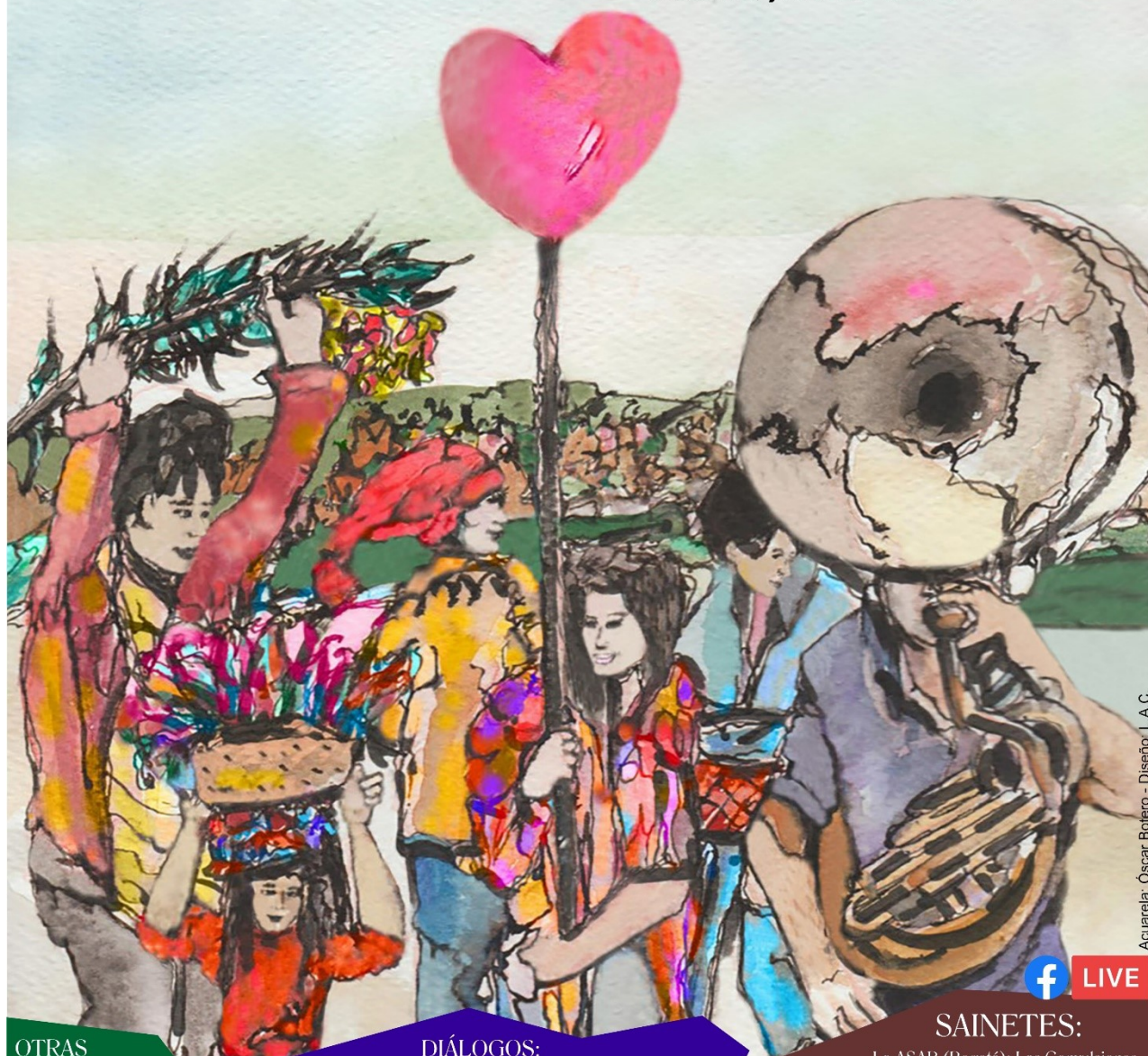


8vo encuentro Sainetiando diálogos de la memoria

Medellín, junio 23 al 26 de 2022



Acurelala: Óscar Botero - Diseñor. L.A.C.



**OTRAS
ACTIVIDADES:**
Entretelones
Velada Sainetera
Sancocho comunitario

DIÁLOGOS:
- Teatralidades originarias, memoria colectiva y ritualidad.
- ¿Academizar lo popular..., o popularizar la academia?
- Teatro para el turismo: identidad o desarraigo.
- Crítica social escenificada en el carnaval.

SAINETES:
La ASAB (Bogotá): Las Convulsiones
Teatro La Musaraña (La Tebaida): El Tigro
Vendimia Teatro (Bogotá): El espectro que soy yo
Teatro El Guacal (Bogotá): Y hablando de espantos...
Teatro Bilácora (La Ceja): El matrimonio de sobrino Conejo

PONENTES: Álvaro Bustillo y Lisandro Polo Rodríguez. Barranquilla, Atlántico. - Arnulfo Árias y Oscar Henao. Riosucio, Caldas - Carlos Sánchez. Tunja, Boyacá - Luis Eduardo Jiménez. Palmira, Valle - Víctor Manuel López. Medellín, Antioquia - William Hurtado. Cartagena, Bolívar - Ivón Guevara. La Pinga. Piedecuesta, Santander - Mara Trujillo. Armenia, Quindío - Carlos Araque. Bogotá - Miguel Ángel Cañas. Envigado, Antioquia - Mario Sánchez. Medellín, Antioquia



Calle 45C 75-151



604 4135583



310 8456329



@teatrobarradelsilencio

Apoya



La cultura es de todos Mincultura

Evento apoyado por el Ministerio de Cultura Programa Nacional de Concertación Cultural



Organiza



Historias del pueblo en escena



8vo encuentro
Sainetiando
diálogos de la memoria

MUESTRA SAINETERA:

Jueves 23
7:30 p.m. **Teatro El Guacal (Bogotá)** Pulep: ISI282
Obra: **Hablando de espantos...**

Esta obra sobre historias de los abuelos, es una mezcla de fantasía con la realidad, que brinda ese carácter misterioso de las leyendas. "Hablando de espantos" cuenta la historia de Guillermo, un campesino a quien se le presenta una llamada "guaca", un tesoro que puede aliviar sus necesidades, sin embargo para encontrarla no ser fácil, obligándose a enfrentar sus miedos, en especial cuando despierta la envidia...

Viernes 24
7:30 p.m. **Teatro Bitácoras (La Ceja)** Pulep: KWL800
Obra: **El matrimonio de sobrino Conejo**

Beca de creación del Ministerio de Cultura. El joven Sobrino Conejo ha decidido presentar a su enamorada, la Coneja Margarita, y pedir su mano ante los animales amigos de Tío y Tía Coneja. Al parecer no ha tomado en cuenta todas las responsabilidades del matrimonio, aunque ya es demasiado tarde, porque todo está preparado para que se honre su compromiso y se dé un matrimonio ágil con la respectiva fiesta.

Sábado 25
3:00 p.m. **Vendimia Teatro (Bogotá)** Pulep: WQV857
Obra: **El espectro que soy yo**

Es una obra que profundiza en las relaciones vida arte-realidad fantasía, y mundo mágico-mundo real. Surgió de una estética que exploró los anhelos y deseos del público-participante y el artista-creador, donde el público puede cantar, bailar, conversar y disfrutar, remitiéndose a los orígenes del arte, a la tradición folclórica y a la memoria ancestral, recreando mitos, historias, canciones, danzas y leyendas.

Sábado 25
7:30 p.m. **Grupo: La ASAB (Bogotá)** Pulep: CWU248
Obra: **Las Convulsiones**

Este sainete es una pieza dramática jocosa de Luis Vargas Tejada, que con versos deliciosos, se burla de la sociedad de su época a través de una situación popular. Don Gualberto, Gervasio y la vieja Fulgencia, soportan los caprichos de Crispina y sus fingidas convulsiones, apoyada por Mariquita, la criada. Siendo un truco para verse con el joven pretendiente, Cirilo, un vago que se mete en su casa mediante triquiñuelas.

Domingo 26
11:00 a.m. **Teatro La Musaraña (La Tebaida)** Pulep: SYT847
Obra: **El Tigero**

La historia de Jesús María Ocampo (El Tigero) y su esposa María Arsenia de Ocampo (fundadores de Armenia-Quindío-Colombia), llevada por las peripecias de ambos, con la mirada del colonizador, del hombre ambicioso, peleador, infiel y negociante; con la exaltación del héroe, pero que poco a poco, lo humano aparece y la exaltación lentamente va cayendo, con la caída del héroe se eleva la imagen de la mujer...

8vo encuentro
Sainetiando
diálogos de la memoria

DIALOGOS:

Jueves 23

9:00 a.m.
Inauguración
- Crítica social escenificada en el carnaval
Ponentes:
Álvaro Bustillo y Lisandro Polo. Reyes Momo Carnaval de B/quilla
Arnulfo Arias y Oscar Henao. Matachines Carnaval de Riosucio
10:20 a.m. Refrigerio
10:40 a.m. Panel general
12:00 a.m. Salida
ALMUERZO
2:00 p.m.

- Teatralidades originarias, memoria colectiva y ritualidad
Ponentes:
Carlos Sánchez. U.P.T.C. Tunja, Boyacá
Luis Eduardo Jiménez, El Teatro Vive. Palmira, Valle
Victor M. López. Dr. Artes y Mt. Historia U.deA. Medellín, Antioquia
3:20 p.m. Refrigerio
3:40 p.m. Panel general
5:00 p.m. Salida

Viernes 24

9:00 a.m.
- ¿Academizar lo popular... o popularizar la academia?
Ponentes:
Carlos Araque. Vendimia Teatro. Bogotá
Miguel Angel Cañas. Fundación El Ágora. Envigado, Antioquia
Mario Sánchez. U de A. Medellín, Antioquia
10:20 a.m. Refrigerio
10:40 a.m. Panel general
12:00 a.m. Salida
ALMUERZO
2:00 p.m.

- Teatro para el turismo: identidad o desarraigo
Ponentes:
William Hurtado. Mamarrachos, Cartagena, Bolívar
Ivón Guevara. La Pinga. Piedecuesta, Santander
Mara Trujillo. Versión Libre Teatro. Armenia, Quindío
3:20 p.m. Refrigerio
3:40 p.m. Panel general
5:00 p.m. Salida

8vo encuentro
Sainetiando
diálogos de la memoria

Sábado 25
9:30 a.m. **Entretelones**

Un momento colaborativo donde reina la amistad y solidaridad, para conocer más las diferentes actividades que realizan los participantes, facilitando el intercambio de servicios artísticos y culturales: investigaciones, experiencias y saberes, permitiendo la proyección o circulación en general de los saberes, los sainetes y de sus actividades complementarias.

Domingo 26 **Velada Sainetera de Clausura**
10 a.m.

Finalizando, como clausura del evento, tenemos un espacio de convivencia informal, donde alrededor de la comida, se debate entre los participantes sobre las experiencias tenidas, se hace una evaluación sobre el desarrollo y contenido del octavo encuentro y se ofrecen visiones o propuestas para los nuevos Sainetiando

Sancocho comunitario
Presentación de la obra: Luna, lunera. Grupo: La Musaraña
Otras presentaciones espontáneas
Entrega de certificados y despedida.

SALUDO DE BIENVENIDA

Envueltos en un mundo de pantallas que nos aíslan de los vecinos y la familia, alimentados por el odio y la incertidumbre a través de la comunicación engañosa; cuando ya no se sabe que, y a veces, ni hasta a quién creer, por lo que llegamos a un estado de desconfianza y desasosiego, haciendo importante volver al diálogo de cuerpo presente. Con personas reales para mirarnos a los ojos, reconocer su altura, sus olores, sus gestos y por sobre todo, podemos abrazar.

Sainetiando es un encuentro para restaurar la memoria, compartir experiencias, investigaciones, búsquedas, saberes sobre el teatro popular en medio sonrisas, donde profundizamos su historia desde los orígenes hasta la práctica actual para comprender y visualizar horizontes para el teatro con amor y sostenibilidad.

Solo me queda darles una calurosa bienvenida a este encuentro de vida.

Pertenecemos:
MUSEO DE LA MEMORIA DE BOGOTÁ

Apoyan:
VENDIMIA

Organiza:
Teatro Barra del Silencio

Programación
8vo encuentro
Sainetiando
diálogos de la memoria
Medellín, junio 23 al 26 de 2022

Acciones: Oscar Salazar. Diseño: L.A.C.

📍 Calle 45C 75-151 📞 604 4135593 📠 310 8456329 🌐 @teatrabarradelosilencio

Apoya: **La cultura es de todos** Instituto de Cultura. Centro de apoyo por el Ministerio de Cultura. Programa Nacional de Cooperación Cultural

Organiza: **Teatro Barra del Silencio** 40 Años

8vo encuentro
Sainetiando
dialogos de la memoria
Medellín, junio 23 al 26 de 2022

Un espacio de conversación e intercambio de experiencias y conocimientos, en un acercamiento a nuestro teatro originario para el teatro popular actual

Programación académica

Diálogos:

- Crítica social escenificada en el carnaval.
- Teatralidades originarias, memoria colectiva y ritualidad.
- Teatro para el turismo: identidad o desarraigo.
- ¿Academizar lo popular..., o popularizar la academia?

Entretelones:
Espacio colaborativo para intercambio de servicios teatrales.

Apoya

La cultura es de todos Mincultura

Evento apoyado por el Ministerio de Cultura Programa Nacional de Concertación Cultural

Organiza

Teatro Barra del Silencio 40 Años

Historias del pueblo en escena

@teatrobarradelsilencio - teatrobarradelsilencio@gmail.com - 310 8456329

Sainetes· Sainetur. Velada. Sancocho comunitario

Saludo de bienvenida

Envueltos en un mundo de pantallas que nos aíslan de los vecinos y la familia, alimentados por el odio y la incertidumbre a través de la comunicación engañosa; cuando ya no se sabe que, y a veces, ni hasta a quién creer, por lo que llegamos a un estado de desconfianza y desasosiego, haciendo importante volver al diálogo de cuerpo presente. Con personas reales para mirarnos a los ojos, reconocer su altura, sus olores, sus gestos y por sobre todo, podernos abrazar.

Sainetiando es un encuentro para

restaurar la memoria, compartir experiencias, investigaciones, búsquedas, saberes sobre el teatro popular en medio sonrisas, donde profundizamos su historia desde los orígenes hasta la práctica actual para comprender y visualizar horizontes para el teatro con amor y sostenibilidad.

Solo me queda darles una calurosa bienvenida a este encuentro de vida.

El objetivo principal es la promoción del sainete como manifestación de teatro popular se logró en su totalidad. En general fortalecimos nuestro encuentro con la participación amplia de artistas y ponentes de distintas ciudades del país generando grandes expectativas en el país teatral

DIÁLOGOS DE LA MEMORIA

DIÁLOGO 1

Crítica social escenificada en el carnaval.

23 de junio

Ponencia de: Arnulfo Árias – Matachín del carnaval de Riosucio
Carnaval De Riosucio



“Sátira y crítica en el carnaval que son los elementos propios de la parte social, porque el carnaval es una tribuna, es una ventana donde todos nos expresamos a través de las letras de las cuadrillas, de los decretos, del saludo al diablo y del entierro de nuestra majestad...”
Es un lugar con mucha y muy larga historia, pero sus orígenes se han perdido en el tiempo. Cieza de León con las crónicas del Perú, donde se comenta y da a conocer aspectos y sucesos sobre a la colonización de los Españoles, del cómo llegaron arrasando frente a los Indígenas con todo su armamento, caballos y los perros que se asesinaban y devoraban a los niños indefensos, por esto algunos cedieron su tierra y con ella el tan preciado oro para los Españoles que se apoderaron de todo y esclavizaron a las personas, gracias a esto el gran metal es la razón de ser del carnaval de Riosucio.

Este evento es muy democrático y auténtico, donde no hay discriminación alguna ya que es de todos, es por eso que todos van por un mismo camino y con el mismo objetivo donde llevan un mismo tridente el cual es el tridente de la tradición y del entendimiento.

“¿Qué es el carnaval de Riosucio?, es la fiesta triétnica y deporte cultural, con sátira y crítica expresión primordial.”

“Sátira en el carnaval tiene su finalidad, resaltar lo bueno y censurar el mal.”

“La sátira del carnaval se escucha en el decreto y en la letra de cuadrilla cortada en tono mordaz o en una letra sencilla se les tira a los demás.”

“Los niños son semillero del futuro matachín, decretero, cuadrillero y también un dirigente que empuñando el tridente para no dejarlo acabar.”

“Es un tema en abordar, propiamente en el decreto la problemática social donde se critica al alcalde y al gobierno nacional.”

Ponencia de Óscar Henao – Matachín del carnaval de Riosucio

La sátira y la crítica social en la escena del carnaval de Riosucio. Ponencia en verso



CORO:

Mil gracias saineteado
Por habernos invitado,
A hablar de una parte
Del carnaval sin par
Que es una fiesta de arte
Y de literatura ancestral
Con el verso y la escritura
Como un postulado ritual.

Nuestra charla es diferente
A la que dictan los demás,
Nos dirigimos a la gente
Que nos quiera escuchar;
No somos conferencistas
Pero les venimos a contar
En el papel de activistas,
Una historia del carnaval.

OSCAR

El SAINTE floreció
En fiesta de Reyes Magos
Y de esta estampa salió
El CONVITE que tenemos
De raíz quiebralomeña,
Donde indio, negro y blanco
Portaron caretas quiteña.

ARNULFO

Fue primero la careta
En rostro de dios jaguar,
Con ojos muy chispeantes
Y por qué... no arrogantes
Emulando al dios del sol
Con la que el indio asustaba
Al clero y al español;
El invasor cruz en la mano
La convirtió en una espada
Para destruir este humano
Que, en una forma malvada,
Arrasó con su identidad.

OSCAR

¿Qué es el carnaval de Riosucio?
Es la fiesta triétnica
Y de porte cultural,
Con sátira y crítica:

¡Expresión primordial!

ARNULFO

Sátira en carnaval,
Tiene su finalidad:
De exaltar lo bueno
Y censurar el mal.

OSCAR

La sátira en el carnaval
Se escucha en el decreto
Y en la letra de cuadrilla
Cortada en tono mordaz
O en una letra sencilla
Se les tira a los demás.

ARNULFO

Es una sátira pesada
Oportuna y eficaz
Picante y abusiva
Donde se raja de todos
De liberales y godos
Que son del mismo costal.

OSCAR

¿Cuéntanos señor matachín,
es el carnaval una escena
y en qué actos de teatrín
los niños en hora buena
viven una lúdica sin fin?

ARNULFO

Ellos serán semillero,
Del futuro matachín
Decretero, cuadrillero
Y también un dirigente
Que empuñara el tridente
Para no dejarlo acabar.

OSCAR

Dime Oh gran matachín
Qué significa ser diablo
Ese negro dicharachín
Al que les has cantado
Al que le has satirizado
¿Metido en tu disfraz?

ARNULFO

No es el diablo de la biblia
Mucho menos diablo del mal
Ni el que a los niños espanta,
Siempre los ha de cuidar:
Es un diablo de leyenda
Del imaginario popular.

OSCAR

El disfraz es la esencia
Filosófica y material,
Tiene toda la elocuencia
Que da lujo al carnaval,
Es la razón de la cuadrilla,
Es el ingenio fecundo
Que nunca ha de faltar,
Es la mano laboriosa
Que juega para crear.

ARNULFO

En letras de cuadrillas
En el corte de decretos,
en estribillos y caravanas
en conjuro y testamento,
descollan críticas profanas
que en un sentir natural
permiten al pueblo expectante
conjugan, el verbo carnaval.

OSCAR

Es un tema en abordar
Propiamente en el decreto
La problemática social,
Donde se critica al alcalde
Y al gobierno nacional.

ARNULFO

La crítica constructiva
Se manifiesta por doquier
Cuando el diablo no gusta
El pueblo se ha de ofender
Y entre consigna y consigna

El eco se la ha de escuchar
Uh, uh diablo; uh, uh diablo:
Forma contundente de protestar.

OSCAR

Elementos de un disfraz
Que no se puede olvidar:
La máscara, la careta,
El maquillaje, el antifaz
Y una capa bien rotonda
Para poderla ondear.

ARNULFO

Un conocimiento de caña
Fermentado en calabazo
Es ofrendado a los dioses
Con el nombre de guarapo,
Lo beben desde los pobres
Y el que se cree más guapo.

Xixaraca, oh Xixaraca
Deidad de los nativos
Encarnado en Buziraco
Y otros espíritus altivos
Que fueron sincretizados
En un diablo bonachón,
Y siempre glorificado
Por toda una población.

CORO

Y ya para terminar
A todos los invitamos
A que vayan a disfrutar
El carnaval veinte tres
Del cinco al once de enero
Y a encontrarnos otra vez

Allí podrán degustar
Unos cuantos alfandoques
Nalgas de ángel con tamales
Y unos ricos chiquichoques
Empujados con guarapo.

Ponente: Álvaro Bustillo – Momo del carnaval de Barranquilla
Carnaval De Barranquilla



Los primeros indicios del carnaval fueron en los años 1.600, la cual es una fiesta comunal. En el lugar donde está ubicada la iglesia de Juan Nicolás, antes era un sitio llamado “sitio de libres” donde nació y se fundó la ciudad y el carnaval.

Esta fiesta proviene de la antigüedad, exactamente de los griegos donde se hacían los desfiles fálicos lo cual era una protesta; todo esto llegó a la ciudad, pero solo para las personas de la alta sociedad, pero el resto del pueblo de economía baja al ver esto crearon su propio carnaval en las calles. Al pasar el tiempo se fueron fusionando todas las partes, los pobres, la clase media y clase alta para crear una sola fiesta igualitaria para todos. El carnaval ahora en día es gracias al ingenio popular, en Cartagena se unieron culturas gracias a esta celebración como lo fueron la europea, aborigen, indígena y afro, todo esto se fue desplazando hasta Barranquilla gracias al concurso nacional de belleza y por ende Cartagena se quedó sin carnaval.

Es muy común hacer críticas demasiado fuertes sin excepción alguna. En los inicios se hacían los llamados ditirambos o las mojigangas donde se hacía una crítica social, económica y política representada con un disfraz que es el descabezado que hace crítica a la violencia de los años 50.

Ponencia de: Lisandro Polo – Momo del carnaval de Barranquilla
Universo de la tradición oral y de crítica social



“A la oscuridad del pueblo
le tenías miedo tú
ahora le tenemos miedo
al recibo de la luz...”

R// No alcanza para comprar
La canasta familiar

“Por robar tres libras de arroz
a una señora presa ponen
porque no encanan a la que se robó
los 70 mil millones...”

R// Como dijo don Alejo
aquí la ley es pa el más pendejo
“Aquí voy a criticar
por corruptos los detalle
al plan de alimentación escolar

le vendieron carne de caballo...”

R// Los alumnos al almorzar
les daban ganas de relinchar
“Escuchen bien los presentes
La violencia una locura
Lo había dicho el presidente
Están matando hasta los curas...”

R// Escuchen bien el vacilón
amárrese el pantalón
“Darles pena a los políticos
se vuelven puro bochorno
por eso los critico
todo lo hacen de soborno...”

R// Aunque formen alboroto, a tumbarle lo del voto

El Carnaval de Barranquilla, la fiesta folclórica y cultural más importante de Colombia, reúne expresiones de la memoria e identidad del Caribe colombiano, del pueblo barranquillero y del Río Grande de La Magdalena, expresiones tan autóctonas, que gracias a ellas, hoy nuestra fiesta ha sido declarada Obra Maestra del Patrimonio Oral, inmaterial e intangible de la Humanidad, como espacio antropológico; espacio en dónde convergen una diversidad de manifestaciones propias de la Tradición Oral, que se han transmitido de generación en generación y que gracias a ese legado de saberes,, hoy en día aún se mantienen vigentes, enriqueciendo nuestra fiesta popular.

Hablar del Carnaval de Barranquilla, es hablar de folclor, color y fantasía, es hablar de burla, trasgresión, de sátira, mofa y de crítica social; aquí lo cínico y lo jocoso forman parte de ese lenguaje escénico de nuestro carnaval. Su esencia trastoca desde el orden social, personajes e instituciones; ridiculizando a personalidades de alcurnia, o simplemente criticando o satirizando a través del disfraz, de la comparsa, de la música y tradición Oral, cualquier hecho o suceso, que por muy trágico que haya sido, no se escapa de ser motivo de mofa o sarcasmo. Y es que en el carnaval todo se vale, y es que por mandato real todo Barranquillero está obligado a darle una rebaja al mal genio, a ser mala paga con el aburrimiento, a pedirle prestao la carcajada del que está al lado, a fiarle a la bacanería y a darle una ñapita a la alegría; y es que el vacile barranquillero no viene con IVA incluido, y es que cada uno de los decretos proclamados en el bando le dan indulto a todo el alzado en copas a que se entregue a la juerga, permitiendo que el Carnaval se convierta en el escenario propicio para que el pueblo se manifieste a sus anchas, ante cualquier inconformidad del diario vivir, ya que en su condición de ciudadano de a pie y en muchos casos subordinados, no tiene esos momentos para expresar sus inconformidades, teniendo en el Carnaval un espacio propicio para expresarse; y de una

forma única, a través del arte; del baile la música, el disfraz, el teatro (comedia); bienvenidos a ese mundo, en donde la tradición oral, se convierte en cómplice perfecto para expresarse libremente con el inconformismo social.

DIÁLOGO 2.

Teatralidades originarias, memoria colectiva y ritualidad.

23 de junio

Ponencia de Víctor López

Teatro autóctono de Abya yala



**Abya Yala en la lengua Kuna significa tierra en plena madurez, o tierra en florecimiento, tierra madura, en oposición al término Nuevo Mundo, dado tras la colonización española. El líder del pueblo [Aimara](#), [Takir Mamani](#), defiende el uso del término Abya Yala en las declaraciones oficiales de los organismos de gobierno de los pueblos indígenas, declarando que "colocar nombres foráneos a nuestras villas, ciudades y continentes es equivalente a someter nuestra identidad a la voluntad de nuestros invasores y sus herederos". Luego, el uso del término Abya Yala, en lugar de Nuevo Mundo o América podría tener implicaciones ideológicas, indicando apoyo a los derechos de las naciones originarias.*

Funcionamiento elementos comunes del teatro Abya yala y el teatro europeo

- Teatro autóctono de Abya yala

Quienes realizan la poiesis son los mismos que realizan la exspectatio.

Poiesis-Convivio-Exspectatio requieren de la presencia de un observador simbólico externo.

La comunidad direcciona la intencionalidad

Relaciones de poder horizontales: los que realizan la poiesis al ser los mismos que realizan la exspectatio materializan los intereses de la comunidad

- Teatro europeo

Quienes realizan la poiesis son diferentes a quienes realizan la exspectatio.

Poiesis-Convivio requieren de la presencia de un observador real externo.

El Estado direcciona la intencionalidad

Relaciones de poder verticales: los que realizan la poiesis adoctrinan a los que realizan la exspectatio de acuerdo a los intereses del Estado

**Poiesis es un término griego que significa «creación» o «producción»*

Obras de teatro Abya Yala

RABINAL ACHÍ (cultura descendiente de mayas-Guatemala). Escrito en quiché achí. Siglo xv. Recuperado por el sacerdote francés charles étienne brasseur de bourbourg (s. XIX).

OLLANTAY (cultura descendiente de incas-perú). Escrito en quechua. Siglo xvi. Recuperado por el sacerdote español Antonio Valdés (s. XVIII) y el lingüista suizo Johann Jakob von Tschudi (s. Xix).

EL GÜEGÜENSE O MACHO RATÓN-MACEHUATON (cultura descendiente de aztecas y mayas-Nicaragua). Escrito en náhuatl-mangue y castellano. Siglo xvi. Recuperado por el alemán alemán Carl Hermann Berendt y el arqueólogo, etnólogo y lingüista norteamericano Daniel Garrison Brinton (s. XIX). En otras versiones por el nicaragüense Juan Eligio de la Rocha (s. XIX).

Similitudes entre las 3 obras:

Son anónimas: no importa la autoría individual, sino la creación comunitaria.

Se estructuran los diálogos a partir de la reiteración de conceptos y de frases.

Intercalación de danzas: el desarrollo de la acción por medio de bailes que se convierten en parte integrante y esencial del lenguaje teatral (danza hablada), en la cual predomina el cuerpo que adquiere formas de expresión animal no admiten los moldes de la sala teatral convencional, por eso recorren diferentes espacios, que coinciden con los de la festividad.

Poseían un carácter oral, se aprendían a través del ritmo, la métrica, la estilística, los gestos, la kinésica y la proxémica corporal.

Empiezan con una situación dramática de tensión máxima (Rabinal: Captura de K'iche; Ollantay: amor furtivo de Ollanta y Cusi Coyllur; Güegüense: exigencia arbitraria del pago de impuestos)

Puestas en escritura en el siglo XIX por figuras coloniales apoyadas por indígenas bilingües y en sucesivas traducciones. Los editores censuraron y suprimieron algunas partes que eran propias del espectáculo en movimiento hecho por la comunidad. Los escritos dan cuenta del modo de pensar el teatro escrito en Europa: dividir la obra por actos y éstos por escenas, sin embargo, a diferencia de lo que se hacía para la época en Europa no poseen unidad de lugar ni de tiempo. La dramatis personae daba cuenta del pensamiento europeo clasista y machista.

Fueron prohibidas por el imperio español: Rabinal Achí (desde 1539), Ollantay (desde 1780) Güegüense (censura intermitente). Se les llamaban «farsas y regocijos de truhanes», «bailes deshonestos» Mezclan danza, música y artes plásticas-mitote-areyto (máscaras y disfraces: la máscara es, en sí, el personaje. El actor no hace sino prestar su cuerpo para animarla, está en función de ella, la sirve).

Se siguen representando a pesar de la represión y la distancia temporal: Rabinal Achi (en las fiestas patronales del 20 al 25 de enero, en honor de San Pablo, en Rabinal, Baja Verapaz); Ollantay (en las fiestas del solsticio de invierno o fiestas de Raymi el 29 de junio, en Ollantaytambo); Güegüense (en las fiestas patronales del 15 al 27 de enero, dedicadas a San Sebastián, en Diriamba).

Citando la cosmovisión mesoamericana y andina prehispánica, restauran conflictos que figuran las relaciones de poder entre las autoridades coloniales, el mundo mestizo y el indígena, buscando dar placer y regocijo a la comunidad y fortalecer las creencias. Poseen un carácter subversivo a nivel político.

Carácter subversivo

RABINAL ACHÍ: K'iche Achí representa al invasor español que obtiene todo lo que quiere, pero que acepta el precio que esto implica: la propia muerte (drama contra el afán imperialista español).

OLLANTAY: La convivencia y la repartición de poder entre el Inca (representa al español) y Ollantay (representa al indígena) a raíz de la benevolencia del primero (drama en favor de la coexistencia entre diferentes).

GÜEGÜENSE: Negación del pago de impuestos al invasor por parte del Güegüense: pícaro, irreverente, mal hablado, truculento y, sobre todo, muy aficionado a las alusiones licenciosas y al doble sentido (sátira contra la opresiva administración colonial).

Estructuras obras ORIGINARIAS

RABINAL ACHI

Fabula-acción dramática (IV actos)

I-Rabinal Achí captura a K'iche Achí.

II-Rabinal Achí informa a su padre Job'Toj sobre la captura de K'iche Achí. Job'Toj le perdonará la vida a K'iche Achí a cambio de su sumisión.

III-Rabinal Achí informa a K'iche Achí la decisión de Job'Toj.

IV-K'iche Achí prefiere la muerte antes que la sumisión. Y se lo hace entender a Job'Toj.

A cambio de su vida pide: tomar las bebidas embriagantes de los Rabinal, vestir atuendos de Rabinal, bailar con la hija del rey Job'Toj, e ir a su tierra por última vez. Los guerreros águilas y tigres sacrifican a K'iche Achí

OLLANTAY

Fabula-acción dramática (III actos)

I -Ollantay le confiesa a Pachacutec que ama a su hija Cusi Coyllur. Pachacutec no acepta la relación. Ollantay planea rebelarse porque cree que Cusi Coyllur está muerta.

II -Cusi Coyllur es recluida por su padre en una caverna del acllahuasi (casa de las vírgenes del sol. Allí nace su hija Ima Sumac. Ollantay huye a Tambo y desde allí inicia la sublevación. Pachacutec muere y le sucede su hijo Tupac Yupanqui.

III -Rumiñahui traiciona a Ollantay y lo lleva ante la presencia de Tupac Yupanqui, éste le perdona la vida a Ollantay e signo de benevolencia y lo hace su súbdito para que gobierne el Cuzco. Ima Sumac se entera del paradero de su madre y le implora a Tupac Yupanqui la libere. Los tres se dirigen a la caverna del acllahuasi y allí se revela que Ollantay es el padre de Ima Sumac.

GÜEGÜENSE O MACHO RATÓN

Fabula-acción dramática (I acto)

I -EL Capitán Alguacil Mayor constriñe al Güegüense para que pague impuestos al gobernador Tuastuanes. Ante el gobernador, usando un habilidoso juego de palabras y de ingenio y en contraposición con su propio hijo Don Ambrosio, el Güegüense convence al gobernador para que una en matrimonio a Doña Suche Malinche, hija del gobernador, con su hijo leal Don Forsico, evitando así pagar los impuestos.

Ponencia de Carlos Sánchez

Memoria ancestral: “en los etnodramas y teatro muisca”



Presentación

El pueblo muisca poseía una riqueza mítica que transmitía de manera oral en su accionar cultural; las ceremonias y pagamentos nos permiten mirar los antecedentes de estas representaciones conmemorativas por cuanto fueron de los pueblos precolombinos amantes de la celebración y el convite en las cuales representan sus costumbres, sus jerarquías sociales y su mundo imaginario dejado en sus mitos y leyendas.

La cultura muisca, está en la piel de América en donde sus milenarios habitantes que representaban la gran familia Chibcha labraron desde su cosmogonía y equilibrio con el entorno toda su visión cultural. Ellos conformaban clanes y familia que eran llamadas "utas" y varias utas formaban una parcialidad y varias parcialidades conformaban los cacicatos; estos eran los centros desde donde se labraban unos imaginarios ricos en oralidad y misticismo que perduran hasta el día de hoy. Narraciones como las halladas por Juan de Castellanos y plasmada en “Elegías de los ilustres varones de Indias”. Él al igual que otros cronistas como Fray Pedro Simón y Lucas Fernández de Piedrahita dan fe en sus relatos de la riqueza cultural encontrada en el territorio de los Muisca

Situación problema

En la región Andina Colombiana al igual que en todo continente americano, existe un sinnúmero de expresiones festivas, que mezclan sus ritos imaginarios y tendencias expresivas culturales de manera imprevisible, haciendo casi imposible establecer los bordes entre una manifestación y otra, ya que se hacen visibles al momento de asumir un estudio investigativo. Así mismo estas manifestaciones han sido olvidadas en su mayoría por cuanto no están en el amparo de las industrias culturales que convierten estas celebraciones en líneas de producción dentro de la lógica económica, atentando sobre los saberes propios de las comunidades que circundan estas expresiones culturales.

Algunas fuentes

Es muy poco lo que se puede encontrar como producto estético de dichas narraciones, lo que concierne al teatro, uno de los aportes valiosos de dicho vestigio Cultural es dejado por Carlos Ossa Monroy quien escribió en dramaturgia los textos "Aquimin el último zaque" "Hunzagua el Chibcha" y "La leyenda de Guatavita"; estos datos históricos fueron recopilados por el historiador Héctor H. Orjuela y son fiel testimonio de esa brecha dramática pace explorada por los dramaturgos Colombianos y Boyacenses, a excepción del maestro Fernando González Cajiao quien escribiera "Atabí o la última profecía de los Chibchas" drama inédito. Otra fuente es la aportada por Prospero Pereira Gamba (1858) en su texto "Akimen Zaque" la Conquista de Tunja, (poema épico en 12 cantos).

Lo muisca como fuente de la memoria ancestral

La cultura Muisca está en la piel de América en donde sus milenarios habitantes representaban la gran familia chibcha asentada en el corazón de los andes; desde este territorio labraron su propia cosmogonía que les sirvió para darles un sentido de equilibrio y armonía con su entorno cultural.

Teatro muisca

Hablar de teatro desde el concepto occidentalizado es cerrar la posibilidad de análisis de manifestaciones rituales escénicas del pueblo precolombino y en especial de la familia Chibcha, que da origen a los Muisca, se afirma que parte de la dificultad para interpretar los vestigios de la cultura pasada es la carencia de lo escritural, como única forma de lectura y ahí, que lo que se hable históricamente sea lo consignado por los cronistas de Indias en sus libros; sin embargo lo poco que quedó consignado dentro de la literatura como "Rabinal Achi" en Guatemala, "El Gueguense (a macho ratón)" en Nicaragua y "Ollantay" en el alto Perú, abren una brecha de la existencia de un teatro amerindio.

Estos pueblos están constituidos por una riqueza mítica transmitida de manera oral y sus ceremonias poseían un alto grado de ritualización del entorno natural. Estos elementos permiten mirar los antecedentes de los pueblos precolombinos como grupos amantes de la representación de sus costumbres sus jerarquías y clases sociales. El maestro Fernando González Cajiao así lo registra "de las traducciones de los muisca, la del sacrificio al sol

es la que ofrece mayores elementos dramáticos, poéticos, históricos y míticos, de tan rica complejidad que es tal vez imposible analizar por completo.

Aspectos como este están consignados en crónicas como las registradas por Juan de Castellanos en la Historia del Nuevo Reino de Granada, donde su pluma adapta a las manifestaciones culturales indígenas, categorías europeas como decir que es un entremés, un desfile a manifestaciones rituales, pues en el ritual del sacrificio al sol que comenzaba en Bosa y terminaba en el lugar sagrado de Sogamoso con el sacrificio de un joven quinceaño guesa o moja que habían preparado para el sacrificio desde su nacimiento. Esta celebración podía durar esta celebración hasta cinco años que en un vistoso y ceremonial desfile viajaban por los cercados o sentamientos en donde se sumaba más gente y observaban las chacorrerías o truhanerías representadas por indígenas (genero dramatizado).

Este mundo produjo en la mirada europea un destello de choque cultural ya que en los indígenas lo místico y lo ritual no están separados por dimensiones aparte del concepto de su realidad, esto lo consigna el historiador Juan Clímaco Hernández en su recopilación de Crónicas Tunja antes de 1529: "Una mezcla confusa de dioses y de hombres, de fuerzas sobrenaturales y manifestaciones del cosmos"

Si esta dimensión es analizada desde el punto de vista escénico, los expedicionarios encontraron un mundo dimensionado en esferas fantásticas causantes de un choque psicológico y cultural a lo cual tenían que darles nombres y obviamente los adjudicaron desde sus referentes mentales. No vieron rituales, sino representaciones, vieron personajes en lugar de Chamanes, y vieron escenografías en lo que para los Muisca eran sus lugares de adoratorio.

FERNANDEZ PIEDRAHITA hace alusión en sus crónicas a la belleza de los bailes y cantos en asentamientos grandes como Bogotá; Tunja y Sogamoso, estas celebraciones estaban adornadas de elementos sagrados materializados en máscaras, adornos, tunjos y vasijas que servían para hacer sus ofrendas "el hombre prehispánico, enfrentado a la naturaleza agreste y a los infinitos interrogantes que esta le planteaba, creó la máscara la doto de poderes y asigno funciones para que acompañaran en los más diversos avatares de su vida.

Es así como el hombre indígena construye su Mundo y lo ritualiza haciendo posible con el encuentro de otra cultura una acomodación de sus rituales a las necesidades producidas por el sometimiento cultural y la imperante necesidad de continuar con sus celebraciones sagradas. Mitos como el de Bachue, Chimihigagua, Nemqueteba, Bochica, Hunzahua, Tomagata y Goranchacha, son entre otros los vestigios orales que quedaron en la memoria de una cultura, y que se convierten en referentes de una época conocida como "El dorado".

La investigación

Dicha investigación propició una extensa revisión de fuentes literarias de las festividades, carnavales y expresiones etnodramáticas que se dan en América, para posteriormente ir centrando el análisis sobre las festividades andinas en relación a otras expresiones que se dan en el territorio colombiano, para lo cual fue necesario establecer un trabajo de campo para poder correlacionar los aspectos con la práctica expresiva.

Avances

En la actualidad podemos encontrar obras de teatro que han asumido el recuento mítico para ser llevadas a la dramaturgia entre las cuales se encuentra el “Atabi el Muisca” y “Aquimin el Zaque”, además de un sin número de crónicas y mitos que ayudarían a las fuentes creativas a retornar desde lo popular, estas manifestaciones que con el pasar del tiempo se fueron amalgamando para acodar como resultado la Cultura Boyacense que esta mediatizada por una melancolía manifestada en los recuerdos de sus ancestros, una malicia llena de desconfianza, una religiosidad acentuada y una cultura mezclada de colores y formas, resultado de su pasado histórico.

Entonces hablar de un teatro puramente precolombino es imposible ya que siempre encontraremos referentes que contaminan la realidad de este pasado histórico, pues las crónicas siempre fueron escritas desde una estructura gramatical mediatizada por el castellano y sus significantes, están colmados de raíces etimológicas que en muchos casos no corresponden a los significantes indígenas, sin embargo, las manifestaciones estéticas y dramáticas que se pueden apreciar en la actualidad, poseen un alto grado de ingredientes del pasado que se mezclan con los resultados estéticos, folclóricos y populares de nuestra cultura Muisca, afectada por lo ibérico y lo africano, como nos lo muestra el suceso consignado en el documento que aparece en el repertorio boyacense y tomado de manuscritos originales que se hallan en el archivo histórico de Tunja con el nombre “títeres en Tunja en 1799” en donde arrestan a dos ciudadanos residentes en esta ciudad, Llamados José Miguel Nieto y Jerónimo Rota el 10 de febrero de 1799, a estos señores se les acusa de realizar en el patio de la casa de Don Pedro Guerra unas jornadas titiritescas en donde se mofan con agudísimo humor de Fray Tadeo Baquero, al que comparan con el mismísimo patas (Burizaco).

"Digan si es cierto que en uno de los días de la semana próxima pasada, jugaron títeres en casa de Don Pedro Guerra, si en ellos sacaron una figura que vestida habitó de mi religión, si a este le daban el título indecoroso de Cura (de Suraco), si a esta figura la pusieron haciendo las acciones más indecentes como era bailando descompuestamente con una dama ramera (...) “ Y continua con otro aparte Fray Tadeo Baquero "... y de otra parte la vil y despreciable de las personas que injurian (bastaría decir titiriteros) como son unos truhanes, gimios y bufones, las circunstancias del hecho su publicidad, la detracción y

escándalo, la ruina casi espiritual como corporal que de esto dimana (...) los argumentos expuestos por el frayle están fundamentados en que como representante de las normas pontificias y amparado en los preceptos de su religión puede acusarles de inmorales, irrespetuosos pero el argumento de los dos acusados es diferente: "es cierto que en una casa privada y solo con el fin de diversión hicimos y jugamos unos títeres y entre las figuras de los, sacamos un monicongo vestido de negro que bailaba y decía que era cura y predicaba sin que allí se dijese que era cura y predicaba sin que allí se dijese ni explicase que era frayle de San Agustín ni de otra religión (...)" y más adelante dicen los acusados "a los mismos P.P. les consta la estimación y respeto y cariño que les tenemos, sobra probar con razones congruentes, que no les hemos irrogado ninguna injuria con los decantados títeres (...) y continua la defensa argumentando que la literatura está llena de ejemplos en dramas, tragedias y entremeses en donde participan Monjes, curas y monjas, un ejemplo es el entremés de la cueva de Salamanca de Don Miguel de Cervantes Saavedra.

Por la que no se puede hacer alusión a un personaje en particular. Esto es quizá la gran virtud del arte escénico, pues al igual que el mundo mitológico las dimensiones de realidad y fantasía se esfuman fundiéndose solo para una interpretación subjetiva. Este documento es vivo testimonio de lo que pudo pasar en sus comienzos de la conquista con las manifestaciones rituales precolombinas donde el dominante impuso su interpretación y adecuó su lectura desde su mundo cerrado, carente de otra visión, haciendo que en muchos casos como en la mayoría del desarrollo histórico la visión interpretativa se hizo desde una cara cultural europea. En la actualidad podemos ver manifestaciones que contienen las dos partes y hasta una tercera. El desaparecido profesor universitario German Villate Santander, comenta que el "Areito" es una manifestación precolombina donde los participantes del ritual cantan bailando dándole a esta manifestación el carácter de manifestación artística "el indio come y baila porque esta triste o porque está alegre, para celebrar o para lamentar, porque está sólo o porque está feliz hallazgo de una compañía; son los indios tan aficionados a estos bailes y juegos que aunque pasen todo el día en ello no se cansan (...) y este elemento conector de los rituales indígenas se constituye en la médula de todas las manifestaciones precolombinas, ya que el danzar, el cantar, el beber y la juerga, estaban como ingredientes de toda celebración; con los "Areitos" celebran la siembra y la cosecha, el nacimiento y la muerte dependiendo la ocasión ellos tenían establecidas sus coreografías y sus respectivos trajes y máscaras. Es decir, es una expresión similar a la "Zandunga".

Las teatralidades etnodramaticas, la fiesta, la religión y el mito

El maestro German ve en estos elementos toda la parafernalia de la escenificación teatral pues en estos rituales, la dimensión dada por la ficción manifestaciones teatralizadas o puestas por fuera de lo real, ya que dentro de los esquemas ceremoniales aparecen coros, danzantes diestros, y los temas son argumentados desde la misma temática dada por la

celebración, que en muchas ocasiones estaban llenas de sátiras y burlonerías (Bufonadas). Ellos desarrollaban “farsas” que les sirvieron como elemento de resistencia, frente al invasor, pues con alta calidad histriónica se burlaban de los españoles (Carnaval del perdón).

El pueblo indígena siempre buscó en el espacio una dimensión para su representación ya fuera en los caminos o plazas, siempre lo delimitaban dentro de su representación, tal vez fueron los españoles quienes no tuvieron la capacidad de ver en éstas manifestaciones la categoría artística y más bien les pareció, que eran manifestaciones llenas de maldad y oscuridad, y, por lo tanto, debían ser reprimidas. “A su modo había un baile y canto de truhanes en el introducían a un bobo que fingía entender al revés lo que su amo le mandaba, trastocándole las palabras” (Teatro aborigen precolombino).

Esta representación de un personaje cuyo rol es claro para el desarrollo de la trama afirma que los indígenas tenían pre establecidos un guion o una acción para narrar y jugar mediante la representación de sus areitos. Estas manifestaciones que se originaron en las Antillas se fueron extendiendo hasta América con gran influencia en los Incas, los Aztecas y los Mayas. Ya en el territorio del altiplano se manifestaron como acciones palabreadas en sus danzas y coplas del retruécano.

Si conectamos lo anterior con lo que se ve en la actualidad en el territorio Boyacense, se puede ver claramente la permanencia de dichas tradiciones heredadas de los antepasados indígenas y que se han venido acomodando como manifestaciones folclóricas en el rico abanico de las fiestas populares. El maestro boyacense Jorge Velosa Ruiz, de manera acertada comenta sobre las festividades que se desarrollan en muchos pueblos de Boyacá “Matachín cachiparao yo corriendo y él armao, y a pagar escondederos; a todo límite de tiempo y a punta de tiples, requintos, riolinas, capadores, quiribillos, ocarinas, pitos, panderos y panderetas chuchos y otros varios por el estilo. Se bailaba el tres y el dos, la copa, la trenza, la manta, el torbellino, las perdices, la caña, la escoba, los moños, y quemarle la cola y lo que cayera, como cayera el hecho era danzar”

Estas manifestaciones cruzadas con las celebraciones religiosas son un vivo ejemplo de lo que sucedió con las manifestaciones ancestrales que se fueron fusionando con la cultura española y se establecieron otras maneras de celebrar, reír y gozar sin perder la esencia depositada en la sangre de América.

Colombia y el mito

En Colombia, la condición mítica ha estado fuertemente relacionada con las culturas indígenas y sus imbricaciones con la colonización, ahí subyace un trasfondo de rico acervo en sus creencias, pues a pesar de conquista dichas manifestaciones permanecen soterradas en las expresiones rituales.

Una nueva perspectiva

La decolonialidad podría ser un principio que nos llevaría a la búsqueda no de la autenticidad de las manifestaciones sino todo lo contrario, a comprender nuestra condición de cultura mestiza, que debe ser propositiva del potencial creador que poseemos. Atrás podrán quedar las falsas percepciones que sobre nosotros mismos tenemos, para dar paso a una autonomía simbólica desde las mismas particularidades culturales.

Etnodramas, fiestas y carnavales en américa

El continente americano. No está ajena a la influencia causada por la empresa de la conquista española, que de manera sistematizada se entronizó unas expresiones, que en ese momento eran desconocidas para las comunidades indígenas. Los españoles supieron imponer su percepción estética, y borraron por completo las manifestaciones de los pueblos originarios, que poseían una riqueza expresiva en torno a su cosmogonía como aparece en la inducción de Popol Vuh (Las antiguas historias del Quiché).

Expresiones a lo largo y ancho de este territorio

La figura del diablo es tal vez la más recurrente como parte de la herencia instituida en América. Así lo podemos encontrar en manifestaciones como los diablos de Yaré, en el Municipio de San Francisco (Venezuela) que animan el corpus Christi tras el danzar de mujeres y capataces, fervientes promeseros; o los diablos sucios de Panamá: el carnaval de Oruro (Bolivia), los ve-gigantes Puerto Rico), el carnaval vegano de Santo Domingo (República Dominicana y otras manifestaciones como la de los Kankuamos en Atanques Cesar (Colombia).

Lo muisca en la colonia

La colonia, un espacio de arraigos y desarraigos culturales. Las diversas estructuras son el orden social representado en el mundo prehispánico en donde los señores, caciques y gobernantes indígenas tenían su propia concepción del orden social, creencias y valores.

Etnodramas y representaciones en América

Los etnodramas y las representaciones en este territorio, las podemos clasificar en tres grandes etapas y un momento posterior a la tercera que tendría que ver con la modernidad. El primer momento obedece entonces a la etapa precolombina en donde según algunos vestigios, las comunidades indígenas americanas estaban organizadas sobre un andamiaje social y cultural basado en sus mitos, sus leyendas, su organización social por clanes y un profundo sentimiento religioso en armonía con su medio ambiente.

Ponente: Luis Eduardo Jiménez B

Teatro, sociedad, política



El maestro Luis Eduardo expone la experiencia de La fundación el Teatro vive en Palmira valle del cauca con víctimas del conflicto social y armado en la zona rural de Palmira y florida valle.

Muestra al auditorio una propuesta metodológica de intervención del teatral para que viene aplicando en su trabajo teatral, fundamentada en la concepción estética de arte participativo y experiencia de creación del texto dramático y la puesta en escena no solo hacen con su grupo de planta sino además con miembros de las víctimas y sobrevivientes de una violencia extrema ejercida por grupos de ultraderecha en la región, todo para que posibiliten la confianza entre la comunidad y construcción de memoria histórica viva a través del teatro.

El proceso de creación del texto dramático con miembros de la comunidad afectada, a partir de los relatos e improvisaciones teatrales y la puesta en escena posibilitan la memoria viva llevada de manera teatral a las futuras generaciones de pobladores de la región y el país, para no caer en la repetición. Luis Eduardo Jiménez Presentó una propuesta metodológica que incluye la formación teatral y la creación colectiva en la

realización de la puesta en escena como proceso de construcción de memoria histórica viva de las comunidades afectadas por la violencia en Colombia.

De esta manera la Fundación Escénica y Cultural El Teatro Vive, quien, desde hace algunos años además de dedicarse a creaciones y producciones teatrales con un sentido social, viene también realizando el ejercicio de intervención teatral y cultural en comunidades afectadas por la violencia del conflicto desde el año 1992 en el objetivo de reconstruir tejido social y generar procesos de construcción de memoria histórica con los mismos miembros de la comunidad.

La experiencia y conocimientos aprendidos desde el año 2006 en el ejercicio de acercamiento e intervención teatral con víctimas del conflicto social y armado, especialmente con víctimas del paramilitarismo, se da cuando después de que el “Bloque Calima” (Centro Nacional de Memoria Histórica 2018a. p. 107) realizó entre los años 1999 y 2004 más de 6 masacres sobre la zona rural de los municipios de Buga y Tuluá en el valle del cauca, región del sur occidente colombiano donde habitamos y que, por nuestra concepción estética teatral, surgió la pregunta de cómo puede el teatro aportar y superar este tipo de consecuencias de violencia desde el quehacer mismo del teatro con la población de niños y jóvenes de la comunidad: víctimas del conflicto armado.

El acompañamiento culturalmente de la fundación de El Teatro Vive con la población de niños, jóvenes y adultos de las veredas de Monte Loro Y Santa Lucía en Tuluá; El Placer y La Mesa en Buga, departamento del Valle Del Cauca, con el consentimiento de las mismas comunidades, estos fueron lugares donde el paramilitarismo realizó masacres hacia sus familiares, amigos y vecinos. El acompañamiento consistió en presentar nuestras obras temáticas para hacer el acercamiento a la población y posteriormente realizar pequeños talleres de exploración y técnica teatral básica para los sobrevivientes en las diversas veredas de la región que posibilitaron el encuentro, la dimensión lúdica y ante todo, generaron las confianzas entre la misma comunidad y donde se pudo narrar lo acontecido, las múltiples lecturas objetivas y subjetivas sobre la violencia impuesta, sus actores, sus intereses particulares en los territorios, recordar a sus familiares y amigos asesinados.

La ponencia del representante de El Teatro Vive desarrollarlo a través de la diapositiva que expuso, directamente los objetivos y el programa de intervención contenido en la metodología que organizada por lo que el llamo las 5 fases necesarias para su aplicación: acercamiento a la comunidad, elaboración del relato histórico, formación y la creación, montaje de la puesta en escena a través de la creación colectiva que contribuya a la construcción de memoria histórica con y para su comunidad y la presentación de la puesta en escena en su comunidad y el mundo. Para la realización de estas fases organizadas en

continuidad refirió una sucesión de actividades que ayudarán a desarrollar habilidades propias para la expresión teatral y técnicas de creación colectiva con los miembros de la comunidad.

Finalmente con esta propuesta realizó las conclusiones del trabajo donde se señaló las limitaciones y previsiones que podrían servir para aquellos futuros proyectos que en su objetivo de construcción de memoria histórica a través del arte en Colombia podrán fortalecer procesos que aumenten nuevas miradas, nuevas formas de hacer para que la violencia no se repita y como expresó Luis Eduardo Jiménez “ que a pesar de las diferencias políticas, ideológicas y económicas, posibilitando un presente y un porvenir en una nueva Colombia con paz y justicia social duradera”.

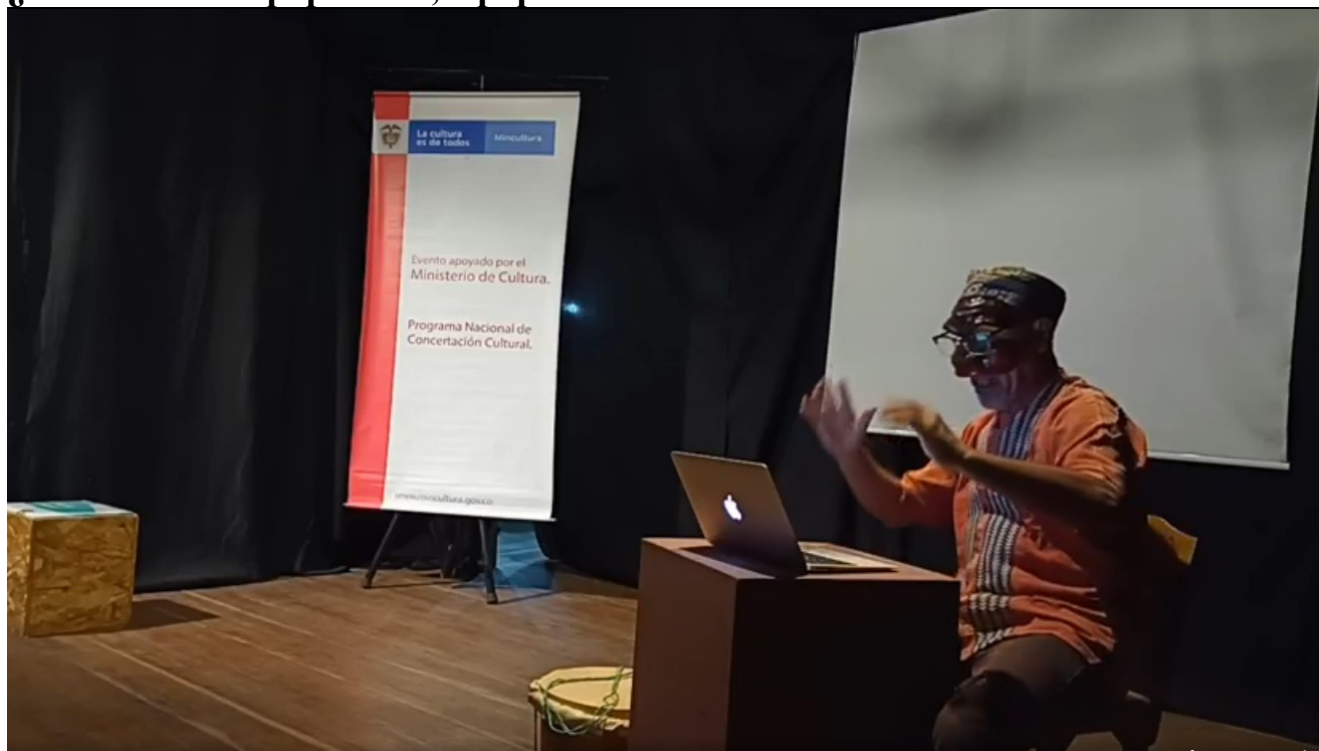
DIÁLOGO 3.

¿Academizar lo popular..., o popularizar la academia?

Viernes 24

Ponencia de Carlos Araque

¿Academizar lo popular..., o popularizar la academia?



Este diálogo comenzó con la ponencia un tanto dramatizada por el maestro Carlos Araque:

Es un honor para nosotros/as poder participar en un encuentro, donde se reivindica los conflictos simples y sociales y se nos refresca la vida con ocurrencias plenas de gracia, donde se fortalecen y abren otras perspectivas en las relaciones con la comunidad. Este encuentro visto como diálogo creativo, es un abrazo y una reconciliación con el conflicto creativo y propicia la posibilidad para el resurgir de un teatro descompilado, burlón, alegre, crítico, sin distingos de razas y esencialmente formador de sociedad.

¿Academizar lo popular..., o popularizar la academia?

Resumen: El interés de este ensayo como académico, pedagogo e integrante de un grupo es propiciar conversaciones entre el teatro popular y los programas de artes escénicas instalados en las universidades. En esta intervención son importantes algunas ideas y conceptos seleccionados para clarificar una perspectiva que intenta generar diálogos, buscando dirigir la mirada hacia el conocimiento y como entienden lo popular las instituciones oficiales y como lo practican las organizaciones alternativas que sustentan su quehacer y su vivencia en las tradiciones, expresiones populares, memoria colectiva y rescate de lo ancestral, por ello el carnaval, procesiones, comparsas, fiestas civiles y patronales, actos rituales y manifestaciones comunitarias son la base y el sustento de la reflexión.

Palabras claves: Teatro popular, pueblo, tradición, estética comunitaria, academia.

El proceso de educación y transmisión de conocimiento es un acto creativo. ¿Quién podría negarlo? Sin embargo, se da la paradoja que a veces cuesta reconocerlo. Por ello es importante superar esa paradoja, porque el desarrollo de la propia creatividad puede oscilar entre la negación de la propia capacidad y la confianza en si mismo. En ambos casos, la auto estima y la conciencia de sí y de las propias posibilidades es crucial y ratifica que en la formación teatral el principal aliado es uno mismo. Un territorio poco explorado de la mente humana es el teatral, donde el juego, la creación y la imaginación son las puertas por las que se accede a otras lógicas, sensaciones y sentimientos. Mientras la cultura universitaria y científica desde occidente han garantizado una lógica instrumental, los argumentos en los que se sustenta el teatro son explorados por la tradicionalmente oral y escrita, la danza, la música, el canto y las artes en general, es decir la cultura popular; y es por ello que es tan importante que el teatro popular esté integrado a una formación universitaria creativa.

Del como delibera un académico intelectual.

(campana) Mi participación tiene como objetivo reflexionar sobre el papel que el Teatro Popular ha desempeñado en la estructuración de los programas de artes escénicas en diversas universidades, pero también pretende deliberar sobre si existe la posibilidad de una relación teórico-práctica entre la academia y el teatro popular.

La academia, el teatro y la comunidad escénica han tenido relaciones marcadas por amores, desamores, diferencias y aceptaciones que aportan al desarrollo de los programas de artes escénicas y a la instalación del teatro popular, incidiendo en los procesos de creación, tanto en espacios de aprendizaje como en los grupos de teatro, ya sea para mejorar o complejizar las relaciones entre personas de diferentes procedencias, crear conciencia de lo que está pasando en el oficio y principalmente destacando el impacto de prácticas, técnicas y discursos del teatro popular en las teorías y conocimientos que se investigan desde los programas académicos de artes escénicas.

Es interesante comenzar analizando como el teatro popular en ocasiones entiende a los espectadores como sujetos de acción; partícipes-testigos, es decir gente que aporta elementos formativos tradicionales, ancestrales y primigenios diferentes a los imperantes en la academia, donde aparentemente se genera el conocimiento y se perfilan diversos modelos de pensamiento y se estructuran las escuelas teóricas que los estudiantes deben analizar y comprender.

El teatro popular opera como una propuesta creativa y las personas sin recurrir a los modelos académicos configuran sociedades más igualitarias, anhelando una mejor calidad de vida y un buen vivir, por esto prospera en situaciones difíciles y complejas como por las que atraviesa nuestros países en los últimos tiempos y se consolida a partir de varios fenómenos artísticos y culturales, de los cuales podemos destacar el teatro que emerge directamente de la tradición, que difunde eventos propios organizados y promovidos por los grupos y personas que inciden en la comunidad, destacando los puntos de vista del pueblo en momentos especiales, inscribiéndose en proyectos de cultura popular, alimentándose de teorías y prácticas que emergen al interior de los grupos y de sus hacedores y creadores.

Actualmente existen varias formas de organización teatral que, a través de escenarios liminales constituidos en el placer del oficio, interpretan los deseos de la sociedad, visibilizando las realidades que los gobernantes y administradores esconden, y desde las puestas en escena se proponen estéticas que propician formas de organización social, generando canales de conocimiento e interacción con la academia.

Tanto en los programas públicos de artes escénicas, pero especialmente en los grupos de teatro popular no se practica una idea de espectáculo de masas, ni para públicos complacientes controlados por el consumismo y no se pregonan formas degradadas de espectáculo al servicio de los grandes poderes y de los medios masivos de comunicación y por lo tanto el arte escénico no se instala como una forma de propaganda y de control social. (Fin kartalas)

Por el contrario, está ligado directamente con la constitución de la sociedad otorgándole elementos políticos, sin impedirle su capacidad creativa y convirtiéndola en fuerza de transformación mediante la cual se consolida y prepara; elementos que en ocasiones no cumple la academia, que a veces se rige por los intereses del mercado y de los estándares internacionales utilizados para controlar los movimientos sociales.

El Teatro popular cobra relevancia como uno de los acontecimientos posibles para retornar a las personas a la memoria primigenia a partir de la recuperación de la tradición oral, la danza, el carnaval, la comparsa, el pasacalle, donde el re-descubrimiento del cuerpo se convierte en lugar significativo y en donde emergen nuevas simbologías, lenguajes sensoriales y vivenciales.

El objetivo de varios grupos es mantener viva la memoria de los acontecimientos que sucedieron en sus lugares de origen, explorando otras formas de entender el cuerpo, de contar historias y hacer relato de lo vivido, generando nuevas alternativas; tanto dramáticas como de puesta en escena para el arte en general y para el teatro en particular y en las localidades, zonas o barrios, se puede desarrollar desde la particularidad de las personas que integran los grupos, contribuyendo a la creación de discursos artísticos y políticos, con elementos estéticos y “académicos” que impactan la ciudad, el país e incluso se proyectan internacionalmente y según su lugar de enunciación puede interpelar a la academia.

Su quehacer se convierte en una directriz que genera disertaciones y prácticas sociales, identificándose con problemáticas que evidencian las diferencias, que en últimas son las que nos han llevado a esta condición de sociedad en crisis. Ahora; no se podría afirmar si esta crisis es nociva o beneficiosa para el conjunto de la comunidad, pues los tiempos de crisis pueden generar otras formas de realidad.

En la academia también se instalan áreas técnicas que apuntan tangencialmente a la configuración de pensamiento y en ocasiones se preocupan por la labor del cuerpo en la escena, pero esas técnicas no siempre son asimiladas o implementadas por los grupos, los cuales para lograr otros desarrollos, colocan en el centro de su actividad el cuerpo y este juega un papel esencial en las puestas en escena, pues se aparta del concepto de cuerpo productor de actividad y se convierte en cuerpo poético que permite la creación artística impregnada y constituida por el deseo de escribir no solo con el texto, sino desde la acción poética y no solo con la dramaturgia tradicional que conduce al cuerpo a ilustrar lo que está escrito.

Los grupos y en ocasiones los programas académicos de artes escénicas exploran técnicas y prácticas que buscan descifrar el cuerpo poético, el constituido por órganos, sistemas,

partes y extremidades que producen y crean arte con olor, sonido, sudor, lagrimas, placer, dolor, ritmo, color, volumen, velocidad, intensidad, sentimientos, percepciones, razonamientos y emociones. Ese cuerpo poético que se manifiesta por medio de acciones físicas, verbales y sensitivas, relacionadas con las memoria física, racional y emocional, elaborando discursos y acciones que evidencian la condición de la persona y lo reconocen según diversas circunstancias de trabajo, hábitos de consumo, clase social, comportamientos e incluso sus diversos niveles de pertenencia a sub culturas o microculturas.

El cuerpo en el teatro popular se convierte en “texto” entendido como tejido y técnica, desenmascarando lecturas de dominación, donde el cuerpo del dominador es diferente al del dominado. Las personas no solamente dialogan con los otros de manera física, sino con otras formas de comunicación sensibles. Podríamos destacar maneras de pensar, caminar, danzar, cantar, hablar; o el vestuario, tatuajes, peinados o tocados implementados para realizar versiones estéticas de nuestro ser. (Fin platillos medianos)

Michael Foucault planteó el carácter político que el cuerpo tiene y como la quinesia está en función de la versión del cuerpo con el que hacemos acto de presencia en la sociedad. El cuerpo humano es una innegable fuerza de producción, pero no existe solo como una entidad biológica o como ente material, actúa en y a través de sistemas políticos, culturales y artísticos, proporcionando espacios autónomos a las personas; espacios donde puede comportarse, adoptar una postura particular, sentarse de una determinada forma. También puede convertirse en un mecanismo de control y disciplina social, pero es un lugar de creatividad transgrediendo esa frontera entre la expresión como muestra de rigidez establecida o como espacio de libertad.

Las obras de teatro popular no son resultado de la ocurrencia genial de una persona, sino de la creación de los vecinos-actores que practican en los grupos y se integran por acuerdos artísticos, por ello son una invitación para que más moradores y artistas se sumen a diversos proyectos”, generando ambientes de diálogo horizontal, donde la historia se construye grupalmente, aceptando a las/los otros, cuestionando la dependencia a las politiquerías estatales y propiciando discursos diversos con la capacidad de ponerse en la situación del otro.

Por medio de esta reflexión y diálogo académico, se quiere intentar una perspectiva de lo que se puede entender por Teatro Popular. Se propone un planteamiento elemental y es que es una manifestación autónoma, un espacio de resistencia, de expresión políticamente contestataria, pero creativamente constructora de comunidad.

Es una actividad estética que se lleva a cabo a través de la relación actores/actrices y partícipes testigos y es un acontecimiento público por excelencia que representa la vida cultural y comunitaria, empleando múltiples formas de percibirse y de percibir el mundo que nos circunda. Son otras formas estructuradas de actividad poética que tienen el derecho de relacionarse con otras estructuras, llámense instituciones, empresas u organizaciones.

Claro, lo que se entiende por popular puede ser solo un adjetivo que el estado utiliza para nombrar a la población subalterna regida por jerarquías, donde hay gobernantes y dominados. Desde esta perspectiva se podría analizar como acción coercitiva, que vista desde quienes manejan el poder, puede aplicarse como condición de inferioridad, control social, artificio, invención y mecanismo de poder. No olvidemos que todo artificio cultural comprendido como imposición política, promueve relaciones de dominación y sometimiento, que son los lugares desde donde el estado constituye la dimensión de lo popular.

Entonces; ¿lo que llamamos pueblo podría entenderse como discurso genérico y por tanto no habría algo que se pueda definir como popular, que se convierte en un adjetivo utilizado para manipular la conciencia social?

Sin embargo, seguiremos hablando de lo popular porque existe la dimensión de lo hegemónico y de lo subalterno, pero también lo anhelado y lo posible, lo deseado y lo pretendido, por ello lo popular es una dimensión simbólica de la cultura que cuestiona y pone en duda a la dominante y al dominado.

El Teatro Popular pretende configurar una visión del mundo diferente a la que promueven aquellos que dominan, decodificando las realidades mediatizadas, alienadas y anestesiadas, construidas desde el poder con la intención oficial de atomizar las manifestaciones y protestas culturales, incluyendo las artísticas. Desde lo popular se construyen formas comportamentales que buscan por medio de actos creativos motivar a las personas hacia posturas críticas, formando ciudadanos/as autónomo/as, activo/as y esencialmente creativo/as.

2- Del como conversa el integrante de grupo de Teatro Popular.

(canto con cruz). El primer elemento que cobra relevancia a la hora de pensar la relación academia-teatro popular son los espacios donde presentamos las obras; es decir la plaza, la escuela, el auditorio, la sala, la casa, el parque el galpón o la calle, espacios abiertos. Nuestra experiencia artística tiene la particularidad de presentarse y hacerse viva en lugares no establecidos ni reconocidos oficialmente. El uso, ocupación y apropiación del espacio público es importante, pues uno de nuestros objetivos es recuperarlos, rehacerlos, para hacerlos parte del arte. Por lo general no se trata de cualquier sector,

sino zonas fundacionales, espacios simbólicos o territorios descolonizados y en muchos casos donde habitamos las personas que integramos los grupos de Teatro.

Mientras la academia puede ejercerse y llevarse a cabo de manera des-territorializada, una de las fortalezas de nuestro teatro es el lugar en donde se lleva a cabo, abordando circunstancias cruciales a la hora de pensar la dramaturgia y concretar puestas en escena. Así, nuestras creaciones se entrelazan estrechamente con la comunidad generando sentido de pertenencia, por ello tienen gran impacto, no solo por su constante actividad, sino porque logran establecer múltiples escuelas y espacios de formación no convencionales ni académicos, pero muy populares y cercanos a las problemáticas comunitarias. Estas formas de aprendizaje son lideradas por miembros de la comunidad que están estrechamente relacionados con los/las integrantes de los grupos; amigos, familiares, conocidos, parceros, cómplices, cófrades, que en común acuerdo buscamos opciones a los conflictos, resolvemos problemáticas e indagamos otras alternativas contra la violencia, la desigualdad, la represión y la injusticia.

En esta dirección, la conexión que se genera a partir de como creamos las obras, es abordando temas comunes y persistentes en la realidad de nuestra comunidad con los que motivamos a los espectadores-testigos, para que hagan parte de proyectos propuestos con la posibilidad de vivenciar, transformar y plantear opciones hacia el futuro. Nuestro teatro se convierte en una oportunidad pedagógica que forma y construye comunidad, rehaciendo nuestra existencia.

En estos tiempos tan complicados continuamos promoviendo proyectos de formación teatral ligados e influenciados por la cultura popular tradicional y difícilmente aceptamos que la información manejada desde el estado y para su beneficio sea la única comunicación imperante. La televisión por ejemplo ha sido y seguirá siendo constructora de sentidos equívocos, promoviendo modelos ideales, generalmente dudosos y cuestionables y fomentando apologías e idolatrías a falsos héroes y heroínas desnaturalizadas.

Por el contrario, nuestro teatro involucra al espectador en el rescate de la memoria histórica, social y cultural, con la creación de personajes que provienen de las tradiciones populares y asimilados por amplios sectores de la población, originamos una resistencia a lo que podríamos entender como industria cultural. ¿economía naranja? Nuestro comportamiento pone en duda la identidad nacional construida por fenómenos como el fútbol o la religión, promovidos por las producciones oficiales a partir de lo que el bloque hegemónico define como popular, de paso apropiándose de nuestras manifestaciones culturales y en ocasiones con complicidad de la academia que interpreta lo popular desde quien ejerce el poder.

(tambor con el cuerito de mi baquita) Nuestro teatro de tradición popular crea en otras direcciones y en propuestas estéticas de investigación-creación, propiciando diálogos entre lo que podríamos entender como dominante y lo que asumimos como alternativo, por ello estamos contaminados por eventos como carnavales, fiestas patronales, fiestas cívicas, celebraciones rituales, procesiones, danza tradicional y el canto popular, que reconocidos o no por los gobernantes generan movimiento social, transforman nuestro oficio con propuestas que reivindican lo agrario, rural, ciudadano, urbano campesino y construyen semilla de esperanza en estos tiempos de pestes y de múltiples conflictos armados y desalmados..... Sin ser triunfalista, ni excesivamente optimista, considero que día tras día es más necesaria la presencia del teatro popular, pues se hace notoria nuestra ascendencia en la comunidad, reorientando las tensiones sociales que enfrentan a los/os integrantes de la sociedad, generando diferencias fabricadas desde las jerarquías económicas y políticas. Es difícil creer que la justicia social, la posibilidad de la paz, la re-distribución equitativa de los recursos se hará realidad en los años venideros, como con frecuencia lo pregonan la academia desde los templos del saber, pero alejándose de los sectores marginados, de las poblaciones desprotegidas y de los movimientos artísticos populares. Por el contrario, nuestra presencia creativa por medio del arte de tradición, con seguridad logrará un lugar significativo en la resolución de los conflictos.

Y es llamativo observar y analizar como nuestros/nuestras jóvenes con su inmenso valor y decisión, practican posibilidades sociales en épocas crisis, de pandemias y de transformación y como esas búsquedas construyen futuras oportunidades colectivas y salidas sorprendentes ante la decadencia social y imposición económica que afrontamos los sectores olvidados.

El teatro popular para nuestros/as jóvenes puede ser palabra, texto, parlamento, pero fundamentalmente acción concreta realizada desde el cuerpo de forma directa, viva, lúcida y en oposición al uso del cuerpo fomentado desde la academia, generalmente promovido por adultos que se rigen casi siempre desde la razón y la cabeza.

Nuestras comunidades juveniles no solo encuentran en el teatro popular un elemento de entretenimiento, sino que revelan verdades que el estado calla, observan y analizan acciones que se refieren a sus problemáticas, develan sus inquietudes, crean modelos con los que se pueden identificar no solo con su yo, con su ella, sino con sus ellos, con sus ustedes, con sus mercedes y con los nosotros, descubriendo a través de personajes de tradición popular otras formas de entender la vida menos acartonada, clásica, rígida o academizada. Mientras que la academia sigue virando hacia occidente, nuestros jóvenes miran hacia su propia esencia, origen, ancestralidad, hacia el reconocimiento e identificación de las herencias, por ello surgen acciones que unifican la fortaleza de la juventud con el

conocimiento de la madurez, posibilitando otro teatro, un teatro contestatario que nos conduce hacia valores y pensamientos críticos, en oposición a una exaltación de la sociedad realizada desde la comodidad del aula.

Nuestro teatro fue, es y seguirá siendo una herramienta de resistencia, una reivindicación estética de la vida barrial, rescatando posturas críticas sobre la violencia promocionada como espectáculo por lo más media a través de noticieros, telenovelas y programas de entrenamiento. Nosotros creamos actos que trascienden y fomentan la tolerancia, el reconocimiento y la aceptación de las personas que configuramos la colectividad, dejando de lado diferencias ocasionadas por ideologías y afiliaciones que no construyen, sino destruyen la posibilidad del buen vivir.

En este orden de ideas, es interesante observar como quienes configuramos los grupos, cimentamos desde la colectividad reclamos comunes, simbologías propias, iconografías reconocidas como artísticas, con las que intentamos transformar la vida, porque lo importante es estar, formar parte, constituir pueblo y por ende consolidarnos con el apoyo de un público partícipe consiente y crítico de su situación.

A diferencia de la academia, nuestra preparación para la escena es una transmisión de conocimiento que se apoya más en prácticas empíricas que en intelectualidades aceptadas, evidenciando un gran avance en la constitución del aprendizaje activo y posibilitando que actrices/actores con mayor técnica y conocimiento del oficio y nuevos conceptos y teorías argumenten su quehacer. No es que no tengamos argumentación de nuestra práctica, sino que nuestros referentes están más relacionados con el diario acontecer que con tesis o escuelas reconocidas, pero ajenas a la realidad u olvidadas es estandartes corroídos por el polvo y el tiempo.

En nuestro teatro los temas importantes pueden ser el barrio, el pueblo, la juventud y la consolidación de la cultura, que es diferente al fomento del populismo, al mero divertimento o a la enajenación inducida. En oposición al teatro clásico, lo popular surge de forma humilde, pero a su vez hermosa, dotada de las virtudes de actrices/actores y directores/as conscientes de nuestro contexto, que investigan estéticas pertinentes para nuestras comunidades, donde vibramos con la posibilidad del cambio y la transformación y sin permitir que nos utilicen como simples objetos de estudio.

(Tambor dos, Eres la epopeya del pueblo olvidado). La carnavalada, la fiesta popular, el encuentro comunitario reconstruyen su propia identidad, porque venimos aprendiendo de los otros, incluso propiciando acuerdos y encuentros con la academia para re-pensar los marcos metodológicos, para re-componer nuestras propias teorías. Quizás algunos se argumentan en conceptos occidentales y euro-centrista, pero para nosotros/as es

indispensable que nos constituyamos en conocimiento autónomo, con nuestras propias poéticas para posesionarnos como interlocutores/as válidos y con la capacidad de interactuar con todos los sectores de la sociedad.

Venimos disputando espacios para desarrollar actividades donde el arte haga parte del panorama político y artístico. Ya pasaron los tiempos en que se entendía el teatro como una expresión basada en ilusiones emotivas ficcionarias, ahora es una versión poética de la vida de quienes pertenecemos a las cofradías, grupos, asociaciones, combos o ensambles. Si, es el sustento placentero de nosotras/os y de nuestras vivencias, en contextos asombrosamente divertidos.

No creo que el teatro popular sea víctima del estado ni esté a punto de desaparecer. Con otros sectores podemos exigir la democratización de los recursos públicos y entre ellos el derecho a pertenecer y hacer parte de los gremios académicos, de las instituciones encargadas de formar a los futuros artistas escénicos, porque lo público, lo popular puede llegar a ser lo más bello cuando pertenece a todas/os, pero puede ser lo más dudoso y perverso cuando algunas/algunos se lo apropian y lo convierten en propiedad privada. Somos esencialmente felices y pertenecemos a lo público y nos debemos a la colectividad, a nuestros espectadores partícipes, a los cómplices y al quehacer que escogimos como la forma de vida más bella, activa y creativa.

Ponente: **Mario Sánchez**

Apuntes de Mario Sánchez



¿Academizar lo popular o popularizar la academia?

Es una pregunta que no se va a resolver hoy y tiene mucha tela para cortar. Esta tela para cortar está envuelta en sí misma, es una especie de juego retórico, creo que es una pregunta que redundante en su misma. Hablar del Sainete es hablar de lo popular, hablar de lo popular es hablar de lo que somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos.

El sainete siendo sinónimo de lo popular, viene a ser también un sinónimo de la invisibilización de lo que somos, allí cabría la pregunta o la intención de academizar el Sainete, en qué sentido: en el reconocimiento de lo que somos, somos costumbristas. No podemos pretender entrar en la “neutralidad” empezando por nuestra forma de hablar. Nosotros somos ese carraspeo en la R, lo que nos identifica, eso es costumbrismo, eso es Sainete, poner una lupa sobre lo que somos. Cuando hablamos de lo ancestral a veces nos vamos por la vía de la PachaMama, pero, y lo ancestral en el teatro, ¿Sobre qué nos pararíamos? Nuestros cuerpos. Qué tiene nuestros cuerpos que hablan sobre la enajenación, habría que preguntarse, donde en nuestros cuerpos esta eso.

Debemos tener claro que la academia es una burbuja de cristal, completamente endogámica, tanto en su producción académica, como en su producción creativa. Son pocas las personas que estando en el interior se permiten salir. Esto recuerda al mito de la Caverna de Platón. En la academia, son muy pocos los profesores que salen a ver teatro, a hacer teatro, a ver como discuten o debaten lo que proponen frente a un grupo de estudiantes. Hacen teatro de escritorio, hacen teatro cómodo (en el sentido de concepto, teatro de Meyerhold, de Stanislavski) pero habría que preguntarse, ¿Ese cuerpo qué tiene de Meyerhold, de Stanislavski, donde esta eso?

Para intentar responder la pregunta inicial, aparece el concepto de DEMOCRATIZACIÓN que es hacer que algo se vuelva accesible, o popular. Que pueda ser permeado o contaminado. Decir Sainete es decir pueblo. Lo que pasa es que lo han estigmatizado como si lo popular fuera lo más pobre o de mal gusto, como si lo popular fuera el lugar o un antro; cuando no es sí.

Me surge una idea: la crisis de la creación que es diferente a la crisis creativa. Lo pongo porque el Sainete es lo popular, y en muchos sentidos es lo invisible, lo relaciona con el eslogan del Encuentro “Diálogos de la memoria” ya que permite traer una capsula del tiempo. La democratización permite visibilizar lo que esta allí, es pronunciar lo que existe. En ese sentido el Sainete es contemporáneo.

Para cerrar, es importante hace alusión a lo pedagógico, ya que, hay que romper esa burbujita, si de adentro hacia afuera no se puede, hay que hacerlo de afuera hacia dentro, lo máximo posible. Y es en esa transformación, en esa capacidad generar en los asesores, guías, profesores la posibilidad para que se permitan la permeabilidad de nuevas pedagogías, que se las permitan y en esa medida la puedan transmitir a estas nuevas generaciones.

Apuntes en medio de la charla.

La visibilización de las mujeres en el teatro y la dramaturgia es importante, ya que la historia de teatro es patriarcal y machista, pero esa historia no está solo sostenida por los hombres. Casualmente recientemente murió una dramaturga cartagenera, maravillosa Judith Proto. Es importante nombrar estas mujeres, ya que permite la visibilización de la mujer en el teatro.

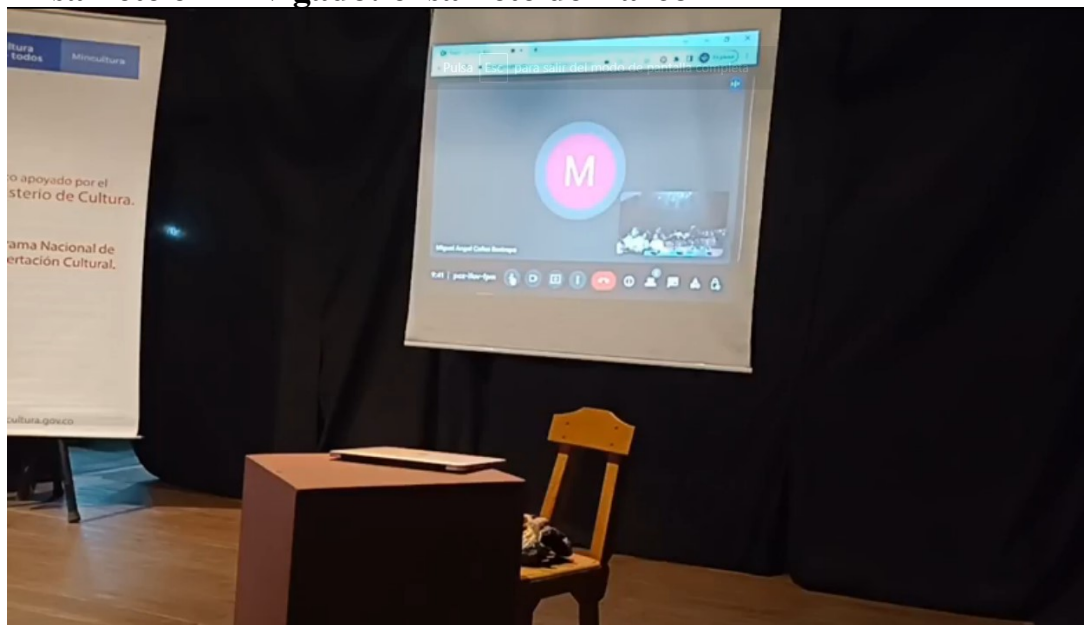
La academia no tiene tarea, y mucho menos una tarea con relación a lo creativo o la venta o la formación del espectador. El espectador se forma por lo que ve. Lo que hacemos y ponemos en la escena es lo forma al espectador – así de simple-. ¿Cuántos espectadores perdemos porque al ver si primera obra, no les gusta? En principio, la academia no tiene nada que ver son esa tarea. Las escuelas de espectadores que las respeto mucho, en Medellín hay una y en argentina con Dubatí, es una escuela de exposición teórica de gente que nunca nos da a venir a ver y que tiene sus libros y sus cosas de gente que nunca los va a ir a ver. Que manejan conceptos, como el postdramatico, como innovador, cuando es de los años 90. Sería muy pertinente llevar el teatro a las escuelas, pero eso no tiene que ver con el teatro, sino con el gobierno y sus políticas culturales, y hay que peleársela mucho. En la academia se da es un compartir del conocimiento, el estudiante también tiene la potestad de no tomar lo que un profesor si no lo considera válido.

Lo empírico no está indefenso, al contrario, cuando alguien hace teatro y se acerca a la academia es encontrar unos términos y conceptos para pronunciar de otras formas lo que ya están haciendo. La academia tampoco es un dique a la creativo, el talento es innato, es una pulsión creativa. Becket nunca nombra sus creaciones de alguna manera, fueron los académicos posteriores.

El BTL son formas de sobrevivir y se parte del talento, ¿Cuánto talento no hay en los buses?, no todo mundo se para en un semáforo para hacer publicidad, hay entrenamiento para eso, no se puede subestimar ese ejercicio. Otra cuestión se surge de este tema es, ¿El teatro es una herramienta? Si. El teatro no tiene la culpa, hay gente que usa el teatro para hacer pedagogía, para vender, para abusar y acosar a las mujeres, para dibujar. El teatro es una herramienta creativa.

Ponente: Miguel Cañas

El sainete en Envigado: el sainete del zarco



Yo vengo trabajando muchos años, por ahí 20 años en la indagación del Sainete de Saya, un sainete que desapareció a finales de los años 60, este año acabamos la investigación académica de este proceso -con María Teresa Arcila que es antropóloga, un historiador y un artista -, de descripción del fenómeno. Hemos llamado a este fenómeno “El sainete del Valle de aburra” (el de Girardota, el de La loma) y en particular el sainete de Saya, que tiene elementos comunes del sainete de esta región y algunos elementos particulares. Y vamos a hacer dos presentaciones de un sainete en escena para el pueblo en diciembre. La tercera parte del Sainete es una escuela que formulamos como iniciativa para el Presupuesto participativo, en este momento está en Planeación, en el caso de ganemos esta convocatoria se hará una escuela de Sainete de Saya, para enseñar este sainete de la comunidad, en la zona en que está localizado el sainete, los Sayas, la familia. De una manera muy participativa, muy comunitaria, de un proceso de memoria muy logrado, de resistencia a la larga, porque es una zona que está en riesgo de desaparecer como cultura, digamos. Es una comunidad que tiene ascendencia negra, que tiene particularidades muy potentes y muy ricas para meternos en la pregunta que plantea este encuentro. No es ¿academizar lo popular ..., o popularizar la academia? es “*academizar lo popular y popularizar la academia*” ya que la academia tiene la facilidad de poder analizar este fenómeno de manera interdisciplinaria, a partir de un caso concreto, particular. Entonces, esto debe ser en conjunto, mutuo.

Para terminar, habría que preguntarse: porqué la academia no mira lo popular desde el punto de vista institucional; los grupos de investigación que se van constituyendo, por qué no entran en este dialogo, sabiendo de antemano que es complejo.

Diálogo 4.

Teatro para el turismo, identidad o desarraigo.

Viernes 24



Para este diálogo, las y el ponente determinaron hacerlo de una manera particular. Cada ponente iba a hablar primero desde “Lo bueno”, luego “lo malo” y al final “lo feo” de hacer teatro para el turismo.

De introducción, Ivón Guevara hizo una corta representación del personaje que ha desarrollado para hacer unos videos promocionales de algunas poblaciones de Santander visibilizando personajes, costumbres y paisajes de cada municipio. Luego se dio comienzo a las diferentes visiones y experiencias desde los 3 enunciados anteriores

...LO BUENO...

William Hurtado:

“La industria sin chimeneas”, es la que le brinda al turista lo que es conocer lugares nuevos, tener momentos de esparcimiento y vivir experiencias nuevas.

En cuanto a esto, en cierto hotel de Santa Marta se implementó y adecuó un espacio para las artes y el teatro para la bienvenida y entretenimiento para los turistas que llegan y así darles a conocer un poco de la cultura de este lugar y que se sientan bien en su llegada y estadía.

Algo muy bueno fue que las personas que trabajan en el lugar son capacitadas para realizar las actuaciones de teatro o las muestras artísticas, también recurren a contratar personas como lo son los sancos, los tira fuego, malabaristas y acróbatas. Allí se creó una escuela para todos los jóvenes que vivían y trabajaban en el lugar y así fue creciendo y exportándose a otros hoteles.

Ivón Guevara

“Decidí trabajar sola” ...

Gracias a esta decisión nació un personaje que por medio de su arte enseña, expone, cuenta y da a conocer a turistas y a personas lo cales sobre las costumbres, cultura y tradiciones de su tierra Pie de Cuesta Santander.

Con su arte ayuda a entidades a promocionarse, darse a conocer y enseñarle a sus trabajadores lo que la empresa crea pertinente para ellos.

Así como al turista, también le ayuda a conocer, entender y entretenerlos con todo lo que hace, ya que en varios lugares típicos y turístico buscan personas del medio artístico para que haga actuaciones como el teatro, los cuenteros, crear personaje condicha temática y otras más para así entretener a las personas y hacerlas sentir en un ambiente diferente.

Con estas cosas que se hace es más que todo como una especie de guía turístico para las personas. Así es como se le da un espacio y tiempo al arte en cualquier ámbito de la vida de cualquier persona sea local o visitante.

Mara Trujillo:

“Los teatros fueron destruidos para construir parqueaderos”, gracias al terremoto que se desató en Armenia Quindío en 1999.

En este departamento históricamente había edificaciones que funcionaban como teatro y tenían uno municipal que desde hace años está en “proyecto” lastimosamente.

A pesar de todo esto los grupos de teatro y títeres con sus esfuerzos y como pudieron fueron alquilando casas y usando las suyas propias para no dejar terminar sus salas de teatro y continuar con su pasión.

Al paso del tiempo se fue perdiendo el qué los identificaba, con respecto a esto se creó un desfile llamado “desfile cuyabro” y se creó el parque nacional del café, allí con sus muestras de todas las ramas del arte dan a conocer su cultura y costumbres “perdidas”.

Con estas muestras artísticas se fue mostrando y encajando de nuevo el arte en el Quindío.

...LO MALO...

William Hurtado:

En un hotel en la ciudad de Cartagena se quiso replicar el mismo modelo que se implementó en Santa Marta para los residentes y turistas de este lugar, pero allí no fue tan

fácil acceder a ciertos beneficios y recursos como en el otro sitio ya que el gerente o encargado de este no lo permitía.

Debido a esto se hacía más difícil todos los ensayos, se escondían los pedidos, se negaban los presupuestos y de más. Las personas encargadas de otorgar los presupuestos menospreciaban el arte que se quería mostrar y enseñar, ellos solo veían esto como una cosa más o un relleno del lugar.

Lo malo es que para sus empleados y artistas las condiciones laborales cada vez son peores, hay muchos artistas que no son contratados por el hotel, sino que los llaman y hacen su muestra escénica o artística y el pago es la propina que le da el turista y lo malo es que no se pueden desarrollar los espectáculos como uno quiere porque se está supeditado a lo que diga el encargado y sobre lo que ellos visionan y por ello los artistas terminan sacrificando su capacidad creativa.

Lastimosamente estas personas encargadas con respecto al arte y la cultura, se enfocan en invertir estos recursos en cosas que no se deberían, porque se los dejan de otorgar a las personas adecuadas y locatarios del lugar y prefieren regalárselos y dárselos a cantantes reconocidos o personajes del medio audiovisual que sean famosos y que al fin de cuentas no saben ni tienen ni la menor idea de lo que se está realizando en ese momento en cierto lugar.

Ivón Guevara:

“Lo malo... lo malo a veces no es tan malo, pero es difícil de transitar”

Nosotros tenemos una negación de la tradición porque, por ejemplo, preferimos pagar más por ir a cine que pagar menos para ir a ver una persona hacer narración oral tradicional, esto nos parece caro...

Lo malo es que es demasiado lo que hay que hacer para decirle a la gente que no se le olvide de dónde vienen. En el turismo pasa que las personas van es a conocer lugares y cosas que en sí no muestran nada de la cultura y costumbres de un lugar, sus cosas típicas, sus raíces y demás cosas que a la final no se dan a conocer cómo se debería en esta industria del turismo.

Nosotros cada que vamos a un lugar no vamos a “conocer” como se debería sino más bien a “visitar” como se hace ahora, ya que no nos empeñamos en las cosas valiosas del sitio sino en lo más común que al fin y al cabo es lo mismo que vemos en todas partes.

Mara Trujillo:

Lo malo es la parte política, ellos son los que manejan los presupuestos y recursos de la cultura.

Las personas encargadas de la parte política y presupuestal no tienen conciencia con respecto al arte y la cultura ya que no se tiene protección económica ni social y se dice que es algo que según, al turista le gusta y le llama la atención.

Se ha politizado mucho el arte por que las personas encargadas les exigen hacer o no hacer ciertas cosas, pero para beneficio de ellos y no de los artistas como tal, siempre como te doy esto y tú me tienes que dar esto, como unas por otras y así solo se benefician de los recursos unos cuantos y no todos como debería de ser.

...LO FEO...

William Hurtado:

El turismo lo venden como tener otras experiencias, conocer cosas nuevas, etc. Pero se omite una realidad que es, que más del 15% (oficial) del turismo se mueve por el turismo sexual.

Por ejemplo, los empleados son sometidos a examen de sida muy seguido ya que ellos tenían el permiso de la administración de que prestaran servicios sexuales en el hotel y si alguien requería de sus servicios lo podría hacer y el dinero que recibían era para ellos mismos sin tener que darle ningún porcentaje al hotel y así mismo pasa en los cruceros. Lastimosamente la gran mayoría de turistas que vienen a nuestro país es por turismo sexual o por drogas, ya no lo ven con otros ojos, ya no les importa venir a nuestro país a saber sobre nuestra variedad de culturas y costumbre sino por otros atractivos para ellos.

Ivón Guevara:

Con la oportunidad de haber creado el personaje, moviéndose y dándose a conocer por las redes sociales y cualquier otro medio de comunicación con su contenido se lograron cosas espectaculares, pero otras no tanto.

Con las nuevas industrias o formas de tener una estabilidad monetaria siempre pone en riesgo la esencia del artista. Uno de los efectos que causo fue que en el mismo gremio del teatro y artes escénicas ya no lo aceptan como antes, como un personaje de teatro, tallerista y maestro, sino como un personaje para la cadena televisiva.

En este arte se tiene que buscar un equilibrio entre cómo se avanza con el mundo y como se queda uno con la esencia de la que enamora al principio de algo, se tiene que ceder y adaptar para no desaparecer porque si el mundo avanza y transita, también nosotros.

Mara Trujillo

Lo feo es que se tiene una declaratoria “del paisaje nacional cafetero” que en pocas palabras es una fachada de azúcar solamente para el turismo por que ni las personas locales saben qué es o de que se trata esto.

No hay respeto por las personas ni por la tierra que en ambos son explotados.

En los parques temáticos que se crearon en el Quindío se ve una especie de explotación laboral porque en este caso las personas que actúan en estos lugares para entretener a los espectadores son los mismos trabajadores del parque, trabajan en horarios extensos y

pesados, antes de que lleguen los turistas y visitantes ellos deben de hacer sus labores como trabajadores y además no es suficiente el tiempo de descanso comparándolo con el tiempo de trabajo.

A parte de que son tan explotados, no es suficiente ni equitativo ni adecuado el sueldo que se les paga.

Las personas que están encargadas de dichos sitios no les importan sus trabajadores, ni como artistas y mucho menos como personas solo les importa el dinero, que los empleados hagan lo que ellos quieran y como quieran y el turista.

La declaratoria ya antes mencionada no sirvió para nada ya que el nivel de explotación hacia la población y con la tierra por la minería, de la cual se benefician personas externas y no los locales. Esto que se supone que debería de ser un beneficio que ayude a la población a crecer económica y socialmente antes hace lo contrario.

MUESTRA TEATRAL

Obra: “Hablando de espantos...”

Grupo: El Guacal. – Bogotá

Jueves 23



Esta obra se presentó como estreno de un grupo que antes vino como representante de La ASAB de Bogotá, pero fue tanto el éxito y a solicitud el público, se conformaron como grupo independiente, haciendo evidente los procesos potenciados por este encuentro.

Esta divertida puesta en escena busca rescatar aquellas historias contadas por nuestros abuelos campesinos en donde la fantasía parece mezclarse con la realidad, dando como resultado maravillosos relatos que rozan la ciencia ficción, pero en los que se guarda cierto grado de veracidad brindándoles ese carácter tan misterioso con el que cuentan las leyendas de nuestro país. De estas narraciones fantásticas se nutre "Hablando de espantos" para contar la historia de Guillermo un humilde e inocente campesino a quien se le presenta la luz característica de las llamadas "guacas" un tesoro maravilloso que puede ser

la oportunidad perfecta para aliviar todas sus necesidades económicas, sin embargo el camino para encontrarla no será tan fácil y se verá obligado a enfrentar sus más terribles miedos, en especial cuando despierta la envidia de quién dice querer ayudarlo y quién hará todo lo que esté a su alcance para robarla. El segundo Sainete de la agrupación “Teatro El Guacal” interpretado por Manuel Gonzales, Paola Estrada (Natsumi), Kelly Guerra y Carlos Silva, sigue apuntando a resaltar la importancia de lo popular como pretexto para la creación artística, entendiendo que es allí; en la plaza, el mercado, las playas, las calles, las iglesias, los parques y en el “pueblo” en general, donde se encuentra nuestra esencia, es allí donde podemos saborear la cultura que corre por nuestras venas.

Obra: El matrimonio de sobrino conejo – teatro campesino

Grupo: Teatro Bitácoras. – La Ceja del Tambo.

Viernes 24



Esta función fue presentada en la calle, para la cual se habilitaron sillas y luces adecuadas. Al final de la función se largó un aguacero, pero gracias a la disponibilidad de paraguas de parte de la organización, el público se mantuvo en su sitio, y los actores y músicos continuaron la función. Los personajes bailaron y terminaron la función totalmente empapados. Fueron bastante aplaudidos por la calidad de obra y la entrega a pesar de las dificultades. Para retomar el calor se les ofreció licor, y ahí sí que se armó la fiesta.

Esta obra obedece al deseo de creación de un sainete inspirado en las historias de Tío Conejo, pero con la presencia de un nuevo personaje, su sobrino. Con referencias como El Pedimento del maestro Jorge Velosa y otros referentes populares –incluyendo a Condorito y Coné-, se construyó la premisa de un proceso de matrimonio. Inicialmente la obra fue escrita para ser representada en vivo, en un formato adecuado para espacios abiertos, pero debido a la pandemia se realizó un lanzamiento del proyecto a través de una lectura dramática de la misma. Con las nuevas medidas de apertura consideramos viable retomar y finalizar el proyecto de montaje con la ventaja de que siempre se consideró que este sainete es adecuado para un formato de teatro para espacios no convencionales, que pueda representarse en parques, calles, patios, centros comerciales y, en general, espacios abiertos. A los personajes del sainete se añaden músicos y bailarines, quienes participarán del anuncio de la obra y de los festejos del matrimonio de sobrino conejo. A partir de varias historias de Tío Conejo, que los actores escucharon de sus padres y familiares, además de historias populares de Venezuela y los Andes, se usó el arquetipo de Tío y Tía Coneja, esta vez como un matrimonio maduro que es testigo de los disparates de la generación joven, representada por Sobrino Conejo. El Matrimonio de Sobrino Conejo plantea la personificación de algunos roles campesinos alrededor de figuras animales, tomando como base de creación las historias de Tío Conejo, populares en el departamento, en Colombia y Latinoamérica. El texto ofrece una comedia ligera en la que se presenta un contraste entre los adultos y los jóvenes, no solo a partir de comportamientos y visiones de la vida, sino también de gustos y tradiciones. La dramaturgia, escrita en verso con diferentes formas líricas, definidas para cada personaje, incluye además líricas propias del rap. Esta inclusión tiene en cuenta que, precisamente en nuestras zonas rurales son comunes, además de la música popular y otras músicas del caribe, el gusto por géneros urbanos y alternativos propios del movimiento Hip-Hop. De esta manera, la obra no solo evoca historias y añoranzas del pasado campesino que aún son vigentes, sino que incluye otros fenómenos culturales presentes en nuestras regiones campesinas. A pesar de que no se incluyen todos los elementos del sainete, puede definirse al montaje como un sainete para espacios abiertos. El montaje incluirá, en determinados momentos, músicas en vivo, danzas tradicionales, porro marcado, danza o baile de cintas y otros elementos asociados al sainete. Además de estar escrita en verso, la obra incluye la figura de un abanderado, en este caso el personaje “Tío Carrangas”. Sea o no estrictamente un sainete, se ha cuidado la inclusión de elementos de teatro campesino en lo relacionado con la temática, el

lenguaje y la personificación de los personajes. Al respecto, se aclara que la antropozoomorfización de los personajes da prelación a las características humanas de los personajes, aprovechando algunas asociaciones estereotípicas entre los personajes y su contraparte animal (vaca: lentitud y calma, búho: sabiduría, etc.) o creando personalidades asociables a estas.

Teatro al aire libre



Teatro bajo la lluvia



Obra: “El espectro que soy yo”
Grupo: Vendimia teatro
Sábado 25



Esta obra inicialmente estuvo programada en la calle, pero debido al aguacero que cayó en la función de la obra anterior se determinó hacerla en la sala.

Es un espectáculo para ser disfrutado en espacios convencionales y no convencionales y profundiza en las relaciones vida arte-realidad fantasía, y mundo mágico-mundo real. Surgió a partir de una indagación estética que exploró los anhelos y deseos del público-participe y el artista-creador, donde los/las participantes pueden cantar, bailar, conversar y sobre todo disfrutar. Es un espectáculo que remite a o los orígenes del arte, a la tradición folclórica y a la memoria ancestral, re-creando mitos, historias, canciones, danzas, leyendas y cine popular; desde imágenes carnalescas, fiestas tradicionales, religiosas y patronales y verbenas y aguinaldos populares.

Obra: **Las convulsiones**
Grupo: **La ASAB – Bogotá**
Sábado 25

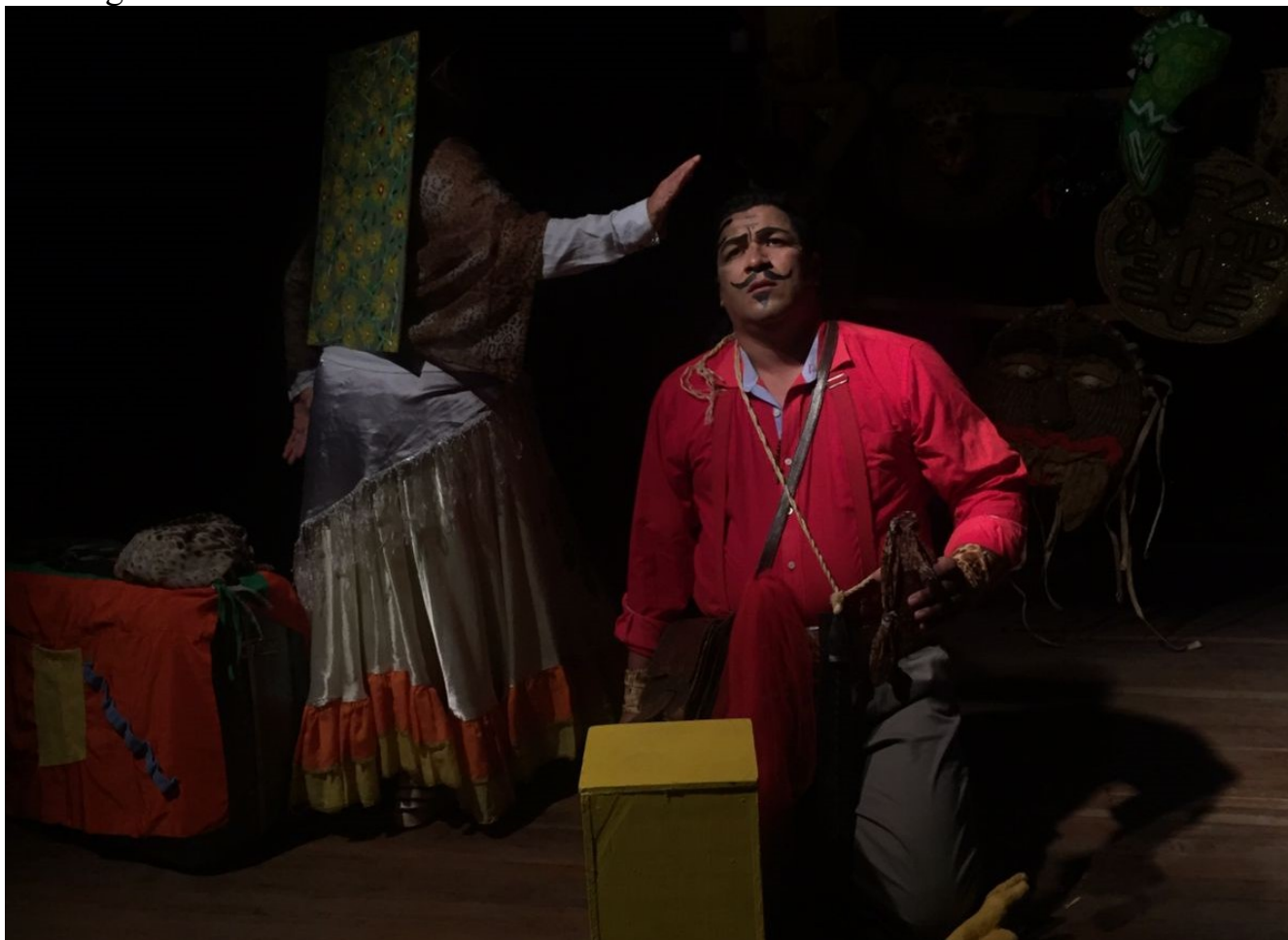


Este grupo está conformado por actrices y actores de últimos semestres de la carrera de actuación del proyecto curricular en Artes Escénicas de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, que culminan con este montaje sus asignaturas del área de voz. Este sainete es una pieza dramática jocosa en un acto de Luis Vargas Tejada, que con unos versos deliciosos se burla de la sociedad de su época a través de una situación popular. Aquí, don Gualberto, Gervasio y la vieja Fulgencia, soportan los caprichos de Crispina y sus fingidas convulsiones, apoyada por Mariquita, la criada. Todo ello es un truco de la *niña* para poder encontrarse con el jovencito que lapretende, Cirilo, un vago petimetre que logra introducirse en su casa mediante varias triquiñuelas.

Obra: **El Tigrero**

Grupo: **La Musaraña - La Tebaida**

Domingo 26



A través de la estética del eje cafetero colombiano, donde la denominada Música carrilera, parrandera y folklórica de esta zona de Colombia, dan la antesala a dos curanderos típicos (oráculos), denominados en Colombia como “Culebreros”... Ellos, hacen un llamado a los 4 elementales, al tiempo y al espacio para entrar en el mundo de los sueños y desde allí contar la historia de Jesús María Ocampo (El Tigrero) y su esposa María Arsenia de Ocampo (familia fundadora de Armenia-Quindío-Colombia)... dicha historia va llevando escena tras escena por las peripecias de ambos y en especial con la mirada del colonizador, del hombre ambicioso, peleador, infiel y negociante, comportamientos que se dan en los colonos y pioneros latinoamericanos; la obra comienza con la exaltación del héroe, pero a medida que pasa la obra, lo humano aparece y la exaltación lentamente va cayendo, con la caída del héroe se eleva la imagen de la mujer... las verdades infundidas por la historia oficial, se van chocando con las suposiciones y por otras verdades que de seguro hacen parte de nuestra construcción cultural... como lo dirían los curanderos: *“esta obra contara la verdad y mentira de este hombre que son todos los hombres de mi pueblo”* ...

Función especial

Obra: **Luna lunera**
Grupo: **La Musaraña**

Esta obra se presentó como una propuesta de la hija del director del teatro La Musaraña, permitiéndonos ver el proceso de una familia teatral, en donde se transmite la pasión del teatro generando una tradición.



ENTRETELONES



Un momento colaborativo donde reina la amistad y solidaridad, para conocer más las diferentes actividades que realizan los participantes, facilitando el intercambio de servicios artísticos y culturales: investigación, experiencias y saberes, permitiendo la proyección o circulación en general de los saberes, los sainetes y de sus actividades. Se darán a conocer las expectativas que tenga cada uno sobre el 8vo encuentro sainetiando diálogos de la memoria.

He aquí apartes de algunos de los participantes.

Clara (Vendimia Teatro): Tenemos un teatro en un barrio a las afuera de la zona de teatros de Bogotá, hemos decidido no apostarle a ser una sala concertada con el ministerio o recibir apoyos por lo desgastante que puede llegar a ser. Tenemos obras con pocas actrices para poder moverla con más facilidad en las redes que se puedan. Los integrantes

del grupo trabajamos como docentes y estos nos permiten un lugar de ventaja, ya que no tenemos el afán de hacer producciones constantes.

Ofrecemos nuestra sala para presentarse, no cobramos boletería. Tenemos espacios en diciembre para las funciones de “traje” en donde se propicia el compartir. Y en septiembre tenemos una celebración que busca la circulación de las obras. Igual en cualquier momento del año, podemos mirar cómo gestionar, podemos ofrecer cartas de invitación. Ojalá sea obras versátiles que se pueden adaptar a nuestro espacio.



La musaraña: Hacemos parte de Tebaidarte. En colectivo el municipio de la Tebaida cuenta con un Festival Internacional de Teatro (Semana de Receso de Octubre), en agosto se colabora en la organización de la semana cultural de las fiestas del Municipio (Carnaval folclórico), la Temporada cultural de Semana Santa. Tenemos una sala con capacidad para 80 personas “Sala teatral Tebaidarte” es sala concertada. Trabajamos articuladamente con el municipio, ayudamos a montar proyectos, tenemos Casa de la cultura, teatro municipal, museo con teatro al aire libre, un centro cultural que cuenta con un teatro; y todo esto es

coadministrados por Tebaidarte. Hacemos temporada desde enero hasta diciembre, el municipio fue declarado área de desarrollo Naranja.

Nosotros ofrecemos (1) Carta de Invitación, que les favorece si es presentada en sus convocatorias ya que la Tebaida esta priorizada. (2) Nuestros eventos son de entrada libre, pero podemos hacer entrada con aporte voluntario, los grupos pueden vender lo que deseen, ofrecemos nuestra casa para hospedaje o podemos hacer la gestión con hoteles y restaurantes.

Jhon Hernandez: “Creo en la idea de que el arte me salvo de algo...”. Me embale en el arte siempre discutiendo sobre la idea de las centralizaciones y de que la ciudad tenga todos los teatros cerca y solo sea para los amigos...Me puse a pensar por qué a la gente de mi barrio no les gusta ver teatro y fue ahí donde me di cuenta que es porque el teatro nunca se les ha acercado. Estudié teatro comunitario y el tema de técnico de luces y sonido. Junto a mi compañera llegamos a la idea de llevar el teatro a las comunidades descentralizadas de ahí nació el proyecto “Historias Rodantes” que es un grupo de teatro que dirigen dos personas pero que generan vínculos con otras que tengan un interés social, ya hacemos teatro en bicicleta, con una carpa y ese es nuestro teatro móvil. Con este proyecto el año pasado recorrimos Cundinamarca llegando algunos municipios con nuestra obra, que es para calle.

Nos enfocamos en títeres y manipulación de objetos, los cuales son partes de nuestras bicicletas, nuestro propósito es llegar a lugares donde la gente no se mete, como las veredas, invasiones, toda la zona rural y en parques principales (aunque no nos gusta tanto). Haremos una gira “Bogotá Rural” por todas las veredas de Bogotá con nuestra obra que también se llama Historias Rodantes, luego de esto se planteará una gira a nivel nacional en “bici” ya que nosotros creemos que el arte debería de ser un derecho fundamental para todos. Hemos jugado a entender y entrar en el tema de las políticas públicas y las convocatorias y nos ha ido bien con becas y con recursos públicos. En ese sentido nos gusta hacer amigos para poder intercambiar. Como nosotros buscamos recursos para pagarnos, si hay dinero por boletería seria para el espacio que nos proporcionen para presentar las obras. Y así es como hemos estado trabajando.

Alfonso – Comuna 13: En la comuna creamos la organización “ExpresArte” que aglutina 5 organización, después de toda la operación Orión. En la comuna nos encontramos en la calle, entonces nosotros llegamos con el Carnaval de la 13 y el Festival de teatro Callejero a los barrios de la comuna. Trabajos con grupo de adultos mayores, jóvenes haciendo títeres, teatro, danza. La Corporación tiene una sede que es una casa, que está a su disposición, pero las presentaciones se hacen en los barrios. Este año se realiza la 16ava versión del Carnaval de la comuna 13 en septiembre, enfocado a los 20 de “Orión nunca más”.

Le podemos ofrecer cartas de invitación; dado el caso, hospedaje, transporte y un aporte. Los invito para que seamos cómplices, nosotros los recibimos con los brazos abiertos.

Luis Eduardo “Teatro vive”: Teníamos un Festival, con la pandemia nos vimos afectados porque el espacio no es propio, por ello tuvimos que recurrir a nuestra casa y en el espacio de la terraza lo adecuamos para poder presentarnos y adecuado de manera muy sencilla, ofrecemos nuestra casa para hospedarse, todo es muy familiar, como siempre ha sido. Tenemos apoyo de la comunidad de Palmira, hemos creado una Vaki. Nuestro Festival empezó en el 2008, nosotros llevamos obra de teatro a la galería y allí recolectamos alimentos, nos gusta intervenir en este sector, también en la sala, en las escuelas, en las veredas, irrumpimos las calles. Llevamos títeres, pantomima, callejero, de sala, sainetes, campesino. Nosotros estamos convencidos de todo lo que el teatro puede generar, sanar y transformar ciertas prácticas.

Sirley Martínez. Docente de la distrital: Desde el grupo taller 456, estamos circulando obras, tanto en escenarios grandes y en los barrios, estamos ubicados en la localidad de Kennedy y allí hemos podido hacer circulación, siendo una experiencia muy bonita, siendo el público en su mayoría señoras mayores. Desde la academia también se está abriendo un poco más. Por último, mi trabajo fuerte es la voz, el estudio de la voz y la palabra, y el fenómeno vocal como materia plástica y en este campo del conocimiento ofrezco mis conocimientos. Ya que desde la universidad la ASAB estamos trabajando para una Maestría de Voz.



Beatriz Amanda Ramírez Calle – teatro Bitácoras: Como teatro no tenemos una sala, pero si trabajamos en convenio con la Sociedad de mejoras públicas, y hemos permitido ser Sala concertada. Si este año se renueva, los esperamos en La Ceja, pero no tenemos espacio para dar hospedajes, lo que procuramos es gestionar un recurso para ello. La invitación a los grupos es, si ya están en el territorio por otros eventos, que nos cuenten cuando tengas esa agenda y nosotros cuadrarnos esa función para que esa plata que nosotros gestionamos les quede libre.

William Hurtado – “Corporación Artística Gente de Teatro”: Somos amigos del Teatro Taller Atahualpa, también hacemos parte de la Asociación de teatristas de Cartagena que tiene bajo su mando la Sala de Teatro “La reclusa del ovejito”, en ella se realiza la Temporada de teatro Cartagenero para teatro hecho en Cartagena y de cartageneros que están por fuera, pero también se ha abierto la posibilidad, según los recursos, para que se presenten otros grupos, y también la posibilidad, de grupo que si están cerca, puedan llegar a la sala. Entonces la sala está abierta para quienes deseen presentarse. En la corporación Gente de Teatro tenemos nuestro proceso permanente de temporada de títeres en el Museo Naval de Caribe con programación infantil. Y en la nuestra casa tenemos el espacio “Patiecito cultural”, especial para espectáculos de pequeño formato (títeres, pantomima, acrobacia) y este espacio también está disponible. Además, tenemos otro espacio, que es de formación.

Lisandro Polo, Rey Momo: Trabajo en la fundación Tambo que tiene 35 años. Hemos venido recurando la noche de tambor en el marco del Carnaval. Trabajamos la décima escrita.

Álvaro Bustillo – Rey Momo: Trabajamos en el evento de comedia del carnaval de Barranquilla, se cuenta con el apoyo de la secretaria de cultura. en este evento se trabajó con colegios, las categorías son las niños, jóvenes, adultos y adultos mayores, se invita a la comunidad y la agrupación Carnaval apoya económicamente.

Entrega de recuerdos





El sancocho de despedida



EVALUACIÓN

- A pesar de las dificultades, todo salió muy bien, cumplimos con las metas y más.
- La fecha programada coincidió con un momento de altísimo turismo en la ciudad afectando nuestras reservas hoteleras, las medidas tomadas permitieron que los invitados pudieran llegar a la sede caminando. No se trabajó con un solo hotel, pero se conservó la calidad y la cercanía.
- El cambio de un restaurante por dos de mejor calidad les dio a los invitados mayor escogencia de menú y cambio de ambiente si lo deseaban.
- Los asistentes en general quedaron felices por la calidad del evento, la atención, la camaradería, el espíritu alegre y fraterno que se vivió todo el tiempo. Una verdadera fiesta.
- El clima nos afectó algo, haciendo replantear a última hora algunas de las actividades, pero se supo sortear para que no alterara la programación.
- La falta de asignación de la supervisión por parte del Ministerio nos generó cierto estado de zozobra, pues a pesar de que nos dieron vía libre para continuar, si extrañamos esta supervisión previa al evento, y especialmente durante el informe final.
- La altísima calidad de las obras y el gran conocimiento y experiencia de los ponentes, nos ha ido consolidando como un espacio de formación de pensamiento teatral fundamental en el movimiento del teatro colombiano.
- Algunos de los participantes proyectaron su trabajo vendiendo, intercambiando o regalando sus libros
- Se generaron muy buenas relaciones entre los invitados, estrechando lazos para continuar su trabajo y sabiendo con quien poder contar para algunas de sus actividades

GRACIAS

Gracias a todas las personas que participaron y asistieron al 8vo encuentro SAINETIANDO, diálogos de la memoria.

Gracias por hacer que este fuera un momento maravilloso cargado de amistad, abrazos sinceros, alegría, y por sobre todo, de afecto. Con un gran corazón que iluminó todos los rostros y nos acercó al disfrute y conocimiento del teatro popular en su máxima expresión de calidad y rigor.

Un gran intercambio de conocimiento y experiencias, con posturas diversas que enriquecían el debate, con gran respeto por la diferencia y admiración por lo expuesto o presentado. Un evento académico único sobre el teatro popular, teatro originario, teatro ancestral y teatro actual, de lo poético a la sostenibilidad, sin divas ni pontífices, en donde el quehacer de la academia, la investigación y la teoría se conjugaron con la práctica, la inquietud, el atrevimiento y amor por el teatro desde diferentes ángulos.

Gracias a la lluvia por transformar una función al aire libre, en una noche mágica. Gracias a los que se mojaron, actuaron, vieron teatro con paraguas, bailaron y nos contagiaron de felicidad.

Gracias a los que colaboraron con el sancocho.

Gracias a todas y todos por compartir su alegría, por su conversación, por su tolerancia y en especial, por ser las personas que son.

Gracias a los ponentes:

Álvaro Bustillo

Lisandro Polo

Arnulfo Árias

Óscar Henao

Carlos Sánchez

Luis Eduardo Jiménez

Víctor M. López

Carlos Araque

Miguel Ángel Cañas

Mario Sánchez

William Hurtado

Ivón Guevara,

Mara Trujillo.



Gracias a los sainetes de:

Teatro El Guacal (Bogotá) con la obra: Hablando de espantos...

Teatro Bitácoras (La Ceja) con la obra: El matrimonio de sobrino Conejo

Vendimia Teatro (Bogotá) con la obra: El espectro que soy yo

Grupo: La ASAB (Bogotá) con la obra: Las Convulsiones

Teatro La Musaraña (La Tebaida) con la obra: El Tigro

Gracias al equipo de la organización:

Luz María Penagos

Ana Elvira Avilés

Lizeth Valles

Camila Rivera

Andrés Restrepo

Weiner Sánchez

Mauricio Castañeda

María Isabel López

Yenny Mejía

Luis Alberto Correa.

Nos veremos en el 9no encuentro SAINETIANDO, diálogos de la memoria en el 2023, cargados para el disfrute, el aprendizaje y la enseñanza que nos dejen todas y todos los participantes.

Sainetiando nos vemos

Apoyaron:



Evento apoyado por el Ministerio de Cultura
 Programa Nacional de Concertación Cultural



Grupos participantes:



Organizó:

