

TEATRO POPULAR Y CONTRAHEGEMONÍA
EN TIEMPOS DE GLOBALIZACIÓN NEOLIBERAL.

LA EXPERIENCIA DE FUNDAMAC –
FUNDACIÓN GRUPO DE TEATRO DE MADRES COMUNITARIAS,
EN SANTIAGO DE CALI.

TEATRO POPULAR Y CONTRAHEGEMONÍA
EN TIEMPOS DE GLOBALIZACIÓN NEOLIBERAL.
LA EXPERIENCIA DE FUNDAMAC –
FUNDACIÓN GRUPO DE TEATRO DE MADRES COMUNITARIAS,
EN SANTIAGO DE CALI.

LEONARDO PAREDES GIL.

UNIVERSIDAD DEL CAUCA.
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES.
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA.

Popayán, abril del 2017.

**TEATRO POPULAR Y CONTRAHEGEMONÍA
EN TIEMPOS DE GLOBALIZACIÓN NEOLIBERAL.
LA EXPERIENCIA DE FUNDAMAC –
FUNDACIÓN GRUPO DE TEATRO DE MADRES COMUNITARIAS,
EN SANTIAGO DE CALI.**

LEONARDO PAREDES GIL.

Código 94_94507413

**Monografía presentada para optar al título de
Magíster en Antropología.**

DIRECTOR:

Mg. LEONARDO BEJARANO.

UNIVERSIDAD DEL CAUCA.

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES.

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA.

Popayán, abril del 2017.

Nota de Aceptación.

Firma del presidente del jurado.

Firma del jurado.

Firma del jurado.

TEATRO POPULAR Y CONTRAHEGEMONÍA

EN TIEMPOS DE GLOBALIZACIÓN NEOLIBERAL.

LA EXPERIENCIA DE FUNDAMAC – FUNDACIÓN GRUPO DE TEATRO

DE MADRES COMUNITARIAS, EN SANTIAGO DE CALI.



ARTE, POLÍTICA Y MODERNIDAD.

Gráfica diseñada por Fabián Patiño.

Copyright © 2017 por Leonardo Paredes Gil.

Todos los derechos reservados.

Cuando el señor L descendió a las tinieblas se dio cuenta que era tiempo de agradecer enormemente a quienes forjaron sus ataduras y cimentaron los miedos Más profundos en su ser. En aquel tiempo ficticio de la memoria incipiente, permanecen, caen y se elevan, las voces de Teo, Haylli, Mariana, Liliana, Lolita, Kate, Pachito y Teresita, los personajes que continúa creando en este su gran teatro.

RESUMEN.

Desde la exploración etnográfica de un grupo de teatro popular y el campo cultural al que se inscribe, se analizan posibilidades de posicionamiento contrahegemónico partiendo del reconocimiento de la práctica social del grupo para destacar las formas cómo operan ciertos dispositivos que propician, obstaculizan o revierten este tipo de posicionamientos, gracias a la incorporación y reproducción, dentro de su campo cultural, de relaciones de dominación y tendencias hegemónicas propias de un sistema de globalización neoliberal que formula y condiciona las representaciones vigentes de la cultura popular y sus manifestaciones.

Palabras clave: Teatro popular; Campo cultural; Hegemonía; Contrahegemonía y Globalización neoliberal.

ABSTRACT.

From the ethnographic exploration of a popular theater group and the cultural field to which it is inscribed, possibilities of counterhegemonic positioning are analyzed, based on the recognition of the group's social practice to highlight the ways in which certain devices that propitiate, obstruct or reinvest this type of position, thanks to the incorporation and reproduction, within its cultural field, of relations of domination and hegemonic tendencies characteristic of a system of neoliberal globalization that formulates and conditions the current representations of popular culture and its manifestations.

Keywords: Popular theater; Cultural field; Hegemony; Counterhegemony and neoliberal globalization.

PREFACIO.

Sabido es que todo efecto tiene su causa, es ésta una verdad universal, pero no es posible evitar algunos yerros de juicio, o de simple identificación, pues ocurre que consideramos que este efecto proviene de aquella causa cuando en definitiva fue otra, muy fuera del alcance del entendimiento que tenemos y de la ciencia que creemos tener.

(Saramago, 2009 [1983]¹, p. 13)

El presente trabajo recoge los acercamientos realizados en los últimos 24 meses a la Fundación Grupo de Teatro de Madres Comunitarias – FUNDAMAC – y al campo teatral al cual pertenece.

Dicha organización creada hace 15 años en Santiago de Cali, está integrada por 12 mujeres, en su mayoría madres comunitarias y un técnico administrativo del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar – ICBF –, quienes generan múltiples relaciones con su entorno desde la actividad teatral que realizan como artistas aficionadas o empíricas.

Básicamente, se analizan las posibilidades de posicionamiento contrahegemónico de este grupo, desde el reconocimiento de su práctica social, más allá de la identificación de sus técnicas de trabajo y su ejercicio actoral, buscando reflexionar sobre las formas de incorporación y reproducción de relaciones de dominación y tendencias hegemónicas dentro de su campo teatral que permiten, limitan o revierten significados de dicho posicionamiento.

¹ De aquí en adelante escribo, entre corchetes, la fecha original de publicación del texto referenciado.

En esta dirección se espera revelar cómo operan ciertos dispositivos o mecanismos y cómo éstos se interrelacionan con factores determinantes de un sistema de globalización neoliberal que condiciona las representaciones de la cultura popular y sus manifestaciones, dentro de múltiples tensiones y contradicciones.

Por otra parte, en el documento se enfatiza el papel del representador y sus elementos constitutivos que continuamente inciden en el desarrollo de la investigación y sus resultados, para esto se presenta la figura del señor L (quien escribe) como representador permanentemente representado.

De esta manera, en la primera parte se exponen algunos rasgos y motivaciones de este personaje, además de explorar varios puntos de partida del proyecto y las estrategias metodológicas utilizadas (revisión de textos, trabajo grupal, entrevistas y observaciones, principalmente).

La segunda parte, presenta de manera articulada algunas posturas teóricas, hallazgos encontrados y sus respectivos análisis. Y en la tercera parte, se muestran algunas conclusiones con proyecciones o propuestas de trabajo incorporadas.

Con esto intento identificar en un grupo de teatro popular y en su campo teatral, discursos y acciones en interconexión o en desconexión con posibilidades de construcción contrahegemónicas, entrelazadas con un sistema de globalización neoliberal, promotor de relaciones de consumo y delimitador de capitales sociales y simbólicos que ayudan a modelar las representaciones de la cultura popular y todas sus expresiones dentro del gran mercado (léase como el gran escenario o el gran teatro).

TABLA DE CONTENIDO.

PRIMERA PARTE. - ENTRE BAMBALINAS.....	1
1.1 Tras El Alba.....	1
1.2 Diminuta Luz, Ingente Universo.....	7
1.3 El Camino Recorrido.....	19
1.4 Contextos Y Pretextos.....	27
1.4.1 El Sector Teatral En Santiago De Cali.....	28
1.4.2 La Comuna 14.....	36
1.4.3 FUNDAMAC.....	40
SEGUNDA PARTE. - EL GRAN TEATRO Y SUS OBRAS.....	45
2.1 Retratos Del Campo.....	51
2.2. Paisajes Del Teatro Popular Y Sus Difuminaciones.....	60
2.2.1 FUNDAMAC Y Su Historia.....	61

2.2.2 Sus Obras.....	77
2.2.3 Comunidad, Vida Cotidiana Y Público.....	89
2.2.4 Academia Y Crítica.....	102
2.2.5 Sector Y Mercado Teatral De La Ciudad.....	107
2.3. Teatro Popular, Contrahegemonía Y Globalización Neoliberal.....	118
TERCERA PARTE. - ENTRE CERRANDO Y ABRIENDO EL TELÓN.....	136
EL REPARTO.....	145
CIBER NAUFRAGANDO.....	158
BITÁCORAS DEL VIAJE.....	162
ANEXO 1: ESQUEMA DE PLANEACIÓN DE LOS ENCUENTROS <i>POPULIS</i>	163
ANEXO 2: FRAGMENTOS DEL DIARIO DE CAMPO <i>POPULIS</i>	168
DEL REPERTORIO.....	172
ANEXO 3: ENTRE RUINAS.....	173

ELEMENTOS TÉCNICOS Y UTILERÍA I.

	Página.
Tabla 1. Descripción de Organizaciones Artísticas Consultadas.....	20
Tabla 2. Descripción de Entrevistados del Sector Teatral... ..	23
Tabla 3. Guía de Entrevistas Sobre Percepciones del Sector Teatral.....	24
Tabla 4. Caracterización del Sector Teatral Desde Algunos Representantes	49
Tabla 5. Caracterización de las Integrantes de FUNDAMAC	69
Tabla 6. Esquema Analítico de Algunas Obras de FUNDAMAC	78

ELEMENTOS TÉCNICOS Y UTILERÍA II.

Contrapágina.

Figura 1. Mapa del Sector Teatral de la Ciudad.	34
Figura 2. Mapa de Santiago de Cali por Comunas	35
Figura 3. Configuración del Campo Teatral	58
Figura 4. Geografías Alternativas de Posicionamiento Contrahegemónico	128

PRIMERA PARTE. - ENTRE BAMBALINAS.

(Sentado frente a un computador HP con monitor de 20", en un rincón de un apartamento de 52 m², una mañana de domingo o un día de la semana cualquiera tipo diez o diez y treinta de la noche. Varios momentos, el mismo lugar, diversas situaciones; Mariana preguntando por el mito y la leyenda para su tarea de sexto grado; Liliana discutiendo porque no encuentra documentos importantes; Haylli Sofía pidiendo jugar con papá; Lolita, una Pincher anciana, dando vueltas por el lugar; el televisor con Backyardigans, un programa animado con personajes que transforman su patio en el mundo que deseen; en fin, peticiones, reclamos, voces de ellas, ruidos de otros y el señor L intentando organizar ideas).

1.1 Tras El Alba.

K escuchó. Así que el castillo le había nombrado agrimensor.
Eso era por una parte desfavorable, pues mostraba que el castillo sabía todo lo necesario acerca de él, que había equilibrado las fuerzas y que emprendía la lucha sonriendo.

(Kafka, 1981 [1926], p. 6)

Relatar la historia de este personaje es entretrejer un conjunto de situaciones, unas más inconsistentes e incoherentes que otras, especialmente para él mismo. Podemos decir que Leonardo Paredes Gil o el señor L como últimamente se hace llamar, es un caleño de 39 años, hijo de Ana Teresa Gil y Francisco Paredes, dos obreros de clase media, ya pensionados que residen en el barrio El Jardín, suroriente de Santiago de Cali, más exactamente entre la caótica galería con nombre sagrado, Santa Elena y la súper hacinada cárcel con nombre sarcástico, Villahermosa.

En su infancia muchas imágenes se hicieron imborrables al punto de reaparecer en diversos momentos que vive cotidianamente. Cada instante al lado de la abuelita Teo, como se conocía a doña Teodolinda Paredes, fue inigualable. Cantos, danzas y refranes populares de su oriunda Timaná, Huila, son recuerdos aún vigorosos. Es que al pronunciarle, o casi cantarle, a sus hijas, “Mañana domingo de San Garavito, se casa la reina con un borriquito, quién será la madrina, María Catalina, quién será el padrino, San Juan Botijón, al que se ría o se mueva primero, se huele los pedos del padre Simón”², se le aparece con frecuencia la figura imponente de su abuela.

El señor L compartió con doña Teo, horas y horas de jugar parqués y de representar personajes de la radio y la televisión en su sala, una costumbre que recogían de ver a la bisabuela Florinda, bordar y sufrir, frente a un radio de sonidos añejos que transmitía Kalimán o La Ley Contra el Hampa, dos radionovelas que esta humilde campesina huilense escuchaba con tal pasión que todo su entorno se transformaba, haciendo que la abuela Teo, en clases de improvisación majestuosas, fuera la novia de Kalimán, un policía, detective o un peligroso asesino. El por entonces niño L, disfrutaba de estos escenarios y participaba en ellos empujado por doña Teo, asistiendo por vez primera a teatro, un teatro familiar, sin precedentes.

En medio de estas vivencias nuestro personaje creció con sus dificultades de interacción, sudoración constante y temblor en manos y piernas que para tristeza de su padre, no lo hacían el mejor futbolista del barrio. De su padre, precisamente conserva las imágenes de un obrero que trabajaba en producción en las bodegas de Tecnoquímicas, situada diagonal a Uniroyal (donde laboró por más de 20 años la abuela Teo).

² Esta versión tiene otras variantes que relacionan un posible origen español, sin un final tan juguetón. Ver, Pardo Tovar (1966).

En uno u otro caso, idealizó su familia, a su abuela la imaginó siempre alegre, destinada a horas y horas de jugar parqués, de contar historias, bailar y andar el barrio, nunca se la imaginó en una bodega, oscura y miserable, junto a las personas que observó en una letal rutina, cuando tenía cerca de 11 años, saliendo de la empresa donde trabajaba su padre.

Tampoco se le pasó por la cabeza que su progenitor, que trabajó en Tecnoquímicas por cerca de 15 años, podría quedarse sin empleo de un día para otro. Menos, que aquel escritorio que ostentaba como puesto de trabajo, no era más que tablas organizadas para colocar cajas o firmar papeles importantes para un despachador de bodega. Ingenuamente siempre tuvo la imagen de un ejecutivo que atendía asuntos cruciales de la empresa.

En su historia también tiene grabada la cara de agotamiento de su madre, al llegar rendida por las noches, buscando sumergir sus pies en agua con sal, luego de una extenuante jornada como supervisora de Comfamiliar Asia, un supermercado que cerró sus puertas hace veintiocho años, por un gran fraude de sus directivas que dejaron a cientos de trabajadores sin recibir liquidaciones dignas, algunos esperando se les entregara al menos, un televisor, un equipo de sonido o una lavadora. La madre del señor L, fue de las pocas favorecidas con algo de dinero que ayudó a sostener el ritmo de vida de esta arribista familia de clase media caleña.

En fin, en medio de este panorama, en el mismo estrato tres del barrio El Jardín, vivió el señor L, con sus padres y su abuela paterna, hasta hace 9 años que falleció, según repite este personaje, por una pésima respuesta médica a un problema digestivo del personal del moribundo Instituto de Seguros Sociales, el cual curiosamente también fallece por negligencia, años más tarde.

Por otra parte, la época escolar de este personaje siempre estuvo marcada por sus dificultades de lenguaje, de interacción y su gran capacidad de distracción. Muchas situaciones se tornaron hostiles especialmente cuando ingresó al bachillerato y se sentía perdido entre el mundo de la adolescencia arrogante y omnipotente.

Cursando el grado octavo, se le presenta un oasis en medio del desierto, los talleres de extensión en teatro del Instituto Popular de Cultura – IPC, donde conoce al maestro Luis Agredo, un señor de canas brillantes, gafas maltratadas, bigote descolorido y una voz suave, tranquilizadora, impactante; en este ambiente, muy distinto al de su colegio, tiene otro tipo de contacto con el universo del teatro, preparando historias que hablaban de la realidad nacional, de campesinos, negros e indígenas. Casualmente en uno de los ejercicios propuestos por el maestro cada sábado reconoció que su abuelo materno fue un arriero, cargado de historias y aventuras por contar que sigue rastreando en cada charla que todavía sostienen.

La cuestión es que por entonces, el señor L, no lograba integrar la teatralidad permanente de su abuela Teo y su bisabuela Florinda, sus vivencias escolares, la situación económica y política de su familia, las historias del abuelo, lo que podríamos llamar su realidad, con las posibilidades del teatro popular para mostrar este complejo mar de relaciones y establecer otros puntos de reflexión, otras acciones, ritmos, sincronías, posiciones, tiempos (como los que producían los sonidos del tamborcillo que tocaba el maestro Agredo) u otras subjetividades.

Desde nuestra óptica esta intersección entre saberes y prácticas, no se realizó porque este personaje sintió que lo vivido era algo así como una terapia que contribuía a “superar” sus dificultades personales y su poca confianza, además de ayudar directamente a refinar estrategias de seducción, a crear personajes una y otra vez, en cada escenario social que habitaba.

Tampoco se realizó porque el acercamiento al teatro popular debe llevar consigo un proceso de auto reconocimiento y de contextualización histórica crítica que permita identificar los elementos determinantes de esta práctica teatral y sus ligaduras con procesos de transformación social.

Es decir, en este punto, el renacer o el alba del señor L, no fue esclarecedor y profundo, más bien, fue tenue, sin demasiada luz donde incluso prevaleció la idea sobre el teatro – pasatiempo del cual no se podría imaginar nunca intentar vivir de él o para él.

A través de estos giros, L llega a estudiar psicología, anclándose a una tradición positivista, de preparación detectivesca de inquisidores del alma, competitivos y necesarios para un mercado de subjetividades livianas. De este terreno trató de escabullirse refugiándose en el mundo de lo social, defendiendo aquella idea que le hablaba el profe Arango de una “Psicología Comunitaria”, donde el teatro popular tendría mucho qué decir. En este tiempo aprendería, ahora sí, de la fundamentación del teatro y sus alcances sociales y políticos.

Sin embargo, luego de experimentar ya como profesional con su propia fundación que le dejó algunas historias y hartas deudas, decidió engrosar las filas de la burocracia (donde se había formado desde su pregrado), en el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar, una entidad que tiene coma bandera llevar los postulados del nuevo asistencialismo del siglo XXI, atendiendo o “asistiendo” a millones de niños y familias en condiciones de vulnerabilidad social y económica.

Así, igual que su primo el señor K, L acepta sonriendo su “cargo” dejando a un lado, los asuntos comunitarios y el rollo ese de la cultura popular.

Y, sumergido en su castillo, entre demonios, alucinaciones, realidades, ensoñaciones y ficciones vagas ¡Vaya, como si pudiera fraccionarlas!, tal vez propias de un funcionario que ha vivido algunos años (7 en total) un alienante trabajo que acrecienta una desmotivación que ya traía consigo, el señor L llega a definir esta propuesta acercándose a un grupo de mujeres que realizan teatro popular en su mismo espacio laboral, buscando reconocer no sólo lo que hacen, sino quizá, rastreando aquella praxis que articula los sentidos del teatro popular en un mundo inundado por las directrices de la globalización neoliberal donde el asunto central no se reduce exclusivamente a estudiar las implicaciones del mercado, sino a explorar las formas cómo éste opera en personas, grupos y colectivos configurando constantemente su visión del mundo.

Precisamente el señor L, también ha incorporado esquemas de pensamiento, actitudes y representaciones que limitan la visión y el análisis de sí mismo y de los otros. Las dinámicas de su época han operado de manera efectiva y este acercamiento quizá sea su alternativa de re – posicionamiento junto al de otros grupos y sectores, para entrelazados ir tras el segundo alba, ahora más esclarecedor y potente.

Así, no nos cabe duda que FUNDAMAC es la organización propicia para su propósito, porque sus paisajes denotan una singular complejidad de eventos envolventes en lo que podría ser un juego de tensiones entre lo micro y lo macro; por ello, es relevante el acercamiento que realiza a la realidad social de un grupo de mujeres, desde sus historias y actitudes, coadyuvando a que ellas mismas se reconozcan, replanteándose la necesaria relación entre teatro y sociedad, superando todo idealismo estético o artístico y todo apasionamiento o radicalización de lo social y político.

1.2 Diminuta Luz, Ingente Universo.

No es sencillo ampliar el foco, es decir, partir del reconocimiento de un grupo de teatro para establecer relaciones en niveles cada más avanzados, pero es el trabajo del señor L, especialmente comprendiendo que, como refiere, García – Canclini (1973),

El teatro fue durante muchos siglos un hecho básicamente popular. El teatro medieval, por ejemplo, era una creación colectiva, no literaria, sin sujeción al texto; los cuerpos de artesanos competían entre sí en las calles de la ciudad, en las ferias, con un despliegue multitudinario y festivo que entre nosotros sólo recuerdan las apolilladas celebraciones de carnaval. Tomando en cuenta la involución de los últimos siglos, Juan Carlos Gené afirmó que la historia del teatro moderno "es la historia de la minimización de su público". Progresivamente el teatro fue retirándose de la vida urbana, se encerró en salas y se fue convirtiendo, sobre todo en los siglos XIX y XX, "en el lugar que las burguesías reservan para la reflexión del individuo sobre sus conflictos en la sociedad y con el poder; en las salas estallan, como en una cámara de vacío, las rebeldías allí inofensivas de los individuos sometidos al poder" (p., 255).

En este sentido, el teatro se concibe como manifestación dinámica que trasciende la miope visión de las Bellas Artes³ y se entrecruza con variables históricas, sociales y políticas.

³ La clasificación tradicional o clásica de las artes tiene varias tendencias. Platón plantea dos tipos, la "Ktética" (que reproduce lo que está en la naturaleza) y la "Poética" (presentada de forma indirecta, directa e imitativa reproduciendo lo que no está en la naturaleza); Aristóteles, por su parte, propone una distinción entre artes imitativas (poesía, pintura, música y escultura) y no imitativas (p.e, un tratado científico). Más tarde en la Baja Edad Media las artes se clasificaron en liberales (dialéctica, gramática, lógica, retórica, geometría, aritmética, astrología y música), serviles (relacionadas con tareas de este grupo), manuales (artesanías) y militares. Posteriormente en el siglo XVIII nacerían las Bellas Artes, con la publicación de Charles Batteux quien define dentro de éstas a la danza, la escultura, la música (que incluía el teatro), pintura y poesía, añadiendo luego, la arquitectura y la elocuencia que después fue eliminada de su lista. En 1911, Ricciotto Canudo escribe, Manifiesto de las Siete Artes, donde proclama por primera vez como séptimo arte al cine, dejando así el panorama que más o menos se mantiene en la actualidad (para mayor profundización ver, Tatarkiewicz, 1991 [1970]).

Batjin (2003 [1941]), por su parte, sitúa entre la edad media y el renacimiento un conjunto de manifestaciones que ofrecen “una visión del mundo, del hombre y las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no – oficial, exterior a la Iglesia y al Estado” (p, 8). Bajo estas concepciones lo popular, con su traje terrenal y grotesco, significó una destrucción simbólica de la cultura oficial y la autoridad.

Para Batjin, a pesar de los eminentes obstáculos, el manejo de la risa como expresión no oficial “no se debilita, continúa viviendo y luchando por su supervivencia en los géneros canónicos inferiores (comedias, sátira, fábula) y en los géneros no- canónicos sobre todo (novela, diálogo costumbrista, géneros burlescos, etc); sobrevive también en el teatro popular -Tabarin, Turlupin, etc-” (Op. Cit).

Este último (el teatro popular) es definido por Boal (1974) como aquel que “es fabricado por la cultura popular, es decir, es un producto que sirve a un pueblo concreto en el tiempo y en el espacio. No es “cultura” pura, eterna e inalcanzable: es cultura, aquí y ahora. En Latinoamérica hoy, este es nuestro teatro. El teatro” (p., 25).

Agrega, pensando en el rol del artista de teatro popular que, además de saber producir arte, debe saber enseñar al pueblo a producirlo. Lo que debe ser popularizado no es el producto acabado, sino los medios de producción (Boal, 1974, p., 13). De esta manera Boal (1974) se refiere al teatro popular, como teatro invisible, no institucionalizable,

Formas de teatro que ataca sin avisar; no se sube el telón, no se oyen los tres clásicos golpes de Moliere, los actores no piden: “Señora, ¿Permite que me exhiba?”

Al no pedir permiso para exhibirse el actor no actúa: “Acciona” (p., 68).

Pero, lo cierto es que “la historia del teatro popular en estos siglos del teatro escrito con mayúsculas, ha sido el de la indigencia y el desprecio. No se habla de él en la Historia del Teatro Español [menos en la “universal”]. Sus autores ni son considerados como tales. Los textos no se editaron nunca ni recibieron premio alguno. Los actores y actrices ni nombrarlos. Y de teatro teatro, dicen que nada de nada” (Zurro, 1995, p., 128).

Aun así, su desarrollo en Latinoamérica ha sido vigoroso y como creía Boal, es en esta región, donde se manifiesta con mayor intensidad. El teatro popular existe y no es una asignación desprevenida, ni carente de fundamentación social y política.

Es hecho por teatristas⁴ en su mayoría, con escenarios diversos y con públicos instalados en la base de la gran cúpula social.

Para el señor L, por esta amalgama de posibilidades, es relevante estudiar lo que él ha llamado caprichosamente como la marginalidad del teatro popular, que en manos de los aparatos de dominación, las tendencias hegemónicas del sistema de globalización neoliberal y del control de la modernidad tiende a ser aniquilado desde sus representaciones de lo primitivo, viejo, anticuado y distante del progreso y los desarrollos artísticos más destacados o “vanguardistas” dentro del mercado cultural.

En otro sentido, L debe comprender que FUNDAMAC además, es un grupo de teatro de mujeres, hecho por mujeres, entendiendo que, “las mujeres y los hombres...se “hacen” recíprocamente y por consiguiente, en lugar de analizarlos por separado deben situarse en el entramado de las relaciones de poder que los constituyen” (Stolke, 2004, p. 88).

⁴ Entendidos como los creadores que no se limitan a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suman en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo (Dubatti, 1999, p., 14).

Por ende, indispensable resulta ver que

En la relación mujer – teatro repercuten los roles que la mujer tiene asignados...

Su colaboración en el teatro – desde la dirección escénica, la autoría o la interpretación – afecta directamente la identidad de las mujeres como individuos y grupo cultural y/o político, hasta el punto que Sue – Ellen Case, en *Feminism and Theatre*, defiende que el feminismo en el teatro sirve para deconstruir la noción de género (Torres, et al, 2001, p., 355).

Por otra parte, Griselda Gambaro advierte que quizá exista una connotación particular del poder del teatro cuando éste es capaz de proyectar la mirada femenina, al tiempo que permita reclamar “el poder revulsivo de un teatro que parta de otro lugar, el lugar de las mujeres y que llegue a otro lugar, el público de las mujeres, la audiencia que se involucre en el concepto de lo humano, lo humano a partir de las mujeres” (1998, p, 210, citada por Torres, et al, 2001, p, 357).

Y, complementa Costa (en un artículo publicado por Borrás, 1998), que,

El acto de mirar hacia atrás con una conciencia atenta, el “re – leer” y “re – ver” con ojos nuevos el viejo relato de los roles sexuales y sociales, supone para las mujeres bastante más que un capítulo en su historia personal o colectiva: es un verdadero acto de supervivencia (p, 47).

Dicho acto, tal vez se hace posible a través del espejo del teatro, tal como se titula el artículo de esta autora que enfatiza en la necesidad de reconocer cómo se han instalado ciertos estereotipos en la representación teatral, especialmente desde lo que se podría denominar (desde la apreciación del señor L) como ciertas dramaturgias impuestas.

En otras palabras, “Las cuestiones que tienen que ver con la pauta social impuesta obligan a las dramaturgas a replantearse la visión del mundo con respecto a la mujer como objeto de creación < ya que es evidente que el canon está basado en el gusto masculino. La mujer utiliza un modelo existente creado por una larga tradición histórica en la que sólo los hombres eran autores de teatro >” (Barrera, 2014, p., 33).

Es decir, la cuestión debería trascender los asuntos del aislamiento o la anulación de la mujer en el trabajo teatral, llegando a debatir sobre las posibilidades estéticas o de creación artística como productora de renovados universos simbólicos entendiendo que,

Pasado el primer obstáculo – de que las mujeres se interpreten a sí mismas -, el personaje femenino, sigue siendo una creación nacida del imaginario patriarcal que continúa perpetuando su cometido social impuesto, reafirmando el estatus social femenino en su rol de género, es decir, se mantiene a la mujer como un reclamo erótico que debe responder a cánones de belleza determinados, exaltando su condición de madre y ama de casa, en función del esposo

(Op. Cit. p., 46).

Desde estas líneas, L deberá establecer relaciones entre el teatro popular ejecutado por mujeres y la posibilidades de su posicionamiento contrahegemónico, entendiendo que,

El principal problema teórico...es distinguir entre las iniciativas y contribuciones alternativas [hegemonías alternativas] y de oposición [contrahegemonías] que se producen dentro de – o en contra de- una hegemonía específica (la cual les fija entonces ciertos límites o lleva a cabo con éxito la tarea de neutralizarlas, cambiarlas o incorporarlas efectivamente) y otros tipos de contribuciones e iniciativas...[por esto se entiende que], la cultura dominante, por así decirlo, produce y limita, a la vez, sus propias formas de contracultura (Williams, 2000, [1977], p., 134).

En este punto es relevante destacar que el teatro popular en sí mismo no se instala en un posicionamiento contrahegemónico o en una forma de contracultura, por lo cual se deberá estudiar como tarea primera, el conjunto de relaciones, tensiones y contradicciones que pueden surgir de los empeños por neutralizar o reconfigurar sus sentidos.

Y aunque el terreno es pantanoso, el señor L insiste en que su manera de ampliar el foco es revelar cómo operan ciertos mecanismos en las personas, en el mismo grupo FUNDAMAC y en su campo cultural, comprendiendo que existen orientaciones provenientes desde el sistema de globalización neoliberal reinante.

Para esto, debemos ayudarle a nuestro personaje a entender qué significa aquello. En primer lugar diseccionaremos el concepto.

Es decir, hablando de globalización nos referimos no a un mero avatar del mundo de la economía política sino a la presencia de mutaciones en las condiciones en que el hombre habita el mundo (Martín - Barbero, 2002, p. 13).

Según Nweihed (1999) la globalización es una etapa del capitalismo, secuencia de procesos que poseen sus propios mecanismos y dinamismos. También es una transformación total de las formas de producción y distribución del sistema capitalista (p. 24).

En este sentido, García – Canclini (1999) menciona que, “es curioso que esta disputa de todos contra todos, en la que van quebrando fábricas, se destrozan empleos y aumentan las migraciones masivas y los enfrentamientos interétnicos y regionales, sea llamada globalización. Llama la atención que empresarios y políticos interpreten la globalización como la convergencia de la humanidad hacia un futuro solidario y que muchos críticos de este proceso lean este pasaje desgarrado como el proceso por el cual todos acabaremos homogeneizados” (p., 10).

Por ello, es necesario diferenciar, por más intrincadas que se hallen, las lógicas unificantes de la globalización económica de las que mundializan la cultura. Pues la mundialización cultural no opera desde afuera sobre esferas dotadas de autonomía como lo nacional o lo local (Martín - Barbero, 2002, p, 19).

Tal como indicó Ortiz (1997), “la mundialización es un proceso que se hace y deshace incesantemente. Y en ese sentido sería impropio hablar de una cultura global cuyo nivel jerárquico se situaría por encima de las culturas nacionales o locales. El proceso de mundialización es un fenómeno social total, que para existir se debe localizar, enraizarse en las prácticas cotidianas de los pueblos y los hombres” (p, 32).

De esta manera, aunque es posible encontrar en los siglos anteriores algunos rasgos de un fenómeno que hoy llamamos globalización, el surgimiento y consolidación de este proceso sólo fue constituyéndose cualitativamente con el advenimiento de la modernidad (Ortiz, 1999, p, 36).

Entonces en esta instancia pasamos de comprender el proceso de globalización como fruto histórico del capitalismo para ampliar sus relaciones con el proyecto de la modernidad. En palabras de Castro, S. (1999), la modernidad deja de ser operativa como "proyecto", en la medida en que lo social empieza a ser configurado por instancias que escapan al control del Estado nacional. O, dicho de otra forma, el proyecto de la modernidad llega a su fin cuando el Estado nacional pierde la capacidad de organizar la vida social y material de las personas. Es, entonces, cuando podemos hablar propiamente de la globalización (p, 95).

Con este marco, podemos configurar de mejor manera el asunto del neoliberalismo – que debería denominarse más bien neoliberalismo económico – entendiendo que éste establece una serie de postulados de aplicación económica dictados por entes supranacionales (Cruz, 2002, p, 14).

Y aunque globalización y neoliberalismo no son lo mismo, hay que señalar que la lectura neoliberal logró articular en un mismo discurso el factor “interno”, caracterizado por la acumulación de tensiones e insatisfacciones por el desempeño del Estado para brindar prestaciones básicas a la población enmarcada en su territorio, y el factor “externo”, resumido en la imposición de la globalización, como fenómeno que connota la inescapable subordinación de las economías domésticas a las exigencias de la economía global (Thwaites, 2010, p, 23).

En este recorrido, desde la diminuta luz del teatro popular a las micro y macro relaciones con las posibilidades de posicionamiento contrahegemónico en medio de incrustadas directrices de la globalización neoliberal, se requiere pues aterrizar en un problema más contextualizado y específico, sin descuidar los determinantes de la cultura, reconociendo que ésta es,

Un registro de nuestras reacciones mentales y sentimentales al cambio de condiciones de nuestra

vida común. [Y que] el significado que [le] damos es una respuesta a los sucesos que los significados que atribuimos a la industria y a la democracia definen con la mayor evidencia. Pero

las condiciones fueron creadas y modificadas por hombres. El registro de los acontecimientos está en otra parte, en nuestra historia general. La historia de la idea de cultura es un registro de

nuestros significados y nuestras definiciones, pero éstos, a su turno, sólo han de entenderse

dentro del contexto de nuestras acciones (Williams (2001) [1958], p, 245).

Con esto, se hace necesario reconocer dicha “idea de cultura”, dentro de dinámicas específicas de un mercado global. Esto implica problematizar el concepto que aparece como unificador, estabilizador y contenedor de significados, en ocasiones triviales y generalizables.

Por ejemplo, la UNESCO, incorpora la cultura como elemento estratégico a las políticas de desarrollo nacionales e internacionales, así como a la cooperación internacional para el desarrollo, teniendo en cuenta así mismo la Declaración del Milenio de las Naciones Unidas (2000), con su especial hincapié en la erradicación de la pobreza (Convención Sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, París, 2005).

En este sentido, esta instancia adscrita a la Organización de Naciones Unidas, propone un abordaje amplio e integrador, en contraste con su postura de legitimador de políticas públicas, estrategias de trabajo y sistemas de financiación internacional, sin dejar de lado, los nobles proyectos de liberación y democratización de naciones perdidas, las cuales requieren con urgencia clasificar sus “bienes culturales”. Es como si ante los ojos de la humanidad el Consejo de Seguridad de la ONU representara el conjunto de antivalores que la UNESCO promueve, como dos mundos emparentados con la fatalidad y la ironía, aquel generador de desastres humanos y ambientales y este otro, potencializador de espiritualidad y valores supra humanos.

Este contraste se vitaliza con la concepción universal de las “Industrias Culturales”⁵.

⁵ Dicho concepto se pluraliza, para separar dinámicas diferentes pero agrupadas, con fines pragmáticos de estudio del funcionamiento económico de sectores contemporáneos de la cultura: el disco, el cine, la edición de libros, y asimismo la prensa, la radio y la televisión, entre otros. Es decir, deja de utilizarse en un sentido englobante para toda la producción cultural e ideológica del capitalismo tardío, para pensar las lógicas propias de cada sector cultural y a la vez económico (Bustamante, E. 2009, p, 78).

Así, hoy se conciben como, aquellas que “producen y distribuyen bienes o servicios culturales, es decir las actividades, los bienes y servicios que, considerados desde el punto de vista de su calidad, utilización o finalidad específicas, encarnan o transmiten expresiones culturales, independientemente del valor comercial [el subrayado es de L] que puedan tener” (Op. Cit. p, 5).

Para García - Canclini (2012), esta noción tiene pros y contras. Este autor afirma que, Al descubrir que en muchos países o ciudades la producción cultural abarca entre el 3 y el 9 % del PIB –en México la última estimación indica 7.3% (Piedras, 2006)- en vez de concebir las prácticas culturales como un gasto se pasa a proponerlas como recurso para desarrollar la economía, atraer inversiones y generar empleo (Yúdice, 2002). ¿Qué significan estos datos macroeconómicos en relación con las incertidumbres de los actores culturales -instituciones, grupos e individuos- en la actual crisis de desarrollo y la retracción de los mercados de trabajo? (p, 2).

Según el estudio La Economía Naranja (2014) del Banco Mundial, “las industrias culturales representan el 11% del PIB de los Estados Unidos, el 6% del PIB de la Unión Europea y el 4% del PIB de América Latina (en Colombia, el 3,3%; unos 11.000 millones de dólares). A su vez, Estados Unidos capta el 55% de las ganancias mundiales producidas por las industrias del sector, mientras Latinoamérica sólo el 5%. Esto se debe a que la penetración cultural es una de las principales herramientas con que cuentan los países dominantes y las transnacionales para imponer sus valores y controlar las naciones. Para ello se promulgan valores masificados que unifican patrones de conducta y consumo a nivel mundial y banalizan la cultura” (Arango, 2015, p. 28).

El asunto de comprender críticamente cómo se concibe la cultura y cómo se instala y posiciona el teatro popular, en concreto, en un mundo global cobra relevancia dado que este tema articula las dinámicas económicas, sociales y políticas de las naciones que necesariamente responden a directrices internacionales, hasta en lo que a producción y distribución de capital simbólico se refiere.

“En Colombia se han implementado fórmulas fiscales para estimular la propagación de las expresiones artísticas globalizadas, sobre todo del entretenimiento, garantizando pingües ganancias a los monopolios del sector. Mientras se le otorgan facilidades a las grandes empresas culturales extranjeras y se firman tratados de libre comercio tendientes a subvencionarlas, se suprimen apoyos y estímulos al pequeño empresario nacional y a los trabajadores culturales independientes” (Op. Cit, p. 29).

El motor de las industrias culturales en naciones donde se requiere evidenciar los conflictos sociales y las grandes brechas de desigualdad arranca porque es inevitable, pero no es impulsado por fuerzas internas, más bien, favorece el desarrollo económico de transnacionales que marcan su paso.

Al respecto “estudios como los de Ángela McRobbie, Jaron Rowan y Emilio G. Medici vienen discutiendo, para decirlo en palabras de este último, si las industrias creativas son el “motor del desarrollo”, o una “receta” para las fallas del desarrollo, que pasa de largo ante el aumento del desempleo o la incapacidad del actual modelo económico para incorporar a las nuevas generaciones. En este caso, se necesita leer la receta junto con sus “contraindicaciones” (Medici, 2009, citado por García - Canclini, 2012, p, 3).

¿Cómo creer que la práctica artística, generada en circunstancias adversas contribuye al desarrollo de un país sin reconocer estas contraindicaciones?

“El presupuesto del Ministerio de Cultura del 2015 en Colombia fue de 0,2% del PIB, bajando en un 15,2%, de 441 mil a 374 mil millones de pesos - el 0,1% del PIB-. Los estímulos se basan en contribuciones parafiscales, frecuentemente reunidas en un mismo fondo con el deporte. Como ejemplo y según el Ministerio de Cultura, el 4% del impuesto nacional al consumo de telefonía celular se destina al deporte y la cultura. De este, un 10% va directo a las bibliotecas públicas, mientras el 90% restante se distribuye en: 75% para deporte y apenas 25% para cultura” (Arango, 2015, p. 29).

Además, como también lo indica este artista plástico nacional,

El trabajo de los artistas no cuenta con leyes que lo protejan. La tercerización y los trabajos por contrato, implican el no reconocimiento de los más básicos derechos laborales. Los trabajadores culturales no cuentan con seguridad social y hasta ahora solo existen propuestas como la difunta Ley 133 de la Cámara de Representantes, destinada a dotar de recursos mínimos a las pensiones de los trabajadores culturales (el 10%), mediante, la estampilla pro-cultura, recursos que se desvían al programa Colombia Mayor, el cual daría pensiones por debajo del salario mínimo a hombres y mujeres, a partir de su propio ahorro y de un subsidio del Estado (Op. Cit, p. 30).

Desde este panorama, el señor L deberá reconocer cómo operan diversos mecanismos en las posibilidades de posicionamiento contrahegemónico de FUNDAMAC, como grupo de teatro popular, hecho por mujeres y condicionado por múltiples determinantes del sistema de globalización neoliberal. Con este abanico, desde su diminuta luz hacia el ingente universo, L formuló lo que sería su plan de trabajo que se refleja en el camino recorrido.

1.3 El Camino Recorrido.

El señor L presenta este trabajo como una propuesta etnográfica considerando los planteamientos de Rosana Guber (2001), es decir, reconociendo una triple acepción del concepto: como enfoque, método y texto.

En tanto enfoque, “la etnografía busca ofrecer una descripción interpretativa que permita dar cuenta del sentido que los fenómenos sociales observados tienen para los miembros del grupo dentro del cual se realiza la investigación” (Op. cit, p. 13).

Como método, “pone en juego un conjunto amplio y abierto de técnicas de investigación “en terreno”, entre las cuales las fundamentales suelen ser la observación participante y diversos tipos de entrevistas con grados variables de estructuración y profundidad” (Op. Cit, p. 15).

En tercer lugar, “la etnografía es el texto en el que se plasman los resultados de la investigación, es decir, estas descripciones / interpretaciones producidas por el investigador a partir de la “articulación vivencial” entre los datos obtenidos en el campo y la teoría” (Op. Cit, p. 18).

Como enfoque etnográfico L utilizó el reconocimiento del quehacer del grupo, a través de historias de vida y de trabajo grupal, para establecer relaciones con el campo teatral.

Particularmente, como método se apoyó en estrategias de observación, entrevistas, análisis de textos, revisión de diversos documentos y realización de espacios de diálogo y reflexión grupal.

Estas estrategias las adelantó gracias a la posibilidad de compartir ensayos y puestas en escena del grupo (en total 48 ensayos de diversas obras del repertorio de FUNDAMAC y 5 presentaciones en distintos escenarios), además de los espacios organizativos propios (denominados Asambleas) y de reconocer sus entornos familiares y barriales.

Como receptor de sus obras realizó observación de otros “receptores” que lo acompañaban y se dio a la tarea de observar estrenos teatrales en la ciudad, así como participar en eventos como el Festival Nacional de Teatro Popular realizado en Palmira, el Festival de Teatro Callejero y el Festival Internacional de Teatro efectuados en Cali.

Vale anotar que como ejercicio de indagación por el ciber espacio, igualmente naufragó entre apreciaciones de experiencias teatrales en diversas latitudes (Argentina, Chile, Dinamarca, Ecuador, España, Guatemala, Italia, México, Perú y Uruguay, básicamente).

La siguiente tabla describe estas experiencias.

Tabla 1. Descripción de Organizaciones Artísticas Consultadas.

Organización	País Sede	Descripción	Servicios
Circuito Cultural Barracas	Argentina.	Este proyecto de arte comunitario se desarrolla en un ámbito de trabajo colectivo para imaginar y producir ideas, valores y prácticas que sean puentes entre las diferentes realidades, generaciones y espacios geográficos.	<ul style="list-style-type: none"> - Obras de teatro. - Talleres de teatro y música comunitaria. - Talleres de murga y de producción escenográfica. - Talleres de reflexión y capacitación sobre diferentes aspectos de lo colectivo, lo comunitario, lo organizativo, la autogestión.
Grupo de Teatro Catalinas del Sur.	Argentina.	Desde el año 2003, este grupo se ha propuesto multiplicar su experiencia de teatro comunitario en otros barrios y comunidades, para transmitir y compartir con vecinos que se acercan con ganas de recuperar su identidad a través del teatro.	<ul style="list-style-type: none"> - Programa de formación continua. - Talleres de teatro comunitario. - Talleres de orquesta. - Festival de títeres. Entre otros.

Grupo de Teatro Comunitario Patricios Unidos de Pie.	Argentina.	Desde el 2002 un grupo de habitantes de la provincia de Patricios, decide generar una iniciativa para recuperar la identidad y la historia de este lugar, afectado por el desarraigo y la exclusión social que se produjo luego que el gobierno nacional decidiera la cancelación del transporte férreo en 1977.	<ul style="list-style-type: none"> - Talleres de teatro comunitario. - Encuentros vecinales. - Obras y montajes al aire libre.
Festival Internacional de Teatro ENTEPOLA - Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano.	Chile.	Esta organización promueve desde hace 30 años espacios de integración y reflexión desde diversos enfoques con la misión de articular saberes, prácticas y experiencias.	<ul style="list-style-type: none"> - Talleres y residencias con la comunidad. - Conversatorios sobre Teatro Popular Latinoamericano. - Talleres sobre procesos creativos. - Muestras.
Odín Teatro.	Dinamarca.	Creada en 1964 por Eugenio Barba esta organización tiene como fin generar un ambiente profesional y de estudio intercultural, apoyado en la visión del Teatro Antropológico.	<ul style="list-style-type: none"> - “Trueques” con grupos de varias nacionalidades. - Talleres de danza y teatro. - Producción de material didáctico - Universidad de teatro Eurasiano.
Grupo de Teatro Malayerba.	Ecuador.	El grupo entiende el teatro como un espacio artístico, ético y técnico. Está conformado por un equipo de actores profesionales de distintos orígenes, nacionalidades, culturas y procedencias.	<ul style="list-style-type: none"> - Talleres de teatro - Talleres de dirección. - Uso de salas para exposiciones. - Biblioteca. - Producción y difusión de artistas nacionales e internacionales independientes.
Grupo De Teatro Griot.	España.	Creado hace 11 años, este grupo de teatro popular articula la actividad teatral con la acción social generando procesos de base en las comunidades donde trabaja.	<ul style="list-style-type: none"> - Talleres de teatro popular. - Talleres de autogestión. - Intercambios.
Teatro de la Universidad Popular de Guatemala.	Guatemala.	Creado en 1962, este grupo busca promover la dramaturgia nacional reflejando con sus obras la vida de sus pueblos.	<ul style="list-style-type: none"> - Talleres de teatro popular. - Talleres de dirección y montaje.
Federación Italiana de Teatro Amateur.	Italia.	Esta organización integra más de 1.500 grupos de teatro amateur, promoviendo la circulación de sus trabajos y su reconocimiento.	<ul style="list-style-type: none"> - Fiestas y festivales nacionales. - Academia de actuación. - Intercambios.

Grupo Cultural Zero.	México.	Creado hace 38 años este grupo busca realizar un trabajo escénico desde la poesía y la política.	<ul style="list-style-type: none"> - Talleres de teatro. - Encuentros de poesía. - Intercambios. - Muestras.
Grupo de Teatro Popular Raíces Huaraz (Asociación Cultural Raíces Huaraz).	Perú.	Esta organización trabaja desde la teatralidad andina, rescatando y valorando leyendas, mitos, ritos, danzas, máscaras, música, canto, artesanías y otros.	<ul style="list-style-type: none"> - Talleres de música andina. - Talleres de teatro. - Animación cultural.
Teatro El Galpón.	Uruguay.	Con más de 50 años de creación este grupo realiza un trabajo de acercamiento a comunidades promoviendo talentos y grupos.	<ul style="list-style-type: none"> - Talleres infantiles. - Talleres juveniles. - Muestras.
Fundación Escénica y Cultural El Teatro Vive.	Colombia.	Creada desde hace 7 años, esta organización ha promovido la Red de Artistas Populares del Suroccidente Colombiano – RAPSO.	<ul style="list-style-type: none"> - Talleres de teatro. - Encuentros de teatro popular. - Conferencias. - Propuestas de políticas públicas

Nota: Los enlaces fueron publicados en el apartado “Ciber Naufragando”.


También L entrevistó los integrantes de FUNDAMAC y algunos representantes del sector teatral: Decano de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes; Director del Programa de Arte Dramático de la Universidad del Valle; Coordinadora del Programa de Teatro del Instituto Popular de Cultura; Coordinador de la Academia Estudio de Actores; Ex Director del Teatro Experimental Comunitario Abierto (actual director del grupo de teatro de la Universidad Libre); Director de El Teatro Vive; Coordinador Artístico del Teatro Esquina Latina; Directora del Teatro La Máscara; Directora del Teatro Experimental de Cali, funcionario de la Secretaría Municipal de Cultura, además de un estudiante y trabajador del teatro.

Tabla 2 – Descripción de Entrevistados del Sector Teatral.

NOMBRE	EDAD	PROFESIÓN	CARGO	ORGANIZACIÓN
Oswaldo Hernández (O.H)	49	Licenciado en Teatro	Decano de la Facultad de Artes Escénicas	Institución Universitaria Bellas Artes – Cali
Douglas Salomón (D.S)	61	Licenciado en Arte Dramático.	Director del Programa de Arte Dramático	Universidad del Valle – Cali.
Lyda García (L.G)	48	Licenciada en Arte Dramático	Directora del Programa de Teatro.	Instituto Popular de Cultura – Cali.
Alberto Rodríguez (A.R)	51	Licenciado en Ciencias Sociales	Coordinador Académico	Academia Estudio de Actores - Cali
Daniel Roncancio (D.R)	52	Abogado.	Director Grupo de Teatro Universidad Libre.	Universidad Libre - Cali
Luis Fernando Jiménez (L. J)	39	Licenciado en Filosofía y Técnico en Teatro.	Director	El Teatro Vive – Palmira.
Alfredo Valderrama (A.V)	63	Empírico	Coordinador Artístico	Teatro Esquina Latina - Cali.
Susana Uribe Bolaños (S.U)	40	Licenciada en Arte Dramático	Directora	Teatro La Máscara – Cali.
Jacqueline Vidal (J.V)	78	Lingüista	Directora	Teatro Experimental de Cali.
Fabián Barreiro (F.B)	36	Diseñador Gráfico	Responsable del Área de Artes Escénicas	Secretaría de Cultura Municipal – Cali
Daniel Gómez (D.G)	24	Estudiante de actuación	Diversas responsabilidades en el TEC	Teatro Experimental de Cali.

Para la realización de estas entrevistas L utilizó el siguiente formato que alcanzamos a conocer oportunamente:

Tabla 3 - Guía de Entrevista Sobre Percepciones del Sector Teatral.

GUÍA DE ENTREVISTA SOBRE PERCEPCIONES DEL SECTOR TEATRAL EN SANTIAGO DE CALI.	
	Universidad del Cauca
<p>La presente entrevista se realiza dentro de la investigación: “Etnografía del Campo Teatral en Santiago de Cali. La Experiencia de FUNDAMAC – Fundación Grupo de Teatro de Madres Comunitarias-”, adelantada para culminar estudios en la Maestría en Antropología de la Universidad del Cauca.</p>	
<p>La información recogida tiene fines estrictamente académicos y se garantiza su privacidad y manejo confidencial.</p>	
<p>NOMBRE: _____ EDAD: _____</p>	
<p>PROFESIÓN: _____ CARGO: _____</p>	
<p>1. ¿Cómo percibe la situación económica, social y política del teatro a nivel mundial?</p>	
<p>2. ¿Cómo definiría el sector teatral de la ciudad?</p>	
<p>3. ¿Qué aspectos destaca de las condiciones de trabajo de artistas y demás profesionales del sector teatral de la ciudad?</p>	
<p>4. ¿Cómo se presenta la financiación de la práctica teatral en la ciudad?</p>	
<p>5. ¿Qué opinión le merece las iniciativas de organización del sector teatral en el país?</p>	
<p>6. ¿Cuál es su opinión sobre las propuestas de teatro independiente, popular o comunitario que se adelantan en la ciudad y en distintas partes del mundo?</p>	
<p>Agradezco su colaboración.</p>	

Nota: El título de la investigación hace referencia a otro propuesto en su momento por L.

La revisión de documentos la hizo con la información obtenida de la página web oficial de la UNESCO, del Ministerio de Cultura del país, Secretarías de Cultura Municipal y Departamental y de artículos de prensa de expertos teatrales.

También revisó 6 textos, de un total de 10 obras creadas por FUNDAMAC que serán analizados en el apartado “Sus Obras”.

Por otra parte, con el grupo realizó Encuentros de Reflexión Colectiva, los cuales denominó, *Populis*⁶.

Estos espacios los concibió como estrategia para promover el diálogo y la reflexión colectiva, buscando integrar elementos teatrales como el juego, técnicas de manejo de voz y ejercicios de expresión corporal. En total se trabajaron 9 temáticas en 12 sesiones (ver Anexo 1. Esquema de Planeación de los Encuentros *Populis*): 1- Reviviendo Nuestra Historia; 2 - Construyendo Nuestra Historia; 3- Revisando Obras, Personajes Y Experiencias; 4- Lo Que Somos Y Soñamos; 5- FUNDAMAC Y El Campo Teatral; 6- Mujer Y Teatro; 7- La Mujer Como Sujeto Político; 8- Teatro y Transformación Social y 9- Proyecciones, Reflexiones Y Evaluación.

Los encuentros contaban con tres momentos principales: Sensibilización, Actividad Central y Diálogo Grupal. En la sensibilización, el señor L, presentó ejercicios que buscaban explorar las interacciones grupales a través de la coordinación y la expresión corporal. La actividad central consistió en el desarrollo de la temática con espacios constantes de participación, propiciando debates entre las integrantes del grupo.

⁶ Vocablo latín que significa pueblo; sabiendo esto le agregó arbitrariamente la letra “s” por simple juego del lenguaje popular del contexto de trabajo, donde, según L, las sonoridades se presentan con-jugadas.

Y el diálogo grupal cerraba la sesión promoviendo reflexiones generales sobre el trabajo realizado y sus aportes o implicaciones para su cotidianidad.

Con esto, L pretendía que cada temática fuera abordada con elementos comunes al trabajo teatral cotidiano del grupo, invitando en ocasiones a representar, desde la espontaneidad, algunas situaciones, sin hacer tanto énfasis en la metodología del teatro del oprimido de Boal ⁷, sino apoyándose un poco más, en algunos planteamientos de Moreno ⁸.

De esta manera, para la tercera, quinta y novena sesión creó la estrategia- juego denominada “Autoteatro”, la cual incorporó algunas nociones del psico y socio drama de Moreno. Inicialmente (en la tercera sesión) pretendió que el grupo revisara sus roles y definiera un cuadro escénico (por subgrupos de 4 personas) donde se representaban.

Para la quinta y la última sesión, definió que el “Autoteatro” podría coadyuvar en la revisión de la práctica social del grupo, especialmente referida al cúmulo de interrelaciones que establece con su entorno, desde que crean y distribuyen sus obras.

Así, este instrumento no reveló exclusivamente las relaciones interpersonales (técnica tan trillada por lo psicólogos de lo social, campo en el que se ha desenvuelto nuestro extraño personaje), sino que reflejaría las posibles actuaciones dentro del campo teatral de la ciudad.

⁷ Tendencia teatral considerada por algunos expertos como ejercicio político que busca que los grupos o comunidades reflexionen sobre su realidad y busquen transformarla.

⁸ Jacob Levy Moreno (1889 – 1975) psiquiatra, matemático y filósofo rumano. Este autor propone con las metodologías del psico y socio drama, propiciar espacios de representación de situaciones cotidianas que conlleven a la reflexión y el análisis de los involucrados, buscando desde el teatro espontáneo o de improvisación, alternativas de resolución de conflictos, entendiendo que “la respuesta dramática, la original, la creadora y la adecuada, la espontaneidad, en cuanto función dramática, vigoriza al yo” (Moreno, 1978 [1946], p, 149).

En este sentido, esta estrategia tuvo dos posibilidades, una dirigida a explorar las interacciones del grupo en escenarios específicos y otra como elemento provocador de discusiones en torno a las relaciones del grupo dentro del campo teatral que lo envuelve y al cual contribuye. En esta segunda dirección, el “Autoteatro” se presentó como insumo adicional para el análisis de la práctica social del grupo y de sus interacciones con el campo teatral.

Igualmente *Populis*, en términos generales, se desarrolló como propuesta metodológica apoyada tanto en recursos etnográficos (como la observación), como teatrales (a través del uso del juego y ejercicios corporales), permitiendo enriquecer las reflexiones desde las vivencias de espacios llenos espontaneidad. Algunas limitaciones y tropiezos se muestran en la bitácora del viaje recorrido en estos espacios (ver Anexo 2. Fragmentos del Diario de Campo *Populis*).

Así, con en este apartado, hemos tratado de esbozar los elementos metodológicos utilizados por L, en este trabajo de exploración etnográfica al mundo de FUNDAMAC.

1.4 Contextos Y Pretextos.

Este proyecto lo realizó nuestro personaje en la ciudad de Santiago de Cali, explorando particularmente su campo teatral desde las experiencias de FUNDAMAC, organización ubicada en el barrio Alfonso Bonilla Aragón de la comuna 14, más exactamente al oriente de la ciudad. De esta manera necesitamos colocar en contexto estos lugares.

1.4.1 El Sector Teatral en Santiago de Cali.

La historia del teatro en Cali se remonta a la época colonial tendiendo relación directa con festividades religiosas o legítimas del Virreinato (Carrero y Chávez, 2013, p. 42).

“Aunque la compañía de aficionados actuaba de forma intermitente desde 1857, a medida que se acercaba el final del siglo XIX, la práctica teatral se intensificaba y ganaba autonomía de las limitaciones religiosas a las que había sido sometida, se hacían funciones para un público más receptivo a un estilo de teatro en particular, más comercial, que se comparaba con la emergente práctica del cine en los primeros años del siglo XX” (Op. Cit., p., 43).

En 1955, nace la Escuela Departamental de Teatro; “su primer director fue el español Cayetano Luca de Tena. Sin embargo, éste no permaneció mucho tiempo al frente. En su lugar fue nombrado Enrique Buenaventura⁹, quien se había vinculado a la naciente institución después de su viaje por Suramérica, durante el cual había conocido de cerca las experiencias del teatro en Brasil y Argentina” (Reyes, 1998, p., 13).

Se creó la primera compañía oficial de teatro en 1959, la Escuela Teatro de Cali, la cual representó al país en el Teatro de las Naciones en París (1961). Esta escuela tiempo después se convierte en el Teatro Experimental de Cali – TEC– a cargo de Buenaventura, quizá, el autor más prolífico del nuevo movimiento teatral, quien se convierte en un referente no sólo a nivel local y nacional, sino latinoamericano destacando entre sus aportes, la metodología (implícita en su filosofía de trabajo) de la creación colectiva, sello que para algunos expertos ha orientado el quehacer de la mayoría de experiencias teatrales en la ciudad, el país y la región.

⁹ (1925 – 2003) Filósofo, artista plástico, dramaturgo, ensayista, poeta, narrador y director teatral colombiano, considerado epicentro de la historia teatral del país y la región.

Hablando de cierta “actualidad”, según el Censo de Actores Culturales (Secretaría de Cultura y Turismo de Cali, 2015), donde L obtuvo información de 522 agrupaciones (18 del sector rural y 504 de la zona urbana), en la ciudad existen (al 2014) diversas experiencias desde las artes escénicas ¹⁰ (teatro, música y danza, principalmente) representando un 62,7% de las actividades totales de los grupos encuestados (pp., 21 – 37).

Es decir, la práctica teatral tiene, al menos, espacios de trabajo significativos que marcan tendencias particulares de hacer teatro en la ciudad. Y aunque este censo no explora las dinámicas sociales, políticas y económicas del sector, sí brinda algunos datos de interés.

Por ejemplo, es llamativa la escasa participación de las organizaciones censadas ocupando espacios propios de diversas instituciones del Estado (p.e., Secretaría de Cultura, la cual dispone de varios espacios para el trabajo artístico) siendo usadas por un 44, 8 %, entre los cuales un 23, 1% lo hace generando un pago determinado. Aspecto que relacionado con la práctica teatral es relevante, si se reconoce que sólo un 28,7 % del total de encuestados cuenta con sede propia y un 8.8% realiza todo su trabajo en espacios públicos – plazas, parques, etc (Op. Cit. p, 31).

¹⁰ Es pertinente aclarar que según el Ministerio de Educación de Colombia, para el contexto nacional se hace énfasis en la enseñanza (en la básica primaria y secundaria), desarticulada de Danza, Música y Teatro, como elementos de las artes escénicas. Por su parte, el Ministerio de Cultura se refiere al Teatro y Circo, específicamente, aunque en sus convocatorias integra Danza y Música (ver apartado Ciber Naufragando). La Ley 1493 de 2011, más conocida como Ley del Espectáculo Público de las Artes Escénicas, define éstas como, “las representaciones en vivo de expresiones artísticas en teatro, danza, música, circo, magia y todas sus posibles prácticas derivadas o creadas a partir de la imaginación, sensibilidad y conocimiento del ser humano que congregan la gente por fuera del ámbito doméstico” (ver apartado Ciber Naufragando).

En países europeos, hoy por hoy, se integra también Circo y Ópera, entre otras. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura -UNESCO -, en su revista *Musem* Internacional plantea una reflexión valiosa sobre su abordaje : “Los cánones de la música, la voz, la danza y movimientos afines, las máscaras, los vestidos, los escenarios, la iluminación han evolucionado de diferentes maneras en el transcurso del tiempo y según las culturas, pero es su integración, de una u otra forma, lo que constituye la experiencia del arte escénico” (1997, No 194, p., 14.)

Igualmente es importante identificar que dentro del 62,7 % de actividades relacionadas con las artes escénicas, sólo un 6.9 % son actividades “propias” del teatro [refiriéndonos a la posibilidad de “separar” las relacionadas con danza y música, en este caso] (Op. Cit. p, 35).

El censo también distingue las poblaciones de trabajo de las organizaciones encuestadas (donde cada una seleccionó varias alternativas).

Se encontró que un 71, 9 % dirige sus actividades a mujeres, un 56, 3% a afrodescendientes; a discapacitados, población LGBTI (lesbianas, gays, bisexuales, trans e intersexuales) y víctimas del conflicto, se dirigen un 31,3 %, para cada una y finalmente, un 30% señaló que trabaja con habitantes de calle, indígenas y campesinos.

En términos generales este censo presenta un enfoque marcado con el ámbito de la gestión cultural y las industrias culturales, concebidas como “aquellas que generan productos creativos y artísticos, tangibles o intangibles, y que tienen el potencial para crear riqueza y generar ingreso a través de la explotación de los activos culturales y de la producción de bienes y servicios basados en el conocimiento (tanto tradicional como contemporáneo)...Las industrias culturales usan su creatividad, conocimiento cultural, y propiedad intelectual, para producir productos y servicios con valor social y cultural” (UNESCO, 2007, p. 14).

Así, aunque el grupo de investigadores promotores del censo formuló, a lo largo de varios años, una línea de base para comprender y clasificar las subcategorías de las industrias culturales en la ciudad, sólo logró percibir como alternativa la consolidación de macroproyectos.

En Cali, por ejemplo, el proyecto: Las “Industrias Culturales como Motor del Desarrollo”¹¹, adelantado durante el gobierno del alcalde, Jorge Iván Ospina, trató de superar la informalidad del sector cultural y fortalecer los procesos de gestión, situación que no fue alcanzada, dejando muchos cuestionamientos respecto a su inversión económica.

En el nivel nacional, especialmente aparece el Ministerio de Cultura como mecenas de invaluable proyectos definidos con altísimos criterios de calidad. Un ejemplo efervescente son las convocatorias “Estímulos”¹² que abren la oferta del mercado cultural a grandes y chicos.

Vale la pena que señalemos que en la actualidad son escasos los estudios sobre los impactos de este programa y menos sobre sus nexos con fuentes de cooperación internacional que sutilmente delimitan sus líneas de acción y creación.

Por otra parte, en la ciudad, a pesar de la creciente proliferación de teatro popular en los últimos 20 años, son pocas las indagaciones sobre su surgimiento y las implicaciones de su existencia dentro de un sector teatral constituido.

Es cierto que la ciudad sigue siendo un gran referente de la práctica teatral en el país y permanece para los estudiosos latinoamericanos en un lugar alto de reconocimiento.

¹¹ Proyecto financiado en el 2013 por el BID – Banco Interamericano de Desarrollo – en alianza con la Universidad ICESI, Cámara de Comercio y la Caja de Compensación Familiar, Comfandi.

¹² Este es el nombre del programa creado en el mandato del presidente Samper (1997) -el mismo año en que se funda el Ministerio de Cultura-, con el fin de articular los programas de becas y premios que el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) venía otorgando desde el año 1988. Actualmente, “el estímulo significa apoyar la creación, la investigación, la formación y la circulación; facilitar el intercambio y la interculturalidad; reconocer socialmente a creadores, a través de sus proyectos y trayectorias vitales al servicio de la cultura; promover nuevos talentos; afirmar las identidades y la diversidad; apoyar el desarrollo cultural de las regiones, y fortalecer las iniciativas comunitarias y las redes sociales” (Ministerio de Cultura. Ver Ciber Naufragando).

A la fecha se adelantan múltiples actividades entre congresos¹³, simposios, conferencias, talleres¹⁴, festivales¹⁵, además de la extensa lista de organizaciones que pretenden fortalecer la actividad artística en diversos planos¹⁶.

Se cuenta con dos históricas instituciones como el Teatro Municipal Enrique Buenaventura¹⁷ (inaugurado en 1927 esta edificación de estilo barroco tiene una capacidad para 1.200 personas) y el despampanante Jorge Isaacs (construido en 1931 por un grupo de ciudadanos de clase alta y adquirido por el municipio en 1986, este lugar de estilo neoclásico francés tiene una capacidad para 1189 personas).

Ambos espacios súper promocionados en la página oficial de la Secretaría de Cultura, están destinados al entretenimiento y el mundo del espectáculo; en los últimos años, presentaciones de grupos musicales, conferencias y reinados es el diario vivir de estos lugares. Cada vez son menos frecuentes los eventos teatrales en estos espacios.

¹³ Por ejemplo, Brújula Al Sur, considerado como plataforma académica se realizó del 18 de octubre al 1 de noviembre del 2016, en diversos espacios desarrollando conferencias y talleres con exponentes de Argentina, México, EEUU y Colombia. Algunos conversatorios y obras eran gratuitas y los talleres tenían un promedio de \$ 300.000 pesos.

¹⁴ El Teatro La Máscara, por ejemplo, adelanta continuamente su laboratorio de creación teatral y pensamiento feminista (el último se realizó en septiembre del 2016 y se llamó: El cuerpo en busca de un lugar) de amplia difusión nacional. Cada taller tiene un costo aproximado de \$150.000 pesos.

¹⁵ En la ciudad se llevó a cabo en el 2016, el Festival Internacional de Teatro, luego de 5 años, sin desarrollar un evento de tal magnitud –Hay que recordar que Fanny Mickey hizo sus primeros pinitos como empresaria en la Escuela Teatro de Cali. El festival se realizó en diversos lugares con algunas funciones gratuitas y otras con un costo promedio de \$ 60.000 pesos.

¹⁶ En Cali han surgido diversas propuestas como la Asociación de Actores, la Red Cultural del Distrito de Aguablanca, entre varios intentos de organización del sector a través de espacios colectivos que han desaparecido o se han mutado en los últimos años.

¹⁷ Inicialmente llamado Teatro Municipal, se le asigna por mandato el nombre de Enrique Buenaventura un año después de su fallecimiento, generando diversas reacciones entre los artistas de la ciudad que representan este lugar como símbolo de la “burguesía caleña”, donde curiosamente jamás se presentó el señor Buenaventura.

También en Cali, se cuenta con una de las pocas salas concertadas (en total son 9 en la ciudad) del Ministerio de Cultura ubicada en un sector popular (barrio El poblado en el Distrito de Aguablanca), la Casa Naranja, espacio teatral comunitario.

Igualmente en esta ciudad, se realizó el primer evento latinoamericano de zancos en 1999, coordinado por el extinto, Teatro Experimental Comunitario Abierto – TECA-, hijo de un proceso singular como fue la creación del Teatro Taller de la Universidad Libre en 1983 a cargo de la destacada dramaturga nacional, Carolina Vivas.

En Cali existen tres escuelas estatales con programas de formación teatral: el IPC (Instituto Popular de Cultura), con enfoque técnico y la Universidad del Valle y Bellas Artes, con pregrados. En este último se cuenta con un bachillerato artístico que ha permitido alimentar las fases tempranas de la vocación teatral en niños y jóvenes (Ministerio de Cultura, 2011, p., 54).

En la actualidad se suman varias organizaciones de enseñanza de la práctica teatral, Estudio de Actores y Academia de Actuación Landaeta, entre otras.

Referente a las prácticas de circulación y apropiación de la producción teatral, se cuenta con actividades como: el Festival de Teatro de Cali, el Festival Internacional de Arte de Cali, el Festival Nacional e Internacional de Títeres, la Red de Teatro Popular del Teatro Esquina Latina, el Festival de Teatro Estudiantil, el Festival de Teatro Universitario, el Festival de Narración Oral, el Festival de Teatro Callejero y el Festival de Teatro Comunitario, básicamente.

Particularmente la Red de Teatro Popular responde a un proceso de animación sociocultural adelantado desde hace más de 20 años por el Teatro Esquina Latina promoviendo la creación de más de 200 grupos en todo el departamento, bajo la dirección de Orlando Cajamarca (médico activista del teatro).

Esta organización también ha gestado en la ciudad y el país, el proyecto Cultura Viva buscando “visibilizar (des–esconder, como diría Celio Turino¹⁸) dinámicas culturales que desde décadas han venido floreciendo en la mayoría de ciudades latinoamericanas, como esperanza de vida frente a las violencias y exclusiones o, simplemente como acciones autónomas de dignificación de la vida de las distintas comunidades” (Teatro Esquina Latina et. al, 2014 p, 7).

De otro modo, algunos intentos de organización del sector son: la Asociación de Teatro de Títeres del Valle y el Suroccidente Colombiano, integrada por doce grupos entre los cuales diez son del Valle del Cauca, uno de Nariño y uno del Cauca; la Asociación de Grupos de Teatro de Cali, que agrupa trece colectivos y que cuenta con personería jurídica y atiende sus necesidades a través de un plan de trabajo por proyectos; la Asociación de Teatro Independiente (ATI), integrada por ocho grupos de teatro en proceso de organización y recientemente la agremiación de teatro popular y comunitario con trece grupos liderados por el grupo de Teatro Grutela.

En general, se ha desarrollado un ambiente propicio para la dinamización del sector teatral y su incidencia en la solución de problemáticas de organización y gestión. Cali ha sido uno de los espacios promotores de la legislación teatral vigente (Ley de Teatro – 1170/ 2015 - y Ley de Cultura – 1185/ 2008).

¹⁸ Historiador, escritor y político brasileño que impulsó en el 2004 el programa Cultura Viva del Ministerio de Cultura de Brasil, programa que desde el 2014 se ha convertido en la Ley de Cultura Viva. Esta ley busca entre otros aspectos, “la estimulación de la exploración de los espacios públicos y privados para las actividades culturales; fortalecer el empoderamiento social de las comunidades y la adopción de los principios de la gestión compartida entre los actores culturales no gubernamentales y el Estado” (tomado del enlace de Cultura Viva en Brasil). En el momento existe una iniciativa en varios países latinoamericanos por consolidar un movimiento de cultura viva en la región, tratando de incidir inicialmente en el marco legislativo de cada nación.

Aun así, una de las “mayores debilidades es la falta de un Consejo Departamental de Teatro¹⁹ y, por ende, de representantes que puedan estimular la comunicación con las administraciones públicas locales y nacionales, generar mejores procesos de organización y estimular reflexiones, investigaciones y estudios que permitan sistematizar las experiencias al tiempo que evidencien las carencias y debilidades” (Ministerio de Cultura, 2011, p., 55).

Podríamos decir que no hay “un sector formalmente organizado, capaz de formular planes de acción a corto, mediano y largo plazo, que facilite el empoderamiento de los espacios de participación y la articulación con políticas institucionales” (Op. Cit).

No obstante, paralelo a los intentos por organizar el gremio artístico profesional, han surgido esfuerzos como la RAPSO –Red de Artistas Populares del Suroccidente Colombiano- (con epicentro en Palmira) una experiencia sin precedentes en sus esfuerzos por articular prácticas y saberes de un teatro comprometido con la transformación social.

Con esto, podemos decir en términos generales, que existe en la ciudad una particular geografía del sector teatral (desde la percepción del señor L), la cual muestra una serie de relaciones y proyecciones de algunas organizaciones artísticas que se sitúan en un nivel alto de reconocimiento local y nacional y otras que ubicadas en la periferia (como algunas experiencias de teatro popular), luchan por este mismo reconocimiento desde el manejo de frágiles relaciones con estas organizaciones y con el sector teatral que lo circunscribe (ver Figura 1 - Mapa del Sector Teatral de la Ciudad. Contrapágina 34).

¹⁹ Para los años 2011 y 2012, se realizaron convocatorias y notables esfuerzos que en la página de la Secretaría Departamental de Cultura se sintetizan en dos actas que reflejan el trabajo en este sentido en los últimos 5 años (Ver en apartado Ciber Naufragando, Consejo Departamental de Teatro).

1.4.2 La Comuna 14.

Este lugar “nace de la necesidad de vivienda en el año 1979 de inicialmente cinco personas lideradas por los señores, Luis Alberto Marroquín y Benjamín Ortega, quienes en principio se reunían en el barrio Unión de Vivienda Popular” (Centro de Administración Local Integrada – CALI -, 2003, p., 5).

Ubicado “al oriente de la ciudad...limita al occidente y noroccidente con la comuna 13, al oriente con la 21 y al sur con la comuna 15 (ver Figura 2 – Mapa de Santiago de Cali por Comunas - Contrapágina 35). Cubre el 3,8% del área total del municipio de Santiago de Cali con 454,3 hectáreas” (Centro de Administración Local Integrada – CALI -, 2008, p., 3).

La compone en total seis barrios y cuatro urbanizaciones y sectores, a saber: los barrios, Alfonso Bonilla Aragón, Alirio Mora Beltrán, Manuela Beltrán, Las Orquídeas y José Manuel Marroquín I y II, las urbanizaciones, Puertas del Sol, Los Naranjos I y II y Promociones Populares B, donde se incluyen diversos sectores (Op. Cit. p., 4).

En la comuna 14, “habita el 7,4% de la población total de la ciudad, es decir 151.544 habitantes lo que la convierte en la tercera más poblada después de las comunas 6 y 13. Del total de la población de la comuna, el 47,7% son hombres (72.238) y el 52,3% restante son mujeres (79.306)...El número de habitantes por hectárea –densidad bruta- es de 333,61, considerablemente superior si se le compara con el promedio municipal de 168,7 habitantes por hectárea” (Op. Cit. p., 4).

“En cuanto a la estratificación de las viviendas, tenemos que el estrato más común es el 1 (estrato moda), mientras que el estrato moda para toda la ciudad es el 3.

Este estrato presenta una mayor proporción del total de lados de manzanas de esta comuna con el 68,4%...En esta comuna no existen lados de manzana para los estratos del 3 al 6. Así en los estratos 1 y 2 se concentra el 100% de todas las manzanas de la comuna” (Op. Cit. p., 5).

Respecto al sector salud, “posee cinco puestos de salud y tres centros de atención básica... [Es decir], cuenta con el 6% de la oferta municipal. Por último llama la atención el hecho de que no existan en la comuna centros de atención hospitalaria y clínicas” (Op. Cit. p., 5). Vale agregar que en el entorno están el Hospital Isaías Duarte Cancino en la comuna 21, el Carlos Holmes Trujillo, comuna 13 y el Carlos Carmona en la 16.

“La comuna 14 presenta una cobertura del 83,5% en los servicios de acueducto y alcantarillado, del 81,6% en energía, del 67,9% en gas natural y del 92,1% en los servicios de aseo” (Op. Cit. p., 6).

Para el 2005, “[contaba con] un total de 32.205 estudiantes matriculados. De este total, se encontraban en preescolar un 13%, en 84 instituciones educativas. Un 72,3% estaba en primaria, en 85 establecimientos y finalmente un 52,4% se encontraba en secundaria y media en 65 establecimientos educativos. Por otro lado...[esta comuna] presentaba una asistencia escolar del 50% para el rango de edad de 3 a 5 años. En el rango de edad de los 6 a 10 años hay una asistencia del 93%, la mayor en comparación con el resto de rangos” (Op. Cit. p., 7).

Relacionado con la mortalidad, “llama la atención el hecho de que en promedio, los hombres presenten una mayor proporción de muertos con respecto al correspondiente rango de edad, en especial entre los 10 y 29 años” (Op. Cit. p., 8).

Según la información del Observatorio Social, “entre Enero y Agosto del 2006, la comuna supera considerablemente a la ciudad en la tasa por cada 100.000 habitantes de homicidios lo anterior se refleja en el hecho de que el 9,4% de los homicidios ocurridos en Cali se cometieron en esta comuna. Llama la atención que solo el 0,5% de los hurtos sean de automotores. Por último la información de hurtos muestra que el 4,2% de los hurtos cometidos en Cali durante el periodo estudiado tuvieron lugar en la comuna 14” (Op. Cit. p., 9).

Respecto a recreación y cultura, se presenta una “inexistencia de ofertas...en esta comuna no existen servicios de hotelería, teatros o salas de exposición (Op. Cit).

La comuna 14 cuenta con 7 bibliotecas que representan el 8,3% de la oferta municipal una de las más altas de la ciudad” (Op. Cit).

En los últimos tres planes de desarrollo estratégico de la comuna se perciben como problemas centrales, entre otros aspectos, la falta de construcción, adecuación y dotación de escenarios y de programas deportivos, recreativos y culturales. “En el caso de la cultura, las causas del problema se ubican en la poca inversión de la Secretaría de Cultura, la escasa oferta de actividades culturales permanentes, la falta de tejido organizativo; junto con la no existencia de un ente organizativo en la comuna 14, estrictamente de carácter cultural. En cuanto a las consecuencias asociadas a la cultura se tienen las siguientes: primero, pérdida de identidad cultural de la comuna, la intolerancia, el aumento de la desarticulación cultural, y la pérdida de seguimiento del desarrollo cultural en sus diferentes expresiones” (Op. Cit. p., 11).

Finalmente hay que señalar que en los últimos años se ha incrementado la oferta de organizaciones artísticas en el sector, la mayoría orientadas por profesionales de la Cámara de Comercio ubicada en el Centro de Servicios La Casona, dentro de la comuna.

Este espacio creó en el 2008, el Colectivo Aguablanca De Muestra Cultura, concebido como una “plataforma de formación, promoción y apoyo que ha facultado la generación de gran variedad de expresiones originarias de la Costa Pacífica y otras manifestaciones como la Salsa, el Hip Hop, la Danza Contemporánea, el Baile Moderno, el Teatro y Circo Teatro, configurando de esta manera una completa oferta cultural para el entorno musical, teatral, dancístico y escénico de la nación” (Cámara de Comercio de Cali, 2010, p., 5).

Esta experiencia presenta escasas alternativas de reflexión sobre sus relaciones con el entorno, especialmente con el campo cultural de la ciudad, así como no se percibe un análisis mínimo sobre las significaciones de los intercambios simbólicos y ejercicios del poder desde sus propias prácticas cotidianas y menos aún, se identifican alternativas de construcción de discursos y acciones alternativas (u opuestas) a las dominantes en el sector, que delimiten caminos de gestión y desarrollo.

No obstante, esta iniciativa reunió (en un portafolio comercial) a 30 agrupaciones²⁰ y a más de 200 artistas revelando que el sector posee una significativa tendencia de generar dinámica de trabajo y expresión de prácticas y saberes. Aunque, la dificultad persiste: La mayoría de estas experiencias gozan de poca estabilidad económica lo que propicia muertes prematuras.

²⁰ Entre las que se destacan, Asociación Agencia Red Cultural (anterior Red Cultural del Distrito), REPSO – Recuperando Espacios Perdidos (dedicados al grafitti y al Hip Hop), Circo Teatro Capuchini, Academia de Baile King of the Swing, Colectivo Cine Pal Barrio, Fundación Acrosalsa Latina, Agrupación de Salsa Son Raíces, Grupo de Hip – Hop Latin People, Fundación Cultural Caminos del Folklor, Grupo de Hip – Hop Colombian Gangster’s, Escuela de Juventud Folclórica Danza 2000 y FUNDAMAC, entre otras que no continuaron con sus labores por causas que no han sido documentadas.

1.4.3 FUNDAMAC.

El 8 de marzo del 2002 se crea este grupo, que inicialmente fue llamado Teatro Libre Expresión, conformado por 22 mujeres dedicadas a la labor de madres comunitarias, bajo el liderazgo de Francisco Díaz, más conocido como “Pachito”, servidor público del ICBF.

Al parecer, la idea inicial era responder a una convocatoria que realizaba el Consejo Municipal en aquella época, para participar en un festival de teatro para principiantes.

Según conoció L, este evento jamás se llevó a cabo y a cambio se logró continuar trabajando en la formación teatral del grupo contando con el apoyo de la maestra, Liliana Ángulo, actriz del Teatro Esquina Latina, donde también había participado en sus procesos formativos en comunidad, Francisco Díaz.

Al cabo de un año, luego del primer montaje de creación colectiva llamado “Fotografías del Planeta Tierra”, con más de 10 presentaciones en su primeros meses de labores, el grupo no pudo seguir contando con la orientación de la maestra Ángulo, al parecer porque económicamente no recibía mayor remuneración por su trabajo.

A partir de ese momento, asume la dirección, Francisco Díaz, quien en su afán porque las mujeres avanzaran en sus procesos de autogestión recomendó que contrataran un abogado, para asesorar al grupo en el proceso de constitución de una fundación social con estatutos y formas de organización propias. Así, en el 2005 se asume el nombre de FUNDAMAC²¹ como entidad registrada en Cámara y Comercio como espacio privado, sin ánimo de lucro.

²¹ Aquí hay que aclarar que en el ciber espacio figura un homónimo, con el cual no debe confundirse este grupo. El otro FUNDAMAC - Fundación para el Desarrollo del Macizo Colombiano - es una organización no gubernamental sin ánimo de lucro, creada en 2010 y con sede en el Departamento del Cauca.

A lo largo de su historia esta organización ha creado 10 obras, con más de 100 presentaciones, dentro y fuera de la ciudad. Ha realizado contrataciones con EMCALI (Empresas Municipales de Cali), Secretaría de Cultura Municipal de Cali y Yumbo y algunas instituciones educativas. El grupo fue reconocido en el 2008 con el premio Por Una Cali Mejor, otorgado por la Alcaldía y la mención Carlos Lleras entregada en el 2010, por ICBF, del nivel nacional.

Actualmente se reúnen todos los sábados de 8:30 am a 1:00 pm, en el Centro de Atención Local Integrada (CALI) 14, un salón de reunión de comuneros, ubicado en el barrio Alfonso Bonilla Aragón, dado que no poseen un espacio físico propio.

Además de Pachito el grupo lo conforman: Consuelo Duque, Ana Yudith Gamboa, Felisa Gómez, María Elba Cruz (fundadoras), Dorila Grueso, Pilar Córdoba, Irma Cossio, Ayda Nubia Baltazar, Blanca Gaviria, María Elena Castro, Vanesa Peña, Emilsa Cuero y Alex Castro (con 15 años de edad, nieto de María Elena, quien en el último año se ha empoderado de su rol como ayudante del sonido y logística del grupo).

Estas mujeres provienen de las comunas 13, 14, 15 y 21. Una de ellas pertenece a CDI – Centro de Desarrollo Infantil (Dorila – quien está encargada de la cocina); cuatro son madres comunitarias de la modalidad tradicional (Feliza, María Elena, Ayda Nubia y Emilsa), una es madre FAMI – modalidad de atención a madres gestantes y lactantes (Ana Yudith), otra está recientemente retirada (Irma, trabajó hasta junio y está a la espera de su primera mesada de pensión por vejez) y cinco de ellas no pertenecen a ningún programa (Consuelo, María Elba, Blanca –fueron madres comunitarias hasta hace pocos años-, Pilar –fue agente educativa y ahora trabaja en una institución privada - y Vanesa – hija de Dorila, estudia Licenciatura en Pedagogía Artística y labora como docente en un colegio privado).

Como se nota, este grupo (desde su denominación) se relaciona directamente con el programa madres comunitarias del ICBF, por lo que es necesario contextualizarlo un poco.

Específicamente, esta entidad creada en 1968 y etiquetada hasta la fecha con el nombre de Cecilia de la Fuente (esposa del expresidente Carlos Lleras Restrepo), representa en la escena nacional la institución de apoyo a la niñez desamparada y a las familias pobres del país.

Dentro de sus iniciativas ICBF gesta el programa de madres comunitarias bajo el mandato de Virgilio Barco, en 1987, con la conformación de un grupo de cuidadoras voluntarias que respondían a la demanda de volcar la mirada a miles de niños y familias.

Tal vez como expresa Zabala (2006), “el hecho educativo más importante que ha sucedido en Colombia en los últimos 15 años, ha sido la acción transformadora de las madres comunitarias sobre 15 millones de niños” (p., 9); no obstante, para ser honestos, las acciones de las madres sobre aquellos niños no se han estudiado lo suficiente.

Algunos expertos señalan que el informe Wiesner realizado a principios de los años 80 (estudio internacional sobre el manejo del presupuesto nacional) incidió en un replanteamiento de la cartera de Hacienda y en la reformulación de algunas políticas sociales; al parecer, podría deducirse que los altos niveles de desnutrición y los bajos niveles de alfabetización de la época impulsaron la estrategia en el país (ver al respecto en *Ciber Naufragando*, El Informe Bird Wiesner).

A pesar de toda la visión romántica de su labor, las acciones sobre los niños, muy en contra de Zabala, no han sido generalmente transformadoras, confirmando la regla, excepciones que se destacan sensacionalmente en prensa, radio, internet y televisión.

En los últimos 5 años las madres comunitarias han sentido profundas crisis producto de continuas reformas en la estructura institucional.

Se eliminaron recursos provenientes de los parafiscales destinándose para ICBF el manejo de una destinación desde el CREE ²², con fondos ligados al Departamento para la Prosperidad Social.

Por otro lado, recientemente se aprobó una nueva reforma tributaria la cual podría generar mayores impactos económicos y de servicios a instituciones como SENA e ICBF (ambas relacionadas con inversión social), especialmente afectando el programa de madres comunitarias.

Es decir, dicho programa ha estado inmerso en profundas dificultades institucionales que se cruzan con el aumento de la tercerización del Estado, el traslado de varios programas a los sectores de Educación y Salud y con la débil respuesta para atender la sentencia T 628 de la Corte Constitucional del 2012, que reconoce a las madres comunitarias como trabajadoras “formales” del ICBF ²³, con la asignación de un salario fijo y sus debidas prestaciones de ley (ante lo cual la institución ha señalado que no podría dar cumplimiento a lo señalado, toda vez que no es empleador directo de estas mujeres por lo que laboran a través de operadores, es decir, son subcontratadas por organizaciones privadas que trabajan para ICBF).

²² Impuesto sobre la renta para la equidad creado en el 2012.

²³ Este hecho se dio como resultado de múltiples efectos, entre otros por las observaciones del Consejo Económico y Social de la Organización de Naciones Unidas que se manifestó en su momento diciendo: “Preocupa al Comité la reducción del presupuesto del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar para las “madres comunitarias”, que se ocupan de casi 1,3 millones de niños. Deplora que las madres comunitarias sigan sin ser reconocidas como trabajadoras, ni perciban el salario mínimo legal” (ONU, Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales: Colombia, 6 de diciembre del 2001).

Con esto, se presenta un panorama de doble faz, por un lado, un Estado benefactor y por otro vulnerador. Así lo que podría ser la realidad histórica y sociopolítica de las mujeres que ejercen como madres comunitarias refleja esta contradicción en contextos amplios de relaciones.

Actualmente ICBF cuenta con 69.000 madres comunitarias, entre ellas algunos padres (menos de un 2% del total) en todo el país, atendiendo 1.077.000 niños y niñas, a través del servicio de hogares comunitarios en todas sus formas:

- Hogares Comunitarios de Bienestar (HCB) Tradicional: Donde una madre comunitaria, en su casa abre un espacio para atender entre 12 y 14 niños.
- HCB FAMI: Madres que atienden, en sus casas, a mujeres gestantes y lactantes y niños hasta los 2 años formándolos en buenas prácticas de cuidado y crianza.
- HCB Agrupados: Se organizan en grupos, alquilando una sede, donde se integran hasta 4 HCB tradicionales.
- Centros de Desarrollo Infantil: Se conciben como instituciones dirigidas a atender y promover un desarrollo integral a través de la educación inicial, con el apoyo de profesionales idóneos en temas relacionados con los diferentes componentes de la atención integral y cuidado, y de la generación de oportunidades de expresión y comunicación con pares y adultos, bajo las cuales se potencia el desarrollo en la primera infancia (tomado de la página oficial del ICBF).

Finalmente, este pequeño recorrido situar a FUNDAMAC y sus integrantes dentro de contextos que, de cierta manera, condicionan sus percepciones, proyecciones, prácticas cotidianas y las actividades regulares del grupo, así como sus relaciones institucionales y con organizaciones del sector. Igualmente dichos contextos y pretextos deberán conducir al señor L al análisis propuesto.

SEGUNDA PARTE. - EL GRAN TEATRO Y SUS OBRAS.

(Instalado en “su” oficina de aproximadamente, 4 m², en el Centro Zonal El Diamante del ICBF, ubicado sobre la autopista Simón Bolívar en el barrio que lleva el mismo nombre, en el oriente caleño, conocido por algunos como el

Distrito de Aguablanca, pequeña y pobre ciudad, dentro de una pseudo metrópoli engalanada y seductora.

Con unas copias sacadas clandestinamente en su puesto de trabajo y unos textos debidamente plagiados y empastados, con títulos en letras doradas, gracias a la diligencia de su padre en el barrio San Nicolás, donde labora y donde bien se sabe, todo se plagia. Dentro de una tediosa jornada de trabajo, L mantiene hojas recicladas a su lado,

listas para ser usadas, rayadas, impregnadas de jeroglíficos y mapas que señalan citas una y otra vez; en este escenario simula que se deja atrapar por el computador como todos los días, haciendo informes y más informes propios de su labor asesina).

2.1 Retratos del Campo.

Ahora es habitual que los procesos culturales sean examinados
en relación con inversiones, mercados y consumos.
Se sitúa la creatividad de artistas y escritores, o la tarea de museos,
medios y otras instituciones, en relación con los intercambios
internacionales y la globalización.

(García – Canclini & Piedras, 2008, p., 9)

En este trabajo el teatro se articula desde su consideración como campo, es decir, “a la vez como campo de fuerzas, cuya necesidad se impone a los agentes que se han adentrado en él, y como campo de luchas dentro del cual los agentes se enfrentan, con medios y fines diferenciados según su posición en la estructura del campo, contribuyendo de este modo a conservar o a transformar su estructura” (Bourdieu, 1997, p., 49).

Pero, no basta con referenciarlo como campo teatral o artístico, también urge reconocerlo como campo de poder, “entendido como una serie de efectos estructurales, en especial propiedades concretas de prácticas y representaciones de escritores y artistas que la mera referencia al campo literario o artístico no permite explicar del todo” (Op. Cit. p., 50).

García – Canclini (1990) en este rumbo plantea que, “de todos modos, la interacción creciente entre lo culto, lo popular y lo masivo ablanda las fronteras entre sus practicantes y sus estilos. Pero esta tendencia lucha con el movimiento centrípeto de cada campo, donde quienes detentan el poder basado en retóricas y formas específicas de dramatización del prestigio suponen que su fuerza depende de preservar las diferencias. La disolución de los tabiques que los separan es vivida por quienes hegemonizan cada campo como amenaza a su poder” (p., 337).

Para L, este punto de partida requiere un abordaje previo al sector teatral de la ciudad, integrado por personas, grupos e instituciones ubicadas geográficamente en el contexto local, con relaciones e intercambios, más o menos, identificables.

La cuestión era cómo reconocer este tipo de acciones en una ciudad con más de 100 grupos teatrales y más de 30 salas de teatro, con cientos de artistas y de prácticas y siendo la cuarta con más recursos para la “cultura” en el país²⁴.

Inicialmente, L decidió realizar entrevistas a diferentes personajes de la actividad teatral en la ciudad (descritos en la Tabla 2 – Pág 23) recogiendo algunas pesquisas sobre la morfología de este sector para luego intentar analizar la constitución del campo teatral, especialmente desde las miradas de las integrantes de FUNDAMAC.

²⁴ En este punto habría que discernir entre los aportes que reciben personas y organizaciones por convocatorias, festivales, encuentros y demás y los provenientes de la Ley de Espectáculos, si se suman estos, Cali sería la cuarta ciudad con más ingresos después de Bogotá, Medellín y Barranquilla (ver “Ciber Naufragando” – Ley de Espectáculos Balance de sus dos Años), dentro de esa “idea de cultura”.

De esta manera, algunas personas entrevistadas indicaron que,

Nosotros especialmente estamos en lo de los estándares, es decir estamos compitiendo con las universidades de la ciudad. Hace poco nos visitaron los pares académicos y una profesora que trabaja en Europa nos decía que lo que nosotros teníamos era para mostrarlo a nivel mundial, nos preguntó incluso porque no habíamos sido universidad desde hace rato. Aquí lo que ha pasado es que la gente se quedó en la visión romántica de lo popular y para eso venimos ahorita un grupo de personas para también hablar de lo contemporáneo, del teatro en general, de las tendencias europeas, para no quedarnos atrás.

(L. García – comunicación personal, 11 de julio del 2016)

Hoy es muy lamentable la situación del teatro y tiene que ver con muchas cosas, en este mundo de consumo, el teatro es otro producto más. En esta ciudad el teatro compite con la salsa que ya tiene toda una industria del entretenimiento montada.

(D. Gómez – comunicación personal, 17 de agosto del 2016)

En Cali, hoy por hoy, lo que existe es una comunidad de practicantes de teatro. Las obras sólo se presentan a esa comunidad... Yo soy profesional de arte dramático y he sido, profesor, asesor y muy de vez en cuando, actor

(O. Hernández – comunicación personal, 6 de octubre del 2016).

Sin duda, este sector tiene interrelaciones relevantes (ver Tabla 4 – Caracterización del Sector Teatral), su existencia se consolida no sólo por la relación directa con el Estado y con ONGs al obtener de éstas recursos económicos a través de convocatorias y macro proyectos, también se configura desde diversos discursos que reflejan lo que podríamos llamar la política cultural vigente, es decir, signos del deber ser de la práctica teatral.

Por un lado, la visión desde la academia como promotora de pequeñas legitimidades plantea una dicotomía entre progreso y la “visión romántica” de lo popular, como lo señala la maestra, donde están presentes condicionamientos de calidad y cobertura, en medio de la llamada viabilidad presupuestal.

De otra parte, un joven actor de teatro, recién iniciado en esta congregación, refleja una lectura crítica respecto a la realidad del sector exponiendo que el mismo teatro, inmerso en la gran vitrina mundial del consumo, se constituye en un producto más.

Desde otro ángulo, la concepción de una comunidad de practicantes emitida por el Decano de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, se convierte en una idea relacionada con algunos aportes y observaciones de las integrantes de FUNDAMAC, quienes unos meses antes habían descrito en el sector teatral, la presencia de elites como grupos exclusivos y excluyentes.

Tabla 4. Caracterización del Sector Teatral Desde Algunos Representantes.

Entrevistado	Percepción del Teatro a Nivel Mundial.	Definiciones del Sector Teatral en Cali.	Condiciones de Trabajo.	Financiamiento de la práctica teatral.	Percepciones Acerca del Teatro Popular.
Oswaldo Hernández (O.H)	"Yo no tengo mucho esa visión...Sé que los grandes espectáculos se hacen en los EEUU y que muchos aspiran llegar allá, aunque los contraten para una función y hasta nunca".	"Aquí hay es una comunidad de practicantes, es un sector fragmentado y compitiendo todos por unas convocatorias del gobierno"	"Desde siempre han existido grandes problemas para dignificar la labor del artista...en el teatro no es la excepción".	"Mucho se hace a través de convocatorias del gobierno"	"Hoy por hoy, tiene mucha fuerza y se hace necesario que desde la academia se tenga contacto con estas experiencias".
Alfredo Valderrama (A.V)	"No tengo la mínima idea de lo que hacen en China o en Rusia".	"Aquí hay mucha actividad artística...es un sector con festivales, encuentros, etc".	"El artista es propio de un submundo, del mundo del rebusque"	"Nosotros, por ejemplo, tenemos el apoyo de una ONG de los EEUU que ha creído en lo que hacemos y claro participamos en las convocatorias de la alcaldía para proyectos culturales".	"Uno podría decir que es teatro y punto, pero hay muchos elementos como el compromiso social, la concientización de las comunidades, su organización que lo hace especial".
Susana Uribe Bolaños (S.U)	"Creo que hay muchas tendencias comerciales que hacen que la gente crea que es el máximo teatro"	"Este es un sector complicado, con mucha competencia, con elites en las grandes instituciones"	"Son precarias, en el país, no hemos podido avanzar mucho como sí ha sucedido en Uruguay y Chile, por ejemplo"	"Si un grupo de jóvenes quiere hacer teatro, es muy duro...algunos alquilan una casa y en dos meses ya están colgados con todo".	"Es la base del teatro que hacemos...este teatro tiene como función rescatar las tradiciones y costumbres de nuestros pueblos".
Jacqueline Vidal (J.V)	"En medio de un mundo globalizado y tan competitivo, el teatro es otro objeto, una mercancía"	"No sé mucho de este sector...los veo siempre de aquí para allá, corriendo, intentando alcanzar reconocimiento"	"El artista es como lo decía Kafka, un ser del trapezio, un poco egocentrista y cuando debe trabajar, cree que sólo lo puede hacer con su arte".	"Hay muchos absurdos...las propuestas del gobierno y de ONG es que se haga un tipo de teatro...ya no hay quien invada las plazas con otras propuestas"	"No sé, si se podría hablar de popular...quizá sí hay un teatro de las comunidades, ahora es muy común...lo importante es que nos den espacio a los que intentamos hacer otras cosas"

Esta caracterización se complementa con un análisis general de las respuestas obtenidas por los 11 entrevistados del sector teatral de la ciudad, donde el 90 % relacionó sus percepciones del teatro a nivel mundial con tendencias del mercado y con elementos como la competitividad y los estándares de calidad; el otro 10% desconoce estas dinámicas. Del mismo modo, sólo un 20 % señaló que no existe en Cali un sector teatral, como tal, sino una comunidad de practicantes, una elite que lidera o trata de liderar el movimiento teatral de la ciudad; el 80%, por su parte, coincidió en identificarse dentro de dicho sector. Todos los entrevistados reconocieron diversas problemáticas relacionadas con las condiciones de trabajo del teatrero, a excepción de la maestra Jacqueline Vidal quien enfatizó en la actitud egocéntrica del artista que, en ocasiones, se ciega ante la más amplia problemática social. Respecto a las posibilidades de financiamiento de la práctica teatral, un 80 % mencionó que la mayoría de dineros provienen, hoy por hoy, de becas, concursos y convocatorias del gobierno, el 20 % restante resaltó los apoyos provenientes de ONGs internacionales. Del mismo modo, el 80 % de los entrevistados destaca las diversas formas de organización del sector teatral y sus logros, en contraste con el 20% que se mostró escéptico frente a estas experiencias, señalando que años atrás también han aparecido en escena, esfumándose rápidamente. Finalmente el 90 % resaltó numerosas contribuciones del teatro popular a la práctica general del teatro, la academia y a la sociedad, solamente la maestra Vidal insistió en mencionar que el teatro popular es un tipo de teatro con, de y para las comunidades muy en boga actualmente y que, en ocasiones, le quita espacio a otras propuestas innovadoras.

En otras palabras, este sector muestra personas, grupos e instituciones como competidores del mercado y del reconocimiento teatral, actores luchando por ser los legítimos delimitadores del gusto, así como los portadores *ad honorem* del quehacer teatral, es decir, los que verdaderamente saben de qué se trata el teatro y hacía dónde dirigirlo exitosamente.

Y aunque reconocen, con timidez o reservas, la existencia de un teatro popular prima la representación de un lugar distante del progreso y el desarrollo, tal como lo prescribe el sistema de globalización neoliberal, como si el actor interpretara natural y fielmente un libreto que paradójicamente se niega a tomar en sus finas manos.

Este panorama, le abre paso a L para entrar al campo teatral, especialmente desde la exploración realizada en los encuentros *Populis* donde reconoció algunas prácticas cotidianas de FUNDAMAC y trató específicamente su relación con dicho campo.

Para esto, tomó el sector teatral identificado como referencia y gradualmente amplió el espectro de relaciones y posibilidades de trabajo desde la comprensión de un campo teatral (incluido en otros campos) como espacio de poder e intercambios simbólicos, donde el mismo grupo era protagonista.

En un momento, mostró un mapa del sector teatral de la ciudad (ver Figura 2 - contrapágina 50) y al ir describiendo cada organización, el grupo con rapidez expresó: “Eso se trata de elites...Son las elites teatrales, los que organizan eventos y son los más...Yo he vivido que cuando vamos a reuniones del concejo de cultura del departamento, ellos ni dejan hablar a los demás y nos miran como cosas raras” (Varias integrantes de FUNDAMAC, Sesión 5 – *Populis*, 9 y 16 de abril, 2016).

Ahora, se trataba no sólo de reflexionar sobre las formas y las dinámicas del sector teatral, para desde ahí configurar el papel del grupo dentro de un campo teatral constituido y constituyente, sino que, además L debía estudiar y analizar aquella idea de elites que no había considerado antes.

El tema lo trabajaron dos sesiones más (tiempo en el que L revisaba el concepto y asimilaba otros). En realidad, no fue tarea sencilla y el tiempo limitaba cierta elaboración.

Las integrantes de FUNDAMAC, durante un ejercicio de Autoteatro, decidieron seleccionar una experiencia que permitió, ir más allá de la concepción de elites. Se trataba de una situación vivida, hace tres años, donde el grupo participó en una licitación de la Secretaría Municipal de Cultura con un proyecto que buscaba llevar el arte a las escuelas de la comuna, en palabras de uno de los integrantes: “La idea no sólo era hacer talleres, sino sembrar la semillita del arte en los estudiantes y ayudarles a crear sus propios grupos” (F. Díaz – aporte en los encuentros *Populis*, 16 de abril, 2016).

Al parecer, el proyecto no fue aprobado, pero días después de conocer el resultado, las llamaron de la Secretaría para informarles que la licitación se la daban al Colegio Emperador y que éste las iba a subcontratar. Así fue y el grupo trabajó en el proyecto como talleristas, recibiendo, 2 millones de pesos, de un total de 22 millones, que se le canceló al colegio.

La representación que realizó el grupo fue reveladora porque colocó en escena roles, relaciones, tensiones y contradicciones que permitieron hablar de relaciones de dominación y hegemonías y no necesariamente de elites. La disposición fue maravillosa, mostrando la capacidad de las integrantes para desarrollar su espontaneidad y manejar espacialmente coordinación e intercomunicación desde sus lenguajes corporales y gesticulaciones.

Momentos particulares del ejercicio (realizado en el salón de reuniones en la JAL 14, donde participaron Dorila, Anita, María Elba y Ayda Nubia) muestran, por un lado, una escena donde María Elba (representando a Consuelo) dialoga con Anita (con el papel del señor Reyes, rector del Colegio Emperador), de la siguiente manera: C. – “Venimos a decirle que queremos que nos apoye con más recursos para invertir en los trabajos que están haciendo los estudiantes y hacer unas muestras bien, pero bien bonitas”, R.: -“Mmmm, sería muy bueno, pero la verdad, no hay recursos y debemos tratar de hacer lo que podamos con lo que poco que tenemos” (Varias integrantes de FUNDAMAC, Sesión 5 – *Populis*, 16 de abril, 2016).

En otro momento, Dorila, María Elba y Ayda Nubia (tomando el rol de varias compañeras) acuden al Colegio Emperador a hablar con el señor Reyes y le expresan: D., M.E y A. N- “Vea, nosotras venimos por lo del pago de los talleres, ya sabemos que la Secretaría le desembolsó a usted desde hace rato” –R: “Tranquila que se les va a pagar, pero deben darme un tiempito, esto tiene muchos trámites y no es como les dijeron” (Op. Cit).

Para analizar esta situación L compartió con el grupo lo que, en realidad venía estudiando, el concepto de hegemonía, que en sus raíces griegas, *hegeomai*, remite a los significados de “conducción”, “guía”, “dirección”, “dar señal”, “dar ejemplo”, pero también, desde la raíz indoeuropea, *sag*, se presenta como “unirse a”, “adherirse a” (Infranca, 2011, p. 45).

Luego de relatar la historia de Gramsci²⁵ con todo el apasionamiento que pudo manifestar, L rescató entre libros que compraba de segunda en la librería Atenas del centro de la ciudad y, también entre sus recuerdos, un cuento de este pensador que considero pertinente narrar, con el fin de señalar la importancia de analizar los problemas en varias dimensiones.

²⁵ Antonio Gramsci (1891 - 1937), filósofo, teórico marxista, político y periodista italiano.

Con el cuento²⁶ leído, compartido y reflexionado, L habló de una distinción entre dominio y hegemonía. El dominio se expresa en formas directamente políticas y en tiempos de crisis en una coerción directa o efectiva. Sin embargo, la situación más habitual es un complejo entrelazamiento de fuerzas políticas, sociales y culturales; y la hegemonía, según las diferentes interpretaciones, es esto o las fuerzas activas sociales y culturales que constituyen sus elementos necesarios” (Williams (2000) [1977], p., 129).

En otras palabras, para Gramsci, el concepto de elite, no es más que otra tentativa de interpretar el fenómeno histórico de los intelectuales y su función en la vida política y social (Buci – Glucksmann, 1978, p. 70).

Es decir que este pensador, defendía su intención de considerar el aparato hegemónico, como un funcionamiento particular que crea un nuevo terreno ideológico, determinando una reforma de las conciencias y de los modos de conocimiento, quizá, más allá de los alcances conceptuales y prácticos de la noción de elite.

Para la situación que interpretó el grupo en el ejercicio del Autoteatro, se podría evidenciar que el colegio que ganó la licitación, más que pertenecer a una elite o responder a una hegemonía, ejerció una relación de dominación con FUNDAMAC.

²⁶ El cuento es intitulado y reza así: “Erase una vez un niño que dormía. En la mesilla, junto a su cama, tenía un vaso de leche. Pero un travieso ratón se bebió la leche y el niño, cuando despertó, comenzó a llorar. Tenía hambre. Fue la madre en busca de una cabra. Pero la cabra le negó la leche hasta que no consiguiera hierba con la que saciar su apetito. Entonces la madre ordenó al ratón que la buscara en el campo. Pero, no la encontró. El campo estaba seco. El ratón decidió entonces buscar una fuente. Cuando la halló, esta no manaba agua a causa de la guerra. El ratón pensó que quizás un albañil podría reparar la fuente. Lo encontró en una pequeña aldea, pero éste le pidió piedras. Sin ellas no podría recuperar la fuente. El ratón decidió entonces subir a una montaña. Cuando alcanzó la cima se encontró con un páramo terrible. La montaña había sido talada. La ambición de los especuladores había hecho de ella un lugar desapacible y frío. El ratón desesperado le prometió a la montaña que si le daba piedras, convencería al niño para que cuando creciera sembrara árboles. La montaña confió en la palabra del ratón y el niño bebió leche en abundancia. Cuando el niño creció, cumplió su promesa y plantó árboles. La vida entonces regresó a la montaña” (Gramsci, (1999) [1975], p. 32).

Las mismas compañeras analizaron esto y concluyeron que colegio y rector, simplemente tenían contactos fuertes en la Secretaría de Cultura, con un funcionario que en palabras de las integrantes del grupo, “De seguro recibió una tajada” (Varias integrantes de FUNDAMAC, Sesión 5 – *Populis*, 16 de abril, 2016).

El trasfondo que salía a relucir colocaba de relieve que sin pertenecer a la elite del campo teatral, el rector de aquella institución, ejercía dominio y poder en la relación de trabajo. Ambos se beneficiaban del proyecto, pero aparte de lo económico, el rector ganaba en prestigio y ellas en experiencia, como lo expresan con nostalgia o frustración.

Cristóbal Rovira [citado por Osorio, 2014] señala que, “la teoría del sociólogo francés [hablando de Bourdieu] debe ser leída como un intento de refundación del concepto de clase dominante y no como una vía para reconstruir el concepto de élite. Esto obedece –dice Rovira- al interés de Bourdieu en demostrar que los mecanismos que permiten la reproducción de las clases dominantes deben ser buscados más allá de la economía y las relaciones de producción. Dicho de otro modo, su foco de investigación no es la pregunta por el cambio social y por la posible irrupción de procesos que permiten la renovación de las élites, ya que su teoría enfatiza que en sociedades modernas existen clases dominantes que son capaces de perpetuarse a lo largo del tiempo” (p., 26).

En este sentido, cobra relevancia este ejercicio de distinción conceptual surgido desde esta primera versión del Autoteatro como método de reconocimiento de la práctica social del grupo, con el cual, además de mostrar el talento en espontaneidad y trabajo en equipo, fue una oportunidad para discernir entre elites y hegemonías.

Desde otro ángulo, en sus primeras observaciones, sin darse cuenta de lo que tenía en frente, L ya recogía insumos para tratar el espacio del campo teatral.

En la primera asamblea del grupo presencié que dentro de los temas a tratar, además de los referentes al factor económico (cancelación de cuotas las cuales equivalen a 20 mil pesos mensuales- y gestión de proyectos), estaban los relacionados con la convivencia o el buen trato entre integrantes, con la situación de una compañera (Anita) que participa en ensayos con un grupo de danza y además hace presentaciones de narración oral independiente y con los contactos que debían seguirse adelantando con el presidente de la JAL 14 para concretar la ejecución de un proyecto pendiente.

Es decir, FUNDAMAC, aunque no lo visualiza, además de tener relaciones con el sector teatral, sostiene numerosos intercambios simbólicos en sus relaciones de consumo cultural con un campo teatral interconectado con otros campos. Las dinámicas cotidianas de trabajo del grupo, con sus respectivas tensiones y problemáticas internas, no son otra cosa que actos desencadenantes de una tendencia hegemónica que trasciende el plano personal y grupal y se instala en el terreno ideológico, llegando a incorporarse plenamente en sus vidas al punto de considerar que aquello que hacen desde el teatro popular, no es otra cosa que una posibilidad más para subsistir y seguir en la batalla por superar el fracaso social, el subdesarrollo y la marginalidad gracias a las dotes del prestigio y el reconocimiento social.

En palabras de García - Canclini (1990) “la modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime...Lo que se desvanece no son tanto los bienes antes conocidos como cultos o populares, sino la pretensión de unos y otros de conformar universos autosuficientes y de que las obras producidas en cada campo sean únicamente "expresión" de sus creadores” (p., 18).

Por otra parte, L reconoció las implicaciones y tensiones propias del campo teatral en la sesión de cierre de los encuentros donde retomó el análisis de una experiencia que por poco trunca este recorrido.

Nos referimos a la labor que desarrolló una pareja de docentes de Bellas Artes y dos estudiantes de la misma institución. En una de las asambleas del grupo llevada a cabo en el mes de agosto del 2015, sucedió que Felisa (integrante de FUNDAMAC quien es comunera de la JAL 14) le pidió a L un espacio, en medio de las primeras reuniones sostenidas, para presentar los compañeros y plantear una propuesta. La JAL 14 aprobó unos talleres de manejo de voz y expresión corporal, manejados por Bellas Artes, para grupos artísticos y decidieron que FUNDAMAC podía ser uno de los beneficiarios, si así lo deseaban.

El grupo lo aceptó, so pena, de aislar un tris el trabajo que L adelantaba. A pesar del desánimo que sintió por varios días, asistió a tres ensayos de los talleres propuestos, donde escuchó, “Yo sé que en la vida diaria y en lo popular, de donde también soy yo, hablamos enredado y mal, pero la idea es que estos ejercicios les ayuden a trabajar la voz como profesionales, a proyectarla, para que el día de mañana puedan, si quieren, representar cualquier papel del teatro universal, sin problemas” (A. Martínez – En talleres de voz, 10 de octubre, 2015).

El taller se adelantó con contribuciones que el grupo valoró (los ejercicios de expresión corporal son todavía de grata recordación) y se terminó en diciembre del 2015, con la promesa incumplida de cerrar con una muestra en la Sala Julio Valencia de Bellas Artes.

Pasaron varios meses del proyecto y el docente a cargo decidió darle al grupo la suma de 2 millones de pesos. Felisa dijo que el presupuesto total era de 30 millones. La cuestión que se puso sobre la mesa fue analizar cómo se desarrolló esta experiencia y cuál fue el papel que jugó FUNDAMAC en ella. Esta fue la mejor manera de ligar dos ideas. La del campo intelectual con sus fuerzas interrelacionadas con los demás campos de poder e intercambios simbólicos y la de la hegemonía representada en la ideología de un grupo intelectual que delimita y legitima prácticas y saberes, a la par que inválida y deslegitima otras, violentamente.

Y este punto fue igualmente productivo, dado que sirvió para entender que las percepciones de varias compañeras eran diversas.

Algunas consideraban: “Mejor que nos salió eso a no tener nada y de hecho esos talleres fueron buenos...Esos talleres nos sirvieron mucho, yo siento que mejoré en la expresión corporal, era muy tiesa y he mejorado...La verdad esos talleres nos lo pudieron dar a nosotras para hacerlos con otros grupos, pero es que ellos venían de Bellas Artes” (D. Grueso y C, Duque – Sesión 9, *Populis*, septiembre 3, 2016).

Siguiendo a Williams y a García - Canclini, esto sería una muestra del elemento dinámico y correlacionar de las hegemonías, porque, a diferencia de su concepción como estructura rígida y cerrada, delineando férreamente las tensiones entre dominadores y dominados, es claro que para las situaciones vivenciadas, FUNDAMAC, no se autoreconoce como un grupo subalterno o dominado por las indomables fuerzas hegemónicas.

Por el contrario, su relación con el campo teatral, económico, político, social e intelectual refleja una intersección de intercambios que unas veces afectan la organización y otras la posicionan en sus entornos (ver Figura 3. Configuración del Campo Teatral – Contrapágina 58).

Como lo trata de ilustrar L, apoyándose en algunas ideas de Bourdieu y Gramsci, estas relaciones de dominación y tendencias hegemónicas son dinámicas, no sólo por sus variaciones internas, una veces en terrenos económicos, intelectuales o sociales específicos, sino porque sus movimientos son articuladores de un sistema fielmente interconectado con disposiciones globales; vale decir, que estos movimientos revelan, además, niveles de incidencia en micro espacios donde actúan variadas relaciones de dominación y tendencias hegemónicas.

Incluso, si la presente investigación se hubiera centrado en un nivel micro de relaciones, L tendría que referirse a dinámicas desiguales de poder que continuamente son reveladas y que afectan el trabajo cotidiano y la estabilidad de la organización.

Dichas relaciones provienen también de campos específicos que acumulan diversas especies de capital y reproducen posiciones de privilegio en el espacio social (como las instituciones universitarias). Estas reproducciones tampoco son pasivas y requieren agentes que incorporen continuas estrategias de reinversión de los capitales.

El asunto es que Gramsci entiende que existe una formación ideológica que el aparato hegemónico establece y a la par, se generan hegemonías alternativas y de oposición.

Justo FUNDAMAC se ha desplazado continuamente en estas posiciones alternativas y aunque, tiene una tendencia contrahegemónica, quizá como Williams (2000 [1977]) lo planteaba, en ocasiones la cultura dominante define hasta en qué formas y sentidos pueden aflorar expresiones de contracultura o de qué manera se adaptan a las tensiones hegemónicas a las directrices del sistema de globalización, sin problematización alguna.

Así, lo que podría ser la lógica de este campo teatral es coherente con las disposiciones del mercado global al impulsar el progreso de las industrias culturales, paradójicamente desde sus antípodas, porque sus prácticas vitalizan las dinámicas sociales, económicas y políticas que aseguran no sólo la circulación del capital económico sino una prevalencia de ciertos bienes simbólicos transmitidos sin violar las reglas del sistema y con esto, sin saberlo, FUNDAMAC en alianza con dichas fuerzas, coadyuvan a escribir los guiones e impulsar las decisiones y los pasos que marcarán el rumbo de la organización dentro de un mercado que la absorbe.

2.2 Paisajes Del Teatro Popular Y Sus Difuminaciones.

Este apartado, producto de los espacios de trabajo *Populis*, se presenta como eje articulador de las percepciones del campo teatral, los sentidos y prácticas cotidianas de las integrantes de FUNDAMAC y las conexiones con sus posibilidades de agenciamiento, en medio de múltiples dinámicas hegemónicas y contrahegemónicas.

Para ello L requiere asimilar que los múltiples aspectos de la práctica social del teatro permiten establecer ese nexo tan buscado entre la estética y la vida social, la creación artística y la trama de la existencia colectiva (Duvignaud, 1966, p., 11).

Esto, sin duda posibilita comprender una serie de relaciones con el entorno que se hacen visibles desde el abordaje de varios elementos que en el texto, *Sociología del Teatro*, Duvignaud (1966) propone y que L organizó en las siguientes categorías de trabajo:

2.2.1. FUNDAMAC, Su Historia Y Sus Personajes.

En su obra, Duvignaud establece la relación entre historia y las posibilidades de comprensión de la realidad social y especialmente de la actividad teatral. Este autor expone que el teatro ayuda a “crear una imagen de la persona humana que define, si no los valores de un grupo de un período de la historia o de una civilización, por lo menos la representación individualizada de los conflictos y los desgarramientos que afectan al hombre como hombre, sumergido en la vida de sus conjuntos concretos” (Op. Cit. p., 21).

Hablando propiamente de los encuentros *Populis*, podemos decir que las dos primeras sesiones buscaban reconocer estas relaciones entre historia y teatro.

La primera sesión titulada, “Reviviendo Nuestra Historia” arrojó muchos insumos valiosos para este cometido. Algunas madres expresaban: “Nuestra primera obra de teatro hizo que el grupo lentamente fuera creciendo...Nos tocó luchar mucho, vivimos unas situaciones muy difíciles como la pérdida de una compañera que era muy activa en la Fundación” (Varias integrantes de FUNDAMAC – Sesión No. 1, *Populis*, febrero 20 del 2016).

Un elemento central en la historia del grupo está relacionado con la experiencia a través de talleres de formación que recibieron las primeras 22 mujeres que zarparon en este viaje.

De dichos talleres surgió la obra de creación colectiva, “Fotografías del Planeta Tierra”, orgullo de la organización porque gracias a ella obtuvieron un reconocimiento de la Alcaldía y porque es una de las obras que más han representado.

Igualmente, dentro de la historia de FUNDAMAC podemos decir que éste se ha definido como un grupo itinerante, en cierto sentido, porque no ha tenido sede propia, ni ha estado vinculado con alguna institución en particular.

Relataron las integrantes que en sus inicios se instalaron en un espacio conocido como el Centro de Desarrollo Cultural en el barrio Marroquín: “Ahí se reunían varios grupos para ensayar, sobre todo danzas y nos dejaban reunirnos a trabajar...teníamos un pequeño rincón para el vestuario y eso era importante para nosotras...todo iba bien, hasta que se acabó el gobierno de Angelino y ese espacio dejó de existir...prácticamente nos sacaron de ahí y nos tocó a cada una llevarnos vestuarios y accesorios para la casa, andábamos con la utilería al hombro...un día fue terrible, teníamos una presentación y nos quedamos de reunir en La Casona, llovió por montones y se nos mojaron todas las cosas, caminamos y caminamos, porque ni plata teníamos para coger taxi, al final no pudimos hacer la presentación y quedamos con una gripa ni la berraca” (Op. Cit).

Respecto a una de las situaciones más difíciles del grupo, cuentan cómo las marcó el fallecimiento de una de las fundadoras, Yolanda, al parecer, por VIH. Según explicaron, era una de las mejores actrices y tenía muchas ideas para avanzar en la organización del grupo.

También indicaron: “Han sido muchos años de experiencia, formación y disciplina reflejados en cada una de las presentaciones hechas con amor y persistencia...Nosotras encontramos la clave para llegarle a la comunidad por medio del teatro...Aunque yo no estaba desde el principio, lo que siento que define la historia de este grupo, es que está hecho por mujeres valientes, fuertes, lindas, maravillosas e inspiradoras” (Op. Cit).

En este sentido, se reconocen elementos de trabajo basados en la formación y disciplina, aspectos que están inherentes en la trayectoria de vida de Pachito y que se convierten en la proyección que algunas fundadoras realizan (regularmente las más jóvenes), exaltando sus capacidades artísticas y sus compromisos con la práctica teatral.

En las asambleas o reuniones preliminares del grupo (antes de ensayar regularmente), se sostiene una práctica consistente en rotarse reflexiones o enseñanzas para compartir, del mismo modo, se destina un espacio para hacer llamados de atención para aquellas compañeras que no están asistiendo continuamente y hasta se toman decisiones respecto a su continuidad.

Esto sucedió con Soraya, una madre comunitaria que en los encuentros culturales que se realizan cada año, se ha destacado por su versatilidad y quien se acercó al grupo porque deseaba ser parte de él, desde varios años atrás; L fue testigo de sus repetidas inasistencias y cómo se le enviaron comunicados reiterándole el compromiso con el trabajo; un sábado del mes de mayo, Soraya se acercó a FUNDAMAC y les explicó que no podía continuar asistiendo porque tenía otros compromisos, el grupo deliberó, la despidió y le agradeció su sinceridad.

Cuando se refieren que encontraron la clave para llegarle a la comunidad, están relacionando el trabajo de creación colectiva de donde han surgido temáticas que reflejan diversas problemáticas de su entorno. Pachito proviene de un proceso de formación artística – popular, desde la visión del Teatro Esquina Latina, donde se enfatiza en la aplicación del trabajo de creación colectiva, siguiendo los postulados de Enrique Buenaventura, especialmente en la posibilidad de generar empoderamiento y capacidad de organización desde las bases trabajando por el desarrollo potencial de las comunidades.

Estos elementos han sido incorporados en sus prácticas (más que en sus discursos) por las mujeres de FUNDAMAC. En este sentido, Pachito también fue formado como animador socio – cultural, estrategia que le ha permitido ejecutar un liderazgo, desde el terreno teatral, organizativo y de compromiso social. Vale decir que estas aptitudes describen al animador socio cultural, el cual, “intenta desarrollar las capacidades y aptitudes de la persona en el grupo, de cara a participar en su entorno social y transformarlo” (Ander – Egg ²⁷, 2000 [1981], p. 13).

Por otro lado, cuando Pilar, una de las más jóvenes se levantó emotiva en una reunión para describir cómo había llegado a FUNDAMAC, termina concluyendo que ve a sus compañeras como inspiradoras y cuando escuchó referirse a su historia, que no conocía en detalle, lo confirmó señalando: “Creo que desde el principio han estado enseñándole a muchas mujeres a ser más valientes y a amarse más, son unas inspiradoras” (Op. Cit).

²⁷ Filósofo, sociólogo y economista argentino destacado por el desarrollo de este concepto. Entre sus libros figuran, Técnicas de Investigación Social (1965), Metodología y Práctica de la Animación Sociocultural (1981), Política Cultural a Nivel Municipal (1987) y Léxico de la Promoción Sociocultural (2002), por citar unos tantos.

La segunda sesión de *Populis*, llamada “Construyendo Nuestra Historia” intentaba distinguir cómo integraba el grupo, los hechos o percepciones de esa historia, más lejana, con la visión de sus historias actuales, las que dinámicamente continúan construyendo.

En ese sentido algunas indicaron que de aquella historia permanecían: “Las celebraciones...la unidad del grupo...el compartir alimentos...Pachito...Las presentaciones...Relaciones con Esquina Latina...Algunas fundadoras...El aporte mensual...Los diálogos frenteros...El amor al teatro...Las invitaciones voz a voz...La organización de encuentros y bingos...El liderazgo” (Varias integrantes de FUNDAMAC – Sesión No. 2, Encuentros *Populis*, febrero 27 del 2016).

Entre estas menciones es llamativo comprender que una práctica cotidiana del grupo es llevar alimentos cada 15 días, para entre todos completar una modesta remesa y luego repartir papelititos entre los asistentes y rifarla, tiene sus orígenes en una visión de las madres fundadoras de ayudarse un poco, dado que muchas tienen difíciles situaciones económicas.

Sobre las relaciones con el Teatro Esquina Latina, ya mencionamos el lugar que esta institución ocupa en la historia teatral de Pachito y también del grupo, dado que su primera maestra era integrante de esa organización. Hoy por hoy, FUNDAMAC recibe entradas gratuitas para que asistan a obras infantiles en Esquina Latina, algunos domingos de cada mes.

Asistiendo a una de tantas asambleas, L escuchó a Pachito llamarle la atención a todo el grupo porque estaban dejando perder ese espacio; propuso estrategias de invitar otras personas (cada una recibe cerca de 4 entradas) o anunciar con anticipación la inasistencia, frente a lo cual algunas expusieron que sí deseaban asistir, pero el teatro les quedaba muy lejos (barrio San Fernando, oeste de la ciudad) y llevar niños en el MIO es complicado y pagar taxi, mucho más.

Respecto a las invitaciones voz a voz, es una estrategia que realizan cuando necesitan escuchar opiniones sobre sus trabajos, llamando a transeúntes del lugar, incluso la han usado para invitar a presentaciones teatrales.

La organización de encuentros se refiere a los que cada año organizan en los llamados “Encuentros Culturales de Madres Comunitarias”, donde FUNDAMAC es protagonista en su desarrollo; los festivales son iniciativas, con 3 años de trabajo, donde han intentado invitar distintos grupos de la zona y realizar un evento comunitario, hasta el momento sólo han tenido una de estas experiencias llevada a cabo hace 2 años; y los bingos son estrategias que desde hace 5 años implementan para recaudar fondos.

Relacionado con los aspectos que el grupo consideró ya no permanecen en su historia actual señalan: “La profe, Liliana Angulo...el trabajo en la sede del Centro de Desarrollo Cultural...el espacio del CALI 14...la creatividad para celebrar cumpleaños...la disciplina en los horarios y asistencia...el compartir en navidades...los ensayos continuos...algunas fundadoras...la gestión más seguida...la realización de obras sociales como visitas a la cárcel y hospitales...la relación con Univalle que les dio talleres de arte dramático” (Op. Cit).

El tema del espacio del CALI 14 fue temporal, básicamente los nuevos líderes de la JAL les dijeron a comienzos de este año que no podían seguir reuniéndose allí, por lo que cerca de 5 meses el grupo tuvo que trasladarse al Centro Cultural La Casona, administrado por Cámara y Comercio que le brindó el espacio con un condicionante de tiempo de máximo 6 meses. Sobre las obras sociales dicen que se fueron perdiendo a lo largo de los años; ahora se desean retomar.

Respecto a la relación con la Universidad del Valle manifiestan que unos estudiantes les brindaron talleres de arte dramático pero, de un momento a otro, no continuaron el proceso.

Por otro lado, en la tercera sesión de *Populis*, “Lo Que Somos y Soñamos”, L pretendió rastrear otros elementos de identificación del grupo, encontrando algunas expresiones como: “Nosotras somos un grupo de teatro popular, el mejor teatro que ahí en el mundo...Somos madres comunitarias del ICBF...Siempre hemos repetido que somos un grupo del Distrito de Aguablanca...Todas soñamos con una sede...Yo sueño con presentarnos en grandes teatros y que la gente nos aplauda...Lo mejor sería tener grandes proyectos, desde nuestra sede y atender niños enseñándoles teatro también” (Varias integrantes de FUNDAMAC – Sesión No. 3, *Populis*, abril 2, 2016).

Respecto a la concepción del teatro popular, lo encuentran especialmente situado en la comunidad, hablando de sus problemas y proponiendo soluciones. En este punto, se contrasta esta visión con la de Pachito que considera que este es un grupo de teatro, sin adjetivos. Tal vez, nos atrevemos a decir que las integrantes de FUNDAMAC saben, lo han aprendido, que el teatro popular, a pesar de sus altibajos, tiene prestigio, las hace particulares, con dones para representar al pueblo y transmitirles un mensaje, dones que no muchos poseen, o al menos, no de manera tan directa con las vivencias que colocan en escena.

Del mismo modo sucede con la autodenominación de grupo de teatro de madres comunitarias. Aunque algunas se levantaron en protesta señalando, “Eso no nos define”, muchas saben también que el reconocimiento social y político de este grupo en el país es una fuerza, casi, casi un movimiento que ha ganado varias batallas en el plano jurídico y por ende, comienzan a ser más visibles los maltratos recibidos y la necesidad de reivindicar sus derechos.

Suficiente para usar elementos simbólicos de las madres cuidadoras que desde el aparato institucional de un grupo hegemónico, aprovecha la imagen proporcionada.

Igualmente se podría decir del Distrito de Aguablanca, uno de los sectores más vulnerados social y económicamente en la ciudad, con tasas altas de homicidio, pero particularmente con la población objeto de los servicios sociales del Estado y los servicios asistenciales de cuanta ONG se atraviesa por esos caminos. Otra imagen para aprovechar, para asegurar que sean atendidas y escuchadas como un grupo que nace, entre las ruinas, que necesita de la ayuda del Estado y que siendo generoso, podría ayudar a ascender a cualquier político bien intencionado.

Los sueños de sede propia fueron tema de conversación, sábado, tras sábado, a bordo de un jeep modelo 50 que sirve en el sector como transporte público, llevando a Pachito y al señor L, hacia la autopista Simón Bolívar. Las ideas giraban en torno a un centro cultural donde se trabajaría constantemente alrededor de la animación socio cultural, una praxis y una fiesta.

Las madres sueñan con esto también, aunque visualizan un espacio para trabajar en lo que han venido ejerciendo la mayoría, el cuidado de niños y también formar en teatro. Aspiraciones legítimas como aquellas que buscan el reconocimiento del artista como representante de lo sensible y lo sublime, imagen que dentro de la historia del teatro occidental impregna las percepciones y proyecciones de este grupo, en igual medida.

Así, la relación FUNDAMAC e historia, además de vincularse con la historia de un teatro latinoamericano, nacional y local, especialmente por sus nexos con las reflexiones de Buenaventura y Boal, integra elementos que reflejan continuas tensiones y contradicciones.

La constitución de FUNDAMAC se presenta en medio de serios obstáculos por visibilizar el rol de la madre comunitaria, más allá de su consideración como instrumento útil para la labor asistencial del Estado.

Es decir, estas mujeres fundadoras representan el trabajo del Estado y así mismo de la modernidad, racionalizando sus labores y sus vidas, al extremo de anularlas como seres sensibles creadoras de otros mundos posibles. En este sentido, no problematizar este asunto, así como no problematizar la función social del teatro hecho en contextos apartados del desarrollo de las urbes, indica, otra vez, como actúa en FUNDAMAC las directrices de un sistema de globalización que continuamente las (des) orienta en el mundo.

Por otra parte, las historias personales de cada una de la integrantes de FUNDAMAC (ver Tabla 5) está cargada de vivencias que enriquecen estas reflexiones. Todas representan una teatralidad en el sentido que lo señala Villegas (2000), en tanto, “El mundo se percibe como escenario en el cual se actúa. La teatralidad es una construcción cultural de sectores sociales que codifican su modo de percepción del mundo y su modo de auto representarse en el escenario social” (p, 50).

De esta manera, es complejo discernir en qué puntos, los saberes personales, vivencias, personajes cercanos, escenarios vividos, etc, aportaron al ejercicio de su práctica teatral o al contrario, de qué manera ésta ha permitido realizar diversas re lecturas de sus historias, con lo agradable y poco agradable de recordar.

Tabla 5. Caracterización de las Integrantes de FUNDAMAC.

NOMBRE	EDAD	NIVEL EDUCATIVO	COMPOSICIÓN FAMILIAR	APARTES DE SU HISTORIA DE VIDA	CONCEPCIÓN DEL TEATRO
Consuelo Duque.	51	Bachiller completo.	Madre de 2 hijos, convive con su esposo con quien tiene una microempresa de fabricación de elementos metálicos.	“Yo siempre he sido muy tímida, poco me gustaba hablar con el público...desde pequeña quise hacer esto, pero tal vez no me atrevía”	“Yo veo al teatro como un medio para educar”.

Ana Yudith Gamboa.	56	Cuarto de primaria	Viuda, madre de dos hijos que residen en el exterior. Vive sola.	“Yo siempre fui la piquiña de la casa, subía árboles, jugaba con los muchachos”	“El teatro me ayudó a salir de muchos problemas en mi casa...yo siento que el teatro nos conecta con nuestras raíces”
Felisa Gómez.	47	Quinto de Primaria	Madre de dos hijos, vive con su esposo.	“Desde pequeña me ha tocado que ser una luchadora, salir adelante para ayudar a mi mamá y mis hermanitos, porque pasamos las duras”.	“Yo siento que el teatro es lo mejor que hay...este teatro que nosotras hacemos es muy lindo...sentir que vas por la calle y te saludan y te felicitan por lo que hacemos es muy hermoso”.
Dorila Grueso.	35	Tercero de primaria	Madre de tres hijos, vive con su esposo e hijos.	“A mí me criaron mis abuelos porque mis padres me abandonaron”	“Este teatro es para enseñarle a la gente cómo debe actuar en sociedad”
Pilar Córdoba.	24	Bachiller completo	Soltera, vive con sus padres.	“En mi casa mis hermanos son bailarines y yo los veía y siempre quise hacer arte”	“El teatro es una forma de expresarnos con los demás de mostrar nuestros sentimientos y de hacerlos pensar sobre lo que pasa”
Irma Cossio.	65	Tercero de primaria	Madre de un hijo, convive con su esposo e hijo.	“Mi mamá era una gran artista en Itsmina...cuando ella baila y contaba historias, le hacían una ronda”	“El teatro es todo...es muy lindo que te aplaudan”
Ayda Nubia Baltazar.	58	Cuarto de primaria	Madre de cuatro hijos, separada.	“Desde pequeña he tenido que trabajar y nunca me interesó nada de esto”	“El teatro es la manera de sentirnos vivos”
Blanca Gaviria.	61	Tercero de primaria	Madre de cinco hijos. Separada.	“Yo vivía en una finca y siempre jugábamos a imitar personajes”	“El teatro enseña a la gente”

María Elena Castro.	55	Tercero de primaria	Madre de tres hijos. Separada.	“Mi papá fue muy duro con nosotros...aunque en ocasiones se ponía triste y nos contaba historias de sus abuelos”.	“Esto que hacemos es la mejor manera de enseñarle a la comunidad, ahora que tenemos tanta violencia”.
Vanesa Peña.	23	Bachiller completo	Soltera. Vive con su madre Dorila Grueso.	“Desde que estaba en la barriguita de mi amá, he hecho teatro...esto es mi vida”	“El teatro es la manera de expresarnos, de sentirnos vivos de transmitir inquietudes”
Emilsa Cuero.	30	Séptimo grado	Madre de tres hijos. Separada.	“En mi barrio jugábamos a actuar, pero nunca me imaginé de esto”	“El teatro es la manera de sentirme alegre, de salir de mis problemas”.

Todas poseen historias de vida muy significativas para comprender la dinámica de dicha teatralidad y su entrecruce con diversas posibilidades de expresión al interior del mundo cotidiano. Aquí L de manera inevitable se encuentra con la abuela Teo, la bisabuela Florinda y ese marco de juegos y recreaciones.

Las formas de expresión oral y corporal del grupo muestran un bagaje en torno a la práctica teatral que cada una refleja en el momento de relatar sus propias historias y en algunos casos, hasta representarlas desde sus posibilidades.

Elementos particulares se destacan desde los relatos de las historias de crianza de las integrantes del grupo, que aunque muchas fueron atravesadas por violencia familiar (padres que los abandonaron, las golpeaban y otros se agredían entre sí), cada una mostró, además, vivencias especiales en torno a otras personas o circunstancias.

Por ejemplo, Ana señaló a sus abuelos como personajes relevantes de su vida, resaltando que, “Nos reuníamos a orillas del río, a escuchar historias sobre el duende y la pata sola” (A. Gamboa – Comunicación personal, septiembre 19 del 2015).

Pachito y María Elba señalaron elementos significativos de su infancia revelando quizá teatralidades expresadas en los juegos cotidianos de la niñez y en las personificaciones que cada uno construía sobre sí mismo.

La mayoría en su infancia tuvo contacto con una representación teatral de aquellas que se realizan en la escuela y particularmente “usaron” el teatro para transformar alguna situación de vida. María Elba, fue enfática en indicar que su infancia fue dura, pero que aun así, sacaba energías para actuar en la escuela cuando la profesora se lo pedía.

Pachito, recordó cómo su madre jugó un papel importante a la hora de motivarlo a realizar teatro y expresarse como ella lo hizo en su juventud, también haciendo teatro.

Y aunque la mayoría pasó ligeramente por estas experiencias, sí reflejaron alta recordación de personas como profesores, compañeros de escuela o de barrio, como co – partícipes y motivadores de sus formas de expresión. A pesar de esto, en la mayoría (Pachito fue la excepción) el apoyo del grupo familiar fue nulo.

Incluso como casos singulares aparecen las historias de Ana y Consuelo quienes, hasta hace pocos años, asistían a FUNDAMAC sin el conocimiento siquiera de sus compañeros sentimentales, expresando, quizá relaciones de dominación trazadas por limitadas visiones de la mujer que se presentaban al interior de la vida familiar y que afectaban la posibilidad de reafirmarse en espacios que ocupaban los hombres (como la historia misma del teatro lo evidencia).

En todos los casos, las circunstancias económicas fueron adversas, pasando todas las integrantes del grupo por momentos de angustia por falta de alimentos en el hogar, por inestabilidad en el lugar de residencia y por dificultades en la vida laboral de padres o abuelos.

En muchas narraciones, aparecen relatos de hombres y mujeres dedicados a la construcción, la cocina, el cuidado de niños, el cultivo, el lavado de ropa, entre otros, que desempeñaban sus cuidados, quienes son descritos como personas sacrificadas, de pocas palabras y expresiones y con momentos de dureza en la relación con ellas, como hijas o nietas.

La juventud y la entrada a la “edad adulta”, en la mayoría, se representa como historias de continua supervivencia, en medio de múltiples obstáculos, no sólo económicos y sociales. Por ejemplo, la historia de María Elba es en sí misma un relato de superación constante. Dorila igualmente expresa que su juventud estuvo llena de sacrificios y maltratos. Hay que decir que la mayoría también experimentó maltratos de parte de sus compañeros sentimentales.

En este punto, un relato estremecedor es el de Blanca quien enfatizó que sólo logró levantarse de su afectación emocional por diversos maltratos a los que fue sometida, gracias a las contribuciones de la práctica teatral.

Especialmente indicó, “Totalmente el teatro me cambió la vida y me ayudó a salir de momentos duros...yo ya no concibo mi vida, sin hacer esto...esto ya es mi vida” (B. Gaviria – Comunicación personal, noviembre 5 del 2016).

De otro modo, Pachito, Pilar y Consuelo son bachilleres y Vanesa estudia pregrado en licenciatura, mientras que las restantes cursaron hasta tercero, cuarto y quinto de primaria.

La inserción en la vida productiva, se presenta en algunas, de manera muy similar a las historias de sus padres y abuelos, es decir, con ocupaciones como la elaboración de alimentos, el cuidado de niños y el lavado y planchado de ropa.

De este modo, sobreviviendo, algunas con más de tres hijos (Consuelo y Felisa, tienen dos hijos, Pilar y Vanesa, ninguno), algunas sin casa propia (sólo María Elba la había adquirido), tuvieron contacto con el programa de madres comunitarias, en momentos de sus vidas donde deseaban realizar una “labor social”, aunque la mayoría describió esto como el “ayudar a otros”.

En las historias de todas las integrantes, se entrecruzan las historias de Pachito. Es decir, lo vivido y relatado tan emotivamente por este personaje, en su juventud como artista, director y líder social (formado en el Teatro Esquina Latina) y luego como funcionario del ICBF, ejerciendo un rol motivador y sensibilizador de las madres comunitarias, se conecta una y otra vez con cada momento impactando en la vida y en la historia de cada una de estas mujeres.

Cada historia, cuando aterrizaba a los instantes del primer contacto y reconocimiento con Pachito reflejaba una transformación, casi una revelación, en torno a ver en el teatro una posibilidad de vida. No sólo María Elba lo manifestó así, Consuelo, Felisa, Dorila, Pilar y Vanesa señalaron que si no hubieran conocido a este señor sus vidas serían otras y se hubieran perdido la oportunidad de aprender del teatro y enseñarle a la comunidad.

Quizá las implementaciones de la práctica teatral en diversos contextos, le significaron a Pachito un cúmulo de saberes que fue aplicando en las historias de vida de las mujeres de FUNDAMAC, impactando sus sensibilidades estéticas, su compromiso social y sus actitudes para desempeñar el trabajo artístico.

En cada ejercicio de *Populis*, aunque Pachito intentaba tomar cierta distancia, a veces decidiendo no participar, desde el lenguaje corporal y el direccionamiento de las miradas, L logró reconocer cómo las mujeres del grupo, buscaban constantemente su aprobación y asesoría.

Como aspecto común, todas conocieron de la práctica teatral (en otro nivel de las representaciones escolares), en FUNDAMAC, a excepción de Vanesa que hizo parte de los grupos de teatro barriales promovidos por el Teatro Esquina Latina.

Igualmente Pachito tiene un bagaje especial en el sector teatral de la ciudad, situación que permitió brindar innumerables aportes frente a la constitución y a las dinámicas del campo teatral. Su recorrido por los rincones de Esquina Latina, por ejemplo, aportó a la comprensión de las formas de trabajo encubiertas y a sutiles relaciones de dominación ejercidas por un ente cuya imagen se relaciona con la promoción de un teatro comprometido desde lo social.

Tampoco podemos obviar el rol de liderazgo que cada una de las integrantes de FUNDAMAC posee y que está ligado con sus historias personales y con necesidades de trascender el aura del arte con acciones de cambio y concientización, como si buscaran posicionarse en tendencias contrahegemónicas, como respuesta a las tensiones macro que las han rodeado y como actividad política transformadora, tal como seguramente lo han hecho con los Encuentros de Madres Comunitarias, de los cuales trataremos más adelante.

Es decir, en las historias exploradas, L pudo reconocer incorporaciones y formas de concebir sus vidas, que son,

Producto de la historia, el *habitus* produce prácticas, individuales y colectivas, produce, pues, historia conforme a los principios engendrados por la historia: asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, depositadas en cada organismo bajo la forma de principios de percepción, pensamiento y acción, tienden con mayor seguridad que todas las reglas formales y normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo (Bourdieu, 1991 [1980] p., 94).

La comprensión de este fenómeno se considera necesaria y no violentamente instalada, básicamente porque se pretende, tal como lo indica (Bourdieu, 1997), mostrar “las diferencias reales que separan tanto las estructuras como las disposiciones (los *habitus*) y cuyo principio no hay que indagar en las singularidades de las naturalezas —o de las «almas»—, sino en las particularidades de historias colectivas diferentes” (p., 13).

No obstante, también L logra reconocer una especie de ‘naturalización’ de un estilo de vida, la organización de la cotidianidad familiar, la representación del presente, el procesamiento del pasado y la construcción de un futuro posible atravesados por el discurso hegemónico del liberalismo (Lischetti, et. al., 2006, p., 168).

Es decir, en cada contacto, entrevista y visita a sus hogares, L contempló, también, una serie de aspiraciones, sueños y anhelos que aparecían en medio de múltiples tensiones y contradicciones sociales y económicas, llegando al asunto de las falsas libertades en un mundo que predefine y moldea las subjetividades y las representaciones de la vida familiar en contextos populares que se marginan de los caminos del progreso y el éxito.

Dicho análisis circunscrito al estudio de la práctica social del grupo puede permitirle a L ampliar la comprensión del teatro popular en dinámicas que condicionan y propician un accionar en ocasiones controlado por las fuerzas que movilizan el mercado global, fuerzas que a pesar de ser hegemónicas, no necesariamente se presentan impuestas o sometidas, más bien son sutilmente incorporadas al punto de parecer naturales y necesarias para el fluir de la vida misma.

2.2.2. Sus Obras.

Duvignaud (1966) valora que “la creación dramática, como las demás formas de creación artística, es una dirección, una puerta abierta que hay que trasponer y por la que uno se compromete más allá de la realidad humana dada actualmente en el marco social que la define” (p., 41).

Esto es un intento por superar las explicaciones de las obras de arte desde las estructuras sociales como reflejo puro de la carga ideológica de una sociedad.

Bien lo aclara el autor cuando dice que “se trata de sociología del conocimiento, en la medida en que la estética dramática implica cierta manera de interrogar al mundo y a la sociedad y, por lo mismo, *conoce* su inserción en la trama de la experiencia colectiva” (Op. Cit. p., 40).

En este trabajo está relación la apoya L en la revisión de 6 obras del total de 10 creadas por el grupo, a lo largo de su trayectoria teatral.

Justamente, en la cuarta sesión, “Revisando Obras, Personajes y Experiencias” L realizó el primer ejercicio de Autoteatro que apuntaba a reflexionar sobre algunas obras adelantadas por el grupo, desde sus procesos de creación, producción y distribución. Esto permitió trabajar posteriormente un “Esquema Analítico de Algunas Obras de FUNDAMAC” (ver Tabla 6) que pasamos a detallar.

Tabla 6. Esquema Analítico de Algunas Obras de FUNDAMAC (realizado en conjunto con el integrante del grupo, Francisco Antonio Díaz, “Pachito”).

OBRA	DESCRIPCIÓN	CONFLICTO	CONTEXTOS	ANÁLISIS
1. Fotografías del Planeta Tierra (2002)	Esta obra se creó como respuesta a una convocatoria municipal para participar en un festival de teatro aficionado. Contó en su realización con el apoyo de la maestra Liliana Angulo, ex integrante de Esquina Latina.	El tema central es la contaminación ambiental mostrando en varias situaciones la irresponsabilidad y falta de conciencia del ser humano al no cuidar su entorno.	La obra presenta cuatro cuadros, donde se reflejan diversos problemas ambientales. En uno, el énfasis es hacia el manejo de las basuras, otro expone la contaminación del agua, también se muestra la contaminación auditiva y finalmente la contaminación del aire.	Los personajes son muy definidos y sus diálogos son claros y cortos. El vestuario refleja en los personajes una cercanía con el contexto comunitario y la escenografía en los últimos cuadros se muestra plagada de elementos como luces y la ausencia de materiales accesorios en escena. Esta obra encarna una temática de preocupación mundial leída desde las experiencias locales y comunitarias con maestría y mucho impacto.

<p>2. Un Drama Para Contar (2004)</p>	<p>Siendo la primera obra dirigida por Pachito, en ella se percibe un alto grado de participación del grupo en toda su elaboración. Su tema central gira en torno a la violencia familiar. Según explicaron los integrantes del grupo esta obra se creó, luego de pensar en los problemas de los niños que recibían en sus hogares comunitarios.</p>	<p>En la obra se manejan tres cuadros relacionados con diversas manifestaciones de violencia familiar: el alcohol y la agresión física, el abandono, las agresiones entre padres y el abuso sexual a niñas.</p>	<p>El primer cuadro muestra el interior de una residencia de un grupo familiar con pocos recursos económicos. El segundo cuadro está instalado en una cocina también de una familia con situación económica crítica. Igualmente este es el mismo contexto del último cuadro que se presenta en una sala.</p>	<p>Los personajes que representan al papá, el tío y el abuelo poseen el rol de villanos o criminales. La mujer es víctima, aunque en uno de los cuadros la madre aparece como abandonante. El vestuario no tiene mayores accesorios y la escenografía es muy sencilla, una silla, una ventana y un televisor de cartón. La obra tiene conflictos que hacen que la atención sea permanente.</p>
<p>3. Entre Ruinas (2005)</p>	<p>Esta obra fue creada, según explicó el grupo, para llevar un mensaje de reflexión sobre el manejo de las basuras y el respeto por el medio ambiente.</p>	<p>En seis cuadros se presentan diversos conflictos relacionados con el manejo de la basura en los barrios, con el papel de los recicladores y con las consecuencias de algunos problemas ambientales. La obra invita a reflexionar sobre las relaciones vecinales, al sentido de convivencia y particularmente sobre la humanidad y las responsabilidades del hombre en esta gran casa.</p>	<p>Se presenta inicialmente un cuadro del contexto barrial, luego otro relacionado con la contaminación en los caños (canales de aguas residuales), luego otro en un bosque, después aparece el cuadro del agua, el de la contaminación auditiva y de los transeúntes.</p>	<p>En esta ocasión los personajes son diversos y cargados de características singulares. Aparecen desde recicladores, vecinas y esposos del barrio, ratas parlantes; madre y niño; personajes fantásticos del bosque (como el Cedro, Las palmas, El Sol y el Río); personajes futuristas (del año 2020) con problemas de salud a causa del deterioro ambiental y hasta la basura como personaje alegórico que cierra esta obra. Los vestuarios son cargados de elementos relacionados con cada personaje y cuadro. La escenografía tiene elementos de una puesta en escena de gran formato, con efectos de luces y sonidos y con fondos llamativos.</p>

<p>4. Secretos Para Ser Un Súper Héroe (2007)</p>	<p>Este trabajo se realizó teniendo como eje central la enseñanza a padres y niños de buenas prácticas alimenticias. Al parecer se elaboró considerando que ICBF valoraría su trabajo, aunque han tenido algunas presentaciones por llamados del Director Regional, siempre han sido participaciones no remuneradas.</p>	<p>En cuatro cuadros se presentan situaciones donde un niño, una madre o una profesora se enfrentan a decisiones sobre la conveniencia de ciertos alimentos (frutas, verduras, etc), por encima de la llamada comida chatarra.</p>	<p>Inicialmente aparece una escena familiar, donde la madre de una niña le insiste en comer verduras; luego se presentan escenas en la escuela y de nuevo en la casa, donde una niña protagonista aparece constantemente.</p>	<p>Personajes, como la profesora, la niña y sus compañeros de clase, se suman junto a una heroína de las buenas prácticas alimenticias. El vestuario es colorido. El traje de súper heroína es muy llamativo. Los cuadros tienen elementos escenográficos como fondos de escuela, interior de la casa, cocina y lavamanos.</p>
<p>5. Vidas Encendidas (2008)</p>	<p>Esta obra gira en torno a la prevención de las quemaduras por pólvora. Igualmente se realizó pensando en la pertinencia para que ICBF valorara su trabajo.</p>	<p>En cuatro cuadros aparecen situaciones donde los padres de un niño y una niña en vísperas de año nuevo deciden hacer uso de pólvora.</p>	<p>Inicialmente aparece una escena familiar, donde los padres organizan la fiesta de año nuevo. Posteriormente aparece una escena donde se hace presente la pólvora como personaje alegórico y finalmente aparece la escena de un hospital y de nuevo el interior de la casa.</p>	<p>Junto a la pólvora, aparecen, los padres, niños, enfermeras y vecinos. El vestuario hace alusión a una familia de clase media, siendo muy llamativos el uso de cadenas y accesorios en la madre. La escenografía no posee mayores elementos de fondo, solamente cuando aparece en escena la pólvora el ambiente está lleno de luz con un fondo negro con tintes de colores.</p>
<p>6. La Fiesta de los Derechos (2009)</p>	<p>Este trabajo fue creado pensando en la importancia de dar a conocer algunos derechos de los niños. Cuenta el grupo que se realizó con el anhelo de que ICBF viera las posibilidades de contratarlos para sensibilizar las comunidades, aspecto que no se llevó a cabo.</p>	<p>En un gran bosque aparecen en escena una pareja de esposos que se dirigen al público infantil, interactuando con diversos personajes para mostrar la importancia del derecho a la identidad, al respeto por las diferencias, a la vida y la salud.</p>	<p>Se presenta un contexto relacionado con un gran bosque. Esta obra tiene como particularidad las continuas interacciones con los espectadores, tanto que desde la espontaneidad se generan nuevos diálogos.</p>	<p>En este trabajo los personajes son caricaturescos, desde la pareja de esposos que introducen a los niños – receptores en la obra, hasta los demás personajes que aparecen con elementos cómicos y alegóricos. El vestuario es colorido, similar a los payasos tradicionales y la escenografía, tiene grandes fondos que ilustran un bosque fantástico.</p>

Las otras obras del grupo son: Historia de Navidad (2012); Burbujas de Amor (2013); Embarazo a Temprana Edad (2014) y El Celular (2016).

Este esquema contiene algunos elementos de lo que se conoce como el hecho teatral²⁸: motivación inicial; proceso de indagación; creación; texto; personajes; ensayos; distribución de roles; vestuario; escenografía; puesta en escena.

En lo referente a la motivación inicial L pretendía encontrar unas líneas que relacionaran el punto de partida de cada obra. Aquí encontramos que la mayoría de experiencias surgen de la idea de crear productos que inviten a la reflexión del público y a la vez puedan ser ofrecidos en el mercado teatral con facilidad. En algunos casos, han desarrollado proyectos para convocatorias o concursos donde han participado, pero esta dinámica no es la más frecuente.

Los procesos de indagación se refieren a las investigaciones frente a la temática a tratar. En este sentido, se reconocen prácticas inculcadas por Pachito de exploración de la cotidianidad a través de trabajos de campo que las integrantes realizan constantemente; en la mayoría de ensayos era común escuchar a Pachito pedirles su cuaderno para revisar observaciones sobre temas especiales.

En los procesos de creación se identifica flexibilidad y aunque el eje central es la creación colectiva (en todas las obras), Pachito aparece una y otra vez, con ideas que aportan al desarrollo de un plan de trabajo que pareciera, siempre tiene en su cabeza, pero de manera inesperada, en ocasiones, deja que las integrantes del grupo decidan a su conveniencia.

²⁸ Aunque se podría señalar que el hecho teatral engloba diversos componentes, en este punto se toma como referencia lo que algunos denominan como asuntos dramatúrgicos, excluyendo la relación con el público por tratarse más adelante.

En la más reciente creación de FUNDAMAC, llamada El Celular, donde se exponen varias situaciones sobre sus usos y abusos, es Consuelo quien asume un rol en la creación, definiendo un plan de trabajo que se apoya en un texto de su autoría.

Consuelo siempre ha sido líder en el grupo y propositiva en ideas y estrategias de trabajo, pero esta era su primera incursión como “dramaturga y directora” de un montaje presentado en el Encuentro Cultural de Madres Comunitarias realizado en septiembre del 2016. Dicho proceso de creación, desde la apreciación de L, generó tensiones entre la defensa de un rol de autoría y las negociaciones propias de la creación colectiva.

Estas tensiones ya las había percibido, meses atrás, cuando Pachito llevó la propuesta de, en sus palabras, “pasar a otro nivel como artistas”, refiriéndose a la posibilidad de representar una obra creada y escrita por otro autor, cualquiera, incluso decía: “No deben tener miedo de hacer una obra de Shakespeare, por ejemplo, ustedes podrían, ¿Por qué no?”.

La obra en sí, se titulaba “El Amable Señor Viveros”, del repertorio del Teatro Nacional, escrita por Alberto Dow²⁹(1923 -1990), representación que luego Pachito me explicaba: “En esa obra yo actué cuando estaba en Esquina Latina, yo era el señor Viveros y tuvo mucho reconocimiento”.

La cuestión es que las integrantes de FUNDAMAC revisaron el texto, cerca de dos semanas y luego en una asamblea L presenció como algunas le expresaban a Pachito: “Realmente creemos que es mejor seguir construyendo nuestras obras, porque hablan de lo que vivimos...Algunas de nosotras nos costaría aprendernos ese texto, porque ya no tenemos buena memoria” (varias integrantes en una jornada de ensayos, marzo 5 del 2016).

²⁹ Médico, fundador de la Orquesta Sinfónica del Valle y destacado escritor y dramaturgo colombiano, amigo cercano de Orlando Cajamarca, director del Teatro Esquina Latina.

A pesar que Pilar y Vanesa, las más jóvenes del grupo, manifestaron su interés por adelantar la obra, Pachito se tornó decepcionado, no asistió las dos semanas siguientes y al regresar propuso adelantar la representación con aquellas que quisieran. Se reunieron por varias semanas pero, “El Amable Señor Viveros”, hasta ahora, sigue esperando.

Estas situaciones ligan varios elementos. Particularmente en los procesos de creación, se percibe la complejidad de desarrollar la fiel idea de “democratización dramática” (en palabras de L) que transmite la creación colectiva articulada a la creencia de producir un gran texto hecho a varias manos. Cuestión que poco se profundiza y más se replica, como fórmula del teatro latinoamericano, en algunos casos, más por afán de marca identitaria. La otra posible ligadura está en los contenidos de los guiones.

Los textos analizados por L reflejan diversas problemáticas sociales y en ocasiones, además de una carga moralizante, muestran, especialmente a través de personajes cómicos o en extremas condiciones de vulnerabilidad, posibilidades de reflexión y crítica.

En las obras analizadas L observó cambios en las formas de presentación de los diálogos y en las intenciones del mensaje, tratando de enfatizar, en los últimos años, en las posibilidades de reflexión desde algunas situaciones; para entender mejor esto, un fragmento de *Un Drama Para Contar* (2007):

Rebeca: (se saca un moco) Todo lo que rodea a mi escuela es polvoriento, estático, cagado de moscas, yo sabía, yo estudié, no pueden empezar por envejecer, 5 x 1, la vida es otra cosa y si me dejaran en paz me iría fantásticamente bien, nunca, nunca, me voy a quitar de encima a estos profesores insensibles, qué escuela de chochez (sale)

(FUNDAMAC, sin paginación; este fragmento correspondería a la página 3).

En el panorama general de las obras del repertorio de FUNDAMAC no sólo se divisan estas transiciones frente a las formas del texto, también sobresale una dinámica creciente de incorporar distanciamientos y acercamientos a la realidad social, la fantasía y la ficción (ver Anexo 3 -Entre Ruinas, 2005).

Como realidad social se comprende lo explicado por el sociólogo, Schutz (1899 -1959), “Únicamente en el mundo de la vida cotidiana puede constituirse un mundo circundante, común y comunicativo. El mundo de la vida cotidiana es, por consiguiente, la realidad fundamental y eminente del hombre (Schutz y Luckmann, 1977, p., 25)”.

Por su parte, el concepto de fantasía (cuya raíz griega está representada en la imagen de Phantasos, Dios de los sueños ilusorios y la apariencia) se apoya en la concepción de Ortega y Gasset (2010) [1955], en alusión al animal fantástico (temática encontrada también en Nietzsche), afirmando que, “en el animal que luego resultó hombre tuvo que surgir en anormal desarrollo y superabundancia una función primigenia: la fantasía” (p., 308). Es decir, entendida como carácter fundante de lo humano.

Por su parte, al hablar de ficción (proveniente del latín fictus que significa “fingido o inventado”) es necesario citar a Cajamarca (en Teatro Esquina Latina, 2006) quien expresa que,

Brecht analiza con lupa la realidad histórica de la Alemania Nazi en el contexto de las fuerzas productivas a escala mundial y, armado hasta el tintero, realiza sus saltos poéticos traduciéndonos esta realidad en una serie de obras teatrales donde “plasma” su época, en algunos casos con una maestría tal que la ficción se adhiere a los hechos de realidad casi sin distancia alguna y en otros a través de metáforas que traducen esta misma realidad por medio de hechos ficticios (p, 28).

Finalmente destacamos un período de experticia identificado alrededor de los últimos 2 años, donde se percibe que los textos son usados como referencia, pero en las presentaciones que L presenció son continuamente modificados, transfigurados, mostrando la gran capacidad de improvisación de las actrices, lograda a lo largo de sus años de trabajo teatral.

Respecto a los personajes destacamos varias tendencias relacionadas, por un lado, con la presencia de roles masculinos (siempre interpretados por mujeres) regularmente de villanos, drogadictos, ladrones, violadores y corruptos y de papeles femeninos personificando heroínas, víctimas, mujeres maltratadas, robadas y abusadas en su buena fe; finalmente aparecen personajes metafóricos o alegóricos como la basura, la pólvora y una especie de espíritu de la reconciliación que se muestra en la obra “El Celular”.

Como hemos señalado, los ensayos buscan ser constantes, pero algunos sábados han tenido que destinar toda su jornada de trabajo a revisar propuestas o a definir estrategias de reubicación del grupo (como sucedió el año anterior).

No obstante a que el 2016, según afirmaron, fue el de menor cantidad de ensayos, cuando se realizaron, L logró percibir un esquema organizativo que incluye en primera instancia ejercicios de calentamiento físico y de ejercicios vocales, los cuales son asumidos por integrantes del grupo siempre rotando esta función; posteriormente una compañera toma el liderazgo (Consuelo, frecuentemente) y recuerda el texto y las intenciones de la obra, luego hay una especie de acomodación corporal y tempo espacial, donde cada integrante busca un lugar específico donde se instala para empezar el ensayo. También es frecuente que Pachito haga dos o tres llamados y corrija posiciones y actuaciones.

En FUNDAMAC hay una distribución de roles y del trabajo artístico algo delineada. Consuelo, como hemos dicho, es asumida como líder del grupo, junto a Pachito, no después de él; María Elba es identificada como gestora y coordinadora de actividades; Dorila es la representante legal y siempre está pendiente de la logística del grupo; Pilar es el aporte conceptual alrededor de quien se apoyan para construir propuestas o responder a convocatorias; Vanesa es el referente de lo innovador, tanto en vestuario como maquillaje; María Elena también apoya en logística; Felisa es algo así como la relacionista pública y Ayda Nubia, Blanca, Emilsa, Anita (caso especial por su pertenencia a otro grupo artístico) y doña Irma, son colaboradoras en todos los aspectos.

Siendo un grupo conformado por mujeres, donde el único hombre hace las veces, en algunas ocasiones de director, en otras de asesor, sin haber interpretado en estos 15 años de existencia papel alguno en las obras realizadas, este grupo posee una noción de género que está implícita en su decisión de representar todos los papeles “masculinos” y en no permitir la presencia de hombres en sus puestas en escena.

No obstante, se percibe una manifiesta presencia del director como “organizador” o “líder natural” del grupo, casi como el “padre – creador”, alrededor del cual circulan las decisiones en torno al “deber ser” de la práctica teatral, solamente rompiéndose con este tipo de “hegemonía dramaturgica” hasta la mencionada posibilidad de una integrante de escribir y dirigir su primera obra, realmente la primera obra pensada, escrita y coordinada puntualmente por una mujer, a pesar que la llamada “creación colectiva”, conlleve el supuesto de “todos piensan, todos crean” que no se instala de manera sencilla, sobre todo cuando existen y persisten muchas formas de dominación incorporadas en las historias personales de las integrantes del grupo.

Incluso como señalamos, hasta en las historias más recientes de algunas mujeres (como en los casos de Ana y Consuelo), aparecen ejemplos claros de la contradicción notable de experimentar las libertades del teatro en medio de situaciones de deslegitimación y anulación de posibilidades de ser y reconocerse.

Ahora, refiriéndonos a los vestuarios, podemos indicar que son coloridos y muy llamativos, cada una de las integrantes es responsable del cuidado del mismo y realizan los diseños para cada ocasión, con criterios que comparten de manera general, por ejemplo, definiendo la época o las necesidades para la escena (debemos vestirnos como niños, como ejecutivos, como parceros³⁰, etc, son algunas indicaciones emitidas para el trabajo de vestuario). En algunos casos L conoció que se lo entregan a Felisa quien conoce una modista que les hace ajustes a bajo precio.

La escenografía es elaborada en su mayoría por las mismas integrantes aunque el esposo de Consuelo ha colaborado diseñando paisajes y otros elementos para la escena. El grupo cuenta con una estructura cuadrangular compuesta por barras de hierro desarmables, sobre las cuales instalan un telón negro que permite la construcción de un espacio escénico cúbico.

También las puestas en escena son un ejemplo de coordinación y trabajo en equipo, todas aportan apretando tuercas para armar la estructura escénica, maquillando compañeras (tras la estructura cúbica), revisando utilería, instalando la USB en su equipo portátil que adquirieron hace 4 años y en fin, organizando su espacio, con tal precisión y disciplina que en las presentaciones vistas, nunca se atrasaron ni descuidaron detalle alguno.

³⁰ Expresión referida para el amigo (quizá por alguna relación con el vocablo portugués “Parceiro”), dentro de un grupo juvenil popular caracterizado por estereotipos en su vestimenta, uso de jeans, camisetas deportivas extra grandes, zapatillas y gorras, además de corporalidades y formas de expresión particulares.

En términos generales, las obras analizadas contienen los elementos que Proaño – Gómez (2005) identifica en las producciones del teatro popular donde “no hay lugar para la mundialización, ni el borramiento de fronteras; el teatro está históricamente condicionado porque nace de la memoria de sus integrantes; el discurso presenta resistencia a la globalización y valida las tradiciones y la cultura nacionales; los temas son preocupaciones del momento actual; los productos tienen un estilo ecléctico; desafían la comprensión de la historia y la justificación política; se presenta regularmente en espacios no convencionales; en fin, se hace un teatro político sin ser estricta y únicamente instrumental” (266).

Sin embargo, las obras también responden a una lógica mercantil que ha permeado el teatro popular y como hemos repetido coarta o revierte sus sentidos. Las obras de FUNDAMAC son productos a la espera de ser expuestos en la gran vitrina comercial para luego distribuirse a los cientos o miles de consumidores expectantes. De esta manera, este tipo de producciones (que no dejan de ser valiosas) no trascienden quizá los límites del teatro occidental, más bien, se instala en sus preceptos (realización de grandes obras para grandes públicos, encerrados en una caja mágica), propiciando una mirada sobre el mundo, pero sin que esto implique un reconocimiento de sus contradicciones o una necesidad de transformación, una praxis, si se quiere, desde la reflexión dramática a la acción colectiva.

García – Canclini (1977) lo explica mejor señalando que, “la contradicción entre las fuerzas productivas y las relaciones de producción artísticas desarrollada por el sistema capitalista ha erosionado la ideología con que la burguesía justificó, en su auge, su modo de concebir el arte, y revela la arbitrariedad con que impuso esa concepción a las culturas dependientes” (p, 21).

2.2.3. Comunidad, Vida Cotidiana y Público.

En el texto de Duvignaud (1966) se entiende que “el teatro, sobre todo, es un arte que se implanta profundamente en la existencia concreta, en la existencia colectiva, tanto por sus orígenes, la utilización que hace de los roles y de las situaciones vivientes, como por sus resultados y los públicos que afecta y crea” (p., 35).

Esta integración la traducimos como relaciones entre teatro y realidad social, subrayando que, “las diferentes formas de la práctica del teatro se refieren a los fenómenos sociales tomados en su totalidad y a las estructuras sociales como elementos constitutivos” (Op. Cit. p., 37).

Es decir, que más que indagar qué tipo de teatro se presenta ante la comunidad, la búsqueda apunta a reconocer cómo se desarrollan las relaciones entre la práctica teatral y la existencia colectiva manifiesta en la vida cotidiana del grupo, la comunidad y sus tensiones.

Así, la relación de este grupo con la comunidad se presenta en varios niveles. Desde la apreciación de incluir a la comunidad en sus obras teatrales; por hacer parte de comunidades específicas en sus lugares de residencia; por ejercer, algunas, roles representativos de la comunidad; por generar espacios de vinculación comunitaria, como los ya repetidos, Encuentros Culturales y por establecer contactos con el sector teatral de la ciudad o la comunidad de practicantes, como se mencionó atrás.

En las primeras reuniones de trabajo, antes de definir los talleres *Populis*, L tuvo la necesidad de conocer cuáles eran sus visiones sobre la comunidad.

Así, algunas dijeron: “Siempre pensamos en hacer obras donde la gente puede verse y pensar lo que están haciendo; si golpean o descuidan los niños, si contaminan, etc” (Varias integrantes de FUNDAMAC – Reunión de trabajo, Mayo 16 del 2015).

Como señalamos en el apartado anterior, el proceso de creación involucra estrategias de exploración y reconocimiento de elementos de la vida cotidiana de la comunidad a través de lo que las mismas integrantes denominan “trabajo de campo”. En términos prácticos, en un ensayo varias madres hicieron una ronda y tratando de construir un personaje de un joven con dificultades mentales en el barrio, comenzaron a representar (caminando, haciendo gestos y sonidos) varios casos, que finalmente pertenecían a sus vivencias barriales (Diario de campo – Observaciones de ensayos, febrero 27 del 2016).

Por otra parte, las relaciones de las integrantes del grupo con sus vecinos se presentan desde el rol que la mayoría ejerce como madres comunitarias, por el reconocimiento que tienen como artistas y por la función que varias ejercen como comuneras (María Elba es presidenta de la Junta de Acción Comunal del barrio Puertas del Sol; Felisa es comunera de la Junta de Acción Local de la comuna 14 y Pilar es integrante de la Junta de Acción Comunal del barrio Los Líderes).

El caso de Pilar es muy representativo dado que como lo enfatiza: “Yo comencé a ver a Felisa como líder comunitaria y la verdad me vi reflejada en ella y me decía a mí misma que debía llegar a la Junta de Acción Comunal para intentar hacer algo por mi barrio” (P. Córdoba – Comunicación personal, enero 23 del 2016).

Respecto a lo alcanzado con los Encuentros Culturales de Madres Comunitarias en la generación de vínculos afectivos, en la promoción de lenguajes alternativos a los institucionales, en la edificación de muestras de talentos, en las consignas de participación y organización autónomas, esta experiencia merece una mención aparte.

El 30 de septiembre del 2016, L tuvo la oportunidad de presenciar, junto al director de esta monografía, en la discoteca La Chola Caderona, el decimonoveno encuentro, en un espacio con cerca de 200 madres comunitarias de diversos lugares de la ciudad. Una completa explosión de alegría continua, una fiesta de la vida, donde se presentaron 14 grupos artísticos, entre muestras de danza urbana, declamaciones y representaciones teatrales (FUNDAMAC llevó su recién creada obra El Celular). Sin ningún apoyo institucional, estas mujeres celebraban su encuentro y la posibilidad de reafirmar sus existencias en una especie de ligadura colectiva, trascendiendo tiempo, espacio y lugar, como las expresiones artísticas saben hacerlo.

La imaginación volaba por el lugar, no sólo desde el escenario, sino desde la audiencia que festejaba la posibilidad de expresar emociones y sentimientos, sin estándares de por medio.

Una semana después, L fue invitado a un espacio de evaluación de la jornada, liderado, de cierta manera, por Pachito. Reunidas en el auditorio del Centro Zonal Sur Oriental las mujeres presentes expresaron: “Muchas se molestaron porque se empezó casi una hora después...Algunas dicen que se ha desmejorado, los encuentros eran más largos y había comida para las asistentes...El lugar no era el más indicado, es hora de volver a pensar en espacios grandes como en el Teatro Los Cristales o el Parque de la Caña...Las presentaciones han mejorado, pero se notan que unas no ensayan mucho” (Diario de campo – Evaluación de los encuentros culturales, octubre 7 del 2016).

En ese espacio Pachito concluyó la reunión señalando: “Todas las observaciones son muy adecuadas, pero no deben descuidar que estos encuentros están en riesgo...la asistencia se calculó para 400 asistentes y sólo llegó la mitad...ustedes saben que los operadores cada vez hacen más difícil la participación en los encuentros...yo soy testigo de cómo ustedes han luchado para poder reunirse como comité organizador y de cómo se han angustiado por conseguir recursos...las compañeras que asisten, critican y critican, pero quién piensa en el futuro de este espacio...yo les diría que deben trabajar desde ya en la viabilidad del vigésimo encuentro...en todo caso, no olviden lo que siempre les he insistido, motivar a las compañeras para que realicen sus encuentros culturales infantiles y para que no dejen de ensayar...el arte, el folclor y las tradiciones es la mejor manera de enseñarles a nuestros niños” (Op. Cit).

Es decir, estos Encuentros Culturales son muestras claras de los alcances del grupo y de cierta orientación política basada en el fomento de talentos artísticos que se conectan con los contextos de origen, comprometiéndose con procesos de organización social, desde la formación de líderes y multiplicadores en varios niveles, como una tentativa de prácticas contrahegemónicas, aspectos que analizaremos en el apartado Teatro Popular, Contrahegemonía y Globalización Neoliberal.

Desde otros referentes la vida cotidiana de cada una de las integrantes retroalimenta la cotidianidad de trabajo global de FUNDAMAC (hay que considerar que sólo se reúnen cada sábado) y nutre su memoria colectiva con valor significativo. Visitar sus viviendas, es estar dentro de escenarios familiares de reconocimiento de la labor de todas sus integrantes y caminar sus cuadras es sentir como dicho reconocimiento se hace mayor, “Profe, tía, abue, mamá”, fueron expresiones escuchadas constantemente por L, al recorrer estos lugares.

En una visita a la residencia de Doña Irma, en el barrio El Retiro, L, por un tipo de miedo, había decidido no preguntar para que no sospecharan demasiado que estaba extraviado y así lo hizo, pero cuando se acercaba al número buscado, de quién sabe dónde, saltó un joven de aproximadamente 23 años y le abrió una reja, mientras gritaba – Amá la buscan.

En un momento pensó que podría ser algún hijo del que poco le hubiera contado Doña Irma, pero realmente era uno de sus hijos, como ella misma describió, “Así tengo varios por acá, hijos, nietos, muchachos que han pasado por el hogar, algunos andan en sus cosas y eso duele...ya me han matado varios” (I. Cossio – Comunicación personal, marzo 5 del 2016).

Igualmente sucedió cuando visitó el entorno de Dorila y Felisa, reconocidas de manera muy jovial por su vecindario, el cual, como en una gran oleada, iban saludando a su paso, mostrando que algunas integrantes de FUNDAMAC poseen reconocimiento social por sus actividades como madres comunitarias, líderes sociales y también por su trabajo artístico.

Desde otro ángulo, FUNDAMAC, en sí mismo, es un gran escenario donde se puede tratar de comprender la realidad social del grupo, destacando, roles, funciones y relaciones particulares. Como ya lo dijimos, este grupo genera situaciones de tensión desde sus procesos de producción artística y cuando se tratan temas relacionados con la distribución o gestión de su trabajo, emanan desiguales relaciones de poder en su interior.

El Autoteatro aquí se presentó como estrategia – juego revelador de estas particularidades que no terminaron analizándose como en las sesiones grupales que psicólogos o trabajadores sociales suelen desarrollar, sino que (sin que fuera una orientación directa), se convirtieron en muestras de espontaneidad y de teatralidades expuestas, las cuales generaban constantes risas, comentarios y valiosas reflexiones.

Con esto, para L, era comprensible que este grupo había incorporado en su cotidianidad, elementos teatrales que no sólo les ha permitido reconstruirse como sujetos, sino que les ha brindado herramientas para enfrentar las comunes tensiones grupales.

Así, desde el ejercicio del Autoteatro surgieron varios debates: “Nosotras debemos organizarnos más...A veces Consuelo es la que hace de todo y debemos apoyarla...Felisa se mueve mucho para conseguir proyectos, María Elba igual, pero las demás no podemos esperar que salgan contrataciones...La verdad yo a veces me desanimo por la falta de compromiso de muchas (se señala a Emilsa por algunas faltas y surge una pequeña discusión que es resuelta rápidamente)...Anita, por ejemplo, yo no sé qué vamos a hacer, pero ella con sus danzas y narración se mueve por todo lado y a veces nos llama y dice que no puede ensayar, luego uno va a ver el face ese y ustedes saben que ahí se ve todo y ella sube fotos de sus presentaciones, entonces qué estamos haciendo, yo creo que es hora de hablar seriamente con ella...aquí nosotras debemos mejorar tanto chismorreos porque eso es lo que más abunda” (Varias integrantes de FUNDAMAC – Sesión No. 5 de los encuentros, abril 16, 2016).

Al final, Consuelo tomó la batuta para llamar a las reflexiones y evitar señalamientos.

Meses después, Pachito realizó una valoración escrita sobre las fortalezas y debilidades que cada integrante le hace a la organización, desde lo que se compromete a mejorar y a cambiar, nuevamente llamando a la unidad y evitar prejuicios sobre el rol que cada cual asume en el grupo.

Estas situaciones muestran cómo la actividad teatral genera posibilidades de reflexionar y transformar la realidad social del grupo, desde los discursos, en tanto que las auto representaciones (desde la propuesta del Autoteatro) colocan de relieve tensiones y contradicciones latentes en relaciones desiguales de poder que se presentan de forma subterránea en la cotidianidad del grupo y que además de provocar reflexiones, suscitan disposiciones y teatralizaciones donde todas las integrantes, desde la espontaneidad, aportan a una creación – recreación de sus vivencias .

Igualmente esta categoría revela múltiples conexiones entre las prácticas cotidianas de FUNDAMAC, el campo teatral y otros espacios (como el social, político y económico).

Sin presentarlo de esta manera, una de las visitas que realizó L a Tunía, Cauca, a entrevistarse con el maestro Phánor Terán y sus compañeros teatreros, fue bastante impactante, por las dinámicas en las relaciones interpersonales del grupo, todos aportando en la cocina, colaborando en la logística de organizar sillas en la sala para un espacio de reunión, compartiendo vivencias, riendo, aportando debates sobre el sentido del teatro, reajustando itinerarios para próximos proyectos, en fin, encontrándose en un nicho que recogía intereses y expectativas y que también ligaban otro tipo de dinámicas, en niveles macro estructurales, tanto que la jornada, aquel domingo de paso, concluyó con la revisión de un documental titulado La Trampa de Adam Curtis (ver Ciber Naufragando), material cuestionador del mercado, del individualismo y demás artefactos de dominación.

Espacios como estos, para pensar y repensar la realidad social circundante, no son habituales en FUNDAMAC. De hecho, al L desarrollar las sesiones 6, 7 y 8, “Mujer y Teatro; La Mujer Como Sujeto Político y Teatro y Transformación Social”, se encontró con motivaciones, resistencias e inquietudes. La intención no era dar cátedra sobre la historia de la mujer y del teatro como elemento para el cambio social, sino, esencialmente, provocar reflexiones sobre su trabajo cotidiano y las relaciones con situaciones y problemáticas de sus entornos.

Al tratar el tema de la mujer haciendo teatro indicaron: “Por el machismo, poco se ve...Nosotras somos como las únicas, creo...Las mujeres en los barrios o están sometidas o están buscando quien les de plata para recargar el celular, qué pesar” (Varias integrantes de FUNDAMAC – Sesión No. 6 de los encuentros, abril 23, 2016).

Es decir, en este terreno reconocen situaciones que limitan la participación de muchas mujeres, reconvirtiendo nocivas relaciones de consumo y adquiriendo otros capitales culturales.

En la misma línea cuando L trató el tema de la mujer como sujeto político, el grupo señaló: “Nosotras no nos hemos interesado mucho en eso aunque sabemos que Anita ha hecho talleres en la Casa del Chontaduro (espacio cultural del Distrito de Aguablanca, donde se trabaja danza, teatro y narración con enfoque de género, defensa de derechos y promoción de actividades productivas para mujeres con mayores dificultades socioeconómicas)...en la JAL nos han dado estas charlas, pero sin relacionar el teatro, esta es la primera vez...en la Casa del Chontaduro yo he hecho diplomados como defensora de derechos para la mujer, buscando que seamos conscientes de las violencias que nos rodean, yo les he dicho a varias que me acompañen a los talleres, pero no les gusta, porque dicen que es otro espacio” (Varias integrantes de FUNDAMAC – Sesión No. 7 de los encuentros, abril 30, 2016).

Lo anterior muestra un terreno de ausencias, con escasas prácticas de estudio sobre su realidad social y en este sentido, se revelan contradicciones dentro del campo teatral por las tensiones que se puedan generar con el campo intelectual, por ejemplo.

Es posible reconocer en las integrantes del grupo desiguales proporciones de capitales que generan incidencia en estas contradicciones, del mismo modo, es notable que a pesar de producir obras con contenido de reflexión social, esto no garantice necesariamente que los discursos y prácticas de FUNDAMAC reflejen, coherentemente, posiciones o actitudes específicas frente a sus propias realidades sociales y a sus contextos envolventes.

De otra manera, desde lo que algunos defienden como teatro popular pareciera que existe, de entrada, un posicionamiento (implícito) en el mundo, pero si no aparecen elementos críticos de indagación sobre la realidad, estos discursos en apariencia contrahegemónicos, no tenderán sino a validar la fuerza de ciertas hegemonías como discursos de verdad y formas de ser y pensar.

Quizá, la dinámica de trabajo de FUNDAMAC, paradójicamente buscando generar espacios de reflexión y crítica desde el teatro, desde la producción continua (una obra por año, con más de 40 ensayos y 20 presentaciones anuales, en promedio) de bienes simbólicos, refleje ciertamente limitantes que las mismas dinámicas del mercado y la sociedad entera propician, concibiendo la organización como una empresa teatral, sin mayores necesidades de pensar sobre su lugar en el mundo.

Ahora respecto a la relación de un grupo de teatro con su público, Duvignaud (1966) enuncia que,

Un estudio concreto de los públicos teatrales no habrá de contentarse con un análisis estadístico ni con un análisis de las configuraciones formales de las agrupaciones de espectadores, sino que deberá construir las actitudes que corresponden a las obras consideradas por su éxito o su fracaso y, definir las ocultas intenciones que permiten medir la calidad de la espera o de las esperas propias a determinados sectores de la historia (p., 38).

En el ámbito académico es frecuente escuchar la frase emotiva: “Debemos formar espectadores”, ese es para muchos el secreto de forjar una verdadera práctica teatral en el país.

Pero, ¿Quiénes son los receptores del teatro, hoy por hoy, en la ciudad o en el campo?, ¿Quiénes son los receptores del teatro inscrito en la historia como el “Gran Teatro”? y, ¿Quiénes son los receptores de ese teatro que atrás definimos como popular?

Es más (haciéndole caso a Duvignaud), sin necesidad de adjetivos, en este proyecto L destaca quiénes son los receptores del teatro que realiza FUNDAMAC y qué implica este reconocimiento.

Básicamente son personas de la comunidad del sector de la comuna 14 y aledaños, también integrantes de instituciones educativas, de organizaciones donde ocasionalmente son contratados y fundamentalmente, son madres comunitarias del ICBF que cada año disfrutaban de un estreno del grupo en los encuentros culturales. Algunas personas del barrio fueron invitadas para un ensayo en el 2016, en el Centro Cultural de La Casona, manifestando, “Son muy buenas, la obra es muy bonita y tiene un mensaje para que pensemos en lo que está pasando en la ciudad...no las conocía y que bueno saber que hay grupos así en el barrio, con mujeres mayores haciendo estas cosas” (W. Ocoró y D. Samboní – Comunicación personal, junio 11 del 2016).

Una de las integrantes de un grupo de danza urbana presentada en el encuentro, hablando sobre las obras de FUNDAMAC indicó: “Ellas son el ejemplo para muchas de nosotras, las que nos presentamos en los encuentros soñamos formar un grupo como FUNDAMAC, pero es difícil por el poco tiempo que tenemos para ensayar” (J. Quiñones, comunicación personal, septiembre 30 del 2016).

En una actividad especial que impulsó L, con algunos amigos del teatro, buscando que el grupo tuviera incidencia en espacios más centrales (o visibles) en la ciudad, se logró que, por primera vez, en sus 14 años de existencia, se presentaran en el teatro al aire libre La Tertulia con cuadros del total de sus 10 obras (ver Tabla 6).

En ese lugar, algunos receptores de su trabajo, expresaron: “Los temas me parecieron que era para repetir esta obra en cada plaza de Colombia y de todo el mundo, porque no sólo ocurre acá...y es tan claro y tan poético, el guion era muy, muy bello...el mensaje era muy claro, muy directo, es una obra contundente...verlas ahí en el escenario, algunas ya abuelitas me imagino, es fantástico, que capacidad de actuación, yo estudio teatro y te digo, son muy buenas en lo que hacen, me enseñan bastante” (varios receptores – Presentación en el Teatro La Tertulia, 18 de junio del 2016).

Cuando Consuelo dice “Nosotras educamos a través del teatro” esta frase tiene una integración explícita con la forma cómo el grupo percibe a su público.

Presenciando una representación del grupo en el Instituto Municipal de Cultura de Yumbo (IMCY), el año pasado, L observó cómo después de cada cuadro escénico (en total presentaron tres) las integrantes de FUNDAMAC intentaban establecer un foro con los asistentes (como lo propone Boal en su trabajo), donde dialogaban sobre lo que iba siendo tema de interés.

Intentaban, porque esta actividad, liderada por la secretaría de gobierno del municipio, fue interrumpida de manera violenta, alterando la intervención del grupo con sus receptores, beneficiarios del programa Familias En Acción. Una de las asistentes, se sentó junto a L, una señora de aproximadamente 60 años y L fue testigo directo de su emoción constante en cada escena y con cada parlamento que lanzaban los personajes.

Fue inevitable consultarle, - ¿Qué le parece la obra?, ¿Le gusta el teatro? Y ella con timidez respondió, -“Yo no había visto teatro nunca en mi vida y me gustó”.

Con este panorama, se evidencia una necesidad de explorar relaciones entre artistas y público, esos “otros” señalados regularmente como espectadores, asistentes pasivos del mágico encanto de lo sublime. Para tomar distancia de estas etiquetas es importante cuestionar el papel de ese espectador, elaborado minuciosamente a lo largo de la historia del teatro. Este tema ha sido trabajado por Ranciére (2010) [2008] quien explica,

La emancipación, por su parte, comienza cuando se cuestiona de nuevo la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones mismas del decir, el ver y el hacer pertenecen a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera... Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone (p., 18).

Estos personajes, realmente no han sido suficientemente estudiados en esta investigación, dado que en las sesiones de trabajo con el grupo, sus abordajes fueron reducidos. Sin embargo, con los testimonios suministrados y las observaciones adelantadas nos atrevemos a insinuar que este terreno requiere (como lo señala Ranciére en su obra) unas posiciones definidas sobre el lugar del arte en la sociedad, posiciones a las que se llega, después de transitar montañas, desiertos y llanuras.

Por ahora, estos caminos no han sido recorridos suficientemente (desde la percepción de L) por el grupo, ni por L. La tarea tanto para ellas como para nuestro honorable personaje, será llegar a reconocer con profundidad la dinámica de un campo teatral donde quizá, la mayoría de sus espectadores separados de aquellas posibilidades de conocer y actuar, revelan con esta posición una violencia hegemónica ejercida en términos simbólicos y culturales restando, así mismo, posibilidades de desarrollo contrahegemónico, en el sentido de reafirmar otras existencias y otras posiciones, otros gustos y otras prácticas.

Esto sólo es posible de comprender si se reconoce que la estandarización y producción en serie ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social (Adorno y Horkheimer, 2009 [1943], p, 166). Es decir, es inocultable que existe un plan ideológico centrado en la posibilidad de masificar aquellos sujetos – espectadores, limitados o moldeados, *a priori*, en sus posibilidades de percepción.

Tampoco se podría desconocer que las masas sucumben, más aún que los afortunados, al mito del éxito. Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza (Op. Cit. p, 178). En otras palabras, aquella emancipación de la que habla Ranciére, no es sólo un trabajo de liberación, sino de desmitificación de estos ideales.

2.2.4. Academia Y Crítica.

Aunque esta categoría no es profundizada por Duvignaud, a lo largo de los acercamientos de L al grupo fue haciéndose más pronunciable y fundamental para abarcar el campo intelectual, definido por Bourdieu.

Especialmente en ella se reconocen las relaciones establecidas (donde L representa una de tantas) con dicho campo intelectual introduciendo elementos de contribución a la dramaturgia y a eso que Duvignaud (1966) identificó como la morfología de la representación entendida como “las modificaciones que un director escénico realiza sobre un lugar dramático, espacio construido que se convierte, en el momento de la representación, en una extensión escénica de participación” (Op. Cit. p., 39). Dicho análisis representa a la academia como centro de producción y transmisión de conocimientos.

Como hemos mencionado a lo largo del documento, FUNDAMAC ha tenido contacto con varias instituciones (Bellas Artes, Universidad del Valle, el Teatro Esquina Latina y ahora, la Universidad del Cauca a la que L representa), igualmente ha vivenciado diversas situaciones donde -sin estar presente institución alguna – entran en tensión, pensamientos y convicciones.

Sobre estas primeras relaciones, descritas ya, se puede agregar que sitúan contradicciones en relaciones de dominación manifiestas en distintos momentos. Así, cuando se desarrolló la experiencia del taller de manejo de voz y expresión corporal, algunos trabajos sugirieron seguir una doctrina teatral, es decir, responder a una hegemonía simbólica frente a los modos de hacer teatro, como lo señaló el profesor, para trabajar como “profesionales” y “representar cualquier papel del teatro universal, sin problemas”.

Aquí, la academia se posicionaba como gran productora y legitimadora de prácticas y saberes. Del mismo modo, la elección de los talleres a cargo de los docentes de Bellas Artes parte por otorgar un reconocimiento legítimo de sus prácticas, a la vez, que se identifica a FUNDAMAC como grupo beneficiario de sus servicios, no al contrario.

La presentación de proyectos, para la convocatoria “Estímulos” o para licitaciones del sector artístico, revelan varios contrastes. Existe un campo intelectual que define entre sus áreas al teatro realizado “con y para” las comunidades, pero formula dentro de sus lógicas, estrategias de presentación de proyectos, para grupos doctos, bien formados en planeación y confusión.

Esquina Latina, que casualmente ha trabajado por más de 20 años en comunidad y que se liga a la historia de FUNDAMAC, es receptora de muchos proyectos, presentados con la promoción de un teatro comunitario, pero poco instruye al respecto, ni genera alianzas con los grupos que involucra, ni pensar en formular proyectos conjuntamente con sus bases.

Por el contrario, la dinámica que ha impuesto esta escuela consiste en formar grupos de base en teatro popular, identificar talentos y liderazgos que reciben otra formación más avanzada y contar con un abanico de actores- obreros, continuamente seleccionados y mal remunerados, los cuales son los “talleristas”³¹ de sus proyectos por todo el departamento. Con esto, además de ganarse su director, en el sector, el seudónimo de Orlando Cajafuerte, se consolida una conexión profunda y bien productiva entre campo teatral e intelectual, vigorizando un poder, desde lo micro a lo macro.

³¹ En la ciudad, hoy por hoy, esta palabra designa el papel de trabajadores, muchos de ellos empíricos, que realizan talleres concebidos por organizaciones de reconocimiento y trayectoria, en circunstancias adversas: baja remuneración económica, desconocimiento de prestaciones sociales y sobrecarga laboral, entre diversas formas de maltrato.

Y sin ir más lejos, algunas situaciones relatadas desde las vivencias de FUNDAMAC, también ponen de relieve estas conexiones. Por ejemplo, Pachito al sugerir el montaje del “Amable Señor Viveros”, estaba representando la dominación particular de una visión del teatro.

Él “sabía lo conveniente” y el grupo “ignoraba lo importante”, revelando desde los aspectos básicos del hecho teatral (la prevalencia del texto escrito, la rigurosidad de la interpretación, la exigencia del manejo del escenario, etc) una tendencia hegemónica frente a los elementos simbólicos determinantes del quehacer teatral. Cuando la mayoría expresó que no deseaban dejar de representar sus vivencias y las de su comunidad, acentuaron oposiciones frente a dicha hegemonía, es decir, tentativas contrahegemónicas de reafirmar y valorar sus saberes e intereses prácticos.

Igualmente, Consuelo, sin sospecharlo, asume un rol característico de la historia formal del teatro en Occidente, la de directora y concedora absoluta no sólo del texto (de su inigualable autoría), sino de los modos estrictos de hacer teatro. Pone en juego relaciones de poder dominantes, ejerciendo una desigual posibilidad de acercarse a la realidad social, conocerla y transfigurarla o representarla colectivamente, desde los recursos teatrales.

En otra ocasión al trabajar algunas ideas para presentar en próximas convocatorias de Estímulos salieron comentarios como: “Nuestro teatro es para la comunidad, pero tampoco para presentarnos en plazas o en la calle...sí, puede ser que vayamos a algunos pueblos, pero al menos presentarnos en una caseta comunal...la verdad, siempre he visto que ese teatro que se hace en la calle, está mal visto, es muy pobre y debemos mostrar es que el teatro es otra cosa”.

De nuevo el campo teatral, como campo de poder, integrando fuerzas especiales y reconociendo lugares predominantes donde el campo intelectual se instala sin dificultad.

Por último, una situación particular vendría a constituir la presencia de L en estos meses de acercamientos. Su papel como investigador podría dejarle fuera del juego, pero las diversas relaciones establecidas con FUNDAMAC, desde ser compañero en la creación colectiva³², asesor del grupo (formulando con ellas ideas para la convocatoria Estímulos), utilero, técnico en sonido, director encargado y colega del teatro, lo instalan, tal vez, en el mismo campo.

No obstante sus tenues alcances, es relevante reconocer que el papel del intelectual desde estos terrenos requiere una reformulación sentida que lo articule, de manera más permanente u orgánica, en los procesos adelantados en las antípodas del progreso.

Referente a la crítica, señala Duvignaud (1966) que lo que cobra fuerza es estudiar la información crítica, partiendo por establecer las formas en que se presenta y sus roles manifiestos. Para esto hay que entender que existen fuentes de información teatral que son tanto habladas como escritas.

“Con respecto a las primeras, es innegable que se conoce su existencia más de lo que se mide su poder...Hay regiones de la vida social donde no se habla nunca del teatro, no sólo porque no se va a él, sino porque el teatro ya no corresponde a nada en la experiencia de la vida o se le desconoce” (Op. Cit. p., 44).

En otras palabras, hay una crítica por formar como actitud y espacio que reconoce al teatro como práctica social. Pero, también hay una crítica más visible, “más formada” y con la que se nutren (o desfallecen) muchos artistas del escenario teatral. Es la crítica impresa que reposa en los periódicos que informan y orientan al público del teatro.

³² En junio del 2015, reconociendo la necesidad que tenía el grupo de formular una obra para niños, L sugirió ayudarles a construir colectivamente una obra de títeres. Como todavía no tenía definida la ruta de esta investigación, elaboró lo que creía podía ser el sustento de este proceso, una tentativa metodológica de creación colectiva, la cual denominó, Kekeré Titeré, con la cual se realizó un texto, pendiente por montar.

“En el mercado teatral es la única fuerza que realmente puede hacer de un objeto de arte un objeto comercial, lo que es determinante para el teatro en las sociedades de economía de mercado y en las sociedades autoritarias donde el gusto oficial se impone por ella” (Op. Cit. p., 45).

Esta relación se explora desde su reconocimiento, posibilidades y retos para el desarrollo del teatro que realiza FUNDAMAC, tratando de resaltar las formas como se presentan diversas posiciones y los roles que expresan los sujetos portadores de esta actitud, la cual resalta que el campo intelectual también se expone en la producción crítica, provenga del sector especializado del teatro o de las opiniones y comentarios de los receptores de las obras de FUNDAMAC.

Respecto al primer territorio, se puede indicar que cada vez, en mayor medida, revistas especializadas incluyen experiencias de teatro popular, comunitario o callejero, aunque el recorrido histórico de este proceso muestre grandes vacíos (ver Ciber Naufragando – Revistas de Teatro Publicadas desde el Siglo XX Hasta Hoy).

FUNDAMAC ha sido comentada por periodistas del periódico El País y de la Gaceta Cultural, más que elogiando su trabajo teatral, resaltando que desde la miseria un grupo de mujeres hacen algo más que lavar y planchar. Una revista local como Papel Escena, con más de 20 años de publicaciones no ha volcado su mirada a este tipo de expresiones, no sólo al trabajo de FUNDAMAC, sino a estas formas de hacer teatro.

Con esto, el otro territorio planteado, es el de los comentarios u opiniones de los receptores de esta organización.

Sin ser reiterativos, las expresiones de los receptores, público o espectadores de FUNDAMAC, reflejan una imperiosa necesidad de formar una crítica especializada en estas manifestaciones, identificando cómo algunos comentarios se convierten en patrones comparativos con otras formas artísticas como el cine o la danza (en Cali, especialmente con la salsa) o con elementos simbólicos de consumo cotidiano como la televisión y el internet.

Como dijimos, un intelectual arraigado a estos procesos tendría como deber coadyuvar en esta tarea de formar dicha crítica especializada y a la vez, sistematizar experiencias que permitan generar procesos de autocrítica en los protagonistas de cada manifestación.

Sin duda, este campo teatral concebido desde estas referencias integraría una posibilidad de agenciamiento de sujetos que caminan por sendas contrahegemónicas, como posicionamientos particulares en medio de múltiples relaciones de poder.

2.2.5. Sector Y Mercado Teatral De La Ciudad.

Por cuestiones de incapacidad y negligencia espacio – temporal, el texto, Sociología del Teatro (1966) no realiza alusión alguna a esta categoría pero, en la intención central de su autor, se refleja un marcado interés por situar una visión particular del dinamismo del teatro dentro de la sociedad europea (desde la época clásica hasta la era moderna – mediados del siglo XX), cuestión que sutilmente sobrepuesta a esta realidad particular denota una especial postura.

En esta propuesta esta categoría se presenta como articuladora entre las prácticas cotidianas del grupo y el campo teatral.

Cuando tratamos de caracterizar (con L) este sector relacionamos la existencia de varias organizaciones y tendencias dominantes desde la circulación del capital económico y simbólico, en torno a esta expresión, dentro de la ciudad de Santiago de Cali.

FUNDAMAC no se sitúa totalmente al margen de estas dinámicas, al contrario busca desesperadamente ingresar a los niveles más altos de reconocimiento del sector teatral que se destaca en la ciudad.

En varias reuniones se hablaba de buscar alianzas para formular proyectos con el mismo Bellas Artes (creyendo que L tenía algún alcance en esto) o con Esquina Latina. Como dijimos a estos espacios le otorgan un reconocimiento singular.

También saben que su trabajo es valorado por muchas personas y eso las hace reconocidas en su entorno, particularmente cuando dentro del gremio de madres comunitarias son ejemplo de organización y de consistente labor artística.

Sin exagerar, en la evaluación de los Encuentros Culturales, L percibió que cada palabra que expresaban las integrantes de FUNDAMAC era valorada en extremo, poco refutada, al punto que los criterios de evaluación y compromisos giraron en torno a las disposiciones del grupo. Sin exagerar, también, esto podría ser una posición hegemónica frente a sus compañeras y a otros grupos que intentan surgir en el campo artístico, pero a la vez, podría presentarse como tentativa contrahegemónica, siempre y cuando fueran conscientes de la necesidad de sentar oposiciones frente a determinadas fuerzas.

Igualmente, (apartando la discusión sobre elites) las organizaciones dominantes de este sector teatral continuamente se acercan a los espacios comunitarios para sustentar, con toda la parafernalia social, sus proyectos y FUNDAMAC los espera con los brazos abiertos.

En otras palabras, el grupo sigue desconociendo su capital cultural y sacrificando esto, permite que otras organizaciones utilicen sus saberes y prácticas para incrementar su reconocimiento y beneficios económicos, sin que esto represente cuestionamiento alguno.

Por otro lado, lo que podrían ser las tendencias de “arte moderno”, “posmoderno” o de “vanguardia” en el sector teatral de la ciudad, juegan y recrean diversos elementos.

Por ejemplo, una iniciativa muy “popular”, entre los iniciados, practicantes y ejecutivos del sector teatral dominante en la ciudad, actualmente, es la presentación de experiencias denominadas microteatro. Lo que podrían ser cuadros escénicos (de aproximadamente 15 minutos cada uno) a precios accesibles del mercado, en un ambiente bohemio, de glamour y elegancia, cerca de la zona rosa de la ciudad (barrio Granada), en su mayoría expone problemáticas sociales que bien podría estar desarrollando en otro nivel FUNDAMAC, pero esta última no alcanza el estatus de las primeras. Y quizá el microteatro en la comunidad no garantizaría el consumo cultural que ésta ostenta.

FUNDAMAC ha desarrollado experiencias similares presentándose con organizaciones del “otro” sector teatral, me refiero al que contrario al descrito, se inserta directamente en las dinámicas de sectores más vulnerables, social y económicamente hablando.

Estas prácticas se muestran desarticuladas entre sí y con el sector teatral “dominante”, en cierto sentido, porque como hemos dicho, organizaciones como Esquina Latina o Bellas Artes rodean las comunidades, generan pequeños usos y abusos y literalmente beben de ellas y se van.

Quizá el elemento que sobresale es el desconocimiento de estas dinámicas y del papel determinante que podría tener FUNDAMAC en la construcción de oposiciones hegemónicas a las relaciones de dominación descritas.

Aspecto que no puede esconder las propias relaciones desiguales al interior de las organizaciones del “otro” sector, donde curiosamente se forman pequeñas hegemonías, aristocracias populares (para jugar con palabras) articuladas sutilmente con el mercado local.

La Casa Naranja, espacio de teatro popular, reconocido como sala concertada del Ministerio de Cultura (la única en la ciudad y de las pocas en el nivel nacional), donde hace varios años ensayó y se presentó FUNDAMAC, podría ser un ejemplo de hegemonía de lo popular, desde el “otro” sector pero, perfectamente articulada con las dinámicas del mercado y los intereses y gustos prefabricados del campo teatral que la contiene.

FUNDAMAC hace parte de este conglomerado y su valor está en sus formas de hacer teatro, dentro de un campo teatral que condiciona el andar, pero que ofrece alternativas; por esto, este teatro que el grupo no define como de mujeres, ni de género, ni feminista, es tan pertinente, porque su enfoque es, como, sus percepciones, sentidos y prácticas lo conciben: popular y comunitario.

En otro sentido, explorando una de las relaciones más complejas de la práctica social del teatro sobre la cual Duvignaud (1966) afirma que “la sociedad industrial ha abierto el mercado del teatro” (p., 416), reconocemos que hasta los baluartes del teatro se desmoronaron fácilmente ante sus investidas.

Basta repasar lo enunciado por este sociólogo cuando cita a varios representantes del gremio que hicieron de sus nombres tronos de reconocimiento, a favor de grandes causas (el proletariado, la defensa de la libertad humana, la concientización del pueblo, la salvación de la humanidad, etc), las cuales terminaron siendo posturas contradictorias a la hora de tener que vérselas con el mercado de sus épocas.

Duvignaud dice que, “Stanilavski³³ para asegurar la vida del Teatro de Arte, funda una sociedad por acciones; Antoine³⁴ abre una cooperativa, Lugné – Poe³⁵ vive de subsidios de mecenas y de espectadores afortunados...La carrera por el proveedor de fondos domina la vida teatral y frecuentemente la corrompe” (Op. Cit. p., 417).

Quizá el asunto es reconocer en qué lugar de la carrera se sitúa FUNDAMAC, cuáles serían sus proveedores de fondos y en qué nivel este tipo de relaciones ha permeado o no el trabajo artístico de la organización.

En este sentido, este apartado condensa la descripción del campo teatral, integrándolo a los múltiples espacios sociales que lo circundan, a esa “idea de cultura” reinante a la que se refería Williams, a las reflexiones sobre la reproducción social y a las posibilidades de la praxis transformadora que García - Canclini enfatizaba, a las tendencias hegemónicas, alternativas y de oposición analizadas por Gramsci y al reconocimiento de las lógicas y las directrices del sistema de globalización neoliberal que hemos venido enunciando.

Es el mercado uno de los componentes que constituye la fuerza centrípeta y centrífuga del campo teatral, aunque como se ha tratado de insinuar, no funciona como estructura rígida, se presenta en un conjunto de interrelaciones donde las incorporaciones que los sujetos realizan de sus gustos, preferencias e intereses contribuyen notoriamente a su posicionamiento.

³³ Konstantín Stanilavski (1863 -1938). Actor, director escénico y pedagogo teatral ruso, creador del método interpretativo Stanislavski y cofundador del Teatro de Arte de Moscú.

³⁴ Antoine Artaud (1896 – 1948), poeta, actor y director escénico francés es referente ineludible por sus posturas frente a la práctica teatral desde sus reflexiones sobre el sentido ritual del teatro. A él se le debe la noción de teatro sagrado concebido en contraste con el teatro más racional. También es reconocido por sus obras poéticas y por la promoción del teatro de la crueldad el cual “ha sido creado para restablecer en el teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva, y es en este sentido de rigor violento y condensación extrema de elementos escénicos que debe entenderse la crueldad en la cual están basados” (Artaud, 1999 [1938], p. 66).

³⁵ Cuyo verdadero nombre era Aurélien Lugné (1869 – 1940), dramaturgo francés que quizá es citado por el autor por su defensa de un teatro promotor de lo experimental y desinteresado en la búsqueda de nuevos y nobles talentos.

Cuando en la novena sesión, “Proyecciones, Reflexiones y Evaluación” L trató el tema de los posibles aportes de este trabajo, surgieron expresiones como: “La idea es que usted ya es parte de FUNDAMAC y tenemos que pensar en hacer varios proyectos...Lo que trabajamos como propuestas para Estímulos fue muy bueno y tenemos que hacerlo...Yo veo que podemos ser más grandes, por qué no, tener nuestra sede y formar nuestra propia escuela...Yo pienso en que por ahora Leo nos podría ayudar a hacer gestión y participar con nosotras en varios proyectos” (Varias integrantes de FUNDAMAC – Sesión 9, *Populis*, septiembre 3, 2016).

Es claro que persiste un interés económico, sin el cual, no sólo se pierden varios ingresos adicionales en estas mujeres (y en L también), sino la posibilidad de encontrarse en espacios que las posicionan como sujetos de transformación. Las dinámicas percibidas en los últimos meses representan desesperaciones por ofrecer sus productos en el mercado teatral, dado que hace cerca de 1 año, no se involucran en algún proyecto grande con beneficios destacados.

En cada reunión era ya constante que L escuchara: “Cada una debe hacer gestión por su parte...debemos llevar el portafolio a la Secretaría de nuevo...¿Qué pasa aquí en la JAL? (Varias integrantes de FUNDAMAC – últimas cuatro sesiones *Populis*).

El funcionamiento de la organización dentro del gran súper mercado teatral es pasivo; sus formas de gestión son precarias y las relaciones públicas del grupo, reducidas. A la postre, sus contrataciones disminuyen, mientras que en el sector teatral reinante muchas instituciones pasan sus horas más prósperas.

¿En qué está fallando FUNDAMAC?, ¿En su enfoque publicitario?, ¿En su gestión?, ¿En la poca reformulación de sus productos y servicios?, ¿En su análisis del mercado?

Para ser justos el asunto no se dirige a responder estas inquietudes, sino a comprender las motivaciones inmersas en este tipo de interrogantes que son latentes en la cotidianidad angustiante de cuanto grupo u organización artística pretende subsistir.

FUNDAMAC falla en no reconocer esto, en sucumbir, como lo hace el señor L también, a unas lógicas del mercado que los condiciona y anula.

Partamos por entender que, el sistema capitalista determina el carácter inofensivo del arte adjudicándole espacios y tiempos separados de la actividad productiva; pero también neutraliza a las obras que buscan trascender esa separación: el recurso más burdo es la censura; el más sutil: convertir a las obras en mercancías (García – Canclini, 1973, p, 259).

Es decir, existe una lógica del mercado que es la lógica del sistema de globalización neoliberal, donde se crean productos y necesidades y se promueve una competitividad, unos avanzando rápido y otros quedándose en la pista confundidos con la señal de arranque.

Y para provocar estas sensaciones y frustraciones, en la ruta al anhelado éxito, se presenta la institucionalización del concepto de industrias creativas, el entramado de mercantilización e institucionalización de la cultura que comienza con la modernidad y es alertado por la teoría crítica, aportando las nociones de *planeación*, *administración* y *gestión cultural* que, aunque tienen distintos significados, esencialmente están ligadas al Estado (Bustamante, 2009, p, 78).

Es el Estado no sólo el controlador de las “políticas culturales” vigentes, sino el delimitador de las reglas de la competencia (como las descritas para la convocatoria Estímulos), formulando y regulando, continuamente, la participación de FUNDAMAC en el mercado, el lugar que le corresponde y sus posibilidades de contrarrestar esta realidad pre fabricada.

A la par, no hay que desconocer que dicho mercado, propicia la formación de un conjunto de profesiones propiamente intelectuales, es decir, la integración de un verdadero campo intelectual como sistema de las relaciones que se establecen entre los agentes del sistema de producción intelectual (García – Canclini, 1990, p., 14).

Estos posicionamientos permiten hablar de jerarquizaciones que se establecen en las relaciones entre las diferentes especies de capital y entre sus poseedores. Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político (Bourdieu, 2002 [1992], p., 321).

En este camino, la gestión cultural se establece con el fin de marcar diferencias en su quehacer con denominaciones como “animadores y promotores culturales”, “administradores y gerentes culturales” o “trabajadores culturales” (Zubiría et. Al, 1998, p., 8).

Para algunos estudiosos, este último concepto posiblemente se basa en una relectura de Gramsci, sugiriendo la necesidad de romper la distinción entre trabajo material e intelectual para extender la idea que todo trabajo de alguna manera es un quehacer cultural (Op. Cit).

Retornando a las inquietudes planteadas, afirmamos que aquella lógica del mercado genera competencias hegemónicas, carreras de reconocimiento, luchas por la distinción y el gusto, aspiraciones de dominación desde las relaciones de consumo, a través de herramientas violentas y letales que no llegan de manera avasalladora a los sujetos, sino que se incorporan gradualmente en sus sentidos y prácticas cotidianas, como formas naturales que no tienen discusión.

FUNDAMAC no está equivocado al seguir en la carrera, su trabajo será reconocer por qué compite, quién lo impulsa a correr y por qué llegar a la meta es un ideal incuestionable. No es fácil y justamente unas semanas antes de la evaluación de la experiencia, L presenció otro evento ilustrativo.

Un sábado de trabajo, Consuelo mencionó con alegría: “Muchachas les comento que Felisa me dijo que ayer recibió una llamada de la directora nacional de ICBF, Cristina Plazas, porque recibió la carta que enviamos (una que días atrás proyectó Pachito) y nos da una cita para el próximo jueves en Bogotá” (C. Duque – Anuncio público, 22 de octubre del 2016).

El estallido fue impresionante, L también se alegró en ese momento y realizó un ejercicio desde el sociodrama donde representó (por primera vez frente al grupo) el papel de la directora y Consuelo el de ella misma, buscando que el grupo observará la interacción y recomendará manejo de posturas, de entonaciones, énfasis en algunos discursos, etc.

La expectativa era enorme y la respuesta no tanto. De primera fuente Consuelo, estando en Bogotá, le explicó a L que todo fue una confusión, en la sede principal del ICBF no la esperaba la directora nacional, la llamada de Felisa no definía ninguna cita y la que recibió la carta era otra Cristina, a la cual esperó por tres horas y cuando apareció, la atendió en 5 minutos para decirle que no podía ayudarla.

Al sábado siguiente Pachito trató de levantar el ánimo, fue un problema en la comunicación, pero en los fondos (ahora en cero por los costos del viaje) del grupo mucho más.

Ciertamente las ilusiones y esperanzas no son vanas, pero sus efectos en la tierra, en ocasiones, tienen su precio. El grupo alcanzó a soñar con giras nacionales, con formar otras madres, con presentaciones en grandes teatros y eso es válido porque son sus aspiraciones.

L también creía que ese evento sería un súper hallazgo para mostrar a sus pares y ganar reconocimiento, al fin y al cabo, el que persigue, en el mismo nivel que este grupo.

El asunto nuevamente es entender que mientras tanto siguen inmersas (igual que L) en dinámicas donde se presenta una hegemonía simbólica delineando intereses y gustos y también definiendo actos de violencia ejercida por las exclusiones y la negación de espacios alternos dentro del mercado global.

Consuelo recientemente pasó un proyecto por 20 millones de pesos para trabajar con empleados de EMCALI, Felisa ha comentado sobre recursos de la JAL para adelantar talleres con jóvenes, María Elba sigue insistiendo en un portafolio multimedia para la Secretaría de Cultura y Pachito comienza a desmotivarse y a anunciar que ellas deben continuar, así él no esté.

Tal como García – Canclini (1989) lo ha sabido señalar los procesos de elaboración de lo “popular se constituye[n] como consecuencia de las desigualdades entre capital y trabajo, pero también por la apropiación desigual – en el consumo – del capital cultural de cada sociedad, y por las formas propias con que los sectores subalternos reproducen, transforman y se representan sus condiciones de trabajo y de vida” (p., 81).

Este campo teatral, tampoco se puede reducir a un mero instrumento hegemónico de dominación, legitimador de un sistema económico demoledor, constituyente de una clase de expertos de la empresa teatral, destructor salvaje de prácticas y saberes.

Esta mirada, reduce el análisis a la lucha entre dominadores y dominados, dejando de lado los procesos de incorporación de estas relaciones, donde existen múltiples tensiones en ocasiones útiles no sólo para la reproducción social, sino para la reconstrucción de nuevos caminos de posicionamiento de los agentes de transformación en varios niveles.

El análisis de la práctica social del grupo, refleja cómo las integrantes de FUNDAMAC introducen percepciones y valoraciones de este sector teatral, no necesariamente nocivas, sino que se convierten en sus dignas aspiraciones, como cuando hace poco Consuelo le comentó a L: “Sueño con ir a París y presentarnos en un gran teatro y luego tomarnos una foto al lado de la Torre Eiffel” (C. Duque – comunicación personal, octubre 29, 2016).

Así, no es tan sencillo hablar de teatro popular como manifestación preestablecida de posicionamiento contrahegemónico alguno, si no se amplía la visión de las implicaciones y efectos de las lógicas de un sistema de globalización neoliberal que formula y condiciona las representaciones de la cultura popular y sus manifestaciones, su lugar en el mundo y sus posibilidades de cuestionarlo y por qué no, transformarlo.

Este apartado conlleva a identificar que la cultura emerge como una actividad cuantificable, como sector económico, con sus institutos de medición. Esta especialización en la gestión de la cultura supuso también que la idea de gestionar la cultura tomara su forma como carreras y cursos de índole universitaria, terciaria o de posgrado. En definitiva, las áreas consideradas parte del campo artístico ya no pueden ser pensadas por fuera de las relaciones económicas capitalistas y pasan a formar parte de la atención pública y estatal, como un motor del desarrollo económico (Bayardo, 2002).

En otras palabras, es en este recorrido alrededor del sector y el mercado teatral donde las prácticas cotidianas, las subjetivaciones de los integrantes de FUNDAMAC (y del propio señor L) y la práctica social del grupo, cobran sentido abriendo las puertas a la comprensión de las posibilidades de posicionamiento contrahegemónico de un grupo de teatro popular absorto en lógicas y dinámicas que los debilitan, integran y definen.

2.3. Teatro Popular, Contrahegemonía Y Globalización Neoliberal.

Entendiendo que lo popular, no puede designar un conjunto de objetos (artesanías o danzas indígenas), sino una posición y una acción, que el sentido y el valor populares se van conquistando en las relaciones sociales, es el uso y no el origen, la posición y la capacidad de suscitar actos o representaciones populares, lo que confiere esa identidad (García - Canclini, 1989, p. 197).

En este camino el teatro popular, como lo indicamos en un principio está anclado a dinámicas sociales, políticas y económicas que lo instalan en un lugar marginal dentro de la llamada “historia universal” del teatro que especialmente es la historia del teatro formal o de la incidencia hegemónica de occidente.

Por esto, aquel teatro popular no puede conseguirse sólo con equipos quijotescos y bienintencionados, con obras políticamente progresistas o de lenguajes e intereses particulares. Los grupos más avanzados son los que han descubierto que la formación teatral incluye, además del aprendizaje técnico, el análisis de las condiciones socioeconómicas y comunicacionales del medio en que se busca operar, sus necesidades básicas y los conflictos que impiden satisfacerlas (García – Canclini, 1977, p, 211).

Y con esto, no estamos señalando la ineffectividad del acercamiento de L al mundo de FUNDAMAC, justamente todo lo contrario, este grupo nos permite reconocer cómo funcionan ciertos mecanismos en la tarea de obstaculizar o impedir la visión más amplia sobre la propia realidad social. Casualmente en el mismo sentido que esta limitación opera en su interlocutor el señor L, es decir, llevándolo a divisar el diminuto árbol y alejándolo de la posibilidad de contemplar el maravilloso y enigmático bosque.

Quizá la experiencia descrita ubique a FUNDAMAC en la categoría de “Teatro de Perspectiva Popular”³⁶, es decir un teatro que magistralmente trabaja diversas temáticas de los contextos más vulnerados social, política y económicamente, pero que no busca como gran objetivo la transformación social de aquellos que representa. Las limitantes que hemos identificado a lo largo de este trabajo podrían ser el motivo central del distanciamiento del grupo con aquella visión que propone Boal (1972) de un teatro del pueblo y para el pueblo.

No obstante, también logramos percibir suficientes elementos para fortalecer la orientación política y social de FUNDAMAC (los mismos encuentros *Populis* arrojaron valiosos insumos) que siendo honestos, no es totalmente vacía dado que las estrategias de cooperación reveladas, las formas de organización del trabajo, los liderazgos destacados y su enfoque como gestor de espacios de vinculación afectiva, memoria y promoción artística (como los encuentros culturales de madres comunitarias), son muestras de significativos actos políticos.

Tal vez, la cuestión central que intentamos anotar se relaciona con las posibilidades de posicionamiento contrahegemónico del grupo, donde destacamos ciertos dispositivos que lo obstaculizan y, en algunas situaciones revierten, manteniendo y consolidando relaciones de dominación y tendencias hegemónicas propias de un sistema de globalización neoliberal que formula y condiciona las representaciones vigentes de la cultura popular y sus manifestaciones.

Con esto es claro que dicho posicionamiento, no es una condición *a priori* de la práctica del teatro popular, a pesar que algunos así lo quieran plantear o maquillar.

³⁶ Haciendo uso de la propuesta de Boal (1972), donde define tres clases de teatro popular: Teatro del pueblo y para el pueblo (aquel que se realiza en sindicatos, plazas, calles, etc, desde la visión transformadora del pueblo); Teatro de perspectiva popular (realizado generalmente para distintos destinatarios en espectáculos que buscan exhibirse en salas de la burguesía o elite teatral) y Teatro de perspectiva antipopular (cuyas obras elaboran los conflictos sociales con la intención de encubrir sus causas reales y neutralizar la reacción popular). (p., 23)

Se sitúa en lo que podemos llamar una lucha interna por develar las limitantes que impiden su consecución afortunada, un proceso que, en ocasiones, parte del reconocimiento de su impertinencia en un mundo, que configura las posiciones siempre a favor de los intereses que él mismo determina, para intentar revertir este designio.

Hablamos de la formación de hegemonías alternativas, las cuales para Gramsci “surgen de la clase obrera, pero no de esta clase considerada como una construcción ideal o abstracta. Lo que él observa...es un pueblo trabajador que, precisamente debe convertirse en una clase potencialmente hegemónica, contra las presiones y los límites que impone una hegemonía poderosa y existente” (Williams, 2000, [1977], p., 132).

En esta dirección, la hegemonía es siempre un proceso, “y excepto desde una perspectiva analítica, no es un sistema o una estructura. Es un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tiene límites y presiones específicas y cambiantes” (Op. Cit. p., 134).

Dentro de una hegemonía aparentemente delimitada, no sólo subsisten formaciones alternativas y en oposición, sino que, en su interior pueden apreciarse formaciones dominantes que evidencian la dificultad de reducir el análisis a un mero impacto totalizador de la fuerza hegemónica (Op. Cit. p., 142).

Por esto, la hegemonía “no se da de modo pasivo, como una forma de dominación...Es continuamente resistida, alterada por presiones que no le son propias. Por tanto los conceptos de contrahegemonía y de hegemonía alternativa, son elementos reales y persistentes de la práctica” (Op. Cit. p., 134).

Ahora bien, si FUNDAMAC representa el trabajo de un grupo de teatro popular con sus inherentes dificultades de auto reconocimiento y de posicionamiento contrahegemónico, la cuestión tampoco se reduce a un mero impacto entre dominadores y dominados; no es para nosotros FUNDAMAC una organización que fácilmente se pueda interpretar de esta manera.

García – Canclini (1984) señala que se hace prioritario alejarse de ese maniqueísmo excluyente (entre lo hegemónico y lo subalterno) “al explicar las relaciones entre clases...[y] reformular [esta oposición], incluyendo otras interacciones culturales, especialmente los procesos de consumo y las formas de comunicación y organización propias de los sectores populares” (Op. Cit. p., 72).

Sobre todo se requiere un abordaje interrelacional donde “la hegemonía, el consumo y la organización popular para satisfacer sus necesidades deben ser analizados como instancias, funciones o dispositivos (en el sentido foucaultiano) ³⁷ más que como ámbitos institucionales o propiedades de clases estrictamente recortados” (Op. Cit. p., 76).

Es decir, desde dicho abordaje, tratamos de superar la visión fragmentaria, de las hegemonías rígidas y absolutas, para explorar aquellas verdades de las formas de hegemonía que en ocasiones se vuelven distantes por el manejo de discursos donde aparecen en un extremo los dominadores y en otro los dominados, quedando regularmente “atrapado” el pueblo, ese que se define sin mayores argumentaciones y sí con variados apasionamientos.

³⁷ Aquí se refiere García - Canclini a la idea de Foucault (1979) de, “en lugar de dirigir la investigación sobre el poder al edificio jurídico de la soberanía, a los aparatos de Estado y a las ideologías que conllevan, se la debe orientar hacia la dominación, hacia los operadores materiales, las formas de sometimiento, las conexiones y utilidades de los sistemas locales de dicho sometimiento, hacia los dispositivos de estrategia. Hay que estudiar el poder desde fuera del modelo del Leviatán, desde fuera del campo delimitado por la soberanía jurídica y por las instituciones estatales. Se trata de estudiarlo partiendo de las técnicas y de las tácticas de dominación” (p., 147).

En esta medida, “si no pensamos al pueblo como una masa sumisa que se deja ilusionar siempre sobre lo que quiere, admitiremos que su dependencia deriva, en parte, de que encuentra en la acción hegemónica cierta utilidad para sus necesidades. Como este “servicio” no es enteramente ilusorio, las clases populares conceden a la hegemonía legitimidad” (García – Canclini, 1984, p, 76).

De ahí, cobra relevancia identificar los intercambios simbólicos entre hegemónicos y subalternos en complejas interrelaciones no impuestas, ni rígidas, ni totalitarias. Especialmente, “en la circulación, y sobre todo en el consumo, los bienes y mensajes hegemónicos interactúan con los códigos perceptivos y los hábitos cotidianos de las clases subalternas” (Op. Cit. p., 77).

En conexión con lo anterior, García - Canclini plantea el abordaje de dos aspectos: “1) la [identificación de la] manera en que las estructuras se reproducen cotidianamente en los hábitos de consumo y de representación populares y, 2) [la indagación respecto a] cómo reelaboran estos sectores la cultura hegemónica, en qué condiciones logran desarrollar su organización autónoma y su capacidad de réplica” (Op. Cit).

Y, estas líneas de reflexión nos conducen en primera instancia, a reconocer en el sistema de globalización neoliberal elementos que se incorporan y reproducen en distintos niveles reforzando variadas relaciones de dominación y tendencias hegemónicas para concretar una efectiva asimilación del ordenamiento social.

No podemos desconocer que los productos de la industria cultural pueden ser consumidos rápidamente incluso en estado de distracción. Pero cada uno de ellos es un modelo del gigantesco mecanismo económico que mantiene a todos bajo presión desde el comienzo, en el trabajo y en el descanso que se le asemeja (Adorno & Horkheimer, 2009, p, 169).

Este gigante se reproduce cotidianamente en los hábitos de consumo generando necesidades, ideales de vida y múltiples y difusas formas de satisfacción individuales en las que sucumben sin problemas tanto FUNDAMAC, con cada historia personal de sus integrantes elaborada desde estos referentes y donde también cae, a pesar de su apariencia de intelectualidad (siendo este otro producto más del mercado), el ambiguo señor L.

A lo largo de este trabajo intentamos mostrar que estas incorporaciones y reproducciones afectan directamente las representaciones populares, dejando a un lado las exploraciones sobre lo particular para ir tras lo universal de sus expresiones, aplastando sus tradiciones, prácticas y saberes para instalarlas en una vitrina comercial con el mejor empaque para una celebración en la cual sus fabricantes no participarán. Igualmente lo popular, como símbolo de lo anticuado, antimoderno y antiprogresivo, no es otra cosa que un lugar no deseado, el territorio para “Nunca Jamás Volver Ahí”, de escape, necesaria huida, una zona restringida de pobreza material y espiritual, la antípoda de la “cultura”, el arte, la ciencia y las grandes innovaciones tecnológicas. La transfiguración de su representación es clara, lo popular denota un mundo primitivo y miserable reflejando sus efímeras y cíclicas aspiraciones de adelanto, avance, desarrollo, NO es un lugar de resistencia, de transformación o de revolución, como podría serlo si reconoce el plan ideológico que sobre él opera y se reafirma en controvertirlo y hasta revertirlo, sembrándose en otros terrenos más fértiles.

Las formas cómo FUNDAMAC y su campo teatral sostienen y hasta reproducen este accionar en sus representaciones y en sus consecuentes relaciones de dominación y tendencias hegemónicas, a pesar que en ocasiones sus discursos sean populistas y esperanzadores, son evidentes.

El sector teatral de la ciudad no dista mucho de las dinámicas de cualquier otro sector que se pudiera estudiar (bancario, agrícola, automotor, textil, etc), evidenciando que su marco de análisis trasciende lo que serían sus elementos particulares. Nuevamente volvemos a relacionar el asunto con la pre establecida necesidad de nutrir y vigorizar el sistema de globalización neoliberal, como si aquel gigante no le bastase con tener sendos tentáculos para alimentarse y recibiera, además bondadosas manos que ofrecen sus dádivas.

La industria cultural ha heredado la función civilizadora de la democracia de la *frontier* y de la libre iniciativa, que por lo demás no ha tenido nunca una sensibilidad demasiado refinada para las diferencias espirituales. Todos son libres para bailar y para divertirse, así como son libres para afiliarse a una de las innumerables sectas. Pero la libertad en la elección de las ideologías, que refleja siempre la constricción económica, se revela en todos los sectores como libertad de lo siempre igual (Op. Cit).

El mercado teatral, como un gran escenario o una gran obra, es la fina réplica de las dinámicas y exigencias del mercado global. No es un sub capítulo de la novela, más bien es su elemento central que propicia que cada personaje, sea ubicado en el terreno que sea, se auto represente irrisoriamente como protagonista de su vida y de sus sueños. La situación de marginalidad del teatro popular no escapa a esta realidad, es su desencadenante. Por tal razón, si FUNDAMAC, no sólo aspirara a salir de tal condición de pre – desarrollo y de subordinación y buscara instalarse en terrenos contrahegemónicos podría partir de cuestionar su papel dentro del mercado teatral y dentro del sector teatral de su ciudad, donde comparte con otras tantas organizaciones condiciones de marginalidad no sólo del mercado, sino esencialmente del prestigio y de la promoción de capitales sociales y simbólicos renovadores.

Los practicantes del teatro popular dentro de la gran obra, no son ni protagonistas, ni antagonistas, hacen parte de un paisaje remoto que de manera implícita se menciona en la llamada a evolucionar, a dejar atrás lo arcaico tanto en la producción dramaturgica como social.

De esta manera, la autonomía es otra falsa distracción. FUNDAMAC no la representa en su organización, ni en su accionar, ni en sus aspiraciones. Las formas como busca “proyectarse” (sin dejar de ser dominados), reflejan actos autónomos y libres para moverse dentro de la marginalidad del teatro popular y si quieren salir de ella, tendrán que aceptar, entre algunas opciones, la mercantilización de sus productos, la preconcepción de su horizonte simbólico y tarde o temprano, la anulación del sentido popular de su trabajo.

La sociedad organiza la distribución – desigual – de los bienes materiales y simbólicos, y al mismo tiempo, organiza en los grupos y los individuos la relación subjetiva con ellos, las aspiraciones, la conciencia de lo que cada uno puede apropiarse. En esta estructuración de la vida cotidiana se arraiga la hegemonía: no tanto en un conjunto de ideas “alienadas” sobre la dependencia o la inferioridad de los sectores populares, como en una interiorización muda de la desigualdad social, bajo la forma de dispositivos inconscientes, inscriptos en el cuerpo, en el ordenamiento de tiempo y espacio, en la conciencia de lo posible e inalcanzable (Op. Cit. p., 79).

Pero las tensiones y resistencias de los suburbios, tugurios, periferias y todo el universo subterráneo de la aldea global prometen una reconversión de la cultura popular y sus manifestaciones como actos de posicionamiento contrahegemónicos, actos que no se resuelven exclusivamente en el terreno teórico sino que ante todo promueven una praxis coherente con la necesidad de reafirmar una visión en el mundo.

La “otra-cara” negada y victimada de la “Modernidad” debe primeramente descubrirse como “inocente”: es la “víctima inocente” del sacrificio ritual, que al descubrirse como inocente juzga a la “Modernidad” como culpable de la violencia sacrificadora, conquistadora originaria, constitutiva, esencial. Al negar la inocencia de la “Modernidad” y al afirmar la alteridad de “el Otro”, negado antes como víctima culpable, permite “des-cubrir” por primera vez la “otra cara” oculta y esencial a la “Modernidad”: el mundo periférico colonial, el indio sacrificado, el negro esclavizado, la mujer oprimida, el niño y la cultura popular alienadas, etcétera (las “víctimas” de la “Modernidad”) como víctimas de un acto irracional como contradicción del ideal racional de ella misma (Dussel, 2000, p, 109).

La relación entre teatro popular, contrahegemonía, modernidad y globalización neoliberal es circundante y ofrece tanto un panorama desolador y determinante como paisajes de resistencia por develar. Las tendencias hegemónicas y las relaciones de dominación descritas propician, en un sentido contrario, posibilidades de posicionamiento contrahegemónico, desde variados y ricos elementos de contra transfiguración del universo representado (o moldeado) de la cultura popular a imagen de los intereses de un sistema global que la pre determina.

Cuando la dominación del poder empuja hacia los límites, las identidades así producidas serán la base (en el momento de ser percibidas como tales por los sujetos) para la construcción de subjetividades de resistencia, es decir, modos alternativos de existencia. De tal manera la acción del poder hegemónico produce, realidad y sujetos (Lischetti, 2006, p, 147).

La estrategia del Autoteatro creada por el señor L, fue ambiciosa en esta dirección al pretender desde el juego teatral exponer diversas relaciones de dominación donde los sujetos se auto representan en una dinámica de indagación - reflexión – acción continua.

Esta puede ser una ruta de trabajo todavía por construir, pero esencialmente es una de tantas posibilidades para mostrar las contribuciones desde el teatro popular para re configurar sus realidades y vislumbrar nuevos horizontes.

Sobre todo se reivindica que el teatro popular puede resistir, contrarrestar, trasgredir y revertir, esa fuerza hegemónica del pensamiento neoliberal, su capacidad de presentar su propia narrativa histórica como el conocimiento objetivo, científico y universal y superar su visión de la sociedad moderna como la forma más avanzada -pero igualmente normal- de la experiencia humana (Lander, E, 1993, p. 5).

El acercamiento al mundo de FUNDAMAC no sólo revela obstáculos y limitaciones, es un intento por señalar cómo, por ejemplo, el *habitus* puede variar según el proyecto reproductor o transformador de diferentes clases o grupos (García – Canclini, 1984, p, 79), si existe algún proceso o plan de trabajo dirigido a tal transformación. Y claro está, para esto se requiere de dirigentes, líderes, intelectuales orgánicos que impulsen tal derrotero.

Podemos decir con conocimiento de causa que el señor L no representa tal papel, pero esperaríamos que de un acercamiento tímido y utilitarista, logre destacar los elementos que permitan su propia reconversión, en el sentido, de re constituirse como sujeto político con una praxis que lo integra y orienta.

Para nosotros este es un punto común, tanto L como FUNDAMAC circulan por el mundo, llevando a cuentas determinantes de sus percepciones, subjetivaciones y realidades que no cuestionaban porque justamente no las reconocían. La transformación de ambos ha dado unos primeros pasos con este ejercicio pero, indudablemente dependerá demasiado de la consistencia de sus trabajos y de la capacidad para que dicha transformación continúe, de lo micro a lo macro.

Las acciones hegemónicas pueden suscitar algunos nuevos comportamientos, en el consumo cotidiano como en la acción política, en la medida en que los sujetos logran compatibilizarlas con sus hábitos y con los de sus grupos de pertenencia (familiar, barrial, cultural). Estos grupos son los organizadores colectivos primarios: lugares de obtención de informaciones básicas para la subsistencia, de constitución y renovación de las experiencias históricas y personales, y por eso, en los procesos más avanzados, el soporte vivencial de las luchas macrosociales (Op. Cit).

El sistema de globalización neoliberal, contrario a las dificultades del señor L y FUNDAMAC, sí reconoce, clasifica y condiciona sus capacidades, a la par que limita y transfigura las representaciones de la cultura popular, opacando sus posibilidades de reacción y confrontación con un modelo que, como hemos insistido, es ante todo un modelo de vida.

¿Qué caminos podrían seguir L y FUNDAMAC, para trascender el mero requerimiento de un trabajo académico instalado en la carrera del reconocimiento y prestigio social?

García – Canclini (1984) propone algunas claves para fortalecer la investigación científica y la construcción de una política popular que quizá sean de contribución.

La primera, hace hincapié en la estructura de las contradicciones y la localización social de los conflictos. En esta vía, tanto L como FUNDAMAC tienen suficientes elementos para explorar desde sus propias realidades sociales y sus historias y evidenciar variados conflictos generadores de desiguales apropiaciones de capitales que han condicionado su caminar.

Por otra parte, el reconocimiento del carácter integral de la transformación social es una tarea que parte por entender que, “lo popular se construye en la totalidad de las relaciones sociales, en la producción material y en la de significados, en la organización macro-estructural, en los hábitos subjetivos y en las prácticas interpersonales” (Op. Cit.).

L y FUNDAMAC han estado ciertamente distantes de esta visión y su reto justamente es incorporarla, comprendiendo sus implicaciones con las necesarias modificaciones a sus percepciones y acciones concretas en el mundo.

Por último, la amplitud en la comprensión de los sujetos sociales es un reto que implicaría, “seguir hablando de las clases como sujetos protagónicos si [se logra] desustancializar su definición e incluir en ella, junto a la participación en el proceso productivo, los demás hábitos, prácticas, creencias, que dan identidad a los grupos: esas prácticas y discursos que se realizan también fuera de la producción, y que a veces no derivan de ellas sino de otras determinaciones materiales y culturales” (Op. Cit. p., 82).

La tentativa de configurar posibles “Geografías Alternativas de Posicionamiento Contrahegemónico” (ver Figura 4 – Contrapágina 128), busca descentrar y entretrejer con otras personas y agrupaciones ubicadas, en lo que L ha osado en llamar la marginalidad del teatro popular, hábitos, prácticas, creencias y ante todo, saberes, conocimientos, percepciones y apropiaciones de narrativas re configuradas, transgresiones necesarias por su efecto desestabilizador.

Estas narrativas, sólo son transfiguradas si se entiende que es indispensable reconocer y enfrentar las autocitas del poder, aquellas que perpetúan relaciones de dominación y tendencias hegemónicas en los discursos cotidianos.

Citar es proporcionar realidad al simulacro producido por un poder, al hacer creer que otros creen en esto aunque sin proporcionar ningún objeto creíble. Pero es también señalar a los anarquistas o marginales (citarlos ante la opinión); es condenar a la agresividad pública a los que, al afirmar por sus acciones que no creen en eso, demuelen la realidad ficticia que cada uno puede sostener “pese a todo” sino a nombre de la convicción de los otros (De Certeau, 2000 [1980], p, 205).

Las teatralidades de las integrantes de FUNDAMAC y del señor L (y de sus abuelas), contienen por montón estas narrativas y están a la espera de su recuperación para emprender la tarea que en un principio se propone al teatro, es decir, la posibilidad de representar una visión del mundo, con sus contradicciones y desde la voz de aquellos que regularmente no hablan o ni siquiera son referenciados.

Dichas manifestaciones han sido reconocidas por casi todos los rincones de Latinoamérica desde la exploración de teatreros que han construido la historia del teatro popular latinoamericano (una historia más que marginal, ausente, distante, poco transitada) partiendo por comprender que “la idea de teatralidad como elemento exclusivo del mundo teatral se presenta como un aparato de dominación y control social ligado a una experiencia específica: la modernidad” (Geirola, 2000, p, 52).

Parece entonces que la ausencia de una historiografía del teatro popular está ligada a esta mirada, no sólo eurocentrista, sino esencialmente moderna, imponiendo una hegemonía simbólica, enmarcada en una serie de relaciones de dominación de quienes han ostentado el rol de los “verdaderos” representantes del arte y así, de Occidente y sus bloques de verdad.

En este punto, resulta esclarecedora la obra de Enrique Buenaventura, formulando el método de creación colectiva, integrado en su firme convicción de luchar por un teatro comprometido desde lo social y político. Valiosa es su contribución para alterar los roles de autoridad, las instancias de poder, férreamente instaladas en la práctica teatral. Su visión de un trabajo (arduo y disciplinado) de creación colectiva como fuente orientadora del teatro, evitando que sea utilizada para comprobar, corroborar, mejorar o adornar la concepción, las ideas o el plan de montaje del director, la posiciona como herramienta que busca que se la reconozca – de hecho y de derecho – como el campo creador de los actores y de que se la acepte como antítesis de los planes de la dirección en el juego dialéctico del montaje (Buenaventura, 1985, p., 4).

Es decir, si nos apresuramos la creación colectiva es otra herramienta para el posicionamiento contrahegemónico y es otra evidencia de sus manifiestas posibilidades, exploradas con anterioridad por aquellos promotores del teatro popular latinoamericano.

Pero, si existe este tipo de indagaciones y se reconocen sus aportes en el sector teatral, no sólo local, sino nacional y mundial,

¿Por qué un grupo como FUNDAMAC no logra identificar sus obstáculos y limitaciones para situarse en discursos y prácticas específicas que lo ubiquen en un lugar distinto al que el sistema de globalización neoliberal lo quiere instalar?

Quizá por varias circunstancias.

Una de ellas es la falta de crítica social, puesto que,

Una vez que concebimos la realidad social en términos de prácticas hegemónicas, el proceso de crítica social característico de la política ya no puede consistir en retirarse de las instituciones existentes, sino en comprometerse con ellas, con el fin de desarticular los discursos y prácticas existentes por medio de los cuales la actual hegemonía se establece y reproduce, y con el propósito de construir una hegemonía diferente (Mouffe, 2010. En “Crítica Como Intervención Contrahegemónica” – Ver Ciber Naufragando).

No deja de ser contradictorio mencionar esta dificultad, si nos hemos referido al trabajo de producción de obras que invitan a la reflexión social. Pero, como lo dijimos, esto se puede presentar porque se concibe el ejercicio artístico desligado de los cuestionamientos acerca del lugar y del papel del trabajador cultural, como sujeto que aporta a la transformación social.

Es decir, FUNDAMAC puede promover la reflexión, desde sus obras, pero esto se concibe como parte fundamental de los discursos que definen el teatro popular y las prácticas que regularmente lo acompañan, aunque no necesariamente reflejen una actitud crítica sobre su práctica social, el campo teatral o la sociedad entera. No obstante, esto tampoco es tan definitivo, porque en las historias de algunas de las integrantes de FUNDAMAC se reconocen compromisos en otros niveles, desde la presencia en instituciones como las Juntas de Acción Local y Comunal.

Y, aunque sinceramente L no exploró suficiente el papel que jugaban en ellas, es claro que han llegado ahí por iniciativa propia, tal vez, porque visualizaron la necesidad de incidir en sus comunidades, más allá de la práctica teatral.

De cualquier manera, lo que tratamos de revelar es que a pesar de estas muestras de liderazgo y del trabajo teatral (que valoramos sobremanera) que realiza este grupo, la posibilidad de ejercer críticas sobre la realidad social, podría trascender los textos y los discursos para llegar a considerar la apuesta de construcción de otras hegemonías, con sus riesgos inherentes.

Lo intentamos señalar en su momento, organizaciones artísticas, reconocidas y posicionadas, dentro del sector teatral de la ciudad han entendido esto y desde sus discursos aparentemente contrahegemónicos han instalado una serie de prácticas que revelan relaciones de dominación, deslegitimación y exclusión que, desde los sustentos más populares y solidarios, no generan nuevas hegemonías, más bien se insertan, nutriendo las existentes.

Justamente la crítica social podría entender estas dinámicas, más allá de los apasionamientos políticos o las cargas ideológicas que reducen el análisis de lo hegemónico a viejas dicotomías que entorpecen la visión.

Cambiando de frente, está la escasa formación política del grupo, entendida como la posibilidad de adelantar procesos de fortalecimientos de sus capacidades de agenciamiento. Este aspecto salió a flote cuando se propusieron las sesiones frente al papel de la mujer en la organización, el teatro y la sociedad, buscando problematizar la categoría de género en varias dimensiones. Sin duda otro hecho contradictorio, porque el grupo está conformado por mujeres y esto no ha sido tema de reflexión, tanto que en sus prácticas cotidianas, se siguen revelando limitaciones y negaciones de sus roles y de las configuraciones simbólicas que poseen, desde las cuales siguen construyendo sus personajes, con estereotipos incuestionados de lo masculino y lo femenino.

Igualmente, en el mismo trabajo teatral falta camino por recorrer puesto que todavía no logran cubrir todas las esferas del proceso de producción del trabajo artístico y siguen interpretando el rol de actrices de teatro popular.

Otra mirada, aparecería en los mencionados Encuentros Culturales, donde se percibe un trabajo de organización social y movilización que podría reflejar un trabajo político que se hace visible al dialogar con Pachito, pero al cual, se le agregan elementos de motivación y compromiso, más que respuestas a procesos de formación política.

Con esto, insistimos en la necesidad de reflexionar sobre el papel de la práctica artística como elemento propiciador de críticas que conlleven al reconocimiento de otros mundos posibles, desde el respeto por las diferencias y antagonismos, generando capitales sociales y simbólicos que podrán fortalecer el rol político de estos sujetos en la sociedad.

De hecho, la imponente realización de dichos encuentros fomenta la construcción de otros espacios, alterando la cotidianidad y la visión del mundo y ejerciendo nichos de conocimiento y reflexión constantes. Existe una práctica comprometida, pero (desde la percepción de L) falta consolidar estas acciones, con fundamentación y sedimentación, sistematizando sus saberes y abriendo más espacios al pensar junto al actuar.

Finalmente no se vislumbran alianzas, ni asociaciones, más allá que los encuentros convoquen a las madres comunitarias a reunirse en una fiesta, con todo lo maravilloso de su estética, pero con la complejidad de su carácter efímero. Se han promovido algunos grupos artísticos, pero (sin haberlos explorado lo suficiente), éstos van rodando de aquí para allá en su campo cultural.

Este rumbo dibujado, permite que L y FUNDAMAC no se atrevan a cerrar el telón, sino que, con las ideas fortalecidas, dejen suspendidas por instantes las luces sobre el escenario para generar nuevos impulsos que propicien un accionar más consistente.

El reto está planteado. Al reescribir este texto el señor L deberá hacer una re lectura de la realidad social de FUNDAMAC y paralelamente re configurar su propia realidad. Sólo de esta manera este trabajo dejará de ser un ejercicio pasajero en la vida de un funcionario que quiso incrementar su nivel de vida, aspirando a un mejoramiento salarial que le permitiera seguir disfrutando de placeres sin derrumbar el castillo, para sonriendo aceptar su servicio.

Si las aspiraciones son éstas, haya él, pero si, en cambio, busca generar otros sentidos a su existencia, entonces este trabajo deberá seguir inacabado y a la espera que junto a las mujeres de FUNDAMAC y a aquel quijote de ébano se sigan pensando sobre sus posibilidades de transformación y abran y cierren el telón, sin cesar, las veces que sean necesarias, sin prisas pero con determinaciones para seguir accionando sobre el mundo.

TERCERA PARTE. - ENTRE CERRANDO Y ABRIENDO EL TELÓN.

(Con palpar lento y a veces desenfrenado, en la “Biblioteca”, como le llama al cuarto con dos repisas de libros, diplomas suyos y de su hermana y unos rincones abandonados con proyectos difuntos, instalado en la casa paterna, luego de otra discusión con sus padres por deudas de unos u otros, o por los descuidos en salud o por consejos inútiles sobre la economía familiar, en fin, en medio del caos, porque afuera en el barrio además de fondo suena Diomedes hasta retumbar las paredes, en una extraña mezcla de boleros de los Matanceros y música electrónica de un joven libre de sus padres en una tarde dominical, ruidos estos, entre los cuales esa costumbre extraña de escribir y pensar, parece inaceptable. Incluso L se ha atrevido a considerar que es un personaje sin sentido en un ambiente que lo crea, rechaza y se burla de su existencia, igualmente caótica y desesperada.

Aquí con algo de locura, algo de embriaguez, habla el señor L).

La globalización

reduce el internacionalismo a la humillación, y el ciudadano ejemplar es el que vive la realidad como fatalidad: si así es, será porque así fue; si así fue, será porque así será.

(Galeano, Eduardo, 1998, p, 177).

Este trabajo también ha pretendido señalar la potencialidad del teatro popular para revertir representaciones de la cultura, del proyecto civilizador y de las configuraciones del yo y del “otro” en un mundo atrapado por los determinantes del consumo.

Si la cultura popular, hoy por hoy, tiene que vérselas con una cultura trasnacional, esto no se presenta como una simple confrontación ideológica, es esencialmente, un punto de tensión entre variadas representaciones donde las percepciones y subjetivaciones son modificables.

La construcción de alteridades desde la óptica del multiculturalismo ha servido para distensionar el asunto generando múltiples diferencias que sirven para asegurar el ordenamiento social, localizando parcelas de saberes y prácticas, permeables y quebradizas.

La cultura popular, masificada, no se ha homogenizado exclusivamente en sus aspiraciones, se ha convertido en un fetiche social, una mercancía de las diferencias, es decir se ha fabricado a partir de la multiplicación de pseudo identidades, como la variedad de gaseosas o de aguas embotelladas en el supermercado, hay para todos los gustos, en todos los tamaños y sabores y aunque muchos conozcan sus efectos dañinos, el consumo desenfrenado y sin sentido está asegurado porque parte de satisfacciones diferentes para individuos “diferentes”.

El plan civilizador de Occidente no se ha detenido, sus mutaciones reafirman su hegemonía; ahora como antes (y como nunca) el yo es una leve ilusión, un producto empacado al vacío, sin arraigos, sin tradiciones, sin historias, más que aquellas que lo definen como una fatalidad en las narrativas cotidianas. Desde aquí el otro, sigue siendo nocivo, impertinente, inapropiado para la época y para el cuestionamiento de sí, cuando esta osadía se hace posible.

La modernidad sabe transitar con velocidad arrasando lugares, tiempos y situaciones que podrían ser alternativas para re construir aquellas narrativas o re configurar sentidos que desafien esa estricta disolución del yo y el otro en un mundo fragmentado, frágil y global.

La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte (Benjamín, 2003 [1936], p, 75).

La vida en sociedad es un espectáculo que condiciona y limita, especialmente las relaciones que se establecen entre una mismidad y una alteridad pre configuradas.

El universo de lo colectivo carece de afectividades, más bien posee desafectividades en una continua reafirmación del individuo desligado de sí y de los demás.

El yo se apropia con placer de su lugar de autoridad autoreferenciada, de su sustancialidad moral, de su capacidad de intérprete del otro. Y desde sus esferas de poder, destina para ese otro, la marginalidad de su existencia, la alteridad renegada donde la diferencia es la muleta de apoyo para la exclusión y el olvido.

Lo popular, la referencia del pueblo, la masa endeble y petrificada de la sociedad moderna, es aquel lugar de la inexistencia, de las tradiciones, costumbres y saberes pre – comerciales, de las aproximaciones tenues del objeto domesticado a la humanidad, el terreno de las aspiraciones inconclusas dentro de una cadena de sometimiento y dominación.

El teatro popular contiene estas mismas representaciones y por ello, irónicamente, se inunda de ricos elementos simbólicos de transgresión de la realidad, evidentes, sólo si parte por auto reconocerse en un mar de limitaciones epistemológicas y morales.

Al enunciar “Yo hago teatro popular”, “Yo soy la voz del pueblo”, “Yo los represento y por ello los actúo”, seguimos en las mismas lides de colonización del otro.

Las representaciones del teatro popular han estado cargadas de tintes románticos que lo ubican en esferas partidistas con intenciones de asegurar su renovado accionar. No obstante, estas mismas posturas integran elementos de autoreferenciación del poder, donde el otro sigue siendo traducido, reconstituido o reconstruido a imagen y semejanza de un yo arbitrario y populista.

Los trabajadores del teatro popular deberán entender la anécdota de Boal (1974, p, 15) haciendo alusión a una de sus primeras experiencias donde con un grupo de actores representaban ante una comunidad sus conflictos, vestidos con personajes emotivos que, dentro de la magistral obra, se alzaban en armas; al parecer, al concluir el éxtasis artístico recibieron fríamente el rechazo de los ingenuos espectadores que increpándolos les cuestionaban el rol de representantes de sus problemas, con armas de cartón, recreando una realidad ficticia que para ellos era más que un simple juego.

El poder de la representación ha estado presente por cientos de años en la tradición del teatro formal de Occidente y ha servido de fiel escudero para configurar los universos simbólicos de quienes justamente representan. El teatro, esa caja engalanada repleta de artefactos, también ha sido un arma de contención valiosa y efectiva recolectando dramas y narrativas cotidianas y exponiéndolas (como sólo el artista y su aura lo pueden hacer), en un gran espectáculo a su conveniencia.

Sería de esperarse, como lo señala Boal, que el teatro popular desafíe esta tendencia hegemónica desde sus prácticas y no se acomode en el mismo lugar de dominación del otro, de sus realidades y sus tragedias. Más bien, debería (y esto lo hace moralizante también) ejercer un trabajo de descodificación y desmitificación de una realidad preconcebida. Su posición como teatro político se manifiesta justo en el acto de descolonizar, de transgredir, de propiciar los medios de producción de un arte que plasma sensibilidades, no las determina.

Si el teatro popular, traduce, interpreta, condiciona y expone superficialmente las realidades de los otros, tácitamente deja de ser y replica el accionar hegemónico de la modernidad y del proyecto civilizador apoyado en un arte conveniente, complaciente y benévolo.

Quizá el reto más importante de este tipo de teatro es revertir ese juego de representaciones y manifestar las dinámicas de tensiones y contradicciones propias de la realidad social envolvente. Si sus obras y sus personajes responden a la dictadura dramática tradicional, este teatro es popular por denominación o por cliché, más no por sus efectos desestabilizadores, porque contrariamente podría contribuir a perpetuar un orden social y unas formas de concebir el mundo.

No podemos vivir aislados, encerrados en nosotros mismos. Aprendemos enormemente cuando admitimos nuestra propia otredad: el Otro también ama y odia, tiene miedo y es valiente -al igual que usted y que yo, aunque entre ellos, usted y yo existan diferencias culturales-, precisamente por eso podemos aprender de los demás: somos distintos siendo iguales (Boal, 1974, p, 10).

Admitir nuestra propia otredad, una mismidad extraña, distante y cercana a la vez, es otra posibilidad que en manos de los obreros del teatro popular puede permitir esa mencionada transgresión de las representaciones instaladas por históricas relaciones de dominación, tendencias de verdad impuestas a toda costa.

Estas relaciones de poder, propician el establecimiento de tendencias hegemónicas promotoras de múltiples representaciones de alteridad y de mismidad, donde hasta las auto representaciones reflejan los mismos condicionantes de dominación del otro. El teatro popular deberá reconocer sus propias auto representaciones, su propia otredad, para dirigir sus pasos al posicionamiento contrahegemónico, como posibilidad de re plantear el juego de representaciones y de relaciones de poder en donde él mismo se incrusta.

Frente a los retos y limitaciones de esta sociedad de consumo, los saberes y tradiciones populares todavía son lugares enigmáticos y hasta insospechados. Explorar su potencialidad, desde los diálogos interculturales (como lo han promovido varios maestros del teatro popular latinoamericano en esa historia a la espera de re escribirse), sin duda es una alternativa, siempre que esto no sea una llana reafirmación de las diferencias como las proclama el multiculturalismo, promoviendo diálogos en off, palabras al viento, oraciones entre cortadas, donde el otro (diferente y diferenciado) siempre será, lejano y distante.

La masa es una matriz de la que actualmente surge, como vuelto a nacer, todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas. La cantidad se ha convertido en calidad: el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación. Que el observador no se llame a engaño porque dicha participación aparezca por de pronto bajo una forma desacreditada (Benjamín, 2003 [1936], p, 63).

Sin duda, esta racionalización moderna del arte y de sus receptores, demanda otros tipos de acercamientos, una especie de actitudes contrahegemónicas, como lo señalaba el mismo Boal (1974) al decir que, “nuestros teatros (hablo del teatro popular en cualquiera de sus manifestaciones y no del mimético teatro de la burguesía) no tienen nada que ver con el teatro del imperialismo. No es mejor ni peor, ni más complejo ni más simple. Existe la mala costumbre de pensar que las obras extranjeras son complejas, densas y profundas, mientras que las nuestras son simples y poco maduras. Si entendemos todo muy pronto en una obra nacional esto va contra el autor; si no logramos captar el significado de una obra sueca eso va en su favor...¡Basta!(p, 45)

Esta exclamación, este grito desesperado invita a volcar la mirada a nuestras propias tendencias, al movimiento teatral latinoamericano, a sus sentidos, posibilidades y limitaciones.

Volcar la mirada sin desconocer que esta loable misión, tan esperanzadora y compleja a la vez, de rescatar el “alma del pueblo”, sus “valores originarios”, la “esencia de la verdadera clase popular”, la ligación del pueblo, la nación y la cultura, puede ser una simple cortina de humo, una posibilidad finamente producida y controlada, puesto que ni el Estado ni ninguna otra instancia tiene la capacidad para controlar esa expansión global de mensajes y símbolos que los teóricos de Frankfurt denominaron "industria cultural". Este mercado rompe los marcos organizativos de lo social establecidos por el Estado moderno y somete las identidades personales y colectivas a los cambios intempestivos de la oferta y la demanda. La rápida sucesión de las modas, la banalización de lo sagrado, los espectáculos de consumo "liviano" y la producción siempre cambiante de referentes identitarios, lejos de provocar una nueva regimentación y homogeneización, lo que generan es una multiplicación de las formas en que las personas se apropian de los bienes simbólicos (Adorno, 2009 [1943] p, 178).

Lo que sería una actitud o un accionar contrahegemónico no puede obviar este asunto, las posibilidades del teatro popular están condicionadas. Sus juegos y recreaciones de espacios, sus representaciones con sus adscritas relaciones de poder, puestas en escena y tras bambalinas, han sido constituidas y controladas por una modernidad que sigue ejerciendo su rol civilizador, dominando salvajes, primitivos y arcaicos objetos que van quedando atrás en la carrera por evolucionar, por desarrollar un proyecto imbuido de violencia, racionalmente irracional.

Por esto, el lugar del teatro popular latinoamericano no es otro que el destinado a enfrentar o sucumbir antes los avatares de la globalización neoliberal. Que no se llamen a engaños, los románticos del quehacer teatral.

Que no destinen sus ideales a reforzar su propio aislamiento y olvido. El despertar (igualmente ilusorio) de su impacto, debe ampliar los sentidos, generando la reversión de los mismos códigos que lo moldean y restringen.

La globalización opera básicamente multiplicando en su propio seno los extremos y, a su vez, las mediaciones entre ellos. Como si todos los tiempos históricos se condensaran en este tiempo. Máxima racionalización y máxima diferenciación, aldea global y particularismos culturales, comunión mediática y fragmentación socioeconómica, alienación y creatividad en el consumo, transparencia informativa y opacidad de las nuevas tribus urbanas (Adorno, 2009 [1943] p, 177).

Elementos por doquier, símbolos o arquetipos de la modernidad, sentidos y significaciones a la espera de su conversión, de la deconstrucción de sus preceptos para construir formas de alteridad, signos de otredades y mismidades, encuentros, desligaduras, comuniones, subversiones, afectos entretejidos, emociones incipientes, instantes todos, dentro de otros tiempos y espacios, asincrónicos, arrítmicos, caóticos y desesperados, quizá, pero al fin y al cabo, lugares imposibles, no lugares concebidos entre distopías, ucronías y las volátiles y necesarias utopías.

Como este señor L cubierto de retazos, no he buscado acentuar otros terrenos de verdad y poder desde estos discursos, tampoco he pretendido que el texto se haga omnipotente y determinante del paisaje social. La auto representación de mi existencia, de su fragilidad y multiplicidad, de mi anclada auto alienación, reafirman la necesaria intención de dejar entre abierto el escenario, para emprender la fuga de El Castillo, huyendo y sonriendo, con la actitud desprevenida del que corre, por correr no más o del que sueña, porque sueño se cree.

Bienvenidos los retos del teatro popular, bienvenida FUNDAMAC, bienvenida la vida con su caos inherente, con sus fugas y sus imposibilidades.

Si como señor L, he permitido burocratizar mi pensamiento, las mismas limitaciones de ciertas tendencias del teatro popular, mi camino se vislumbra entre piedras y turbulencias.

Hay detrás de cada experiencia de teatro popular una subrepticia alianza entre filosofía de vida y praxis liberadora.

Como un personaje, maltrecho y mal obrado, requiero reconocer esta vitalidad en las lides de una práctica que ha estado ligada a mi historia, a la historia de otros detrás de mí, a sus vivencias, a lugares como Timaná, un pueblo junto a un río, es decir, un pueblo cualquiera, olvidado, destinado a no existir, a desaparecer sus ligeras existencias con él, el mismo pueblo que propicio el maravilloso universo simbólico de la abuela y la bisabuela, suministrándoles los elementos indicados para soportar una vida tensionante, condicionada y violentadora de sus propios saberes.

¿Cómo no ser parte de esta obra, si todavía falta historias por contar?

¿Cómo no amar este teatro popular, si es el arma que tengo para rebelarme?

O como alguna vez le escuché decir al maestro Agredo, un gran maestro de teatro popular, expulsado y avasallado, ¿Cómo voy a pensar en el teatro si la vida es tan terrible?

Quizá porque la vida es tan terrible sigo aquí comprendiendo y exaltando las obras del Gran y Marginal Teatro Popular, el teatro desgarrado, sangriento, sin poses, ni espectáculos.

¡Qué viva esta vida tan terrible y este teatro maravillosamente tan miserable!

EL REPARTO

- ADORNO, T. y Horkheimer, M. (2009) [1943]. La Industria Cultural. La Ilustración Como Engaño De Masas. En: Dialéctica De La Ilustración, Pp, 165-212. Madrid: Trotta.
- ALONSO, J. et. al (2010). Industrias Culturales de Santiago de Cali: Caracterización y Cuentas Económicas. Impresora Feriva. Cali, Colombia.
- ANDER – EGG, E. (2000) [1981]. Metodología y Práctica de la Animación Sociocultural. Buenos Aires, Argentina: Ed *Lumen*.
- ARANGO, Felipe (2015). Bienvenida la Unidad Nacional de Artistas. En Revista Deslinde, Bogotá, Colombia, número 58, septiembre, pp. 28 – 33.
- ARTAUD, Antoine (1999) [1938]. El Teatro y Su Doble. Barcelona, España: Ed. Edhasa.
- BARRERA J, M. (2014) Tesis Doctoral: La Mujer Como Personaje Teatral: Reflejo y Evolución de la Figura Femenina En las Dramaturgas Catalanas (1975 -2011). Departamento de Historia del Arte. Universidad de Barcelona, España.
- BATJIN, Mijail (2003) [1941] La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El Contexto de Francois Rabelais. Madrid, España: Alianza Editorial.
- BAYARDO, Rubens (2002). Cultura, Artes Y Gestión. La Profesionalización De La Gestión Cultural. Lucera, Revista del Centro Cultural Parque de España. No.8. Rosario, Argentina.
- BELLI, Gioconda (2010) [1998]. La Mujer Habitada. Barcelona, España: Ed. Seix Barral.

- BENJAMIN, Walter (2003) [1936]. La Obra de Arte en la Época de su Reproductividad Técnica. México: Ed. Itaca.
- BERGER, P y LUCKMAN, T (1999) [1966]. La Construcción Social de la Realidad. Buenos Aires, Argentina: Ed. Amorrortu.
- BIDEGAIN, Marcela (2007). Teatro Comunitario. Resistencia y Transformación Social. Buenos Aires, Argentina: Ed. Atuel.
- BOAL, Augusto (1972) Categorías del Teatro Popular. En: Revista Conjunto No, 14. Pp 14 – 33. Buenos Aires, Argentina.
- _____ (1974) Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular. Oaxaca, México: Palapa Editoriales.
- _____ (2001) [1998]. Teatro del Oprimido I y II. Barcelona, España: Alba Editores.
- BORRÁS C., Laura (1998). Reescribir la Escena. Madrid, España: Fundación Autor.
- BOURDIEU, Pierre. (2002) [1966]. Campo de Poder, Campo Intelectual. Buenos Aires, Argentina: Ed. Montessor.
- _____ (2002) [1992]. Las Reglas del Arte. Génesis y Estructura del Campo Literario. Barcelona, España: Ed. Anagrama
- _____ (1997). Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción. Barcelona, España: Ed. Anagrama.
- _____ (1991) [1980]. El Sentido Práctico. Madrid, España: Taurus Ediciones.
- _____ (1988), Cosas Dichas. Buenos Aires, Argentina: Ed Gedisa.
- BRECHT, Bertolt (1973) Escritos Sobre Teatro. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.

BUCI – GLUCKSMANN, Christine (1978). Gramsci y el Estado: Hacia una Teoría Materialista de la Filosofía. Madrid, España: Siglo XXI Editores.

BUENAVENTURA, Enrique (1985). Notas Sobre Dramaturgia. Cali, Colombia: Teatro Experimental de Cali.

BUSTAMANTE, Enrique (2009). De Las Industrias Culturales Al Entretenimiento. La Creatividad, La Innovación...Viejos Señuelos Para La Investigación En Cultura. Diálogos de la comunicación. Universidad Complutense de Madrid, España.

CÁMARA DE COMERCIO

DE CALI (2010). Portafolio Comercial Aguablanca De Muestra Cultura. Casa Creativa Harold Guerrero. Cali, Colombia.

CARRANZA, María Mercedes (2004). Poesía Completa y Cinco Poemas Inéditos. Bogotá, Colombia: Ed. Alfaguara.

CARRERO, F & CHÁVEZ J. (2013). La Práctica Teatral en Cali, 1903 – 1918. Monografía del programa de Sociología. Universidad del Valle. Cali, Colombia.

CASTRO C. Beatriz (1999). Clasificaciones Sociales De La Pobreza En Colombia A Principios Del Siglo XX. En: Revista Universidad del Valle No. 20. Pp., 8-20. Cali, Colombia.

CASTRO, Santiago (1999). Fin De La Modernidad Nacional Y Transformaciones De La Cultura En Tiempos De Globalización. Artículo publicado en: Cultura y Globalización. Universidad Nacional. Bogotá, Colombia: Martín – Barbero, López de la Roche y Jaramillo Editores.

CENTRO DE ADMINISTRACIÓN

LOCAL INTEGRADA – CALI (2003). Plan De Desarrollo Estratégico 2004 -2008. Comuna 14.

Alcaldía de Santiago de Cali. Colombia.

_____ (2008). Plan De Desarrollo Estratégico 2008 -2011. Comuna 14.

Alcaldía de Santiago de Cali. Colombia.

CRUZ S., Luis A (2002). Neoliberalismo Y Globalización Económica. Revista de Contaduría y

Administración No. 205. Abril – Junio 2002. México: UNAM.

DE CERTEAU, Michel (2000) [1980]. La Invención de lo Cotidiano. México: Ed. Universidad

Iberoamericana.

DE MARINIS, Marco (1997). Comprender El Teatro. Buenos Aires: Galerna.

DUBATTI, Jorge (2007). Filosofía del Teatro 1: Convivio, Experiencia, Subjetividad. Buenos

Aires, Argentina: Ed. Atuel.

_____ (1999). El Teatro Laberinto. Ensayos Sobre el Teatro Argentino Actual.

Buenos Aires, Argentina: Ed. Atuel.

DUSSEL, E. (2000) Europa, Modernidad Y Eurocentrismo. En: La Colonialidad del Saber:

Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas. Edgardo

Lander (compilador) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias

Sociales, Buenos Aires, Argentina.

DUVIGNAUD, Jean. (1966). Sociología del Teatro. Ensayo Sobre Sombras Colectivas. México:

Fondo de Cultura Económica.

EVANS, Peter (2007). Instituciones y Desarrollo en la Era de la Globalización Neoliberal.

Colección en Clave de Sur. Bogotá, Colombia: Primera Edición, ILSA.

FERRER, Teresa (1998). La Incorporación de la Mujer en la Empresa Teatral: Actrices, Autoras y Compañías en el Siglo de Oro. Universidad de Valencia, España.

FOUCAULT, Michel (1979). Microfísica del poder. Madrid, España: Ediciones La Piqueta.

GALEANO, Eduardo (1998). Patas Arriba: La Escuela del Mundo Al Revés. Madrid, España: Siglo XXI.

GAMBARO, Griselda (1998). Nuevas Pasajeras. El Teatro y los Límites del Género. Laura Borrás Castanyer Reescribir Escena, Fundación Autor, Madrid, España.

GARCÍA - CANCLINI, N. (1973) Vanguardias Artísticas y Cultura Popular. En Enciclopedia Transformaciones. Centro Editor de América Latina S.A. Pp, 253 - 280. Buenos Aires, Argentina.

_____ (1977) Arte Popular y Sociedad en América Latina. México: Ed. Grijalbo.

_____ (1983) ¿De Qué Estamos Hablando Cuando Hablamos De Lo Popular? En revista Punto de Vista No., 20, p. 26 – 31. Buenos Aires, Argentina.

_____ (1984) Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, Consumo y Nuevas Formas de Organización Popular. Revista Nueva Sociedad, 71. Pp 69 – 81. México.

_____ (1989) Las Culturas Populares En El Capitalismo. México: Ed. Nueva Imagen.

_____ (1990) Culturas Híbridas. Estrategias Para Entrar Y Salir de la Modernidad. México: Ed. Grijalbo.

_____ (1999) La Globalización Imaginada. Buenos Aires, Argentina: Ed. Paidós.

_____ & PIEDRAS E. (2008) Las Industrias Culturales Y El Desarrollo de México. México: Ed. Siglo XXI.

- _____ (2012) Geopolítica De La Industria Cultural E Iniciativas Emergentes. En III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisuales – ASAECA, Buenos Aires.
- GEIROLA, Gustavo (2000). Teatralidad y Experiencia Política en América Latina. Revista Gestos, Universidad de California, Estados Unidos.
- _____ (2014). Arte y Oficio del Director Teatral en América Latina. Argentina, Chile, Paraguay, Uruguay. Buenos Aires, Argentina: Ed Argus –a.
- GONZÁLEZ Cajiao, Fernando (1979) El Teatro Colombiano de Comienzos de Siglo. Revista Pluma, Bogotá, número 17, febrero.
- GRAMSCI, Antonio, 2004 [1949] Los Intelectuales y la Organización de la Cultura. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- _____ 1978 [1948] Introducción a la Filosofía de la Praxis. Barcelona, España: Ediciones Península.
- _____ 1975 [1948]. El Materialismo Histórico y la Filosofía de B. Croce. Juan Pablos Editor, México.
- _____ 1985 [1972]. La Alternativa Pedagógica. Barcelona, España: Ed. Hogar del Libro.
- _____ 1999 [1975]. Cuadernos De La Cárcel. Edición crítica del Instituto Gramsci a cargo de Valentino Gerratana. 6 vols. Ediciones Era / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla: México D.F.
- GROTOWSKI, Jerzy (1992) [1970]. Hacía Un Teatro Pobre. México: Siglo XXI Editores.

- GUBER, Rosana (2001). *La Etnografía. Método, Campo y Reflexividad*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.
- HABERMAS, Jurgen (1989). *Modernidad: Un Proyecto Incompleto*. En: *El Debate Modernidad Pos- modernidad*. Nicolás Casullo (ed). Buenos Aires, Argentina: Editorial Punto Sur. Pp 131 -144.
- HAUSER, Arnold (1972). *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Tomo I, II y III. Madrid, España: Ediciones Guadarrama.
- INFRANCA, Antonino (2011), “*Egemonia popolare come contra-egemonia dal basso*”. En: *Utopía y Praxis Latinoamericana*. No. 53 (abril – junio), pp. 45-57.
- KAFKA, Franz. (1981) [1926]. *El Castillo*. Obras completas. Madrid, España: EDAF.
- KANTOR, T. (2010) [1975]. *El Teatro De La Muerte Y Otros Ensayos (1944-1986)*. Barcelona, España: Alba Editorial. Selección y traducción de Katarzyna Olszweska Sonnenberg.
- LACLAU, E. – MOUFFE, C. (1987). *Hegemonía Y Estrategia Socialista. Hacia Una Radicalización De La Democracia*. Madrid, España: Ed. Siglo XXI.
- LAMUS O., Marina (1998) *Teatro en Colombia: 1831 – 1886. Práctica Teatral y Sociedad*. Bogotá, Colombia: Luna libros.
- _____ (2010) *Geografías Del Teatro En América Latina. Un Relato Histórico*. Bogotá, Colombia: Luna libros.
- LANDER, E. (1993). *La Colonialidad Del Saber: Eurocentrismo Y Ciencias Sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

- LISCHEITTI, M et. al. (2006). Contrahegemonía y Clase Trabajadora en una Comuna Chilena. En revista Política y Cultura, núm. 25. Pp.143-174. Chile.
- LISPECTOR, Clarice (2002). Cerca del Corazón Salvaje. Madrid, España: Editorial Siruela.
- MARTÍN – BARBERO, J. (2002). La Globalización En Clave Cultural: Una Mirada Latinoamericana. En memorias del coloquio internacional “Globalismo y Pluralismo” realizado en Montreal, Canadá.
- MINISTERIO DE CULTURA (2011). Plan Nacional de Teatro. Escenarios Para La Vida 2011 – 2015. Bogotá, Colombia: Taller de Edición Rocca S.A.
- MORENO, Jacob (1978) [1946]. Psicodrama. Buenos aires, Argentina: Ed. Hormé.
- _____ (1976) [1966]. Psicoterapia De Grupo Y Psicodrama: Introducción A La Teoría Y A La Praxis. México: Fondo De Cultura Económica.
- _____ (1977). El Teatro De La Espontaneidad. Argentina: Ed. Vancu.
- NAÑEZ, Julián (2010). La Mujer Madre Comunitaria Y La Conculcación De Sus Derechos Por Parte Del Estado Colombiano. Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades, ECSAH. En: Revista de Investigaciones de la Universidad Nacional A Distancia – UNAD. Bogotá: Memorias V Encuentro.
- NWEIHED, Kaldone (1999). Globalización. Dos Rostros y Una Máscara. Caracas, Venezuela: Universidad Simón Bolívar.
- OLIVA, C.; TORRES M. (1992). Historia Básica del Arte Escénico. Madrid: Cátedra.
- OROZCO Díaz, Emilio (1969) El Teatro Y La Teatralidad Del Barroco: Ensayo De Introducción Al Tema. Barcelona, España: Ed. Planeta.
- ORTEGA y GASSET, J. (2010) [1955]. Obras Completas. Madrid, España: Ed. Taurus.

- ORTIZ, Renato. (1997). *Mundialización y Cultura*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Alianza.
- _____ (1999). *Diversidad Cultural y Cosmopolitismo*. Artículo publicado en: *Cultura y Globalización*. Universidad Nacional. Bogotá, Colombia: Martín – Barbero, López de la Roche y Jaramillo Editores.
- OSORIO, Alejandro (2014). *Hacia una Sociología de las Elites: Una Revisión Crítica del Elitismo Clásico de Mosca, Pareto y Michels*. Tesis para optar al grado de Magíster en Ciencias Sociales mención Sociología de la Modernización. Universidad de Chile.
- PALLINI, Verónica (2011). *Antropología del Hecho Teatral. Etnografía de un Teatro dentro del Teatro*. Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona, España.
- PARDO Tovar, A. (1966). *La Poesía Popular Colombiana y sus Orígenes Españoles*. Cap. III. *Las Rimas Infantiles*. Bogotá, Colombia: Ediciones Tercer Mundo.
- PAVIS, Patrice (1996) *Diccionario del Teatro, Dramaturgia, Estética, Semiología*. España, Paidós.
- PERINELLI, Roberto (2011). *Apuntes Sobre la Historia del Teatro Occidental*. Tomo II. Buenos Aires, Argentina: Ed. Inteatro.
- PINOCHET C., Carla. (2013) *Arte Y Antropología*. En *Torno A Los Acentos Y Omisiones De Una Adscripción Disciplinar*. Revista *Sans Soleil*. Estudios de la Imagen. Universidad Autónoma Metropolitana, México. Vol, 5 No 1, pp 74 – 81.
- PROAÑO – GÓMEZ, L. (2005) *Teatro Comunitario, Belleza y Utopía*. En: *Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano, Teatro, Memoria y Ficción*. Oswaldo Piellitieri Ed. Buenos Aires, Argentina.

- RANCIERE, Jacques (2010) [2008]. *El Espectador Emancipado*. Pontevedra, España: Ellago Ediciones.
- _____ (2002). *La División de lo Sensible. Estética y Política*. España: Ed. Salamanca, Ciudad Europea Cultural.
- REYES, Carlos José (1998). *El Teatro: Las Últimas Décadas En La Producción Teatral Colombiana*. En: Jorge Orlando Melo, *Colombia Hoy*, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, Bogotá.
- ROSEBERRY, William (1994) "*Hegemony and the Language of Contention*", en Gilbert M. Joseph y Daniel Nugent, eds., *Everyday Forms of State Formation. Revolution and the Negotiation of Rule in Modern Mexico*, Durham, Duke University Press. EEUU. Pp. 355 – 366;
- SACRISTÁN, Manuel (2010). *Antonio Gramsci. Antología*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- SARAMAGO, José (2009) [1983]. *La Balsa de Piedra*. Madrid, España: Ed. Alfaguara.
- SARTRE, Jean Paul (1973) [1936]. *La Imaginación*. Argentina: Ed. Sudamericana.
- SCHECHNER, Richard (2000) *Performance. Teoría y Prácticas Interculturales*. Ed., Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Argentina.
- SCHÜTZ, A y LUCKMANN, T (1977). *Las Estructuras del Mundo de la Vida*. Buenos Aires, Argentina: Ed Amorrortu.
- SCOTT, James C. (1985), *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Haven, Yale, EEUU.

SCOTT, Joan W. (1990). El Género: Una Categoría Útil para el Análisis Histórico en Amelang y M. Nash. Valencia, España: Ed. Historia y Género, Alfons el Magnanim.

SECRETARÍA DE CULTURA

Y TURISMO DE CALI (2015). Censo de Actores Culturales Organizados del Municipio de Santiago de Cali. Alcaldía de Cali. Colombia

SOTO, F. y CASANOVA, H. (2009). Madres Comunitarias, El Ser y El Hacer, Una Construcción Social. Trabajo de grado de la Licenciatura en Etnoeducación y Desarrollo Comunitario. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira

STOLKE, Verena (2004). La Mujer Es Puro Cuento: La Cultura Del Género. *Estudos Feministas* 12(2): 264, mayo-agosto. Pp. 77-105.

TATARKIEWICZ, W. (1991) [1970]. La Historia de la Estética. Tomo III. Madrid, España: Ed. Akal.

TEATRO ESQUINA LATINA (2006). Tras La Escena. Claves de Un Teatro de Acción Social. Cali, Colombia: Impresora FERIVA, S.A.

_____ et. al (2014). Documento Propuesta De Creación Del Programa Nacional De Cultura Viva Comunitaria Para El Ministerio De Cultura De Colombia. Material Interinstitucional. Bogotá, Colombia.

THWAITES R. Mabel (2010). Después De La Globalización Neoliberal: ¿Qué Estado en América Latina? OSAL en CLACSO. Año XI, No, 27, abril. Buenos Aires, Argentina.

TORRES, F. et al. (2001) El Teatro y lo Sagrado de M. Ghelderode a F. Arrabal. Ed. Universidad de Murcia, España.

- UNESCO (1997). *Revista Museum Internacional*. París, no 194 (vol. 49, no 2,)
- _____ (2007). *Statistics On Cultural Industries: Framework For The Elaboration Of National Data Capacity Building Projects*. Reporte técnico, Bangkok.
- VALENCIA, Gerardo (2011) Reflexiones En Torno Al Teatro Colombiano. En: *Revista de la Universidad Nacional*, número 2, pp., 63 – 70, Bogotá, Colombia.
- VARIOS Autores (1989). *Escenario de Dos Mundos. Inventario Teatral de Iberoamérica*. Madrid, España: Centro de Documentación Teatral. Ministerio de Cultura.
- VILLEGAS, Juan (1996). *De La Teatralidad Como Estrategia Multidisciplinaria*. En: *Revista Gestos*, número, 21 de abril, Universidad de California, Estados Unidos.
- _____ (2000). *Para la Comprensión del Teatro como Construcción Visual*. Irvine: Gestos. Universidad de California, Estados Unidos.
- VITALE, Ilda (1998) *Procura de lo Imposible*. México: Fondo de Cultura Económica.
- WALKER, Alice (1997) [1982]. *El Color Púrpura*. Argentina: Plaza y Jane Editores.
- WILLIAMS, Raymond (2001) [1958]. *Cultura y Sociedad: De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires, Argentina: Ed. Nueva Visión.
- _____ (2000) [1977] *Marxismo y Literatura*. Barcelona, España: Ed. Península.
- WILLS, María Emma (2007). *Inclusión Sin Representación, La Irrupción Política de las Mujeres en Colombia: 1970 – 2000*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.
- WOLF, Eric (1982). “Introducción”. En: *Europa y la Gente Sin Historia*, pp 15 – 39. México: Fondo de Cultura Económica.

- YEPEZ, M. (1999). La Historia Y La Política En El Teatro: Una Especulación Sobre Lenguajes. El Caso De Dos Obras De Enrique Buenaventura. Tesis de Maestría en Ciencias Políticas: Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia.
- ZABALA, Julio César (2006). Las Madres Comunitarias en Colombia. Investigación Sobre La Evaluación Participativa. Tesis Doctoral. Departamento de Didáctica y Organización Escolar. Universidad de Granada, España.
- ZUBIRÍA Samper, et. al (1998). Conceptos Básicos de Administración y Gestión Cultural. Editado por la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación la Ciencia y la cultura [OEI]. Cuadernos de Iberoamérica.
- ZURRO, Alfonso (1995). Sobre El Teatro Popular. Ponencia presentada en el XVIII Jornada de Teatro Clásico. Almagro, Argentina.

CIBER NAUFRAGANDO

¿A Qué Llamamos Historia?

<http://www.insumisos.com/lecturasinsumisas/A%20que%20llamamos%20historicidad.pdf>

Antropología y Teatro: dramatizaciones en una etnografía con niños/ as migrantes.

http://www.sci.unal.edu.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502013000200014&lng=es&nrm=iso

Antropología y Teatro, revista de estudio de la Universidad de Bologna, Italia.

<https://antropologiaeteatro.unibo.it/>

Asociación Colombiana de Arteterapia.

<http://www.arteterapiacolombia.org/arteterapia>

Bienvenida la Unidad Nacional de Artistas – UNA.

<http://deslinde.co/bienvenida-la-unidad-nacional-de-artistas-una/>

Boletín cultural y bibliográfico del Banco de la república.

<http://www.banrepcultural.org/boletin-cultural/>

Canción Quítate La Máscara de Adalberto Santiago.

<https://www.youtube.com/watch?v=zwUJgBJhZg>

Circuito Cultural de Barracas.

<http://ccbarracas.com.ar/sala/>

Conferencia “Forma, Función y Realidad”.

http://www.cepchile.cl/dms/archivo_5203_3328/rev128_MBoeri.pdf

Consejo Departamental de Teatro.

<http://www.valledelcauca.gov.co/cultura/publicaciones.php?id=19483>

Corte ordenó al ICBF pagar pensión a 106 madres comunitarias.

<http://www.eltiempo.com/politica/justicia/ordenan-pagar-pension-a-madres-comunitarias/16688123>

Crítica como Intervención Contrahegemónica.

<http://eipcp.net/transversal/0808/mouffe/es>

Documental Contra Viento Y Olvido – Fragmentos.

<https://www.youtube.com/watch?v=2HnVEOuufIs>

Documental La Trampa.

<https://www.youtube.com/watch?v=y97Ywl7RtUw>

Documental Patricios Unidos de Pie.

<https://www.youtube.com/watch?v=mf3yV-CKfqw>

El Arte Como Actor en el Proceso de Paz.

<http://www.eltiempo.com/multimedia/especiales/el-arte-como-actor-en-el-proceso-de-paz/15925137/1>

El Informe Bird Wiesner.

<http://www.elespectador.com/opinion/el-informe-bird-wiesner>

Entrar y Salir de la Institución: Autovalorización y Montaje en el Arte Contemporáneo.

<http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es/print>

Entrevista a Sandra Moreno integrante de la compañía Cornisa 20, de México. El Espectador.

<http://www.elespectador.com/caballeros-y-dragonez/magia-del-teatro-callejero-articulo-335568>

Estudiantes se Toman Bellas Artes por Crisis Financiera.

<http://www.elpais.com.co/elpais/cal/noticias/por-falta-presupuesto-estudiantes-bellas-artes-protestan>

Federación Italiana de Teatro Amateur.

<http://www.fitateatro.it/>

Fundación ENTEPOLA.

<http://www.fundacionentepola.org/>

Fundación Escénica y Cultural El Teatro Vive - Red de Artistas Populares del Suroccidente Colombiano.

<http://www.elteatrovive.com/>

Grupo Cultural Zero.

<https://elperiodiblog.blogspot.com.co/2008/06/grupo-cultural-zero-30-aos-haciendo.html>

Grupo de Teatro Catalinas del Sur.

http://www.catalinasur.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=11&Itemid=15&lang=es

Grupo de Teatro Griot.

<http://www.lapiluka.org/2011/05/24/presentacion-del-grupo-griot-teatro/>

Grupo de Teatro Malayerba.

<http://www.teatromalayerba.com/casa-malayerba-quito-ecuador.html>

Grupo de Teatro Popular Raíces Huaraz (Asociación Cultural Raíces Huaraz).

<http://puntosdecultura.pe/puntoscultura/grupo-de-teatro-popular-ra%C3%ADces-huaraz-asociaci%C3%B3n-cultural-ra%C3%ADces-huaraz>

Ley del Espectáculo Público de las Artes Escénicas.

<http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=45246>

Ley de Espectáculos, Balance de sus Dos Años.

<http://www.eltiempo.com/entretenimiento/arte-y-teatro/ley-de-espectaculos-balance-de-los-tres-anos/14577835>

Ley de Cultura Viva en Brasil.

<http://culturavivacomunitaria.org/cv/2014/07/se-aprobo-la-ley-de-cultura-viva-en-brasil/>

Ministerio de Cultura de Colombia.

<http://www.mincultura.gov.co/Paginas/default.aspx>

Odin Teatret.

<http://www.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/odin-teatret---en-esp%C3%B1ol.aspx>

Página Oficial del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar.

<http://www.icbf.gov.co/>

Plan Nacional de Teatro 2011 – 2015.

<http://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/documentos/Artes/Plan%20Nacional%20de%20Teatro%20-%20Agosto%205%20S%C3%ADntesis.pdf>

Portal único de la Ley de Espectáculos de las Artes Escénicas.

<http://pulep.mincultura.gov.co/portal/avancesylogros.html>

Poema Un Pescador de Janitzio.

<http://www.purepecha.mx/threads/5592-Poema-Un-pescador-de-Janitzio>

Red Teatral de Buenos Aires, Argentina.

<http://www.redteatral.net/>

Revista Cali Cultural.

www.calicultural.net/

Revistas de Teatro Publicadas desde el Siglo XX Hasta Hoy.

<http://www.museartes.net/revistas>

Revista Museum Internacional de la UNESCO.

<http://www.unesco.org/new/es/culture/resources/online-materials/speech-search-tool/>

Secretaría Municipal de Cultura y Turismo.

www.cali.gov.co/cultura/

Secretaría Departamental de Cultura.

www.valledelcauca.gov.co/cultura/

Teatro de la Universidad Popular de Guatemala.

http://www.upguatemala.org/index.php?option=com_k2&view=item&id=13:teatro&Itemid=11

Teatro El Galpón.

<http://www.teatroelgalpon.org.uy/>

Valor Estético y Artisticidad en la Teoría del Arte de A. Danto.

<http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/MA.Value.html>

Vídeo Promocional El Mundo de FUNDAMAC

<https://youtu.be/IcqdkA15Kiw>

BITÁCORAS DEL VIAJE

ANEXO 1.

ESQUEMA DE PLANEACIÓN DE LOS ENCUENTROS *POPULIS*.

Encuentro	Descripción	Objetivo	Desarrollo	Recursos
<p>1. REVIVIENDO NUESTRA HISTORIA</p>	<p>Se trabajan hechos o momentos especiales de creación del grupo y los acontecimientos que han marcado la historia de FUNDAMAC.</p>	<p>Analizar aspectos fundamentales de la creación e historia del grupo</p>	<p>A- Sensibilización(10 min) Se conforma un círculo y de pie se hacen ejercicios de respiración y estiramientos para luego hacer movimientos por el espacio.</p> <p>B- Actividad Central (20) Con las fotos que aportan las integrantes se hace un mural en papel Craft con viñetas alrededor para que escriban lo que les represente el momento fotografiado.</p> <p>C- Diálogo Grupal(30 Min) Teniendo el mural expuesto se conversa sobre los aportes realizados y sobre los sentidos y valores de su historia como grupo.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Música de relajación - Papel Craft - Hojas de block - Marcadores
<p>2. CONSTRUYENDO NUESTRA HISTORIA</p>	<p>A partir del mural “Reviviendo Nuestra Historia” se busca comprender la actualidad del grupo con los elementos que permanecen o no de sus primeros momentos de trabajo.</p>	<p>Analizar aspectos fundamentales de la creación e historia del grupo</p>	<p>A- Sensibilización(10 Min) Igual que la sesión anterior, sólo que esta vez se trabajan tiempos, distancias y ritmos con movimientos guiados por maracas.</p> <p>B- Actividad Central (20) Se distribuyen subgrupos con las 3 integrantes más antiguas de FUNDAMAC.</p> <p>Se reparten fichas de colores donde escriben lo que permanece y no permanece de sus primeros momentos como grupo y lo que esto significa para ellas.</p> <p>C- Diálogo Grupal(30 Min) Los subgrupos lideran la conversación en torno a los puntos trabajados.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Música de relajación - Maracas - Papel Craft - 1 paquete de cartulina. - Lápices y lapiceros - Marcadores

<p>3. REVISANDO OBRAS, PERSONAJES Y EXPERIENCIAS</p>	<p>En este encuentro se revisan algunas obras realizadas por el grupo, analizando el trabajo teatral y sus significaciones y experiencias.</p>	<p>Reconocer y estudiar procesos de creación, ensayos, montajes y puestas en escena de las obras realizadas, así como experiencias, sentidos o propósitos de las mismas.</p>	<p>A- Sensibilización(10 Min) Igual que primera sesión, adicional se trabaja improvisación y movimiento.</p> <p>B- Actividad Central (3 Hr) En este punto se desarrolla la propuesta de AUTOTEATRO.</p> <p>C- Diálogo Grupal(30 Min) Con los Participantes se conversa sobre los resultados obtenidos.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Música de relajación - Ula – Ulas - Botella vacía, pelotas, etc. - Maracas - Papel Craft - Hojas de block - Marcadores
<p>4. LO QUE SOMOS Y SOÑAMOS</p>	<p>Se busca reconocer diversos elementos de identificación del grupo sobre el trabajo que realizan y sus visiones o proyecciones profesionales</p>	<p>Destacar las definiciones y significaciones del trabajo teatral que hacen y proyectan las integrantes de FUNDAMAC.</p>	<p>A- Sensibilización(10 Min) Igual que la primera sesión. Adicional se trabaja confianza y complementariedad.</p> <p>B- Actividad Central (40) Teniendo a disposición el mural se habla sobre lo que las identifica como FUNDAMAC grupo y sus sueños.</p> <p>C- Diálogo Grupal(10 Min) Se dialoga sobre el valor de esta actividad.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Música de relajación - Ula – Ulas - Maracas - Papel Craft - Hojas de block - Lápices y lapiceros - Marcadores
<p>5. FUNDAMAC Y SU ENTORNO</p>	<p>Este encuentro destaca las relaciones del grupo con su entorno.</p>	<p>Reconocer las relaciones de FUNDAMAC con su entorno.</p>	<p>A- Sensibilización(10 Min) Igual que la primera sesión. Se trabaja liderazgo y trabajo en equipo a través de movimientos guiados por el sonido de un tambor.</p> <p>B- Actividad Central (40) A partir de una representación gráfica de la ubicación del grupo en la ciudad y en el barrio se les pide que describan con quienes se relacionan y con quienes no y de cómo son esas relaciones o por qué no se dan.</p> <p>C- Diálogo Grupal(10 Min)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Música de relajación - Tambor. - Maracas - Papel Craft - Papel cartón - Hojas de block - Lápices y lapiceros - Marcadores

<p>6. MUJER, MADRE COMUNITARIA Y TEATRO</p>	<p>Se parte por reconocer las nociones sobre mujer y promover la reflexión sobre la importancia de un teatro hecho por mujeres que específicamente se desempeñan como madres comunitarias.</p>	<p>Reconocer relaciones entre FUNDAMAC y las concepciones de mujer, madre comunitaria y teatro.</p>	<p>A- Sensibilización(10 Min) Igual que la primera sesión. Adicional se trabajan representaciones del “Ser Mujer” (desde las ideas del grupo) a través de danzas improvisadas.</p> <p>B- Actividad Central (40) Se revisa un vídeo (sobre madres comunitarias) y se abrirá la conversación sobre sus condiciones actuales.</p> <p>C- Diálogo Grupal(10 Min) Se dialoga sobre el valor de esta actividad.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Música de relajación - Ula – Ulas - Vídeo - Textos seleccionados - Maracas - Tambor. - Hojas de block - Lápices y lapiceros - Marcadores
<p>7. LA MUJER COMO SUJETO POLÍTICO</p>	<p>En este punto se desarrollan espacios de reflexión sobre el papel activo de la mujer en la construcción de su realidad social y política.</p>	<p>Analizar elementos característicos de la formación de la categoría “Mujer” como sujeto político en el contexto histórico y socio económico de FUNDAMAC</p>	<p>A- Sensibilización(10 Min) Igual que la primera sesión. Adicional se trabajan representaciones binomios (dominante/ dominado; fuerte/ débil; suave / áspero, etc) a través de danza expresión.</p> <p>B- Actividad Central (40) Se revisa un vídeo (opcional sobre maltrato a la mujer en diversos ámbitos etc) y se abre la conversación sobre lo que puede significar ser “Sujetos Políticos”.</p> <p>C- Diálogo Grupal(10 Min) Se dialoga sobre el valor de esta actividad.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Música de relajación - Ula – Ulas - Maracas - Vídeo seleccionado - Textos seleccionados - Papel Craft - Hojas de block - Lápices y lapiceros - Marcadores
<p>8. TEATRO Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL</p>	<p>Este encuentro aborda las concepciones del grupo sobre realidad social y las posibilidades de transformación.</p>	<p>Reconocer las ideas sobre realidad social de las integrantes, así como las posibilidades de su transformación.</p>	<p>A- Sensibilización(10 Min) Se trabajan representaciones sobre lo real y ficticio en los movimientos, se hace énfasis en danza expresión.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Música de relajación - Ula – Ulas - Maracas - Vídeo - Textos seleccionados

<p>8. TEATRO Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL</p>			<p>B- Actividad Central (40) Se revisa un vídeo (opcional sobre Teatro del Oprimido) y se abre la conversación haciendo lectura de fragmentos de textos de Boal, Buenaventura y Brecht sobre relaciones y compromisos del teatro con la sociedad.</p> <p>C- Diálogo Grupal(10 Min) Se dialoga sobre el valor de esta actividad.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Papel Craft - Hojas de block - Lápices y lapiceros - Marcadores
<p>9. PROYECCIONES, REFLEXIONES Y EVALUACIÓN</p>	<p>Como cierre de los encuentros se revisan estrategias para proyectar o fortalecer esta experiencia, así como se destina un espacio para compartir reflexiones y evaluar el trabajo.</p>	<p>Resaltar las posibilidades de proyectar y continuar con el desarrollo de la experiencia y analizar opiniones y percepciones del trabajo realizado.</p>	<p>A- Sensibilización(10 Min) Igual que la primera sesión. Adicional se realiza un ritual.</p> <p>B- Actividad Central (40) Se abre el espacio a las proyecciones y evaluaciones del trabajo.</p> <p>C- Diálogo Grupal(10 Min) Se conversa sobre esta experiencia recorrida.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Música de relajación - Ula – Ulas - Maracas - Papel Craft - Hojas de block - Lápices y lapiceros - Marcadores

ANEXO 2.

FRAGMENTOS DEL DIARIO DE CAMPO DE LOS ENCUENTROS *POPULIS*.

PANA 27. CID

Colocar en el Anexo el tema de investigación,

- Título de Investigación - Resumen

- Explicación del título - Resumen

- lista de palabras claves - ideas fuerza

Plas palabras claves tienen q estar en la explicación.

Aplic. El trabajo del antropólogo, Nivel

Examen, Escritos.

La experiencia de 20 años.

ORANUM -
Danzas, Orms
Saberes
900 años de
su existencia

TRILLAGES DE PIAZOGA
REFLEXION

1 - Historia
2 - lo q' sabemos y sabemos

3 - Revisión Orms

4 - Mujeres y Tenidos

5 - LA. Mujeres con Siglo

RESUMOS

1 - Testos y transg. Social

2 - Testos - Sociedad - Políticas

Revisión 3 - FC1 textos - Compendios

4 - ~~...~~ - Políticas

5 - ~~...~~

6 - Encuentro final - Prees

7 - ~~...~~ / Danza

8 - ~~...~~

POBLIS - ~~...~~ de Quis es

9 - ~~...~~ ~~...~~ su

TRILLAGES DESDE JUSTO

TENTRAL

GRUPO PRAXIAS - Revisión
GRUPO. AL AUTISMO DE
GRUPO - FIG DE AUTISMO

10 - ~~...~~ - Cl. y en
Exposición - ? - ~~...~~

Enviado 23/16

Levar propuestas de obra de
fiteres - las Aventuras de Repeticio

Autoretrato
Autoteatro

Reservar para si
mismas

Pendiente
Ensayo sobre
su Realización

Autoretrato
Halls
Conversión
del Hotel
de la Universidad

Fundamental AUTOTEATRO,
realizando propuestas del psico y
SOCIODRAMA

Se va más
allá de lo teatral

AUTOTEATRO
Comp

Preparación para q' los grupos
de teatro revisen y analicen

sus formas de trabajo y los
valores con grupos dominantes del auto

Representarse
a si mismas

Relaciones con
otros m'p, cond
deber teatral

Revisar formas
de concurrencias
de produccion

Benito

Peñís
a
canciones
resib
Compañía

Feb - 6

Se hizo presente de la
propuesta de las fallas
populis.

8:00 - 10:00 → POPULIS.

Inicio Feb-20.

FELISA menciona que estos
fallos servían para catalocar al
grupo.

Consuelo habló de la necesidad
de apoyales en la formulación
de proy. ESTUDIOS

YO los explicó que la
conocerlos está muy encima,
sin embargo, pedimos revisar
1 proyecto - TERCERONAS

ALTERNATIVAS DE PAZ.

PACHITO dice q' ellos no
estn organizados para cumplir con
ese tipo de proyectos
de la Area de desarrollo

- Evaluac. De las Actividades - 25 Jun

Alanzas - Fond. Canari - Español
- CALL 14 - España

Temporada de textos - Rendimiento

Planificación q en los establecimientos no se cumple
no normas...

Consejo - Antes de hacer una alianza debemos
polinos puntos importantes

* los establecidos no se han digitado...

Consejo digital el material...

Temporada - 1 / mes y 1 obra / mes

Oct. ~~15~~ - 29
Nov. ~~12~~ - 1

Oct 22-29
Nov 5-12

Booth

Por qué no se ha mentado la obra

del celular? - Consejo dice por
Bingo, Rec. Elmación...

Montaje Sr Vivaró -

Edra. A la vez de pelar el puerro la
cosa se embolaba...

¿Qué otros? Puro q me nos organizamos -

→ Puchito repite q todos están
en función de todos...

Textos HISTORIAS.

Libro - Para presentar, Evento Cultural

El poema - Canto pua gica

9155600088 - canari

name "sr"

DEL REPERTORIO.

ANEXO 3.

OBRA: ENTRE RUINAS.

Plan 2

ENTRE RUINAS

(A un costado del escenario aparecen tres bolsas grandes de colores)

Aparece y un reciclador con una mujer que esta encima de una carreta y exclama:

ts...
MARDOQUEO: Movete que nos van a dejar sin nada.

PENITENCIA: Esperáte que no me dejas ni desayunar.

MARDOQUEO: (Cuando intenta esculcar un de las bolsas de basura dice) Aaaaay juemadre me volví a cortar, si sigo así, me voy a volver mocho

PENITENCIA: Lo mismo de todos los días.

MARDOQUEO: Bájese de allí, muévase a trabajar.

PENITENCIA: No faltaba más.

MARDOQUEO: Uyyyyy estas viejas tan perezosas cuando van a aprender a separar las basuras? Claro que les importa, como ellas no viven de esto y si señor al mocho que se lo lleve el diablo (Sale vecina con una escoba al escenario

ZOILA: Usted otra vez regando esa basura? (El reciclador se esconde detrás de Penitencia)

PENITENCIA: Por que te escondes da la cara. Si lo vieran en la casa, es todo un macho.

MARDOQUEO: Dala vos, fresca mi doña, yo no le hago daño a nadie, por el contrario con este trabajo estamos mermando toneladas de desechos en los basureros, que son utilizadas como materia prima en las diferentes fabricas.

ZOILA: Como asi?

MARDOQUEO: Lo que pasa es que la gente se asara por que lo ven a uno mal vestido, no sabiendo que toca rebuscarnos la vida, así yo mantengo mis cuatro pelados y a mi mujer.

PENITENCIA: (Sonríe), quien lo ve, dirá que es cierto viendo que ni sabe reciclar, yo soy la que separo en una bolsa el plástico; en la otra los vidrios y en otra el papel, por que estoy cansada de decirle que se deben separar los desechos orgánicos de los inorgánicos.

MARDOQUEO: Y vos donde aprendiste eso

PENITENCIA: Pues en el internete

MARDOQUEO: Internete? Cogete (Antes de salir le dice a doña Zoila) Vieja amargada (Sale de escena con su esposa.)

ZOILA: Que no le hace daño a nadie? Y ese reguero que? O sera la infeliz de mi vecina que esta tirando la basura aquí en mi anden, pero si es así, allí le va, por que de esta línea para aca, no tiene por que haber nada de basura.

(Entra segundo gritando)

SEGUNDO: Que pendejada, este chechere se apagó cuando ya iban a meter el gol. Zoila, quitaron la energía.

ZOILA: Y que quiere que haga? Sino se ha pagado el recibo de los servicios.

SEGUNDO: Y por que no la han pagado?

ZOILA: Descarado si vos no has dado ni un peso, te la pasas viendo correr ratas, cucarachas y bichos por los rincones y pegado de esa hijueperra televisión (Barre los pies de segundo)

SEGUNDO: No joda y que hago? Si me la paso llevando hojas de vida y no me llaman, mínimo me las están cogiendo de recycle.

ZOILA: Mentiroso si aparte de que no tenes referencias personales mas que las de tus amigotes, no has llevado ninguna hoja de vida.

SEGUNDO: Además el estado tiene la culpa, pero ellos son los que se pierden de un personaje como yo.

ZOILA: Si como no, se están perdiendo de esta belleza, sinvergüenza. El morro de hojas de vida que he sacado debajo del colchón, todas están tiradas en el basurero, sirviéndole de cama a todos los bichos-

SEGUNDO: Zoila no me maltrate, o que quiere que me ponga a hacer.

ZOILA: Caramba algo debes de hacer, como por ejemplo, acabo de ver en la esquina un hombre sacando del basurero vidrios, carton, plástico, latas y me dijo que con eso sostiene a cuatro hijos y su mujer.

SEGUNDO: Óigala y ahora que pretende? Que comamos vidrios, nos bañemos con plástico, nos arropemos con cartón y nos alumbremos con el reflejo de las latas? Esta se enloqueció.

ZOILA: Loco estas vos pero de pereza.

SEGUNDO: Mejor me voy donde mi vecino el tuerto a terminar de ver el partido.

Z OILA: Largate y para completar esta vieja de enseguida tirándome su basura (La arroja al frente de su vecina) (La vecina se asoma y sale furiosa gritando)

VECINA: Asi es que te quería pillar, otra vez echándome la basura en mi andén?

ZOILA: Cual basura? Si yo lo que te estoy es disolviendo lo que me tiraste

VECINA: Cual? Si yo tiro mi basura en la esquina.

ZOILA: Vos sos una de las que ha ayudado a formar el basurero en la esquina, ve que bonito.

VECINA: Y vos que estas pensando que voy a llenar mi casa de basura, habiendo donde echarla?

ZOILA: Vieja cochina.

VECINA: Vos lo que quieres es problemas?

ZOILA: Pa' las que sean (chocan senos, caderas y espadean con las escobas en tres ocasiones)

VECINA: Y de sobremesa viene su langaruto perro y se me caga en mi anden (Espadean tres veces)

ZOILA: De que perro esta hablando, si yo no tengo animales (Espadean tres veces)

VECINA: Como que no tenes? Si yo te conozco vos, el perro de tu marido y ese cochino que se me caga todos los días en mi andén.

ZOILA: Con mi marido no se meta

VECINA: Entonces no me tire su basura en mi andén

(Atraviesa el escenario una señora paseando su perro, que hace sus necesidades fisiológicas en el andén, y Zoila molesta le dice)

ZOILA: Vieja cochina, veni recoge la gracia que hizo tu perro
(La señora hace un gesto de desobediencia y sale de escena)

VECINA: Vecina, usted esta escuchando y viendo lo que se esta moviendo allá? *Enfada*

ZOILA - VECINA: Son Ratas (Mientras se abrazan asustadas y cruzan las escobas, mientras una enorme rata se levanta)

RATA: Con tanta basura que me han echado. Miren como me han engordado (Ríe), no solo a mi, sino a bichos y roedores de todos lados (Ríe), cuando acumulamos desechos mi familia y yo estamos hechos (Ríe) y entre mas productos ustedes estén consumiendo mi familia y yo a este mundo lo vamos invadiendo y cada segundo nos vamos reproduciendo (Ríe), y como hay que ser agradecido por eso les hemos ofrecido la leptospirosis y muchas enfermedades mas,

donde comeremos hoy, aquí? Allí? o Allá. (Entra a una de las casas y la vecina grita)

VECINA: (Aterrada) Se metió a mi casa

ZOILA: (grita asustada girando como un trompo) Segundo veni, coge esa basura y llévala hasta la otra esquina, donde pasa el carro.

SEGUNDO: Y esta por que grita como loca.

ZOILA: No ves que nos estamos llenando de ratas y bichos.

SEGUNDO: A que pereza ir hasta allá, mejor la tiro al caño.

ZOILA: Vos si sos bruto, no sabes las consecuencias que trae tirar la basura al caño?

SEGUNDO: Bueno, bueno, esta mujer si que jode, vea esa rata que casi me pica.

ZOILA: Ah si no que sos tan macho, movete, movete que nos vamos a llenar de ratas y bichos.

SEGUNDO: Esta mujer que me toco si que jode
(Sale segundo con la basura)

ZOILA: Y este marido que me toco, si es un bueno para nada, mejor me voy a alistar las bolsas, por que hoy mismo empiezo a separar las basuras.....rata, ratica, ratica.... Aquí estas.

(Sale de escena)

CUADRO DEL CAÑO

(Aparecen en escena tres gallinazos portando una tela negra que representa el caño – se escucha una voz :)

Blanca Elena Eisy

SEÑORA: Ordulio, Orduliooooooooooooo

Feliza

ORDULIO: Mande mamaaaaaa

SEÑORA: Vamos botar la basura al caño, yo no voy a esperar que pase el carro recolector. (Arroja la basura al caño – presiona a su hijo para que también arroje la basura) – que hubo.

ORDULIO: Mama la profesora dijo que tirar la basura al caño era malo.

SEÑORA: La profesora manda en su escuela y aquí mando yo.

ORDULIO: Mamá mire lo que dice allá (señalando un aviso)

SEÑORA: Adonde?

ORDULIO: (Señalando) Allá

SEÑORA: (leyendo el aviso) pro – hi – b i – do – tirar basura al caño, mu... muévase mocoso (salen de escena).

ORDULIO: Si ve mama (Salen)

(Entra un señor con un bulto de escombros y los arroja al caño y exclama)

SEÑOR: Con esto estoy contribuyendo a la limpieza de la ciudad (se va – se escuchan efectos de truenos y lluvia). *Angelica*

SEÑORA: Auxilio, Socorro nos estamos inundando, llamen a los bomberos, a la Defensa Civil.

ORDULIO: Si ve mama la profesora dijo que botar la basura al caño era malo.

SEÑORA: Llamen a la Policía, a la Cruz Roja, la Cruz Blanca.

ORDULIO: Si ven lo malo que es botar la basura al caño?

SEÑORA: A la Cruz amarilla, a la Cruz verde, a la Cruz Negra, a todas las cruces que este caño se desbordó, Auxilio (sale de escena)

CUADRO DEL BOSQUE

(Aparece en escena el sol, el río, los árboles y el mico danzando)

(El árbol de cedro dice) *Sonriendo y se ríe*

EL CEDRO: (galanteando) Hermosa palmera que linda estas, no te falta ni una rama. *Algo triste*

LA PALMA: (ríe) Gracias señor Cedro. Estoy un poco seca y ya me estoy contaminando. *Algo triste*

EL MANGLE: *Triste* (En cambio) mis ramas están perdiendo sus verdes hojas, ya me estoy acabando, si sigo así me secaré (llora)

EL ROBLE: Moriremos, como tantos otros frondosos árboles que han sido talados, dejando los ríos solos y desprotegidos. *Triste*

EL SOL: Siento tristeza cada vez que veo a la especie humana tirar por todos lados desechos, cartón, vidrio, latas y muchas porquerías, ellos ignoran que los basureros se calientan y como el vapor de una olla hirviendo llegan a mí, olores feos y enfermizos, vivo constantemente sufriendo en silencio. *Sonriendo*

EL MICO: Pero amigos no se pongan tristes que el mundo va a cambiar, tengamos esperanza.

TODOS: Tengamos esperanza, tengamos esperanza.

(se escucha al fondo el toser de un personaje)

LEÑADOR: (entra a escena con un tabaco en la boca, lo bota y dando un fuerte hachazo a uno de los árboles exclama:) Para la industria de los lápices, (da otro hachazo) para la industria del carbón, (da otro hachazo) para un bien papel (y sonrío), me toca cortarlos por que no se recicla (empieza a jalar los árboles cortados y sale de escena, igualmente el mico)

SOL: Esta historia se repite cada día y en diferentes lugares y con mayor fuerza y yo debo calentar más y más.

RIO: Solo me queda cubrir con mis pocas corrientes todas la especies convertidas en cadáver, hasta que mi existencia desaparezca totalmente (Sale

CUADRO DEL AGUA

(Se escucha una voz que dice)

Estamos en el año 2.020. Inmersos desiertos constituyen el paisaje que nos rodea por todos lados, las infecciones gastrointestinales, enfermedades de la piel y demás vías urinarias, son las principales causas de muerte. Las industrias están paralizadas y el desempleo es dramático, algunas fábricas ofrecen empleo y te pagan con agua potable, en lugar de salario. Los asaltos por un tarrote agua son comunes en las calles desiertas la comida es 80% sintética.

(Entran a escena unos personajes con apariencia lánguida como cadáveres ambulantes que entran a escena expresando su sentir)

PERSONAJE 1: Acabo de cumplir los cincuenta, pero mi apariencia es de alguien de 85 años. Padezco serios problemas renales por que bebo muy poco agua, creo que me queda muy poco tiempo. Hoy soy una de las personas más viejas en esta sociedad. *Oliver*

PERSONAJE 2: Recuerdo cuando tenia cinco años, todo era muy diferente. Había muchos árboles en los parques, las casas tenían bonitos jardines y yo podía disfrutar de un baño quedándome en la ducha por una hora. Ahora solo usamos toallas humedecidas en aceite mineral para limpiar nuestra piel. *Celiza*

PERSONAJE 3: Antes todas las mujeres lucíamos nuestras hermosas cabelleras, ahora tenemos que raparnos la cabeza para mantenerla

limpia sin usar agua. Antes mi padre lavaba su auto con el agua que salía de una manguera, hoy los niños no creen que el agua se utilizaba de esa manera.

PERSONAJE 4: Recuerdo que había muchos anuncios que decían: Cuidemos el agua, solo que nadie le hacia caso, pensaba que el agua jama podía terminar, ahora todos los ríos, represas, lagunas están irreversiblemente agotados y/o contaminados.

PERSONAJE 5: Antes la cantidad de agua indicada como ideal para beber, era ocho vasos por día para una persona, hoy solo puedo beber medio vaso, la apariencia de la población es horrorosa: cuerpos desfallecidos, arrugados por la deshidratación, llenos de llagas en la piel por los rayos ultravioletas que no tienen la capa de ozono que los filtraba en al atmosfera. *Excesivo*

PERSONAJE 6: Por la sequedad de la piel una joven de 20 años refleja 40. Los científicos investigan pero no hay solución posible, no se puede fabricar agua, el oxigeno también esta degradado por la falta de árboles lo que disminuyo el coeficiente intelectual de las nuevas generaciones. *Falta*

PERSONAJE 3: El gobierno hasta nos cobra por el aire que respiramos, la gente que no puede pagar es retirada de las zonas ventiladas que están dotadas de gigantescos pulmones mecánicos que funcionan con energía solar, no son de buena calidad pero se puede respirar.

PERSONAJE 7: En algunas ciudades quedaron manchas de vegetación con sus respectivos ríos que son fuertemente vigilados por el ejercito. El agua se volvió un tesoro muy codiciado, mas que el oro, el petróleo y los diamantes.

PERSONAJE 8: No hay árboles por que casi nunca llueve y cuando llega a registrarse una precipitación es de lluvia acida.

PERSONAJE 1: Cuando mi hija me pide que le hable de cuando era joven describo lo bonito que eran los bosques, le hablo de la lluvia, de las flores, de lo agradable que era darse un baño y poder pescar en los ríos y en las represas, beber todo el agua que quisiese y lo saludable que era la gente. Ella me pregunta: mamá por que se acabo el agua?, entonces siento un nudo en la garganta.

PERSONAJE 2: No puedo dejar de sentirme culpable por que pertenezco a la generación que termino destruyendo el ambiente o simplemente no tomamos en cuenta tantos avisos. Ahora nuestros hijos pagan un precio muy alto.

PERSONAJE 4: sinceramente creo que la vida en la tierra dentro de muy poco ya no será posible. Como me gustaría volver atrás y hacer que toda la humanidad hubiera comprendido esto..... Será que todavía podemos hacer algo para salvar nuestro planeta tierra?

CUADRO CONTAMINACION AUDITIVA

Aparece en escena una anciana con su hija, quien la sienta en una silla le enciende el televisor y le dice,

HIJA: Mama voy a ponerle su programa favorito. (Empieza a aplicarse una mascarilla- De pronto escucha un ruido, mira por la ventana y uno de sus vecinos dice:

VECINO: Vamos para la casa que la rumba va a empezar.

VECINA: Si mijo que la rumba es hasta el amanecer.

HIJA: Mama ahí vienen los vecinos borrachos con los zapatos en la mano y arrastrándose. Y le aseguro que mañana vienen a conseguir plata prestada para el transporte. Todo lo que provoca el licor.

VECINA: Mijo prenda el equipo que va a empezar la rumba.

VECINO: (Si mija – enciende el equipo y empiezan a cantar y bailar llega la vecina a pedirles que le bajen el volumen, ellos la ridiculizan y esta se va. Continúan bailando y cantando – posteriormente, le baja al equipo, se sube a una silla y dice:) El presidente de la rumba, anuncia que el traguito se ha acabado.

VECINA: Tranquilo miijo que en la tienda de don Pacho, compramos mas traguito.

(Se escucha un grito de la hija que proviene de la casa de la anciana

HIJA: (Grito desesperado) Mamaaaa

VECINO Y VECINA: (Se miran entre si y luego al publico y exclaman)
La Vecina?

VECINA: Vio miijo, yo le dije que no nos viniéramos para la casa.

VECINO: No diga nada que usted también se la esta gozando.

VECINA: (Enojada) No mejor vámonos. (Salen)

CUADRO TRANSEUNTES

(Entran a escena unos transeúntes que arrojan basuras al piso y continúan su camino, de repente se escucha una canción. "Si quieres un mundo mejor....." se congelan, se suspende la canción.

(Entra el personaje de la basura cargando una pesada carga y uno de los transeúntes le pregunta:)

TRANSEUNTE 1: Uyyy señora pero que carga lleva usted, parece que llevara la cruz a cuesta.

TRANSEUNTE 2: Quien es usted.

BASURA: La pregunta no es quien soy, pregúntense mejor a quien representó yo?, puedo ser tú, tu o ellos. Lo importante es que sepan y caigan en cuenta de tosa la porquería que compramos los humanos y después desechamos- Estoy harto de cargar toda la basura de ustedes, reciclen para que tengamos un ambiente sano (sale de escena) (Al continuar la canción, cambian de actitud y recogen los objetos tirados al piso)