí:

Nosotros veíamos bajar los muertos en carretillas por esta misma avenida, había momentos en los cuales cada semana no paraban de bajar. Uno vivía con mucho miedo de salir pa donde sea, para los ensayos. (testimonio de J.M., tomado el 15 de marzo de 2023).

Vivíamos con una zozobra, había noches que cuando se iba la luz ya nosotros esperábamos el sonido y ya nosotros estamos metidos debajo de la cama, o sea, era como un terror en la que tú vivías (testimonio de N.V., tomado el 15 de marzo de 2023).

Pero fortaleció a uno como persona no te digo, hay miedo, todavía hay miedo, hay momentos que yo escucho un volador y me quedo como que sí: "es un volador o si es otra cosa" cuando empiezan a decir que los paros armados que esto, o sea, si me lleno de miedo, no quiero que mis hijos pasen por eso y miedo también de pronto. (testimonio de N.V., tomado el 15 de marzo de 2023).

Las experiencias reflejan el terror que generaban los grupos armados, producto de las masacres y el terror experimentado durante el periodo de 1999 a 2003, he incluso en la

actualidad. Se encuentra en las experiencias una perspectiva desde la vivencia personal de los individuos afectados que son descritos con crudeza y que reflejan la constante presencia del terrorismo de los actores armados que conlleva a vivir con miedo constante, incluso al realizar actividades cotidianas como ir a los ensayos de teatro o simplemente vivir en el municipio. Dentro de estas experiencias relatadas se refleja que, a pesar de la búsqueda por mantener la fortaleza, el miedo sigue presente, manifestándose incluso en reacciones automáticas ante sonidos aturdidores, como los sufridos en la época más álgida del conflicto hasta el día de hoy.

En estas experiencias, se refleja una acción intencionada por parte de los actores armados que va más allá de la ejecución y tortura de población inocente; tal como lo describe María Uribe (1978) en su libro 'Matar, Rematar, y Contramatar' las masacres perpetradas representan una forma extrema de ejercer el poder en la región por parte de los actores armados. De sembrar pánico y de expresar que los fines militares, delincuenciales, políticos o delictivos se conseguirán a cualquier costo.

En su libro María Uribe (1978) también menciona que acciones atroces como las masacres y los desmembramientos son una forma de deshumanizar completamente al enemigo buscando despojarlo de todo lo que lo hace humano, hasta el punto de jugar con la recomposición de extremidades en el cuerpo buscando denigrar al ser humano aun incluso después de su muerte para “rematarlo y contramatarlo”. Además de sembrar al enemigo para que sepan “que les espera”, por ser del bando contrario. En la siguiente experiencia se muestra estas formas de sembrar terror:

En algunas ocasiones, nos pusieron a prueba, la gente nos advertía que tuviéramos cuidado. Nos decían: "¿Te quedas quieto o te mojan el pelo? Estas eran expresiones fuertes que estábamos aprendiendo de primera mano, directamente de las personas en esas comunidades. Por eso te digo que La Calle fue simplemente un equilibrio entre la vida y la muerte, aunque yo sabía en qué terreno me movía y nunca le tuve miedo. (testimonio de B.N., tomado el 15 de marzo de 2023).

El término “mojar el pelo” al que la participante hace referencia es una de las palabras que se normalizó el vocablo popular de los municipios en los Montes de María; se refiere a la acción por parte de los actores armados de decapitar la cabeza y arrojarla al río Magdalena.

Esta experiencia, además la acción de intimidar a las poblaciones, sugiere una normalización del horror, y las vejaciones, donde las acciones violentas se vuelven parte integral de la vida cotidiana.

A través de sus obras, el grupo "La Calle" intentó plasmar y compartir estas historias, en donde ser de un determinado bando, era señal de intimidación por parte de los actores armados. En una obra llamada Remington 22 aparece una cita que alude a ello:

¡También son malos! malos que van vestidos de rojo, con banderas rojas, gritando, vociferando contra los azules, armados hasta los dientes y asesinando... asesinando hasta que la víctima fue nuestro hijo Gustavo. ¡Están muertos, mis hijos están muertos y los acusan! los acusan porque Gustavo era azul y Jorge era rojo ¿no es eso? Mis hijos, óyelo bien, mis hijos jamás hicieron parte de los azules y de los rojos que matan y asesinan. Que los mataron a ellos. Eran buenos...buenos y hermanables. se querían... sus únicas peleas, peleas tontas de hermanos, eran por la máquina de escribir. (fragmento tomado de la obra: Remington 22)

En la obra, se muestra un contexto de conflicto armado en Colombia, presentando dentro de su narrativa la presencia de actores armados que perpetran ataques contra la población civil. A través de las vivencias de sus personajes, se articula una reflexión crítica sobre la indiscriminada violencia ejercida, donde se deja latente ironía de que detalles tan irrelevantes como el color que identificaba a los partidos políticos, resultase en la muerte de los hermanos. Este elemento artístico y escénico se utiliza para evidenciar la absurda lógica de la violencia, donde lo humano es dejado de lado por completo en el acto de asesinar.

Además, la obra evidencia en sus personajes en el dolor provocado por la muerte de los hijos, mostrando el sufrimiento de las familias por la violencia. Este aspecto de la obra no solo muestra la muerte de seres queridos, también pone de manifiesto lo poco que puede valer la vida humana en contexto de conflicto. A través de esta mirada, la obra realiza una crítica social y política, evidenciando cómo las consecuencias del conflicto armado se extienden a lo humano.

Otro de los elementos que el grupo La Calle identifica es el modo de accionar de los distintos actores armados que operaban, cada uno con formas violentas y motivaciones específicas:

Es difícil, fue una época violenta donde tú no sabes quién es quién ¿De quiénes eran esos grupos? ¿Quién es este o el otro grupo? hasta los mismos servidores públicos pueden ser. Bien porque se unían a los grupos, no sabíamos si era del grupo FARC o si era el grupo AUC, no sabíamos igual si era del grupo de las Fuerzas Armadas. (testimonio de B.N., tomado el 15 de marzo de 2023).

La mención de que incluso los servidores públicos podían estar vinculados a estos grupos resalta cómo los actores armados no solamente eran aquellos que estaban por fuera de la legalidad, sino más bien podían estar en las propias fuerzas armadas estatales, donde las figuras de autoridad que deberían garantizar la seguridad podrían convertirse en fuentes de peligro. La incapacidad de saber a quién pertenecen los diferentes grupos y la posibilidad de que personas en roles oficiales estén involucradas generan un sentido generalizado de desconfianza en la comunidad y el grupo.

Tanto el Grupo de Memoria Histórica (2013) como las experiencias del grupo La Calle señalan que, cada actor armado contaba con una dinámica distintiva para ejecutar sus acciones violentas. En ese marco las FARC y otros grupos guerrilleros ejercían su poder a través de tácticas como el secuestro, mientras que los paramilitares optaban por mutilaciones y desmembramientos, y las fuerzas estatales, por ignorar la presencia de la comunidad con tal de acabar con los enemigos. Sin embargo, ambos contaban con una forma común de ejercer el terror:

Pasaban y las casas estaban marcadas, o sea, iban pintando todas las casas todas estas casas, las marcaron, (testimonio de N.V., tomado el 15 de marzo de 2023).

Estas acciones, según las experiencias, eran lamentablemente habituales en Zambrano y hacen referencia a la acción de marcar casas con mensajes para amedrentar a los enemigos o dar a entender que en una u otra edificación se apoyaba a uno u otro actor armado. Aunque no se perpetraba una agresión física evidente, además de la búsqueda por dejar una huella permanente en las propiedades de la comunidad como medio para que el mensaje repercuta.

Ello causaba un temor que aún perduran en los integrantes y sus familias, como víctimas directas o indirectas del conflicto, por el hecho de quedar marcados por la persecución.

Si bien es verdad que existen estas experiencias, que dan cuenta de un periodo de tiempo que en el pasado y el presente ha sido devastador, con accionares por parte de los actores armados devastadores en todos los niveles de violencia, no es solamente lo que aparece en las experiencias, referidos a las experiencias del grupo la Calle en el marco del conflicto armado, el siguiente apartado también dará cuenta de una serie de experiencias desde otro lugar.

#### **4.2.3 Prevaler más allá del conflicto**

Las experiencias recopiladas del grupo La Calle, reflejan que además de las experiencias referidas al dolor, también emergen lugares distintos de interpretación del conflicto armado que resaltan la cercanía entre compañeros, los espacios de teatro callejero y la propia voluntad de prevalecer ante el conflicto, evidencian una profunda conexión con el teatro entendido como un medio para la resiliencia desde la otredad.

En sus experiencias, hay una constante referencia al poder del teatro como un medio para expresar sus experiencias y desafíos personales. A través del vínculo que se generó por la práctica del teatro callejero, encuentran un espacio de expresión, que se da gracias a volver a reparar el vínculo roto con el otro, vínculo roto por los sucesos del conflicto armado. Este proceso se alinea con la idea de alteridad, ya que les proporciona la capacidad de acercarse como seres en medio de adversidades, como lo expresa la siguiente experiencia:

La voz del silencio se apagó a través del arte, es una cascada, una cascada que lleva un balde de agua y te alivia. Tú necesitas algo fresco y así era el teatro para nosotros, así es el arte y cada escena que pongo soy una persona alegre. (testimonio de B.N., tomado el 15 de marzo de 2023).

La profesora N.V., siempre de mi vida es la señora, gracias a ella soy quien soy y por su consejo que me ayudó en el transcurso del tiempo. (testimonio de L.Z., tomado el 15 de marzo de 2023).

En estas experiencias, se destacan diversos elementos relevantes dignos de análisis. La capacidad de expresión mencionada por la participante al afirmar que "la voz del silencio

se apagó con el arte" es importante de destacar, y se facilitó al estar en un proceso comunitario como el del grupo La Calle. Esta voz silenciada, silenciada para ella y para miles de personas en Colombia, es precisamente la que los procesos comunitarios buscan reactivar: la voz castrada por el temor, la expresión y la resiliencia.

A lo largo de estas vivencias, la resiliencia se manifiesta de manera palpable. Cada experiencia, por más desafiante que sea, se convierte en una oportunidad para crecer, adaptarse y superar obstáculos. Encontrar un espacio de alivio en el otro es crucial, como se evidencia en la segunda experiencia, donde se hace alusión al papel de la profesora N.V., que brindaban confianza y recibían a los niños. Este aspecto resalta la importancia de la otredad, que en última instancia es lo que impulsa la resiliencia.

En relación a este tema, la profesora del grupo de teatro La Calle y líder social, N.V., destaca: "El río Magdalena ha sido un testigo silencioso no solo de las luchas independentistas, sino también del conflicto armado. En muchas ocasiones, sus aguas se han teñido de sangre, tanto de victimarios como de víctimas". En este contexto, el río Magdalena, uno de los símbolos distintivos de la cultura Zambranera, ubicado justo frente al municipio y arraigado en las costumbres de la comunidad, ha sido testigo del conflicto, pero también de la esperanza de renacer. Como menciona N.V.: "El río Magdalena, en un momento, se liberó de esa marca de sangre y volvió a brillar como el sol. Si lo observas ahora, está en calma, pero hubo un tiempo, especialmente durante esa época, en que sus olas eran gigantes y la corriente parecía un mar embravecido".

Sobre esta experiencia se ve como el río Magdalena no solo proporciona pistas para comprender el conflicto armado, también, ha transformado su característico oleaje agitado, propio de los tiempos más oscuros del conflicto, en una calma serena, tal como lo describe N.V. Este cambio es interpretado de la misma manera por la comunidad Zambranera y los miembros del grupo La Calle, quienes son ejemplo viviente la resiliencia que caracterizan a los habitantes del municipio.

Estas experiencias resuenan con las ideas expresadas por Menanteux Suazo (2015), quien, como se ha explorado en el marco teórico, comprende que la resiliencia tiene un componente significativo relacionado tanto con lo colectivo como con lo relacional. Según la autora la resiliencia se manifiesta en las interacciones entre las comunidades, así como

entre los participantes y los profesores, pero, además, reconoce que el motor de la resiliencia radica en el compromiso social que las comunidades establecen respecto a las problemáticas de sus territorios. Este enfoque otorga una nueva perspectiva a la resiliencia, alejada de los tópicos románticos, al entenderla como parte del vínculo comunitario que promueve la capacidad de recuperación en sus miembros.

Estas cualidades que expresa la autora han sido resaltadas por cada uno de los Zambraneros con quienes se ha tenido la oportunidad de conversar, los cuales subrayan a la región montemariana como un territorio de paz, arraigado en sus costumbres y leyendas. Por lo tanto, la capacidad de las víctimas y los territorios para reconstruirse después de los acontecimientos durante este período forma parte integral de la historia y la narrativa del conflicto armado colombiano. Es precisamente por los vínculos formados del grupo y sus líderes como figuras sociales relevantes que se puede comprender la falta de desconfianza hacia el 'otro'. El teatro callejero, como práctica que propende a la resiliencia desde la alteridad, permite que el 'otro' sea visto como un ser capaz de expandir nuestra propia esencia. Este encuentro se convierte en una oportunidad de expresión, dejando de lado la visión del otro como violento.

Resulta fascinante leer cómo, a pesar del adverso contexto de guerra, los miembros del grupo encontraban herramientas para prevalecer. Esta capacidad de resiliencia, según se menciona, se debía en gran medida al encuentro con el "otro". Enrique Dussel (1995) interpreta este encuentro como un proceso de descubrimiento y reconocimiento mutuo, donde no solo identificamos aspectos del otro en nosotros mismos, también vemos reflejado nuestro yo en el yo del otro. Es a través de estas interacciones que emergen múltiples visiones del yo, ampliando nuestra propia comprensión y percepción de la identidad. Este proceso revela cómo la relación como el otro termina siendo un reflejo de nuestro yo y transforma esa relación, permitiendo que cada individuo reconozca en el otro aspecto de sí mismo que pueden ser tanto peligrosos como cercanos. Este hecho se convierte en una fuente vital de fortaleza y resiliencia, mostrando cómo las relaciones humanas pueden ser un poderoso medio de resiliencia desde el vínculo con el otro, incluso en el marco del conflicto armado colombiano.

Sin embargo, así como existen elementos desde los cuales nos reconocemos en el otro, también conviene aclarar que este encuentro con el otro, donde identificamos rasgos similares o nos vemos reflejados, tiene una dimensión en la que surgen diferencias. Estas diferencias pueden estar relacionadas con aspectos políticos e ideológicos, o de cualquier índole y es en este punto donde los atributos de la alteridad que contribuyen a la resiliencia adquieren un matiz especial. Este hecho ha sido motor del desencuentro y la necesidad por imponer la visión propia del mundo, que ha fomentado causas conflictivas; incluso cuando nos adentramos en los estudios culturales encontramos que gran parte de lo que define a las culturas es justamente su capacidad para diferenciarse de otras:

“...las funciones casi universalmente atribuidas a la cultura es la de diferenciar a un grupo de otros grupos. En este sentido representa el conjunto de los rasgos compartidos dentro de un grupo y presumiblemente no compartidos (o no enteramente compartidos) fuera del mismo. De aquí su papel de operadora de diferenciación.” (Giménez, 2011, p.5)

Podemos ver aquí que la diferencia incluso es uno de los rasgos que definen a las culturas. Con estas circunstancias, la alteridad también se propone como una perspectiva que invita a considerar las múltiples facetas del otro como rasgos intrínsecos a su otredad, viéndolo desde esta perspectiva, revela la diferencia como un rasgo natural de la humanidad, en lugar de una característica que nos desvincule.

Por esta línea también los enfoques de los estudios culturales y destacan la cualidad resiliente en los seres humanos a pesar de estas diferencias. Lo entienden así por un motivo, y es por como este configura su identidad; cómo lo menciona el Hall “las identidades nunca se completan, nunca se terminan, siempre están como la subjetividad misma: en proceso [...] La identidad está siempre en proceso de formación” (Restrepo 2014, citando a Hall). Por lo tanto, aunque una persona haya sido víctima de acciones violentas, como todas aquellas vividas durante el conflicto armado, o bien por que la diferencia en el encuentro con el otro se acentuó, la constitución de su propia identidad y autopercepción puede trascender de esos hechos.

Ese carácter dinámico de la identidad, permite abandonar o dejar atrás ese evento violento y construir nuevas formas de ser y habitar, ya sea como gestor cultural, líder

comunitario, o cualquier otra que elija. En otras palabras, ser una víctima no es una etiqueta permanente; puede desvanecerse para permitir que su humanidad acoja formas de existir, que reconozcan los sucesos y busque construir nuevas narrativas de sí mismo o sí misma. En última instancia, las experiencias dolorosas o traumáticas del pasado no definen de manera absoluta la identidad.

Por otra parte, el teatro callejero también ha tenido una dimensión y es la de dignificar, resaltar y destacar a los integrantes del grupo la calle, como se verá en las siguientes experiencias:

Así fue como participamos en cuatro ocasiones, dos veces con el grupo de adultos y dos con los niños. Nos alzamos con el primer y segundo lugar en el festival de teatro alternativo en la institución educativa Cristóbal Colón de Morroa. A pesar de no obtener la victoria en la categoría general, destacamos con La Calle, donde recibimos reconocimiento de los talleristas, los directores y la comunidad. Nos decían “Tú eres el de La Calle, ¿verdad?”, nos preguntaban. Tuvimos el honor de compartir el escenario esa noche con la Escuela de Policía de Corosal, quienes presentaron su obra. (testimonio de J.V., tomado el 15 de marzo de 2023).

Nuestra motivación para hacer teatro nunca fue el dinero ni el reconocimiento en Colombia. Nuestro objetivo era apostar por la paz. Como resultado, ganamos un premio, el Premio Nacional de Paz, en los Montes de María. Nuestro teatro es una extensión de nosotros mismos, y construimos esta historia por nuestra cuenta. (testimonio de B.N., tomado el 15 de marzo de 2023).

El teatro callejero abre puertas que te permiten construir tu proyecto de vida, donde puedes formular propuestas que generan ingresos. Tuve la oportunidad de trabajar con Fenalco. Tenían un programa de semilleros culturales para hijos de víctimas del conflicto armado, lo que me permitió entrar en todo ese proceso. Así se abrieron puertas a través del Ministerio de Cultura, trabajé con los laboratorios de teatro y colaboré con un artista de renombre. (testimonio de N.V., tomado el 15 de marzo de 2023).

Se deja ver en este texto como el teatro callejero se convierte en un refugio para compartir vivencias, lidiar con conflictos personales y colectivos, y encontrar un propósito más allá del contexto violento. Pero, sobre todo, se destaca el impacto del teatro como una oportunidad para transformar vidas, brindando herramientas para el desarrollo personal y profesional. El teatro, además, según las experiencias, adquiere un sentido relacionado al compromiso social descrito por Menanteux Suazo (2015) relacionado con la construcción de paz y la promoción de los derechos humanos, para el grupo La Calle. Estas experiencias ilustran cómo el arte, en este caso el teatro callejero, se convierte en un vehículo para el cambio social y el fortalecimiento de la comunidad. La valoración del teatro, como lo expresa la experiencia, no está basada en reconocimientos o recompensas materiales, sino en la apuesta por la transformación personal y colectiva.

#### **4.2.4 La experiencia que no quiere ser contada**

El siguiente apartado represento una sorpresa a la hora de construirse debido a que en una tesis como la presente, que tiene como propósito conocer las experiencias del grupo La Calle, emergió el hallazgo de que existen experiencias que no quieren ser contadas. En algunos aspectos, especialmente relacionados con este bloque de conflicto armado apareció con más rotundidad. En este aspecto, este apartado no fue construido como los anteriores sino de manera opuesta, en los anteriores se encontraban en las experiencias más persistentemente prevalente y eran destacadas, pero en este es justamente, por lo contrario.

Se encontró que, en dados casos, cuando se preguntaba sobre el conflicto armado, aparecía la necesidad de no expresarse con respecto a las experiencias acontecidas. Si bien se podría considerar dejarlas de lado al no seguir la estructura planteada de análisis categorial considerado desde un principio, el investigador entiende que es supremamente relevante buscar, comprender y exponer por qué existen estas experiencias que no quieren ser contadas y qué quiere decir esto con respecto al grupo de La Calle.

En esa medida algunas de las experiencias de los participantes, ponen de manifiesto las profundas huellas y reticencias que el conflicto armado dejó y sus consecuencias, por ejemplo, en la siguiente experiencia se tiene la oportunidad de entrevistar a un participante, sin embargo, al momento de formular la pregunta, este baja la mirada, mira a la profesora y niega con la cabeza y este prefiere no hablar, a lo cual la profesora lo descrito a continuación:

Entrevistador: ¿qué es el conflicto armado para ti?: (entrevistado no quiere responder)

(Respondido por profesora) En aquel entonces, cuando él creció, en una obra de teatro actuó como victimario, por así decirlo. Mientras interpretaba su personaje, a menudo lloraba y me decía: “Señor, no puedo, no puedo hacer el personaje”. En esos momentos, tenía muchos sentimientos encontrados. Venía de procesos en su vida personal que lo estaban marcando y, al interpretar ese tipo de papeles, estaba replicando lo que vivía en esos momentos.

A pesar de que decía “no puedo”, se esforzaba en los ensayos para interpretar un personaje estricto, ya que se había dedicado y aprendido a personificar. Sin embargo, decidimos no llevar esa obra a una presentación pública, ya que eran niños en ese tiempo. Él tenía entre 10 y 11 años y trabajar ese tipo de temas con niños era bastante difícil en aquel momento. (testimonio de J.M., tomado el 15 de marzo de 2023).

Se ve en la anterior experiencia compartida por la profesora, el por qué es tan difícil para el participante responder la pregunta planteada. Ante la imposibilidad de nombrar los sucesos violentos no puede expresarse en palabras lo que recuerdan los sucesos aberrantes acontecidos en el periodo del conflicto armado. Por otro lado, el relato de ilustra la complejidad de trabajar con niños y jóvenes que han experimentado sucesos violentos directa e indirectamente en el conflicto. Expone el desafío de representar el conflicto a una edad temprana, mostrando cómo la interpretación de esos papeles puede desencadenar emociones abrumadoras en los intérpretes al ser temas sensibles para ellos.

Sobre este aspecto Elsa Blair en su texto “Muertes violentas: la teatralización del exceso” (2005), realiza una interpretación antropológica del fenómeno de la muerte violenta en Colombia. La autora argumenta que la violencia en Colombia se caracteriza por la falta de elaboración de duelos o incomprensión de la enorme cantidad de sucesos aberrantes, las vidas perdidas, junto con heridas abiertas en la memoria y el recuerdo colectivo. Las experiencias que no quieren ser contadas pueden ser vistas como una manifestación de estas heridas abiertas en la memoria y el recuerdo colectivo, que al ser expresadas vuelve a surgir como ocurre en la siguiente experiencia, por ejemplo:

Una de las cosas que más identifica la población víctima del conflicto armado es que no quieren hablar de eso. No quieren hablar del conflicto porque las lágrimas, porque otras veces las palabras no salen, porque han sido muchos los sucesos que han acontecido. (testimonio de B.E., tomado el 15 de marzo de 2023).

La autora también sostiene que la dificultad de conceptualización de la violencia se debe a la variedad semántica de la palabra. Blair (2005) argumenta que esta variedad semántica puede dificultar la conceptualización de la violencia, ya que la palabra puede terminar por nombrar cosas bastante disímiles. En otras palabras, el nombrar las experiencias violentas puede dificultarse por referirse a una amplia gama de actos, experiencias y fenómenos, cada uno de los cuales puede ser muy diferente del otro.

Esa “variedad semántica de la palabra” se refiere a la multiplicidad de significados que puede tener una palabra, y cómo esta multiplicidad puede complicar nuestra comprensión y conceptualización de fenómenos complejos como la violencia. Por lo tanto, según Blair, las experiencias que no quieren ser contadas son una parte crucial de la violencia y su conceptualización. Son una manifestación de las heridas abiertas en la memoria y el recuerdo colectivo. En la siguiente experiencia encontramos otro ejemplo:

Bueno, el conflicto armado digamos que fue ese escenario un poco violento un poco. O sea, como te digo, es que sabe ese ese tema si usted se da cuenta, es un tema de que aquí muy poco la gente toca, no sé si de pronto se ha notado de que es un tema de que aquí la como tal en el municipio, muchas personas no quieren tocar ese tema, pero igual. (Entrevistado pide parar la entrevista para hacer una mención fuera de grabación) (testimonio de B.E., tomado el 15 de marzo de 2023).

Como bien lo describe la experiencia, es un tema que aún sigue vigente en la memoria de la población zambranera. La experiencia del conflicto armado se percibe como un tema difícil de abordar y hablar. Las experiencias relatadas de los entrevistados subrayan una resistencia a abordar los hechos de violencia sufridos o presenciados, lo que se traduce en una imposibilidad para expresar con palabras las experiencias acontecidas. Las experiencias difíciles quedan encapsuladas detrás del silencio, lo que refleja la complejidad y el peso emocional que acarrea el conflicto. Estas experiencias velan búsqueda por evitar mencionar

algunos hechos de la violencia vivida representada en la conversación que se interrumpe por la dificultad de hablar el tema del conflicto.

Desde la perspectiva teórica de María Emma Willis, del Centro de Memoria Histórica (2013), este fenómeno de silenciamiento de ciertas vivencias se asocia a la complejidad del trauma generado por el conflicto armado. ha explorado cómo las personas que han vivido situaciones de conflicto y violencia muchas veces optan por el silencio como una estrategia de supervivencia psicológica. Esta elección de mantener en reserva ciertos eventos traumáticos está intrínsecamente vinculada a la necesidad de preservar la integridad emocional y protegerse ante posibles repercusiones o peligros al revivir o revelar estos recuerdos.

Por otra parte, el silencio en la experiencia anterior excede a la búsqueda por no remitir a la persona a recuerdos traumáticos o dolorosos. Como lo muestran las experiencias existe también la intención de no compartir experiencias sobre determinados acontecimientos del conflicto, por el temor a una retaliación de los actores armados, hecho que excede la causa meramente psicológica del silencio y la posiciona como una problemática política y social derivada del conflicto armado. Sobre esta dimensión política y social de la memoria, la autora Elizabeth Jelin (2002) en su libro “Los trabajos de la memoria” analiza la relación entre la memoria, el recuerdo y el olvido, especialmente en el contexto de la represión política, por lo cual se hace relevante para analizar el contexto del conflicto armado colombiano.

El enfoque de la autora se centra en cómo las memorias individuales y colectivas se entrelazan con la historia oficial y cómo se transmiten a través de generaciones. Así pues, son memorias que se tensionan coinciden o denuncian las otras como ha sido el caso del grupo La Calle. y sobre todo son memorias que no son homogéneas, tampoco estáticas, sino procesos subjetivos e intersubjetivos. Están ancladas en experiencias personales, pero también a marcos institucionales. En esta medida se puede explicar cómo cada individuo o grupo tiene su propia versión del pasado.

Por otra parte, el silencio es un componente crucial en la construcción de la memoria. Representa lo que se ha omitido deliberadamente, lo que se ha dejado sin decir con la intención de no decir. Jelin (2002) explora cómo el silencio puede ser voluntario o impuesto, y para el caso de las experiencias que encontramos aquí se puede evidenciar un silencio

impuesto por el temor a la represalia. Es esta medida el recuerdo, es lo visible de la memoria en forma de experiencias, testimonios, acontecimientos, personas involucradas. Estos recuerdos buscan mantener viva la memoria. El silencio, por otro lado, es lo que se ha dejado de lado, lo que no se dice. Puede ser una elección consciente o una imposición.

El miedo a las represalias por parte de actores armados, así como la incertidumbre sobre las consecuencias de compartir detalles o recuerdos de momentos oscuros, genera una atmósfera de inseguridad que impide que las experiencias sean contadas, hecho del que también da cuenta María Ema Willis (2013). Estos hallazgos ponen de manifiesto la complejidad psicológica y social que rodean las experiencias relacionadas con el conflicto armado. Por otra parte, es importante mencionar para finalizar que, en este espacio el teatro callejero sirvió como un medio para justamente dar voz a aquello tan difícil de expresar en palabras:

Bueno, estábamos en la institución Cruz Roja, yo pertencí y la mayoría pertenecemos a Cruz Roja y llegó Johnny porque tenía su proceso de teatro en la institución de Cruz Roja porque había que presentar y le dije que yo quería participar, pero todo lo guardaba en silencio. Yo ahora puedo hablar, por proceso que me han pasado, por personas que han llegado, corporaciones que me han brindado las manos (testimonio de B.N., tomado el 15 de marzo de 2023).

Y eso es bonito para nosotros hoy te lo digo, no llorando. Yo te lo digo hablando. Así totalmente porque antiguamente me costaba duro hablar ya, gracias a Dios he tenido fuerza fortaleza, he superado muchas cosas y yo lo digo lo más difícil lo supere con ellos. La voz del silencio se apagó a través del arte Y es una cascada una cascada que lleva un balde de agua y te alivia. (testimonio de B.E., tomado el 15 de marzo de 2023).

En estas experiencias, similar a las observaciones realizadas sobre Elizabeth Jelin, se evidencia una tensión respecto a la memoria socialmente reconocida y las nuevas memorias, las de los participantes, que se pueden crear y construir. Las obras de teatro, en este contexto, se han convertido en un medio para "dar voz" a aquellas experiencias y perspectivas intersubjetivas siempre heterogéneas que, de otro modo, quedarían en silencio.

Para finalizar este bloque, es importante enfatizar la importancia de reconocer, estudiar y analizar los sucesos y las causas relacionadas con el conflicto armado. Es igualmente esencial mencionar, aunque pueda parecer redundante, que una de las características destacadas del conflicto armado ha sido la impresionante capacidad de las comunidades afectadas para seguir adelante evidenciando una capacidad de resiliencia evidente, al construir nuevas búsquedas personales y artísticas y a expresar la realidad desde sus propias narrativas.

A continuación, en la sección de conclusiones, intentaremos consolidar de manera puntual los diversos alcances y conclusiones a los que hemos llegado mediante el análisis de los hallazgos presentados, a lo largo de todo este capítulo.

## 5. CONCLUSIONES

Al emprender una investigación con las intenciones planteadas desde un inicio, es sorprendente cómo los resultados alcanzados en las fases finales trascienden ampliamente cualquier expectativa inicial sobre su desarrollo y conclusiones. Esta observación subraya la importancia de estructurar las conclusiones de forma que reflejen la complejidad y la profundidad del estudio.

En primer lugar, se presentarán las conclusiones que se relacionan directamente con la pregunta central de investigación y los objetivos propuestos al inicio del estudio. Esta sección busca esclarecer cómo los hallazgos responden a las inquietudes investigativas originales. Posteriormente, se reflexionará sobre las implicaciones de esta investigación para la maestría en Artes, Educación y Cultura, y finalmente, se examinarán los alcances del estudio en el contexto de la investigación social, explorando cómo los descubrimientos contribuyen al conocimiento existente y abren nuevas vías para futuras percepciones sobre aquello que se desea investigar

Con respecto a las experiencias que emergieron en el grupo La Calle se destaca cómo la solidaridad dentro de la comunidad, la fraternidad, el cariño de profesores a participantes junto con el disfrute compartido y la búsqueda por expresarse, se revelaron como los pilares fundamentales que permitieron al grupo de teatro mantener una disposición sólida tanto en el contexto del conflicto armado, así como en diversas situaciones de vulnerabilidad en las que vivían y viven. En este sentido, el teatro callejero resultó ser el puente que facilitó el encuentro con el otro, la alteridad, promoviendo así la solidaridad entre los miembros del grupo.

Por lo anterior, según las experiencias encontradas, la práctica artística del teatro callejero redefine a comunidades y personas que han enfrentado contextos de guerra, permitiéndoles adoptar nuevas identidades como creadores, teatreros y artistas, trascendiendo así el estatus temporal de víctimas. Este proceso de transición va más allá de la simple superación del estatus de víctima, ya que implica una reafirmación activa de la identidad que se da a través del arte. En estos contextos violentos la práctica teatral actúa como un catalizador para que

individuos reconstruyan sus narrativas personales, permitiéndoles asumir un papel dinámico en la configuración de su propia identidad.

Con relación a lo anterior, aunque el teatro callejero no constituye el único medio para sanar los dolores generados por la guerra, sí proporciona un espacio propicio para que emerjan palabras, pensamientos y actos que han quedado enquistados, otorgándoles una forma de expresión catártica, a través de la práctica artística del teatro. En este sentido, el teatro callejero se presenta como un instrumento valioso que ha desempeñado un canal crucial en algunos de los integrantes del grupo La Calle al posibilitar la emergencia de recuerdos dolorosos.

Por otra parte, es importante destacar que, a pesar del transcurso del tiempo y los años, durante los cuales el periodo más intenso de violencia en Zambrano ha disminuido, todavía perduran experiencias, recuerdos y dolores que no quieren ser contados. Esta decisión de no contar esas experiencias se atribuye al dolor que conlleva volver a narrar o remitirse al suceso traumático nuevamente, así como al temor persistente de sufrir represalias por parte de los actores armados simplemente por hacer referencia a dichas vivencias o mencionar sus nombres. En esta línea los sucesos relacionados con la violencia son actos de barbarie que castran algunos de los elementos de la dimensión humana debido a que genera un daño profundo; rompe con los vínculos que el otro, producto de la violencia y el miedo. Por ello se instala una desconfianza muy dura hacia las otras personas. Esta desconfianza, alimentada por la incertidumbre y la inseguridad de vivir experiencias violentas del pasado, puede llevar a la ruptura de los vínculos sociales.

En otro aspecto las experiencias de los participantes, emergió con fuerza una conclusión sobre la práctica artística del teatro callejero: es un registro histórico. A través de las representaciones teatrales, el grupo logra dejar testimonio de los hechos, costumbres, tradiciones culturales e identitarias, así como también de acontecimientos violento que forman parte de la historia de las personas y de las comunidades. En particular, para los integrantes del grupo La Calle, este tipo de teatro se convierte en una forma de dejar registro de su realidad, reflejando sus vivencias y experiencias. De esta manera, el teatro callejero se convierte en un medio poderoso para la conservación y transmisión de la historia popular.

Por medio del teatro callejero, el grupo La Calle visibiliza el conflicto armado, e impide la propagación de relatos falsos o convenientemente creados por los discursos hegemónicos. Al representar su visión a través de sus obras, denuncian y posicionan un discurso contra cualquier intento de distorsionar los hechos. Así también se impide la negación del conflicto armado, por el contrario, se mantiene latente los relatos relacionados con el conflicto, recordando las realidades que se vivieron, evitando así que se borren o se olviden.

Estos relatos por parte de las poblaciones que han sufrido el conflicto encuentran en las artes una manera visible de expresar su verdad. En esta medida, por medio de la práctica artística del teatro callejero se hace visible, por medio de las dimensiones simbólicas del arte, aquello que de otras formas no sería fácil expresar, haciendo inteligible el daño tan profundo que se ha causado. Además, la práctica artística del teatro callejero tiene un papel crucial en la participación de comunidades y artistas. El teatro callejero, al ser una práctica artística abierta y accesible, rompe las barreras entre artistas y espectador que a menudo limitan el acceso a los lenguajes artísticos. Al hacerlo, permite que una amplia gama de individuos y comunidades pueda vincularse, participar y crear.

En el marco de las conclusiones derivadas para maestría en Arte, Educación, y Cultura, resulta sumamente importante destacar que las prácticas artísticas desarrolladas por el grupo La Calle se muestran como manifestaciones de lenguajes alternativos y formas de expresión en el arte y la cultura que se distancian significativamente del paradigma eurocéntrico, el cual ostenta un profundo arraigo en nuestro entorno cultural. Se ve la existencia de un conocimiento legítimo en las expresiones artísticas alternativas y comunitarias, capaces de ofrecer aprendizajes valiosos a la academia. Estas prácticas emergen de nuevas subjetividades que se entrelazan y que abarcan dimensiones éticas, estéticas y políticas, por los temas que tratan, generando discursos contrahegemónicos y blanqueadores de la historia que han vivido las comunidades en los territorios.

En este contexto, tanto la maestría como el dialogo de arte, ética, y política, el teatro callejero se posiciona no solo como un medio para evidenciar un proceso cultural y artístico, sino también como una de las múltiples voces representativas y silenciadas de diversas comunidades en Colombia. Estas comunidades, marginadas por discursos hegemónicos

dominantes, encuentran en el teatro callejero o en las artes un canal para expresar sus vivencias y experiencias.

Es justamente dentro del dialogo de arte ética y política donde las conclusiones que se pueden extraer de la práctica comunitaria del grupo La Calle también tienen un peso en tanto se reconoce el poder transformador del arte en la formación de subjetividades. El arte no solo es estético, sino también ético y político, en tanto da voz a aquellos que histórica, cultural y políticamente han sido silenciados y sometidos. En este marco esta práctica artística representa también un ejercicio de plantear una perspectiva contrahegemónica, donde se cuestiona en escena esas narrativas, romantizadas y blanqueadas del conflicto, para plantear nuevas voces de otros espacios, en este aspecto el arte se convierte también en un arma para desafiar estructuras de poder y construir alternativas.

Por otra parte, a pesar de carecer de titulaciones formales en artes, estas comunidades se valen de lenguajes artísticos para darle nombre sus realidades y, como se ha mencionado previamente, para erigir un discurso contrahegemónico a través del arte. Con ello se resalta la capacidad intrínseca del arte para desafiar narrativas tecnocráticas, ofreciendo así una plataforma para la articulación y visibilización de narrativas alternativas en el ámbito sociocultural, de esas otras subjetividades.

Por otra parte, no menos relevante es el análisis que se puede hacer con respecto a la investigación social. En ocasiones, cabe la pregunta ¿existe una guía explícita que nos oriente en este tipo de investigación?, sin embargo, se puede concluir que nunca existió un conjunto de directrices escritas que especifique sobre cómo relacionarse con aquellos cuyas experiencias se desea comprender. Nunca existió tampoco un profesor que instruya en las palabras precisas o en los gestos exactos para cada contexto, o que en definitiva nos instruya en las claves para establecer relaciones auténticas con el “otro” en los procesos de investigación. Paradójicamente, las categorías que realmente guían este proceso y puede tener la pista para responder a las preguntas antes mencionadas siempre estuvieron alejadas de los muros de la academia: la vulnerabilidad. Después de analizar se podría decir que esa apertura se da también por permitirse ser vulnerable con el otro, y ¿vulnerable en que aspecto? Adriana Cavalero sobre esta categoría menciona:

El mérito de acentuar la valencia de la piel como exposición radical, inmediata, sin vello, sin cobertura o coraza. El cuadro se amplía hasta abrazar el concepto de lo humano en general, El guerrero deja, más bien, el puesto a una nueva figura emblemática de la vulnerabilidad como condición esencial de lo humano. El guerrero, con su cuerpo hirsuto o la barba inculta, señales de virilidad indiscutible, sale clamorosamente de escena, remplazado por un arquetipo de lo humano cuya piel desnuda y glabra es señal de absoluta exposición. (2019, p. 6)

La vulnerabilidad entendida aquí no se refiere a la susceptibilidad de ser dañado, sino a una apertura desde la confianza, como la piel desnuda en el ejemplo de la cita, a una disposición por parte de los líderes y lideresas del grupo La Calle, a compartir sus experiencias y a permitirnos vivir con ellos. Esta es una señal de absoluta confianza, sin reservas, donde se revela lo humano. En el contexto de la investigación, esta disposición hacia lo que se busca conocer abre un nuevo paradigma: la imagen de una piel desnuda. Tanto aquellos investigados como el investigador se convierten en símbolos de esta absoluta exposición.

En cuanto a la investigación social, entender la vulnerabilidad del otro y la propia como seres humanos implica ser capaz de reconocerse en el otro, en lo que nos hace auténticamente humanos. No existiría tal nivel de respeto si el investigador no encontrara en las artes una práctica artística potente para narrar desde nuevos lugares el conflicto, con una mirada de profunda admiración y por el lado del grupo desde el deseo de compartir su experiencia para que sea conocida. Esto conlleva a que la mirada, el gesto, la cercanía, los abrazos y el contacto sean auténticamente fraternos y cálidos. A su vez, esto conlleva a que exista una apertura desde la confianza para expresarnos con ese otro, compartir nuestras experiencias.

Y por supuesto esta vinculación que se da desde lo humano inexorablemente se manifiestan tanto en ámbitos de investigación social como en entornos profesionales donde ejercen su labor el licenciado en psicología y pedagogía, el educador o el egresado de la Universidad Pedagógica Nacional. Desde mi perspectiva personal, una de las conclusiones más significativas que puedo extraer no solo de esta tesis de grado, sino también de mi trayectoria a lo largo de muchos años, y que esta tesis termina reforzando, es que el poder,

alcance, repercusión y potencialidad de las prácticas artísticas impactan en las dimensiones que como educadores buscamos influir en nuestra enseñanza.

Las prácticas artísticas no se reducen simplemente a una “fórmula” que, aplicada en contextos de educación formal y no formal, tenga un impacto. Más bien, son disciplinas con un bagaje histórico en la humanidad y poseen su propio estatus teórico, epistemológico y práctico. Además, tienen el potencial de influir en todo tipo de entornos educativos, ya sean formales o no formales. Es el impacto humano de las artes en su práctica lo que les confiere una enorme riqueza para la educación. En la práctica compartida de una expresión artística con otros es donde se forjan vínculos, se aprende a confiar en los demás y donde se construyen redes de apoyo comunitario. Estos aspectos, que ya han sido discutidos anteriormente, indudablemente tienen un impacto tanto educativo como profesional.

Para finalizar, inevitablemente aparece la pregunta luego de acabada la presente tesis: ¿qué sigue adelante en las investigaciones que abordan este tipo de temáticas, contextos o sujetos de estudio? Sin duda, ahora mismo, en este momento, hay sientas de prácticas artísticas comunitarias que en sus contextos prevalecen aun a pesar de los contextos violentos, a pesar de las condiciones de vulnerabilidad y precariedad, con una lucha contrahegemónica basada en el vínculo, la solidaridad y la fraternidad. Una de las miradas hacia delante de este tipo de investigaciones implica esto mismo, reconocer, celebrar y exaltar esas prácticas artísticas, parte de lo que también busco hacer la presente investigación.

Por lo tanto, es importante explorar, destacar, investigar, y sorprenderse por estas “otras” prácticas artísticas que existen y sobreviven en diferentes territorios del país, tanto en espacios urbanos como rurales, para comprender que existen formas alternativas de plantarse ante la guerra, distinto al que se nos presenta de manera convencional en los medios masivos de comunicación.

Queda aún mucho por descubrir y numerosas experiencias por rescatar de estos procesos y prácticas artísticas comunitarias. Además, existe la tarea política de reconocerlas, de dar voz a lo que ha sido silenciado. Si bien puede exceder el ámbito de la investigación, también queda por investigar aquellos procesos que, habiendo sido objeto de búsqueda y rastreo, pueden aplicarse para fortalecer una corriente pedagógica que busca expresarse desde otros sentires y territorios.

## Referencias bibliográficas

- Allier Montaña, E. (2007). *Las voces del pasado*. Fractal (México D.F.).
- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Cendeac.
- Blair Trujillo, E. (2005). *Aproximación teórica al concepto de violencia: Avatares de una definición*. Política y Cultura.
- [https://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/6012/1/BlairElsa\\_2009\\_AproximacionTeoricaConcepto.pdf](https://bibliotecadigital.udea.edu.co/dspace/bitstream/10495/6012/1/BlairElsa_2009_AproximacionTeoricaConcepto.pdf)
- Boal, A. (1980). *Teatro del Oprimido* (Editorial Patria S.A.).
- Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo, Del teatro experimental a la terapia* (Alba Editorial).
- Botero Cifuentes, S. (2022). *CUERPOS DEL DOLOR Y LA ESPERANZA: CONFLICTO ARMADO, PEDAGOGÍA DE LA MEMORIA Y ARTE POLÍTICO EN COLOMBIA*. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Cabarcas López, J. M. (Director). (2019). *Caravana Itinerante de Saberes* [Video].
- <https://www.youtube.com/watch?v=BBfq3JB-9zk&t=403s>
- Cabeza Arroyo, W. R. (2008). *Historia para nunca olvidar, Zambrano tierra de paz, costumbres y leyendas*. Fundación Red Desarrollo y Paz de los Montes de María.
- Cavalero, A. (2019). *Inclinaciones desequilibradas*. Papeles del CEIC.
- Chinchilla Salcedo, G. M. (2014). *Los Recuerdos de la Guerra en los Montes de María: Reconstrucción del Tejido Social a través de la Comunicación para el Desarrollo Social*. Universidad de los Andes.

- Comisión de la Verdad. (2022). *HALLAZGOS Y RECOMENDACIONES*. COMISIÓN DE LA VERDAD DE COLOMBIA. <https://www.comisiondelaverdad.co/hallazgos-y-recomendaciones>
- Cruz, M. A., Reyes, M. J., & Cornejo, M. (2012). Conocimiento Situado y el Problema de la Subjetividad del Investigador/a. *Cinta moebio*, 45, 253-274.
- Dubet, F. (1994). *Sociología de la experiencia*. Editorial Complutense.
- Dussel, E. (1995). *Introducción a la filosofía de la Liberación. Ensayos preliminares y bibliografía*. Nueva América.
- Emil Frankl, V. (1946). *El Hombre En Búsqueda De Sentido*. Herder Editorial.
- Felshin, N. (2001). *¿Y esto es arte?* (Ediciones Universidad de Salamanca).
- Gengler, J. (2014). AVANCES EN PSICOTERAPIA Y CAMBIO PSÍQUICO. *Análisis Existencial y Logoterapia: Bases Teóricas para la Práctica Clínica*, XXVI, 464.
- Gimenez, G. (2011). *LA CULTURA COMO IDENTIDAD Y LA IDENTIDAD COMO CULTURA*. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. <https://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/laculturacomoidentidadylaidentidadcomoculturagilbertogimenez.pdf>
- González Sandoval, M. L. (2021). *Arte teatral y memoria, un camino para la transformación de subjetividades en cuatro mujeres víctimas del conflicto armado*. CINDE – Universidad Pedagógica Nacional.
- Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Imprenta Nacional.
- Guber, R. (2001). *La entrevista etnográfica*.
- Hernandez Español, C. (Director). (2022). *El arte es una esperanza para llegar a la paz. Nunca encuentras un artista pintando con metrallas*. [Video]. Fundación

OBREAL.

[https://www.youtube.com/watch?v=IMtNUPjoCDQ&ab\\_channel=Se%C3%B1alMemoria](https://www.youtube.com/watch?v=IMtNUPjoCDQ&ab_channel=Se%C3%B1alMemoria)

Hernández Rico, F. (2016). *UN TEATRO QUE SE RESISTE A OLVIDAR LA BARBARIE LA IMAGEN DE LA GUERRA COMO TENDENCIA EN LA DRAMATURGIA COLOMBIANA (2000-2015)*. UNIVERSIDAD DISTRITAL FRANCISCO JOSE DE CALDAS.

Hernández Sampieri, R. (2014). *Metodología de la Investigación* (6.<sup>a</sup> ed.). McGraw-Hill.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.

Jiménez Riaño, C. C. (2008). *Cantando memorias y construyendo paz: El Rap frente al conflicto violento en las ciudades (2005-2020)*. Universidad Nacional de Colombia Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales.

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo editora.

Larrosa Bondía, J. (2003). *La experiencia de la lectura: Estudios sobre literatura y formación*. Fondo de Cultura Económica.

Larrosa Bondía, J. (2006). Sobre la experiencia. *Aloma: revista psicológica*, 19, 87-112.

Larrosa, J., & Skliar, C. (2009). Experiencia y Alteridad en La Educación. En *Experiencia y Alteridad en La Educación* (pp. 13-45). Homo Sapiens Ediciones.

Martínez, J. (2011). *Métodos de investigación cualitativa*. Research Journal Silogismo.

Menanteux Suazo, M. R. (2015). Resiliencia comunitaria y su vinculación al contexto latinoamericano actual. *Cuadernos de Trabajo Social Universidad San Sebastián*, 14, 23-45.

- Noguera Duran, A. M. (2013). *APORTES PARA LA LECTURA DE LA PRODUCCIÓN TEATRAL COMO UN EJERCICIO DE MEMORIA HISTORICA, ESTUDIO DE CASO KILELE*. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Palacios, M. (2012). *VIOLENCIA PÚBLICA EN COLOMBIA, 1958-2010*. Fondo de Cultura Económica.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y ASDI. (2010). *Los Montes de María: Análisis de la conflictividad*. Impresol ediciones.
- Radio Nacional de Colombia (Director). (2021). *El teatro callejero resistió al conflicto en Zambrano, Bolívar* [Video].  
[https://www.youtube.com/watch?v=lk7ZdygL3bI&t=2s&ab\\_channel=RadioNacionaldeColombia](https://www.youtube.com/watch?v=lk7ZdygL3bI&t=2s&ab_channel=RadioNacionaldeColombia)
- Ramos Delgado, D. (2019). *Genealogía(s) conceptual(es) y posibilidades educativas de las prácticas artísticas comunitarias*. 79 a 95.
- Restrepo, E. (2014). *Sujeto e Identidad*. CLACSO. <https://n2t.net/ark:/13683/ph6y/Xkg>
- Richards, N. (2002). La Crítica de la Memoria. *Cuadernos de Literatura*, 8(15), 187-193.
- Rindone, F. (2020). *La calle como espacio escénico y como vocación: Algunas reflexiones sobre el teatro callejero en Buenos Aires*. Urdimento Revista de Estudios en Artes Cênicas.
- Ríos Zapata, M. (2005). *El Arte Callejero en Bogotá una Metáfora Colectiva en la Ciudad*. Universidad de los Andes.
- Riveros Mendoza, N. (2020). *DESDE LA OTRA ACERA (Aspectos técnicos y creativos del teatro de calle)*. Universidad Francisco José de Caldas.
- Rodríguez Gómez, G., Flores, J. G., & García Jiménez, E. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Ediciones Aljibe.

- Rubiano Pinilla, E. (2009). *Los rostros, las tumbas y los rastros: El dolor de la guerra en el arte colombiano (2005-2016)*. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia.
- Rubio Clavijo, J. E. (2020). *Soñar, actuar y arriesgar: Reconstrucción Colectiva de la Historia con la Fundación Cultural Teatro Experimental de Fontibón, 1979-2019*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Ruiz Silva, A. (2004). *La práctica investigativa en ciencias sociales*. Universidad Pedagógica Nacional. <https://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/dcs-upn/20121130051155/texto.pdf>
- Simons, H. (2011). *El Estudio De Caso: Teoría Y Práctica*. EDICIONES MORATA, S. L.
- Uribe, M. V. (1978). *Matar, Rematar, y Contramatar*. Controversia.
- Willis, M. E. (2021). *Narrativas artísticas del conflicto armado colombiano: Pluralidad, memorias e interpelaciones*. Universidad de los Andes.

## **Tabla de anexos**

Para elaborar el presente informe de tesis, se adjuntan dos documentos esenciales. El primero contiene la información recolectada, mientras que el segundo presenta la matriz de análisis utilizada para interpretar y analizar dicha información.

- ANEXO 1: INFORMACIÓN La Calle Cuenta, La Calle Recuerda
- ANEXO 2: MATRIZ DE ANÁLISIS La Calle Cuenta, La Calle Recuerda

Ambos documentos están disponibles en el siguiente enlace:

[https://pedagogicaedu-my.sharepoint.com/:f/g/personal/wcurregol\\_upn\\_edu\\_co/ErGYvK3pjkRKgrmu6sHnwQEBOyfhYJiEvyB4BBaRhSfJxw?e=dh6JmZ](https://pedagogicaedu-my.sharepoint.com/:f/g/personal/wcurregol_upn_edu_co/ErGYvK3pjkRKgrmu6sHnwQEBOyfhYJiEvyB4BBaRhSfJxw?e=dh6JmZ)