

Claudia Howald¹ e Miguel Ramírez²

claudia.howald@gmail.com; ramirezcopete0409@gmail.com

Artesanías: teatro-pedagogía e investigación social en las luchas

Artesanato: teatro-pedagogia e investigação social nas lutas

Craftsmanship: theater-pedagogy and social research in the struggles

Resumen: *Mal escogidos: encuentro y desencuentro de los dioses* (2008) es una obra teatral de creación colectiva de actores afrocolombianos, indígenas y mestizos, vinculados a movimientos sociales en el Chocó, Pacífico colombiano. Una poderosa crítica hacia adentro, hacia la comunidad y su proceso organizativo, que se articula con críticas hacia afuera, a las múltiples violencias que atraviesan las vidas en las comunidades. A partir de la obra y de nuestras experiencias en teatro, investigación social y activismo, en este texto dialogamos tocando dimensiones política, metodológica y epistemológica: ¿De qué manera el teatro y la investigación permiten posicionarse políticamente en la tensión, complejizar, sin deslegitimar y debilitar el movimiento social, sino fortaleciéndolo y guiándolo desde la crítica constructiva? ¿Como acompañar la lucha? ¿Qué podemos aprender mutuamente?

Palabras clave: creación colectiva, investigación social, lucha social metodologías, teatro-pedagogía.

Resumo: *Mal escogidos: encontro y desencuentro de los dioses* (2008) é uma peça criada coletivamente por atores afro-colombianos, indígenas e mestiços ligados a movimentos sociais em Chocó, no Pacífico colombiano. É uma crítica poderosa para dentro, à comunidade e ao seu processo organizativo, que se articula com críticas para fora, às múltiplas formas de violência que permeiam as vidas nas comunidades. Com base na peça e nas nossas experiências em teatro, investigação social e ativismo, neste texto dialogamos abordando dimensões políticas, metodológicas e epistemológicas: Como é que o teatro e a investigação nos permitem posicionar-nos politicamente na

¹ Doctoranda en el programa Pos-Colonialismos y Ciudadanía Global del Centro de Estudios Sociales de la Universidad de Coimbra. Estudió antropología e historia en la Universidad de Basilea y ciencias sociales en la Universidad de Neuchâtel (Suiza). Integrante de la Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó y del Centro de Estudios Afrodescendientes de la Pontificia Universidad Javeriana (Colombia). Su trabajo de activismo e investigación está enfocado a la región del Pacífico colombiano.

² Estudiante de trabajo social en la Escuela Universitaria Profesional de la Suiza Italiana SUPSI, ha acompañado diversos procesos sociales con jóvenes en Quibdó (Chocó, Colombia). Socio fundador de la asociación de jóvenes AJODENIU en Quibdó. Hizo parte del proceso de formación de teatro-pedagogía para la paz en el Chocó.

tensão, complexificando, sem deslegitimar e debilitar o movimento social, mas antes fortalecendo-o e orientando-o a partir de uma crítica construtiva? Como podemos acompanhar a luta? O que podemos aprender reciprocamente?

Palavras-chave: criação coletiva, investigação social, luta social, metodologias, teatro-pedagogia.

Abstract: *Mal escogidos: encuentro y desencuentro de los dioses* (2008) is a play created collectively by Afro-Colombian, indigenous and mestizo actors linked to social movements in Chocó, in the Colombian Pacific region. It is a powerful inward critique of the community and its organizational process, which is articulated with an outward critique of the multiple forms of violence that permeate life in the communities. Based on the play and our experiences in theater, social research and activism, in this text we engage in a dialogue that touches on political, methodological and epistemological dimensions: How do theater and research allow us to position ourselves politically in the tension, to bring complexity, without delegitimizing and weakening the social movement, but rather strengthening and guiding it through constructive criticism? How do we walk with the struggle? What can we learn from each other?

Keywords: collective creation, methodologies, social research, social struggle, theatre-pedagogy.

Entrar en sintonía

TODO EL PUEBLO. - ¡Mal escogidos!

LÍDER 1.- Entiendan que...

TODO EL PUEBLO. - ¡Mal escogidos!

(Kleutgens, 2008: 254).

La comunidad apunta el dedo contra sus líderes, por haber vendido el territorio, por haberse vendido. *Mal escogidos: encuentro y desencuentro de los dioses* (2008) es una obra teatral de creación colectiva de actores afrocolombianos, indígenas y mestizos, vinculados a movimientos sociales en el Chocó, Pacífico colombiano. Una poderosa autocrítica, hacia adentro, de la comunidad y su proceso organizativo. Esta se articula con críticas, denuncias, hacia afuera, a las múltiples violencias que atraviesan la vida en las comunidades en el Chocó: el sistema y los líderes políticos, la corrupción, las relaciones coloniales hacia la comunidad, la guerra, el derecho opresor, la manipulación de los medios de comunicación, la capitalización del territorio, entre otras.³

Miguel, además de ser líder juvenil, participó del proceso teatral, liderado por la teatro-pedagoga Inge Kleutgens, que se desarrolló en el Chocó entre 2002 y 2008 (Kleutgens, 2008). Actuó en la obra *Mal escogidos*. Claudia trabaja desde la investigación social acompañando procesos organizativos en el Chocó. En búsqueda de herramientas colaborativas de investigación ha conocido recientemente la teatro-pedagogía.

La teatro-pedagogía es la posibilidad de cruzar el teatro y la educación. En los procesos que conocimos, desarrollados en el Chocó, la teatro-pedagogía permite a las comunidades narrarse, encontrarse, formarse y transformarse. Las realidades vividas por los participantes son puestas en escena en lenguajes teatrales, propuestas estéticas. Ello implica salir de su propia zona de confort, desacomodarse y desacomodar a otras y

³ La obra narra la historia de una comunidad en el Chocó que vive en el territorio de acuerdo a su cosmovisión. De repente irrumpe la guerra y el poder político estatal con su maquinaria de corrupción y el derecho opresor: muchos en la comunidad caen muertos y deben ser auxiliados y resucitados por las fuerzas espirituales. Esto lleva a la comunidad a organizarse y designar dos líderes comunitarios. A pesar de los consejos de las fuerzas espirituales, enfocados en que el liderazgo no es para buscar poder ni para reemplazar la voz de la comunidad, los líderes asumen rápidamente una actitud prepotente y son luego hipnotizados y comprados por el poder político y por la economía extractivista. Mientras el pueblo es gradualmente adormecido por los medios de comunicación y por programas sociales ficticios, los líderes en estado robótico empiezan a saquear el territorio a espaldas de la comunidad. Dejado sin nada, en un territorio vacío, el pueblo de repente despierta de la ilusión y se moviliza en una resistencia ante el poder político-económico que se ha establecido, terminando por apuntar el dedo contra los líderes mal escogidos. La obra finaliza con la alerta ante el poder individualizado, anunciando el tiempo en el que irrumpen los pueblos con su palabra y su rostro.

otros, cuestionar la realidad y buscar alternativas a través de la práctica teatral. En ese sentido constituye una práctica artística, pedagógica, social y política.

Hace poco tiempo volvimos a ver juntos el video grabado de una representación de *Mal escogidos*, que se realizó en 2008 en Quibdó (Chocó). Lo que nos despertó la obra fue una reflexión de orden más política y metodológica. Se trata de una obra que acompaña y fortalece los movimientos sociales, se realizó con actores de los movimientos. Al apuntar el dedo hacia adentro de las organizaciones comunitarias, las invita a cuidar factores internos, a ser autocríticos. El trabajo teatral ha acompañado la lucha social desde una posición de “retaguardia”, en palabras de Boaventura de Sousa Santos. Según este pensador, las teorías de retaguardia,

Son trabajos teóricos que acompañan muy de cerca la labor transformadora de los movimientos sociales, cuestionándola, comparándola sincrónica y diacrónicamente, ampliando simbólicamente su dimensión mediante articulaciones, traducciones, alianzas con otros movimientos (2011: 28).

A partir de la obra y de nuestras experiencias en teatro, investigación académica y activismo en el Chocó, en este texto conversamos entre teatro-pedagogía e investigación social académica tocando dimensiones política, metodológica y epistemológica. ¿De qué manera el teatro y la investigación permiten (o no) posicionarse políticamente en la tensión, complejizar, sin deslegitimar y debilitar el movimiento social, sino fortaleciéndolo y guiándolo desde la crítica constructiva? ¿Qué podemos aprender mutuamente? ¿Cómo acompañar la lucha? ¿Qué responsabilidades y límites tienen el teatro y la investigación académica?

Re-significamos aquí la labor teatral y el proceso de investigación social como artesanías. Este mismo texto puede entenderse como una artesanía, un aprender haciendo. Como sugiere Boaventura de Sousa Santos:

O artesão não trabalha com modelos estandardizados, não faz duas peças iguais, a sua lógica de construção não é mecânica, mas de repetição-criação. Os processos, as ferramentas e os materiais impõem algumas condições, mas deixam espaço para uma margem significativa de liberdade (2020: 72).⁴

Los procesos artesanales contienen improvisaciones e intentos, son caminos hacia lo desconocido. Significan arriesgarse y exponerse, desacomodarse y salir de la zona de confort, con miedo y esperanza a la vez.

⁴ “El artesano no trabaja con modelos estandarizados, no hace dos piezas iguales, su lógica de construcción no es mecánica, sino de repetición-creación. Los procesos, las herramientas y los materiales imponen algunas condiciones, pero dejan espacio para un margen significativo de libertad” (Santos, 2020: 72; todas las traducciones son propias).

El texto nace de intercambios de experiencias, ideas, críticas, y de dificultades que en algún momento se nos presentaron en el camino. Grabamos y transcribimos nuestras conversaciones. En el proceso de escritura del texto quisimos mantener una huella de oralidad, nuestras voces, entrelazándolas con voces de otras personas, teatreras y teatreros, investigadoras e investigadores, encontrando puntos comunes, buscando otras perspectivas y posibilitando aprendizajes en los encuentros. Si este texto se construye conversando y quiere ser diálogo, lo entendemos desde la co-autoría. Asumimos diferentes colores, Miguel y Claudia, que pueden confluir y conversar con otras voces (color negro).⁵ Conversando creamos el material para este texto, que luego afinamos y ensamblamos, o tejimos, en un proceso artesanal. De manera parecida a una obra teatral de creación colectiva, asumo aquí el rol de directora, tomando mínimas decisiones, soportando y guiando el proceso, aun sin perder su carácter colectivo (cf. Kleutgens *et al.*, 2011: 83).

Conversar o *versar con*, como nos aclaran las teatreras y teatreros en el libro *Teatro para la transformación social. Herramientas pedagógicas*, es “buscar las mismas frecuencias, entrar en sintonía, encontrar caminos comunes” (Kleutgens *et al.*, 2011: 80). La conversación, la entrada en sintonía, es el punto de partida de la creación colectiva, incluyendo este texto que recorrerá así cinco ejes: acompañar y fortalecer; colaborativo y colectivo; cuerpos y emociones; interrupción y espejo; adentro y afuera.

Conversas artesanales

Entran OPASQUIN e IEMANJÁ [fuerzas espirituales].

OPASQUIN. - Tenemos paciencia...

IEMANJÁ. - Paciencia, paciencia, sí, paciencia.

OPASQUIN. - Y al lado de cada uno que se levante y exprese su palabra...

IEMANJÁ. - Del que se levante, del lado de quien se levante, del que se levante...

OPASQUIN. - Allí estaremos, caminando codo a codo,

IEMANJÁ. - Codo a codo, codo a codo, codo a codo...

OPASQUIN. - Acompañando, luchando...

⁵ Nos inspiramos del trabajo de Walsh y García, que trabajan alternando voces con letra cursiva y no cursiva. Estos autores pretenden así “[...] romper la singularidad y homogeneidad de las voces típicamente presentes en textos de co-autoría y a la vez, deshacer la postura interpretativa-autorizada frecuentemente asumida cuando un individuo escribe *sobre* el pensamiento y escritura de otro. De esta manera, plantea consideraciones importantes en torno a las lógicas, metodologías, pedagogías y éticas de escribir y por supuesto, del trabajo colectivo por sí, consideraciones que son constantes en nuestro trabajo individual y compartido, y en nuestros esfuerzos hacia una praxis decolonial” (Walsh y García Salazar, 2015: 83).

IEMANJÁ. - Luchando. Luchando, luchando
OPASQUIN. - Orando, resistiendo
IEMANJÁ. - Resistiendo, resistiendo, resistiendo...
OPASQUIN. - Y apoyando
IEMANJÁ. - Sí, apoyando
(Kleutgens, 2008: 248).

Acompañar y fortalecer

Entre 2002 y 2008, época en que se vivió un recrudecimiento del conflicto armado en el Chocó,⁶ la Diócesis de Quibdó incluyó la teatro-pedagogía en el trabajo con las comunidades afrocolombianas, indígenas y mestizas,⁷ con los objetivos de acompañar a la población, pero sobre todo de “fortalecer el movimiento social de la defensa del territorio y visibilizar a nivel nacional e internacional [...] las graves violaciones a los DDHH” (Kleutgens *et al.*, 2011: 7).⁸ El teatro en esa época entró a trabajar tres elementos muy fuertes. Primero, denuncia. ¿Cómo acrecentar la voz del pueblo afro, indígena, mestizo y chilapo⁹ frente a lo que estaba sucediendo? Segundo, memoria. ¿Cómo, a través del teatro, recreamos la historia y revivimos todo lo que pasó para no repetir la historia? Y un tercero, resistencia. ¿Cómo, a través de esos dos primeros elementos, la gente encuentra la fortaleza para seguir resistiendo? En eso se enmarcó el teatro: resistencia, la voz (denuncia) y memoria.

El conocimiento académico también puede ser una herramienta útil para la lucha social, para la resistencia. ¿Cuál es la motivación en hacer una investigación social? Creo que también es llevarlo a la luz. Creo que también es denunciarlo. Creo que también es hacer memoria. Pero en otro formato. Yo siento que en el caso de las comunidades que actuaron en *Mal escogidos*, el teatro lo logra mejor.

Investigación, interpretación y comunicación acomunan el quehacer de las ciencias sociales y de la teatro-pedagogía, y son elementos clave para acompañar luchas sociales. El reto de ambas es ir más allá de informar, de sólo reproducir, para permitir que algo *nos* pase, para posibilitar la experiencia (Larrosa, 2003), experiencia que se abre a la emancipación.

⁶ La situación de agudización de la guerra y sus consecuencias en la población civil, se relacionan con la presidencia de Álvaro Uribe Vélez quien implementó el llamado Plan de Seguridad Democrática durante sus dos mandatos, de 2002 a 2006 y de 2006 a 2010.

⁷ En Colombia son llamadas mestizas las personas que no pertenecen a uno de los grupos étnicos reconocidos.

⁸ Derechos Humanos.

⁹ En el Chocó, “chilapo” hace referencia a campesinos provenientes del departamento de Córdoba y del valle del río Sinú. Para profundizar véase (Corredor, 2014).

Acompañar luchas sociales es estar, codo a codo; navegar con ellas en un mar que siempre muda, sin garantías, cuestionar(se) y arriesgarse desde la contingencia. Implica desacomodarse y reconocer la existencia de tensiones en constante movimiento. El teatro, como señala Ngũgĩ wa Thiong'o, incorpora bien esta idea de contingencia, de movimiento no lineal:

Drama is closer to the dialectics of life than poetry and the fiction. Life is movement arising from the inherent contradiction and unity of opposites. [...] Drama encapsulates within itself this principle of the struggle of opposites, which generates movement. There is, in drama, a movement from apparent harmony, a kind of rest, through conflict to a comic or tragic resolution of that conflict. We end with harmony at a different level, a kind of temporary rest, which of course is the beginning of another movement (1994: 54).¹⁰

El movimiento no lineal dramático del teatro, que simboliza la misma circularidad de la vida, está presente en muchos procesos de producción colectiva de conocimiento.

Colaborativo y colectivo

Tanto la investigación social como el proceso teatral tienen un punto de partida, “puede ser una pregunta, un conflicto, un problema” (Kleutgens *et al.*, 2011: 63). Dentro de las ciencias sociales ya hay varias tendencias a lo colaborativo, de cómo la investigación no es que yo-investigadora voy, investigo *sobre* la comunidad, sino que investigo *con* la comunidad. Desconfío del término participativo, porque siento que participativo corresponde muchas veces a: yo voy, ustedes participan en *mi* investigación, y yo puedo decir que no fue tan autoritario. **Participativo es diferente a construir colectivamente.** Varias investigadoras e investigadores académicas han trabajado desde estas posturas, que han llamado de co-labor (Walsh, 2015) o de una antropología por demanda (Segato, 2013), que pierde el privilegio de la primera pregunta (Gimeno Martín, 2017). Lo colaborativo pregunta ¿qué es el tema que nos afecta? La diferencia está en quién pone la pregunta de investigación. **Para la teatro-pedagogía los temas ya están dados. Recuerdo que nosotros partíamos de la improvisación. Ya estaban los temas y los ponía la misma comunidad: cuántas denuncias surgieron en este año, cuántas desapariciones, cuántos decretos leyes se**

¹⁰ “El teatro está más cerca de la dialéctica de la vida que la poesía y la novela. La vida es movimiento que surge de la inherente contradicción y unidad de los opuestos. [...] El drama encierra en sí mismo este principio de la lucha entre opuestos, que genera movimiento. Hay, en el drama, un movimiento desde la aparente armonía, una especie de descanso, pasando por el conflicto hasta una resolución cómica o trágica del mismo. Finaliza con la armonía en un nivel diferente, una especie de descanso temporal, que por supuesto es el comienzo de otro movimiento” (Thiong'o, 1994: 54).

presentaron. Hasta el mismo Estado ponía los temas, indirectamente. Esos temas se recolectaban, a través de los encuentros y las reuniones, donde surgían muchos temas. Así que los temas los ponía la comunidad, los ponían los mismos actores que hacían parte de la comunidad.

“Todos pueden hacer teatro, inclusive los actores. Se puede hacer teatro en todas partes, inclusive en los teatros”, solía repetir Augusto Boal (2018: 12). Bertolt Brecht hablaba del “teatro de todos los días”, argumentando para no distanciar el arte de la vida cotidiana, porque cualquiera puede ser artista y actuar (*apud* Boal, 2018: 222–24). En la época post-independencia en Kenia, Ngũgĩ wa Thiong’o trabajaba para volver a liberar las expresiones teatrales de los teatros, edificios coloniales (1994: 37–38), porque “[p]eople make theatre. Their life is the very stuff of drama” (1994: 42).¹¹ El material para el teatro es la vida de las personas, “solo basta con los cuerpos y las historias” (Kleutgens *et al.*, 2011: 24).

El teatro puede partir de un hecho, contar la historia de alguien y montarla en escena. Es importante saber los detalles: ¿cómo fue? ¿qué pasó? ¿cómo lo dijo? ¿cómo vivió? ¿cómo era esa persona en el diario vivir? ¿cuáles eran sus problemas? Se partía del cotidiano. ¿Quién era Cloromiro? A Cloromiro le encantaba la pesca, era la persona que se encontraba bien con todos, le gustaba jugar dominó, le gustaba ir a cazar sólo. Su mujer, líder social, luchadora, dedicada a sus hijos, ... La creación colectiva en el teatro se centra en los detalles del sujeto, de su historia, para encontrar lo que puede ser la fábula, encontrar lo que puede ser el punto dramático. Y luego preguntarse, ¿cómo presentarlo? ¿cómo contarlo? Porque los temas los teníamos, pero no sabíamos cómo desencadenarlos, tirarlos afuera. ¿Cómo lo cuenta y lo vive el cuerpo? Y entró la rigurosidad del teatro, la dramaturgia, la improvisación, la técnica corporal, la puesta en escena. Nosotros teníamos el cuerpo que era dócil a todo, flexible. Teníamos la fuerza, la energía, pero se necesitaba de algo que lo orientara, poniendo unas condiciones. Todo eso hace parte de la investigación en teatro.

La improvisación es la base de procesos teatrales de creación colectiva, y “supone dejarse llevar y arriesgarse, pero también investigación, entrenamiento, escucha y trabajo en equipo”. La improvisación se asume con libertad y rigor (Kleutgens *et al.*, 2011: 79). En *Mal escogidos* la construcción de cada personaje fue

¹¹ “La gente hace teatro. Su vida es la mismísima materia del drama” (Thiong’o, 1994: 42).

casi en su totalidad de las comunidades, de actores que sin entrar en una academia se entregaron en cuerpo y alma.

Ngũgĩ wa Thiong'o recuerda su experiencia teatral en el Kamiriithu Community Education and Cultural Centre en Kenia, resaltando la importancia de ser una práctica situada, colectiva, abierta y democrática:

The content of the play was asking many questions about the nature of Kenyan society and this generated ever more heated discussions on form and content during the entire period of the play's evolution. Sometimes these involved not just the actual participants but the ever widening, circle of the audience. Auditions and rehearsals for instance were in the open. I must say that this was initially forced on us by the empty space but it was also part of the growing conviction that a democratic participation even in the solution of artistic problems, however slow and chaotic it at times seemed, was producing results of a high artistic order and was forging a communal spirit in a community of artistic workers [...]. The open auditions and the rehearsals with everybody seeing all the elements that went into making a whole had the effect of demystifying the theatrical process (1994: 56).¹²

Trabajar de manera colectiva y democrática, en un espacio abierto, sin secretos, desmitifica el *proceso* teatral y lo devuelve a la esfera de lo comunitario, de lo cotidiano, y de lo posible.

Perfection was thus shown to be a process, a historical social process, but it was admired no less. On the contrary, they identified with that perfection even more because it was a product of themselves, of their collective contribution. It was a heightening of themselves as a community (Thiong'o, 1994: 57).¹³

Si mistificar la educación infunde miedo a no lograr, debilita o bloquea a la gente, hacer visible el proceso de aprendizaje refuerza el sentir “que se puede” e infunde esperanza. Llegar a la comunidad y pasar una semana, porque muchas veces las obras se construían en los lugares, donde acontecían los hechos. La gente sabía que estábamos trabajando en la construcción de algo que sucedió en ese lugar. Y eso lo hacía muy

¹² “El contenido de la obra planteaba muchas preguntas sobre la naturaleza de la sociedad keniana y esto generó discusiones cada vez más acaloradas sobre su forma y contenido durante todo el período de evolución de la pieza. A veces esto implicaba no sólo a los propios participantes sino al cada vez mayor círculo de la audiencia. Las audiciones y los ensayos, por ejemplo, se realizaban al aire libre. Debo decir que esto nos fue impuesto inicialmente por el vacío, pero también fue parte de la creciente convicción de que una participación democrática incluso en la solución de cuestiones artísticas, por más lenta y caótica que a veces pareciera, estaba produciendo resultados de un alto nivel artístico y estaba forjando un espíritu comunitario en una comunidad de trabajadores artísticos [...]. Las audiciones al aire libre y los ensayos con todo el mundo viendo cada uno de los elementos que entraban en la construcción de un conjunto tenían el efecto de desmitificar el proceso teatral” (Thiong'o, 1994: 56).

¹³ “La perfección se mostró así como un proceso, un proceso social histórico, pero no por ello menos admirada. Por el contrario, la gente se identificó con esa perfección aún más porque era un producto de ellos mismos, de su contribución colectiva. Era una valorización de ellos mismos como comunidad” (Thiong'o, 1994: 57).

diferente. Cuando se terminaban los ensayos se hablaba con la gente, no en una forma de investigar, sino de compartir; llegaban ideas, a parte de las que ya estaban plasmadas.

Estas creaciones colectivas teatrales fueron procesos de aprender haciendo, prácticas artesanales, realizadas desde el estar, el escuchar, el sentir, en sus múltiples dimensiones y en un tiempo largo. La investigación social también se basa en el hecho social, se construye con las historias de la gente que se entrelazan asumiendo significados nuevos. Sin embargo, esas historias ya están: si tú vas a beber agua, tú no vas a descubrir el agua, el agua ya está allí para tomar. Cuando vas a hacer investigación, allí ya está la información. Y la información es cada una de las personas, su historia de vida, y ya está plasmada. La cuestión es que los investigadores muchas veces la montan, la llevan a otro nivel, la sacan de su contexto, de su entorno para presentarla como un plato de caviar, la encajan en una rigurosidad, que luego la consume otro tipo de población y la ve diferente. Llegaron muchos investigadores a saquear. A saquear y aprovecharse del conocimiento – algunos quizás no lo quisieron hacer de esa forma – otros fueron muy déspotas, extractores de conocimiento.

Nunca volvieron. Yo creo que para la gente es muy importante cuando llega alguien y se queda. Y es un quedarse, de que me identifico con la lucha, apporto a la lucha, participo de la lucha. Y no es participar tirando piedras, en una marcha, sino participar como un *yo estoy aquí*, puedo ayudar a construir, puedo estar con ustedes, puedo acompañar. Atacarte a los procesos, sentir los procesos. Muchos lo entendieron, y lo entendieron desde la academia.

Lo importante de todo eso es que ese conocimiento no se quede en uno. Porque estamos hablando de conocimiento de historias. Y que ese conocimiento no sea simplemente para uso personal, por ejemplo, porque necesito mi tesis. La búsqueda y la curiosidad te hace enriquecer y aprender. Y ese aprender lo puedes utilizar para apoyar y fortalecer los procesos organizativos. Se trata de trabajar cotidianamente para una democratización del conocimiento, para una real democracia cognitiva (Santos, 2020: 476).

Cuerpos y emociones

El material de trabajo para el proceso teatral son las historias y los cuerpos. Los conocimientos son “materializados, corporizados em corpos concretos, colectivos ou

individuais” (Santos, 2020: 157).¹⁴ Sin embargo, hoy en día, “o corpo de emoções e afectos, do sabor, do cheiro, do tacto, do ouvido e da visão, não está incluído na narrativa epistemológica”;¹⁵ en la academia el cuerpo es una presencia ausente (Santos, 2020: 159). El trabajo académico carece de cuerpo, el cuerpo puede ser voz, puede ser danza, puede ser movimiento. Yo creo que todo eso se puede integrar, sin desconocer y sin perder el texto académico. Porque el texto académico también es importante en algunas cosas. En el caso del Chocó, en esa época llegaron muchas instituciones, con mucha plata, pero el teatro llegó con los elementos de la tierra, con el cuerpo. El teatro trabajó resistencia, denuncia y memoria en contextos muy afectados por la guerra. Cuando tienes que hablar de un tema que es muy emocionalmente fuerte, ¿cómo transmitir eso, sin que tú socaves las heridas, pero que el mensaje llegue? ¿cómo revivir esa historia? En esa línea iba el trabajo, recordar para fortalecer las luchas, recordar para no repetir. Recordar, etimológicamente, es “volver a pasar por el corazón [...]. Volver a sentir eso que vivimos, traer el pasado al presente para actualizarlo y que cobre vida a través del sentimiento, las imágenes, los pensamientos, las palabras y las acciones” (Kleutgens *et al.*, 2011: 25).

En contextos de conflicto y postconflicto, como en Colombia, el teatro es reconocido por tener un papel clave en procesos de memoria y como una práctica que aporta a procesos de reparación (Acosta Sierra, 2012; Sotelo Castro, 2019). Sin embargo, en el movimiento de teatro-pedagogía que se desarrolló en el Chocó, el acto teatral es más que representación, también es más que terapéutico o catártico; el teatro toma una forma híbrida “entre acto de memoria, acto escénico e intervención social” (Sotelo Castro, 2019: 187). El paradigma que ve el teatro como representación “no da cuenta de que la ‘obra’ no es completa sin quien la escucha. Y si quien la escucha es quien hace la obra, su rol no es sólo de intérprete o testigo, sino de co-ejecutor” (Sotelo Castro, 2019: 195). De allí la diferencia de construir y poner en escena colectivamente obras teatrales en las comunidades, en los lugares donde acontecen las historias narradas. Esto posibilita la creación de un espacio que tensiona la dicotomía actores-espectadores. Este es un espacio de encuentro, de identificación y de reconocimiento (Kleutgens *et al.*, 2011: 24; Thiong’o, 1994: 57–58). Es un espacio que abre posibilidades de transformación,

¹⁴ “[...] materializados, encarnados en cuerpos concretos, colectivos o individuales” (Santos, 2020: 157).

¹⁵ “[...] el cuerpo de emociones y afectos, del gusto, del olfato, del tacto, del oído y de la vista, no está incluido en la narrativa epistemológica” (Santos, 2020: 159).

[E]l poder transformador de un acto de memoria en un contexto postraumático está relacionado con el hecho de que crea y autoriza un espacio para que ese encuentro de escucha, como reconocimiento entre seres semejantes pero diferentes, pueda ocurrir (Sotelo Castro, 2019: 201).

Como primera transformación, el arte puede reconstruir o reinventar la ausencia, nombrar lo innombrable, “escenificar lo infame, el vacío, el dolor, el sin sentido, que la palabra escrita no puede contener” (Kleutgens *et al.*, 2011: 26). El arte abre espacio para emergencias, para alternativas (Santos, 2011: 30).

Las emociones que traen las memorias en el teatro en el Chocó no buscan despertar empatía en los espectadores, sino **fortalecer la resistencia y la lucha**, un aspecto que enfatizan tanto Augusto Boal como Bertolt Brecht. Estos planteaban que el teatro genera emociones, pero se oponen a que se transforme en una “orgia emocional” en la cual el público, pasivo en su empatía, “pueda purgar su pecado social” (Boal, 2018: 218–19). En este sentido, “la catarsis retira al personaje (y por ende al espectador, que es empáticamente manejado por el personaje) su capacidad de acción” (Boal, 2018: 221). Por lo tanto, las memorias dolorosas revividas deben abrir alternativas, “mostrar cómo puede ser transformado el mundo” (Boal, 2018: 219). La obra no resuelve el conflicto o problema, al contrario “lo abre para que el público lo resuelva. Queda en la mente del espectador” (Kleutgens *et al.*, 2011: 63).

Vuelve entonces la pregunta por el cómo comunicamos e interpretamos las historias y las emociones, ¿qué hacemos con ellas? ¿Para quién hacemos la obra? ¿Para quién escribimos? En la investigación académica, se escribe de una forma que se desconoce, podría decirse así, o se escribe para cierto sector, olvidándose de la base, de la fuente de la información. En su mayoría, todo eso que se produce a nivel de texto o de investigación académica se queda en otros lugares, reposa en otros lugares para un selecto grupo de personas, que solo ellos logran entender el concepto de esos textos o de esa investigación. Y ¿qué tan importante sería de que la academia se repensara todo eso? Es diferente para una investigación teatral, que también tiene su rigurosidad, pero que, en su producción, es más accesible y entendible. Porque en la producción se tiene esa delicadeza: no es para un selecto grupo, sino que puede llegar a muchos. ¿Cómo se le llega al público? En el teatro no solo se parte de la escritura, sino también entran a jugar otros elementos; el cuerpo, las emociones, los recuerdos, las historias vividas.

Las llamadas ciencias exactas han permeado el contexto académico. Un texto tiene que cumplir con ciertos estándares dentro de una investigación y esos estándares son rigurosos; puede ser muy cuestionado si tú te mueves un poco por fuera de la línea.

¿A costa de qué se ha perdido la flexibilidad, la sensibilidad y la creatividad en un producto académico? Las formas de expresar y producir conocimientos son muchas, pero ¿porque tiene que ir acompañado siempre del bendito texto académico, de la escritura académica? En la producción de un trabajo de investigación, por rigurosidad, se dejan afuera las emociones y la creatividad.

El producto académico puede empezar a romper sus propias fronteras e integrar las emociones, y se está incluyendo más y más. Aun integrando en el contexto académico formas otras, artísticas, estas deben siempre ir acompañadas de texto, porque el texto siempre tiene ese lugar tan central. Creo que dentro del texto académico, de la investigación académica, pueden entrar las artes, y lo uno no tiene que sobreponerse a lo otro. Tiene que llegar a una armonía, porque no están desligados. Porque actualmente dentro de esa diferenciación se termina discriminando el uno por el otro.

Es un desaprender para volver a aprender de otra forma. En el fondo, el investigador también es un contador de cuentos. Sino que nosotros en la formación académica muchas veces desaprendemos a dibujar, escribir poemas, escribir canciones, ... para centrarnos en lo “científico”. Y al querer volver a integrar el arte, ya no sale casi, a menos que se haya seguido cultivando afuera de la academia. Entonces ¿de qué forma la persona que fue especializada en un área puede volver a ser y hacer más integral, más holístico? De pronto integrando equipos, trabajando en colectivos.

El invito es a arriesgarse, a pesar de los límites de los actuales textos académicos. Hay una tensión entre arte y ciencia, como procesos de producción de saberes. Frente a este tipo de tensiones, el maestro Alfredo Ghiso, nos guía con su consejo:¹⁶

El problema es, o eliminan un polo de la tensión, o se sitúan en la tensión y la procesan. Pero las tienen que reconocer esas tensiones [...]. La única forma de abordar una tensión es situándose en ella reconociéndola, ubicándose y reconociéndose como sujeto en tensión. ¿Qué es lo que tensiona? ¿Cuáles son las condiciones que lo impulsan a uno estar en un lado y no en otro? [Es] una sugerencia epistemológica y también metodológica, [...] es una opción epistémica, ética (2020).

Nuestras conversaciones se ubican en la tensión, como un intento de ocuparla, de asumirnos sujetos en tensión. ¿Qué tanto estás dispuesta realmente a plantearte un trabajo diferente? Si la propuesta de hacer una investigación académica que integre

¹⁶ En el marco de un trabajo de reflexión colectiva, realizado entre mayo y julio de 2020, por nosOtras (compañeras del programa doctoral *Pós-colonialismos e Cidadania Global* del Centro de Estudos Sociais de la Universidade de Coimbra), tuvimos la posibilidad enriquecedora de conversar virtualmente con Alfredo Ghiso, maestro, pedagogo e investigador social radicado en Colombia.

diferentes saberes es aceptada, el reto parte de cuando ya es aceptada. Los textos académicos tienen sus límites, en su mayoría terminan siendo en un estado físico, un libro, un informe, ... Y ¿qué representa eso? Imposibilita el hecho de que se siga reconstruyendo, que se siga viviendo constantemente. Dentro de ese texto puede entrar una canción, pero ¿cómo haces para interpretar una canción sin conocer la melodía? ¿Cómo haces tú para integrar una obra de teatro, sin vivirla en vivo? ¿Cómo haces para escuchar la voz de un trovador, cuando es esencial escuchar su voz? Es un reto para las generaciones futuras, que tengan eso presente, que se den cuenta de que se puede hacer trabajo de investigación social articulando muchas de las áreas, de las artes, se puede. Es importante meterle cuerpo al trabajo académico. Boaventura de Sousa Santos nos invita a lo mismo ya que las epistemologías del Sur no vislumbran la posibilidad de dejar el cuerpo por fuera porque:

[A]s lutas sociais não são processos que se desenrolam a partir de *kits* racionais. São produto de *bricolages* complexas nas quais o raciocínio e os argumentos se misturam com emoções, desgostos e alegrias, amores e ódios, festa e luto. As emoções são a porta que dá para o caminho da vida e representam esse mesmo caminho na luta (2020: 160–61).¹⁷

Las teorías y conceptos son necesarios para la lucha social, pero requieren ser calentados con cuerpos, afectos y emociones, para reforzar la misma, sobre todo para que haya disponibilidad a correr riesgos en la lucha (Santos, 2020: 174).

En el proceso de teatro-pedagogía en las comunidades del Chocó, incluyendo en la creación y representación de *Mal Escogidos*, mucha gente tuvo miedo. En esos momentos las cosas no estaban muy bien para los actores, sobre todo los que estaban en el área rural. Por ejemplo, el caso de un compañero que tuvo que confrontarse en muchas ocasiones con los paramilitares y que ya estaba identificado. La situación era delicada. Algunos de los compañeros decían “aquí los que nos estamos exponiendo somos nosotros”. Pero al final todos nos exponemos. ¿Y cuánto nos exponemos nosotras investigadoras sociales?

¿Cómo representar con el teatro las críticas duras al sistema político, al extractivismo, a la corrupción, a la guerra, en estas circunstancias? Ese fue el gran reto, porque a veces no se puede ser tan políticamente directo para decir una cosa, sino jugar con la creatividad, jugar con la ironía, con la comedia para presentar eso. Así logramos

¹⁷ “[L]as luchas sociales no son procesos que se desarrollan a partir de kits racionales. Son el producto de complejos bricolajes en los que el raciocinio y los argumentos se mezclan con emociones, disgustos y alegrías, amores y odios, fiesta y luto. Las emociones son la puerta del camino de la vida y representan este mismo camino en la lucha” (Santos, 2020: 160-61).

desarrollar, por ejemplo, el personaje de El Grande. Básicamente es una figura del César, esa figura omnipotente que todos respetan, admiran y que es un poder absoluto. Si lo pones en paralelo con el personaje de la vida real, es prácticamente lo mismo, sino que en la obra se mueve irónicamente.¹⁸

La ironía y el juego (o comedia) son adoptados como una forma de libre expresión en medio de los múltiples límites; permitieron trabajar con el miedo, arriesgarse y abrir brecha a la esperanza. El miedo, nos recuerda Inge Kleutgens, que dirigió el proceso de teatro-pedagogía en el Chocó, “es el mayor obstáculo de cualquier proceso creativo y experimental. El miedo aprieta y encierra” (Kleutgens *et al.*, 2011: 28). Miedo al fracaso, miedo de no alcanzar la meta fijada, miedo de emprender caminos improbables a través de prácticas artesanales. Navegar sin garantías es exponerse y arriesgarse, no saber hacia dónde vamos. En las prácticas artesanales miedo y esperanza están siempre presentes, porque nada es mecánico y predecible, pero todo es posible e imaginable. Boaventura de Sousa Santos plantea que el camino de las epistemologías del sur pasa por recuperar “esperança suficientemente resiliente para não se deixar vencer pelo medo sem esperança” (2020: 476).¹⁹ Ello implica salir de nuestra zona de confort, desacomodarnos, ser constantemente autoreflexivos y abiertos a lo otro. Traemos aquí otra enseñanza de Alfredo Ghiso que nos invita a orientarnos por las posibilidades:

Yo creo que ninguna pregunta [...] tendría que trabajarse desde el *deber* ser, deben ignorarse, deben corregirse, deben actuar... no. El “debe” cierra la posibilidad de toda experiencia. Si pongo el “debe” por delante lo único que tengo es un experimento [...], de investigación experimental, se siguen protocolos. Las preguntas, desde la experiencia, se formulan desde el “puede”, desde los poderes. Qué es lo que podemos, qué es lo que podemos asumir, qué lo que podemos ignorar, qué lo que podemos cambiar, qué es lo que podemos hacer desde lo que acostumbramos a hacer... Las preguntas desde la experiencia reajustan siempre y problematizan lo que hemos naturalizados. Una forma de naturalizar cosas es poniéndole el “debe” por delante (2020).

En la práctica teatral, a través del juego, se prepara el cuerpo para la creación, se busca desmecanizarlo, desnaturalizar gestos y activar los sentidos (Kleutgens *et al.*, 2011: 35). ¿Qué juegos y herramientas aprendemos en la universidad para desmecanizar el proceso investigativo, para despertar sentidos, abrir brechas y trabajar artesanías?

¹⁸ El personaje representa el presidente de la época, Álvaro Uribe.

¹⁹ “[...] esperanza lo suficientemente resiliente para no dejarse vencer por el miedo sin esperanza” (Santos, 2020: 476).

Interrupción y espejo

La investigación social en contextos de lucha social puede ayudar a generar una especie de interrupción, como una pausa de reflexión: quiénes somos, hacia dónde vamos, cuáles son nuestras fortalezas, nuestras debilidades... En el fondo como investigadora social entro en un diálogo con la gente, que puede parecer un poco artificial en un comienzo, pero nos hace confrontar con otra visión. Esta interrupción se genera quieras o no quieras. Ser consciente que ello ocurre, reconocerlo, también significa poderlo potenciar. Si un texto lo escribimos en múltiple autoría, el texto mismo, más allá del encuentro, también puede ser una interrupción para quienes lo escribimos, y para la gente que lo pueda leer. Y quizás el teatro lo pueda hacer de una forma todavía más fuerte, porque integra también el cuerpo del actor, que muchas veces es parte de esa realidad, y del espectador.

Stuart Hall defiende el trabajo *con* los movimientos sociales, y concibe el “trabajo teórico como interrupción” (2010: 57), interrupción que nos permite interrogar categorías o “estructuras profundas” de las cuales no siempre estamos conscientes. La experiencia, “la posibilidad de que algo nos pase”, requiere de un gesto de interrupción, nos dice Jorge Larrosa, que es aún más urgente en la actualidad.

[La experiencia] requiere pararse a pensar, pararse a mirar, pararse a escuchar, pensar más despacio, mirar más despacio y escuchar más despacio, pararse a sentir, sentir más despacio, demorarse en los detalles, suspender la opinión, suspender el juicio, suspender la voluntad, suspender el automatismo de la acción, cultivar la atención y la delicadeza, abrir los ojos y los oídos, charlar sobre lo que nos pasa, aprender la lentitud, escuchar a los demás, cultivar el arte del encuentro, callar mucho, tener paciencia, darse tiempo y espacio (2003: 169).

La interrupción se hace necesaria para cuestionar el cotidiano. Introduciendo el teatro como herramienta de transformación social, Inge Kleutgens pregunta, ¿cómo hacer resistencia a la cultura, dentro de la cultura misma? La teatro-pedagoga argumenta, citando a Foucault, la necesidad de “desprenderse de sí mismo”, “liberarse de la actual subjetividad” (Kleutgens *et al.*, 2011: 23). Boaventura de Sousa Santos la define como una “auto-interrupción”, necesaria y urgente en la actualidad caracterizada por el fetichismo de bienes de consumo que domina las subjetividades (2020: 175–76).

La interrupción es “desacomodarse, mirarse, tomar distancia, para vernos y develar las causas que están detrás de lo que se nos presenta como natural e inmodificable” (Kleutgens *et al.*, 2011: 23). Para ello necesitamos espejos. **Se hizo una**

obra, muy cómica, en el Carmen de Atrato,²⁰ *El espejo de los días*. ¿Qué es? Que yo cada día me confronto con mi yo, me miro en cada cosa, me posiciono en cómo lo estoy haciendo. El espejo de los días es una invitación a la autocrítica: cómo me veo, cómo lo estoy haciendo, cuál es mi posición frente a ese proceso, qué estoy aportando, cuál es mi crítica... Desde ahí se puede trabajar.

Mal escogidos también funciona como un espejo, para la comunidad, los líderes, pero también para el público que está viendo. Al público se le está diciendo, “Ey mírate, tú también estás haciendo como todos los demás, que no dicen nada”. Y ahí me incluyo yo como investigadora. Me miro al espejo: ¿yo realmente qué estoy haciendo diferente?

El espejo teatral permite la identificación, pero a la vez quiere ser “un teatro que provoque y que esté presente en la vida cotidiana a través de un juego no cotidiano” (Kleutgens *et al.*, 2011: 28). Actores y actrices realizan actividades cotidianas, interpretan historias de vida, pero en la escena toman conciencia de cada una de esas acciones. Cotidiano-no cotidiano, o normal-no normal, entran en tensión. El teatro y la investigación social pueden aportar a cuestionar lo normalizado. Decir una mentira transformada en verdad y la gente se la traga: “Una mentira repetida cien veces se convierte en verdad”. Los políticos entraron a decir unas frases, que se volvieron normales; en la obra las decimos en sentido irónico, para que la gente se dé cuenta que lo normal no es normal.

Adentro y afuera

Interrumpir(nos), mirar(nos) al espejo, abre las puertas, por un lado, a la crítica de las injusticias cognitivas, sociales, políticas y económicas (hacia afuera), por el otro, a la autocrítica (hacia adentro).

Esa obra, *Mal escogidos*, es el fruto de la expresión y la preocupación de las comunidades mestizas, chilapas e indígenas que están entre el río Jiguamiandó y el río Murindó.²¹ Nace frente a una crisis, porque los procesos organizativos también son débiles. Frente a la promoción de dinero, frente al estilo de vida que se le viene vendiendo a las comunidades, a veces una pequeña oportunidad de dinero que se presente, cambia todo, si la organización no está fortalecida. Y allí entra *Mal escogidos* a decir, “abramos los ojos”, está pasando algo; mientras nosotros no estamos viendo, estamos adormecidos, se está entrando a nuestro territorio, se está saqueando.

²⁰ Un pueblo del Chocó.

²¹ Ríos en el Chocó.

Cuando hice investigación sobre minería en territorios colectivos, con consejos comunitarios en el Chocó,²² la dificultad en que me encontré es poder hacer una autocrítica dentro del proceso organizativo. Es importante fortalecer el proceso organizativo, pero cuando empiezas el trabajo de investigación y te encuentras con una serie de contradicciones de los mismos líderes... Yo finalmente decidí no publicar nada de eso, porque podía ser usado en contra de ese proceso organizativo, que en ese momento no se lo podía permitir porque estaba en una pelea jurídica defendiendo el territorio frente a grandes empresas mineras. Cualquiera cosa que pusiera al consejo comunitario en luz desfavorable podría perjudicar. Indirectamente decir que en el territorio la gente actúa diferente a cómo plantea la organización, significa decir que el consejo comunitario no tiene autoridad sobre el territorio. Eso es vaciarle el poder político. Pero entonces éticamente tampoco puedo escribir mentiras. Opté por una especie de abandono, de fuga. Quizás porque en ese momento no vi la posibilidad de generar una real autocrítica con las personas, pues por falta de experiencia también.

Yo creo que es urgente hacer un trabajo hacia adentro. Es fundamental diferenciar entre qué publico hacia afuera, y qué mantengo en silencio para hablarlo internamente con el cuidado que eso merece. Respetar algunos silencios que son importantes para mantener una lucha, porque yo creo que el silencio también es una estrategia de resistencia. Si tú ventilas todo hacia afuera en un contexto de lucha, la vas a debilitar. Entonces tienes que mantener un silencio de una forma ética, pero no un silencio que niegue esas dificultades, sino que las reconozca, pero las trabaje en un contexto protegido. Y eso significa realmente acompañar la organización.

Escribir y comunicar hacia afuera exige mucho cuidado, implica respetar algunos silencios, para el trabajo y la existencia hacia adentro de las comunidades étnicas. El silencio no siempre es silenciamiento, y puede ser usado como una herramienta estratégica de resistencia (Lima, 2020).

Abriendo brechas

IEMANJÁ. - No, no. Este ya no es el tiempo de los individuos, es el tiempo donde irrumpen los pueblos con su rostro y su palabra (Kleutgens, 2008: 255).

²² Las comunidades negras, reconocidas como grupo étnico en la constitución política de 1991, poseen colectivamente sus territorios y están organizadas en consejos comunitarios.

La cuestión de cómo trabajar desde la teatro-pedagogía y la investigación social para acompañar las luchas sociales atravesó nuestras conversaciones. Entre los principales elementos para ello son la denuncia y la memoria, que a su vez generan la fortaleza para resistir y seguir resistiendo. Como gritan Iemanjá y Opasquin, fuerzas espirituales en *Mal escogidos*, tratando de resistir y luchar por el pueblo en medio del saqueo: “¡Fuerza, Resistencia, Memoria!” (Kleutgens, 2008: 246). ¿Qué significa resistir?

Resistirse es despertar a la conciencia, desacomodarse, asumir una posición, comprometerse, dejar el fatalismo y ponerse en movimiento. Implica creatividad para plantear no solo críticas, sino otras miradas y, sobretodo, alternativas (Kleutgens *et al.*, 2011: 22).

En la obra actores, teatreros y comunidad presentan duras críticas, asumen responsabilidades y se comprometen con la lucha poniéndose en movimiento teatral. Traen una semilla al mostrar la posibilidad de rechazar el poder individualizado, poder entendido según la política estatal. El camino se abre para andar juntos, no como individuos, con intereses atomizados, sino como pueblo; porque “[e]ste ya no es el tiempo de los individuos, es el tiempo donde irrumpen los pueblos con su rostro y su palabra” (Kleutgens, 2008: 255). Los pueblos, colectivamente, serán reconocidos y escuchados de acuerdo a su visión democrática étnico-territorial. La tarea no es “descubrir” alternativas, porque estas ya están en el mundo, la tarea es acompañar su emergencia a través de un pensamiento alternativo de alternativas (Santos, 2020: 476). La teatro-pedagogía es una herramienta que posibilita las emergencias y desde allí fortalece la resistencia. La base del teatro es imitar la realidad que nos rodea, reproducirla y cambiarla a través de un juego que se vuelve mágico (Kleutgens *et al.*, 2011: 26):

En el escenario se pueden crear otros mundos, con otros dioses, otras relaciones y otros destinos. El tiempo sagrado del teatro actualiza el tiempo del origen y por lo tanto, permite re-crear y re-inventar el mundo, no solo representarlo tal y como es (Kleutgens *et al.*, 2011: 23).

El juego teatral crea y ensaya alternativas, señala brechas que se pueden ampliar; es una herramienta viable para reinventar la democracia y la revolución, democratizando la revolución y revolucionando la democracia (Santos, 2020: 485). Las historias de vida de comunidades afrocolombianas, indígenas y mestizas en el Chocó, re-creadas en las obras teatrales, hacen emerger la construcción de alternativas cotidianas, desde la resistencia territorial.

Muchos trabajos académicos realizados en la región han visibilizado esas resistencias construcciones de vida. Entre ellos, destacamos *Vivir sabroso* de Natalia

Quiceno (2016), porque desde su acompañar y estar con las comunidades afrochocoanas; desde su quedar en el largo plazo, escuchando y sintiendo, se ha arriesgado a un texto académico, casi poético, que partiera de categorías propias de la gente, logrando así resaltar la búsqueda diaria y constante de un vivir sabroso.

La irrupción-interrupción de estos trabajos teatrales y académicos nos interpelan constantemente para evitar que los enormes cementerios de futuros abandonados (Santos, 2020: 481) sigan multiplicándose. Reconociendo la teatro-pedagogía y la investigación social como prácticas de construcción de conocimientos, concordamos con Rhada D'Souza, según la cual,

[É] preciso que a qualidade do conhecimento produzido pela pesquisa seja avaliada em função do seu poder transformador – ou seja, da sua capacidade de transformar as relações injustas e desiguais existentes no mundo tal como ele é hoje, *bem como* de transformar radicalmente as estruturas geradoras da opressão, da desigualdade e da injustiça (2010: 120).²³

La autora cuestiona la dicotomía entre teoría y práctica, siendo que las teorías implican prácticas y las prácticas están informadas por teorías. Reconociendo la tensión teoría-práctica, el desafío es explicitar lo implícito en cada una (D'Souza, 2010: 131).

Lo mismo aplica para otras tensiones que nos atraviesan, dicotomías que son paralizantes (Santos, 2020: 480), como razón vs. emoción, mente vs. cuerpo, escritura vs. oralidad, espectadores vs. actores o arte vs. ciencia. El arte y la ciencia, desde sus diferencias, **no están desligados**, se dialogan y pueden trabajar por una transformación emancipadora. Nuestras conversaciones se mueven entre las categorías teatro-pedagogía e investigación social, pero también entre mente y cuerpo, razón y emoción, academia y no-academia y sobre todo entre escritura y oralidad. Nos situamos en esta tensión y entendemos que las categorías son porosas y necesitan ser desacomodadas.

Referencias

Acosta Sierra, Paola Helena (2012), *Escenas de reconocimiento: Aportes a la política pública de reparación integral a partir del análisis de 'Kilele, una epopeya artesanal'*. Tesis de maestría en Política social, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Boal, Augusto (2018), *Teatro del oprimido*. La Habana: Casa.

²³ “[E]s necesario valorar la calidad del conocimiento producido por la investigación en función de su poder transformador – es decir, de su capacidad para transformar las relaciones injustas y desiguales que existen en el mundo actual, así como para transformar radicalmente las estructuras que generan opresión, desigualdad e injusticia” (D'Souza, 2010: 120).

- D'Souza, Radha (2010), "As prisões do conhecimento: pesquisa ativista e revolução na era da 'globalização'", in Boaventura de Sousa Santos; Maria Paula Meneses (orgs.), *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez Editora, 119-143.
- Gimeno Martin, Juan Carlos (2017), "Western Sahara: Africa's Last Colony", *Tensões Mundiais*, 13(25), 37-52.
- Hall, Stuart (2010), "Estudios culturales y sus legados teóricos", in Eduardo Restrepo; Catherine Walsh; Víctor Vich (orgs.), *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 51-71. Traducción de Carmelo Arias Pérez.
- Kleutgens, Inge (org.) (2008), *Ese Atrato que juega al teatro. Libretos de ocho historias para teatro*. Quibdó: Diócesis de Quibdó.
- Kleutgens, Inge; Arboleda Betancur, Adriana; Medina Ferreira, Catalina; Vergara Lombana, Felipe; Cancino, Nicolás (2011), *Teatro para la transformación social. Herramientas pedagógicas*. Medellín: Corporación Jurídica Libertad, AGEH, FUCLA.
- Larrosa, Jorge (2003), "Experiencia y pasión", in *Entre las lenguas. Lenguaje y educación después de Babel*. Barcelona: Laertes, 165-178.
- Lima, Raquel (2020), "O esvaziamento da noção de subalternidade, a sobrevalorização da fala e os silêncios como resistência", *BUALA*, Consultado el 15/01/2020 en <https://www.buala.org/pt/a-ler/o-esvaziamento-da-nocao-de-subalternidade-a-sobrevalorizacao-da-fala-e-os-silencios-como-resis>.
- Quiceno Toro, Natalia (2016), *Vivir sabroso: luchas y movimientos afroatrateños, en Bojayá, Chocó, Colombia*. Bogotá: Universidad del Rosario.
- Santos, Boaventura de Sousa (2011), "Epistemologías del Sur", *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 16(54), 17-39.
- Santos, Boaventura de Sousa (2020), *O fim do império cognitivo*. Coimbra: Almedina.
- Segato, Rita (2013), *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sotelo Castro, Luis Carlos (2019), "'Enterarse de viva voz de las peores cosas': La escucha en el contexto de actos escénicos que usan la memoria como material en un escenario post-traumático", *Artifugio*, (5), 184-205.
- Thiong'o, Ngũgĩ wa (1994), "The language of African theatre", in *Decolonising the Mind. The politics of language in African literature*. Harare: Zimbabwe Publishing House, 34-62.

Walsh, Catherine (2015), "Notas pedagógicas desde las grietas decoloniales", *Clivajes. Revista de Ciencias Sociales*, 2(4), 1-11.

Walsh, Catherine; García Salazar, Juan (2015), "Memoria colectiva, escritura y Estado. Prácticas pedagógicas de existencia afroecuatoriana", *Cuadernos de Literatura*, 19(38), 79-98.